



A.D. MDLXII



M. I. U. R.

Università degli Studi di Sassari

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali
Indirizzo: Storia delle Arti
Ciclo XXIV

Direttore: Prof. Aldo Maria Morace

**Mito, devozione e iconografia
nella figura di Maria Maddalena fra Medioevo e
Rinascimento**

Tutors:
Prof. Aldo Sari

Prof.ssa Anna Maria Piredda

Dottoranda:

Emma Fenu

ANNO ACCADEMICO 2010 – 2011

“Il genitore deve resistere all’impulso di cercare di costruire il figlio che lui vorrebbe avere, e aiutarlo invece a sviluppare appieno, secondo i suoi ritmi, le sue potenzialità, a diventare quello che lui vuole essere, in armonia con la sua dotazione naturale e come risultante della sua individualissima storia”.
Bruno Bettelheim, *Un genitore quasi perfetto*.

*Ai miei genitori,
miei adorati complici.*

Desidero ringraziare il prof. Aldo Sari, per i suoi consigli, il suo sostegno e il suo spessore umano, e la prof.ssa Anna Maria Piredda, per la sua disponibilità e cortesia.

Un grazie speciale va a tutte le persone meravigliose che mi hanno accompagnato nell'iter personale e professionale di questi tre anni. Non ne elenco i nomi, loro sanno benissimo di essere presenti nel mio cuore.

Infine, ringrazio immensamente Pietro e i miei genitori, i pilastri della mia vita, i miei più grandi affetti.

INDICE

INTRODUZIONE	<i>pag.</i> 5
--------------------	---------------

1. TRA LA DONNA REALE E LA DONNA IDEALE

1.1. ALLE ORIGINI DEL MITO.....	9
1.2. LA DONNA ASSEMBLATA E SMEMBRATA. “LA QUESTIONE DELLE TRE MARIE”.....	12
1.3. IL PROLIFERARE DELLE LEGGENDE.....	18

2. LA DEVOZIONE A MARIA MADDALENA PRESSO GLI ORDINI MONASTICI E MENDICANTI

2.1. TRA EVA E MARIA.....	30
2.2. DONNA-MASCHIO.....	38
2.3. PECCATRICE REDENTA.....	43
2.4. SINTESI DELLA VITA ATTIVA E DELLA VITA CONTEMPLATIVA.....	51

3. ICONOGRAFIA DI MARIA MADDALENA FRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

3.1. LA CONCEZIONE DELLA FEMMINILITA’	
3.1.1. Venerata e vituperata. La donna fra Medioevo e Rinascimento.....	76
3.1.2. Bellezza: segno del peccato o suggello del divino? Dee, streghe e sante nell’immaginario maschile.....	89
3.1.3. I lunghi capelli dell’ambiguità.....	108

3.2. AI PIEDI DELLA CROCE:
MARIA MADDALENA NELLA PITTURA SARDA
DEL XV E DEL XVI SECOLO

3.2.1. La funzione dell'arte.....	<i>pag.</i> 127
3.2.2. Il panorama politico, culturale ed artistico della Sardegna fra Medioevo e Rinascimento.....	131
3.2.3. Un esplicito toponimo. Origine del culto di Santa Maria Maddalena in Sardegna.....	140
3.2.4. Iconografia della crocifissione: testimonianze iconografiche isolate di Maria Maddalena fra il XV e il XVI secolo.....	144

APPENDICE ICONOGRAFICA.....	159
-----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA E LINKOGRAFIA.....	211
---------------------------------	-----

INTRODUZIONE

“In verità vi dico: dovunque sarà predicato il Vangelo, nel mondo intero, sarà detto anche ciò che essa ha fatto, in ricordo di lei”.

Matteo 26, 13.

“E’ ancora fra noi Maddalena, la donna che accostò le labbra all’aceto prima che al vino dell’esistenza”

Kahalil Gibran

“[...] illustrissima Maria Magdalena, ferventissimo in Christum Servatorem amore, ex ipsis sacrosanctis Euangeliis tam cognita, quam notis suis proprie characteristicis hodiedum implicita; utpote de qua jam a binis seculis disputatum sit, & porro etiamnum inter viros eruditissimos acris maneat concertatio; varie olim proposita, varie conclusa; necdum decisa, neque argumentis pure historicis verosimillime umquam satis dirimenda”.

Acta Sanctorum, Vigesima secunda Dies Julii. De Sabcta Maria Magdalena apud Massimiliam.

In linea con il progetto di ricerca presentato, relativo alla figura di Maria Maddalena fra Medioevo e Rinascimento, l’attività di studio da me condotta durante il Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti è stata incentrata sull’analisi, condotta ad ampio raggio disciplinare, del nascere e dello svilupparsi del mito della Santa, del diffondersi capillare della sua devozione e del conseguente riflesso sulle arti iconiche, svolto tramite l’analisi di alcune significative opere pittoriche e scultoree del panorama artistico tardo medievale e rinascimentale.

Concentrandomi su alcuni aspetti peculiari del contesto figurativo del periodo preso in esame, ho evidenziato come Maria Maddalena esprima una ambivalente bellezza che è sia simbolo della lussuria di cui, secondo i vangeli e le leggende, si macchiò prima

della conversione; sia del rinnovato virgineo candore, che rammenta la progenitrice ancor pura nell'Eden; sia dell'eterno potere femminile che risale alle antiche dee lunari.

Una bellezza esaltata, ma anche morbosamente negata, tramite la mortificazione delle proprie carni colpevoli in digiuni, veglie e preghiere ininterrotte, al fine di sublimare la dissolutezza passata, offrendo il proprio corpo di donna in sacrificio.

Maria Maddalena divenne così modello di conversione e dedizione a Dio, in particolare presso monaci e frati. Nella figura della peccatrice redenta, infatti, si trovano racchiuse diverse tematiche considerate essenziali da chi si votava a vita religiosa: la forza dell'amore, lo svolgersi del dramma interiore, l'intensità del desiderio accresciuto dalla separazione, la ferita d'amore e il bellum intestinum.

Inoltre, molte delle virtù esaltate dai mendicanti, come povertà, umiltà e obbedienza, erano qualità che la società associava al sesso femminile. Attraverso il linguaggio e il processo simbolico dell'inversione, si giunse, quindi, a fondare un sistema, quello degli ordini predicatori, che rinunciava al potere, al prestigio e all'autorità, proponendo una tipologia "femminile" in una Chiesa mascolinizzata, rappresentata da San Pietro.

Non è irrilevante che l'infedele Pietro abbia rinnegato Cristo per tre volte; Maria Maddalena, invece, era l'incarnazione della fedeltà al Signore e della costanza. I monaci si proponevano, dunque, di seguire la Santa usque ad crucem, fin sotto la croce, piangendo e soffrendo come lei. Accanto all'imitatio Christi, nella quale il soggetto umano diventa "simile a Cristo", come hanno fatto San Francesco e Santa Caterina da Siena, recando sui propri corpi le ferite delle

stimate, esiste un altro, più umile ed affettivo, modello di pietà o santità: l'imitatio Magdalенаe.

Ho ritenuto interessante soffermarmi, in modo particolare, sull'attributo iconografico che caratterizza, identifica e compendia la figura della Santa: la lunga chioma dorata che, pur essendo emblema di giovanile e ideale avvenenza, evoca, trasformandosi in una selvaggia coltre di peli, Eva, le sirene e le streghe. Vengono, così, espresse le paure inconsce degli uomini del tempo, affannati nel tentativo di risolvere l'enigma del femminile.

La mia tesi prosegue nell'intento di definire il panorama artistico culturale sardo- catalano nel quale si generarono i retabli, uniche testimonianze iconografiche, proprie del periodo che attraversa Medioevo e Rinascimento, relative a Maria Maddalena nell'Isola, reiteratamente ritratta in forme codificate nelle scene che descrivono la passione e morte di Cristo.

Comprendere e analizzare l'ambiente in cui tali opere furono realizzate, soffermandosi sia sugli aspetti più specificatamente figurativi, ma anche storici, economici, sociali ed antropologici, permette di dare una fisionomia più definita al ruolo e agli attributi di una Santa in cui si riflettono ideali condivisi da uomini, donne e popoli, che cercano di offrire risposte a domande di retaggio ancestrale e di esprimere sogni, nostalgie, sentieri interrotti, sforzi di repressione verso ciò che si teme, perché sfugge a conoscenza e controllo.

Al termine del saggio segue un'appendice iconografica distinta in quattro blocchi. Maria Maddalena non è una figura facilmente classificabile, in quanto è ambivalente, sfuggente, polimorfa: bella e seducente, bionda e ramata, con fra le mani il vaso di nardo, un libro,

suntuosamente vestita, nuda, pentita, scarnificata, innocente, consapevole, femminile, sublimata. Tutto e il contrario di tutto. Pertanto, ho ritenuto opportuno evidenziare il suo ruolo pittorico di figura di sintesi, di figura cristica (nello specifico nei retabli sardi) e mostrare le analogie fra la santa e altre figure femminili di cui, per certi versi, è indiscussa erede o compagna.

Non si tratta esclusivamente di uno studio confinato in un passato lontano ed irraggiungibile: conoscere da dove veniamo potrà, forse, renderci più chiaro chi siamo diventati.

CAPITOLO PRIMO

TRA LA DONNA REALE E LA DONNA IDEALE

SOMMARIO: 1.1. Alle origini del mito. 1.2. La donna assemblata e smembrata. La “questione delle tre Marie”. 1.3. Le leggende.

1.1. Alle origini del Mito.

“Sull’enigma della femminilità gli uomini si sono lambiccati in ogni epoca il cervello. [...] Se volete saperne di più sulla femminilità, interrogate la vostra esperienza, o rivolgetevi ai poeti, oppure attendete che la scienza possa darvi ragguagli meglio approfonditi e più coerenti. [...] Avrete ormai capito che neppure la psicologia è in grado di sciogliere l’enigma della femminilità”.

Sigmund Freud

Maria di Magdala è sicuramente esistita, ma, da quasi due millenni, ci sfugge una sua identificazione precisa: la circonda un alone di mistero, di proibito e di ambiguo che le conferisce un fascino inquietante ed irresistibile, arcaico e, al contempo, sempre nuovo.

Infatti, contrariamente ad altre culture, la civiltà occidentale, di origine giudaico – cristiana, essendo fondata su un complesso di strutture a carattere nettamente patriarcale, basate soprattutto sulla razionalità e debolmente inclini ad accogliere la dimensione più viscerale ed emozionale, genericamente connessa con la donna, associa la femminilità all’enigma.

La creatura muliebre era, infatti, un oggetto, non un soggetto: un oggetto delicato, pregiato, sofisticato e sfuggente, oppure minaccioso, eccitante, pericoloso e demoniaco. Ma, comunque, per definizione, un

oggetto che doveva essere sradicato da tutto ciò che non apparteneva alla sfera del sentimento, del privato, del personale e del familiare.

La donna sembrava trascinare con sé una condanna segreta: la maledizione di essere “incompleta” e, pertanto, di dover essere relegata ad una vita dedicata alle piccole cose, alla consolazione e all’amore, purché nobilitato nel sacrificio e non nell’*eros*. I valori maschili, patriarcali e vincenti erano, al contrario, dominanti perché connessi alla razionalità del *Logos* da cui storicamente è derivato il potere.

L’essenza di tale prototipo del femminile, non percepibile nella sua interezza, si parcellizza in epifanie circoscritte, come un raggio di luce che attraversa un cristallo prismatico. Tali immagini si incarnano in figure di donna che ne sono divenute le rappresentazioni collettive.

Maria Maddalena è indubbiamente una di queste figure mitiche di “sintesi”, nella quale si riassume l’archetipo antropologico, proprio dell’immaginario maschile, della donna “totale”, in cui si fondono i tre primordiali volti del femminile, ossia *virgo*, *mater* e *vidua*.

Ma questa donna, la santa imperscrutabile, in quanto sospesa tra il rosso ctonio della passione e la luminosità del cielo, si sottraeva, tuttavia, a paradigmi interpretativi standardizzati. Non sarà il volto del **femminile ancestrale**, arguito dal divino, di cui Maddalena è emblema tipico, a ribellarsi ad ogni tentativo di osservazione analitica da parte dell’universo maschile?

Raccogliendo l’eredità delle antiche dee pagane, la Santa riunisce, dunque, la bellezza e l’amore, nel suo duplice aspetto terreno e celeste, di Venere; la castità – fecondità di Diana e la sapienza di Atena. Sulla base di ciò, nella tradizione cristiana, la peccatrice redenta è divenuta il filo rosso che lega Eva a Maria: se la prima è

l'anti – Vergine e la seconda è l'anti – Eva, la Maddalena è posta fra le due, differente e, al contempo, simile a entrambe. Differente, certo, dalla pura Maria, ma anche da Eva, poiché quest'ultima deve il perdono della sua colpa solo alla misericordia celeste, mentre la santa di Magdala si è riscattata grazie al proprio pentimento.

Ma non solo. Modello di conversione proposto ai peccatori, di penitenza agli eremiti, di apostolato ai credenti, fonte di riscatto per tutte le donne reiette dalla società, la Maddalena, in qualità di *alter ego* di Cristo e di anima femminile del maschio, è stata usata come ricettacolo in cui confinare tutto l' "impuro" dell'uomo. La paura di essere donna non è forse la paura di essere condannato all'inferiorità e all'istinto, ossia al lato oscuro e "ombroso" che si cela in ciascuno?

La santa è, dunque, un personaggio paradigmatico su cui i vari operatori culturali hanno proiettato i propri valori morali, le proprie aspettative e le proprie forme d'idealizzazione: si può affermare che **ogni epoca ha la sua "Maddalena"**. L'archetipo, infatti, pur non essendo un soggetto tangibile, che si colloca nel tempo e nello spazio, è una realtà che vive ed opera attivamente nei meandri della psiche umana.

1.2. La donna assemblata e smembrata. La “questione delle tre Marie”.

“*Omne trinum est perfectum*”.
Sentenza medievale.

Il culto della Maddalena conobbe il suo momento di massimo splendore nell'epoca medioevale: ma la figura di questa santa, come è venerata dall'occidente cristiano, non compare come tale nei Vangeli, essendo il risultato dell'**arbitraria fusione**, costruita su una varietà di testi biblici e apocrifi, oltre ad un gran numero di leggende medievali, di tre personaggi femminili, collegati, in realtà, solo da esili ponti: Maria di Magdala, Maria di Betania e un'anonima peccatrice.

Fu il papa Gregorio Magno, nel VI secolo, a sanzionare questa unione delle tre Marie dei Vangeli in una sola, affermando che: “*Questa donna, che Luca presenta come peccatrice e che in Giovanni è chiamata Maria, riteniamo sia la donna ricordata con lo stesso nome da Marco e dalla quale afferma che furono cacciati i sette demoni*”.¹ Durante tutto il Medioevo, nella cristianità latina, numerosi furono i sostenitori di quest'interpretazione,² mentre si levarono solo poche voci che si mostrarono restie ad accettarla.³

Nel Rinascimento, il primo che tentò, in modo rigoroso, di riproporre il problema dell'identità distinta delle donne citate nei Vangeli, dando avvio alla annosa "questione delle tre Marie", fu

¹GREGORIUS I, *XL Homiliarum in Evangelia libri duo*, 2, 33,1PL 76, 1239; la medesima teoria si ritrova espressa in *Epistula XXV, Ad Gregoriam*, PL 77, 877 – 878.

²La cristianità greca, invece, continuò a distinguere la Maddalena dalle altre due Marie.

³Fra i sostenitori della teoria di una sola Maria, ricordiamo: TERTULLIANUS, *De Pudicitia*, 2, 11, PL 2, 1001; BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Sermones in Cantica*, XXII, PL 183, 882; PETRUS CELLENSIS, *Sermones*, V, PL 202, 648; TOMMASO D'AQUINO, *La Somma theologica*, 1,21,4,1, a cura dei Domenicani Italiani, EDB, Bologna 1970, p. 227.

Jacques Lefèvre d'Étaples, illustre filosofo francese meglio conosciuto come Faber Stapulensis.⁴ Ponendosi sulla scia esegetica di Ambrogio, egli si propose di “vendicare” Maria, sorella di Marta e Lazzaro, liberandola dall’onta infamante di peccatrice che ingiustamente gravava su di lei.

La sua opera, *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio*, fu redatta nel 1518, l’anno seguente al ritorno da un pellegrinaggio a Saint- Maximin e alla Sainte – Baume compiuto da Luisa di Savoia,⁵ la quale chiese all’elemosiniere del re, François du Mulin de Rochefort, di scrivere una *Vita di Santa Maria Maddalena*. Questi si dedicò alacramente al lavoro commissionato e, per acquisire notizie circa la questione delle tre Marie, interpellò Lefèvre, spingendolo ad approfondire tale tematica e a mettere per iscritto la sua teoria.

Nel luglio dello stesso anno, nel commento alla seconda edizione

⁴Jacques Lefèvre d'Étaples, (Étaples, ca. 1450 – Nérac, tra il 1536 ed il 1538), è stato un presbitero, teologo, umanista e filosofo francese. Dopo gli studi condotti in Francia e in Italia si stabilì a Parigi, dove fu professore. Nonostante sia stato difensore di idee fondamentali per la Riforma protestante, egli rimase cattolico per tutta la vita, preferendo allo scisma la riforma della Chiesa dall'interno. Nondimeno, alcuni suoi testi furono condannati per eresia.

Nominato nel 1520 vicario del vescovo Briçonnet de Meaux, Lefèvre diede vita al *cénacle de Meaux*, il cui scopo era di perfezionare la formazione dei preti, soprattutto tramite la traduzione in volgare francese delle Scritture. All'epoca della pubblicazione delle *Épîtres et Évangiles pour les 52 dimanches de l'an*, avvenuta nel 1525, il gruppo venne sciolto e Jacques Lefèvre dovette andare in esilio a Strasburgo.

Molto influenzato dal neoplatonismo, fu uno dei traduttori della Bibbia in francese: il Nuovo testamento comparve nel 1523, mentre il Vecchio testamento nel 1528. La sua versione integrale della Bibbia basata sul testo della Vulgata venne pubblicata ad Anversa nel 1530.

Terminò i suoi ultimi giorni presso Margherita d'Angoulême, futura regina di Navarra.

⁵Luisa di Savoia (1476 –1531) era la figlia del duca Filippo II di Savoia e di Margherita di Borbone. Sposò, nel 1490, Carlo di Valois, Conte di Angoulême. Dal matrimonio nacquero due figli: Margherita e Francesco, che divenne re di Francia dal 1515.

Rimasta vedova, si dedicò alla loro educazione, con l'aiuto del suo confessore, Cristoforo Numai da Forlì. Fu due volte reggente di Francia, durante le campagne italiane del figlio Francesco, e dovette organizzare la continuità del governo e sostenere il conflitto con Carlo V dopo la cattura di Francesco I nella battaglia di Pavia. Francesco, dopo aver confiscato i beni del traditore Carlo III di Borbone, le fece dono del titolo di duchessa d'Alvernia.

dell'opera di Lefèvre, la teoria dell'unicità fu sostenuta dal famoso vescovo e teologo controriformista Josse van Clichtove (Jodocus Clichtovaeus). Tra gli altri detrattori di d'Étaples meritano menzione il canonico Marci de Grandval, il vescovo di Rochester John Fisher e Noël Béda della Facoltà di Teologia dell'Università di Parigi, nella celebre censura del 9 novembre del 1521. Fra i fautori della Riforma protestante, Lutero e Zwingli assimilarono le tre figure, mentre Calvino le distinse.

Occorre soffermarsi sui caratteri delle donne in questione, per coglierne i caratteri peculiari e le motivazioni che portarono alla creazione di un ibrido.

La prima è Maria di Magdala che, secondo il Vangelo di Luca, fu liberata dai sette demoni grazie a Gesù del quale, da quel momento, divenne discepola, prendendosi cura dell'intero gruppo itinerante.⁶ L'espressione "sette demoni" è propria di un linguaggio tecnico: poiché il numero sette indica una totalità, una grandezza, esso significa che la donna era stata guarita da un male di notevole entità. I Vangeli sinottici menzionano, tra le figure femminili che assistono da lontano alla crocifissione, anche questa fedele seguace;⁷ differentemente Giovanni annota che le donne stanno ai piedi della croce, vicino al discepolo amato.⁸

Maria di Magdala fu colei che si recò al sepolcro di Gesù per ungerne il cadavere: trovata la pesante pietra spostata dall'ingresso della tomba e quest'ultima vuota, dai messaggeri divini apprese la straordinaria notizia della Risurrezione del suo amato maestro, che,

⁶Luca 8, 2 – 3; Marco 16, 9.

⁷Matteo 27, 55 - 56; Marco 15, 40- 41; Luca 23, 49.

⁸Giovanni 19, 25.

successivamente, le apparve nella sua gloria.⁹ Nel Vangelo di Giovanni, invece, a Maria piangente di fronte al sepolcro vuoto apparve Gesù stesso, che lei, in un primo momento, scambiò per il giardiniere. Il Risorto le ordinò di non toccarlo (“*Noli me tangere*”) e di informare gli altri discepoli di quanto avvenuto.¹⁰

La seconda figura è Maria di Betania, sorella di Marta e Lazzaro: è la donna che accolse Gesù nella sua dimora e, sedutasi ai suoi piedi, ascoltò rapita le parole da Lui pronunciate¹¹ e che cospargesse di olio profumato il Signore e gli asciugò i piedi con i suoi capelli.¹²

La terza è l’anonima peccatrice, alla quale furono condonati i peccati dopo che, in casa del fariseo Simone, bagnò i piedi di Gesù con le sue lacrime, li asciugò con la sua chioma e li unse, come aveva fatto Maria di Betania, con prezioso unguento.¹³

I versetti di Luca dove si nomina Maria di Magdala¹⁴ sono di poco successivi a quelli che raccontano l’episodio della donna innominata, identificata esclusivamente come “la peccatrice”.¹⁵ Questo è l’unico riferimento che l’evangelista fa a unzioni da parte di una donna nei confronti di Gesù. L’episodio di un’unzione è presente anche in Marco¹⁶ e Matteo:¹⁷ i due racconti concordano nel collocare l’avvenimento nella città di Betania, in casa di Simone il lebbroso, e nel non menzionare il nome della donna protagonista.

⁹Matteo 28, 1 – 10; Marco 16, 1 – 8; Luca 24, 1 – 10.

¹⁰Giovanni 20, 1 – 18.

¹¹Luca 10, 38 – 42.

¹²Giovanni 11, 1 – 45; 12 – 1-8; Matteo 26, 6 – 12; Marco 14, 3 - 9.

¹³Luca 7, 36 – 50; (i racconti paralleli di Marco 14, 3 - 9 e di Matteo 26, 6 - 12 trattano soltanto di una donna che versa un vasetto di alabastro pieno di unguento sul capo di Gesù); Giovanni 12, 3.

¹⁴Luca 8, 1-3.

¹⁵Luca 7, 36 – 50.

¹⁶Marco 14, 3 – 9.

¹⁷Matteo 26, 6 – 13.

In Giovanni, infine, è descritta un'unzione, avvenuta sempre a Betania, nella quale la donna che compie l'atto è identificata come Maria, sorella di Marta e Lazzaro, i quali compaiono tra i presenti alla scena.¹⁸ Nel quarto vangelo si trova anche il seguente riferimento: *“Maria era quella che aveva cosperso di olio profumato il Signore e gli aveva asciugato i piedi con i suoi capelli; suo fratello Lazzaro era ammalato”*.¹⁹

Questi testi sono stati oggetto di accese discussioni esegetiche nelle quali si cercava di comprendere quanti e quali fossero gli episodi di unzione e quale fosse l'identità della sconosciuta penitente. I propugnatori delle tre Maddalene furono soprattutto Sant'Ambrogio da Milano²⁰ e San Gerolamo.²¹ Questi ultimi furono mossi da motivazioni non solo di carattere storico, ma anche e soprattutto esegetico e morale: era opportuno che vi fossero tre donne, e quindi tre unzioni di opposta accezione: una per la prostituta corrotta e le altre per la donna integerrima, perché non fosse la stessa persona a peccare, a ungere e a testimoniare. Scrisse in merito Origene: *“Fa' grande attenzione a quale delle due donne lo ha sparso (il nardo) sul capo del Salvatore; poiché si trova che è la peccatrice a spargerlo sopra i piedi, e di quella che lo sparge sopra il capo di lui non si dice che fosse peccatrice”*,²² e ancora: *“Secondo il Venerabile Beda la medesima donna, peccatrice, ha unto i piedi; risanata, unge il capo di Gesù ed è nell'uno e nell'altro caso segno della Chiesa che unge il*

¹⁸Giovanni 12, 1-8.

¹⁹Giovanni 11, 2.

²⁰AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, 10, 153 – 154, PL 15, 1842 – 1843.

²¹HIERONYMUS STRIDONENSIS, *Commentariorum in Evangelium Matthaei*, 26, 7; PL 26, 191.

²²ORIGENE, *Omellie sul Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1995, p. 45.

capo confessando la divinità di Cristo e unge i piedi riconoscendone l'umanità".²³

Un elemento in particolare unisce, al di là delle questioni biblico – scientifiche, le tre donne: è l'**amore** che esse dimostrarono per Gesù. Tale sentimento infiammante, tuttavia, si manifesta con accezioni diverse: “*amor penitente nella peccatrice anonima di Luca, amore di gratitudine in Maria Maddalena, amore di contemplazione estatica in Maria di Betania*”.²⁴

In due punti della Patrologia si legge un sermone su santa Maria Maddalena che parafrasa il versetto salmico: “*Hodie misericordia et veritas obviaverunt sibi*”.²⁵ Il sermone è attribuito a Nicolas de Clairvaux, che riporta estratti di opere di San Bernardo. Il monaco cistercense si preoccupa del senso della terza unzione di cui Cristo è stato oggetto, ai piedi, alla testa e su tutto il corpo dopo il supplizio della croce. Con santa Maria Maddalena l'anima cristiana è invitata a rispondere attraverso la penitenza alle richieste di un Dio giusto e buono.²⁶

Ma questa triplice tipologia agapica può essere analizzata anche in chiave metaforica, ossia come la riproduzione di un percorso evolutivo che, tramite peculiari tappe, porta alla santità e alla fusione con il divino.

Attraverso il peccato l'anima si allontana da Dio e si perde, per ritornare a Dio ella deve ritornare in sé stessa, *redire ad cor*, poi ritornare alla pratica dei comandamenti, *redire ad domum*

²³ORIGENE, *Commento al Vangelo di Marco*, Città Nuova, Roma 1970, II, p. 124.

²⁴F. PRAT, *Gesù Cristo*, trad. di T. PELIZZARI, II, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1948, pp. 499; 504.

²⁵*Salmi* 84, 11.

²⁶NICOLAS CLAIRVAUX, PL CLXXXV, 213-220.

oboedientiae.²⁷

Quest'oscuro ibrido chiamato Maria Maddalena presenta, in definitiva, un mistero che è individuale, ma anche collettivo: il mistero d'amore inesprimibile dell'Uno e Trino che dimora da sempre nell'umano.

1.3. Il proliferare delle leggende.

“Che cosa è la storia dopotutto? La storia sono fatti che finiscono col diventare leggenda; le leggende sono bugie che finiscono con il diventare storia”.

Jean Cocteau.

I dati biografici ricavati dalla lettura del Nuovo Testamento non placarono il propagarsi, in epoca medievale, di una fitta rete di narrazioni leggendarie, riguardanti la vita di Maddalena dopo la morte e risurrezione di Cristo. Elaborate in Italia tra la fine del IX e l'inizio del X secolo, si diffusero, in seguito, verso la Germania e l'Inghilterra, seguendo i percorsi dei pellegrini.

Di grande diffusione fu la *Vita di Maria Maddalena*, redatta nel XII secolo quasi certamente in ambiente cistercense, ma attribuita a Mauro Rabano,²⁸ il dottissimo arcivescovo di Magonza, che, dopo un intenso lavoro filologico su antichi manoscritti e sulle opere dei Padri più insigni in materia, tentò di armonizzare le disparate testimonianze. Maria Maddalena, secondo tale testo, nacque in Betania, dall'assiro Teofilo, principe dei satrapi della sua provincia, convertito al Vangelo.

L'erudito biografo, soffermandosi sulla capacità di superare le

²⁷PIERRE DE CELLE, PL CCII, 826 – 827.

²⁸ Mauro Rabano (780 ca. – 856) fu un teologo tedesco che, divenuto arcivescovo di Magonza, contribuì grandemente alla cristianizzazione della Germania e alla diffusione della cultura classica.

pulsioni carnali, nonostante i limiti della naturale *imbecillitas* del sesso, nella scelta del pudore e della castità, paragonò la Maddalena ad altre figure che sono state protagoniste di positive metamorfosi come Maria, la sorella di Mosè guarita dalla lebbra,²⁹ simbolo della lussuria, e come il figliol prodigo della celebre parabola,³⁰ simbolo del peccatore redento, che dal lezzo del porcile fu riaccolto nell'abbraccio del padre. Fra la Vergine, immagine sublime dell'intatto candore, ed Eva, incarnazione della seduzione peccaminosa, l'arcivescovo di Magonza collocò Maddalena, emblema della purificazione, cioè del percorso che da figlia di Eva conduce ad essere seguace di Maria.

Nella *Leggenda aurea*, collezione di vite di santi, compilata a partite dagli anni sessanta del XIII secolo, che ebbe enorme eco nella formazione del "mito" della santa redenta, la sezione dedicata a Maria Maddalena esordisce con un'analisi etimologica del nome, segno distintivo che racchiude in sé i caratteri peculiari della persona: *"Maria si traduce mare amaro, o illuminatrice o illuminata. Attraverso questo si comprendono le tre parti migliori che essa scelse per sé, cioè la parte della penitenza, la parte della contemplazione interna e la parte della gloria celeste. Di queste tre parti parla il Signore quando dice: "Maria ha scelto la parte migliore, che non le sarà mai tolta". [...] Maddalena suona anche come manens rea, cioè che rimane colpevole, oppure Maddalena vuol dire difesa o magnifica, e con questo si vuol significare quale essa fu prima della conversione, durante la conversione e dopo la conversione: infatti prima della conversione rimase colpevole per quel che riguarda la pena eterna;*

²⁹ Numeri 12, 9 – 14.

³⁰ Luca 15, 11 – 32.

*durante la conversione restò difesa, o piuttosto invitta, grazie all'armatura della penitenza [...]; dopo la conversione fu magnifica per sovrabbondanza di grazia: dove abbondante era stato il peccato, sovrabbondante fu la grazia”.*³¹

Quest'introduzione ripercorre l'itinerario spirituale della Santa che viene, successivamente, illustrato nei dettagli: il racconto riportato da Jacopo da Varazze presenta una donna proveniente da una famiglia illustre e facoltosa del villaggio di Magdala, dotata di straordinaria bellezza ma totalmente asservita ai piaceri carnali, al punto da perdere il suo primo soprannome di “Maddalena”, dal nome della città natale, per acquisire quello, infamante, di “la Peccatrice”. A questo punto il racconto, dopo aver operato una sincrasi dei diversi episodi evangelici relativi alla peccatrice anonima e a Maria di Magdala, narra quanto avvenne alla donna tredici anni dopo l'Ascensione di Cristo: catturata dagli infedeli Saraceni insieme al vescovo Massimino e caricata su una barca perché naufragasse, approdò, invece, a Marsiglia dove cominciò a predicare il cristianesimo, convertendo la popolazione pagana. Dopo aver soggiornato ad Aix, Maria Maddalena si ritirò a vita eremitica per trent'anni presso la grotta di Saint Maximin, dedicandosi esclusivamente alla contemplazione.³² Ogni giorno, nelle sette ore canoniche, era elevata in cielo dagli angeli, dove udiva il canto delle schiere celesti: queste straordinarie esperienze extrasensoriali le rendevano superfluo il nutrimento corporeo.

Il racconto della *Leggenda aurea* prosegue con l'entrata in scena

³¹ JACOPO DA VARAZZE, *Leggenda Aurea* (a cura di A. – L. VITALE BOVARONE, Einaudi, Torino 1995, p. 516.

³² Anche per la liturgia greca Maddalena era vissuta molti anni in eremitaggio e penitenza, ma morì ad Efeso e l'imperatore Leone VI il Filosofo ne fece portare le reliquie a Costantinopoli.

di un anonimo sacerdote che, anch'egli desideroso di vita solitaria, vide, casualmente, la miracolosa ascensione della Santa e, avvicinandosi in preda al timore, percepì una voce angelica che, palesandosi come Maria Maddalena, gli affidava l'incarico di recarsi dal vescovo Massimino, per riferirgli che si sarebbero incontrati con lei nell'oratorio il giorno di Pasqua.

Massimino, ricevuto il messaggio, si recò nel luogo prestabilito e vide Maddalena: *“il volto della donna brillava per la visione continua e ripetuta degli angeli, al punto che non era più facile guardare i raggi del sole, piuttosto che il volto di Maddalena”*.³³ Poi, adagiato il corpo davanti all'altare, l'anima della donna salì verso il cielo.

Al termine della storia, Jacopo da Varazze riporta le tesi di quanti sostenevano che Maddalena fosse stata la promessa sposa di Giovanni Evangelista, da quest'ultimo abbandonata per seguire Cristo: in seguito a ciò la donna abbracciò inizialmente una vita dissoluta, ma entrambi gli sposi furono, poi, ricompensati per la rinuncia alle voluttà della carne con l'abbondanza di gioie spirituali.

Intorno alla metà del XI secolo i monaci di Vézelay, in Borgogna, iniziarono a sostenere di possedere le reliquie di Maria Maddalena. Pochi anni dopo un monaco dichiarò di aver trovato in una cripta a Saint-Maximin, in Provenza, una tomba vuota che ritenne avesse accolto le spoglie della santa, le quali erano state, poi, traslate presso il loro monastero.³⁴

L'abbazia di Vézelay era stata fondata fra l'859 e l'868 da Girardo di Vienne per le Benedettine, ma fu poi occupata dai

³³ JACOPO DA VARAZZE, *Leggenda* cit., p. 524.

³⁴ Nella *Translatio Posterior* si narra di come il corpo di Maria Maddalena fu rubato ad Aix dal monaco Badilone e trasferito a Vézelay, dove fu depresso nella cripta il 19 marzo 749, sotto Ludovico il Pio e suo figlio Carlo il Calvo: cfr. BHL p. 808, n. 5489.

Benedettini intorno all'anno 888, sotto il patrocinio della Beata Vergine Maria. Il patrocinio di Maria Maddalena comparve, in seguito, per la prima volta nell'intestazione delle lettere pontificie indirizzate all'abbazia il 27 aprile 1050 e si ritroverà sempre da tale data in poi. Tale modifica fu ottenuta dall'abate Goffredo di Vézelay, il quale, già in precedenza, intorno alla prima metà dell'XI secolo, si era occupato della riforma dei costumi monastici e della creazione di un pellegrinaggio magdalenico, che influì notevolmente sullo sviluppo del culto della santa in quasi tutto l'occidente latino e raggiunse il suo culmine con la predicazione e la preparazione delle due crociate del 1146 e 1190.

Nel XIII secolo, anche Vincenzo di Beauvais,³⁵ nel suo *Speculum maius*, una delle più vaste enciclopedie medievali, riportò l'antica leggenda secondo la quale la santa, dopo aver raggiunto via mare Marsiglia, visse nel deserto per espiare le sue passate colpe e venne, infine, sepolta a Vezelay.

Il declino dell'Abbazia borgognona iniziò con la scoperta, molto pubblicizzata, del corpo di Maria Maddalena, avvenuto nel 1279 a Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, notizia che ricevette l'appoggio regale di Carlo II d'Angiò. I Provenzali, dunque, diffusero la notizia che il principe Carlo di Salerno, che era stato al contempo Conte di Provenza, era stato graziato da un'apparizione della Maddalena: la santa gli rivelò che il suo corpo era stato lasciato a Saint-Maximin, ma che, per timore dei pirati Saraceni, era stato sostituito con i resti di San Cedonio, portati dai monaci irlandesi di Lerino ad Aix. Dopo questa rivelazione, Carlo di Salerno fece aprire la tomba: all'interno

³⁵ Vincenzo di Beauvais (1190 ca. – 1264) fu un erudito domenicano francese, autore dello *Speculum maius*, che visse alla corte di Luigi IX.

scoprì il nome di Maddalena scritto da San Massimino stesso su pezzo di corteccia. Immediatamente i pellegrini, ricredutisi, abbandonano Vezelay per ritornare a Sainte Baume.³⁶

Uno degli elementi più importanti della leggenda è proprio la reclusione eremitica in tale grotta, reclusione descritta in un testo del IX secolo, *Vita Eremitica*, e attuata soprattutto perché Maddalena, oppressa dal ricordo della sua vita peccaminosa e dall'enormità dei suoi peccati carnali, decise di non posare più gli occhi sul viso di un uomo. L'eremo in questione è stato identificato con la Sainte – Baume soltanto nel XII secolo in un manoscritto di San Vittore di Parigi.

Il racconto proposto è il frutto della *contaminatio* con la vita di una santa omonima, **Maria Egiziaca**, che condivide con la prima caratteristiche simili nella narrazione e nell'iconografia, ma sulla quale la leggenda fornisce più numerosi dettagli: da questo momento nella figura della Maddalena confluirono non più tre, ma ben quattro persone.

Secondo la leggenda di Maria Egiziaca, elaborata da San Sofronio nel VII secolo, tradotta dal greco da Paolo Diacono e Atanasio il Bibliotecario nel IX secolo, e diffusa, in seguito, da Ildeberto di Mans e da Jacopo da Varazze, la donna venne alla luce in Egitto nel 345, a dodici anni lasciò la casa dei genitori e condusse una vita dissoluta come cortigiana ad Alessandria fino a 29 anni, quando, spinta da mera curiosità, si imbarcò per Gerusalemme. Arrivata presso la soglia della Chiesa del Santo Sepolcro, si sentì respingere da una forza soprannaturale, finché si prostrò davanti all'immagine della

³⁶ Nella *Translatio Posterior* si narra di come il corpo di Maria Maddalena fu rubato ad Aix dal monaco Badilone e trasferito a Vézelay, dove fu deposto nella cripta il 19 marzo 749, sotto Ludovico il Pio e suo figlio Carlo il Carlo: cfr. BHL p. 808, n. 5489.

Vergine dipinta nel nartece e promise di rinnegare la sua vita immorale: solo allora riuscì ad entrare nella basilica strisciando sulle ginocchia.

In seguito, Maria decise di ritirarsi nel deserto della Transgiordania per fare penitenza.³⁷ Grazie ai tre denari donateli da uno sconosciuto, comprò tre pani, i quali sfamarono la donna per circa sessant'anni. Attraversando il Giordano, nel luogo in cui Cristo era stato battezzato, lei sciolse i capelli, lacci profumati dove prima si intrattenevano tanti libertini, e li immerse nel fiume per purificarli.

Dopo alcuni anni, quando, ridottisi in brandelli i suoi vestiti, solo la sua lunga chioma ne nascondeva le nudità arse dal sole, Maria incontrò il vecchio eremita Zozimo, che, dopo averle offerto il suo mantello, le amministrò la comunione. Un anno più tardi, trovatala morta, l'uomo la seppellì, con l'aiuto di un leone,³⁸ nei pressi del fiume, ma la sua anima fu involata in cielo dagli angeli.

Questa biografia è priva di ogni fondamento storico: infatti da un lato la conversione di una cortigiana è un luogo comune della letteratura edificante dell'Egitto cristiano, dall'altro la leggenda potrebbe essere l'esito di una contaminazione di diverse vite di anacoreti.

³⁷ Vi sono versioni diverse circa la durata del periodo di espiazione nel deserto: secondo alcune tre anni, secondo altre quarantotto, secondo altre ancora circa sessanta.

³⁸ Il leone ha una simbologia ambivalente, negativa e positiva. Nella valenza negativa il leone è simbolo degli istinti non dominati, in preda alla concupiscenza; nella valenza positiva è sinonimo di regalità e sapienza. In un percorso iniziatico il leone rappresenta l'ardore e la forza con cui l'iniziato riesce a controllare il suo lato istintivo, che lo condurrebbe alle tenebre, per intraprendere un cammino verso la luce. Nell'arte cristiana è simbolo della misericordia, della regalità e della resurrezione di Cristo, che sembrò solo addormentarsi nella morte (i leoni, come i draghi, nelle credenze antiche, non chiudono mai gli occhi). Per ulteriori informazioni: F. Mac CULLOCH, *Medieval latin and french Bestiaries*, Chapel Hill, 1960; P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale*, II, Spoleto 1985; F. ZAMBON, *Il Fisiologo*, Milano 1985; F. MORETTI, *Specchio del mondo. I "Bestiari fantastici" delle cattedrali. La cattedrale di Bitonto*, Ed. Schena, Fasano 1995.

Analizzando la scelta del digiuno nel deserto, comune alle due sante eremitiche, si può parlare di una retorica dell'antibanchetto,³⁹ ossia di un processo mistico nel quale l'astinenza dal cibo, secondo un procedimento ossimorico, è presentata nei termini di ricche imbandigioni, e, viceversa, l'abbondanza viene connotata in senso negativo, in quanto peccaminosa. Il progressivo abbandono degli alimenti per un sostentamento che non asseconi il ricatto dei sensi, esprime la volontà di privilegiare il vero nutrimento, che è quello della parola divina, del rapimento mistico oppure dell'eucarestia.⁴⁰

39 L'antibanchetto viene inteso anche nel senso del trattamento parodico di grandi pranzi, di cui, partendo dal modello della *Coena Cypriani*, si offre una lettura rovesciata.

40 Erede di Maria Maddalena è Caterina da Siena che, dall'età di ventitre anni, decise di astenersi completamente dal *cibo corporale*, poiché non avvertiva lo stimolo della fame in quanto completamente sazia dalla contemplazione estatica di Dio

NOTA BIBLIOGRAFICA

Acta Sanctorum, vigesima secunda dies Julii, V, De S. Maria Magdalena apud Massiliam, Commentarius Historicus, Anversa 1643 – 1925.

D. ARASSE, *On n'y voit rien. Description*, Denoel, Parigi 2001.

E. BACCARINI, *Santa Maria di Magdala detta la Maddalena*, da www.enricobaccarini.com/maria_maddalena.htm. 12.

N. BEDA, *Scholastica declaratio sententiae et ritus ecclesiae de unica Magdalena*, Jodocus Badius, Parigi 1519.

M. BERTOLINI, *Da prostituta a Santa: Donatello e la Maddalena*, da www.korazym.org/news1.asp?Id=13541.

C. BONVECCHIO, *Premessa*, in R. ASTORI – T. TONCHIA, *Al di là del tempo. Percorsi simbolici sull'eterno femminile*, Mimesis, Milano 2003.

J. CLICHTOVE, *Disceptationis de Magdalena defensio. Apologiae Marci Grandivallis illam improbare nitentis ex adverso respondens*, H. Stephani, Parigi 1519.

G. CORABI, *Le mense dei frati: il cibo nella letteratura degli ordini mendicanti*, da <http://www DISP.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/Per12%204.pdf>

G. CORDERO, *Noli me tangere: saggio interpretativo sulla figura di Santa Maria Maddalena*, Ibiskos Editrice Risolo, Empoli 2007.

J. DALARUN, *La donna vista dai chierici*, in G. DUBY – M. PIERROT, *Storia delle donne in Occidente: Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1990.

P. E. DAUZART, *L'invenzione di Maria Maddalena*, Arkeios, Roma 2006.

M. DE GRANDVAL, *Ecclesiae catholicae non tres Magdalenas sed unicam colentis, apologia seu defensorium*, Jodocus Badius, Parigi 1518.

C. DOGLIO, *Maria di Magdala: donna "pia"*, da www.atma-ojibon.org/italiano/don_doglio9.htm.

G. DUBY, *Donne nello specchio del medioevo*, Laterza, Bari 1977.

J. FISHER, *De Unica Magdalena libri tres*, Iodocus Badius, Parigi 1519.

P. GORLA, *La divina misericordia e la Maddalena nel Vangelo*, Pia Società di San Paolo, Alba 1940.

H. HANSEL, *Die Maria – Magdalena- Legende. Eine Quellen untersuchung*, in *Greifswalder Beiträge zur Literatur und Stilforschung*, XVI, 1, Greiswald – Bottrop in W. 1947.

M. HOLBAN, *François du Mulin de Rochefort et la querelle de la Madeleine*, in *Humanisme et Renaissance*, Parigi 1935.

A. HUSTADER, *Lefèvre d'Étaples and the Magdalen*, in *Studies in the Renaissance*, XVI, 1969.

M. L. KING, *La donna nel Rinascimento*, in E. GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1998.

J. LEVEVRE D'ETAPLES, *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio*, Parisiis, ex officina Henrici Stephani, 1517; *De tribus et unica Magdalena disceptatio secunda*, ivi, 1519.

D. MANETTI - S. ZUFFI, *Personaggi della Bibbia*, Mondadori , Milano 2006.

G. MATEOS – F. GAMACHO, *Vangelo: figure e simboli*, Cittadella Editrice, Assisi 1991.

S. F. MATTHEUS GRIECO, *Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma* in L. SCARAFFIA - G.

ZARRI (a cura di) *Donne e Fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Parigi 1844-1855.

J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, Parigi 1857-1866.

M. MOSCO (a cura di), *La Maddalena tra Sacro e Profano*, La Casa Uscher, Firenze 1986.

G. MURCIANO, *Gli archetipi del femminile: il cammino della donna verso la sua identità interiore e l'incontro con l'uomo*, da <http://siba2.unile.it/ese/issues/6/86/PsychvVn7p153.pdf>.

E. NEUMANN, *La Grande Madre, Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Ed. Astrolabio, Roma 1981.

ORIGENE, *Commento al Vangelo di Marco*, Città Nuova, Roma 1970.

ORIGENE, *Omellie sul Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1995.

S. PICCOLO PACI, *Le vesti del peccato: Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Ancora, Milano 2003.

M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la Chiesa nel Medioevo*, Egitto, Genova 1989.

F. PRAT, *Gesù Cristo*, trad. di T. PELIZZARI, II, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1948.

M. RABANO, *De vita Beatae Mariae Magdalenae et sororis eius Sanctae Martae*, BHL, p. 810, n. 5508.

L. REAU, *Iconographie de l'art chretienne*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955 – 1958.

V. SAXER, *Le culte de Marie - Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen – âge*, (*Cahiers d'archeologie et d'histoire*, 3),

Auxerre – Parigi 1979.

TOMMASO D'AQUINO, *La Somma theologica*, a cura dei Domenicani Italiani, EDB, Bologna 1970.

F. G. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Librairie Letouzry et Ané, Parigi 1895 – 1912.

CAPITOLO SECONDO

LA DEVOZIONE A MARIA MADDALENA PRESSO GLI ORDINI MONASTICI E MENDICANTI

SOMMARIO: 2.1. Tra Eva e Maria. 2.2. Donna-maschio. 2.3. Peccatrice redenta. 2.4. Sintesi della vita attiva e della vita contemplativa.

2.1. Tra Eva e Maria.

“La natura ha dato alle donne un tale potere che la legge ha giustamente deciso di dargliene poco”.
Samuel Johnson

I teologi del Medioevo si soffermarono con appassionata attenzione sull'interpretazione della figura di Maddalena:⁴¹ come **Maria** è la donna immacolata, il capolavoro del Creatore in cui si riflette la divina perfezione, così la santa è la donna precipitata nelle fauci dell'abisso e poi salvata da Cristo. Maria rappresenta, infatti, il candore verginale che racchiude in sé ciò che la donna è nell'idea di Dio; Maddalena rappresenta, invece, l'utilizzo vano e peccaminoso, nei tetri meandri del piacere, dei doni ricevuti dall'alto. Se il sorriso della Vergine non trova confronto, per la sua serenità, neppure con i cieli più limpidi, le lacrime versate da Maddalena hanno reso i suoi

⁴¹ Il primo centro della venerazione della Maddalena fu Efeso, dove si diceva fosse pure la sua tomba, nell'ingresso della grotta dei Sette Dormienti; si spostò, poi, a Costantinopoli, dove all'epoca di Leone il Filosofo (tra il IX e il X secolo) sarebbe stato trasferito il corpo, e si diffonde poi nella Chiesa Occidentale soprattutto dal XI secolo.

occhi meritevoli di contemplare la luce della grazia: entrambe sono, infatti, monumenti dell'amore di Dio: un amore che crea, ma che, misericordiosamente, anche ripara.

Maddalena non fu posta a confronto solo con Maria: fin dal III secolo, nell'insieme degli autori cristiani che si limitarono a larvate allusioni o a mere riflessioni marginali sulla santa, fece, infatti, eccezione Ippolito di Roma,⁴² il quale, nel *Commento sul Cantico*, propose una tematica che non mancherà di essere, poi, continuamente ripresa dalla tradizione: Maria e Marta, le donne presso la tomba del Risorto, compensarono, con la loro obbedienza, la colpa di Eva.⁴³

Il parallelo con Eva subì un ulteriore sviluppo nei testi esegetici sulla Passione e sulla Resurrezione: per Gregorio di Nissa⁴⁴ Maddalena ha riscattato l'onta della disobbedienza della progenitrice divenendo, da sorgente del male, principio della fede per tutti gli uomini,⁴⁵ per Cirillo d'Alessandria:⁴⁶ “*E' stato necessario che dalla voce del Giudice supremo l'antica maledizione fosse abolita: Cristo nostro Salvatore asciuga le lacrime di tutte le donne in Maria loro rappresentante*”.⁴⁷

⁴² San Ippolito di Roma (morto nel 336 ca.) fu un esegeta cristiano di origine greca, ma vissuto a Roma, dove fu vescovo. Deportato in Sardegna da Massimino il Trace, vi morì martire.

⁴³ IPPOLITO DI ROMA, *De Cantico*, 24 - 25, CSCO 264, 1965, pp. 43 - 49, cit. da M. VILLER, *Dictionnaire de spiritualité* cit., tomo X, pp. 565 - 566.

⁴⁴ Gregorio di Nissa (335 - 395 ca.) fu vescovo e importante teologo. Avversato dagli ariani, fu vittima delle persecuzioni dell'imperatore ariano Valente, ma fu sostenitore dell'imperatore Teodosio I. Scrisse trattati teologici, opere esegetiche e un fitto *Epistolario*.

⁴⁵ GREGORIO DI NISSA, *Contro Eunomio*, 12, PG 45, 892.

⁴⁶ Cirillo di Alessandria (370 ca. - 444) nacque in Egitto, dove condusse da giovane una vita eremitica e, in seguito, divenne patriarca ad Alessandria. Dietro suo ordine venne fatta a pezzi e bruciata Ipazia, filosofa neo-platonica, matematica e maga. Si oppose alle tesi di Nestorio ed ottenne il favore del papa Celestino I. Fra le sue opere: *Sull'adorazione e il culto* e *Glaphyra*.

⁴⁷ CIRILLO DI ALESSANDRIA, *Commento al Vangelo di Giovanni*, XII, 20, 17 traduzione di L. LEONI, Città Nuova, Roma 1994, pp. 474 - 475.

Ilario di Poitiers,⁴⁸ sviluppando il pensiero di Ippolito, affermò che le mirrofore sono l'immagine della Chiesa che, decisa a riparare l'opera di morte del Paradiso,⁴⁹ come la sposa del *Cantico dei Cantici*, parte alla ricerca di Cristo: nasce, così, una nuova generazione di fedeli attraverso la quale Cristo riapre le porte del Paradiso alla prima Eva. Ribadì in merito Pietro Crisologo: “*La donna diventa annunciatrice della risurrezione, ella che fu mediatrice della morte; e quella che aveva presentato all'uomo la notizia di una grande rovina, presenta lei stessa agli uomini l'annuncio di una grande salvezza, per compensare attraverso l'annuncio della fede ciò che essa aveva tolto tramite l'annuncio della perfidia*”.⁵⁰

Nella figura della peccatrice redenta, infatti, si trovano racchiuse diverse tematiche considerate essenziali dai **monaci**: la forza dell'amore, lo svolgersi del dramma interiore, l'intensità del desiderio accresciuto dalla separazione, la ferita d'amore e il *bellum intestinum*. Si tratta di concetti che non si iscrivono in teoriche riflessioni filosofiche, ma che, al contrario, si riferiscono alla natura umana nel senso più pieno del termine.

Inoltre, molte delle virtù esaltate dai mendicanti, come povertà, umiltà e obbedienza, erano qualità che la società associava al sesso femminile.

Attraverso il linguaggio e il processo simbolico dell'inversione, si giunse a fondare un sistema, quello degli ordini predicatori, appunto, che rinunciava al potere, al prestigio e all'autorità,

⁴⁸ Ilario di Poitiers (315 ca. – 367) fu vescovo e teologo che, fortemente avverso all'eresia ariana, fu esiliato in Frigia. Fra le sue opere: *De Trinitate* e gli *Inni*.

⁴⁹ ILARIO DI POITIER, *Tractatus super psalmos. Psalmus CCXXXII*, 5, PL 9, 747 - 748; In *Evangelium Matthaei Commentarius*, 33, 9, PL 9, 748; 1076.

⁵⁰ PETRUS CHRYSOLOGUS, *Sermo LXXXII. De Christi resurrezione, et quarta manifestazione facta duobus euntibus in castellum*, PL 52, 432.

proponendo una tipologia “femminile” in una Chiesa mascolinizzata, rappresentata da San Pietro.

Non è irrilevante che l’infedele Pietro abbia rinnegato Cristo per tre volte;⁵¹ Maria Maddalena, invece, era l’incarnazione della fedeltà al Signore e della costanza. I monaci si proponevano, dunque, di seguire la Santa *usque ad crucem*, fin sotto la croce, piangendo e soffrendo come lei. Accanto all’*imitatio Christi*, nella quale il soggetto umano diventa “simile a Cristo”, come hanno fatto San Francesco e Santa Caterina da Siena, recando sui propri corpi le ferite delle stimmate, esiste un altro, più umile ed affettivo, modello di pietà o santità: *l’imitatio Magdalenae*.

Solo un esempio: nel lessico francescano l’indigenza era personificata come Madama Povertà, l’amata sposa dello stesso Francesco. Nel Paradiso Dante rappresentò, dunque, San Francesco e Madama Povertà ai piedi della croce, a fianco di Maria Maddalena.⁵²

Da un monastero maschile, appunto, proviene il più antico testo composto per essere letto il 22 luglio, giorno della celebrazione della Santa, in presenza di uomini, per accrescerne la formazione spirituale: tradizionalmente questo sermone, intitolato *Sermo in veneratione Sanctae Mariae Magdalenae*, è attribuito ad Odone, abate di Cluny, ma di fatto, ignorandosene sia l’autore che la data, l’ipotesi più sicura è che sia stato, invece, elaborato un secolo dopo, ossia nell’XI, in Borgogna.

L’opera, sin dal prologo, è presentata come un *compendium*, ossia un montaggio di citazioni e commenti, il cui contenuto rimanda spesso ai Padri latini, mediati dal filone dell’omiletica carolingia.

⁵¹ *Giovanni*, 18, 15 – 27; *Marco* 14, 53 – 72.

⁵² DANTE, *Paradiso*, Canto XI, vv. 52 – 81.

Attraverso questa preziosa testimonianza si comprende l'idea che un monaco aveva del sesso femminile: Maddalena vi viene esaltata, infatti, in quanto *mulier*, donna che, dopo essersi avvilita tra false promesse di felicità, si è distaccata dalle cose della terra per avvicinarsi a quelle del cielo.

La natura femminile non veniva più accostata alla lussuria, ma era definita attraverso altri due aspetti: la **debolezza**, che Maddalena, pur essendo donna, ha saputo dominare, e l'**amore** che fa piangere non per il rimorso, bensì per il desiderio perenne di Cristo. La fiamma del puro amore, infatti, rese la donna ostinata: dopo aver trovato il sepolcro vuoto, seppe vincere la paura e l'incertezza meritando, così, di vedere il Risorto.

Nel sermone veniva chiaramente spiegato, inoltre, il ruolo della Maddalena nell'economia della salvezza: *“perché la donna che ha portato la morte al mondo non resti nell'obbrobrio; dalla mano della donna la morte, ma dalla sua bocca l'annuncio della Resurrezione. Come Maria sempre Vergine ci apre la porta del Paradiso, da cui la maledizione di Eva ci aveva escluso, allo stesso modo il sesso femminile viene dalla Maddalena liberato dal suo obbrobrio”*.⁵³

Alcuni decenni più tardi, all'inizio del XII secolo, anche Goffredo di Vendôme, in un suo sermone composto per gli uomini sottoposti alla sua autorità nel monastero della Trinità, abbracciò questa tesi, ma per dare alla santa un prestigio ancora maggiore: è la *“sua lingua pia”* che diventa *“portiera del Cielo”*.⁵⁴ Goffredo invitava i peccatori a imitare l'amore penitente di Maria Maddalena: *“La sua*

⁵³ ODO CLUNIACENSIS, *Sermo II. In veneratione Sanctae Mariae Magdalanae*, PL 133, 720 – 721.

⁵⁴ GOFFRIDUS VINDOCINENSIS, *Sermo IX. In festivitae B. Mariae Magdalanae*, 396 – 397, PL 157, 274.

preghiera guarisce il peccato, ella apre la porta a chiunque fa veramente penitenza, nessun peccatore resta escluso".⁵⁵ La morte è entrata in questo mondo a causa di una donna, Eva, ma un'altra donna, Maria, ha riaperto le porte del Paradiso,⁵⁶ ma è stata Maddalena che, da vittima, si è stabilita sulla soglia della porta della salvezza come "*custode del cielo*": da *hostia* a *hostiaria*.

Prima della fine del XIII secolo, non pare ci fosse stata una particolare devozione a santa Maria Maddalena da parte dei Domenicani. Testimonianza di ciò si trova nell'iconografia della santa, che è spesso raffigurata con San Domenico e,⁵⁷ successivamente, con San Tommaso D'Aquino e con Santa Caterina da Siena.

Nel corso del Duecento la Chiesa si impegnò tenacemente per convertire le prostitute, vittime principalmente della povertà. I vescovi decisero, allora, di raggruppare insieme numerose comunità di penitenti che, ovviamente, presero Maria Maddalena come patrona. Così avvenne in Francia, Italia e Germania. Per alcuni anni queste comunità furono incorporate all'ordine domenicano.

In seguito, nel 1286, la basilica di Saint Maximin, per volere di Carlo II, fu affidata ai domenicani. In questo modo Maria Maddalena divenne, accanto alla Vergine Maria, patrona dell'Ordine. Sembra, inoltre, che i Domenicani siano ricorsi a Maria Maddalena soprattutto

⁵⁵ GOFFRIDUS VINDOCINENSIS, *Sermo IX* cit., 390, PL 157, 270 – 274.

⁵⁶ GOFFRIDUS VINDOCINENSIS, *Sermo IX* cit., 396 - 397, PL 157, 274.

⁵⁷ Nel 1358, sul piccolo trittico dipinto per la chiesa dei santi Sisto e Domenico a Roma, Lippo Vanni presentò le tre figure femminili che sono in questione: Maria sul trono, Maria Maddalena sulla destra, Eva, la peccatrice, seduta ai piedi del trono di Maria. La pittura illustra il tema mariano della novella Eva. Contrapposto a Maddalena, il pittore dispose san Domenico, nuovo apostolo che assiste al Mistero dell'Incarnazione. Maria Maddalena interviene come la prima degli apostoli, la prima testimone del Cristo resuscitato.

in momenti di riforma o rinnovamento, in cui erano necessari fervore e conversione.

Il primo esempio è offerto da Caterina da Siena, che certamente si recò a Saint Maxime e a La Sainte Baume a fine estate 1376, dopo essere stata ad Avignone per supplicare il Papa Gregorio IX affinché tornasse a Roma. In una delle sue visioni, Caterina, avendo visto Cristo con la Beata Vergine e Santa Maria Maddalena, proclamò quest'ultima sua madre, in quanto modello di pentimento, digiuno e attaccamento all'albero della santa croce.

Poco più di un secolo dopo, comparve sulla scena di Firenze un famoso riformatore: Girolamo Savonarola. Anche se egli non farci le sue prediche di citazioni su Maria Maddalena, ci sono tracce di devozione per la Santa penitente fra i suoi discepoli, soprattutto presso gli artisti, fra i quali spiccò Sandro Botticelli.

I Domenicani interpretarono Maria di Magdala come un'importante figura simbolica capace di riunire le caratteristiche del peccatore convertito, dell'anima contemplativa e dell'araldo della Resurrezione.

Si ispirarono, dunque, al suo percorso di santità, ritenendo che si può testimoniare la **misericordia divina** solo se si ha sperimentato che si può essere perdonati. Come si può, infatti, parlare di Dio senza parlare “*con Dio*”, per usare un'espressione tanto cara a San Domenico?

Per sintetizzare questo concetto è indispensabile citare la più celebre definizione della predicazione, divenuta motto nell'ordine domenicano, che si deve a San Tommaso d'Aquino: “*Contemplari et contemplata aliis tradere*”, ossia contemplare e trasmettere agli altri i frutti della propria contemplazione.

Il ruolo di Maddalena venne ulteriormente precisato nell'antico messale di Chartres del 1482, nel quale la santa veniva invocata con un'ampia canzone in latino⁵⁸ che il maestro di Tommaso d'Aquino, Alberto Magno, tradusse in prosa: *“Dio ha fatto due astri di santità, due Marie, la Madre del Signore e la sorella di Lazzaro: un astro maggiore, la Vergine benedetta, che presieda al giorno, per rischiarare le anime innocenti, e un astro minore, Maria, la penitente, sotto la Vergine Maria, che presieda alla notte, dando l'esempio della penitenza ai peccatori. E invero, la Vergine, santificata dallo Spirito Santo, umile ancella, ci ha dato il Salvatore, e la Peccatrice, strappata dalle fauci di Satana, ha unto il Salvatore per la salute dei penitenti”*.⁵⁹ Nel passaggio dalla luce del mondo alla luce della croce, la santa esprime, dentro la sua parabola esistenziale, la segreta speranza di ciascuno di noi.

⁵⁸ *“O Maria / Magdalena, / Stella maris / Appellaris / Operum per merita, / Illa mundi imperatrix, / Ista beata peccatrix, / Laetitiae primordia / Fuderunt in ecclesia. / Matri christi / Coaequata / Dum fuisti / Sic vocata / Sed honore subdita. / Illa enim fuit porta / Per quam salus est exorta, / Haec resurgentis nuntia / Mundum replet laetitia”*. Presso FAILLON, *Monuments inedits sur l'apostolat de S. M. Madeleine*, Tomo 10, col. 16 D., cit. da P. GORLA, *La divina* cit. p. 155.

⁵⁹ ALBERTO MAGNO, Presso FAILLON, *Monuments inedits sur l'apostolat de S. M. Madeleine*, Tomo 2, col. 63, cit. da P. GORLA, *La divina* cit. p. 155.

2.2. Donna-maschio.

“Innanzi tutto i generi degli uomini erano tre e non due come ora, ossia maschio e femmina, ma c’era anche un terzo che accomunava i due precedenti.[...] Il maschio aveva tratto origine dal sole, la femmina dalla terra e il terzo sesso, che partecipa della natura maschile e di quella femminile, dalla luna, la quale partecipa della natura del sole e della terra.”

Platone, *Simposio*.

A partire dall’alto Medioevo si affermò, in seno alla Chiesa, l’immagine di Maria Maddalena come la contro – eroina in un mondo di prevaricazione maschile: vennero, infatti, istituiti alcuni monasteri doppi, composti da un edificio per i monaci e da un altro per le monache, con la Chiesa posta nel mezzo; in questi luoghi uomini e donne formulavano identica professione di voto nelle mani di una badessa. Era, in questo modo, riconosciuto, tramite un atto d’omaggio alla dignità femminile, in linea con gli insegnamenti evangelici, il ruolo decisivo che le donne avevano svolto nel riconoscimento del Risorto. Le grandi badesse avevano ereditato, come uno speciale magistero, il potere che era stato della santa.

Non si deve, tuttavia, scorgere l’incontrovertibile eco di un’entusiastica rivalutazione della femminilità nell’encomio di Maria Maddalena. In realtà quest’ultima non venne mai celebrata come donna, ma solo in quanto **metafora**: per Odone, infatti, essa rappresentava la Chiesa militante, mentre, per l’abate di Vendôme, simboleggiava la fragilità, ossia la parte femminile presente in ogni uomo e che lo tira verso il basso, verso il corpo, verso il sensibile.

Nel Cristianesimo antico la questione relativa al ruolo della donna è stata dibattuta e risolta in maniera diversa a seconda della

particolare teologia politica, a carattere conservatore o rivoluzionario, accolta presso ogni singola comunità di adepti.

Si può segnare una divisione abbastanza netta tra la posizione assunta dagli Apostolici, fondati da Paolo di Tarso, e quella assunta dagli Gnostici: i primi ricalcavano le formazioni intellettuali, la *forma mentis* e i preconcetti tipici del mondo antico; i secondi, al contrario, si proponevano di infrangere gli schemi della mentalità tradizionale, rifiutando l'impostazione dell'Antico Testamento e riprendendo l'insegnamento di Gesù che ha affermato, per la prima volta nella storia, la totale uguaglianza tra l'uomo e la donna.

Anche Tertulliano, nel *De præscriptione hæreticorum*, ha posto l'accento sulla totale discrepanza tra il ruolo riconosciuto alla donna all'interno delle comunità gnostiche e in seno alla Grande Chiesa: "*Le stesse donne eretiche, come sono sfacciate! Osano insegnare, disputare, compiere esorcismi, promettere guarigioni, forse anche battezzare.*"⁶⁰

Non si può neppure sostenere, tuttavia, che gli scritti gnostici in cui la Maddalena pare essere superiore agli apostoli maschi siano testimonianze di una realtà storica originaria. Nella letteratura gnostica, infatti, la santa era concepita come una Donna-maschio, simile ai bambini prima della pubertà, e simbolo, dunque, dell'ideale androgino, ossia di quella primitiva unità del maschio e della femmina annullata dal peccato originale. Lo scopo del percorso di redenzione era inteso, dunque, come l'annullamento delle differenze di genere.

Leggiamo nel *Vangelo di Tommaso*: "*Maria disse a Gesù: "A chi rassomigliano i tuoi discepoli?". Egli disse: "Essi sono simili ai bambini che si sono messi su un campo che non è loro. Giungendo i*

⁶⁰ TERTULLIANUS, *De præscriptione hæreticorum*, 41, 2-6.

padroni del campo, questi diranno: Lasciateci il nostro campo! Quelli si svestono della loro presenza per lasciarlo a loro e dare loro il campo".⁶¹ Che i discepoli di Gesù somiglino a dei bambini sembrerebbe un riecheggiamento di *"se non diventerete come bambini non entrerete nel regno dei cieli"*:⁶² ma non è così. In Matteo il fanciullo è simbolo di purezza di cuore e di obbedienza nei confronti del Padre. Mentre, in questo testo gnostico, bambino non è solo colui che è totalmente privo delle passioni mondane, ma è soprattutto colui nel quale non sono ancora evidenti i contrasti sessuali fra maschio e femmina e che pertanto è un'unione dei due sessi. Infatti, nel detto successivo, si legge: *"Gesù disse loro: "Quando farete di due una cosa sola, l'interno come l'esterno, l'esterno come l'interno e la parte superiore come quella inferiore; quando ridurrete il maschio e la femmina a un unico individuo, così che il maschio non sia maschio e la femmina non sia femmina [...], allora entrerete nel regno"*.⁶³

Secondo il *Vangelo di Maria* tutti i discepoli, indipendentemente dal proprio sesso, sono ugualmente invitati a oltrepassare il proprio genere per divenire esseri umani perfetti; nel *Vangelo di Tommaso*, invece, questa rinuncia è proposta alle sole donne. In quest'ultimo testo esiste, infatti, una doppia polarità: maschio/femmina, spirito/materia. Esclusivamente svestendosi della propria femminilità, cioè della propria sembianza di matrice demoniaca, le donne possono accedere alla sfera dello Spirito: infatti il percorso descritto si conclude con la trasformazione di Maria Maddalena in uomo: *"Simon Pietro disse loro: "Maria deve andare via da noi! Perché le femmine non sono degne della vita"*. Gesù disse: *"Ecco, io la guiderò in modo*

⁶¹ *Vangelo di Tommaso*, 1, 21, a.

⁶² *Matteo* 18, 3.

⁶³ *Vangelo di Tommaso*, 1, 22.

da farne un maschio, affinché ella diventi uno spirito vivo uguale a voi maschi. Poiché ogni femmina che si fa maschio entrerà nel regno dei cieli”.⁶⁴

Per riprendere le parole di Kurt Rudolph: *“l’emancipazione della donna è presente nella gnosi solo a livello di spunti potenziali”*, in quanto *“alla fin fine si rimane ancorati alla tradizionale visione, tipica dell’antichità, della donna come essere subordinato all’uomo”*.⁶⁵

Tale preconcezzo misogino si ripropose in forme considerevoli nella temperie culturale di stampo cattolico del primo medioevo, soprattutto in conseguenza di quanto si verificò tra il 1075 e il 1125, ossia il processo di riforma ecclesiastica tesa a purificare, dopo gli ordini monastici, anche il clero secolare e a creare due distinte categorie di uomini: da un lato quelli ai quali il rapporto con le donne era rigorosamente interdetto, dall’altro quelli che, lordati dalla vicinanza di una sposa, dovevano essere soggetti alle direttive morali degli asessuati, più vicini allo stato di grazia divina.

Dal momento che non era sotto la tutela di un marito terreno né chiusa in un convento, come sposa di Cristo, la Maddalena era, pertanto, una figura estremamente inquietante: da un lato è l’anti – donna, che ha saputo superare i limiti del suo sesso e diventare esempio per i maschi, dall’altro è più donna di tutte le altre, in virtù della sua capacità seduttiva.

Le arti figurative, infatti, ci tramandano un’immagine estremamente ambigua e conturbante: un corpo nudo e morbido, le cui forme s’indovinano al disotto dei lunghi capelli sciolti, della costrizione del soggolo. Alcune sue caratteristiche fisiche ed

⁶⁴ *Vangelo di Tommaso*, loghion 114.

⁶⁵ K. RUDOLPH, *La gnosi*, Paideia, Brescia, 2000, p. 342

iconografiche sembrano, dunque, voler riportare gli astanti in un tempo arcaico in cui la divinità femminile, la dea Madre Universale dispensatrice di fertilità, amore e giustizia, appare agli occhi dell'uomo come colei che tutto può e tutto vede.

Ma Maria Maddalena rappresentava solo l'*anima femminile* o comprendeva anche l'*animus maschile*? Riferimento fondamentale è la psicologia analitica di Carl Gustav Jung che ha identificato nell'inconscio dell'uomo il ruolo attivo di un principio femminile, l'*anima*, così come la presenza di una parte maschile nell'interiorità della donna, l'*animus*.

Nella figura della santa si presentano tutti i simboli e significati inconsci, che la psicologia e la psicoanalisi ci hanno aiutato ad interpretare, e si fondono i caratteri del muliebre e del virile. In Maria Maddalena si manifestano, da una parte, la femminilità dell'accoglienza, dell'empatia, dell'intuito e della facoltà di recepire i segnali provenienti dal corpo e dallo sguardo altrui (come nel rito dell'unzione dei piedi, dove la donna comprende la fatica di Gesù e la sua sofferenza per il futuro che l'attende sulla croce); dall'altra, l'audacia maschile delle azioni scelte e compiute autonomamente, ossia il coraggio di seguire Gesù in una sorte incerta, di vegliare mentre tutti dormono nell'Orto del Getsemani, di dedicarsi fino alla fine a una missione apparentemente impossibile come quella degli apostoli.

In Maddalena, nella stessa etimologia del suo nome che rimanda alla torre, simbolo esplicito del maschile, nel suo essere sintesi vivente dei caratteri peculiari dei due generi, si raggiunge, dunque, l'unità archetipa dell'androgino. La santa è, pertanto, un modello proponibile anche e soprattutto ai maschi: è l'"io" della confessione, "il "tu" dei

precetti cari ai commentatori delle Scritture, è il “noi”. Ciascun membro della Chiesa in marcia verso le distese erbose del Regno dei Cieli può identificarsi con lei, ciascuno deve “diventare donna” per accostarsi all’ideale di uomo perfetto. Ma, se è vero che l’errore di Maddalena è la lotta di ciascun essere umano sulla terra, esso è, dunque, un errore, un peccato ma soprattutto un itinerario necessario che conduce al perfezionamento dell’essere e all’elevazione.

2. 3. Peccatrice redenta.

“Poiché Gesù è salito al Cielo, posso seguirlo sulle tracce che Egli ha lasciato [...] Non mi slancio verso il primo posto, ma verso l’ultimo; invece di farmi avanti con il fariseo, ripeto piena di fiducia l’umile preghiera del pubblicano, ma soprattutto imito la condotta di Maria Maddalena, la sua audacia stupefacente o piuttosto amorosa che incanta il cuore di Gesù e seduce il mio”.

Teresa di Lisieux, *Storia di un’anima*.

“E’ segnato nel destino di ognuno di noi l’incontro col proprio Doppio: potremo diventare "ciò che siamo" solo specchiandoci nel volto perturbante di questo alter ego, solo riconoscendo nei suoi tratti quelli del nostro volto, riconoscendo cioè in lui le nostre parti scisse e rimosse, le nostre anime sconosciute ... Solo chi è capace di "peccare" paga un tributo alla vita; se non si ha un male interno che ci costringa a confrontarci con noi stessi [...] non c’è alcuna possibilità di avanzamenti e di nuove scoperte”.

Aldo Carotenuto, *I sotterranei dell’anima*.

Maria Maddalena, mostrata come esempio a chierici e laici, era innanzitutto **peccatrix**, ma anche **accusatrix**, ossia consapevole delle proprie colpe e pronta ad ammetterle.

Peccatrix, infatti, è il termine, tratto dai Vangeli, che personifica la santa prima della conversione, stando al posto del nome proprio.

Sebbene questa parola sia del tutto generica e indeterminata, quasi includesse qualsiasi sorta di peccati, gli esegeti medievali, tuttavia, riflettendo sul fatto che essa fosse riferita ad una giovane donna, non poterono evitare di intenderla come specificazione di colpe contro la castità. Solo nel 1969 la Chiesa cattolica revocò ufficialmente l'etichetta di prostituta affibbiata a Maddalena da Papa Gregorio Magno.

Soprattutto nel corso del Medioevo la figura mitica della santa ha subito, tale radicale trasformazione: dall'immagine di una dama ricca e appassionata, straziata dalla sofferenza quando crede Cristo morto, si è giunti a quella di una donna spregevolmente corrotta che, pentitasi, si accanisce sul proprio corpo macerato.

Infatti, secondo le leggende, Maria Maddalena, dopo l'ascensione di Cristo, rinnegò la propria femminilità colpevole mortificando la propria carne con digiuni, veglie e preghiere ininterrotte. Come abbiamo già evidenziato, tutte le donne, da Eva alla serva del gran sacerdote davanti alla quale San Pietro rinnegò Gesù, sono ritenute, soprattutto in ambiente monastico, mezzi del diavolo: esse dovevano, perciò, redimersi ben due volte, sia di essere colpevoli e che di essere donne.

Il comportamento della santa al cospetto di Cristo venne letto, quindi, come una vera **sublimazione** della dissolutezza passata: tutti gli strumenti attraverso i quali aveva peccato, ossia il corpo, le labbra, i capelli e gli occhi, sono convertiti al servizio del Redentore ed offerti in sacrificio.

Questa nobilitazione morale si tradusse in arte in una morbosa attenzione verso i particolari realistici più crudi: quelli che erano gli elementi simbolo del suo ruolo precedente, liberatisi di ogni allusione

terrena, acquistarono altro significato e l'immagine della Maddalena venne "scarnificata" della sua maliarda avvenenza per divenire una donna invecchiata e consunta, ma esaltata nel suo misticismo grazie alla misericordia divina.

Soprattutto nella seconda metà del XV secolo, a causa del sentito desiderio di *renovatio* della Chiesa, della nascita di movimenti penitenziali in seno agli ordini mendicanti e della presa di potere di autorità spirituali femminili, si verificò un consistente aumento delle testimonianze iconografiche di Maria Maddalena come asceta ravveduta. Risulta evidente, infatti, che il mito della peccatrice redenta era l'esito di un anelito covato nel corso di secoli da uomini e donne: al desiderio, tutto terrestre, di ascesa sociale si univa il rimpianto per l'Eden per sempre perduto e la ricerca del divino tramite la mortificazione.

Tra le più celebri e toccanti rappresentazioni di Maddalena penitente vi è la statua policroma eseguita, attorno al 1455, da un quasi settantenne Donatello,⁶⁶ situata, in origine, all'interno del Battistero di Firenze e oggi, precisamente dal 1966, conservata nel Museo dell'Opera del Duomo della medesima città.

La figura eretta, alta circa due metri, presenta la Santa nel momento del suo ritorno dal periodo di espiazione nel deserto, vestita di una lunga capigliatura dorata che, come una fiamma purificatrice, le

⁶⁶ Donatello (1386 - 1466) fu un'artista che determinò una svolta epocale nella storia dell'arte. Durante gli snodi della carriera, trascorsa quasi tutta a Firenze, ma con una lunga pausa a Padova, Donatello si esprime nelle dimensioni più disparate e nei materiali più diversi, coniugando il realismo e la prospettiva con l'intensità psicologica e drammatica. Fra le sue opere più importanti: le statue dei *Profeti* per il Campanile del Duomo di Firenze, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo, il gruppo di *Giuditta e Oloferne*, oggi all'interno del Palazzo della Signoria, il *David*, oggi al Museo Nazionale del Bargello, il *Monumento equestre al Gattamelata*, a Padova, la *Cantoria* del Duomo di Firenze, il *Tabernacolo dell'Annunciazione* e il *Crocefisso* di Santa Croce. Per ulteriori informazioni: J. POPE – HENNESSY, *Donatello scultore*, U. Allemandi, Torino 1993.

avvolge tutto il corpo fin sotto le ginocchia. Della giovanile bellezza fisica e della seducente femminilità, occasione di peccato, non è rimasto neppure uno sbiadito ricordo nel volto visibilmente avvizzito e spettrale, in cui sporgono disarmonicamente, in contrasto netto con la “divina proporzione”, il naso e il mento; nella bocca sdentata semiaperta; negli occhi impietosamente incavati ma espressivi, attraverso i quali, pur arrossati dalle lunghe veglie, traspare l’intensità cocente della preghiera con cui si rivolgeva a Dio. Questa Maddalena aurea è nell’apparenza una “larva umana”, ma, ergendosi solenne nella dichiarazione della propria dignità morale ed intellettuale, traduce in immagine la visione dell’essere radioso e paradisiaco che il vescovo Massimino della *Leggenda aurea* ebbe nell’oratorio il giorno di Pasqua: lo sguardo della Santa è, infatti, interiorizzato, rivolto ad un altro mondo.

La macerata magrezza del corpo nudo venne resa da Donatello attraverso l’ossessivo reiterarsi di linee verticali che compongono la lunga ed incolta capigliatura che, pur rispettando la modestia, non cela le membra ossute: linee profondamente scavate, tortuose, virgolate, simili ad una corteccia indurita, che originano, con la loro doratura, un terribile contrasto fra il riverbero della luce sulle sporgenze e l’ombra tetra delle rientranze. La resa dei dettagli è straordinariamente puntuale: i piedi scarni poggiano sulla terra, quello proteso in avanti, sul quale ricade il peso del corpo, addirittura si uniforma alle irregolarità del terreno, le mani esprimono un atteggiamento devozionale, ma non si congiungono, anzi, neppure si sfiorano, ma creano una piccola nicchia buia che determina un senso di palpito e vibrazione.

Abbiamo in precedenza evidenziato come nel mito di Maddalena

conflui la leggenda di Santa Maria Egiziaca, la quale fu descritta da Domenico Cavalca con parole perfettamente sovrapponibili alla statua di Donatello: “*Una persona nuda col corpo nero e secco per lo sole e coi capelli canuti bianchi come lana*”.⁶⁷ L'iconografia di Maria Egiziaca prevede, infatti, una figura nuda e ossuta, spesso avvolta da una fitta capigliatura, ma, più di frequente, con l'aspetto di una “femmina selvaggia”, ossia con il corpo quasi totalmente coperto da un vero vello di peli biondi e ondulati, che si distingue dalla Maddalena penitente in virtù di un attributo particolare: una piramide composta da tre piccoli pani che tiene nelle mani.

Un'altra opera lignea, oggi conservata al Bayerisches National Museum, raffigurante la Maddalena circondata da un volteggio di angeli, fu realizzata fra il 1490 e il 1492 da Tilman Riemenschneider.⁶⁸ In essa si rappresenta una variante dell'iconografia della Santa penitente: si tratta dell'episodio, apparso per la prima volta nel XII secolo su un bassorilievo della cattedrale di Autun, del colloquio intrattenuto da quest'ultima con gli angeli, avvenuto durante i giorni della sua espiazione. Secondo la leggenda, che abbiamo in precedenza narrato, per sette volte al giorno la Santa riceveva delle visitazioni angeliche che la trasportavano in Paradiso, dove ella ascoltava i cori celesti e veniva nutrita di pane consacrato. Tali ascese al cielo non

⁶⁷ DOMENICO CAVALCA, *Vite dei Santi Padri*, XVI, I, da www.intratext.com/IX/ITA1836_P1H.HTM.

⁶⁸ Tilman Riemenschneider (1460 ca. – 1531) fu uno scultore tedesco a capo di un'importante bottega a Würzburg. La sua opera è una delle più alte realizzazioni del linguaggio plastico tardogotico tedesco, cui l'artista rimase legato nel corso della sua attività, trascurando i crescenti fermenti realistici. Le sue figure sono caratterizzate da tratti melanconici, rassegnati e dolenti, espressione di una spiritualità che preannuncia le inquietudini riformiste; mentre la definizione spaziale è data dai riflessi di luce e dalle incisioni profonde e spezzate, che accentuano gli effetti di irrealtà. Fra le opere più importanti: la *Tomba dell'imperatore Enrico II e di sua moglie Cunegonda* per il Duomo di Bamberg e l'*Altare dell'Ultima Cena* a Rothenburg.

devono essere intese in modo analogo all'assunzione della Vergine, trattandosi, invece, di estasi momentanee che si concludono con il ritorno a terra.

Nell'opera di Riemenschneider tutto il corpo della santa è celato agli sguardi degli astanti tramite una fitta peluria che rivela esclusivamente il viso armonioso e dolce, le mani giunte in preghiera, i seni, che ne svelano la femminilità, le ginocchia, dove il pelo si è consumato per il suo continuo inginocchiarsi, e infine i piedi, che la identificano come essere umano: infatti se fosse stata un demone o una bestia avrebbe dovuto avere artigli o zampe caprine.

Questa immagine di donna "capelluta", derivante da una antica iconografia nordica, precisamente quella di una creatura immaginaria, appellata *Wild Frau*, che incarnava lo spirito del bosco, della natura o dei defunti e che compariva la notte di Giovedì Santo, vuole identificare la Maddalena come "nuova Eva". Infatti, nell'opera di Riemenschneider la Santa è ritratta come una figura "selvaggia", ossia non contaminata dalla civiltà umana, per simboleggiare l'innocenza e l'obbedienza alla legge naturale imposta da Dio che caratterizzavano la progenitrice nell'Eden, prima della caduta:⁶⁹ emaciata e ricolma di Spirito Santo, la Maddalena è, con Giovanni Battista, al quale è spesso associata, testimone della nuova alleanza tra Cristo e l'umanità.

Vi sono alcuni significativi punti di contatto fra le due opere lignee ritraenti la Maddalena eseguite da Donatello e da

⁶⁹ Fra le "donne pelose" ricordiamo figure di sante come sant'Agnes, santa Martina e una figura profana, Lady Godiva, moglie del conte di Marcia Leofric, che, nell'XI secolo, per ottenere dal consorte una riduzione delle tasse per gli abitanti di Coventry, cavalcò nuda, coperta solo dai lunghi capelli, per le vie della città. Tutti gli abitanti si chiusero in casa per rispetto, solo Peeping Tom (Tom che sbircia) osò spiarla e perciò venne accecato. Potrebbe essere solo un caso, ma c'è una stretta assonanza fra il nome Godiva e "*Good Eve*", ossia "Buona Eva".

Riemenschneider. In entrambe, infatti, la Santa congiunge le mani all'altezza del petto: tale gesto di preghiera, derivato, secondo l'ipotesi maggiormente condivisa, dal rituale laico della *recommandatio* feudale,⁷⁰ esprime l'idea di un rapporto personale con il divino, gerarchizzato ma esprime anche reciproco affetto.

Inoltre, le due Maddalene sono nude, vestite soltanto di un manto di capelli e peli. Nella vita di santa Maria Egiziaca di Cavalca, la stessa santa spiega il rapporto tra le vesti e la nudità eremitica: “*E le vestimenta mie, colle quali passai il deserto, in breve tempo si guastarono e infracidarono, per la brinata e per lo caldo; onde rimanendomi nuda fui molto tribolata per tutto il predetto tempo di verno dal freddo e dalla brinata, e di state dal disordinato caldo; ma da quel tempo in qua la divina misericordia ha liberato lo mio corpo e la mia anima da ogni pericolo; [...] mio cibo e mio vestimento è la parola di Dio*”.⁷¹

Ma, a differenza della Santa ritratta dall'artista toscano, consunta dai reiterati digiuni e tormentata dal rimorso per le colpe commesse, questa *Maddalena innalzata dagli Angeli* appare, pur nella modestia, consapevole della propria bellezza.

A partire dal Rinascimento, infatti, la maggior parte degli artisti hanno sfruttato questo soggetto come un pretesto per eccitare la sensualità: la nudità cristiana può essere, infatti, sia emblema della santità, della purezza e della mortificazione della propria carne sull'esempio di Cristo sulla croce; sia simbolo di lussuria, allusiva, in questo caso, ai peccati commessi da Maddalena nel suo passato di cortigiana.

⁷⁰ Nella *recommandatio* vi era, però contatto fisico fra il feudatario e il vassallo, che poneva le sue mani in quelle del suo signore.

⁷¹ DOMENICO CAVALCA, *Vite* cit., XVI, II.

La santa divenne, pertanto, modello non solo di preghiera contemplativa, ma anche d'intercessione, sostituendosi a Maria: con essa si riproduceva, infatti, il rapporto di ciascun uomo con il proprio "doppio", ossia con la propria parte oscura, guardando la quale ci si riappropria dei propri peccati e se ne diventa consci.

Riconoscendosi colpevoli si è, quindi, già sulla strada della salvezza. Non sono, infatti, i retti, gli onesti, i rispettosi della legge vetero-testamentaria a essere i prediletti di Dio, ma i peccatori, che non vengono, ovviamente, amati per la loro trasgressione, ma indipendentemente da essa. Il Dio del Nuovo Testamento, e di conseguenza l'uomo che ne è immagine e somiglianza, non vanno più in cerca del reietto per punirlo o del giusto per premiarlo.⁷²

Questo processo si verifica anche in ambito psicoanalitico: ovviamente, in questo caso, non si tratta di una salvezza di ordine trascendente, ma di un riscatto dalle proprie nevrosi, fobie e malesseri.

La coscienza dell'ombra di junghiana ascendenza è, quindi, anche coscienza della finitudine e dell'ambivalenza dell'uomo, il quale trova la propria dimensione specifica proprio nella compenetrazione degli opposti.

L'amore di Cristo rende possibile un processo di affrancazione dai propri peccati che, a sua volta, apre la via all'amore: si parte dall'amore e ad esso si ritorna. Il risultato di questa "liberazione psicologica" è il riconoscimento dell'*eros* come forza costitutiva dell'essere umano: tale riconoscimento porta a un vissuto emozionale

⁷² PIERRE DE BLOIS, PL CCVII, 650-655; HONORIUS D'AUTUN, PLCLXXII, 979-982; J. DUBOIS, *Bibl. Vet. Floriac.*, Lione 1605, pp. 171-180.

e affettivo più autentico.

2.4. Sintesi della vita attiva e della vita contemplativa.

“Rallegratevi con me voi tutti che amate il Signore, perché Colui che cercavo mi è apparso; e mentre piangevo presso il sepolcro vidi il mio Signore e mi disse queste parole: Va' dai miei fratelli e di loro: Così dice il Signore: ascendo al Padre mio, il quale mi ha generato prima di tutti i secoli; e al Padre vostro, che vi ha adottati come suoi figli. Al Dio mio, perché sono disceso; e al Dio vostro, perché voi siete ascesi”.

Mauro Rabano, *Vita di S. Maria Maddalena*.

“I santi sono coloro che nel corso della contemplazione ugualmente ritornano all'azione”.

Sant'Antonio da Padova

Il toponimo Magdala, come abbiamo sottolineato in precedenza, significa etimologicamente “**torre**”: secondo le leggende, infatti, Maria Maddalena era la nobile proprietaria di un castello. Tale torre divenne, in determinati contesti, l'emblema della Chiesa universale: come la torre si innalza verso il cielo, così la Chiesa disprezza le realtà terrene per tendere verso le gioie celesti. Inoltre, nell'Antico Testamento, compare una celebre torre, interpretata anche come comunità di credenti in Cristo, che permise agli esegeti medievali di dare alla rete interpretativa di Maria Maddalena notevole coerenza: si tratta della torre di David che la sposa, nel terzo poema del *Cantico dei Cantici*, paragona al collo del suo diletto: “*Come la torre di Davide il tuo collo, costruita a guisa di fortezza*”.⁷³

⁷³ *Cantico dei Cantici* 4, 4.

Fin dai primi secoli dell'epoca cristiana, infatti, i Padri avevano evidenziato tali numerose relazioni simboliche fra le mirofore, protagoniste del racconto evangelico del mattino di Pasqua, e la Chiesa.

Non importa avere esatta cognizione dell'ora in cui Maria Maddalena sia stata testimone di questo straordinario evento: nel vangelo di Giovanni è ancora buio;⁷⁴ in quello di Matteo e Luca sta albeggiando;⁷⁵ nel vangelo di Marco il sole è già spuntato.⁷⁶ Non importa sapere se la santa avesse presenziato nel momento in cui la pietra sepolcrale veniva rimossa,⁷⁷ o solo in seguito.

Maria Maddalena, che ricevette l'incarico di annunciare la resurrezione, è comunque l'**Apostola degli apostoli**,⁷⁸ la quale incarna compiutamente le parole di San Paolo, che introdusse il cristianesimo nel mondo pagano con l'inconfutabile affermazione: "*Se Cristo non è risuscitato, allora è vana la nostra predicazione ed è vana anche la nostra fede*".⁷⁹ Nel Vangelo di Nicodemo, in particolare, la santa, ai piedi della croce con Maria e Giuseppe di Arimatea, è presentata come una temeraria eroina che, ancor prima di incontrare Cristo Risorto, desidera già proclamare la Verità al mondo intero: "*Maria Maddalena disse piangendo: "Ascoltate popoli, nazioni e razze, e apprendete con quale morte gli empi Giudei hanno ricambiato gli innumerevoli benefici loro fatti! Ascoltate e meravigliatevi! Chi farà udire queste cose per tutto il mondo? Io sola. Andrò a Roma, da Cesare, e gli riferirò quale delitto ha commesso Pilato, per dar retta agli empi*

⁷⁴ Giovanni 20, 1.

⁷⁵ Matteo 28, 1; Luca 24, 1.

⁷⁶ Marco 16, 2.

⁷⁷ Matteo 28, 2.

⁷⁸ Tale definizione si deve a Abelardo: *Sermo XIII in die Paschae*, PL CLXXVIII, 486.

⁷⁹ I Corinzi, 15, 14.

Giudei!»⁸⁰.

Le mirofore simboleggiavano, più precisamente, la Chiesa nascente, ossia la Chiesa dei gentili, la quale avrebbe accolto Cristo mediante la fede soltanto dopo la sua ascensione al Padre, poiché troppo cieca davanti all'evidenza della sua umanità. Tale è il senso del “*Noli me tangere*”⁸¹ che fu rivolto a Maria Maddalena: soltanto tramite il tatto, infatti, si acquisisce la conoscenza completa. Come spiega Sant'Agostino nel *De Trinitate*, infatti, la santa aveva stima di Cristo come di un uomo santo, ma non era ancora giunta a riconoscerlo una cosa sola con Dio.

Questa interpretazione risale ai Padri della Chiesa. “*La peccatrice*” diceva Ilario di Poitiers, “*prefigura i Gentili*”.⁸² Sant'Ambrogio sviluppò lungamente il parallelo fra la peccatrice e la Chiesa e l'arricchisce del simbolismo dei due debitori di cui Cristo, secondo il vangelo di Luca,⁸³ racconta la parabola a proposito della donna piangente ai suoi piedi.⁸⁴ Pietro Crisologo condensa il medesimo pensiero in una formula breve: “*Ecce mulier quae erat in*

⁸⁰ *Vangelo di Nicodemo*, detto anche *Atti di Pilato*, B, 11, 5, in M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino 1990, p. 345.

⁸¹ *Giovanni* 20, 17.

⁸² HILARIUS, *Comm. In Math.*, XXVI, 7 – 13, PL IX, 1064.

⁸³ «Un creditore aveva due debitori: l'uno gli doveva cinquecento denari, l'altro cinquanta. Non avendo essi da restituire, condonò il debito a tutti e due. Chi dunque di loro lo amerà di più?». Simone rispose: «Suppongo quello a cui ha condonato di più». Gli disse Gesù: «Hai giudicato bene». E volgendosi verso la donna, disse a Simone: «Vedi questa donna? Sono entrato nella tua casa e tu non m'hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli. Tu non mi hai dato un bacio, lei invece da quando sono entrato non ha cessato di baciarmi i piedi. Tu non mi hai cosparso il capo di olio profumato, ma lei mi ha cosparso di profumo i piedi. Per questo ti dico: le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato. Invece quello a cui si perdona poco, ama poco». Poi disse a lei: «Ti sono perdonati i tuoi peccati». Allora i commensali cominciarono a dire tra sé: «Chi è quest'uomo che perdona anche i peccati?». Ma egli disse alla donna: «La tua fede ti ha salvata; va' in pace!». Luca 7, 41-47.

⁸⁴ AMBROSIUS, *Com. in Luc.*, VII, 36 – 50, PL XV, 1671 – 1678.

civitate peccatrix. Quae mulier? Ecclesia sine dubio".⁸⁵

Gregorio Magno diede la sua forma definitiva all'esegesi allegorica del comportamento della convertita. Al fariseo Simone, orgoglioso della sua giustizia legale e simbolo del popolo giudaico, egli oppose la femmina peccatrice, immagine della Chiesa, giustificata dalla fede e dall'amore.⁸⁶

Odone di Cluny ribadì tale concetto: "*Nel senso mistico*" egli scrisse, "*la peccatrice designa la Chiesa*". Tutti i suoi gesti al banchetto di Simone hanno un significato misterioso: le sue lacrime prefigurano l'acqua del battesimo, il suo rimorso la penitenza e l'ottemperanza dei fedeli, il suo profumo le opere buone e la fede, i rimproveri diretti a Cristo dai Giudei gli attacchi che subì la Chiesa da parte dei suoi nemici.⁸⁷

La medesima esegesi simbolica di rincontra altrove, ma a proposito di un banchetto a Betania, senza che gli autori facciano una differenza fra la peccatrice di cui parla Luca e la sorella di Lazzaro. Scrisse Isidoro di Siviglia: "*Questa donna, che ha unto di profumo la testa del Signore, è la Chiesa, che porta nelle sue mani i frutti del suo lavoro e il profumo della sua fede per la più grande gloria di Dio e la lode di Cristo*".⁸⁸

Ugualmente, per Onorio d'Autun, l'unzione di Betania annuncia la venuta della Chiesa, profumata dell'odore delle virtù e munita dell'unzione dello Spirito Santo.⁸⁹

Si è più volte ricordato che molti personaggi femminili

⁸⁵PETRUS CRISOLOGUS, *Sermo XCV De Magdalanae allegorica conversione*, PL LII M 468.

⁸⁶GREGORIUS MAGNUS, *Hom. XXXIII, 5*, PL LXXVI, 1242.

⁸⁷ODO CLUNIACENSIS, PL CXXXIII, 715.

⁸⁸ISIDORUS, *Allegoriae quaedam Scripturae sacrae*, 238, PL LXXXII, 128.

⁸⁹HONORIUS, *Speculum Ecclesiae, De sancta Maria Magdalena*, PL XXXV, 981.

compaiono in momenti e scene decisive inerenti alla vita di Cristo: nei miracoli, nella predicazione, ai piedi della croce, nell'esecuzione dei riti funebri e, tre giorni dopo, nella scoperta della tomba vuota e nella successiva diffusione della notizia della resurrezione.

Con la venuta di Cristo, infatti, il ruolo delle donne nella religione subisce un cambiamento radicale: mentre, in precedenza, esse non partecipavano che indirettamente, tramite i parenti di sesso maschile, all'alleanza suggellata con Mosè, ora divengono figlie di Dio in uguaglianza con l'uomo.⁹⁰

⁹⁰ L'Antico Testamento è ricco di figure femminili che incarnano la capacità di circuire l'uomo e fanno trapelare la paura della perdita della giusta via, indicata da Dio al popolo prediletto: da Eva, alla moglie di Putifarre, alle concubine del re Salomone a Dalila. Le sentenze dei *Proverbi* dipingono un modello classico di seduzione femminile nella stupenda e vivacissima scena descritta nel settimo capitolo ed esortano a non fidarsi: il miele sulle labbra della prostituta diventerà amaro come l'assenzio, la donna ammaliatrice è la via più breve e sicura per andare direttamente all'inferno (*Proverbi*, 7, 10-26, 5, -3-5). Il redattore anonimo del libro di *Qoèlet* paragona la donna al laccio del cacciatore, ad una trappola che può imprigionare l'uomo per tutta la vita e che deve essere necessariamente evitata per salvarsi dal peccato (*Qoèlet*, 7, 26). Nel libro del *Siracide* la questione si amplia ancora di più: l'autore ammonisce gli uomini affinché non rivolgano neppure un fugace sguardo alle donne, perché esse, capaci di accendere il fuoco ardente della concupiscenza, causano la caduta del giusto (*Siracide*, 9, 3-29; 25, 28). Descrivendo Dio come un'entità maschile e invocandolo con gli appellativi prettamente virili di Re, Maestro, Capo degli eserciti, Giudice, Padre e Sposo d'Israele, la società giudaica aveva elaborato un mito sociale fondato sulla supremazia del maschio. Inoltre, per giustificare ulteriormente la sottomissione delle donne ai loro padri, da fanciulle e ai loro mariti, da sposate, ha giocato un ruolo essenziale l'assunto incontrovertibile che dà a Eva la colpa dell'espulsione dallo stato di felicità dell'Eden. La frase chiave, che, alludendo al peccato originale, condanna la prima donna e di conseguenza tutte le altre, è contenuta nel libro del *Siracide*: "Dalla donna ha avuto inizio il peccato, per causa sua tutti moriamo" (*Siracide*, 25,24). L'uomo, dopo la caduta, è stato legittimato da Dio a far degenerare la sua autorità in tirannia, a trattare la compagna come una schiava e ad avvilirla con la pratica della poligamia e del divorzio.

La disuguaglianza fra maschi e femmine cominciava fin dalla nascita. Quando dava alla luce una bambina, la madre era considerata impura per ottanta giorni, se nasceva, invece, un bambino solo per quaranta (*Levitico* 12, 1-8). Tutti i figli maschi dovevano essere circoncisi dopo otto giorni di vita, per prendere parte all'alleanza, ma non esisteva nessun rito d'iniziazione per le femmine (*Genesi* 17, 9-12). Tutte le relazioni sociali ruotavano intorno al Padre (il patriarca): l'uomo poteva divorziare dalla moglie quando lo ritenesse opportuno (*Genesi* 16, 1-6; *Deuteronomio* 24, 1-4; *Matteo* 19, 3-9) ed era capo della famiglia nel senso letterale del termine (*Salmi* 127, 3-5; 128, 1-6), poiché la donna, come i bambini e gli schiavi, era sua proprietà (*Esodo* 20, 17). Le donne non fruivano di alcuna forma di educazione intellettuale, non erano neppure tenute a studiare la Legge, come era

Cristo, infatti, non si limitò a modificare parzialmente l'antica Legge mosaica, andò ben oltre: Egli è la nuova Legge, il Nuovo Libro vivente, il Libro che siede alla destra di Dio.⁹¹ Come all'inizio del tempo umano Dio plasmò l'uomo e la donna, così Cristo sulla croce generò la salvezza per un nuovo popolo, creò un nuovo Adamo ed una nuova Eva ai quali donò, ancora una volta, il suo alito, la *rûah*.

caldamente raccomandato ad ogni ebreo maschio. In materia di religione una donna non poteva agire come persona autonoma, non le era consentito offrire sacrifici e le era riservata una parte, detta "cortile delle donne", nel Tempio di Gerusalemme. Si riteneva, infatti, che questi adempimenti potessero distoglierla dalle incombenze domestiche: il dovere di una buona moglie era solo quello di obbedire al marito.

La donna era esclusa dai precetti positivi delle Legge (quelli formulati con l'iniziale "tu devi") che fondavano lo statuto religioso dell'israelita, in compenso era destinataria di numerosi precetti negativi.

Eppure l'Antico Testamento, innegabilmente attraversato da forti correnti misogine, è costellato di figure femminili straordinarie: donne bellissime e coraggiose, profetesse, regine e matriarche: nei momenti di crisi che investono la storia del popolo d'Israele uomini e donne tornano a condividere l'uguaglianza dell'Eden, ma, quando l'emergenza si conclude, le donne tornano ad occupare un ruolo subalterno nella famiglia, nella società e nella Storia.

La subordinata condizione in cui era relegata la donna non escludeva, però, che essa fosse oggetto d'amore o di rispetto quando lo meritava: specialmente se aveva figli maschi e sapeva imporsi abilmente, godeva di autorità e prestigio considerevoli. Alla luce di un confronto storico-etnologico, bisogna considerare che la donna è stata più onorata e meglio trattata presso gli Ebrei che presso altri popoli dell'antichità, infatti non le era sempre imposto di coprire il viso con il velo e le era consentito di essere parte attiva nelle feste pubbliche. Nell'ebraismo, inoltre, la femminilità e la sessualità non conobbero mai il marchio dell'infamia: al contrario, la "necessità" del matrimonio, con la conseguente condanna radicale del celibato o della vita monastica, si spiega proprio alla luce del racconto della creazione: se l'*adam* è stato creato maschio e femmina, la perfezione si realizza nell'incontro della moglie e del marito. Inoltre l'unione dell'uomo e della donna ha sempre avuto nella tradizione ebraica un'altra finalità fondamentale: attraverso di essa è vissuta ed è messa alla prova l'alleanza, cioè il legame che può instaurarsi, dopo la creazione, tra Dio e l'essere umano. Di conseguenza il rapporto coniugale divenne, all'interno del discorso profetico, la metafora principale del rapporto tra l'umano e il trascendente e il modello di riferimento della fedeltà all'Alleanza: la donna fedifraga è l'immagine stessa dell'infedeltà d'Israele. Anche il *Cantico dei Cantici* ricorre alla metafora della relazione amorosa per descrivere il rapporto d'Israele con la Divinità.

Per ulteriori informazioni: R. GOWER, *Usi e costumi dei tempi della Bibbia*, Editrice Elle Di Ci, Torino 1990; F. G. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Librairie Letouzey et Ané, Parigi 1895 – 1912, vol. II, p. 2120; J. Mc KENZIE, *Dizionario biblico*, Cittadella Editrice, Assisi 1978, pp. 256 - 257; R. PENNA, *Dizionario enciclopedico della Bibbia*, Borla, Roma 1995, pp. 432 – 433; G. KITTEL – G. FRIEDRICH, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1965 vol. II, p. 708.

⁹¹ Nell'*Apocalisse* si legge: "E l'Agnello giunse e prese il libro dalla destra di colui che era seduto sul trono" (*Apocalisse* 5, 7).

Infatti Egli, pur non avendo mai preso una posizione politica riguardo alla teorica questione femminile, non parlando cioè dei diritti, del ruolo e della posizione della donna nella società giudaica, tuttavia, con una naturalezza e una semplicità che risultano innovative e dirompenti di per sé, ha accordato alle donne la parità con i maschi nel lavoro per il Regno dei Cieli.

Dobbiamo, in quest'ambito, un'infinita riconoscenza a Luca, l'unico dei quattro evangelisti che ci trasmette una notizia fondamentale: Gesù non era accompagnato solo da discepoli, ma anche da discepole, fin dagli esordi del suo ministero in Galilea.⁹² Tuttavia, Luca non usa il termine "discepolo", poiché, sia in ebraico che in aramaico, la parola discepolo non aveva il genere femminile. Successivamente la tradizione cristiana, riferendosi a queste figure che facevano parte della sequela di Gesù, le chiama "*pie donne*".

Luca ci informa che quest'ultime erano state curate da spiriti maligni e da infermità. Va notato, in proposito, il verbo "*therapeuein*", che significa curare, ma anche servire. Per indicare ciò da cui erano state guarite, Luca impiega il vocabolo "*astheneia*", che indica non solo e non tanto una circoscritta infermità fisica, ma anche debolezza e insignificanza. Ogni donna del tempo era, quindi, "*asthenes*" in quanto destinata all'impotenza, alla mancanza di stima e fiducia. Queste donne vennero da Gesù risanate nell'intima profondità del loro essere e, così, restituite alla loro importanza di persone, alla pienezza della vita.

La guarigione di una donna da parte di Gesù ha sempre una particolare portata simbolica e trasgressiva nei confronti dei tabù giudaici. Ricordiamo l'episodio della guarigione della donna curva

⁹² Luca 8, 2.

nella sinagoga:⁹³ essa aveva una malattia che le impediva di guardare il cielo e la rivolgeva verso terra: Gesù la chiamò a sé, le impose le mani e le disse: “*Donna, sei libera dalla tua infermità*”,⁹⁴ e la donna, prodigiosamente, si raddrizzò. È uno dei miracoli prediletti dalla riflessione teologica femminile, perché, in un certo senso, tutte le donne al tempo di Gesù, nel contesto patriarcale della religione giudaica, erano “curve”, simbolicamente ed esistenzialmente, a prescindere dalle condizioni del loro scheletro.

Sono interessanti le forti implicazioni antropologiche dell’episodio del miracolo dell’emorroissa, la donna che soffriva di perdite di sangue.⁹⁵ Con il suo gesto risanatore, Gesù abbatté in una volta sola tre pesanti tabù: quello della femminilità, quello del sangue mestruale⁹⁶ e quello del sesso. La donna si avvicinò al Maestro, di cui le folle parlavano con entusiasmo, e toccò un lembo del suo mantello: secondo la Legge giudaica commise una colpa gravissima, perché, sfiorandolo, lo rese impuro, ma fu lodata da Gesù per la sua fede.

Anche l’invito, apparentemente rivoluzionario, di porgere l’altra guancia è tratto dalla pratica quotidiana delle donne: nessuno prima di Cristo aveva attribuito al comportamento femminile un valore politico tale da ricavarne una teoria sociale. Con l’avvento del cristianesimo, infatti, la società, anche se era rimasta a dominio maschile in campo giuridico e sociale, era divenuta femminile come proposta etica e

⁹³ Luca 13.

⁹⁴ Luca 13, 12.

⁹⁵ Luca 8, 43-48.

⁹⁶ Gli obblighi religiosi delle donne ebraiche erano soprattutto vincolati alla condizione d’impurità, che faceva di esse un gruppo separato non solo nel Tempio, ma anche nelle abitazioni private. L’impurità era legata principalmente al tabù del sangue, poiché riguardava i periodi del ciclo mestruale e del puerperio. Ma in realtà le donne erano sempre impure, poiché l’atto sessuale, che metteva in condizione di impurità anche il maschio, per le donne si inseriva nei periodi “puri”, dato che non era lecito avere rapporti sessuali durante il ciclo.

spirituale. E' significativo il fatto che Gesù, nelle parabole dei Sinottici, si sia occupato spesso della vita della donna, delle sue preoccupazioni, delle sue gioie, mentre ciò non compare nei *midrash* rabbinici.⁹⁷

Perfino nei suoi ultimi istanti di vita terrena Gesù ha respinto le consuetudini ostili alla dignità femminile. Ai piedi della croce Egli si è rivolto a Maria con tali parole: “*Donna, ecco tuo figlio*” e a Giovanni: “*Ecco tua madre*”.⁹⁸ Affidando sua madre a Giovanni, Gesù, capo della famiglia, ha infranto, ancora una volta, le prescrizioni della Legge che obbligavano i parenti maschi a prendere in casa o a provvedere ad una vedova senza figli. I legami familiari erano fondamentali in Israele, invece Gesù, in tutta la sua vita, ha attuato un’opera quasi programmatica di relativizzazione dei vincoli parentali e matrimoniali: nel momento del dolore estremo Egli, infatti, ha consegnato sua madre alle cure di Giovanni perché ha avvertito l’ingiustizia e la gravosità di una legge che riduceva le donne a meri oggetti da spostare nelle case, senza tener conto della sensibilità e dell’affinità psicologica. Gesù, invece, ha scelto per sua madre colui che egli stesso prediligeva, il più giovane e dolce dei suoi amici, quello che lo amava di più e di cui si fidava.

Agli esordi del movimento cristiano, dal I al III secolo, le mansioni rituali delle femmine erano equivalenti a quelle dei maschi, non c'era disparità di sorta. Alle origini troviamo, dunque, donne diaconi, presbiteri e perfino con cariche corrispondenti a quelle di vescovi. Vi erano, inoltre, le oranti, il cui ruolo era affine a quello delle sacerdotesse nei riti arcaici del Mediterraneo: ad esse spettava il

⁹⁷ *Matteo* 13, 33; 25, 1-13; *Luca* 15, 8-10; 18, 1-8.

⁹⁸ *Giovanni* 19, 25-27.

compito di recitare o cantare la prima frase di una litania che di seguito veniva reiterata, con variazioni spesso improvvisate, dal complesso di voci dei fedeli.

Negli *Atti degli Apostoli* si descrivono i viaggi dei primi propugnatori della Parola, che, rispondendo alla Chiamata, anteponevano il fuoco della fede al fuoco domestico. Nei *loghia* più antichi, in particolare, si fa menzione di stuoli di donne che lasciavano le proprie dimore ignorando i più elementari obblighi di carattere familiare, come badare ai figli e seppellire i genitori, accogliendo in toto la perentoria esortazione del Nazareno: “*Voi credete che io sia venuto a portare la pace nel mondo. No, io vi porto la discordia. Infatti sono venuto a separare il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera. E ognuno avrà nemici anche nella propria famiglia. Poiché chi ama sua madre e suo padre più di me non è degno di me*”.⁹⁹ Dalla *Prima Lettera ai Corinzi*, inoltre, si evince che, dopo la morte di Gesù, molte donne fossero state sue alacri seguaci, insieme ai loro mariti, e che avessero svolto missioni in territorio siropalestinese, andando sole o a coppie:¹⁰⁰ è possibile che fossero missionarie carismatiche legate al supporto degli aderenti maschi.¹⁰¹

Sembra, tuttavia, che a nessuna donna siano stati affidati incarichi di predicazione. Si trattava perlopiù di incombenze di carattere pratico, ossia consistenti nel sostentamento economico di Gesù e dei Dodici, rendendo spesso le loro case centri delle comunità in procinto di sorgere.

Una interessante attestazione del ruolo di Maria di Magdala presso i primi Cristiani è fornito dall’apocrifo *Vangelo di Maria*, che

⁹⁹ *Matteo* 10, 34.

¹⁰⁰ *I Corinzi* 16, 14 – 19.

¹⁰¹ *Romani* 12, 3 – 7; 16.

sopravvive oggi in due frammenti greci del III secolo e in una lunga traduzione in lingua copta del V secolo. Nel testo, alquanto frammentario, si leggono le domande con le quali i discepoli esprimono il rovello dei propri dubbi: *“Come dovremmo andare ai Gentili e predicare il Vangelo del regno del Figlio dell'Uomo? Se neppure non fosse risparmiato, come saremo risparmiati? E Maria Maddalena: “piuttosto elogliamo la sua grandezza, dato che ci ha preparati e ci ha trasformati in uomini”*”.

La visione della santa, però, non viene avvallata: *“Pietro si oppose a questi avvenimenti e li interrogò sul Signore: “allora ha parlato segretamente con una donna, preferendola a noi e non apertamente? Tutti ascoltano lei? L'ha preferita a noi?”*”.

Questo confronto-scontro fra Pietro e Maria Maddalena, ritrovabile nei medesimi termini anche nel *Vangelo di Tommaso*, nella *Pistis Sophia* e nel *Vangelo degli Egiziani*, rappresenta la tensione speculativa delle posizioni cristiane ortodosse, le quali negano la validità della rivelazione esoterica, proposta dalla santa, e conseguentemente, avvertendo minata la supremazia maschile, rigettano l'autorità delle donne a insegnare. Opponendosi alla presenza di Maria Maddalena fra i discepoli, Pietro, nel *Vangelo di Tommaso*, disse, addirittura: *“Che Maria (Maddalena) se ne vada, giacché le donne non sono degne di vivere”*”.

I testi che pongono in risalto il prestigio della santa vennero, tuttavia, censurati dai Vescovi di Roma perché minacciavano il predominio del sacerdozio solo maschile.

Invece, fu attribuito notevole seguito all'insegnamento di Paolo, il quale, come tutti gli autori neotestamentari, parlava dell'uomo adoperando due termini, *aner* nel senso di uomo distinto dalla donna,

e *ánthropos* nel senso generico di appartenente alla razza umana. La donna, invece, era chiamata semplicemente *gynè*, nel senso soprattutto di sposa e moglie.

La donna nelle assemblee doveva avere il capo coperto in quanto non poteva liberarsi dalla potestà del marito che era “*il suo capo*”, come Cristo lo era dell’uomo.¹⁰² Questa disposizione non apparteneva alla schiera dei precetti umani, ma rispondeva all’ordine creativo: “*L’uomo non deve coprire la testa perché è l’immagine (eikôn) e la gloria (dóxa) di Dio, mentre la donna è la gloria dell’uomo. Infatti l’uomo non ebbe origine dalla donna, ma la donna dall’uomo, né fu creato l’uomo per la donna, bensì la donna per l’uomo*”.¹⁰³

Tale pensiero è servito a giustificare la segregazione femminile: concependo la donna come corpo dell’uomo e l’uomo come testa di questo corpo, come capo al quale la donna deve un’assoluta sottomissione, ed elevando questo rapporto ad allegoria delle relazioni tra la Chiesa e Cristo, Paolo ha sacralizzato una situazione antifemminista, la cui origine è, invece, unicamente culturale.

Le medesime convinzioni portarono l’autore della *Lettera a Timoteo*, a ricordare e inculcare la piena e tacita sottomissione della donna all’uomo, secondo la concezione corrente nel mondo ebraico. Infatti in essa leggiamo: “*Non concedo a nessuna donna di insegnare, né di dettare legge all’uomo. [...] Perché prima è stato creato Adamo e poi Eva; e non fu Adamo ad essere ingannato, ma fu la donna che ingannata, si rese colpevole di trasgressione. Essa potrà esser salvata partorendo figli, a condizione di perseverare nella fede, nella carità e*

¹⁰² *1 Corinzi* 11, 3; *Efesini* 5, 21-24.

¹⁰³ *1 Corinzi* 11, 8-9.

nella santificazione, con modestia".¹⁰⁴ E' un testo molto pesante, che manifesta tutto il timore di una presenza femminile attiva e determinante nella Chiesa.

Paolo opponeva alla figura di Eva sedotta e seduttrice quella della madre che si salva attraverso la generazione dei figli, in quanto la maternità, pur non essendo una scelta obbligata per giungere alla salvezza, era ritenuta la vocazione propria del sesso femminile. Tuttavia l'Apostolo, distinguendo i tre ruoli femminili di vergine, sposa e vedova, assegnava alla verginità la palma di uno stato superiore di perfezione e abnegazione.¹⁰⁵ Solo una verginità consacrata poteva rappresentare un ideale di perfezione angelica e, allo stesso tempo, costituire un modo per affrancare la donna dall'autorità maschile. Occorre, tuttavia, osservare che la piena realizzazione della donna è, in questo modo, concepita solo nella rinuncia alla propria specificità e all'unico ruolo riconosciute dalla società.

D'altronde, anche l'ambiente circostante dei primi secoli della cristianità non era certo favorevole alle donne: se l'ebraismo sottraeva loro voce, perché il ricordo della profezia femminile si era perso nei meandri della memoria, nel mondo romano il modello di Tacita Muta serviva ad arginare totalmente una donna che potesse diventare "scomoda" esprimendo la propria visione del mondo e criticando l'operato dei maschi.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *1 Timoteo* 2, 11-15; oggi agli esegeti cattolici è chiaro che il testo non è da attribuire a San Paolo, ma è collocabile all'inizio del II secolo d.C.

¹⁰⁵ *1 Corinzi* 7, 25-26, 34, 35, 38, 40.

¹⁰⁶ Tacita Muta era una dea che incarnava un monito pesante, proprio riguardo all'autorità della parola femminile. Era stata una ninfa dei boschi, chiamata Lala, cioè parlante. Ma parlò troppo denunciando gli abusi degli dei sulle ninfe. Per punizione le venne tagliata la lingua e fu inviata agli inferi e, in seguito, divenne la dea del silenzio femminile. Dopo uno stupro diede alla luce i Lari, le divinità del focolare domestico. Per ulteriori approfondimenti sulla condizione delle donne a Roma: E. CANTARELLA, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Feltrinelli, Milano 2001.

Successivamente, nei primi secoli dell'età imperiale romana, le fonti agiografiche ricordano dieci principali persecuzioni contro i cristiani, rei di professare un culto illecito e di macchiarsi di empietà, in quanto si rifiutavano di compiere i sacrifici, obbligatori per legge, agli dei della religione romana ufficiale. I martiri si contarono a migliaia e, quasi a schernire la misoginia di Paolo, furono sacrificate molte donne. Erano le prime eroine della fede, alle quali, nello scorrere del tempo, sarebbe seguita una folta schiera che la memoria e la devozione cristiana ricordano nei canti e nelle giaculatorie: schiave, matrone, mogli di nobili, addirittura ex prostitute redente. Donne condannate proprio a causa della loro ribellione all'accettazione del silenzio e della subordinazione di matrice paolina, donne che prendevano la parola, osavano dibattere, evangelizzavano e persino addestravano.

Ma la storia della estromissione femminile dagli incarichi ecclesiastici prosegue nel corso dei secoli: seguendo le opinioni espresse prima di lui, Tertulliano sosteneva la regola per cui: *"non è permesso a una donna di parlare in chiesa, né le è permesso di battezzare, né di offrire l'Eucarestia, né di rivendicare per sé una parte in qualsiasi funzione maschile, meno che mai nell'ufficio sacerdotale"*.

Negli anni trenta del XII secolo, l'abate cluniacense Pietro il Venerabile insisteva sull'inopportunità della predicazione femminile. Le donne dovevano solo ascoltare. All'uomo spettava il sano esercizio dell'insegnamento, alla donna il pio canto e la poesia religiosa. La divisione dei ruoli era evidente: all'uomo la riflessione intellettuale e l'azione pubblica, alla donna una religiosità intrisa di sentimento, al riparo delle mura domestiche. Maria Maddalena non fu scelta per

predicare, spiegava l'abate, ma solo per comunicare il messaggio del Signore agli apostoli.¹⁰⁷

Se le donne avevano dunque il dovere di tacere in quanto eredi di Eva,¹⁰⁸ perché, allora, Cristo scelse proprio una donna, proprio Maria Maddalena, come araldo della resurrezione?¹⁰⁹ San Bonaventura, seguendo un ragionamento scolastico, propose quattro ragioni: *“perché lei amò più ardentemente degli altri, per mostrare che Egli era venuto per i peccatori, in modo da condannare l'orgoglio umano, per instillare la fede”*.¹¹⁰

Alcuni predicatori, seguendo Gerolamo, arguirono che Cristo aveva fatto apostole in modo da umiliare i compiaciuti seguaci maschi, in linea con la terza argomentazione di Bonaventura. Altri, seguendo Sant'Agostino, spiegavano l'episodio affermando che era necessario che fosse una donna ad espiare il peccato commesso dalla prima. Ma, nel tardo medioevo, i predicatori si riferivano soprattutto alla grande penitenza di Maddalena, un evento implicito nella seconda ragione di Bonaventura.

Dopo la resurrezione, infatti, Cristo dona il Suo Spirito ogni volta che incontra i suoi discepoli. Ma è Maria di Magdala la più speciale ricevente e custode teologica, anche se non ministeriale,

¹⁰⁷ PETRUS CLUNIACENSIS, *Epistolarium Libri*, 94, PL 189, 123.

¹⁰⁸ BERNARDUS ABBAS FONTIS CALIDI, *Liber contra Waldenses*, c. 8, PL 204, 805-828.

¹⁰⁹ Riguardo all'episodio evangelico della peccatrice che inonda di lacrime i piedi di Gesù e li asciuga con i suoi capelli, un confronto con un passo di Apuleio, offre una nuova chiave di lettura: Psiche, che con la Maddalena ha tanti punti di contatto, si getta ai piedi della dea Cerere e li bagna di lacrime mentre i suoi capelli spazzano il suolo. Si tratta con ogni probabilità di un rito pagano per implorare una divinità e quindi, implicitamente, la peccatrice che viene identificata con Maddalena compiendolo verso Gesù non solo ne implora il perdono ma anche riconosce in lui, per prima, Dio.

¹¹⁰ BONAVENTURA, *Commentarius in evangelium S. Lucae in Bonaventurae S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*, PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi (FI) 1882 – 1902, vol. 7, p. 590.

come gli Apostoli, della Nuova Alleanza risurrezionale.

I monaci fecero, però, di Maria Maddalena un modello ecclesiologico non solo di apostolato, come abbiamo qui argomentato, ma anche di **contemplazione**, poiché l'ascetica santa, la quale "*optimam parte elegit*", incarnava il paradosso claustrale: non sapere nulla, eppure vedere tutto.¹¹¹ Leggiamo in Luca: "*Mentre erano in cammino, entrò in un villaggio; e una donna di nome Marta lo accolse in casa sua. Ella aveva una sorella chiamata Maria, la quale, sedutasi ai piedi del Signore, ascoltava la sua parola. Marta, invece, era assorbita dalle molte faccende. Intervenuta poi disse: "Signore, non t'importa che mia sorella mi abbia lasciata sola a servire? Dille dunque che mi aiuti!" Ma il Signore le rispose: "Marta, Marta, tu ti affanni e t'inquieti per troppe cose. Eppure di una sola cosa c'è bisogno. Maria infatti ha scelto la parte buona, che non le sarà tolta"*".¹¹²

Nel vocabolario metaforico medievale, infatti, Marta e Maria rappresentavano, rispettivamente, la vita attiva e la vita contemplativa.¹¹³ Ma, per assolvere il compito di Marta nel mondo, bisogna necessariamente rinfrescarsi con la contemplazione, come Maria.

Gregorio Magno espose tale dottrina nei *Moralia*: l'amore conduce alla contemplazione, che dona all'anima la gioia e la dolcezza, la stessa della conoscenza perfetta di Dio, nella sua

¹¹¹ Concetto ben espresso in: JEAN CASSIEN, *Collationes*, I, I, cap. 8, PL XLIX, 490-495.

¹¹² *Luca* 10, 38-42.

¹¹³ AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Expos. in Luc.*, X, 40-42, PL XV, 1616-1617. Altre due coppie ripropongono questa simbologia: Lia- Rachele e Pietro-Giovanni. (GREGORIUS MAGNUS, *Moralia* I, VII, 37, 61, PL LXXXVI, 764).

grandezza e profondità. Il modo supremo di questo sapere è l'estasi.¹¹⁴

Esiste però una **terza vita, la mista**, che è quella che i mendicanti considerano la migliore, di cui San Francesco fu eccelso esempio.¹¹⁵ Così scrisse Bernardino da Siena: *“Avendo prima la conoscenza della natura attraverso la vita attiva, arriva la conoscenza della gloria attraverso la vita contemplativa; da queste due vite si arriva ad una terza chiamata vita mista che comprende sia Dio che l'uomo”*.¹¹⁶

Questa posizione teologico-spirituale incontrò il favore delle alte sfere ecclesiastiche. Agli inizi del XIII secolo, infatti, Papa Innocenzo III, predicando nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, faceva puntuale riferimento alla pericope contenuta nel Vangelo di Marco: *“C'erano anche delle donne, che osservavano da lontano, tra le quali Maria di Maddalena, Maria madre di Giacomo il Minore e di Giuseppe, e Salome. [...] stavano a guardare dove veniva deposto. E trascorso il sabato, Maria di Magdala, Maria di Giacomo e Salome comprarono gli aromi, per andare ad ungere Gesù”*.¹¹⁷

Nel corso di tale sermone, il pontefice affermava che le tre Marie, che si erano recate a sepolcro la mattina di Pasqua, rappresentavano, rispettivamente, un ordine interno alla Chiesa

¹¹⁴ GREGORIUS MAGNUS, *Moralia* XXII, 20, 51, PL LXXVI, 224; V, 35, 58, PL LXXVI 711; VIII, 30, 49, PL LXXVI 832; XXIII, 21, 43, PL LXXVI, 278- 279; XXXVI, 65 – 66, PL LXXVI 715-716; IX, 14, PL LXXVI 930; XXIX, 22, 45, PL LXXVI 500-501; IV, 24, 45, PL LXXVI 274-275.

¹¹⁵ L'essenza di questa teoria è ripresa da Isidoro di Siviglia, ma con leggere variazioni. Marta, ricevendo Cristo presso di lei e servendolo è l'immagine della Chiesa terrestre che, in questo modo, riceve Cristo nel suo cuore e lavora per lui con le opere di giustizia; Maria, sua sorella, seduta ai piedi di Cristo e attenta alle sue parole, ci mostra la stessa Chiesa che mette da parte il lavoro materiale per la contemplazione della saggezza di Cristo.

¹¹⁶ BERNARDINO DA SIENA, *Sermone XLIV*, in *Le prediche volgari*, trad. P. BARGELLINI, Rizzoli, Milano 1936, p. 1056.

¹¹⁷ *Marco* 15, 40 – 16, 1.

Cristiana, il mistico corpo di Cristo. Questo corpo è composto dai laici, rappresentati da Maria Maddalena; dai monaci, simboleggiati da Maria di Giacomo; e dal clero secolare, rappresentati da Salome. Mentre la vita di un laico doveva essere attiva e secolare, la vita di un religioso doveva, invece, essere contemplativa e spirituale; la vita clericale, infine, era un misto, cioè la combinazione perfetta della vita attiva e contemplativa.¹¹⁸

Successivamente, nel 1274, in occasione del secondo concilio di Lione, Papa Gregorio X rimproverò il clero secolare per i suoi persistenti attacchi agli ordini mendicanti: “ *se voi aveste vissuto come essi vivono e studiato come essi studiano, voi avreste avuto lo stesso successo. Essi fanno, nello stesso tempo, la parte di Maria e di Marta. Come Maria stanno ai piedi del Signore, e come Marta fanno tutto per servirLo*”.¹¹⁹

Nella Pinacoteca dei Musei Vaticani è conservato un interessante dipinto di Antonio Veneziano nel quale si cattura il realizzarsi compiuto della vita mista in Maria Maddalena. La santa, dai tipici biondi capelli fluenti sulle spalle, è avvolta in un manto scarlatto e tiene in una mano il vaso in alabastro, nell'altra un libro.

Il libro, di solito, simboleggia il Nuovo Testamento o la saggezza del santo. Probabilmente, in questo caso, ha entrambi i significati: rappresenta sia la facoltà di giudizio acquisita a Betania, ai piedi del Signore, e più tardi, nella coscienza dell'avvenuta resurrezione; sia il Vangelo che, a Pentecoste, anche lei è stata mandata ad annunciare. Il

¹¹⁸ Cfr. INNOCENTIUS III, *Prologus; Hujus nominis tertii sermones de tempore, Hujus nominis tertii sermones de sanctis; Sermones in natalitiis et festis sanctorum apostolorum, martyrum, confessorum, ac Virginum, quos communes vocant; Hujus nominis tertii sermones de diversis; Dialogus inter Deum et peccatorem*, PL 217, 309- 688.

¹¹⁹ Citazione da J. MOORMAN, *A History of the Franciscan order from its origins to the year 1517*, Claredon Press, Oxford 1968, pp. 177 – 178.

libro, dunque, in quanto strumento monastico di predicazione, rinfrescata dalla solitudine della vita contemplativa, evoca simultaneamente, la sapienza, la vocazione e la vita apostolica della santa.

Il vaso, infine, dal punto di vista letterale richiama l'unzione di Cristo, dal punto di vista mistico si collega alla simbologia del libro: esso racchiude l'*opera misericordiae* di Maddalena, ossia il suo buon operato, in quanto emblema della vita attiva e della carità verso i bisognosi.

NOTA BIBLIOGRAFICA

P. ADORNO, *L'arte italiana*, Casa Editrice G. D'Anna, Firenze 2003.

A. ALI, *Preludio alla società dell'utopia*, Edit & Printing, 1997, da [www.utopia.it/ utopialibro.htm](http://www.utopia.it/utopialibro.htm).

D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia* (a cura di N. SAPEGNO – A. de WITT), La Nuova Italia Editrice, Firenze 1964.

G. BEDOUELLE, *Dominican Ashram*, Vol.18, no.4, 1999.

BERNARDINO DA SIENA, *Sermone XLIV*, in *Le prediche volgari*, trad. P. BARGELLINI, Rizzoli, Milano 1936.

M. BERTOLINI, *Da prostituta a Santa: Donatello e la Maddalena*, da www.korazym.org/news1.asp?Id=13541.

B. BISCEGLIA, *In natura humana Deus Pater impressit verbum*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2006.

BONAVENTURA, *Commentarius in evangelium S. Lucae in Bonaventurae S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*, PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi (FI) 1882 – 1902.

E. CANTARELLA, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Feltrinelli, Milano 2001.

G. M. CARBONE, *Maria Maddalena; il Codice da Vinci o i Vangeli?*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2005.

A. CAROTENUTO, *I sotterranei dell'anima*, Bompiani, Milano 1997.

E. CARTOTTO, *La figura di Maria Maddalena nella tradizione agostiniana del XII secolo e l'allegoria nuziale di Bernardo di Clairvaux*, da *Doctor Virtualis*, CUEM, Milano 2008.

A. M. CASSANESE, *La Maddalena tra simbolo e psicologia*, in C. RICCI – M. MARIN, *L'Apostola: Maria Maddalena inascoltata verità*, Palomar, Bari 2006.

D. CALVALCA, *Vita di Santa Maria Maddalena*, in *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, vol. IV, Gio. Silvestri, Milano 1854.

E. CELLA FERRARI, *Maria Maddalena e il femminile sacro*, da <http://www.antiguatau.it>.

A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari 2002.

C. CICCIARELLI, *Dio madre: l'arte come maternità*, da www.millennium.xnet.it/autori/cicciarelli.html.

M. COGLIANDRO, *Il femminismo gnostico* da <http://utenti.lycos.it/maximusmagnus/gnosi/femminismo.htm>.

G. CORDERO, *Noli me tangere: saggio interpretativo sulla figura di Santa Maria Maddalena*, Ibiskos Editrice Risolo, Empoli 2007.

M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino 1990.
[aggiornamenti%203/catari/maddalenafemminino.htm](http://www.aggiornamenti%203/catari/maddalenafemminino.htm).

J. DALARUN, *La donna vista dai chierici*, in G. DUBY – M. PIERROT, *Storia delle donne in Occidente: Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1990.

O. DA SPINTEOLI, *Il creato, l'uomo e la donna negli scritti paolini*, in *Dizionario di spiritualità biblico-patristica*, Borla 1995.

U. DE ROMANS, ed. Catalani, Roma 1739.

A. DI BERNARDINO, *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1983-1988.

G. DIDI – HUBERMAN, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001.

- G. DUBY, *Donne nello specchio del medioevo*, Laterza, Bari 1977.
- E. DUPERRAY – G.DUBY – C.PIETRI, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Beauchesne, Parigi 1989.
- H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- J. FO, *Il Vangelo e le donne*, da http://www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2248.
- G. GHIBERTI, *Creazione uomo-donna*, in *Dizionario di spiritualità biblico-patristica*, Borla 1995.
- P. GORLA, *La divina misericordia e la Maddalena nel Vangelo*, Pia Società di San Paolo, Alba 1940.
- R. GOWER, *Usi e costumi dei tempi della Bibbia*, Editrice Elle Di Ci, Torino 1990.
- GREGORIO MAGNO, *Omellie sui Vangeli*, traduzione a cura di G. CREMASCOLI, Città Nuova, Roma 1994.
- S. HASKINS, *Mary Magdalene, Myth and Metaphor*, Harcourt Brace and Cy, New York 1994.
- J. LECLERCQ, *I monaci e il matrimonio. Un'indagine sul XII secolo*, SEI, Torino 1984.
- D. IOGNA-PRAT, *Bienheureuse polysemie, La Madeleine du Sermo in venerazione Sanctae Mariae Magdalенаe attribué a Odon de Cluny*, in E. DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mystique, les artes et les letters*, Beauchesne, Parigi 1989.
- J. Mc KENZIE, *Dizionario biblico*, Cittadella Editrice, Assisi 1978.
- G. KITTEL – G. FRIEDRICH, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1965.

- C. G. JUNG, *L'Io e l'Inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- J. LECLERQ, *I monaci e il matrimonio. Un'indagine sul XII secolo*, SEI, Torino 1984.
- J. LE GOFFE, *Il medioevo e l'emancipazione femminile*, in *Avvenire* 25/01/2007.
- F. LENOIR – Y. T. MASQUEUER, *La Religione. I temi: l'uomo e le rappresentazioni del divino*, UTET, Torino 2001.
- G. LOMBRICHON, *Assise*, Parigi 1985.
- K. LUDWING JANSEN, *The making of the Magdalen: preaching and popular devotion in later Middle Ages*, Princeton University Press, New Jersey 2000.
- I. MAGLI, *La Madonna: dalla donna alla statua*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- I. MAISCH – L. M. MALONEY, *Mary Magdalene: the image of a woman through the centuries*, The Order of Benedict, Collegeville, Minnesota 1998.
- A. MARABOTTINI, *Giovanni da Milano*, Sansoni, Firenze 1950.
- S. F. MATTHEUS GRIECO, *Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma* in L. SCARAFFIA - G. ZARRI (a cura di) *Donne e Fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Parigi 1844-1855.
- J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, Parigi 1857-1866.
- J. MOORMAN, *A History of the Franciscan order from its origins to the year 1517*, Claredon Press, Oxford 1968.

- G. MURCIANO, *Gli archetipi del femminile: il cammino della donna verso la sua identità interiore e l'incontro con l'uomo*, da <http://siba2.unile.it/ese/issues/6/86/PsychvVn7p153.pdf>.
- M. MOSCO (a cura di), *La Maddalena tra Sacro e Profano*, La Casa Uscher, Firenze 1986.
- M. NARO (a cura di), *Amore alla Parola: l'esegesi spirituale Di Divo Barsotti*, Proceedings, Trento 2001.
- D. OWEN HUGES, *Le mode femminili e il loro controllo*, in G. DUBY – M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- R. PENNA, *Dizionario enciclopedico della Bibbia*, Borla, Roma 1995.
- R. PERNOUD, *Immagini della donna nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1998.
- S. PICCOLO PACI, *Le vesti del peccato: Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Ancora, Milano 2003.
- M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la Chiesa nel Medioevo*, Egig, Genova 1989.
- A. PIRERA, *Maria Maddalena*, in www.ilcerchiodellaluna.it/central_De_MMAAdd.htm.
- J. POPE – HENNESSY, *Donatello scultore*, U. Allemandi, Torino 1993.
- G. PREVITALI, *Giotto e la sua Bottega*, Fabbri Editori, Milano 1967.
- L. REAU, *Iconographie de l'art chretienne*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955 – 1958.
- C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, Fogola Editore, Torino 1986.

P. RISSO, *L'amore misericordioso che redime: S. Maria Maddalena* da www.collevalenza.it/riviste/2007/Riv0507/Riv0507_08.htm.

K. RUDOLPH, *La gnosi*, Paideia, Brescia 2000.

D. RUSSO, *Entre Christ et Marie la Madeleine dans l'art italien des XHI-XV siècles* in E. DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mistyque* cit.

J. C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari 1990.

L. SEBASTIANI, *Gesù e le donne*, Atti del convegno di studi "La donna nelle tradizioni religiose" org. da SAE, Genova, 12 novembre 2003, da www.saenotizie.it/Documenti/PDF/Sebastiani.PDF.

TERTULLIANO, *La prescrizione contro gli eretici*, Borla, Roma 1991.

R. VALANTASIS (a cura di), *Il Vangelo di Tommaso*, Arkeios, Roma 2005.

F. G. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Librairie Letouzey et Ané, Parigi 1895 – 1912.

M. VILLER (sotto la direzione di), *Dictionnaire de spiritualité: ascetique et mystique, doctrine et histoire*, G. Beauchesne, Parigi 1937-1995.

S. ZUFFI (a cura di), *Il Rinascimento. 1401 -1610: lo splendore dell'arte europea*, Mondadori, Verona 2002.

CAPITOLO TERZO

ICONOGRAFIA DI MARIA MADDALENA

FRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

SOMMARIO: 3.1. La Concezione della Femminilità. 3.1.1. Venerata vituperata. La donna fra Medioevo e Rinascimento. 3.1.2. Bellezza: segno del peccato o suggello del divino? Dee, streghe e sante nell'immaginario maschile. 3.1.3. I lunghi capelli dell'ambiguità. 3.2. Ai piedi della croce: Maria Maddalena nella pittura sarda del XV e del XVI secolo. 3.2.1. La funzione dell'arte. 3.2.2. Il panorama politico, culturale ed artistico della Sardegna fra Medioevo e Rinascimento. 3.2.3. Un esplicito toponimo. Origine del culto di Santa Maria Maddalena in Sardegna. 3.2.4. Iconografia della crocifissione: testimonianze isolate di Maria Maddalena fra il XV e il XVI secolo.

3.1.

LA CONCEZIONE DELLA FEMMINILITA'

3.1.1. Venerata vituperata. La donna fra Medioevo e Rinascimento.

“Si può notare che c'è come un difetto nella formazione della prima donna, perché essa è stata fatta con una costola curva, [...] come se fosse contraria all'uomo. [...] Fu Eva a sedurre Adamo, e siccome il peccato di Eva non ci avrebbe portato alla morte dell'anima e del corpo se non fosse seguita la colpa di Adamo, cui questi fu indotto da Eva e non dal diavolo, perciò la donna è più amara della morte [...] perché la morte è naturale e uccide solo il corpo, ma il peccato, che è cominciato con la donna, uccide l'anima [...] e perché la morte corporea è un nemico manifesto e terribile, mentre la donna è un nemico blando e occulto. [...] E sia benedetto l'Altissimo che [...] ha voluto nascere e soffrire per noi in questo sesso (maschile) e perciò lo ha privilegiato”

H. Insistor- J. Sprenger,
Il martello delle streghe, Questione XV.

*“Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
Verde river' a lei rasembro e l'âre,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio.
Passa per via adorna, e s'è gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede;
e no 'lle po' apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om po' mal pensar fin che la vede”.*
Guido Guinizzelli, XIII secolo

Alla donna del Medioevo e del Rinascimento, incatenata nei ruoli prefissati di madre, figlia o vedova, vergine o prostituta, santa o strega, era negata ogni possibilità di scelta di vita personale: figlia, sposa, vedova, monaca o meretrice.

Ciascun ruolo, inoltre, doveva conformarsi a tradizionali modelli, ossia a Maria, per la vergine e monaca, a Eva, per la moglie e madre che doveva assicurare la progenie, e all'amazzone, per l'anziana fidata e silenziosa. Tutte le donne che non rientravano in queste categorie sociali erano sospette: la giovane e bella, in quanto oggetto di desiderio, suscitava odio e amore, pulsioni pericolosamente ambivalenti; la vedova, poiché libera dall'autorità del padre e del marito, quindi incustodita e facile preda di Satana, come Eva nell'Eden, veniva esortata a vestire di nero, a diventare invisibile, a non esserci. La donna, reietta, lato “sinistro” della creazione, era, dunque, ai margini di una società maschile che deteneva un potere assoluto.

Gli ambienti clericali formularono il paradosso antiumanistico che la donna è debole, ma regge il mondo: infatti Dio, affinché l'uomo

non scivoli nella superbia, si serve delle donne, prive di virtù congenite, per compiere grandi imprese. Essa non era altro, infatti, che uno strumento privo di meriti, come si desumeva dalle parole mirabili pronunciate dalla Vergine Maria nel *Magnificat*.¹²⁰ Ma, se falliva, la donna era colpevole verso Dio, poiché ne ostacolava la gloria.

Sulla base di questi assunti si affermò il dovere di “custodia” che gli uomini dovevano esercitare sulle donne, in quanto esse non sono capaci di autodominarsi, ma sono possedute dai propri organi, in particolare dall’utero. Questo pregiudizio misogino ha un’illustre fonte, si tratta, infatti, di una reminiscenza del *Timeo* di Platone, nel quale si dice che: “*nelle femmine, ciò che si chiama matrice o utero è, in esse, come un essere vivente posseduto dal desiderio di fare figli*”.¹²¹ Se non protetta dalla tutela maschile, sia amorevole che autoritaria, la donna rischia, quindi, di perdere la purezza, il valore supremo di cui può fregiarsi il sesso femminile. Quindi il marito condannava la propria compagna a una vita appartata: nelle case signorili le veniva addirittura riservato uno spazio, detto “camera delle signore”, in cui l’uomo aveva libero accesso, che si configurava sia come luogo di seduzione, sia come gineceo e, talora, addirittura come una “prigione” dove essa viveva, segregata, in compagnia delle sue sorelle, delle nutrici e dei figli ancora in tenera età.

¹²⁰Recatasi in visita alla cugina Elisabetta, in attesa di Giovanni Battista, Maria esprime in versi il miracolo operato in Lei, umile serva, da Dio: “*Allora Maria disse: “L’anima mia magnifica il Signore / e il mio Spirito esulta in Dio, mio salvatore, / perché ha guardato l’umiltà della sua serva. / D’ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata. / Grandi cose ha fatto in me l’Onnipotente / e Santo è il suo nome [...]”* (Luca 1, 46 – 49).

¹²¹PLATONE, *Timeo*, 91c, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano 1994, p. 272; inoltre il corpo femminile, secondo Aristotele, è caratterizzato, rispetto a quello maschile, da un eccesso di umidità, perciò le donne sono capaci di ricevere, ma non di conservare; umide, molli e mobili vagano alla ricerca del nuovo, incapaci di essere risolte nelle opinioni e stabili nelle situazioni. Continuano, inoltre, gli antichi tabù sul sangue mestruale: esso è ritenuto capace di esercitare un’azione particolarmente nociva sull’ambiente circostante.

L'unica alternativa a questa opprimente forma di custodia, che inevitabilmente degenerava nella sottomissione, era il monachesimo: solo nel deserto e nei monasteri era possibile per le donne, liberate dell'obbligo patriarcale di partorire figli, vivere con margini di autonomia.

Nel corso del XII secolo alle costruzioni ideologiche promosse dagli ambienti ecclesiastici subentrarono quelle ideate dall'aristocrazia cavalleresca. I guerrieri del Medioevo, supponendo che le donne avessero un rapporto privilegiato con le potenze invisibili, sia maligne che benigne, attribuivano ad esse la preziosissima facoltà di intercedere in loro favore presso il Giudice più temibile, Dio.

La relazione fra i due sessi, subendo l'influenza del modello offerto dal codice di vassallaggio feudale, si sublimò nelle forme poetiche dell'amor cortese. Venne, così, a imporsi, in alternativa all'esaltazione della castità e dell'ascesi, una concezione positiva dell'amore, in cui il desiderio e la passione erotica non erano più oggetto di disprezzo e condanna. La donna, nella poesia lirica italiana del XII e del XIII secolo, dalla Scuola Siciliana¹²² al Dolce Stil Novo,¹²³ diventò l'incarnazione, in forme leggiadre, di un essere superiore dotato di pieni poteri sull'amante.

La finalità di quest'amore non era, dunque, la soddisfazione di

¹²² La scuola siciliana fu la prima scuola poetica della letteratura italiana. Fiorita intorno al 1230 alla corte dell'imperatore Federico II e, poi, di Manfredi, elaborò una lirica in volgare sul modello dei provenzali. Si diffuse ben presto in Toscana, accolta da un gruppo di poeti, dei quali il maggiore fu Guittone d'Arezzo. Le personalità più notevoli furono Jacopo da Lentini e Gacomino Pugliese.

¹²³ Il Dolce Stil Novo fu una scuola poetica nata in Italia alla fine del 1200, così chiamata dalla critica, secondo una famosa definizione di Dante (Purgatorio XXIV, 49 - 62). La novità della scuola consisteva in un raffinamento musicale dello stile e nell'elevazione a lingua letteraria del volgare toscano. Il tema poetico dominante è la contemplazione estatica della donna -angelo, attraverso la quale si giunge a Dio. Il padre del Dolce Stil Novo fu Guido Guinizzelli e i principali rappresentanti furono: Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni e Cino da Pistoia.

un appetito istintivo, ma il continuo spasmo dell'uomo, vincolato alla contingenza, verso un bene irraggiungibile: l'assoluto.¹²⁴ Infatti i versi dei poeti, ben lontani dal descrivere fisionomie femminili corporee definite, elaboravano figure simboliche astratte, aeree e pallide. Questi sfocati ritratti di "madonne" ispiratrici, condannate al silenzio e all'anonimato, testimoniano quanto il ruolo della donna nella società era, allora, subalterno e privo di autonomia esistenziale.

Nella poesia comica vennero "rovesciati", nella dimensione deformante della parodia, i motivi e linguaggi tipici del mondo cortese. Ottenne attenzione, infatti, l'aspetto, più realistico e carnale, ma al contempo più meschino, dell'esperienza amorosa. Il *vituperium*, sostituendosi all'encomio, descriveva la donna come avida, lussuriosa, traditrice, ingannatrice e maliziosa.

Questa dicotomia fra la tradizione lirico – cortese, che venerava le donne, e le satire, le novelle e i romanzi, fra cui *Roman de la rose*,¹²⁵ che le disprezzavano, è, in realtà, solo apparente. Infatti in tutto il periodo medievale, e successivamente nel Rinascimento, l'opinione che si aveva delle donne era pessima: poche erano le "prescelte" che, come Beatrice, indicavano all'uomo la virtuosa via del cielo.

Solo nelle prediche degli osservanti popolari, veniva riconosciuta la dignità di persona alle donne, che accorrevano numerose. Tuttavia,

¹²⁴In campo religioso l'amore cortese influi sul rapporto con la Vergine Maria, la dama per eccellenza, irraggiungibile nella sua verginità e santità e degna, al contempo, d'intenso amore. Questa trasposizione del sentimento amoroso dalla donna alla Madonna trova un esempio interessante nel *Canzoniere* di Petrarca: nella *Canzone alla Vergine*, con la quale l'opera si conclude, il poeta inserisce, infatti, un'esplicita dichiarazione di appartenenza e di totale dono di sé. Per ulteriori informazioni: S. DE FIORES, *Maria nella vita secondo lo Spirito*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1998, pp. 105 – 106.

¹²⁵Il *Roman de la Rose* è un poema francese, di argomento cortese e cavalleresco, scritto da Guillaume de Lorris, che lo lasciò incompiuto. Verso il 1277 Jean de Meung aggiunse una seconda parte, di carattere enciclopedico.

anche nelle parole di Bernardino da Siena¹²⁶ veniva ribadito il concetto di emarginazione: il 15 Settembre 1427 quest'ultimo, infatti, tramite il racconto- *exemplum* dell'Annunciazione, delineò, fra i comportamenti che si convengono alle ragazze da marito, lo stare chiuse in casa, separate e protette dalle insidie del mondo. Infatti sia Bernardino da Siena che Girolamo Savonarola,¹²⁷ pur offrendo alle donne la possibilità di esercitare l'autonomia di coscienza davanti all'autorità, proponevano loro un'inevitabile scelta fra due obbedienze, la maritale e la sacrale.

Nel *Reggimento e costumi di donna*, Francesco da Barberino propose, per l'educazione femminile, un programma per certi versi innovativo rispetto alle rigide teorie pedagogiche trasmesse dai Padri della Chiesa. Tale trasformazione consisteva, infatti, nella felice sintesi di cortesia e onestà, grazie alla quale le fanciulle, pur con le dovute cautele, potevano ridere, scherzare, intervenire alle feste, passeggiare, stare in compagnia di altre donne, ascoltare musica, suonare e cantare. Tuttavia le giovani, anche secondo Francesco da Barberino, devono essere "custodite": dovendo recarsi, solo per stretta necessità, in luoghi frequentati da uomini esse dovevano rivolgere lo sguardo verso il basso, tacere per non apparire scarsamente savie e accompagnarsi sempre con balie o maestre, affinché nessun cavaliere

¹²⁶Bernardino da Siena (1380 – 1444) fu un predicatore francescano di straordinaria efficacia che lasciò quaresimali, lettere, prediche e trattati di teologia. Fu canonizzato nel 1450.

¹²⁷Girolamo Savonarola (1452 – 1498) fu un frate domenicano che a Firenze predicò contro la corruzione e il vizi e profetò l'arrivo di un nuovo Ciro che punisse l'Italia per la sua corruzione. Quando, nel 1494, Carlo VIII scese in Italia, confermando così la sua profezia, Savonarola acquistò notevole fama presso il popolino e fu a capo di una repubblica che assegnò vasto potere al Consiglio Grande, caratterizzato da ampia partecipazione. In conseguenza del conflitto con il Papa Alessandro VI, fu scomunicato nel 1497. Nel 1498 fu arrestato e, dopo tre processi, impiccato ed arso in Piazza della Signoria a Firenze.

si permettesse di “folleggiare” con loro.

Questi codici di comportamento vigevano anche fra le mura delle Chiese, neppure in seno alle quali le fanciulle erano al sicuro da possibili travimenti. Infatti quando, varcate le soglie della fanciullezza, si giungeva all’età da marito, non era più opportuno per la donzella apparire in Chiesa, in quanto essa doveva preservarsi dagli sguardi della moltitudine affinché, come un metallo è più prezioso quanto più è raro, la sua immagine fosse anelata e i suoi difetti restassero celati. Francesco da Barberino era, tuttavia, consapevole di descrivere un modello muliebre ideale e utopico, che non si poteva realizzare che parzialmente ed eccezionalmente.

Nella produzione letteraria di Boccaccio si riproponeva la tensione bipolare nei confronti dell’universo femminile. Il *Decameron* fu dedicato alle “*vaghe donne*” che nascondono le loro passioni amorose e “*oltre a ciò ristrette da’ voleri, da’ piaceri, da’ comandamenti de’ padri, delle madri, de’ fratelli e de’ mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano*”.¹²⁸ Nel *Proemio* l’autore si propose di rimediare, con il diletto generato dalle novelle, al “*peccato di fortuna*”, cioè alla condizione di inferiorità della donna nella società del tempo, che egli considerava il risultato di una mera circostanza sociale sfavorevole, non a di un limite proprio del gentil sesso.¹²⁹

Ma nel *Corbaccio*,¹³⁰ operetta satirica in cui veniva riesumato il

¹²⁸G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di C. SALINARI, Laterza, Bari 1969, *Proemio* vol. I, p. 2 .

¹²⁹La condizione di soggezione della donna denunciata da Boccaccio trova conferma nelle novelle di Ghismunda e di Lisabetta da Messina.

¹³⁰Nel *Corbaccio* l’autore, torturato dall’amore per una vedova che lo respinge, sogna di trovarsi in un pauroso deserto, dove gli appare, mandato da Dio, il defunto marito della donna. Il fantasma mostra allo scrittore come l’amore non si convenga alla sua età e alla sua condizione di studioso. Segue un lungo elenco dei difetti e dei vizi delle donne che

topos della insaziabilità femminile, Boccaccio fu in preda ad un incontrollabile accanimento misogino sugli aspetti disgustosi del corpo della donna e sugli artifici con cui ella, ingannevolmente, li cela. Il titolo forse alludeva alla figura gracchiante del corvo, simbolo, nei *Bestiari*, sia di maldicenza e aggressività, ma anche, poiché strappa alle carogne gli occhi e il cervello, della passione sensuale che acceca e priva di senno l'uomo.

Nelle lunghe pagine di enfasi retorica contro i vizi di tutte le donne, Boccaccio si riallacciava alla precedente tradizione misogina, da Giovenale ai Padri della Chiesa, dai moralisti del Medioevo ai clerici *vagantes*.¹³¹ Tale opera, presentandosi come il più viscerale ed erudito *contemptus mulieris* mai composto, nascondeva la conclusione del mondo cortese e amoroso. L'autore, che aveva dedicato alle donne il suo capolavoro, il *Decameron*, finiva, così, con il rinvigorire un altro genere letterario, quello della satira crudele contro l'universo femminile.

Nell'opera si leggono pregiudizi antichi, di formulazione monastica: *“La femina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abominevoli pure a ricordarsene, non che a ragionare: il che se gli uomini guardassero come dovessero, non altrimenti andrebbero a loro, né con altro diletto o appetito, che all'altre naturali e inevitabili opportunità vadano; i luoghi delle quali, posto giù il superfluo peso, come con istudioso passo fuggono, così il*

conduce allo smascheramento della finta bellezza, della rapacità, della lussuria e della cattiveria della vedova.

¹³¹ I clerici *vagantes* erano o religiosi che non avevano una sede e una fonte di sostentamento stabile, come la cura di una parrocchia, o frati fuggiaschi, o studenti falliti. Costoro conducevano un'esistenza irregolare e vagabonda e vivevano intrattenendo, con le loro produzioni letterarie in latino, un pubblico di signori ecclesiastici. Le tematiche tipiche della loro produzione sono la ribellione, la dissacrazione e il pessimismo.

loro fuggirebbono, quello avendo fatto che per la deficiente umana prole si ristora; sì come ancora tutti gli altri animali, in ciò molto più che gli uomini savi, fanno. Niuno altro animale è meno netto di lei: non il porco, qualora è più nel loto convolto, aggiugne alla bruttezza di loro”.¹³²

Appare una singolare coincidenza che nello stesso anno di pubblicazione del *Malleus maleficarum* si avesse l'edizione fiorentina del *Corbaccio*.

Le tesi, di matrice teologica e letteraria, che condannavano le donne all'inferiorità non si limitavano ad astrazioni teoriche, ma trovavano pratica attuazione nel campo giuridico, in seno al quale si realizzavano molteplici applicazioni di tali misogini pregiudizi intellettuali nell'istituto della tutela, che affidava la donna all'autorità dell'uomo (padre, marito e confessore), e nell'esclusione dall'esercizio di attività pubbliche e di poteri giurisdizionali. Il *Decretum Gratiani*¹³³ del XII secolo, considerato fondamento di principio giuridico nella Chiesa, legittimava tale forma di totale esclusione delle donne dalle questioni di governo, in quanto esse, prive della somiglianza con Dio, non potevano essere considerate “sostitute” del Padre.

Inoltre la mentalità borghese, promuovendo criteri etici fortemente improntati alla logica mercantesca dell'“utile”, rigettava ai margini della vita civile chi non risultava vincente nello spietato gioco della produttività e della funzionalità economica.

¹³²G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, in *La letteratura Italiana: storia e testi*, a cura di P. G. RICCI, Ricciardi, Milano – Napoli 1965, vol. 9, p. 469.

¹³³Il *Decretum Gratiani* è una collezione sistematica di leggi ecclesiastiche, inizialmente denominata *Concordantia discordantium canonum*, formulata dal monaco camaldolese Graziano.

La condizione della donna non mutò nel Rinascimento, ma si posero, allora, le premesse di una sua futura affermazione. La riscoperta e la reinterpretazione, attraverso i nuovi criteri filologici propri dell'umanesimo, degli antichi testi sulla donna portarono a rilevare le antilogie presenti nella *Genesi* e nell'epistolario paolino.

Nonostante l'autonomia di giudizio rispetto alle *auctoritas*, di consueto gli umanisti, ancora chiusi nei tradizionali pregiudizi antigamici, ebbero scarsa stima della donna. La pedagogia rinascimentale, rifacendosi a una fitta schiera di esempi classici e biblici, intendeva dimostrare la congenita "devianza" femminile, ossia la tendenza a distogliere l'uomo dal suo compito: se Ulisse resistette a Calipso,¹³⁴ Enea a Didone¹³⁵ e Giuseppe alla moglie di Putifarre,¹³⁶ al contrario Sansone fu vinto da Dalila,¹³⁷ Davide da Betsabea¹³⁸ nuda, Ercole fu umiliato da Onfale,¹³⁹ Aristotele si lasciò cavalcare dalla cortigiana Fillide e Virgilio sospendere in un paniere da Febilla.¹⁴⁰ La perversione della donna era raffigurata anche nei tormenti che Giobbe, Tobia,¹⁴¹ Socrate e Dante ebbero dalle loro mogli.

Il *De dignitate hominis*, scritto nel 1486 da Giovanni Pico della

¹³⁴Calipso era una ninfa, figlia di Atlante. Secondo l'*Odissea* trattene Ulisse per sette anni nell'isola Ogigia, lasciandolo, infine, partire per ordine di Zeus.

¹³⁵Didone era la leggendaria regina di Tiro, figlia di Belo e sposa di Sicheo. Dopo che suo fratello Pigmalione le uccise il marito, la regina riparò in Africa, dove fondò Cartagine. Nell'*Eneide* Virgilio immagina che Didone accolga Enea, se ne innamori perdutamente e, in seguito all'abbandono di questi, si uccida.

¹³⁶*Genesi* 39, 7 – 20.

¹³⁷*Giudici* 16, 4 – 18.

¹³⁸2 *Samuele* 12, 24.

¹³⁹Onfale era la regina della Libia che ebbe al suo servizio Ercole, vestito in abiti femminili, per tre anni. Dopo tale periodo la regina volle sposare l'eroe ed ebbe da lui diversi figli.

¹⁴⁰Si racconta che Virgilio fu vittima di una burla da parte della figlia di Giulio Cesare, Febilla. Questa ragazza mise in atto uno scherzo crudele: finse di acconsentire ad un appuntamento notturno con Virgilio e gli disse che lo avrebbe fatto issare, durante la notte, su una cesta fino alla finestra della sua camera, ma poi lo lasciò sospeso a mezz'aria in modo che i romani, vedendolo il giorno dopo, lo deridessero.

¹⁴¹*Tobia* 3, 17.

Mirandola, era, nella sua esaltazione dell'intelletto, davvero pionieristico, ma invitava i soli maschi a godere della libertà: Dio aveva rivolto solo ad Adamo le parole in base alle quali l'uomo è artefice del proprio destino. Il Rinascimento, quindi, riservava alle donne il suo lato più ombroso, contraddittorio, dionisiaco e saturnino. “*Did women have a Reinassance?*”, “c’è stato un Rinascimento per le donne?”, si è chiesta Joan Kelly. A questa domanda, posta in chiave schiettamente polemica, viene risposto in modo totalmente negativo.

Le donne non godettero dell'esultante antropocentrismo dei secoli del Rinascimento: erano apprezzate esclusivamente per i talenti che potevano esercitare entro le mura di casa, o al riparo dei chiostri, eppure, pur essendo silenti e emarginate, hanno saputo ugualmente ritagliarsi spazi di espressione nella letteratura, nella vita religiosa e negli atti processuali dei tribunali. La voce delle scrittrici, infatti, si levò in difesa della natura femminile affiancandosi a quella, ben più corposa, degli scrittori, nella *querelle du sexes*.

Una donna, in particolare, osò emergere con coraggio dalla schiera inerte delle tacite vergini per ribellarsi ai pregiudizi maschili: Christine de Pizan.¹⁴² Per anni discusse pubblicamente con i più insigni rappresentanti della cultura francese contro lo stereotipo femminile creato dal *Roman de la rose*, nel quale trovavano felice

¹⁴²Christine de Pizan nacque a Venezia intorno al 1364 e si recò, ancora bambina al seguito della famiglia, a Parigi alla corte di Carlo V. Nel 1380 sposò per amore un giovane notaio, Etienne de Castel, con il quale ebbe tre figli. Con la precoce morte di Carlo V si offuscò la fortuna di cui godeva la sua famiglia e a venticinque anni si ritrovò orfana, vedova e impoverita. Decise di guadagnarsi da vivere scrivendo ballate. Dal 1399 al 1402 cominciò a produrre la massa di poesie che la resero nota. Quando, nel 1418, le truppe del duca di Borgogna posero l'assedio a Parigi, Christine abbandonò la città e si ritirò a Poissy, nel convento delle domenicane dove da anni sua figlia era monaca. Quando Giovanna D'Arco liberò Orleans dagli Inglesi, Christine riprese di nuovo la penna e, per esaltare le imprese dell'eroina, scrisse *Le Dittie sur Jeanne d'Arc*. Dopo non si hanno più notizie di scritti di Christine, neppure quando, nel 1431, Giovanna D'Arco fu condotta al rogo. Probabilmente morì a Poissy nel 1429.

accoglimento numerosi motti misogini che descrivevano le donne come volubili e sventate, bugiarde e intriganti, cavillose e scaltre, maligne e insaziabili, infedeli, gelose, prive di coscienza e assetate di denaro.¹⁴³

Gli scritti di Christine, pur non riuscendo a provocare rivoluzioni in ambito sociale, determinarono l'estinguersi del masochismo femminile e di un lungo, accettato, silenzio. Tuttavia, anche nella sua opera, si ripropone il paradosso: a causa del suo insolito stile di vita e della sua attività di scrittrice le sembrò di “*divenir homme*”. Infatti la scrittrice veneziana non proponeva una mutazione dei ruoli sociali poiché riteneva le donne capaci di comprendere, ma inadatte all'azione.

Christine, in polemica con il *De mulieribus claris* di Boccaccio, che era stato tradotto in francese nel 1401, diede vita al suo capolavoro: *Le livre de la cité des dames*. Tale opera, che costituisce il punto più estremo della controversia fra Christine e la tradizione misogina, mette in scena un dialogo nel quale l'autrice e, sotto le spoglie di dame incoronate, Ragione, Rettitudine e Giustizia elaborano il progetto di una città fortificata destinata alle donne degne di stima, purtroppo emarginate dalla società. Christine offriva, tramite il ricorso all'utopia, un messaggio di speranza: sarebbe mutato, un giorno, il

¹⁴³ Parte integrante della disputa dei sessi era la *querelle du mariage*, vale a dire la discussione sul matrimonio, sul celibato e sulla sessualità. Christine de Pizan si era inoltrata anche in questo terreno: per la scrittrice l'elogio del matrimonio rappresentava il modo per approdare alla lode delle donne, mentre della critica del matrimonio si serviva come di un mezzo per criticare gli uomini. Alla fine del 1405 Christine scrisse un secondo libro intitolato *Livre de Trois Vertus* detto anche *Trèsor de la Cité des Dames*. Il libro è un *vademecum* della perfetta moglie che, oltre ai doveri casalinghi, deve farsi accorta mediatrice di pace fra i baroni sempre pronti alla guerra. Inoltre, quando il marito è in guerra, le mogli dovrebbero essere in grado di prenderne il posto nell'amministrazione della famiglia. Si annuncia un nuovo tipo di donna: l'amazzone.

destino della donna.

Secondo la scrittrice, che intendeva confutare ataviche accuse, fino ad allora rimaste senza risposta, non esistono differenze di valore fra maschi e femmine, né nell'anima né nel corpo. Le donne, infatti, hanno pari facoltà intellettive, ma poiché godono di minori possibilità di erudizione e esperienza, divengono vittime, anziché dominatrici, del proprio destino.

Nelle corti del Cinquecento la donna non fu più costretta a uniformarsi ai modelli di Eva, Maria e dell'amazzone, ma, rivestendo per la prima volta un ruolo pubblico, divenne anche "donna di palazzo". Tuttavia la nuova figura di gentildonna era, in realtà, ancora il frutto dell'immaginario maschile. La dama doveva avere le medesime caratteristiche del cortigiano, enumerate da Baldassare Castiglione, sintetizzabili nella "grazia" delle maniere, delle parole, dei gesti, del portamento: alla donna, in aggiunta, si addiceva un' tenerezza molle e delicata e una soave mansuetudine.¹⁴⁴

Nel XVI secolo si compì anche il processo di formalizzazione giuridica dell'istituto familiare, all'interno del quale la donna trovava una collocazione precisa. L'ideale femminile si cristallizzò e si approdò, così, alla drastica distinzione delle donne in due categorie: le oneste, che vivevano nella famiglia o nel chiostro, e le cortigiane, che esercitavano la prostituzione, riunendo in sé il piacere e la rispettabilità.

¹⁴⁴Baldassare Castiglione (1478 – 1529) fu un letterato attivo presso la corte dei Montefeltro a Urbino. Scrisse il *Cortegiano* nel quale delineò l'ideale del perfetto gentiluomo, caratterizzato dall'esercizio della grazia, della discrezione, ossia della capacità di conformarsi alle circostanze, e della sprezzatura, ossia della bravura nel celare l'artificiosità di tali comportamenti.

3.1.2. Bellezza: segno del peccato o suggello del divino? Dee, streghe e sante nell'immaginario maschile.

*“E' straordinario che sia così perfetta
l'illusione che la bellezza è bontà”.*
Lev Tolstoy

*“La bellezza che orribile cosa! Là gli
opposti si toccano, là vivono insieme
tutte le contraddizioni !”.*
Feodor Dostoevskij

*“Dea dalle molte facoltà,
onore del sesso femminile. [...]
Tu regni nel Sublime e nell'Infinito. [...]
Tu hai reso il potere delle donne uguale
a quello degli uomini”.*
Tratto dal Papiro di Ossirinco n. 1380,
Il sec. a.C., *Inno ad Iside.*

La donna rappresenta, senza dubbio, il movente fondamentale delle arti figurative, specialmente della pittura. Fin dalle epoche più remote, infatti, la perfezione delle sue forme corrispondeva, in occidente, ad una resa diafana, che, spesso lungi dall'essere obiettiva, equivaleva alla purezza dello spirito e alla verginità del corpo. Tale immagine è la risultante, attraverso il fluire dei secoli, dell'opera di uomini che esprimono le concezioni che questi ultimi hanno della donna: vi si manifesta, dunque, amore, odio, desiderio, passione.

Come tutti i grandi modelli femminili, Maria Maddalena è una figura che ha affascinato per secoli gli artisti, che l'hanno inevitabilmente ritratta con le fattezze delle donne a loro note; ma la vera donna di Magdala si è sottratta a una descrizione precisa, non essendo giunta a noi nessuna immagine del suo volto.

Non possediamo un suo ritratto, né una scultura, né una statuetta lignea e neppure uno schizzo dal quale poter dedurre il colore dei

capelli, degli occhi, della pelle. Tutto si è perso per sempre nelle ombre del tempo.

Tuttavia, nonostante l'assenza di supporti iconografici, si possono trarre alcune conclusioni. Poiché il nome che le era stato imposto, Maria, era di origine ebraica (Miriam), sicuramente la santa condivideva i caratteri somatici della sua gente, ossia occhi e capelli scuri e carnagione olivastra.

Le leggende la descrivono come la prostituta più ricca di Magdala. Ciò permette di dedurre che fosse molto avvenente: una donna brutta, butterata dal vaiolo, per esempio, non avrebbe avuto molta probabilità di accumulare fortuna, perciò Maddalena doveva essere bella e relativamente giovane, forse ancora adolescente, quando trovò il suo posto nella storia.

La sua agiatezza poteva permetterle di circondarsi di servi e di commissionare ai clienti preziosi doni: stoffe acquistate dai bazar di Tiberiade, per gli abiti da giorno; tessuti di seta, ricamati con fili aurei, provenienti dall'Oriente, per gli abiti destinati al lavoro; gioielli tintinnanti di fattura egiziana, con i quali ricoprire braccia e dita; hennè per tingere i capelli e spezie importate dall'India.

La bellezza che la caratterizzava certamente suscitò la diffidenza dei seguaci di Gesù e nutrì i loro sarcasmi: ma essa esiste innegabilmente e nessun teologo o Padre della Chiesa l'ha mai messa in dubbio.

Maddalena era, dunque, una donna poco comune. Aveva il torto di essere bella, ricca e ornata, di vivere senza marito e di essere nata per l'amore. La sua indole non piaceva al volgo parsimonioso, ai farisei scrupolosi, alle matrone avvilluppate nei veli. Per alcuni era un'esaltata, una posseduta da tutti i diavoli, per altri era una dissoluta:

in entrambi i casi una donna pericolosa.

L'evidenza della sua bellezza deve farci pensare. E' un tratto eterno della Donna, erede di tutte le dee? E' un simbolo nefasto dell'effimera seduzione del peccato? E' un'allusione ad un'altra bellezza, interiore, non ancora rivelata?

Non è chiaro il perché l'agiografia cattolica abbia dato tanto rilievo a Maria Maddalena come colpevole, anche se convertita. Un motivo potrebbe essere che era necessaria proprio una peccatrice, per giustificare il culto mascherato di un'antica dea dell'amore, ad esempio Venere, sotto le insegne del cristianesimo.

E' logico che la Madonna, vergine *ante e post partum*, pur assumendo per la Chiesa il ruolo preminente del principio femminile, non poteva in alcun modo accogliere gli aspetti di sessualità e fecondità prerogative delle antiche dee.

Serviva, quindi, un'altra figura: una servitrice purificata di Venere, una donna dal viso splendente, le cui mani sembrano sfiorare l'ignoto, circondata da stoffe, belletti, profumi e pietre che donano al corpo il fulgore degli idoli pagani e che fanno rassomigliare ad una divinità orientale.

Viene da lontano, Maddalena, più lontano della sua città di Magdala. Porta con sé tutta la stirpe di Iside,¹⁴⁵ Astarte,¹⁴⁶ Ishtar¹⁴⁷ e

¹⁴⁵ Nel rituale della dea egiziana Iside, dal mantello nero, appariva il versetto: "*Io sono ciò che è, ciò che è stato e che sarà, ed alcun mortale non solleverà mai il mio velo*".

La dea è la madre di tutte le cose che essa porta tutte nel suo seno. Essa veniva raffigurata con il figlio Horus sulle ginocchia e con un vaso.

La Vergine Madre, spogliata del suo velo simbolico, non è altro che la personificazione della materia elementare (lat. *materea*, radice *mater*, madre). Chiaramente si tratta dell'essenza stessa delle cose. E, infatti, le litanie c'insegnano che la Madonna è il vaso che contiene lo Spirito delle cose: *Vas spirituale*. Nell'immaginario degli artisti di varie scuole e di varie epoche il vaso che Maddalena tiene in mano ha assunto il valore di simbolo di fede, di speranza, di luce, di conoscenza. E' possibile comprendere lo stretto collegamento fra la Dea-velata e l'immagine esoterica della Madonna- Maddalena solo se

Artemide¹⁴⁸, dee combattenti ed amorevoli, e tutta la corte delle sibille e delle pizie con i capelli sparsi e gli occhi stralunati, aperti sull'invisibile.

Nella *Vita di Maria Maddalena*, precedentemente citata, redatta nel XII secolo quasi certamente in ambiente cistercense, ma attribuita a Mauro Rabano, si tratteggia sapientemente la straordinaria avvenenza della donna, dote che divenne, però, causa della sua condotta immorale: “*S. Maria arrivata all'età delle nozze, d'una eleganza squisita di forme, d'una rara avvenenza, brillava: le linee*

si interpreta, in chiave letterale e criptica, l'archetipo Notre Dame (Nostra Signora) voluto da Bernardo di Clairveaux e da Federico II di Svevia.

¹⁴⁶ Astarte fu una dea venerata nell'area semitica nord-occidentale. Era la Grande Madre fenicia e cananea, sposa di Adone, legata alla fertilità, alla fecondità ed alla guerra e connessa con l'Ishtar babilonese. I maggiori centri di culto furono Sidone, Tiro e Biblo. Era venerata anche a Malta, a Tharros in Sardegna, ed Erice in Sicilia, dove venne identificata con Venere Ericina.

Astarte entrò a far parte anche del pantheon egizio, dove venne identificata con Iside, Sekhmet ed Hathor. In epoca ellenistica fu accomunata alla dea greca Afrodite e alla dea siriana Atargatis, la Dea Siria dei Romani.

Suoi simboli erano il leone, il cavallo, la sfinge e la colomba. Nelle raffigurazioni compare spesso nuda ed in quelle egiziane con ampie corna ricurve.

¹⁴⁷ Ishtar era nella mitologia mesopotamica, la dea dell'amore e della guerra, derivata dall'omologa dea sumera Inanna.

In tutti i racconti si mantiene comunque l'associazione della dea con il pianeta Venere che le comporta l'appellativo di Signora della Luce.

Ishtar la Grande Madre è nuda, poiché la Verità non ha bisogno di coprirsi di veli.

Sul suo capo spicca l'emblema lunare. Nella mano destra Ishtar ha una coppa, simbolo di gioia e abbondanza perché contiene il nettare della Vita.

Nei diversi paesi in cui era venerata veniva adorata sotto molti e svariati nomi. Era Astarte a Canaan; Astarte in Grecia; mentre Artemide sembra essere il termine generico usato per ognuna delle molte manifestazioni di questa grande e potentissima dea. La divinità corrispondente in Egitto era Iside.

Ma Ishtar possiede un carattere duplice. Non è soltanto la dispensatrice della vita ma anche la distruttrice. Come la luna, nel suo periodo crescente tutte le cose si sviluppano, e nella sua fase calante tutte le cose «*sono diminuite e rese infime*».

Ma questa non è la fine, la luna crescente ritorna di nuovo. La luce subentra all'oscurità anche quando l'oscurità vince la luce. La Dea della Luna appare ancora una volta nella sua fase creativa e benefica.

¹⁴⁸ Come il fratello Apollo, anche Artemide è lontananza e purezza, tuttavia con la differenza dovuta al sesso. Mentre in Apollo il distacco e la purezza sono la conseguenza di un virile atto di volontà ragionata, per Artemide si tratta di ideali dell'esistenza fisica, dell'essere donna. Artemide incarna la natura, incontaminata e quindi, vergine. Come la natura, Artemide è ritrosa. Atteone, che osò spiarla al bagno, venne sbranato dai propri cani.

perfette della persona, la venustà del volto, l'ammirabile capigliatura, prendevano luce da una certa vezzosità di parlare, da un carattere dolcissimo, soave; fondevansi nei pallori del suo volto e nel corallo delle sue labbra il candore del giglio e il vermiglio della rosa; risplendeva per tanta grazia di forme e di bellezza, d'essere stimata un raro e meraviglioso monumento del supremo Artista divino. [...] Ahimè, l'oro ottimo delle sue perfezioni si offuscò al fumo degli amori terreni e le graziose luci dell'ingegno, si avvolsero nella nebbia dei carnali desideri; allettata dalle seduzioni del senso e abbandonatasi a ogni sorta di affetti illeciti, mutò in lascivi libertinaggi di seduzione tutto quanto Dio le aveva dato perché servisse alla virtù”.¹⁴⁹

Tale bellezza ambivalente che attrae e terrorizza e che è dono divino, ma anche cagione di peccato, sarà oggetto di speculazione, quindi, fin dal Medioevo, nel corso del quale, come abbiamo evidenziato, la figura mitica della santa subì una radicale trasformazione: dall'immagine di una dama ricca e appassionata, straziata dalla sofferenza quando crede in suo Signore morto, si giunse a quella di una donna spregevolmente corrotta che, pentitasi, si accanisce sul suo corpo macerato.

Infatti, secondo le leggende, Maria Maddalena, dopo l'ascensione di Cristo, rinnegò la propria femminilità colpevole mortificando la propria carne con digiuni, veglie e preghiere ininterrotte.

In tal proposito si espresse, riferendosi appunto a Maddalena, anche Papa Gregorio Magno: *“Con i suoi occhi aveva alimentato bramosie terrene, e ora, attraverso essi, versava lacrime di penitenza*

¹⁴⁹ M. RABANO, *De vita Beatae Mariae Magdalenae et sororis eius Sanctae Martae*, BHL, p. 810, n. 5508.

*e di contrizione. Aveva ostentato i capelli per dare armonia al volto, e ora li usava per asciugare le lacrime. Con la bocca aveva proferito parole di orgoglio, ma ora, baciando i piedi del Signore, fissava le sue labbra sulle orme del Redentore. Ogni piacere sperimentato prima divenne per lei strumento di olocausto. Trasformò in tante virtù le molte colpe, in modo che tornasse a lode a Dio – nella penitenza – tutto ciò che era stato offesa a Dio – nella colpa ”.*¹⁵⁰

Ancora in merito alla bellezza corrotta e corruttrice, così scrisse, nel Trecento, Domenico Cavalca, nella *Vita di Santa Maria Maddalena*: “*ed era la più bella femmina che si trovasse nel mondo, salvo la Vergine Maria, la quale era troppo più bella di lei senza niuna comparazione, pure corporalmente; e come era bella, così era di nobile intelletto, pognamo ch’ella si guastasse per mala volontade*”.¹⁵¹

Secondo il racconto dello scrittore domenicano, Maria Maddalena era figlia di un uomo valoroso a cui gli imperatori romani donarono due castelli, uno a Betania e uno a Magdala, che furono destinati alla santa, mentre il resto del patrimonio spettò al fratello Lazzaro. Fu sposa di Giovanni Evangelista, che la abbandonò per seguire Gesù. A causa di ciò, la donna si diede ad una vita dissoluta.

Successivamente Maria Maddalena si recò nella casa del fariseo Simone, per ottenere da Gesù il perdono dei suoi peccati. Grazie a questo incontro decise di rinnegare la sua vita peccaminosa: “*E pensomi che con grande empito ella si metteva le mani al volto e graffiavasi tutta, sicché il sangue ne veniva e con esso ne venivano le*

¹⁵⁰GREGORIO MAGNO, *Omelie sui Vangeli*, traduzione a cura di G. CREMASCOLI, Città Nuova, Roma 1994, 33, p. 425.

¹⁵¹D. CALVALCA, *Vita di Santa Maria Maddalena*, in *Volgarizzamento delle vite de’ Santi Padri*, vol. IV, Gio. Silvestri, Milano 1854, p. 1.

*lacrime degli occhi e gridava: Or che vendetta potrò fare io di questa faccia che n'ho cotanto offeso Dio in me e in altrui? E mettevasi le mani ne'capelli, e strappavasegli tutti e disvegliavasevi tutti di capo, quanto poteva, e davasi delle pugna negli occhi e nel viso; e pigliava una pietra e davasi nel petto fortemente, e in altra parte dove non credesse morire; e davasi ne'piedi e nelle gambe, e davasi nelle braccia e graffiavasi in ogni luogo, tantoché 'l sangue n'usciva e toglieva la cintola sua sprangata ch'ella solea portare a vanitade e spogliavasi ignuda e battevasi con essa tutta dal capo al piè, sicché ella filava tutta sangue e gridava: Or toglì, corpo, il premio dei diletti vani che tu hai usati?'*¹⁵²

Nella sua avvenenza conturbante e pericolosa, nella bruttezza conseguente al pentimento, ma pur sempre memore delle antiche beltà femminee, Maddalena riporta in sé anche i caratteri di un'altra figura di sintesi, nella quale si sommarono archetipi primordiali e paure inconsce collettive: **la strega**.

In quasi tutte le culture primitive vige un analogo principio antropologico: il maschio si afferma nell'esercizio della caccia e della guerra, mentre alla femmina compete il mondo arcano dell'immaginario, tramite il quale hanno avuto origine sogni e dei, e i saperi occulti della chiromanzia e della taumaturgia: in principio, la Donna è tutto: fata, sibilla, maga e, soprattutto, strega.

La strega non predice il destino, ma, eroina sulla scia di Prometeo,¹⁵³ agisce su di esso: è sorella e figlia di Circe¹⁵⁴ e Medea,¹⁵⁵

¹⁵² D. CALVALCA, *Vita di Santa Maria Maddalena* cit., pp. 27 - 28.

¹⁵³ Prometeo è uno dei Titani, giganti della cosmogonia greca, che rubò il fuoco agli dei per donarlo agli uomini: per questo fu simbolo, specialmente nell'ottocento, della lotta dell'uomo per il progresso.

¹⁵⁴ La maga Circe, figlia del dio Elio, viveva nell'orientale isola di Eea. Costei si innamorò di Ulisse e, per costringerlo a rimanere presso di lei, trasformò i suoi compagni

compie sortilegi e, per proprio sostegno, è capace di chiamare a sé le forze della natura.

Così Omero descrisse l'incontro fra Odisseo e Circe: “*Ed io alla casa di Circe andavo; e molto il cuore nell'andare mi batteva. / Mi fermai sulla porta della dea dalle belle trecce, e là fermo gridai; la dea sentì la mia voce. / Subito, uscita fuori, aperse le porte splendenti, / e m'invitava: e io la seguii sconvolto nel cuore. [...] Fece il miscuglio per me, in tazza d'oro, perché bevessi, / e il veleno vi infuse, mali meditando nel cuore*”.¹⁵⁶ La maga dell'isola di Eea è “*la dea luminosa*”, “*dai riccioli ribelli, tremenda dea dalla parola umana*”,¹⁵⁷ una donna che inficia le facoltà di discernimento grazie alle splendide fattezze, che privano della volontà di reagire. L'esule eroe greco uscirà indenne dalle spire della dea soltanto grazie ad un intervento divino e, comunque, solo dopo aver trascorso, con i suoi compagni di viaggio, un lungo anno tra le seduzioni di Circe e delle sue ancelle.

La figura di Odisseo che, dopo essere riuscito a sopravvivere ai naufragi e alle ire degli dei, rimane “*sconvolto nel cuore*” e trema ed esita, al pari di un fanciullo, al cospetto di questa donna bellissima e intrigante, apparentemente disarmata, riporta alla mente altri

in maiali. Ma l'eroe, con l'aiuto di Ermete, seppe persuadere la maga a restituire le fattezze umane agli infelici marinai.

¹⁵⁵La figura di Medea si trova connessa con numerose leggende concernenti la spedizione degli Argonauti che, capeggiati da Giasone, giunsero nella Colchide per ottenere dal re Eeta la restituzione del vello d'oro. Giasone trovò aiuto in Medea, che si era innamorata di lui, e riuscì a impossessarsi del vello d'oro. Medea fuggì, in seguito, con Giasone. Secondo una delle varie leggende i due vissero a Corinto, fino al giorno in cui Creonte volle dare sua figlia in sposa all'eroe. Medea, bandita dalla città, si vendicò uccidendo la rivale e i propri figli, avuti da Giasone. Si dice che sia stato Euripide il primo a sostenere che i figli della maga fossero stati uccisi proprio da lei; nella versione precedente erano stati, invece, lapidati dai Corinzi. La tradizione narra che, alla fine della sua sciagurata vita, essa non morì, ma venne portata nei Campi Elisi dove fu compagna di Achille.

¹⁵⁶OMERO, *Odissea*, X, 308 – 317, versione di R. CALZETTI ONESTI, Einaudi, Torino 1963, p. 277.

¹⁵⁷OMERO, *Odissea cit.*, XI, 8, p. 293.

personaggi maschili, da Adamo in poi, che, sedotti da una donna, si sono resi colpevoli di nefandezze o coperti di ridicolo.

L'erede, seppur ben più sciagurata, della figura della donna-maga, nell'ambito della tradizione della letteratura greca, può essere considerata Medea. I miti sulle origini di tale terribile figura femminile sono due: secondo il primo la maga, figlia del re dei Colchi Eeta e discendente dal dio Sole, sarebbe la nipote di Circe e avrebbe per madre Ecate, la dea malvagia della magia e degli incantesimi. Un'altra tradizione la vuole, invece, figlia dell'Oceanina Idia e sorella di Circe: in entrambi i casi la relazione di parentela con la maga dell'Odissea è tutt'altro che casuale.

In Euripide, Medea ha un duplice volto: è una donna – vittima, moglie abbandonata, sola, priva di parenti, di protezione e di difesa, ma è, anche e soprattutto, una donna – mostro, forte e scaltra, che reagisce ordendo trame insidiose ed arrivando a compiere il più turpe dei delitti, quello che nessuna onta subita, nessuna legge umana e divina può giustificare: l'uccisione dei propri figli.

La strega è la “donna diversa”, colei che, con la sua bellezza seduttrice o con il suo corpo segnato dalla vecchiaia, avanza nella storia fin dagli albori del tempo: è il risultato, attraverso i secoli, di una creazione letteraria, di un amalgama di credenze sacre elaborato in età antica, ma, soprattutto, medievale e rinascimentale, in cui confluirono la Lilith¹⁵⁸ degli Ebrei, la Lamia¹⁵⁹ dei Greci e le Strigi, le

¹⁵⁸Secondo la tradizione cabalista, Lilith è il nome della prima donna, sposa di Adamo. In Mesopotamia è conosciuta come un demone notturno, impegnato nell'arrecare danno ai bambini di sesso maschile. In seguito divenne un demone femminile che, nella mitologia ebraica, rappresentava tutti gli aspetti negativi della femminilità: adulterio, stregoneria e lussuria. Presente nel testo della *Genesi* nella versione ebraica, è quasi del tutto assente nella versione cattolica, dove viene nominata solo in *Isaia* 34, 14, in qualità di demone del deserto.

¹⁵⁹Le Lamie erano mostri femminili, rapitori di bambini, creati dalle balie come

Saghe e le Volatiche dei Latini.¹⁶⁰ A tali figure mitiche si affiancò, poi, la leggenda medievale della brigata notturna, scorta di Diana, l'antichissima protettrice della *plebs* romana, che è definita *triformis*, in quanto dea della caccia e dei boschi, della luna e degli incantesimi notturni.

Gli storici si sono interrogati a lungo sulla repressione della stregoneria e su questa improvvisa crescita della violenza antifemminile. Sono state individuate, a riguardo, parecchie ragioni: generalmente si ammette che la caccia alle streghe fu il risultato della proiezione, in un universo sovranaturale, della miseria del tempo e dell'incapacità di opporsi agli assalti della natura. La società voleva dei colpevoli e li trovò tra le componenti più anticonformiste e marginali.

Lo storico Delameau, per connotare i terrori delle epoche, usa l'immagine efficace della “*città assediata*”, intendendo la condizione di paura che suscita la presenza “dell'altro”, del diverso da sé: la società deve riconoscere le Nemiche, pensare un ordine che dia ragione del disordine e della negazione: “*Io già preveggo da sì tremende deità gran bene venirne a questi cittadini*”,¹⁶¹ dice, in Eschilo, Atena, parlando delle Eumenidi, le figlie della Notte, mentre il corteo degli ateniesi le accompagna, tra le fiaccole, sottoterra.

Le streghe furono, dunque, fundamentalmente “capri espiatori”:

spauracchi.

¹⁶⁰Roma, fin dalle origini, doveva aver conosciuto la magia e il proliferare di streghe, esperte di filtri d'amore e di veleni. Petronio fa affermare a Trimalchione, nel corso di un racconto sulle streghe, ree di rubare i cadaveri: “*Bisogna crederci, cari miei: esistono donne che fanno cose che noi non immaginiamo nemmeno, maghe notturne capaci di capovolgere l'ordine naturale delle cose*” (PETRONIO, *Satyricon*, cap. 63, BUR Rizzoli, Milano 1990).

¹⁶¹ESCHILO, *Le Eumenidi*, in *Tragedie*, traduzione di F. BELLOTTI, Edizioni Cremonese, Roma 1957, p. 309.

per gli uomini esse furono l'odiosa manifestazione del proprio femminile primitivo, che sussiste a livello inconscio, e, per le donne, esse furono l'oggetto su cui proiettare gli elementi più oscuri e incontrollabili delle femminee pulsioni.

L'ambivalenza delle fattezze fisiche di maddalenica memoria si ripropone, incessante, nella figura della strega. Se nel *Malleus Maleficarum* le streghe vengono descritte come giovani, la cui bellezza era demoniaco invito alla lussuria, secondo la tradizione popolare, invece, la strega è vecchia, spesso brutta, vestita di stracci, sdentata e con voce inquietante; le sue unghie sono lunghe e tendono a fare delle sue mani magre quasi dei pericolosi artigli; il naso è adunco; i capelli sono disordinatamente adagiati sul capo.

Se proviamo ad osservare che cosa raccontano le fonti storiche sull'argomento, ci rendiamo conto di quanto sia distante lo stereotipo precedentemente indicato dall'autentica dimensione dei fatti. Le donne accusate di stregoneria non erano affatto vecchie: l'età media di frequente era sotto i quarant'anni e vi furono anche numerosi casi di "streghe-bambine", entrate a far parte delle congreghe diaboliche seguendo le tracce materne o portate al sabba dai parenti stretti.

Il Rinascimento modificò completamente l'ideale estetico femminile in voga durante il Medioevo, facendo prevalere un atteggiamento più pagano nei confronti del corpo. Il centro culturale passò, infatti, da Dio all'uomo e alla figura umana, soprattutto nelle corti intrise di neoplatonismo, che considerava la bellezza epifania tangibile della levatura morale.

E' l'epoca che segna il trionfo delle fattezze giunoniche, dei seni prosperosi, dei fianchi larghi, dei volti sensuali: il bianco incarnato era ravvivato dal rosso colorito delle guance (ottenuto anche con i prodotti

cosmetici preparati dagli speciali), i biondi capelli viravano nella sfumatura del famoso rosso-tiziano.

Uno straordinario esempio di tale bellezza fascinosa, è la Maddalena Di Carlo Crivelli, facente parte del polittico di Montefiore, eseguito fra il 1471 e il 1472.

La santa, secondo i dettami tridentini raffigurata nelle vesti della mirofora,¹⁶² ossia della portatrice del vaso di nardo, con il quale unse Cristo, viene ritratta da sola, ammantata del medesimo fascino misterioso che circondava i Re Magi, i quali, recando al divin Fanciullo oro, incenso e mirra, furono i primi a credere nella nascita del Figlio di Dio, come Maddalena, maga anch'essa in quanto presaga del futuro, fu la prima testimone della resurrezione.

Il vaso femminile è il vaso di Sophia, che accoglie dentro di Sé ciò che va trasformato, allo scopo di spiritualizzarlo e divinizzarlo, ma è anche la forza che nutre, da cui trae linfa vitale ciò che si tramuta e

¹⁶² La storia della cristianità fu turbata da due crisi iconoclaste d'una violenza inaudita, in oriente nel VIII secolo e in occidente nel XVI secolo. Sotto il pretesto di rifiutare le pratiche superstiziose, gli iconoclasti del VIII e del XVI secolo distrussero tesori inestimabili di arte sacra. La chiesa combattè contro queste crisi tramite due concili: il secondo concilio di Nicea (787) e, in seguito, quello di Trento (1545-1563). Cominciato nel 726 con Leone, la prima lotta iconoclastica termina nel 847 sotto l'impulso dell'imperatrice Teodora, che restituisce alle immagini il loro onore nel sinodo di Costantinopoli.

Per otto secoli la chiesa favorisce un'arte cristiana che corrisponde al sentimento religioso dell'epoca. Gli artisti si sottomettono alle esigenze di committenti preoccupati di far illustrare non solo episodi della Bibbia e del Vangelo, ma di altri scritti molto popolari, come gli *Apocrifi* del Nuovo Testamento o la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze.¹⁶²

I decreti del concilio di Trento in materia d'arte religiosa sono la formulazione definitiva di una evoluzione che appare dal 1530 in Italia. Gli autori dei trattati hanno sviluppato e completato gli insegnamenti di Trento presentando una dottrina coerente: l'arte deve essere utile all'uomo, agire sui sentimenti dei credenti, aderire alla realtà visibile. Sembra che i pittori abbiano rappresentato Maria Maddalena tenendo conto di ciò, senza dubbio sotto l'impulso dei loro committenti.

Gli episodi della vita della santa che non sono più rappresentati dopo la Contro Riforma erano per lo più tratti dalla *Leggenda Aurea*, condannata come troppo leggendaria.

Dalla fine del medioevo al rinascimento, gli artisti moltiplicano l'immagine della mirofora, giovane donna elegante rappresentata nel ricco abbigliamento che la rappresentava nei Misteri. Ella porta un vaso generalmente sontuoso, per sottolineare il grande pregio del profumo che si accinge a spargere sui piedi di Cristo.

rinasce. In seguito allo sviluppo patriarcale, nell'Occidente giudaico-cristiano, la dea fu detronizzata e repressa, sopravvivendo a stento, solo a livello segreto, come la compagna sottomessa e compiacente al Dio maschile. Ma il vaso ha anche connotati negativi: è l'abisso che inghiotte e annienta, è il vaso di Pandora, contenente tutti i mali dell'umanità.

Fra le mani della creatura di Crivelli il vaso guizza fra le dita, come se non fosse soggetto alla gravità; la posa, raffinata ed elegante, è sottolineata dal pregio delle stoffe rosso-neri del manto, dal virtuoso ricamo della veste e dal fondo aureo che la illumina. Ma la Maddalena di Crivelli non è solo un saggio di abilità decorativa, è una donna provocante, nervosa, bellissima, capace di attrarre e incantare, come una strega, grazie alla bocca che abbozza un seducente sorriso, al naso ardito, alla fronte sferica e all'ardita occhiata di traverso.

Nonostante l'aureola, non siamo dinnanzi all'immagine di una santa pentita, ma di un'enigmatica figura femminile: il velo e il principesco diadema fingono di celarne l'avvenenza, ma in realtà la celebrano; i biondi capelli ondulati sono raccolti alla base del capo da un nastro candido, ma poi fuoriescono impetuosi oltre la cornice; il corpetto è scollato e trasparente; la mano solleva il lembo del manto in modo che si possa scorgere anche il piede, ornato da un lieve sandalo.

La maggior parte degli artisti del tempo sfruttarono, dunque, i soggetti sacri anche come un pretesto per eccitare la sensualità: la nudità cristiana divenne sempre più ambivalente, sia emblema della santità, della purezza e della mortificazione della propria carne sull'esempio di Cristo sulla croce; sia simbolo di lussuria e lascivia.

Gradualmente, fra il XVI e il XVII secolo, i capelli non furono più una mera copertura della nudità, simile al miracoloso schermo

chiamato che occultò le carni virginali di Agnese durante il suo ingresso nel Circo, né un segno di mortificazione: il loro non più scarmigliato, ma libero e sensuale muoversi, facendo trapelare un compiacimento erotico e carnale, trasformò l'assenza in presenza celando, ma in realtà ostentando, il corpo nudo, in modo particolare i seni. Gli attributi peculiari della santa, il vaso o il teschio, divennero solo semplici mezzi per riconoscerla e distinguerla dalla Venere abbigliata di orpelli.

Vi è un dualismo che separa il corpo dall'anima, il profano dal sacro, la materia dallo spirito, la madre e la prostituta, l'*eros* e l'*agape*, Maddalena e la Vergine. L'alchimia, però, insegna la riconciliazione e l'unione dei contrari e propone all'adepto due cammini: la via umida e la via secca. Per realizzare la via umida la donna deve ritrovare il suo vero ruolo, quello dell'iniziatrice che apre al mistero e all'invisibile, Il corpo, allora, tramite i gesti di amore puro, diventa punto di unione e similitudine fra gli uomini e la Divinità.

La rappresentazione di Maria Maddalena eseguita nel 1532 da Tiziano¹⁶³, oggi a Palazzo Pitti, avvalora quanto finora scritto: è

¹⁶³ Tiziano Vecellio nacque a Pieve, in provincia di Belluno, tra il 1488 e il 1490, La sua carriera fu trionfale. Ancora molto giovane, egli abbandonò la "magnifica comunità cadorina" per ricevere un'adeguata istruzione pittorica. Giunge così a Venezia, ove i suoi primi maestri furono Gentile e Giovanni Bellini.

Tra il 1508 e il 1509, fu al fianco del pittore Giorgione nella realizzazione del Fondaco dei Tedeschi. Solo un anno più tardi, la sua fama era già consolidata e ricevette commissioni importanti, quali la Pala di san Marco e di Santa Maria della Salute. Nel 1511 affrescò la Scuola del Santo a Padova. Ottenuta dal Consiglio dei Dieci una rendita ufficiale, destinata ai pittori migliori, nel 1533 divenne pittore ufficiale della Repubblica di Venezia.

Nel 1516 Alfonso I d'Este richiese i suoi servigi e nel 1518 gli commissionò la decorazione del "*camerino d'alabastro*". Tra il 1519 e il 1526 dipinse la *Pala Pesaro* per i Frari, e il *Polittico Averoldi* per la chiesa bresciana dei Santi Nazaro e Celso. Ormai osannato come il più celebre pittore del tempo, Tiziano fu conteso tra le corti italiane: lavorò a Mantova per i Gonzaga e ad Urbino per i duchi. Nel 1542 ebbe inizio la sua collaborazione con papa Paolo III e con la sua famiglia; ben presto si trasferì a Roma e qui rimase fino al 1546. Nel contempo, la sua apprezzata attività di ritrattista procedeva

raffigurata una donna dalla bellezza florida, con i lunghi capelli sparsi sulle spalle, che non si preoccupa di coprirsi pudicamente i seni:¹⁶⁴ se pur in atteggiamento di preghiera, evoca più un'odalisca che una santa cristiana.

Così la commentò il Vasari¹⁶⁵: “*la Maddalena che alzando la*

ed egli ebbe l'occasione di ritrarre Carlo V durante la sua incoronazione nel 1530. L'imperatore e suo figlio Filippo II, futuro re di Spagna, ne fecero il loro pittore prediletto. Tiziano lavorò per anni al servizio della famiglia asburgica. Morì il 27 agosto del 1576, mentre infuriava la peste, lasciando incompiuta l'opera che avrebbe desiderato venisse posta sulla sua tomba: la *Pietà*.

¹⁶⁴ La *Maddelena* di Tiziano a Pitti svolge anche la funzione di protettrice del parto e dell'allattamento rilevata da leggende e preghiere del tempo, che la chiamano “*comare nel parto*” ed “*experta balia*” in virtù del miracoloso ausilio prestato alla moglie e al figlioletto del principe di Marsiglia.

¹⁶⁵Giorgio Vasari, pittore e architetto, esponente di una pittura eclettica che segna il passaggio alla stagione manieristica, naque il 30 luglio 1511 ad Arezzo, da Antonio Vasari e Maddalena Tacci. Più che per la sua produzione artistica Vasari è ricordato come scrittore e storico per aver raccolto e descritto con grande cura le biografie degli artisti del suo tempo. Nel 1524 si recò a Firenze, dove frequentò la bottega di Andrea del Sarto e l'accademia di disegno di Baccio Bandinelli. Ritornò ad Arezzo dopo tre anni, nel 1527, dove incontrò il Rosso Fiorentino. Insieme a Francesco Salviati, nel 1529 Giorgio Vasari lavorò nella bottega di Raffaello da Brescia: poi si dedicò anche all'arte orafa presso Vittore Ghiberti. Poco dopo, chiamato e protetto dal cardinale Ippolito de' Medici, Vasari partì per Roma, dove con l'amico Salviati, condivise lo studio dei grandi testi figurativi della maniera moderna. Dal 1542 al 1544 divise la sua attività fra Roma e Firenze; la sua produzione di pale di altare si fece sempre più intensa, e andò sempre più definendosi il suo linguaggio figurativo. Nel 1550 uscì la prima edizione dell'opera a cui è più legata la fama del Vasari: le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, in cui Vasari riordinò tutto il materiale e le notizie raccolte dal 1540 sulla vita e sulle opere degli artisti.

E' in questo periodo che Giorgio Vasari conobbe Michelangelo. Dopo qualche anno Vasari si spostò di nuovo a Roma, per lavorare presso il Papa Giulio III, che gli affidò, insieme all'Ammannati, la decorazione della cappella con la tomba del cardinale Antonio del Monte, a San Pietro in Montorio. Qui rimase fino al 1553. Nel 1554 tornò di nuovo ad Arezzo, chiamato a progettare il coro del *Duomo*. Si trasferì con la famiglia a Firenze, su invito del duca Cosimo I de' Medici, che finalmente lo assunse stabilmente al suo servizio. Nel 1555 Cosimo I gli affidò i lavori di ristrutturazione e di decorazione di *Palazzo Vecchio*, che voleva trasformare in residenza principesca. Successivamente gli viene affidata la fabbrica di *Palazzo degli Uffizi*. L'opera verrà compiuta nel 1580, solo dopo la sua morte.

Del 1563 è l'inizio degli affreschi della volta del *Salone di Cinquecento* di Palazzo Vecchio, la cui decorazione complessiva sarà la più grandiosa. Terminò nel 1565, anno in cui gli venne affidato l'incarico del cosiddetto *Corridoio vasariano*, che congiunge gli Uffizi a Palazzo Vecchio attraverso l'antico Ponte Vecchio. Sospesi i lavori nel 1556, intraprese un viaggio in Italia, al fine di raccogliere ulteriori informazioni per la seconda stesura delle *Vite*, che ultimò dodici anni più tardi, nel 1568.

*testa cogli occhi fissi al cielo mostra compunzione nel rossore degli occhi e nelle lacrime dolenza dei peccati, onde muove questa pittura chiunque la guarda estremamente; e, che è più, ancorché sia bellissima, non muove a lascivia ma a commiserazione”.*¹⁶⁶

E così, poeticamente, la descrisse Giambattista Marino¹⁶⁷: “*Ma ceda la natura e ceda il vero / a quel dotto artefice ne pinse: / che qual avea nell’alma e nel pensiero / sol bella e ancor qui la dipinse. / O celeste sembianza, o magistero, / ove nell’opra sua se stesso vinse! /*

La nuova edizione, accresciuta, è considerata la prima storia critica della pittura italiana oltre che fonte documentaria ancora oggi indispensabile per oggettività e onestà di giudizi, nonché di chiarezza espositiva. Attraverso una serie di vivaci biografie, Vasari sottolineò come gli artisti della sua regione, la Toscana, sono riusciti gradualmente a rinverdire la straordinaria stagione dell'arte classica.

Nel 1570 tornò a Roma chiamato da Pio V, dove in soli otto mesi dipinge tre cappelle in Vaticano: la *Cappella di San Michele*, *San Pietro Martire* e *Santo Stefano*; contemporaneamente avviò la decorazione della *Sala Regia*.

Alla morte del pontefice Vasari tornò a Firenze dove, dopo una lavorazione quasi decennale, concluse la decorazione del *Salone dei Cinquecento*.

Morì a Firenze il 27 giugno 1574.

¹⁶⁶ VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Classici Italiani, Milano 1811, vol. XIII, pp. 380 – 381.

¹⁶⁷ Giambattista Marino nacque a Napoli nel 1569. Figlio di un giureconsulto, fu avviato riluttante agli studi di legge. Frequentò giovanissimo letterati e mecenati. Protetto prima dal duca Ascanio Pignatelli, poi dal duca Innigo de Guevara. Dal 1592 entrò al servizio di Matteo di Capua principe di Conca. Fin da allora la sua più grande aspirazione era quella di vivere all'ombra di un potente sovrano: la corte come occasione di fortuna, di avventura, unico spazio che gli consentisse libero sfogo alle sue doti di artista. Nel 1598 fu imprigionato, forse per aver costretto una ragazza a abortire. Nel 1600 fu di nuovo in prigione per falsificazione di bolle vescovili. Fuggì via da Napoli, è a Roma, al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini. Nel 1606 fu a Ravenna, nel 1608-1611 a Torino alla corte di Carlo Emanuele Savoia. Fu un periodo di grossi successi, di polemiche ma anche di tribolazioni. Clamoroso lo scontro con il segretario del duca, il poeta Gaspare Murtola: Murtola giunse a aggredirlo sulla pubblica via, e per questo fu incarcerato e allontanato dal regno. Nel 1611, non si sa bene perché, anche Marino fu imprigionato. In alcune lettere, specie in una famosa al conte Ludovico d'Aglié del 10 febbraio 1612, descrive con realismo e amara comicità la sua vita in carcere. Nel 1615 il suo sogno di poeta cortigiano si realizza. Maria Medici vedova di Enrico IV, lo invitò alla corte di Francia. Fino al 1623 restò a Parigi, onorato pagato stimato. Qui raccolse, concluse e organizzò tutta la sua opera. La salute malferma e i disordini della vita politica francese lo spinsero a Napoli. Gli onori tributatigli a gara dalle due accademie, degli *Infuriati* e degli *Oziosi*, non riuscirono a fargli dimenticare le polemiche di molti letterati contro la sua poesia. Tra queste, quella scatenata da T. Stigliani, che coinvolse A. Aproso, G. Aleandro, S. Errico. Il suo *Adone* ebbe anche una dura condanna ecclesiastica. Morì a Napoli il 25 marzo 1625.

Fregio eterno dei lini e delle carte / meraviglia del mondo, onor dell'arte”.¹⁶⁸

Nel 2008 la Fondazione Cardinale Federico Borromeo ha voluto far restaurare un quadro anonimo della Pinacoteca Ambrosiana, ritraente Maria Maddalena, dequalificato da anni sotto la dicitura «*bottega di Tiziano*». Ed ecco che, sotto uno strato di vernici ingiallite, è ricomparsa, accanto al vaso di unguento prima anch'esso invisibile, la firma in stampatello del grande maestro veneto: *Titianus fecit*. Anche la mancanza di quel vaso aveva fatto dubitare gli studiosi riguardo all'autografia: le copie, di solito, sono infatti più approssimative proprio nei particolari rispetto al soggetto originale dal quale traggono ispirazione.

A corroborare tale tesi si aggiunge, poi, l'ulteriore scoperta di un manoscritto dell' Ambrosiana, redatto nel 1685 dal sacerdote Biagio Guenzati, finora inedito, nel quale viene riferito l'episodio dell'acquisto della tela «*di mano di Tiziano*»: Federico Borromeo¹⁶⁹ la

¹⁶⁸ G. B. MARINO, 1979, 74, stanza XIV.

¹⁶⁹ Federigo Borromeo (Milano, 18 agosto 1564 – Milano, 21 settembre 1631) è stato un cardinale italiano, arcivescovo di Milano dal 1595.

Studiò a Pavia presso l'Almo Collegio Borromeo laureandosi in teologia e in diritto. Presi gli ordini minori nel clero diocesano (1580), nel 1585 si trasferì a Roma per proseguire gli studi classici. Divenne sacerdote alla fine del 1593.

Creato cardinale da papa Sisto V (Felice Peretti) il 18 dicembre 1587 (a soli 23 anni) e arcivescovo di Milano il 24 aprile 1595 a 31 anni, seguì l'esempio del predecessore e cugino San Carlo Borromeo nel disciplinare il clero, fondando chiese e collegi a proprie spese, applicando i canoni del concilio di Trento, dando esempio di grande carità durante la carestia del 1628 e la peste del 1630, alle quali sopravvisse. Morì a Milano il 21 settembre 1631.

Nel 1609 fondò la Biblioteca Ambrosiana; nel 1618 corredò la biblioteca di una raccolta di statue e di quadri, la cosiddetta Quadreria Ambrosiana che in seguito diverrà la Pinacoteca Ambrosiana. L'intento della Quadreria era quello di creare una struttura di supporto alla nascente Accademia Ambrosiana, aperta dal Borromeo nel 1621 con Giovanni Battista Crespi detto il Cerano come primo presidente.

Fece erigere la statua di San Carlo ad Arona; abbellì inoltre il Duomo di Milano, dove poi fu sepolto, di fronte all'altare della Madonna dell'Albero. Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi* ne esalta la nobile figura di prelado dalla grande conoscenza teologica, profondo conoscitore dell'animo umano e quindi pastore zelante e comprensivo, che

comprò da una vedova che la svendeva per trecento scudi, ma il cardinale ne volle pagare settecento, valutando che quello fosse il prezzo giusto per un'opera dell'insigne pittore.

Entrambe le tele rappresentavano una Maddalena seducente come una cortigiana pentita, troppo erotica per il nuovo clima controriformista che, dopo il concilio di Trento, imponeva ai pittori il decoro delle immagini. Tiziano, allora, creò una seconda versione, anche questa molto replicata e i cui pezzi migliori si trovano a Capodimonte e all' Ermitage: non rinunciò ai lunghi capelli, ma nascose i seni sotto una camicia, che scendeva, neglentemente, sotto le spalle nude. E' un modello perfetto di *exemplum* penitenziale, reso sublime dall'intensa espressione degli occhi lacrimosi che riscattano l'intatto potenziale erotico della prostituta redenta.

Essendo Maddalena era una delle figure più care a Borromeo, non sorprende che egli possedesse diversi dipinti che la ritraevano. Rispetto alle versioni di Tiziano, l'arcivescovo mostrò notevole preferenza per l'opera di Bernadino Luini.¹⁷⁰

aveva quale scopo di vita l'insegnamento della dottrina ai poveri e la cura dei sofferenti; il vivido ritratto biografico occupa quasi interamente il Capitolo XXII. Durante il suo lungo cardinalato partecipò a ben otto conclavi, fra cui quelli che elessero papa Clemente VIII, papa Paolo V, papa Urbano VIII.

¹⁷⁰ Bernardino Luini o da Luino o Lovino, dal Vasari a torto detto Lupino, pittore di grande merito e scrittore dell'arte sua, fu così chiamato dal nome della sua patria. Si crede sia stato allievo del milanese Stefano Scotto, o secondo altri di Andrea Scotto, oppure, come alcuni anche opinano, di Felice Scotto. Si perfezionò nella Accademia istituita da Leonardo da Vinci. Scarse sono le notizie che si hanno di lui: non si conosce l'anno preciso della sua nascita, né quello della sua morte, o quasi nulla si ha dei particolari della sua vita. Secondo alcuni morì intorno all'anno 1540, secondo altri prolungò la sua vita sino al 1550. È però noto, ch'egli nel 1525 era già anziano, poiché nella *Disputa del Salvatore*, che affrescò a Saronno, ritrasse se stesso in età già avanzata. Obbligato soventi volte a dipingere vergini e sante doveva supplire alla semplicità del soggetto con tutte le grazie dell'arte. Alcuni avanzi degli affreschi di lui esistevano nella Chiesa di *S. Maria della Pace* in Milano, che furono recentemente di là staccati e trasportati nel Museo. Altri affreschi si hanno pure nella Chiesa di *S. Pietro di Campagna* in Luino, però mal conservati.

E' evidente che si tratta di due diverse opzioni iconografiche, di cui di solito ci si riferisce come ai tipi nudo e vestito. Ma ciò che diversifica questi tipi, nel contesto della pratica devozionale, non è tanto la maggiore o minore copertura delle figure, quanto la più o meno elevata condizione spirituale che manifestano.

La Maddalena della bottega di Tiziano è all'aperto, in un paesaggio identificabile, benché solo abbozzato, e guarda in alto, con le lacrime agli occhi.

La santa di Luini, invece, fissando l'osservatore placidamente, senza abbandonarsi al pianto, appare più alienata da ogni realtà contingente, mancando qualunque scenografia.

Borromeo interpretò questi diversi modelli iconografici come allusioni a due differenti fasi della preghiera meditativa: nel quadro di Tiziano è facile riconoscere lo stadio purgativo, ancora legato alla realtà terrena; nella figura di Luini, invece, è lecito individuare una fase ulteriore dell'ascesa dell'anima. La santa, infatti, non prega ma, serena e solenne, apre il vasetto dell'unguento per il Salvatore, riproducendo la raggiunta fusione con Dio, che consegue al sacramento della riconciliazione, sostenuto dopo il Concilio di Trento.¹⁷¹

¹⁷¹ Il tema della Maddalena penitente, insieme a quello di San Pietro, è una risposta cristiana alla sfida posta dai protestanti sul sacramento della penitenza. Quella della penitenza era una dottrina chiave, essenziale non solo per la coerenza morale e teologica del credo cristiano, ma anche per l'esistenza stessa della Chiesa intesa come istituzione, soprattutto tramite la funzione giudicante del sacerdozio, e la pratica ad essa correlata delle indulgenze.

3.1.3. I lunghi capelli dell'ambiguità.

“- Raperonzolo, t'affaccia, lascia pender la tua treccia!- . Subito dall'alto si snodarono i capelli e il principe salì.”

Jacob e Wilhelm Grimm, *Raperonzolo*.

*“O chioma che come un'onda scendi sulla scollatura!
O riccioli! O profumo denso di languore!
Estasi! Stasera per riempire l'alcova oscura dei ricordi che dormono in questa capigliatura, come un fazzoletto al vento la voglio agitare!
L'indolente Asia e l'ardente Africa, tutto un mondo lontano, quasi spento nell'oblio, vive nelle tue profondità, o foresta aromatica!
Simili ad altri spiriti sull'onda della musica, il mio naviga sul tuo profumo, o amore mio!
Andrò laggiù dove pieni di linfa, uomini e piante, si struggono lungamente negli ardori dei climi; portatemi là, forti trecce, siate la mia onda possente!”*

C. Baudelaire, *La Chioma*.

*“Tutta amor, tutta scherzo e tutta gioco, il suo vermiglio crin Lidia scioglie, e un diluvio di fiamme a poco a poco sopra l'anima mia piover pareva.
E con ragion, s'io dal mio cuor traeva mille caldi sospir languido e fioco, succeder finalmente un dì devea a vento di sospir pioggia di fuoco.
Certo costei nel tuo bel regno, Amore, scioglie, quasi cometa, il crine ardente per minacciar la morte a più d'un cuore; o pur, per gareggiar con sol lucente, tinge la chioma sua di quel colore di cui la tinge il sol nell'oriente”.*

Giovan Leon Sempronio, *Capelli Rossi*.

*“Alle Sirene prima verrai, che gli uomini / stregano
tutti, chi le avvicina. / Chi ignaro approda e ascolta
la voce / delle Sirene, mai più la sposa e i piccoli
figli, / tornato a casa, festosi l'attorniano, / ma le
Sirene col canto armonioso stregano, / sedute sul
prato: pullula in giro la riva di scheletri / umani
marcenti; sull'ossa le carni si disfano”.*
Omero, *Odissea* XII, 39 – 46.

L'attributo iconografico distintivo di Maria Maddalena è la sua **lunga chioma bionda** dai riflessi dorati: è a causa di essa, grazie ad essa, che l'intera donna esiste. La santa si compendia nei suoi capelli che l'avvolgono come serpenti esprimendone il percorso umano e la storia agiografica.

Fin dalle epoche più antiche, ai capelli è stato attribuito un valore antropologico e sociale notevole: essi, infatti, furono testimoni del passaggio dall'infanzia alla pubertà, in quanto protagonisti di vari riti d'iniziazione; rivelatori di forza in età adulta, e, in coincidenza con la loro caduta, segni di sapienza.

I capelli rappresentano, pertanto, le proprietà dell'individuo e sono il concentrato spirituale delle sue virtù: ciò spiega sia l'abitudine di conservare i riccioli dei bambini; sia il culto conferito alle ciocche dei santi, come reliquie; sia l'importanza attribuita al taglio e alla disposizione della capigliatura nell'ambito della dimensione collettiva.

Nella nostra cultura occidentale, infatti, una gran massa di capelli costituiva patrimonio indispensabile della potenza di un sovrano: basti pensare alla stupenda parrucca inanellata di boccoli di Luigi XIV ed al fatto che l'appellativo di "Cesare" - "Kaiser" - "Zar", attribuito nel corso dei secoli a sovrani o condottieri, ha anche un risvolto etimologico riferito alla lunga chioma da tagliare. La stessa corona regale, del resto, simboleggia un abbellimento della capigliatura (e dissimulazione di una incipiente calvizie).

Imporre, invece, il taglio dei capelli è sempre stato segno di profondo disprezzo. Gli antichi Romani recidevano le chiome dei prigionieri, delle adulate e dei traditori e lo scalpo è stato a lungo considerato la prova tangibile di una vendetta ottenuta.¹⁷²

Con l'avvento della religione cristiana, la tonsura divenne pratica abituale per i monaci, proprio al fine di renderli sessualmente non attraenti e di esprimere umiltà, obbedienza e distacco dai beni del mondo.

Se i capelli maschili furono, dunque, emblema di forza e prestigio,¹⁷³ le capigliature femminili ebbero, invece, valenze ambigue e contrastanti: furono il simbolo del pericolo rappresentato dalle attrattive estetiche e ammaliatrici della donna.

La mitologia greca fa menzione di chiome lussureggianti fra numerose divinità e personaggi femminili: Afrodite, mentre avvolgeva le sue nudità fra i suoi lunghi capelli biondi, durante la toelette, circondata dalle Grazie, voleva prendersene cura personalmente; Arianna, con la sua bellissima chioma aleggiante, conquistò Bacco; Berenice consacrò un suo ricciolo, affinché il suo sposo, Tolomeo III, ritornasse sano e salvo dalla guerra in Siria, e le donne greche compivano il medesimo rito in favore di Esculapio, dio della medicina, per ottenere la guarigione da particolari malattie.

In seno alla morale proposta fin dagli albori del cristianesimo, i lunghi capelli persero la loro concezione sacra: infatti, secondo le

¹⁷²Lo scalpo dei nemici uccisi era un ambito trofeo nella tradizione bellica degli Sciti e dei Giudei di Maccabeo e lo divenne poi in quella dei pellerossa americani che pensavano che Manitù per portare in cielo i guerrieri uccisi in battaglia li afferrasse per i capelli.

¹⁷³ E' significativo a questo proposito l'esempio di "evirazione" subita da Sansone sconfitto dai Filistei solo dopo il tradimento da parte della propria donna, venuta a conoscenza che la sede della sua immensa forza era nei capelli. (*Giudici*, 16, 19)

precise indicazioni di San Paolo¹⁷⁴ e di San Pietro,¹⁷⁵ ribadite dai Padri, essi dovevano essere acconciati con estrema sobrietà, senza il ricorso a tinture, il cui rosso presagiva le fiamme dell'inferno, e a parrucche. Scrisse in proposito Tertulliano: *“Ciò che è secondo natura è opera di Dio. Di conseguenza ciò che è inventato artificialmente è opera del diavolo”*.¹⁷⁶ *“Quale vantaggio parimenti può arrecare alla vostra salvezza tutta codesta fatica nell'acconciarvi la testa? Perché non lasciate in pace i vostri capelli, che ora annodate, ora sciogliete, ora tenete sollevati, ora comprimete? Alcune amano inanellarli, altre lasciarli liberi e svolazzanti con affettata semplicità. Inoltre vi piantate sulla testa non so quali enormi masse di capelli posticci e intrecciati, ora costruite a forma di parrucca, in cui la testa rimane imprigionata come in un fodero o in un coperchio, ora raccolte tutte indietro sulla nuca”*.¹⁷⁷

Secoli più tardi, nelle prediche volgari di San Bernardino da Siena i riferimenti al tema continuavano ad essere numerosi. La vanità, come egli affermò a più riprese, comincia dal capo e si dirige verso il basso, sino ai piedi. I suoi ripetuti moniti avevano lo scopo di convincere le donne a *“porre in sulla testa [...] il segno di Dio”* e non *“le insegne del diavolo”*. Rivolto ai fedeli, così diceva loro: *“Egli m pare vedere ne' capi vostri tanta vanità, che mi pare un orrore: chi'l porta a merli, chi a cassari, chi a torri trasportate in fuore [...]. Io veggo i merli dove si rizzano le bandiere del diavolo”*.¹⁷⁸

Siffatte opinioni si accentuarono nel periodo dell'Inquisizione: i

¹⁷⁴ I Timoteo 2,9.

¹⁷⁵ I Pietro 3,3.

¹⁷⁶ TERTULLIANUS, *De cultu* cit., II, 5, 4, PL 1, 1321.

¹⁷⁷ TERTULLIANUS, *De cultu* cit., II, 7, 2, PL 1, 1323.

¹⁷⁸ SAN BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, a cura di P. BARGELLINI, Rizzoli, Milano 1936, p. 854.

lunghi capelli sciolti erano una peculiarità attribuita alle streghe. I frati domenicani autori del *Malleus Maleficarum* affermarono, infatti, che le ragazze dalla bella chioma sono più soggette delle altre a possessione “o perché con i capelli desiderano o sono solite infiammare gli uomini o perché se ne vantano stoltamente, o perché la divina bontà permette ciò affinché le donne siano distolte per paura dal sedurre con gli stessi mezzi con cui anche i diavoli vogliono infiammare gli uomini”.

Pertanto gli inquisitori si adopravano per tagliare la chioma della loro vittima, o addirittura rasarla totalmente, prima della tortura, per annullarne, così, il presunto potere magico. Scrive, in merito, la studiosa Elena Gianini Belotti: “Non solo si vuole in questo modo infliggere un primo duro colpo a quel potere che nell’organo sessuale ha sede, non solo si vuole punire là dove si presume che esse, le streghe, abbiano peccato accoppiandosi con il Diavolo, ma violando la loro più segreta intimità di donne, si vuole infliggere un’umiliazione cocente che provochi una perdita di identità e di conseguenza la sottomissione incondizionata”.¹⁷⁹

Ritorniamo, dunque, a Maria Maddalena, colei che la leggenda, l’arte e la letteratura hanno avvolto in una simbolica chioma di donna, di tutte le donne.

La santa è stata la patrona dei parrucchieri fino alla fine del Medioevo, benché sia sconosciuto il momento preciso nel quale tale tradizione ha inizio. La connessione fra la peccatrice redenta e i

¹⁷⁹C. BONDI, *Strix: medichesse, streghe e fattucchiere nell’Italia del Rinascimento*, prefazione di E. GIANINI BELOTTI, Lucarini, Roma 1989, p. 12. Nei tempi “recenti” della seconda guerra mondiale, donne accusate di facili costumi o di collaborazionismo con il nemico venivano rasate e poi costrette a mostrarsi ai concittadini.

parrucchieri, probabilmente, non è solo dovuta alla celebre capigliatura di quest'ultima: il *Talmud*, uno dei principali testi sacri dell'ebraismo, contiene un riferimento a Maria Maddalena, denominandola "*megadela neshaya*," che significa "acconciatrice di donne". E' stato asserito che, al tempo, tale appellativo fosse un eufemismo per definire una donna di cattiva reputazione, infatti, metaforicamente, colui (o colei) che intreccia i crini è colui che inganna, travia, svia. L'ambiguità simbolica non manca, dunque, di ripresentarsi, ancora un'ennesima volta.

Resta da sottolineare un'ultima peculiarità iconografica dei capelli della santa: il **colore biondo-dorato**.

Come è stato spesso notato, gli eroi, gli dei e le donne importanti dei poemi omerici sono definiti biondi, in quanto belli: lo sono Achille, Afrodite, Demetra, Menelao, Radamante, Briseide, Meleagro, Agamede, Ermione, Elena, Penelope. Odisseo è l'unico bruno, ma l'abitudine a ritrarre gli eroi biondi è così radicata che, in due passi dell'*Odissea*,¹⁸⁰ anch'egli è detto *xanthòs*. Pure Esiodo ci parla d'eroi e di dei fulvi: Dioniso, Arianna, Iolea.

Probabilmente la santa originaria della Galilea non aveva capelli biondo-rame, ma, nell'iconografia tradizionale, si fregia di essi in quanto tale colore, virante al vermiglio, per lungo tempo è stato associato al desiderio, al peccato, alla carne. Si legge, infatti, in Isaia: "*anche se i vostri peccati fossero come scarlatto,/ diventeranno bianchi come neve. / Se fossero rossi come porpora, / diventeranno come lana*".¹⁸¹

Ancora da Tertulliano, denunciando la civetteria femminile,

¹⁸⁰ OMERO, *Odissea*, traduzione a cura di R. CALZANETTI ONESTI, Einaudi, Torino 1963, XIII, 397; 431.

¹⁸¹ *Isaia* 1, 18.

pronta ad escogitare i più raffinati espedienti per tingersi la capigliatura, affermò con veemenza: “*Vedo che alcune donne mutano anche il colore dei propri capelli con lo zafferano. [...] Cattivo, anzi pessimo presagio per loro quella testa color di fiamma*”.¹⁸²

Non a caso, tornando al *Malleus Maleficarum*, una delle caratteristiche fisiche che, secondo gli inquisitori, denunciava l'appartenenza alla congrega delle streghe, erano proprio i **capelli rossi**.¹⁸³

I capelli femminili, dunque, sono figura eloquente della capacità seduttrice delle donne che sono capaci di irretire ed incatenare con armi anguiformi.

La metafora dei capelli – serpenti è molto comune: essa riflette l'immagine tortuosa e tormentata dell'amore che, come la chioma di Maddalena, permette agli occhi di entrare, ma non di uscire. Ma non solo: ripropone l'universale tradizione che lega lo strisciante animale alle donne, in quanto signore della fecondità, immagine ambivalente di utero e fallo, ma anche incarnazione di Satana.¹⁸⁴

¹⁸² TERTULLIANUS, *De cultu* cit., II, 6, 1, PL 1, 1322.

¹⁸³ Nei secoli, il rutilismo è stato oggetto di pregiudizio, in quanto i capelli rossi erano considerati un segno di degenerazione morale e ed eccessivo desiderio erotico. Ad esempio, Montague Summers, nella sua traduzione del *Malleus Maleficarum*, nota che durante il Medioevo i capelli rossi e gli occhi verdi erano visti come il segno di riconoscimento di una strega, di un licantropo o di un vampiro. La nota novella di Giovanni Verga *Rosso Malpelo* inizia proprio dicendo che il protagonista aveva i capelli rossi “*perché era cattivo*”. Non si sa bene da cosa scaturiscano queste superstizioni. Forse semplicemente dal fatto che il rutilismo è piuttosto raro. Alcuni sostengono che possa derivare dal fatto che Caino e Giuda avrebbero avuto i capelli rossi.

¹⁸⁴ Negli antichi riti di fertilità, il serpente, simbolo fallico, aveva connessioni con la Madre Terra. È possibile che il serpente che accompagnava la dea greca Atena traesse la sua origine da una più antica divinità agricola, alla quale essa si sostituì. Le stesse radici sembrano attribuibili al serpente nel cesto, che si trova nel mito sulla nascita di Erittonio, un personaggio generato dal seme di un dio versatosi a terra.

Il serpente appartiene anche ad Asclepio (latino, Esculapio), dio dalla medicina, forse perché ha la prerogativa, interpretata come un simbolo di rinascita e di guarigione, di mutare la propria pelle.

Quanto, da sempre, è, dunque, radicato nell'inconscio e nel sapere collettivo, si traduce in storia e narrazione nel mito di Medusa e dei suoi crini a guisa di serpente

Medusa non fu sempre un'orribile megera. Un tempo, la più illustre delle tre sorelle gorgoni, era splendida. Particolarmente belli erano i suoi capelli, addirittura più di quelli di Atena.

Un giorno di primavera, il dio azzurro Poseidone, signore del mare, affascinato dalla sua avvenenza la attirò a sé e la condusse all'interno di un tempio dedicato alla figlia di Zeus. Atena, forse già gelosa della chioma di Medusa, si offese per l'oltraggio: tramutò, dunque, l'innocente mortale in un mostro dai denti lunghissimi ed affilati come quelli di un cinghiale, rendendo immonda la sua bocca. Gli splendidi capelli si trasformarono in un groviglio di serpenti ripugnanti, dalle mani spuntarono artigli di bronzo e gli occhi

Un serpente in forma circolare, con la coda nella bocca, era un'immagine sacra dell'antico Egitto: i mitografi della tarda antichità la interpretarono come un simbolo di eternità e la collegarono perciò a Saturno, che incarnava il Tempo, e a Giano, il dio dell'anno nuovo.

Il rapporto tra il serpente e l'albero, simbolo, quest'ultimo, di segno femminile del rinnovarsi annuale della vegetazione, si trovava già negli antichi riti del Vicino Oriente, dedicati alla dea della fertilità Astarte. Simboleggiava tale rapporto l'immagine di un serpente attorcigliato a un tronco, che passò alla mitologia ebraica come simbolo del serpente del Giardino dell'Eden (Adamo ed Eva) e con la quale probabilmente va identificato il serpente di bronzo creato da Mosè per proteggere il popolo d'Israele.

Nella leggenda di Giasone e del Vello d'Oro si trova un serpente a guardia di un albero; è di nuovo un serpente che custodisce i pomi d'oro delle Esperidi (Ercole). I rituali dedicati a Bacco comprendevano la manipolazione di serpenti, e questi divennero perciò attributi dei Satiri che formavano il suo seguito.

Nella Bibbia il serpente è simbolo del male e sinonimo di Satana, in quanto rientrava nelle pratiche religiose dei popoli antichi che a volte lo veneravano come divinità.

Infatti Maria Vergine è raffigurata mentre schiaccia col piede la testa del serpente, un'immagine che rappresenta la sconfitta del peccato, o, nell'arte barocca, del protestantesimo.

Mínosse, il giudice delle anime all'Inferno, attorce la coda di serpente attorno al proprio corpo un numero di volte corrispondente al cerchio infernale di destinazione del dannato.

Il serpente è anche simbolo della Prudenza e attributo della sua personificazione (*Matteo*, 10, 16sg «*Siate prudenti come i serpenti*»); questo significato spiega anche la connessione del serpente con Minerva, dea della sapienza, anche se diversa ne era l'origine, come si è osservato sopra.

diventarono strumento di morte: chiunque l'avesse guardata in volto, sarebbe stato trasformato in pietra.

Ma, non sazia di vendetta, Atena voleva andare avanti: si propose, pertanto di aiutare Perseo ad uccidere l'odiata Medusa, mozzandole la testa mentre ella guardava la sua immagine riflessa sullo scudo, lucido come uno specchio, dell'eroe argivo. La testa della gorgone fu, infine, posta al centro dell'egida della dea della sapienza e della guerra.

Atena è, all'apparenza, quanto di più lontano ci sia da Medusa: è austera quanto l'altra è scomposta, impeccabile quanto l'altra è selvaggia, serena ed apollinea quanto l'altra è dionisiaca. Le due sono l'una l'opposto dell'altra, come Giano bifronte, e non possono guardarsi in faccia perché l'una rappresenta la parte oscura dell'altra.

Eppure un paio di elementi accomunano le due Signore. In primo luogo la "testa": si dice, infatti, che all'origine dell'inimicizia ci fosse un paragone fra i capelli delle due. L'altro legame è il serpente, che compare anche fra gli attributi di Atena.

Il mito tratta, dunque, della paura maschile dell'ambivalente (ancora una volta) potere femminile che deve essere in qualche modo limitato, addomesticato, indebolito perché gli uomini vi abbiano accesso senza esserne travolti e distrutti.

E' il potere arcano ed incontrabile delle sirene, creature ibride tese fra cielo, terra e mare, donne fatali dalla esplosiva valenza erotica che insidiano l'uomo e lo conducono nelle voluttà della lussuria. Originariamente brune, nel Medioevo diventano bionde, con chiome lunghe e fluenti infuocate dal sole, sinuose come le onde e districcate

con un pettine aureo.¹⁸⁵

Nate, secondo alcuni miti, dal sangue del padre Acheloo, dio fluviale e marino, le sirene vivono nell'acqua, specchio originario che ci rimanda al doppio tenebroso e che, come il sangue del mestruo, è sottoposto al flusso di morte-rinascita della Luna, archetipo ancestrale del femminile e dell'arcana sua forza.¹⁸⁶

Come spiegare, allora, i lunghi capelli, che incorniciavano i visi candidi delle **Madonne immacolate**? Le chiome svolazzanti al vento erano permesse esclusivamente alle giovinette vergini, definite *en cheveux*, come rivelazione della propria intimità prima che il matrimonio ne socializzasse il corpo. Invece le donne adulte, se non di facili costumi, serravano le proprie capigliature in un soggolo, per svelarne la bellezza solo al consorte. In proposito, la *Passio* di Santa Perpetua¹⁸⁷ ci descrive la verecondia della martire, che non rinunciò

¹⁸⁵ A questo proposito è opportuno evidenziare che la sirena, in alcune cattedrali romaniche in Puglia, come in quella di Bitonto (Bari) viene raffigurata addirittura barbata.

¹⁸⁶ La sirena entra nel mito di moltissime civiltà come una creatura teriomorfa, metà umana – metà animale. Le prime sirene sono raffigurate come metà donne e metà uccelli, creature fra cielo e terra, ma, verso il II secolo d.C., si trasformano in donne-pesce, mostrandosi perfino scille, ossia a due code, per meglio esibire la propria sessualità. La parte animale, istintiva, ha preso il sopravvento. In realtà, in un Medioevo molto meno puritano di quanto si pensi, la sirena era un riferimento all'*Icthyos* per eccellenza, Gesù: sovrano dell'Era astrologica dei Pesci, la donna-pesce ne diviene in senso assoluto la sua sposa. Prima di ipotizzare audaci paragoni con la Maddalena, spieghiamo che la sposa cristica è l'Anima e le due code sono il segno dell'ambiguità della natura umana. La posizione delle code le pone in analogia alla lettera omega dell'alfabeto greco. La sirena bifida è quindi un omega, l'ultima lettera, nell'Apocalisse la fine di tutte le cose: ma è anche un Alfa, un inizio, una madre

Assieme allo specchio, simbolo che rimanda al doppio, all'ombra e all'inganno, ma anche al conoscere e mostrare la verità (ecco perché nel Rinascimento comparivano come emblema nei frontespizi dei libri), le sirene usano il pettine, termine che, etimologicamente, rimanda alla sessualità.

Se prima potevano allettare e far perire nel languore e nella malia del loro canto celestiale, nel medioevo il corpo diventa protagonista. Da solari (l'oro del sole fermato nei capelli) le sirene diventano lunari, inserite in un tempo ciclico, mutabile e misurabile. Esseri lunari sottomessi alla temporalità e alla morte, come la luna che nasce, cresce, decresce nel buio per poi risorgere.

¹⁸⁷ Perpetua fu una martire vissuta a Cartagine nel 200 d.C. che, per difendere la propria

alla propria modestia neppure quando, nell'anfiteatro, venne lanciata in aria da una vacca furiosa: “*Perpetua fu gettata per prima, e cadde sui reni, e non appena si sedette tirò la tunica strappata dal fianco per coprire la gamba, memore più del pudore che del dolore. Poi sentendone il bisogno legò i capelli sciolti, infatti non era conveniente che una martire soffrisse con i capelli sciolti*”.¹⁸⁸

E' interessante osservare che Tertulliano suggeriva due pettinature differenti per le vergini e per le sposate: le prime dovevano portare i capelli liberi, tranne un nodo sulla nuca, mentre le seconde dovevano fermare la chioma, spartita con una scriminatura sulla fronte, con un *acus*. Questa metamorfosi della capigliatura, simile ad un rito di iniziazione, si compiva proprio in concomitanza con la cerimonia nuziale, durante la quale la sposa, abbandonando i virginei capelli sciolti, li pettinava per la prima volta divisi, tramite *l'hasta caelibaris*, in *sex crines* e raccolti, poi, sulla sommità della testa.

Se le monache tagliavano i capelli come espressione del sacrificio e della rinuncia alle delizie del mondo e li rimpiazzavano con il velo, alle cristiane che restavano nel secolo era proibito tenere i capelli corti.¹⁸⁹ Questo veto era l'esito di una misura preventiva nei confronti di una speciale forma di prostituzione, secondo la quale

fede in Cristo, fu condannata a morte nell'arena, all'età di ventidue anni, insieme alla sua schiava Felicità. Le annotazioni di Perpetua vennero poi raccolte in una *Passio*, opera, forse, di Tertulliano. Per ulteriori informazioni: D. AGASSO, *Santa Perpetua*, da www.Santiebeati.it/dettaglio/22950.

¹⁸⁸ F. CABROL –H. LECLERQ (sotto la direzione di), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Librairie Letouzey et Ané, Parigi 1907-1953, tomo 3, p. 1316.

¹⁸⁹ Una diversa lunghezza dei capelli fra maschio e femmina fa parte del nostro patrimonio culturale anche per motivi biologici. Sebbene la loro crescita in lunghezza avvenga nei due sessi quasi alla stessa velocità, nel maschio si ha un ricambio di capelli a velocità doppia o tripla di quella che si ha nella femmina, La lunghezza dei capelli è pertanto, in natura, un attributo importante del dimorfismo sessuale. Siamo pertanto ancestralmente abituati a considerare che se un essere umano ha i capelli lunghi è femmina e se li ha corti è maschio.

alcune donne si tagliavano i capelli e vestivano in fogge maschili.¹⁹⁰

Infatti, una legge emanata nel 309 dichiarava che: “*Le donne, che contro le leggi divine ed umane ebbero tagliato i capelli spinte dall’impulso della professione, siano allontanate dalla Chiesa*”.¹⁹¹

Concludendo, nel percorso figurativo che dal Medioevo conduce al Rinascimento, i capelli lunghi e sciolti, attributo peculiare di Eva ancor vergine nell’Eden, ritornano in Maria, per celebrarne il candore immacolato, e in Maddalena, per sancirne la riconquistata purezza: ma, lungi dall’essere meri segni di fanciullezza, essi sono metafora eloquente della capacità seduttiva delle donne che sono abili non solo nel blandire e nell’accarezzare, ma anche, come le sirene e le streghe, nel circuire e nell’asservire.

¹⁹⁰ “*Mutata la veste in un abito virile si vergognano di essere femmine [...], tagliano i capelli e impudentemente sollevano facce da eunuchi*”. (HIERONYMUS STRIDONENSIS, *Epist. 22, Ad Eustochium*, PL 22, 394).

¹⁹¹ *Codice Teodosio*, 1, 16, tit. 2, legge 27, cit. da F. CABROL – H. LECLERQ (sotto la direzione di), *Dictionnaire d’archéologie* cit., tomo 3, p. 1317.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- D. ARASSE, *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoel, Parigi 2000.
- R. ASTORI – T. TONCHIA, *Al di là del tempo. Percorsi simbolici sull'eterno femminile*, Mimesis, Milano 2003.
- H. BAUMANN- D. WESTERMANN, *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Parigi, 1948.
- F. BERTINI (a cura di), *Medioevo al femminile*, Laterza, Roma 1996.
- G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, in *La letteratura Italiana: storia e testi*, a cura di P. G. RICCI, Ricciardi, Milano – Napoli 1965.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di C. SALINARI, Laterza, Bari 1969.
- G. BOCK, *Le donne nella storia europea dal Medioevo ai giorni nostri*, Laterza, Bari 2001.
- J. S. BOLEN, *Passaggio ad Avalon. Il percorso di una donna verso il risveglio interiore*, Ed. Piemme, Alessandria 1998.
- L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.
- A. BURGIO, *Dizionario delle superstizioni*, Hermes Edizioni, Roma 1993.
- E. CARDARELLI, Il rutilismo, da <http://www.archeomedia.net/antropologia/36570-emanuela-cardarelli-il-rutilismo.html>.
- C. CASAGRANDE, *La donna custodita*, in G. DUBY – M. PERROT, *Storia delle donne: il Medioevo* cit.
- M. CENTINI, *La stregoneria*, da [www. Anthropos Comunità antropologia fisica antropologia culturale paleoantropologia paletnologia paletnobotanica.htm](http://www.anthropos.comunita-antropologia-fisica-antropologia-culturale-paleoantropologia-paletnologia-paletnobotanica.htm).

- J. CHEVALIER (a cura di), *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, BUR, Milano 1986.
- M. L. CIMINELLI (a cura di), *Immagini in opera: nuove vie in antropologia nell'arte*, Liguori Editore, Napoli 2007.
- B. COFFANI, *Medusa*, da www.ilcerchiodellaluna.it.
- P. VAN CRONENBURG, *Madonne nere. Il mistero di un culto*, Arkeios, Roma 2004.
- E. DANESE, *La dea Iside: la Grande Dama*, da www.riflessioni.it/angolo_filosofico/testi/DeaIside_testo.htm.
- V. DE ANGELIS, *Le Streghe: roghi processi, riti e pozioni*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1999.
- S. DE FIORES, *Maria nella vita secondo lo Spirito*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1998.
- B. DE GAIFFIER, *Notes sur le culte de Sainte Marie Madeleine. A propos d'un livre récent*, in *Analecta Bollandiana* LXXVIII (1960).
- O. DELENDIA, *Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin sur les saintes images*, in E. DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mystique, les artes et les letters*, Beauchesne, Parigi 1989.
- V. DELL'AERE, *Il culto delle Madonne Nere*, Tratto dal numero 24 de *I Misteri di Hera: I Templari - storia, leggenda e verità nascoste*, Maggio/Giugno 2008, da [/www.altrogiornale.org/news.php?item.3147](http://www.altrogiornale.org/news.php?item.3147).
- R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano 1987.
- G. DUBY, *Il potere delle donne nel Medioevo*, Laterza, Bari 1996.
- G. DURANT – E. CATALANO, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1987.
- M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- E. ENNEN, *Le donne nel Medioevo*, Laterza, Bari 1986.
- G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1991.
- G. B. FESTA, *Un galateo femminile italiano del Trecento: il Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, Laterza, Bari 1910.
- C. S. FIORIELLO (a cura di), *Bitonto e la Puglia tra tardo antico e regno normanno*, Edipuglia, Bari 1980.
- V. FUMAGALLI, *Paesaggi della paura: vita e natura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- L. GATTO, *Il Medioevo giorno per giorno*, Newton & Compton, Roma 2003.
- A. GENTILI, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, da www.tizianovecellio.it/Documenti/saggioGentili.doc.
- F. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari 1997.
- P. L. GORLA, *Specchi barocchi: la dispersione dell'eterno femminile*, pp. 121 – 124 da http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_119.pdf.
- A. GUIDUCCI, *Medioevo Inquieto: storia delle donne dall'VIII al XV secolo*, Sansoni, Firenze 1990.
- J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1983.
- M. E. HARDING, *I misteri della donna; un'interpretazione psicologica del principio femminile come e' raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Ed. Astrolabio, Roma 1973.
- M. HAUF, *Il cammino di Santiago*, Arkeios, Roma 2004.
- J. KELEN, *Marie Madeleine ou la beauté de Dieu*, La Renaissance du livre, Tournai 2003.

- J. KELEN, *Marie Madeleine ou la lumière de l'amour*, in E. DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mystique cit.*
- J. KELLY, *Did Women have a Reinassance?*, in *Women, History and Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1984.
- M. L. KING, *La donna del Rinascimento*, in E. GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma – Bari 1988.
- A. H. KRAPPE, *La genèse des mythes*, Parigi, 1952.
- P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1997.
- M. LAO, *A Sirene spiegate. Un inno al canto che incanta*, in *Alias*, n.49, 13 dicembre 2003.
- M. LAWRENCE, *The birth of Venus*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, New York 1969.
- J. LECLERQ, *La figura della donna nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1994.
- J. LECLERQ – MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age*, Académie royale de Belgique, Bruxelles 2002.
- J. LE GOFF, *Immagini per un Medioevo*, Laterza, Bari 2000.
- K. LUDWIG JANSEN, *The making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the Later Middle Ages*, Princeton University Press, New Jersey 2000.
- I. MAISCH – L. M. MALONEY, *Mary Magdalene: the image of a woman through the centuries*, Liturgical Press, Collegetown (PN) 2002.
- M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche Editrice, Parma, 1984.
- L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Il Mulino,

Bologna 2005.

J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Parigi 1844-1855.

J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, Parigi 1857-1866.

L. MIRAGLIA (a cura di), *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, Tipografia e Stereotipia della R. Università, Napoli 1886.

F. MORETTI, *La sirena*, da www.mondimedievali.net/Immaginario/sirena.htm.

O. NICCOLI, *Rinascimento al femminile*, Laterza, Bari 1991.

E. NEUMANN, *La psicologia del femminile. Il percorso di una donna verso il risveglio interiore*, Ed. Astrolabio, Roma 1975.

E. NEUMANN, *La Grande Madre, Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Ed. Astrolabio, Roma 1981.

C. NOIREAU, *Marie-Madeleine*, Editions du Regard, Parigi 1999.

OMERO, *Odissea* (versione di R. CALZETTI ONESTI), XII, Einaudi, Torino 1989.

L. OTTONELLO, *La sirena*, in *Individuazione, Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell'associazione GEA*, Anno 5, n.17, Genova, settembre 1996.

L. PELLEGRINI, *Fisiognomica letteraria. Dalla testa ai piedi, le più belle pagine della letteratura di ogni tempo e paese sul corpo umano*, Guaraldi, Rimini 2002.

E. PINTO – MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du moyen age*, Beauchesne, Parigi 1997.

PLATONE, *Timeo*, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano 1994.

C. RICCI –M. MARIN, *L'Apostola. Maria Maddalena inascoltata*

verità, Palomar, Bari 2006.

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, Fogola Editore, Torino 1986.

F. ROMANO, *Laura Malipiero la strega. Storie di malie e sortilegi nel Seicento*, Meltemi Editore, Roma 2003.

A. ROMUALDI, *Gli Indoeuropei. Origini e migrazioni*, Edizioni di Ar, Padova 1978.

D. RUSSO, *Entre Christ et Marie la Madeleine dans l'art italien des XHI-XV siècles* in E. DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mistyque* cit.

N. SAPEGNO, *Il Trecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano 1966.

V. SAXER, *Le culte de Marie - Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen - âge*, (*Cahiers d'archeologie et d'histoire*, 3), Auxerre – Parigi 1979.

E. SQUILLACI, *Eterno femminino fatale*, da http://lafrusta.homestead.com/Riv_femme_fatale.html

C. THOMASSET, *La natura della donna*, in G. DUBY – M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente: il Medioevo* cit.

A. VAUCHEZ, *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, edizione italiana a cura di C. LEONARDI, Città Nuova, Roma 1988.

S. VECCHIO, *La buona moglie*, in G. DUBY – M. PERROT, *Storia delle donne: il Medioevo* cit.

A. WELBOM, *Descodificando a María Magdalena. Verdad, legenda y mentiras*, Ediciones Palabra, Madrid 2003.

P. ZACCARIA, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*, Franco Angeli, Milano 1995.

G. ZARRI, *Donna, disciplina, creanza dal XV al XVII secolo*,

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1996.

3.2.

AI PIEDI DELLA CROCE: MARIA MADDALENA NELLA PITTURA SARDA DEL XV E DEL XVI SECOLO

3.2.1. La funzione dell'arte.

“Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident qui sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est”.

Gregorio Magno, *Epistola 13 ad Serenum*,

“I colori sono simili alle parole che, percepite con gli occhi, entrano nell'anima non diversamente da come fa la voce attraverso le orecchie [...] cosicchè anche il popolo e la moltitudine illetterata comprendono il linguaggio della pittura, il quale conserva peraltro la sua efficacia tra le persone colte. Per questo motivo Gregorio Nisseno ha affermato che la pittura parla in silenzio. [...] E proprio come è essenziale per l'oratore che le idee siano espresse con passione ed energia, in modo da muovere gli animi, così un dipinto risulterà una grande opera se colori e linee sono usati in maniera tale da suscitare nell'anima sentimenti pii, e infondere paura e tristezza e qualunque altra emozione opportuna”.

Federico Borromeo, *De pictura sacra*.

“L'arte è l'espressione del pensiero più profondo nel modo più semplice”.

Albert Einstein

Attraverso l'analisi figurativo-iconografica è possibile porsi in un osservatorio privilegiato che consente di comprendere l'identità e i paradigmi di ogni epoca e degli uomini e delle donne che la hanno creata e attraversata.

Secondo questa prospettiva, la storia dell'arte non è, dunque, mero studio di opere, ma introduce anche alla comprensione del mondo interiore di quegli individui che, con il loro apporto originale,

cooperarono allo sviluppo di una determinata cultura, dominando la realtà circostante tramite atti creativi, e di quanti furono, di tale cultura, destinatari e fruitori.

Sul concetto di inventiva è opportuno soffermarsi brevemente, in quanto esso muta e si evolve con il fluire delle generazioni. L'artista, infatti, fino all'epoca medievale compresa, non godeva di alcuna autonomia, ma doveva pedissequamente tradurre in immagine modelli prestabiliti dalla committenza: le piramidi servivano a magnificare il potere del dio-faraone; l'arte greca era concepita come valido strumento al servizio dei facoltosi possidenti; l'arte romana glorificava il crescente prestigio dell'Urbe; l'arte bizantina era profondamente congiunta e condizionata dalla Chiesa e dal, ad essa annesso, potere temporale.

Fin dagli esordi del Rinascimento, grazie all'affermarsi di una fervida querelle intellettuale e di una tipologia di società in crescente espansione economica, in cui l'ascesa sociale era realtà auspicabile, si andò, quindi, progressivamente delineando una nuova concezione della finalità e della dignità dell'opera artistica. Mentre l'arte greca, infatti, perseguiva come primario scopo l'armonica perfezione e il sommo livello del *kalon*, raggiunto il quale la tensione creativa verteva all'epilogo, l'arte quattro-cinquecentesca promuoveva la perenne emulazione dei precedenti modelli e privilegiava, in qualità di soggetti figurativi, non solo fenomeni esatti e circoscritti, ma anche fenomeni indefiniti e labili, come emissioni di cenere e fiamme.

Le possibilità di rivelazione dell'indole e del genio dell'artista erano, indubbiamente, molto più tangibili rispetto all'antichità, tuttavia non vigeva un minore condizionamento sociale: il mercante del Rinascimento non è meno pretenzioso del signore feudale di

medievale memoria o dell'imperatore, romano o bizantino, o della Chiesa. Alla sottomissione nei confronti del potere si associava, pertanto, un nuovo greve vincolo: l'aleatorio successo economico della borghesia.

Un dipinto rinascimentale rappresenta, pertanto, una preziosa documentazione della peculiare relazione sociale vigente tra artista e committente, sovente ufficializzata nel rigido schema del contratto d'appalto, e dei fini che quest'ultimo si proponeva di perseguire per mezzo della immagine stessa.

E', dunque, manifesto che l'invenzione, ossia l'archetipo concettuale del soggetto da realizzare, spettava integralmente al richiedente; all'esecutore artistico, invece, concerneva la concretizzazione in forme e colori del messaggio che si intendeva veicolare alle masse.

La Chiesa, soprattutto, aveva conferito un potente valore paideutico alle immagini. Infatti, sebbene la Legge vergata nell'Antico Testamento contenesse il preciso divieto di raffigurare Dio, in quanto impercettibile, trascendente la materia e ineffabile, tuttavia, nel dogma dell'Incarnazione, Cristo si rese discernibile, divenendo il centro al quale riferirsi per poter capire l'enigma dell'esistenza umana, del mondo creato e di Dio stesso.

Diverse erano le finalità per le quali i vari programmi iconografici di stampo teologico-dottrinale venivano pensati e realizzati: tali finalità non erano inflessibilmente scisse le une dalle altre, anzi, molto spesso uno stesso ciclo figurativo ne annoverava molteplici, anche se una deteneva un ruolo prevalente. Pertanto, una

medesima immagine poteva essere interpretata ricorrendo, di volta in volta, a prospettive differenti.¹⁹²

Per chiarire il contesto dell'opera, bisogna avvalersi di un metodo socio-psicologico. Sia la sociologia che la psicologia dell'arte sono delle discipline giovani, ma interessanti perché aprono l'orizzonte della tradizionale storia dell'arte. Il merito principale delle due suddette discipline è l'aver trasformato la classica relazione duale artista-opera in una relazione triangolare artista-opera-società. Il polo "società" concerne sia il destinatario dell'opera che il committente. La produzione artistica non è dunque autonoma, ma inclusa nel contesto sociale.¹⁹³

¹⁹² E' possibile stilare una sintesi delle finalità perseguiti dalla committenza religiosa:

1. Pubblicitario, riguardante soprattutto il "manifesto religioso", usato quando si vuole comunicare in modo immediato un annuncio.
2. Decorativo-ornamentale, il cui scopo principale è quello di creare un'atmosfera e conferire un preciso carattere ad un luogo. Entrando in una chiesa si percepisce, dunque, che si tratta di uno spazio staccato dalla dimensione ordinaria della vita, dedicato all'incontro con Dio.
3. Celebrativo, in cui si mira a colpire, ad impressionare per enfatizzare un'idea o una particolare verità di fede.
4. Devozionale, in cui si usa l'immagine per stimolare la devozione verso un santo, un particolare mistero o una particolare pratica di preghiera.
5. Narrativo, in cui le immagini trasformano le pareti della chiesa, che diventano pagine aperte, anche per chi non sa leggere, della Scrittura o della vita dei santi.
6. Catechistico, i cui non ci si accontenta di raccontare una storia, ma si vogliono anche trasmettere dei contenuti e delle verità di fede.
7. Mistagogico, in cui attraverso l'immagine si cerca di condurre dentro il mistero che viene celebrato.

¹⁹³ Per lo studioso Erwin Panofsky (Hannover 1892 – Princeton 1968), l'esame dello storico dell'arte deve prendere inizio nel punto in cui la pura forma viene trascesa per trasformarsi in senso.

Ci sono tre livelli di analisi dell'opera d'arte: quello preiconografico, quello iconografico e quello iconologico.

Il primo livello studia le forme pure. Il mondo delle forme pure, in quanto portatrici di senso primo o naturale, può essere chiamato *mondo dei motivi artistici*.

Il secondo livello studia la connessione di motivi artistici e la loro combinazione con temi o concetti. I motivi portatori di senso secondario o convenzionale possono essere chiamati *immagini* e le combinazioni *storie o allegorie*. Il procedimento dell'iconografia è dunque innanzitutto riconoscitivo, identificatorio.

Il terzo livello si propone di stabilire i principi sottostanti che rivelano l'attitudine di base di una nazione, un periodo, una classe, una convinzione religiosa o filosofica.

Mentre i due primi livelli si limitano ad un'identificazione, quest'ultimo procede ad

3.2.2. Il panorama politico, culturale e artistico nella Sardegna fra Medioevo e Rinascimento.

*“L’arte di un popolo è
specchio fedele della sua mente”.*
Javaharlal Nehru

*“Un’opera d’arte redime il tempo.
E il comprarla redime il denaro”.*
William Gaddis

La storia religiosa della Sardegna iniziò **sotto il segno della figura di Maria Maddalena, dei monasteri di San Benedetto e, successivamente, degli Ordini Mendicanti**, che a lei furono sempre profondamente legati.

Dopo aver subito l’occupazione da parte dei Vandali, dal 429 al 534, Sardegna e Corsica furono, infatti, sottoposte al dominio bizantino dei cristiani d'oriente, i quali attribuivano particolare devozione alla donna di Magdala, venerata soprattutto nell'ambito del ciclo pasquale.

In seguito, nel VI secolo, Gregorio Magno, colui che creò il mito medievale della santa unificando le tre figure evangeliche, promosse l’evangelizzazione dell’Isola, favorendo la diffusione dei monasteri Benedettini.

un'interpretazione.

Max Imdahl (Aachen 1925 - Bochum 1988) si distaccò da Panofsky in un aspetto principale. Egli non cercò il senso dell'opera d'arte nell'"*espressione di qualcosa d'altro*", ma vide in essa l'espressione della sua stessa essenza. La verità dell'immagine non viene dunque più cercata nei testi o nelle idee del tempo, ma nell'immagine stessa.

Imdahl scorse sia nell'iconografia che nell'iconologia le espressioni di un'unica modalità di visione: il vedere *ricognoscitivo*.

Agli antipodi si situa Konrad Fiedler (Öderan 1841 – München 1895) che concepì l'immagine artistica come un'apparizione tra le altre. Imdahl mise a confronto queste due posizioni opposte: Panofsky, difensore di un vedere *ricognoscitivo* (semantica) e Fiedler di un vedere *vedente* (*sintattica*). Queste posizioni sembrano inconciliabili tra loro, invece Imdahl tentò di conciliarle.

All'inizio VII secolo, i bizantini abbandonarono Sardegna e Corsica in balia dei Musulmani, ma il rito bizantino in lingua greca perdurò fino all'XI secolo, quando Genovesi e Pisani liberarono le isole dalla presenza araba.¹⁹⁴

Dall'XI al XIII secolo furono, dunque, ancor più fiorenti i monasteri aderenti alla regola di San Benedetto, espressa nella celebre massima "*ora et labora*", provenienti dal continente: giunsero Cassinesi, Camaldolesi, Cistercensi, Vallombrosani e Vittorini.¹⁹⁵

In tali monasteri, sorti quasi sempre nelle campagne perché nella separazione dal mondo i monaci trovassero le condizioni propizie al raccoglimento e allo studio, si conservarono sapientemente i culti orientali, a cui erano legate le popolazioni dell'Isola, e se ne diffusero di nuovi per avvicinare i sardi alla Santa Sede.

I Cassinesi, invitati dal giudice Barisone di Torres, arrivarono nel Logudoro nel 1065. Le principali abbazie erano tre: Tergu e Nulchi nel Logudoro, Gurgo nell'Arborea.

Come per primi giunsero in Sardegna, per primi la lasciarono: nel 1335, infatti, nessun rappresentante delle loro abbazie intervenne, come membro del braccio ecclesiastico, al più importante avvenimento storico del tempo, cioè al primo parlamento tenuto a

¹⁹⁴ La lotta tra Genova e Pisa per il predominio, segnò i secoli XII e XIII. Genova, che si era alleata nel 1331 col Giudicato di Arborea e aveva fondato nel IX secolo il porto di Castel Genovese (ora Castelsardo), dopo la vittoria nel 1284 alla Meloria sui Pisani, rafforzò la sua presenza nel nord della Sardegna, in particolare nel Logudoro. I due terzi dell'isola, però, rimasero Pisani.

¹⁹⁵ Tra il XII e il XIII secolo era presente un gruppo di Benedettini a Santa Maria (presso Casa Viggiani) e a La Maddalena (Cala Chiesa), che possedevano, però, anche una chiesa ed un convento a Bonifacio. Essi dipendevano dalla diocesi di Civita (Olbia), ma erano legati anche al genovese Castello di Bonifacio. Nel 1243 Papa Innocenzo IV li inquadrò nella regola di San Benedetto e, in seguito alla missione del loro primo priore presso la giudichessa Adelasia di Torres, concesse ampi privilegi al monastero di Santa Maria e nel 1246 anche a quello di Sant'Angelo in Porcaria (La Maddalena).

Cagliari da Pietro IV il Cerimonioso.

I Camaldolesi, fondati nel 1012, seguivano la regola benedettina nella sua forma più inasprita. Erano in genere toscani e vennero invitati nell'Isola all'inizio del XII secolo.

I Cistercensi giunsero in Sardegna dietro invito del giudice di Torres Gonario, nel 1149. I contatti del giudice con i monaci furono favoriti da Pisa e in particolare dal suo arcivescovo Balduino, che era cistercense.

I Vallambrosiani si insediarono in una data incerta, forse sul finire dell'XI secolo. Il loro monastero più ricco e importante nell'Isola fu San Michele di Plaiano. La loro crisi in Sardegna iniziò nel XIV secolo.

I Vittorini, legati a Genova e con casa-madre presso Marsiglia, arrivati in Sardegna intorno al 1079, in seguito ad una donazione elargita a loro favore dal giudice di Gallura Torchitorio, svilupparono intensi traffici con la Provenza. Venuti in conflitto con i Pisani, abbandonarono la Gallura verso la fine del XII secolo, non senza aver lasciato la devozione per la santa.

Furono proprio questi ultimi, infatti, coloro che ottennero la custodia, dal 1170 fino al 1295, della grotta della penitenza di Santa Maria Maddalena, della quale si narra nella *Leggenda Aurea* e che venne localizzata in Provenza alla Sainte-Baume presso Saint-Maximin.

Nel 1297 Bonifacio VIII, su richiesta di Carlo II d'Angiò, lo stesso che sancì il passaggio di Saint-Maximin dai Benedettini di

Saint-Victor ai Domenicani,¹⁹⁶ concesse la Corsica e la Sardegna a Giacomo II d'Aragona.¹⁹⁷

Anche se il re prese possesso delle due isole in modo graduale, questo provocò il declino dei Benedettini, legati alle nemiche Francia e Italia, al punto che, a metà XV secolo, non esisteva più nell'Isola un solo loro monastero.

In Sardegna, infatti, si andò sviluppando, nei confronti dei monaci un clima di opposizione in tutti gli strati della popolazione e negli stessi vescovi; la sede Romana li privò dei privilegi; la nuova classe borghese, dietro impulso dei Pisani e Genovesi, tentò di usurpare le loro ricchezze.

Un altro motivo della crisi irreversibile dei monasteri era data dalla venuta nell'Isola dei domenicani e francescani i quali, vivendo nella povertà e a diretto contatto con il popolo, si attiravano le simpatie della gente comune e dei potenti.

Al contrario dei Benedettini che, per la loro stessa vocazione di contemplativi si erano tenuti in disparte, accumulando ricchezze, i

¹⁹⁶Su richiesta di Carlo II d'Angiò, il papa Bonifacio VIII autenticò le reliquie di Santa Maria Maddalena con una Bolla dell' 8 degli idi di aprile 1295, indirizzata al re, e allontanò i monaci che lì vi erano installati: erano i monaci dell'abbazia di Saint-Victor di Marsiglia. Ufficialmente, Carlo II d'Angiò era in debito di gratitudine con i domenicani perché avevano avuto un ruolo importante nella sua liberazione quand'era prigioniero a Barcellona.

¹⁹⁷Nel 1297, il papa Bonifacio VIII, allo scopo di risolvere i contrasti tra gli Angiò e gli Aragona per il possesso della Sicilia, aveva creato il Regno di Sardegna e Corsica, assegnandolo al re d'Aragona Giacomo II. In seguito a questa concessione, il re aragonese iniziò l'occupazione della Sardegna. Gli unici che gli tennero testa furono gli Arborea che, nella seconda metà del secolo, prima sotto il Giudice Mariano e poi sotto la Giudicessa Eleonora, abbandonarono la politica filo-aragonese dei loro predecessori e iniziarono una dura lotta per estendere il loro dominio sull'isola. Sotto il governo di Eleonora la lotta degli Arborensi fu molto efficace, tanto che quest'ultima riuscì a conquistare il controllo di quasi tutta la Sardegna, ad eccezione di Cagliari ed Alghero.

Nel 1403 la Giudicessa morì di peste e, pochi anni dopo, nel 1409, a Sanluri, le truppe arborensi furono sconfitte dall'esercito aragonese, guidate da Martino il Giovane, figlio del re d'Aragona. Fu la fine del Giudicato d'Arborea, ultimo baluardo dell'autonomia dei Sardi rispetto al potere straniero, che fu trasformato nel Marchesato di Oristano.

fraticelli facevano parte della comunità umile e povera delle campagne e delle città.

Il colpo decisivo agli Ordini monastici venne dato, però, dagli avvenimenti del secolo XIV, con l'invasione degli aragonesi, durata in pratica più di cento anni. Durante questo lungo periodo, la popolazione sarda andò diminuendo, con gravissime conseguenze economiche.

Molti paesi furono abbandonati e l'attività dei monasteri, che era di tipo industriale, commerciale e di produzione latifondista, dovette risentire pesantemente della diminuita disponibilità di manodopera.

I militari aragonesi e sardi, d'altra parte, trovarono spesso conveniente e necessario approvvigionarsi del necessario nei monasteri.

In questo territorio umanamente e culturalmente variegato, divenuto un'interessante fucina in cui si fondevano apporti catalani con influenze riconducibili al Regno di Napoli e a Roma, nella quale si succedevano papi e prelati iberici, si affermarono gli Ordini mendicanti. Essi si insediarono soprattutto nei centri maggiori, quali Sassari, Alghero, Oristano ma, sommamente, Cagliari. Si originò, così, una realtà eterogenea, pullulante di polimorfe etnie, estrazioni sociali, mestieri.

Nel secolo XIII i conventi dei Frati Minori appartenevano alla provincia toscana che aveva in Pisa la sua sede ed era divisa in otto Custodie, formate ciascuna da tre o quattro conventi. La Sardegna costituiva l'ottava custodia della provincia.

Nel secolo seguente, tra il 1324 e il 1330, furono aperti i conventi di Iglesias e di Alghero e si formò nell'Isola una Vicaria francescana

separata dalla Corsica e dipendente, per richiesta del sovrano, dalla provincia di Aragona. Era avvenuto, infatti, che nel 1328, durante la guerra tra Aragona e Pisa, i Frati Minori si erano schierati insieme ai Domenicani a favore di Pisa e avevano tentato di riconsegnare il Castello di Cagliari al Comune dell'Arno.

Il re di Aragona Alfonso IV, su consiglio del cardinale Napoleone Orsini, aveva allora ordinato che i vicari, i procuratori e gli amministratori degli Ordini religiosi provenissero tutti dal suo regno. All'ordinanza del re, seguì, da Avignone, il breve *Ad illa sollicitudinis apostolicae studium* del papa Giovanni XXII in data 2 Luglio 1329, nel quale si disponeva che tutti i religiosi regolari dipendessero dai provinciali di Aragona e Catalogna, salva l'ubbidienza ai superiori generali.

In tale temperie, pregevole per l'architettura del solenne edificio gotico e per i preziosi retabli ivi raccolti, rilevante luogo dedicato al culto e alla sepoltura, il Cenobio di San Francesco a Cagliari, con la contigua chiesa, esercitò, in modo peculiare, notevole influenza sull'estensione urbanistica della città, divenendo il punto mediano dell'omonimo quartiere, sorto *extra muros*.

L'importanza di tale Convento si giustifica in virtù delle relazioni politiche che esso seppe intrattenere sia con la monarchia, sia con le autorità locali. Eppure, inizialmente, tali frati minori, pur beneficiando dell'appoggio di Alfonso V il Magnanimo, non ebbero rapporti sempre pacificati con i consiglieri cagliaritari. Infatti, questi ultimi, di nazionalità aragonese o catalana, non accettavano né che i sardi rivestissero alte cariche nella scala gerarchica interna della comunità, né che il fiorentino Cenobio, in quanto detentore, per lasciti ereditari, di numerosi terreni e immobili, imponesse le proprie condizioni nella

politica urbanistica.

Strette e intense, invece, furono le relazioni che i frati intrattennero con i mercanti della città, in quanto entrambi spinti dall'urgenza di sopperire a incalzanti bisogni: da parte dei frati, quello di accumulare copiosi sostentamenti finanziari da impiegare nel mantenimento, ampliamento e ornamento dell'intero complesso architettonico e nella loro azione catechetica; da parte dei mercanti, quello di affrancare, tramite una santa "beneficienza" e un reiterato mecenatismo artistico-religioso, il proprio profitto dall'onta della colpa e dell'immoralità.

Invero, i mercanti cagliaritari del Quattrocento, godendo della strategica collocazione geografica della città, situata, con il suo porto, al centro delle rotte commerciali che attraversavano il Mediterraneo, erano divenuti i principali interpreti del risveglio economico conseguente al lungo intervallo di pace che seguì alla disfatta dei giudici di Arborea, conseguente alla battaglia di Macomer del 1478.

Essi fondarono prestigiose società commerciali, nelle quali impiegarono considerevoli capitali, e s'impossessarono, ben presto, anche di cariche politiche influenti, impiantando i propri rappresentanti tra le ambite fila dei Consiglieri civici.

Tuttavia, a dispetto dell'irrefrenabile successo in campo finanziario e diplomatico, i mercanti rimanevano un gruppo sociale in preda a tormenti e dubbi, alla perenne ricerca di soluzioni per rinsaldare e potenziare un benessere percepito come altamente precario e per acquisire prestigio e buona reputazione da tramandare alle generazioni future.

Al travaglio politico di quel periodo si aggiunse la discordia interna nei conventi. Dopo la morte di Francesco, la difficoltà di

perpetuare la sua esperienza spirituale aveva dato origine nell'Ordine a dispute accese circa la pratica della povertà ed erano sorti movimenti contrastanti.

Chi riteneva che l'esempio di S. Francesco fosse inimitabile, chiedeva un allentamento della Regola; chi invece riteneva che lo si doveva imitare, chiedeva inasprimenti ed esasperava la solitudine e la povertà, disprezzando persino la scienza e lo studio.

I contrasti si inasprirono nei secoli XIV e XV e si crearono due rami all'interno dello stesso Ordine: quello dei Conventuali, che avevano ottenuto dal pontefice la facoltà di attenuare la povertà e di potere possedere beni, e quello degli Osservanti, che volevano ritornare alla Regola originaria.

Il movimento di ritorno all'osservanza si sviluppò anche in Sardegna, con la venuta nel 1452 di alcuni frati dalla Corsica, ai quali, in seguito, si aggiunsero frati della stessa osservanza provenienti dalla Catalogna e dall'Aragona.

Nel 1495, per volontà del re di Spagna, si creò in Sardegna l'unione dei due Ordini, ma, in seguito si verificarono delle rotture e gli Osservanti arrivarono spesso ad impadronirsi dei conventi dei Conventuali.

Infine, il 29 Maggio 1517, il papa Leone X, con la bolla *Ite vos in vineam meam*, sancì la separazione dei due gruppi religiosi in due famiglie autonome.

In Sardegna i Domenicani aprirono un loro convento a Cagliari nel 1254. Non si può mettere in dubbio che la città dell'Arno, nell'inviare a Cagliari domenicani e francescani avesse anche mire politiche, come quella di creare difficoltà ai Vittorini che erano più vicini ai Genovesi.

La Riforma protestante, che aveva fatto esplodere il fiume di aspettative che nella Chiesa erano andate fermentando per secoli, sembrò ad un certo punto che potesse travolgere tutta l'Europa cattolica. Invece la Chiesa trovò nel suo seno la forza della rinascita, specialmente attraverso il Concilio di Trento, che diede ai vescovi il senso chiaro e forte della loro responsabilità pastorale, e attraverso i nuovi ordini religiosi.

I Carmelitani giunsero in Sardegna dalla Catalogna nel 1509 e si stabilirono a prima Cagliari. I Gesuiti vennero nel 1559, i Servi di Maria, fondati a Firenze nel 1240, nel 1554, i Trinitari, fondati da S. Giovanni di Matha e S. Felice di Valois nel 1198 nel 1580 e i Cappuccini nel 1588.

3.2.3. Un esplicito toponimo. Origine del culto di Santa Maria Maddalena in Sardegna.

“Le vent se lève, il faut tenter de vivre”.
Paul Valery, versi finali del *Cimitero marino* incisi sulla tomba del poeta, nell’Isola di La Maddalena.

*“La scarsa memoria delle generazioni
consolida le leggende”.*
Stanislaw Lec

Non esiste nessuna leggenda che faccia riferimento alla presenza di Santa Maria Maddalena in Sardegna, quale ipotetico luogo di sosta prima di sbarcare in Provenza.

L’esistenza di un toponimo tanto esplicito come quello dell’isola della Maddalena, tuttavia, può essere considerato un punto fermo per la storia della devozione alla Santa nella sua isola, pur non essendo affatto chiaro come tale devozione vi sia giunta. L’isola fu così appellata solo dal 1570, perché in documenti precedenti non lo possedeva ancora. Fu, infatti, Giovanni Francesco Fara, nella *Chorographia Sardiniae*, il primo che la denominò "*Magdalena insula*".

Tale toponimo, quindi, si formò, presumibilmente, nel '400 o nel '500. Si può ipotizzare che sull’isola ci fosse un luogo di culto molto antico dedicato alla Santa, probabilmente una piccola cappella di cui si erano inspiegabilmente perse le tracce già ai tempi del Fara. Ad oggi, non si sono ancora trovate certezze inconfutabili della presenza di tale chiesetta, ma solo citazioni in lettere del Settecento.

Il più antico luogo di devozione, ancora oggi esistente nell’Arcipelago, è la Chiesa della SS. Trinità, originariamente eretta a

Parrocchia e dedicata alla Patrona. Situata su un'alta e fertile piana, quasi al centro dell'isola, ha forma rettangolare, ed è costruita, presso una sorgente, con conci a vista di granito. L'edificio risale al 1768, pochi mesi dopo l'occupazione militare sabauda. Le poche decine di abitanti corsi, oltre a fare atto di sottomissione e richiesta di mezzi di sostentamento, chiesero, infatti, che venisse edificata una chiesetta. Vi avrebbero provveduto essi stessi, se le truppe di Sua Maestà Carlo Emanuele avessero fornito il materiale.

Si trattava di un esiguo gruppo di pastori in contatto con i monaci dell'ex-convento di Santa Maria inter insulas de Budellis che, in cerca di pascoli temporanei, dal XVI secolo portavano sulle isole il bestiame durante i mesi invernali e tornavano a Bonifacio quando, con la stagione estiva, il pericolo delle razzie turche barbaresche tornava a farsi incombente.

Nel 1793 la Chiesa "al mare", edificata circa un decennio prima, divenne la nuova sede della Parrocchia di Santa Maria Maddalena. La Chiesetta "al colle" fu invece dedicata alla Santissima Trinità.

Per tradizione la gente del posto si tramandava un racconto, probabilmente derivato dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze o *da Varagine*, che aveva conosciuto nel Medioevo una enorme diffusione. Di tale leggenda vi sono due testimonianze documentarie di particolare interesse.

La prima è contenuta nell'inedito testo manoscritto "*Il contrasto corso sardo*" compilato a Bonifacio nel 1779,¹⁹⁸ ove si legge che l'isola, anticamente appellata Busonara, aveva assunto il nome della

¹⁹⁸Il sottotitolo esplicativo è: "*Dialoghi famigliari fra Don Miones Sardo e Monsieur de Stian Corso intorno alla Bocche di Bonifacio ultimamente (1776) occupate dal governo sardo, dalli quali risulta ad evidenza di fatto di esser elleno pleno jure di spettanza della Francia*".

Maddalena in virtù di uno strepitoso prodigio forse lì avvenuto. Questo documento ci svela molto riguardo ad una pia leggenda che vuole che Maria Maddalena fosse stata abbandonata dai suoi persecutori su di una fragile barchetta in balia delle onde prima di sbarcare a Marsiglia. Pare che la Santa sia stata obbligata dal vento di ponente a sostare qualche tempo nella nostra isoletta che da Lei prese il nome.

La seconda testimonianza di tale tradizione orale, fu accolta nel *Vocabolario Sardo Geografico patronimico ed etimologico* redatto dal Canonico Giovanni Spano nel 1872, il quale, alla voce “*Sa Maddalena*”, scrisse che, secondo la leggenda, la Santa, dopo la morte di Cristo, aveva dimorato proprio in quest'isola, dando, così, origine al suo toponimo.

Nei meandri della tradizione, in cui tutto si mescola, si è anche azzardato che l'isola sulla quale si sarebbero svolti i fatti del miracolo del principe di Marsiglia, descritti nella *Leggenda Aurea*, fosse appunto La Maddalena. Si racconta, infatti, di un prodigio della santa avvenuto in un'isola ignota, ma, da certi particolari, come la terra troppo dura che, essendo roccia viva, non permise neppure di scavare una fossa, è possibile, dunque, identificarla con l'isola tra le bocche, così piena di vento e non certamente povera di pietra.¹⁹⁹

¹⁹⁹La leggenda narra che Maddalena, giunta a Marsiglia, conobbe il Principe del luogo il quale, per propiziarsi gli dei, stava sacrificando agli idoli chiedendo di guarire la moglie dalla sterilità. Maria Maddalena lo supplicò di non farlo. Il Principe e la moglie si lasciarono convincere. Poco dopo la Principessa restò incinta e decisero, così, di salpare da Marsiglia alla volta di Roma per incontrare l'apostolo Pietro del quale tanto aveva raccontato la Maddalena. Lungo il tragitto, però, il bambino morì e con lui anche la madre. Il Principe, per non abbandonare la moglie in pasto ai pesci del mare, lasciò il suo corpo inerte su una spiaggia e continuò il viaggio verso Roma. Qui narrò a Pietro dell'accaduto. Pietro lo confortò e lo portò con sé a Gerusalemme facendogli conoscere tutti i luoghi dove era passato il Signore Gesù. Dopo due anni il Principe, facendo ritorno, giunse nei pressi della spiaggia dove aveva abbandonato il corpo della moglie e vide un

Dunque, dalla Provenza, dove si è sviluppata, l'epopea del viaggio per mare verso Marsiglia è passata in Corsica e dalla Corsica, attraverso il nostro arcipelago, alla Sardegna.²⁰⁰

bimbo correre lungo il mare e gettare sassi verso la nave. Il Principe attraccò e, con grande stupore, si accorse che era proprio suo figlio, il quale si nutriva al seno della madre, nonostante questa giacesse senza vita. Allora il Principe capì che quel miracolo lo aveva ottenuto grazie a Maria Maddalena e come la invocò, attribuendole in segno di gratitudine la maternità di quel figlio, la moglie incominciò a respirare e a riprendere vita. L'anonimo agiografo, di cui Jacopo da Varazze trasse l'episodio del miracolo dell'isola, potrebbe essere stato ricalcato su un episodio molto simile descritto da Filostrato nella sua biografia del taumaturgo pagano Apollonio di Tiana. Si riconoscono, infatti, molte affinità formali tra questo miracolo e quello maddaleniano.

²⁰⁰Era del resto la posizione stessa delle Bocche di Bonifacio a porle in inevitabile contatto con la Provenza tramite le rotte marittime. Il percorso della Maddalena verso le coste francesi ricalca l'itinerario seguito dai Focesi (da Focea, città greca della Ionia, oggi Turchia) quando andarono, nel 600 a.C., a fondare Marsiglia, imbarcatasi a Efeso per dare origine all'Efesion di Artemide nella nuova città. Si trattava, quindi, di un culto al femminile ed è sintomatico che anche Maria Maddalena abbia poi rappresentato sovente, a sua volta, un aspetto "al femminile" del Cristianesimo.

3.2.4. Iconografia della crocifissione: testimonianze iconografiche isolate di Maria Maddalena in Sardegna fra il XV e il XVI secolo.

*“Si muovono curve le vedove in testa,
per loro non è un pomeriggio di festa;
si serran le vesti sugli occhi e sul cuore
ma filtra dai veli il dolore:
fedeli umiliate da un credo inumano
che le volle schiave già prima di Abramo,
con riconoscenza ora soffron la pena
di chi perdonò a Maddalena,
di chi con un gesto soltanto fraterno
una nuova indulgenza insegnò al Padreterno,
e guardano in alto, trafitti dal sole,
gli spasimi d'un redentore.”*
Fabrizio De Andrè, *La via della croce.*

*“E' che vi aveva visto stringere la Croce
in un devoto abbraccio
senza temere né la violenza, né la persecuzione,
né i clamori delle truppe furiose,
né i loro insulti così crudeli così come le torture.
Ahimè nel dolore, eppure intrepida,
toccavate con rispetto i chiodi sanguinanti,
inondavate le sue piaghe delle vostre lacrime,
vi battevatte il petto di colpi impietosi,
vi strappavate con le vostre stesse mani
i riccioli dei vostri biondi capelli.
Il Signore era stato testimone di questo dolore
e di quei segni della vostra tenerezza,
mentre i suoi fedeli discepoli si disperdevano
davanti ai suoi aguzzini.”*
Francesco Petrarca, *Elogio di Maria Maddalena.*

Per quanto concerne l'ambito più specificatamente figurativo, gli aspetti della storia della pittura medievale in Sardegna nei secoli XV e XVI, che hanno stimolato l'attenzione di numerosi studiosi, sono riconducibili ad una triade, o meglio ad un **processo trifasico**.

Il primo aspetto è la peculiare importazione, tramite un fiorentino

flusso di opere e artisti, dell'arte catalana in una zona esterna alla Catalogna e limitrofa alla penisola italiana; il secondo consiste nell'osmosi culturale di forme catalane e sarde fino al punto di originare una vera scuola sardo-catalana con caratteristiche proprie; il terzo aspetto è, infine, il progressivo ma compiuto *transito* dall'arte gotica a quella rinascimentale.

È, dunque, il periodo aureo delle arti e soprattutto della pittura, nel quale si coniuga l'arrivo nell'Isola di opere di diverse personalità iberiche con l'attività di altri artisti locali, maestri di botteghe d'arte specializzate nella realizzazione di **retabli**, ossia preziose strutture lignee con figure sacre dipinte o scolpite, solitamente in legno, situati nelle chiese, alle spalle degli altari.

I retabli, se pur tipici dell'area Aragonese-Catalana del Quattrocento, apparvero in Europa attorno al X secolo, in seguito ad un cambiamento importante nella pratica liturgica: il sacerdote che celebrava la messa non si poneva più dietro l'altare, col viso rivolto all'assemblea, ma di fronte ed esso, dando le spalle ai fedeli. La parola retablo deriva, infatti, dal latino *retro tabula* che significa "dietro la mensa dell'altare".

Al momento della sua esportazione in Sardegna, lo schema del polittico gotico ispanico doveva aver già assunto una forma stabile, ormai collaudata per la funzione assegnatagli. Le tavole che lo componevano erano distribuite in tre zone verticali, ognuna delle quali era formata da due o più *cases* sovrapposte; alla base c'era la predella, il *peu*, suddivisa in cinque o sette tavole, al centro della quale, talvolta, si trovava il tabernacolo; a fare da cornice c'era il *guardapols* o polvarolo.

Nelle pale di dimensioni ridotte la terminazione alta è a due

spioventi o ad unica cuspide centrale, mentre, per i retabli maggiori, il terminale è piatto con lo scomparto mediano superiore, denominato *pessa mitjana*, sollevato sensibilmente rispetto ai laterali, denominati *pessa de mà esquerra* (sinistra) e *pessa de mà dreta* (destra).

Il primo della lunga serie di polittici di tipologia iberica eseguiti per l'isola, e ivi importati, fu Il *Retablo dell'Annunciazione*,²⁰¹ datato 1408 e attribuito a Joan Mates. Nel 1455, si inaugurò il trasferimento in Sardegna di artisti stranieri: Rafel Thomàs e Joan Figuera, autori del *Retablo di San Bernardino*,²⁰² risalente al 1455-56, seguiti, nel

²⁰¹ Il *retablo dell'Annunciazione* proviene dalla chiesa di S. Francesco di Stampace. Era collocato nella cappella dell'Annunciata, di patronato della famiglia toscana Di Dono o Dedoni, la stessa cappella dalla quale proviene la lastra tombale di un Guido Di Dono, che reca inciso, come anno della morte, il 1410.

Proprio intorno a questa data dovrebbe ruotare l'esecuzione del dipinto, attribuito al catalano Joan Mates; committente dell'opera fu forse proprio quel Guido Di Dono, mercante.

Giovanni Spano descrisse il retablo completo di altre tavole, tre per l'esattezza, oggi perdute; ci rimangono in tutto otto pannelli dipinti a tempera su tavola con fondo oro. Nello scomparto centrale si trova un'Annunciazione, molto rovinata, ma dalla quale traspare ancora la delicatezza dei tratti fisionomici dei volti e degli accostamenti cromatici: la scena appare avvolta da quell'aura cortese tipica dello stile gotico internazionale. Nel pannello superiore è raffigurata una Crocifissione, assai deteriorata; delle scene laterali l'unica superstite è la Caccia di S. Giuliano, che ritrae il santo cavaliere che, con il suo arco e la sua freccia, prende di mira un cervo braccato dai cani.

Nella predella sono raffigurati, da sinistra, S. Antonio Abate e S. Giovanni Battista, al centro Cristo in pietà, S. Margherita d'Antiochia e S. Caterina d'Alessandria.

L'opera è stata restaurata nel 1998-1999, l'intervento ha consentito una rilettura meno frammentaria del dipinto e una riscoperta di alcuni particolari pittorici (bordo inferiore del manto dell'Angelo, mignolo della mano destra del Cristo), prima occultati da precedenti restauri.

²⁰² Il *retablo di San Bernardino*, opera di Joan Figuera e Rafael Tomàs, datato 1455-1456, collocato a Cagliari nella Pinacoteca Nazionale, è un polittico con frammenti di polvarolo, tempera e olio su tavola con fondo d'oro, delle dimensioni di m. 3,98 x 2,52. Nello scomparto mediano basso si trova S. Bernardino tra due angeli; negli scomparti mediani alti, la crocifissione e il compianto. Negli scomparti laterali sono raffigurate le storie del santo: Visione durante la predica, Resurrezione di un morto per ferite, Miracolo *post mortem*; Traversata del fiume a bordo del mantello, Risanamento degli storpi e liberazione dell'indemoniato, Miracolo *post mortem*. Nella predella, a sette scomparti, è ritratto Cristo in pietà, fra storie del santo: Benedizione di pellegrini e storpi, Guarigione dell'ammalata, Resurrezione del fanciullo, Miracolo del cacciatore, Resurrezione dell'annegato, Devoti alla tomba del santo. Nel polvarolo vi sono i profeti Amos, Ezechiele, Isaia, Daniele, Davide, Giona, Naum, Abacuc, Abdia.

1488, da Joan Barcelo.

Il materiale per lo studio dell'arte sarda del periodo preso in esame si trova in massima parte conservato nel Museo di Cagliari. Alcuni retabli si trovano, invece, in luoghi così isolati che la Chiesa ne detiene ancora la proprietà. Sassari custodisce alcuni preziosi dipinti su tavola nel Palazzo del Comune e presso le Chiese. Castelsardo, Tuili, Oristano, Fonni, Oliena e Olzai sono ricche di opere molto interessanti.

Questi artisti dimostrarono una grande attenzione ai particolari, come le ricche stoffe e i preziosi fondi, ai contrasti cromatici e agli accordi di colori squillanti, anche se è da rilevare, per la maggior parte di essi, la mancanza di prospettiva e chiaroscuro.

Se ne deduce che la Sardegna fosse, almeno sotto il profilo culturale, molto meno emarginata di quanto si sia soliti ritenere. Infatti, se la pittura sarda si può, quindi, considerare una "ramificazione" della pittura iberica, tuttavia in essa si svilupparono caratteri specificamente autonomi e originali. Nelle opere isolate dell'inizio del XVI secolo si assisteva, dunque, al nascere di una vera e propria pittura dai caratteri ben definiti, seppure con tratti catalano-valenzani influenzati da apporti franco-fiamminghi e del Rinascimento italiano.

La conquista catalana non significò, dunque, per la Sardegna, una rottura immediata con la cultura del continente italiano, sino ad allora suo referente privilegiato. In particolare, alla fine del Quattrocento, il cosiddetto Maestro di Castelsardo (forse identificato con Gioacchino Cavaro), probabilmente nato in Catalogna e sicuramente formatosi artisticamente a Barcellona, forse nella stessa bottega di Jaume

Huguet,²⁰³ rivestì un ruolo straordinario in quanto primo mediatore della tradizione gotico fiamminga con le conquiste del Rinascimento italiano.

A Cagliari fiorì la Scuola di Stampace, che prese il nome dal quartiere nel quale tenevano bottega i pittori della famiglia Cavarò, attiva dalla seconda metà del XV secolo sino ai primi decenni del XVII secolo.

Antonio e Lorenzo Cavarò ne furono i fondatori. Antonio rientrava stilisticamente nell'ambito catalano valenzano, mentre il figlio Lorenzo rivelava una larvale conoscenza delle conquiste del Rinascimento, mutate attraverso l'opera del Maestro di Castelsardo.

La Scuola decollò con l'apporto del suo più importante e talentuoso rappresentante: Pietro, figlio di Lorenzo, in cui confluirono l'esperienza del gotico barcellonese e degli stilemi fiamminghi con la cultura di matrice partenopea, sincrasi che procurò l'abbandono dei modi tardogotici e l'adesione a quelli della coeva pittura italiana.

Le notizie d'archivio, che su di lui è stato possibile reperire, vanno dal 1508 al 1538. Il 2 gennaio 1508, Pietro Cavarò figura tra i membri del gremio dei pittori barcellonesi; ne deduciamo che doveva essere in Catalogna almeno da un decennio e certo abbastanza apprezzato, se godeva di tale posizione.

L'ultimo della dinastia fu Michele, figlio di Pietro, morto nel 1537. La Scuola proseguì con Antioco Mainas e con suo figlio Pietro, che elaborarono opere di gusto nettamente popolare.

²⁰³ Jaume Huguet (1412 – 1492) è stato un pittore spagnolo catalano. Originario di Valls, si trasferì a Tarragona per stare presso lo zio Pere Huguet, anch'esso pittore. Dal 1440 al 1445 operò a Zaragoza e in seguito a Tarragona, dove fu influenzato dallo stile fiammingo di Luis Dalmau.

Nel XVI secolo, però, la crisi dei regni della Corona d’Aragona, che si concluse drammaticamente con la fine di quest’ultima come entità politica, a favore della Corona di Castiglia, cagionò un lento ma inarrestabile calo dei contatti di matrice artistico-culturale fra la Sardegna e la Catalogna.²⁰⁴

Alla scuola di Stampace si riallacciò, inizialmente, lo straordinario e personalissimo Maestro di Ozieri, l’ignoto artista presente nel Nord Sardegna nella seconda metà del XVI secolo. La sua formazione appare scaturita da esperienze del Cinquecento italiano e nordico.

Alla bottega di quest’ultimo probabilmente si formò Francesco Pinna, un pittore di origine algherese, trasferitosi presto a Cagliari. Con questo pittore la Sardegna entrava, agli albori del ‘600, definitivamente nell’orbita della cultura artistica italiana.

L’iconografia dei retabli fa riferimento a culti introdotti in Sardegna in epoche diverse, remote o recentissime, tutti comunque inseriti in una larga trama di rapporti di ordine religioso, sociale ed economico.

Il complesso apparato scenico de polittici propone un messaggio chiaro ed incisivo, destinato a un pubblico in gran parte analfabeta: nella tavola centrale è raffigurato l’episodio o il personaggio principale, che da il titolo all’opera, mentre nelle tavole laterali e nella predella compaiono scene e personaggi minori.

²⁰⁴ Per giustificare il crollo della Corona catalano-aragonese, gli storici contemporanei evidenziano cause e fatti complessi: i rapporti fra monarchia e feudalità, le lotte fra l’oligarchia municipale barcellonese e la borghesia imprenditoriale; fra il partito della *Biga* e quello della *Busca*; le crisi delle industrie; le svalutazioni monetarie; le depressioni economiche e il pauroso calo demografico che minacciarono il paese fin dal periodo di Pietro IV il Cerimonioso. Inoltre, ravvisano la causa del dissanguamento dello stato nelle violente lotte con la Castiglia e nella continua rivalità con Genova per il controllo del Mediterraneo.

Temi frequentissimi, quasi d'obbligo, riportati nelle tavole superiori, riguardano i momenti più importanti della vita di Cristo e di Maria, come l'Annunciazione, la Natività, la Crocifissione, il Compianto, la Risurrezione e la Pentecoste. Ogni personaggio era distinto da un'iconografia specifica, con segni distintivi inequivocabili, emotivamente coinvolgenti e facili da ricordare.

Le raffigurazioni della Maddalena, che compaiono soprattutto in contesti, come **Crocefissioni** e **Deposizioni**, dove la Santa non ricopre il ruolo di protagonista, presentano le caratteristiche figurative distintive: i **capelli biondi** e mossi, lasciati cadere sciolti sulla schiena e una veste o un mantello di colore **rosso**, spesso con dettagli neri, verdi o aurei.

L'iconografia magdalenica del Medioevo e del Rinascimento è, infatti, soprattutto **cristica**. La figura della santa non esiste senza quella del Salvatore, con la quale crea un blocco unico: è, infatti, manifesto che la redenzione giunge all'umanità attraverso la funzione mediatrice della Chiesa.

La Vergine e Giovanni sono spesso collocati ai lati della croce, per rappresentare tutta la comunità dei redenti in Cristo, rispettivamente alla destra e alla sinistra di quest'ultimo. Si è notato che la destra è un posto privilegiato poiché rappresenta il lato buono, quello della fede e della misericordia. E' sul lato destro, infatti, che Cristo ha ricevuto il colpo di lancia; dal suo fianco destro che è sgorgato il sangue raccolto per la Chiesa e sarà alla destra di Cristo che, il giorno del Giudizio Finale, gli eletti si ritroveranno.

Giovanni è rappresentato alla sinistra di Cristo soprattutto perché i primi teologi della Chiesa, tra i quali Gregorio Magno, scorsero in lui il simbolo della Sinagoga, in contrapposizione con Pietro, simbolo

della nuova Chiesa. L'opposizione destra/sinistra assume così un significato teologico.

Al fianco della Vergine e dell'apostolo prediletto, spesso compare la figura di una donna, simbolo della Chiesa stessa, che raccoglie in una coppa un prezioso umore, simbolo dell'ordine dei sacramenti, che nasce dal costato trafitto di Cristo, da cui sgorgano sangue e acqua, rispettivamente alludenti all'eucarestia e al battesimo, segni del nuovo patto. Questa donna è, per l'appunto, Maria Maddalena.

A partire dal XV secolo, fra le figure femminili, chiamate "pie donne", rappresentate ai piedi della croce, la Santa di Magdala, ebbe un posto a parte: ella, che aveva profumato ed asciugato i piedi di Gesù con i suoi capelli in casa di Simone e che aveva reiterato il suo gesto con il sangue che colava dalle ferite di Cristo morente, commette, in realtà, un'infrazione perché occupa uno spazio destinato, secondo i canoni della tradizione, ad un discepolo maschio. Ma quell'infrazione Gesù la approva e quell'episodio permetterà a Maria Maddalena di assumere un ruolo decisamente considerevole nella promozione della donna

Attraverso tali contesti iconografici, la figura di Maddalena, animata da una **disperazione** spesso più marcata di quella della Vergine, divenne, nella pietà popolare, in un'immagine potente e comune nell'arte, assumendo, pertanto, il ruolo di un personaggio a cui è chiesto di comunicare il dolore in forma massima, urlando, alzando e distendendo in alto le braccia, come se volesse sottrarre il suo Signore alla morte. Tutto il mondo si ritrova in quei gesti strazianti attraverso i quali si esprime la drammaticità, quasi patetica, del strazio e dell'intimo sconforto. I Francescani, in particolare, si

riferivano a Maria Maddalena come metafora della Chiesa Militante che trionferà alla fine dei tempi.

L'immagine della Vergine in deliquio, infatti, non fu mai approvata dalla Chiesa, che vi vedeva il segno di una mancanza di coraggio da parte della Madre di Dio. Così, nel Concilio di Trento, nel 1563, nella preoccupazione di vedere le scene del Nuovo Testamento rispettanti scrupolosamente il testo, si raccomandò agli artisti di ritornare al “*stabat mater*”.²⁰⁵

²⁰⁵ Lo *Stabat Mater* è una preghiera, più precisamente una sequenza, del XIII secolo attribuito a Jacopone da Todi (ma la questione è controversa). La prima parte della preghiera, che inizia con le parole *Stabat Mater dolorosa* ("La Madre addolorata stava") è una riflessione sui patimenti di Maria, madre di Gesù, durante la crocifissione e la Passione di Cristo. La seconda parte, che esordisce con le parole *Eia, mater, fons amoris* ("Oh, Madre, fonte d'amore") è una supplica in cui l'orante chiede a Maria di farlo partecipe del dolore provato da Maria stessa e da Gesù durante la passione.

Era molto nota soprattutto perché accompagnava il rito della *Via Crucis* e la processione del Venerdì Santo. Un canto amatissimo dai fedeli, non meno che da intere generazioni di musicisti colti (si pensi solo a Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, Rossini). Fu abrogata dal Concilio di Trento e poi reintrodotta successivamente nella liturgia solo nel 1727 da papa Benedetto XIII. Tuttavia, anche durante il periodo di abrogazione, questo testo ebbe notevole risonanza.

“La Madre addolorata stava/in lacrime presso la Croce/ su cui pendeva il Figlio./ E il suo animo gemente/contristato e dolente/una spada trafiggeva/ Oh, quanto triste e afflitta/ fu la benedetta/ Madre dell'Unigenito!/ Come si rattristava e si doleva/ la pia Madre/ vedendo le pene dell'inclito Figlio!/ Chi non piangerebbe/ al vedere la Madre di Cristo/ in tanto supplizio?/ Chi non si rattristerebbe/ al contemplare la pia Madre/ dolente accanto al Figlio?/ A causa dei peccati del suo popolo/ Ella vide Gesù nei tormenti,/ sottoposto ai flagelli./Vide il suo dolce Figlio/ che moriva, abbandonato da tutti,/ mentre esalava lo spirito./Oh, Madre, fonte d'amore,/ fammi provare lo stesso dolore/ perché possa piangere con te./ Fa' che il mio cuore arda/ nell'amare Cristo Dio/ per fare cosa a lui gradita./ Santa Madre, fai questo:/ imprimi le piaghe del tuo Figlio crocifisso/ fortemente nel mio cuore./ Del tuo figlio ferito/ che si è degnato di patire per me,/ dividi con me le pene./ Fammi piangere intensamente con te,/ condividendo il dolore del Crocifisso,/ finché io vivrò./ Accanto alla Croce desidero stare con te,/ in tua compagnia,/ nel compianto./ O Vergine gloriosa fra le vergini/ non essere aspra con me,/ fammi piangere con te./ Fa' che io porti la morte di Cristo,/ avere parte alla sua passione/ e ricordarmi delle sue piaghe./ Fa' che sia ferito delle sue ferite,/ che mi inebri con la Croce/ e del sangue del tuo Figlio./ Che io non sia bruciato dalle fiamme,/ che io sia, o Vergine, da te difeso/ nel giorno del giudizio./ Fa' che io sia protetto dalla Croce,/ che io sia fortificato dalla morte di Cristo,/ consolato dalla grazia./ E quando il mio corpo morirà/ fa' che all'anima sia data/ la gloria del Paradiso. Amen”.

In ambiente protestante, invece, Maria Maddalena e Giovanni sono solo memoria di un dolore, non più indizio della Chiesa. In maniera alquanto esplicita possiamo scorgere questo passaggio in una Crocifissione iniziata da Lucas Cranach il Vecchio²⁰⁶ e terminata dal di lui figlio, Lucas Cranach il Giovane,²⁰⁷ situata a Weimar, nella Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Qui il sangue cade direttamente sulla testa del pittore stesso, che si è auto-raffigurato fra Giovanni Battista e Lutero. Ogni mediazione ecclesiologica è iconograficamente scomparsa.

Nei retabli sardi del periodo compreso fra il XV e la fine del XVI secolo, Maria Maddalena compare, dunque, in scene cristologiche, inserita in un contesto popolato da poche o molte figure, dove sono mostrati, oltre i tre indiscussi protagonisti, proiettati su uno sfondo vario, spesso riecheggiante Gerusalemme, molti altri personaggi: i due ladroni, lo stuolo delle pie donne, soldati in armatura a piedi o a cavallo, arabi con il turbante, sacerdoti del sinedrio e angeli musicanti.

Eppure la Santa si distingue, spicca, attraverso i suoi attributi iconografici e i suoi gesti: inserita fra le donne della sequela del Maestro (*Retablo dell'Annunciazione*); piangente e straziata sotto la

²⁰⁶ Lucas Cranach il Vecchio (Kronach, 1472 – Weimar, 1553) è stato un pittore tedesco rinascimentale. Il suo toponimico deriva dalla città natale. Fu uno dei principali interpreti della scuola danubiana e della Riforma luterana nell'arte. Il suo stile è caratterizzato da una linea grafica ed elegante, che si allunga in forme quasi stilizzate andando a reinterpretare il repertorio del tardo gotico. Spaziò dalla pittura all'incisione, dai temi sacri a quelli mitologici, dai nudi ideali alle allegorie morali, dalle scene di caccia alla propaganda luterana.

²⁰⁷ Lucas Cranach il Giovane (Wittenberg, 1515 – Weimar, 1586) è stato un pittore e incisore tedesco, figlio di Lucas Cranach il Vecchio. Iniziò la sua carriera come apprendista nella bottega paterna insieme al fratello Hans. La sua attività di artista riscosse notevoli successi, continuando l'attività paterna ed ereditandone l'attivissima bottega alla sua morte. Cranach il Giovane è noto per i ritratti e le versioni semplici e chiare di scene allegoriche e mitologiche. Lo stile della sua pittura può essere così simile a quello di suo padre da creare difficoltà nell'attribuzione delle loro opere.

croce (*Retablo della peste*²⁰⁸); mentre sostiene la Vergine (*Retablo di San Bernardino, Retablo della Visitazione*,²⁰⁹ *Retablo di Tuili*,²¹⁰ *Retablo del Presepio*²¹¹, *Retablo di Bonaria*²¹²); mentre si avvinghia

²⁰⁸ Il *Retablo della peste*, opera del Maestro di Olzai, datato post 1477, si trova ad Olzai, nella Chiesa di Santa Barbara. E' un Polittico a tempera su tavola con fondo d'oro. Negli scomparti mediani sono raffigurati: la Madonna del Latte, angeli musicanti, incappucciati e confratelli, la Crocefissione (su quest'ultima lo Spirito Santo, sotto forma di colomba lignea, pende dal coronamento ottagonale con l'Eterno). Negli scomparti laterali compaiono: l'Arcangelo Michele, l'Epifania, l'Ascensione, la Natività di Maria, la *Dormitio Virginis*, il Martirio di S. Sebastiano. Nella predella sono ritratti: Cristo in pietà fra S. Pietro, S. Pantaleo, l' Addolorata, S. Giovanni evangelista, S. Antonio abate, S. Paolo.

²⁰⁹ Il *Retablo della Visitazione*, opera di Joan Barcelo, datato fra il 1488 e il 1516, si trova a Cagliari, nella Pinacoteca Nazionale, ma proviene dalla chiesa di San Francesco di Stampace, nell'omonima cappella. E' un doppio trittico mancante di predella e polvarolo, tempera su tavola con fondo d'oro, delle dimensioni di m. 2,49 x 1,88. Nello scomparto mediano basso è raffigurata la Visitazione, in alto la Crocefissione. Negli scomparti laterali alti sono illustrate l'Annunciazione e la Pentecoste; nei bassi: i Santi Gerolamo e Apollonia. Nel cartiglio in basso nella Visitazione, in minuscola gotica, si legge "Joha(nn)es Barcelo me fecit".

²¹⁰ Il *Retablo di Tuili*, opera del Maestro di Castelsardo, datato fra il 1498 e il 1500, si trova a Tuili, nella parrocchiale di San Pietro. E' un doppio trittico, tempera e olio su tavola, misurante m. 5,50 x 3,50. Negli scomparti mediani sono raffigurati: la Madonna in trono col Bambino, angeli musicanti e reggi corona e la Crocefissione; negli scomparti laterali: l'Arcangelo Michele, S. Giacomo maggiore, S. Pietro e S. Paolo. Nella predella e nei fianchi del tabernacolo compaiono le storie della vita di S. Pietro: la Consegna delle chiavi, la Caduta di Simon mago, la Vocazione, la Crocefissione. Nel tabernacolo, ai lati, sono ritratti : la Messa di S. Gregorio, S. Clemente papa; nella fronte: Cristo risorto; nel polvarolo: S. Gregorio, S. Ambrogio, S. Giovanni evangelista, S. Luca, S. Francesco d'Assisi, Dio padre fra l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata, S. Antonio da Padova, S. Matteo, S. Marco, S. Agostino e S. Gerolamo.

²¹¹ Il *Retablo del Presepio*, opera del Maestro del Presepio, datato intorno al 1500, si trova a Cagliari, nella Pinacoteca Nazionale, ma proviene dalla chiesa di S. Francesco di Stampace, dov'era collocato nella cappella di patronato della famiglia Carnicer. E' un doppio trittico mancante del polvarolo, tempera su tavola con fondo d'oro a *embotis*, delle misure di m. 3,32 x 2,60.

Nello scomparto centrale sono raffigurate la Natività e la Crocefissione; nello scomparto destro sono raffigurati S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio Abate; mentre in quello sinistro S. Chiara e S. Pietro. Nella predella da sinistra a destra sono ritratti: S. Andrea, S. Agostino, S. Giovanni Battista, Cristo in pietà, S. Giacomo maggiore, S. Nicola di Bari e S. Pantaleo. Lo stile di questo artista risulta legato a quello del Maestro di Castelsardo e alla corrente catalana, soprattutto a Jaime Huguet.

Tuttavia, nonostante i tentativi imitativi, non vi è la bravura prospettica del Maestro di Castelsardo e le figure non poggiano saldamente a terra, ma rimangono "sospese". Risulta evidente, infatti, come gli scomparti dei Santi Pietro e Antonio abate del *Retablo del Presepio* derivano direttamente da quello di *Tuili* (basta confrontare il drappo dietro ai santi, il pavimento di azulejos e la balaustra a rombi), anche se in quest'ultimo si avverte una consapevolezza prospettica netta, determinata dagli esempi italiani. Il Maestro del

disperata al legno della croce (*Retablo di Gonnostramatza*,²¹³ *Retablo di Milis*,²¹⁴ *Retablo di Villamar*,²¹⁵ *Retablo di Sant'Antonio Abate*²¹⁶);

Presepio è più attento di altri ai fondi in oro che risultano finemente lavorati e ai colori, a tratti violenti.

²¹² Il *Retablo di Bonaria*, opera Michele Cavaro, datato fra il 1549 e il 1567, si trova a Cagliari, nella Pinacoteca Nazionale, ma proviene dall'omonima chiesa cagliaritano. Le tavole superstiti sono state ordinate secondo lo schema di ricostruzione proposto da Delogu nel 1936. A tale ricostruzione è stato aggiunto il dipinto raffigurante San Girolamo. Lo stesso Delogu aveva, comunque, assegnato questa tavola a Michele, per i confronti con il Trittico della Consolazione (conclusioni confermate e ribadite in seguito da Renata Serra); la sua appartenenza al retablo di Bonaria sembra confermata anche dallo stile e dalle dimensioni che rientrano nella ipotetica ricostruzione in scala fatta dallo studioso. La pala era dedicata alla Madonna e sistemata presumibilmente nell'altare maggiore del santuario ma, a tutt'oggi, la dispersione di gran parte dei suoi scomparti e le diverse proprietà dei pezzi superstiti rendono impossibile una globale visione dell'opera. Si conservano in Pinacoteca: la Crocifissione che, chiusa entro un'elegante cornice gotica, doveva occupare la posizione centrale in alto, secondo i canoni strutturali del retablo classico; San Pietro e San Girolamo, ambedue scomparti laterali di sinistra, per le posizioni delle figure, l'una assisa l'altra inginocchiata, ma entrambe rivolte a destra verso il centro del retablo.

²¹³ Il *Retablo di Gonnostramatza*, opera di Lorenzo Cavaro, datato 1501, si trova a Gonnostramatza, nella parrocchiale di San Michele arcangelo, ma proviene dalla chiesa di San Paolo, già parrocchiale del villaggio abbandonato di Serzele. E' un doppio trittico, tempera su tavola. Negli scomparti mediani sono ritratti: la Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti, la Crocifissione; negli scomparti laterali: l'Arcangelo Gabriele, la Vergine annunciata, S. Pietro e S. Paolo. Nella predella e ai fianchi del tabernacolo compaiono: S. Caterina d'Alessandria, S. Giorgio, S. Sebastiano, S. Pantaleo, S. Giuliano, S. Lucia; nel tabernacolo: l'Addolorata, Cristo in pietà, S. Giovanni. Il retablo, stilisticamente legato alla tradizione gotico catalana, mostra alcune concessioni con i modi rinascimentali, per quanto riguarda la raffigurazione di ambienti esterni e paesaggi di sfondo.

²¹⁴ Il *Retablo di Milis*, si trova a Milis, nella chiesa di San Paolo. E' un polittico, tempera su tavola con fondo d'oro, smembrato. Si conservano soltanto la Crocifissione, misurante m. 1,22 x 0,97, la Madonna del Rosario e alcune scene della vita di San Paolo. Gli autori sono anonimi, ma si può pensare, con buona approssimazione, che il retablo possa essere stato dipinto negli ultimi anni del XV secolo, mentre la predella, come da iscrizione, è del 1503.

L'autore dei due pezzi superiori fu probabilmente un catalano che, nonostante l'arcaismo del suo stile, conosceva bene sia l'arte fiamminga che quella italiana, mentre la predella può essere ritenuta frutto di un modesto autore locale.

²¹⁵ Il *Retablo di Villamar* (detto anche *della Madonna del Latte*), firmato da Pietro Cavaro, è risalente al 1518, come testimonia l'iscrizione leggibile sull'opera: "ANNO SALUTIS MDXVIII DIE XXV MENSIS MAIUS PINGIT HOC RETABOLUM PETRI CAVARO PICTORUM MINIMUS STAMPACIS". Il retablo venne commissionato da don Salvatore Aymerich. L'opera si compone di diverse tavole dipinte, disposte attorno alla nicchia centrale, ove è custodita la statua lignea della Madonna col Bambino, scolpita dal campano Giovanni da Nola. La predella è costituita da sette scomparti, con le raffigurazioni di altrettanti episodi della vita di Gesù e della Madonna: da sinistra si trovano l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Risurrezione,

mentre bacia i piedi di Cristo, reiterando l'antica unzione evangelica (*Retablo della Madonna dei sette dolori*²¹⁷).

Lei c'è: simbolo di devozione infinita, di conversione, di apostolato, di coraggio. Simbolo di ogni donna e di ogni uomo, di ogni epoca, di tutti coloro che si propongono di seguire la legge dell'amore incondizionato, nelle sue molteplici accezioni, nel cammino della propria vita.

“Sono nata per amare, non per odiare”.
Sofocle, *Antigone*.

l'Ascensione, la Pentecoste e la Morte della Madonna. In due grandi tavole ai lati della predella, sono dipinti i santi Pietro e Paolo. La parte superiore del retablo, con al centro la statua della Madonna, presenta cinque tavole: nelle due a sinistra sono raffigurati San Giovanni Battista e San Michele Arcangelo, in quella centrale (sopra la nicchia della Madonna) la Crocefissione di Gesù, mentre le due a destra presentano il Battesimo di Gesù e San Francesco d'Assisi nell'atto di ricevere le stimmate. Sei tavole più piccole, con raffigurati angeli musici, sono disposti ai lati della nicchia centrale. Infine, nei dipinti sui polvaroli, sono rappresentati san Nicola di Bari, sant'Onofrio, sant'Anna e Maria Bambina, sant'Orsola e le vergini compagne, l'arcangelo Raffaele con Tobio, Dio Padre tra i santi vescovi Giorgio di Suelli e Lucifero di Cagliari, l'arcangelo Gabriele, i santi Cosma e Damiano, santa Caterina d'Alessandria, san Cristoforo e sant'Antonio abate.

²¹⁶ Il *Retablo di Sant'Antonio Abate*, opera della Bottega di Michele Cavaro, datato 1567, si trova a Maracalagonis, nella parrocchiale di Santa Maria. E' un polittico, tempera e olio su tavola, misurante m. 4,40 x 3,50. Nello scomparto mediano è ritratta la Crocefissione; negli scomparti laterali: l'Arcangelo Gabriele, l'Annunciata, S. Antonio abate, S. Antioco. Nella predella sono illustrati i miracoli di S. Antonio da Padova: l'Eucarestia adorata dal mulo, la Guarigione dello storpio, il Garzone tratto illeso dalla caldaia, il Vino avvelenato. Nel polvarolo compaiono: gli apostoli Pietro, Andrea, Giuda, Taddeo, Simone Zelota, Giacomo minore e maggiore, Giuda Iscariota, Filippo, Tommaso, Bartolomeo e Paolo.

²¹⁷ Il *Retablo della Madonna dei sette dolori*, chiamato anche *Pietà Tangeri*, opera di Pietro Cavaro, datato post 1520, si trova a Cagliari, nella Pinacoteca Nazionale. E' un elemento di polittico, tempera e olio su tavola con fondo d'oro. Lo scomparto laterale rappresenta la scena del Compianto sul Cristo morto, misurante m. 1,02 x 0,80. Il dipinto, dominato da un'accesa atmosfera drammatica, rivela la conoscenza del repertorio figurativo nordico, in particolare di Dürer.

NOTA BIBLIOGRAFICA

L. AGUS, *Una crocefissione del Maestro del Presepio al Rijksmuseum di Amsterdam*, in *Bollettino Telematico dell'arte*, 18 dicembre 2002, n. 311, da http://www.bta.it/txt/a0/03/bta_00311.pdf.

M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.

P. BURKE, *L'artista: momenti ed aspetti*, in *Storia dell'arte italiana, L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979.

A. CARLO, *L'arte come dramma sociale*, Liguori, Napoli 2005.

G. CORDERO, *Noli me tangere: saggio interpretativo sulla figura di S. Maria Maddalena*, Ibiskos Editrice Risolo, Empoli 2007.

C. DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Ed. Gallizzi, Sassari 1958.

E. GOMBRICH, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Mondadori, Milano 2003.

E. GOMBRICH, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Mondadori, Milano 2004.

E. GOMBRICH, *Arte e progresso*, Laterza, Roma-Bari 2007.

E. GOMBRICH, *La Storia dell'arte*, Phaidon, Milano 2008.

J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1983.

M. LEMBO, *I retabli in Sardegna*, da fuoristradaearte.it.

A. PIAZZA, *Maria Maddalena nelle bocche di Bonifacio*, in C. RICCI – M. MARIN, *L'Apostola: Maria Maddalena inascoltata verità*, Palomar, Bari 2006.

G. PIRAS, *I Frati Minori e l'insediamento dell'Osservanza in Sardegna*, Quartu Sant'Elena, 1979.

- F. PULVIRENTI (a cura di), *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna: retabli restaurati e documenti*, Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici, Artistici e Storici, Cagliari 1983.
- D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna dall'XI al XIV secolo*, Montorsi, Cagliari – Sassari 1907.
- M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del 700 in Storia dell'arte in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1991.
- S. SETTIS, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, Annali 4, Torino 1981.
- A. F. SPADA, *Storia della Sardegna cristiana e dei suoi Santi*, Editrice Salvure, Oristano 1998.
- G. SPANO, *Guida alla città e dintorni di Cagliari*, Timon, Cagliari 1861.
- G. SPIGA (a cura di), *I Cistercensi in Sardegna*, Amministrazione Provinciale, Nuoro 1990.
- L. VIALETTA, *L'iconografia artistico – religiosa nella formazione del cristiano*, da Due-giorni per catechisti – Crespano del Grappa 18-19 febbraio 2006.
- L. WADDING, *Annales Minorum, seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, Quaracchi, Firenze 1931 - 1932.
- G. ZANETTI, *I Camaldolesi in Sardegna*, Fossataro, Cagliari 1974.
- G. ZANNI, *S. Paolo di Milis*, in *L'umana avventura*, Volume stagionale internazionale di Scienza, Cultura ed Arte, Jaca Books, Milano 1988.
- G. ZINGONE, *Jusepe de Ribera a Castellamare*, da <http://www.liberoricercatore.it/Storia/ribera.htm>.

APPENDICE ICONOGRAFICA

FIGURA DI SINTESI



Figura 1: Simone Martini, *Polittico per Santa Caterina*, 1319, Pisa, Museo di San Matteo.



Figura 2: Giotto, *Maria Maddalena che parla con gli Angeli*, 1320 ca., *Scene della vita di Maria Maddalena*, Assisi, Chiesa di San Francesco, Cappella di Santa Maria Maddalena.



Figura 3: Ambrogio Lorenzetti, *Santa Maria Maddalena*, 1330 – 1340, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Figura 4: Pietro Lorenzetti, *Madonna con Bambino, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina*, 1340-1348 ca., Washington, National Gallery of Arts.



Figura 5: Antonio Veneziano, *Maria Maddalena con il libro e il vaso*, fine XIV secolo, Roma, Pinacoteca Musei Vaticani.



Figura 6: Gentile da Fabriano, *San Domenico, Santa Maria Maddalena*, 1405 – 1410 ca., Polittico di Valle Romita, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 7: Rogier van der Weyden, *Maria Maddalena*, 1445 ca., Londra, The Traditional Gallery.



Figura 8: Rogier Van der Weyden, *Santa Maria Maddalena*, 1450 ca., Trittico, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 9: Donatello, *Maria Maddalena*, 1455 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Figura 10: Carlo Crivelli, *Santa Maria Maddalena*, 1471 – 1472, particolare, Montefiore dell'Aso (Ascoli Piceno), Chiesa di Santa Lucia.



Figura 11: Carlo Crivelli, *Santa Maria Maddalena*, 1487, particolare, Amsterdam, Rijksmuseum.

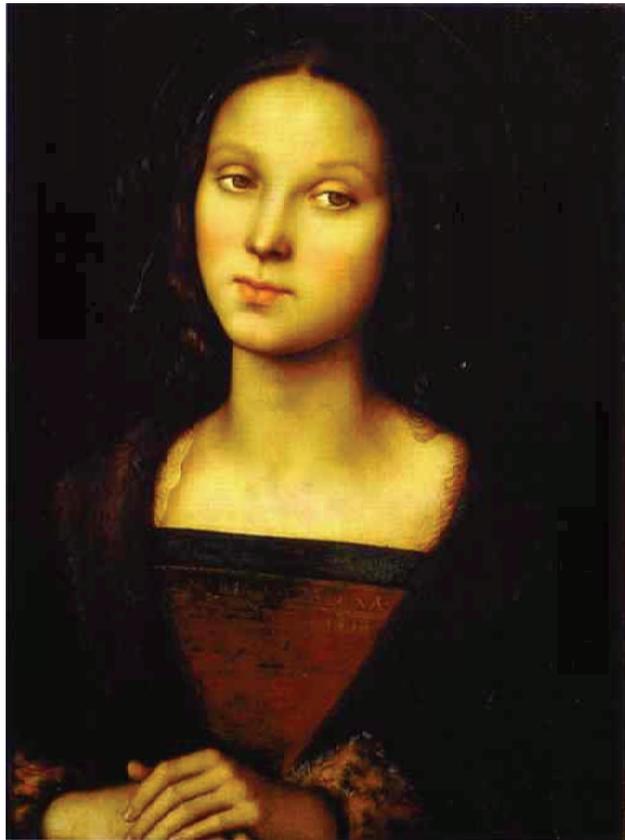


Figura 12: Pietro Perugino, *Maria Maddalena*, 1490, Firenze, Palazzo Pitti.



Figura 13: Piero di Cosimo, *Maria Maddalena*, 1490, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica.



Figura 14: Tilman Riemenschneider, *Maria Maddalena fra gli angeli*, 1490-1492, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.



Figura 15: Sandro Botticelli, *L'ultima comunione di Maria Maddalena*, 1491 – 1493 ca., *Pala delle Convertite*, Londra, Courtauld Institute Galleries, Lee Collection.



Figura 16: Filippino Lippi, *San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena*, 1500, Firenze, Galleria dell'Accademia.



Figura 17: Giampietrino, *Maddalena penitente*, 1500 – 1524, Bergamo, Accademia Carrara.



Figura 18: Luca Signorelli, *Maria Maddalena*, 1504, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.



Figura 19: Gregor Erhart, *Maria Maddalena*, 1510 ca., Parigi, Musée du Louvre.



Figura 20: Lorenzo di Credi, *Un angelo porta la Santa Comunione a Santa Maria Maddalena*, 1510, Esztergom, Christian Museum.



Figura 21: Andrea del Sarto, *Disputa sulla SS. Trinità*, (san Domenico, san Sebastiano, sant'Agostino, san Francesco e santa Maria Maddalena), 1520 ca., Firenze, Palazzo Pitti.



Figura 22: Bernardino Luini, *Maria Maddalena penitente*, 1525, Washington, National Gallery of Art.



Figura 23: Jan van Scorel, *Maria Maddalena*, 1528 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.



Figura 24: Ambrosius Benson, *Maria Maddalena*, 1530 ca., Venezia, Galleria Franchetti.



Figura 25: Tiziano, *Maddalena penitente*, 1532, Palazzo Pitti, Firenze.

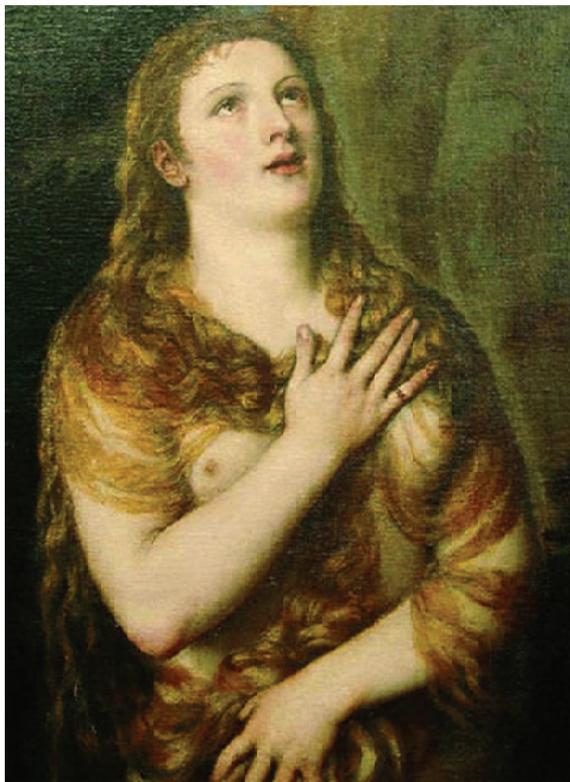


Figura 26: Tiziano, *Maddalena penitente*, 1560 ca., Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Figura 27: Tiziano, *Maria Maddalena penitente*, 1565, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Figura 28: Tintoretto, *Santa Maria Maddalena*, 1582 – 1587, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



Figura 29: El Greco, *Penitenza di Maria Maddalena*, 1585 – 1590, Sitges, Museo Cau Ferrat.



Figura 30: Caravaggio, *Marta e Maria*, 1599, Detroit, Institute of Arts.

FIGURE DI CONFRONTO



Figura 31: Francesco del Cossa, *Trionfo di Venere*, 1476 – 1484, particolare, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



Figura 32: Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1485, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 33: Tiziano, *Flora*, 1515, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 34: Mabuse, *Eva*, 1520, particolare, Windsor, Royal Collection.



Figura 35: Lucas Cranach il Vecchio, *Eva*, 1528, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 36: Caravaggio, *Medusa*, 1598, Firenze, Galleria degli Uffizi.

FIGURA CRISTICA

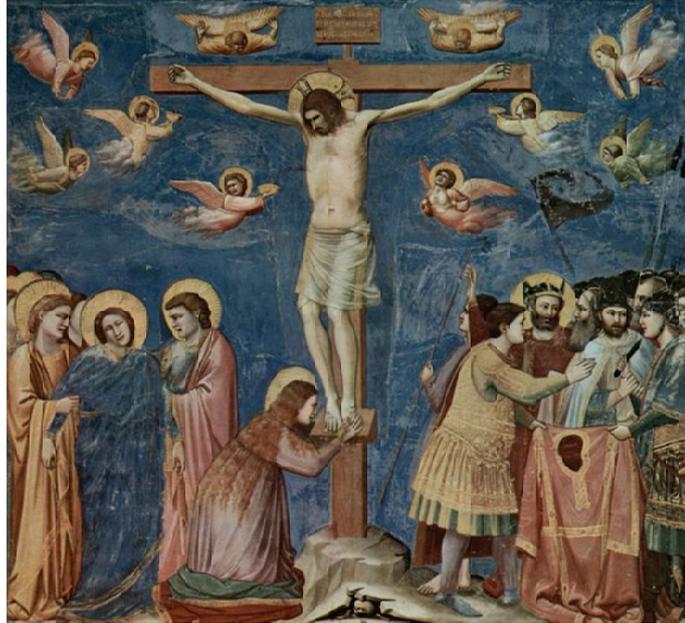


Figura 37: Giotto, *Crocifissione*, 1304 - 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova.



Figura 38: Giotto, *La Crocifissione*, inizio sec XIV, di Monaco, Alte Pinakothek.



Figura 39: Duccio di Buoninsegna, *Risurrezione di Lazzaro*, 1308-11, Fort Worth, Kimbell Art Museum.



Figura 40: Duccio di Buoninsegna, *Crocefissione*, 1310, Manchester, City Art Galleries.

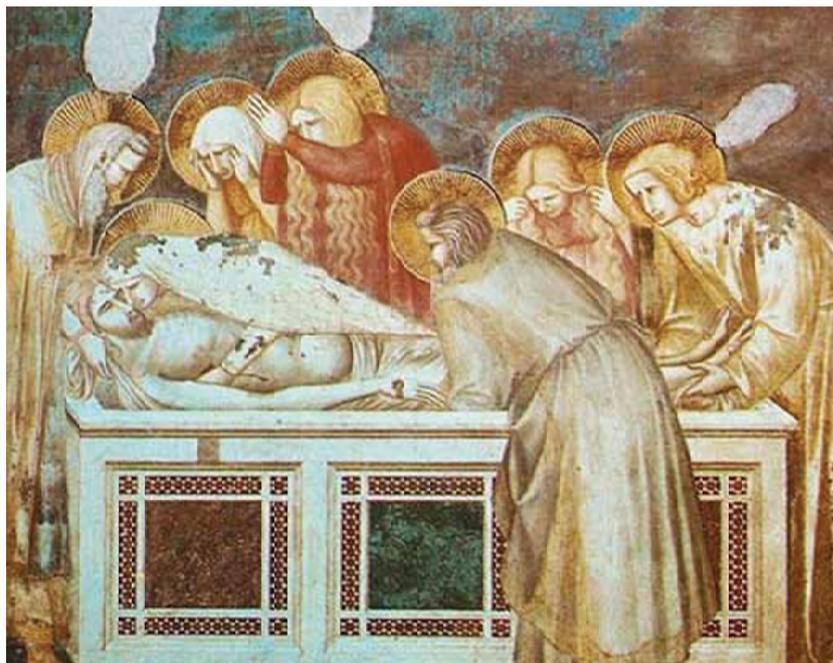


Figura 41: Pietro Lorenzetti, *Sepoltura*, 1310 – 1320 ca., Assisi, Basilica inferiore di San Francesco.



Figura 42: Simone Martini, *Cristo porta la croce*, 1333, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 43: Simone Martini, *Crocifissione*, 1333, Anversa, Koninklijk, Museum voor Schone Kunsten.



Figura 44: Puccio Capanna, *Crocifissione*, 1335, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation.

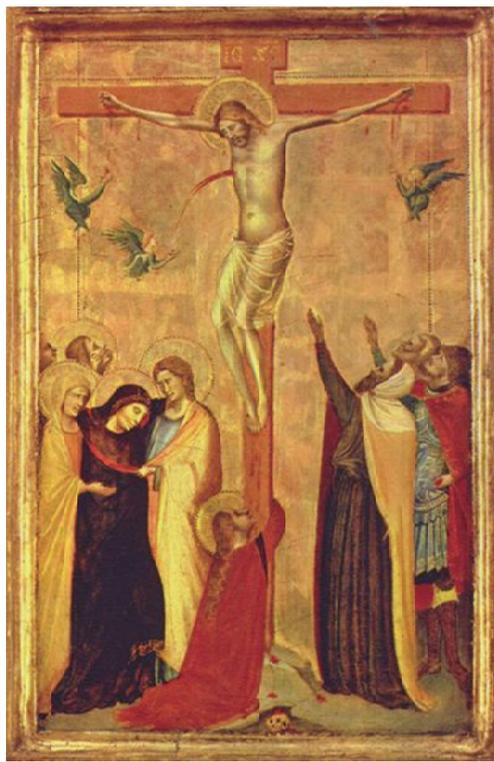


Figura 45 Bernardo Daddi, *Crocifissione*, 1340 - 1345, Washington, National Gallery of Arts.

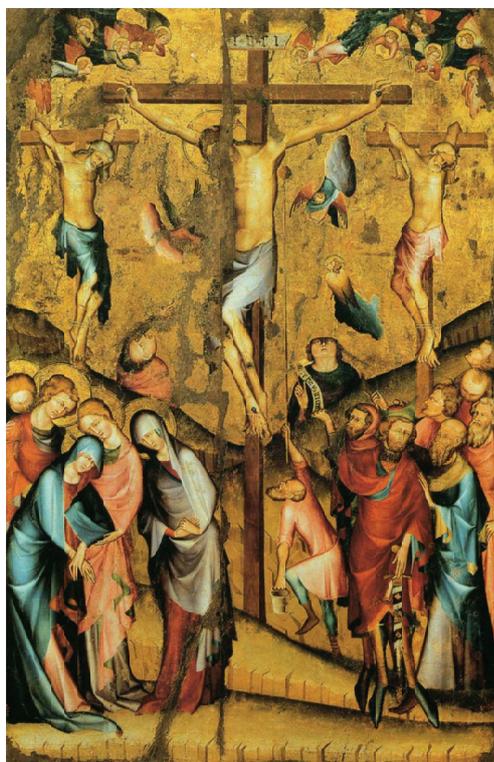


Figura 46: Sconosciuto Maestro Francese, *Crocifissione*, 1340, Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

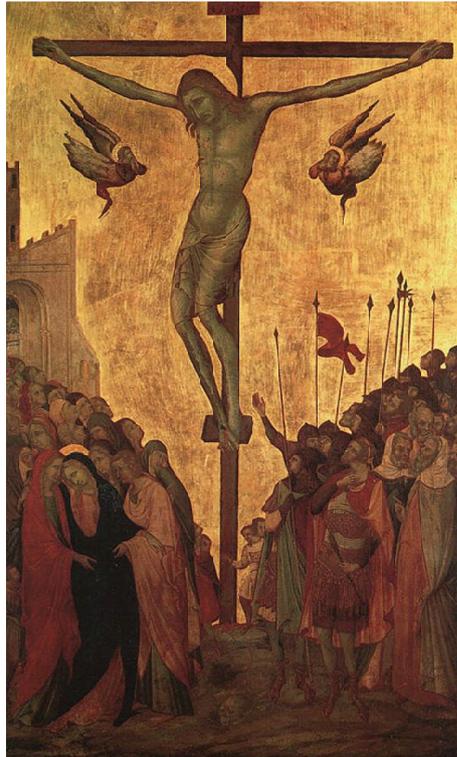


Figura 47: Ugolino Lorenzetti, *Crocifissione*, metà sec. XIV, San Pietroburgo, l'Hermitage.

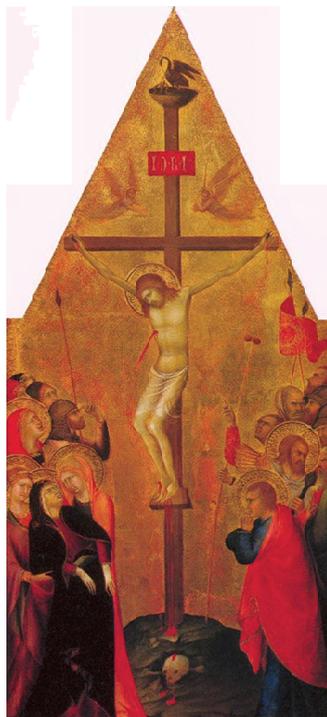


Figura 48: Lippo Memmi, *Crocifissione*, sec. XIV, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 49: Giovanni del Biondo, *Crocifissione*, 1360, Ivrea, Museo Civico Garda.

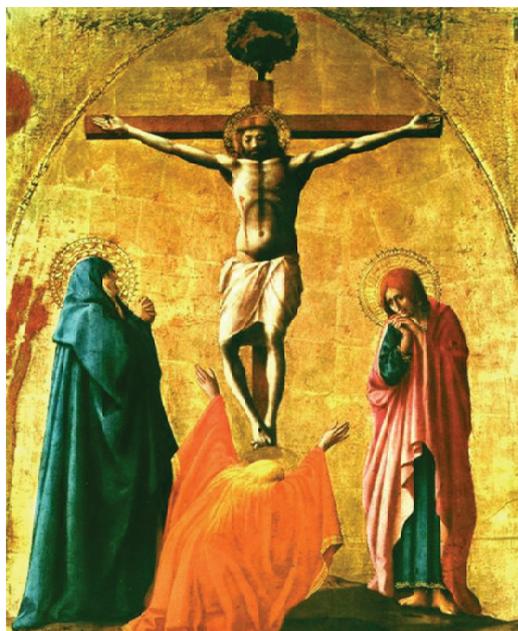


Figura 50: Masaccio, *Crocifissione*, 1426, Napoli, Museo Capodimonte.



Figura 51: Paolo Uccello, *Adorazione con San Gerolamo, Santa Maria Maddalena e Sant'Eustachio*, 1431 – 1432 ca., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Figura 52: Beato Angelico, *Deposizione dalla croce*, 1432-1434, Firenze, Convento di San Marco.

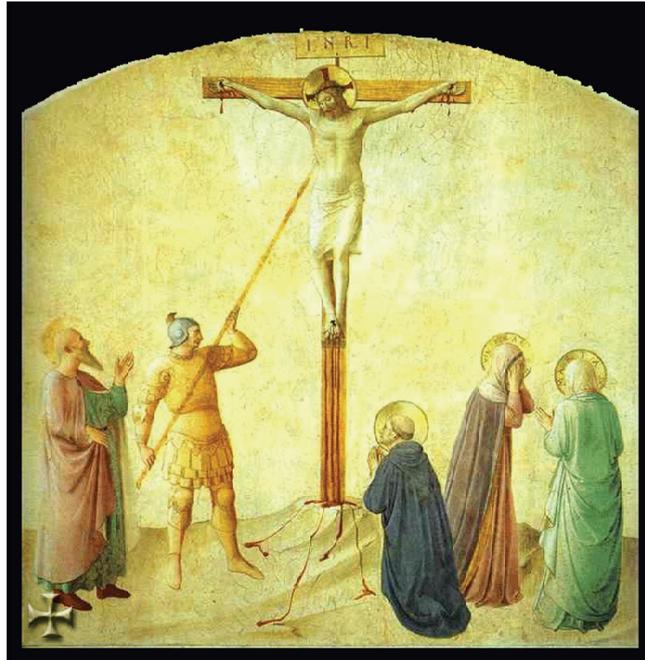


Figura 53: Beato Angelico, *Colpo di Lancia*, 1437 – 1446, Firenze, Convento di San Marco.



Figura 54: Beato Angelico, *Noli me tangere*, 1438-1440, Firenze, Convento di San Marco.

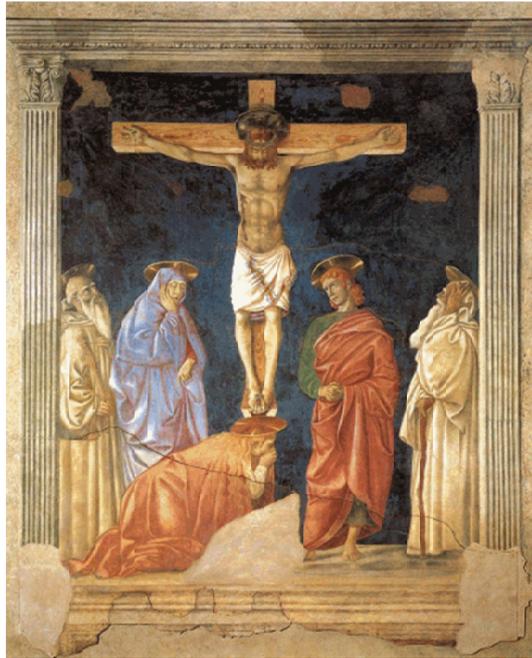


Figura 55: Andrea del Castagno, *Crocifissione e Santi*, 1440- 1441, Ospedale di S. Maria Nuova, Firenze.

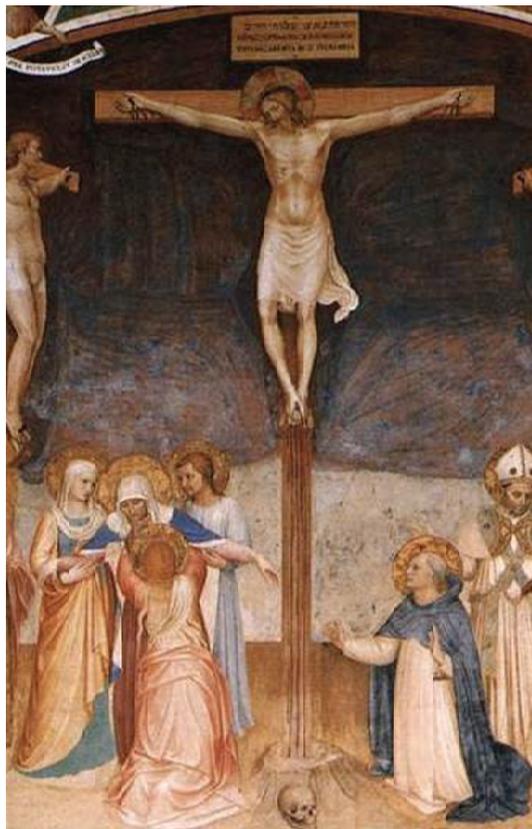
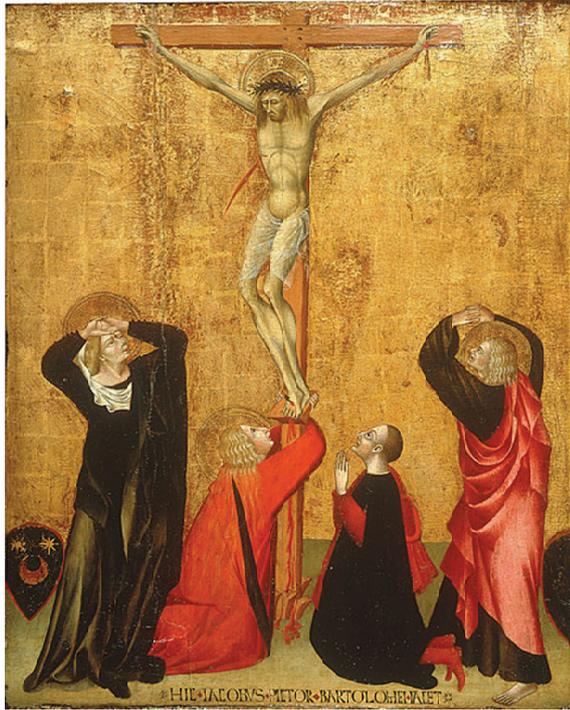


Figura 56: Beato Angelico, *Crocifissione e santi*, 1441 – 1442, particolare, Firenze, Convento di San Marco.



**Figura 57: Giovanni di Paolo, *Crocifissione*, 1455 ca.,
Canberra, National Gallery of Australia.**



**Figura 58: Maestro della vita della Vergine, *Cristo sulla croce
con Maria, Giovanni e Maria Maddalena*, 1465 – 1470, Cologne,
Wallraf-Richartz Museum.**



Figura 59: Hans Memling, *Crocifissione*, 1470 ca.,
Vicenza, Museo Civico.

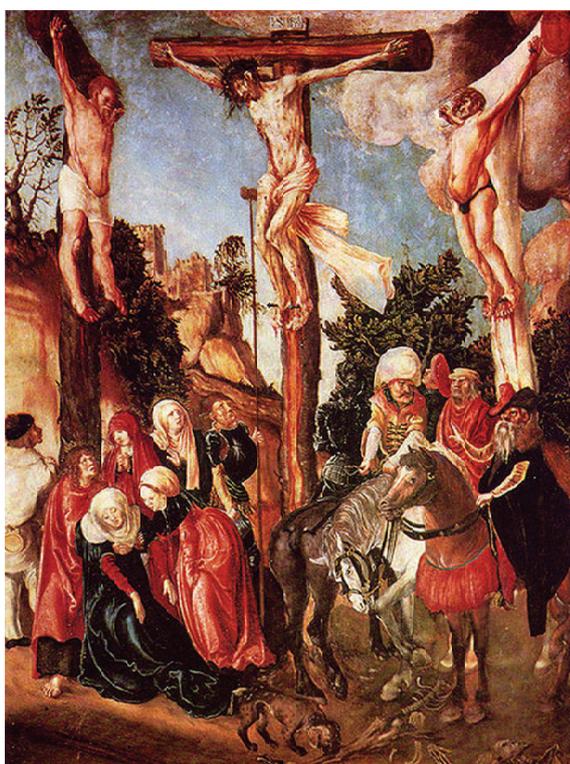


Figura 60: Lucas Cranach il Vecchio, *Crocifissione*, 1472,
Wittenberg, Staatliche Museen.



Figura 61: Lucas Cranach il Vecchio, Lucas Cranach il Giovane, *Crocefissione*, 1472-1555, Weimar, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

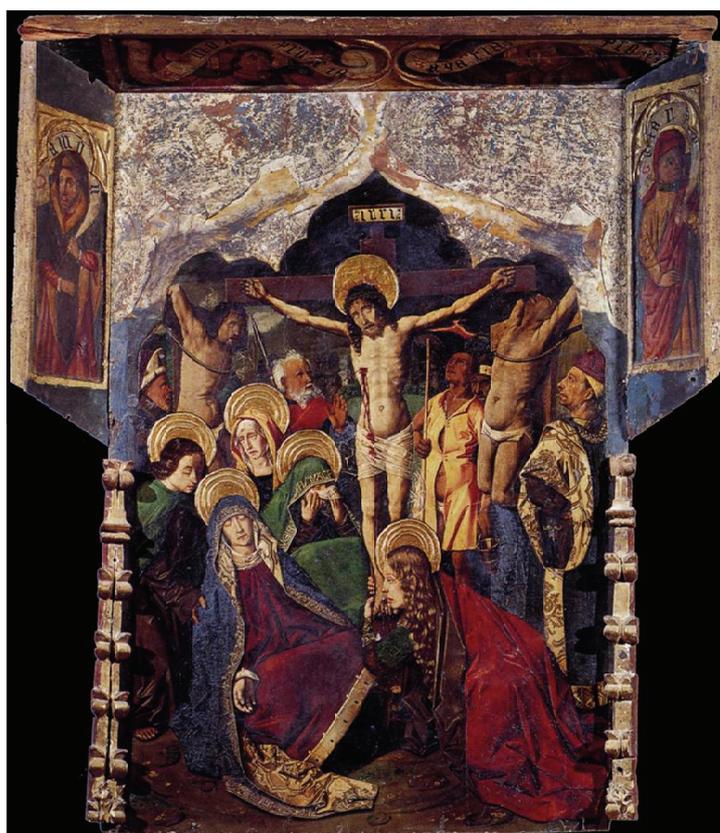


Figura 62: Bartolomé Bermejo, *Crocefissione*, 1480, Daroca, Chiesa Parish.



Figura 63: Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, 1491- 1493, *Pala delle Convertite*, Philadelphia, Museum of Art.

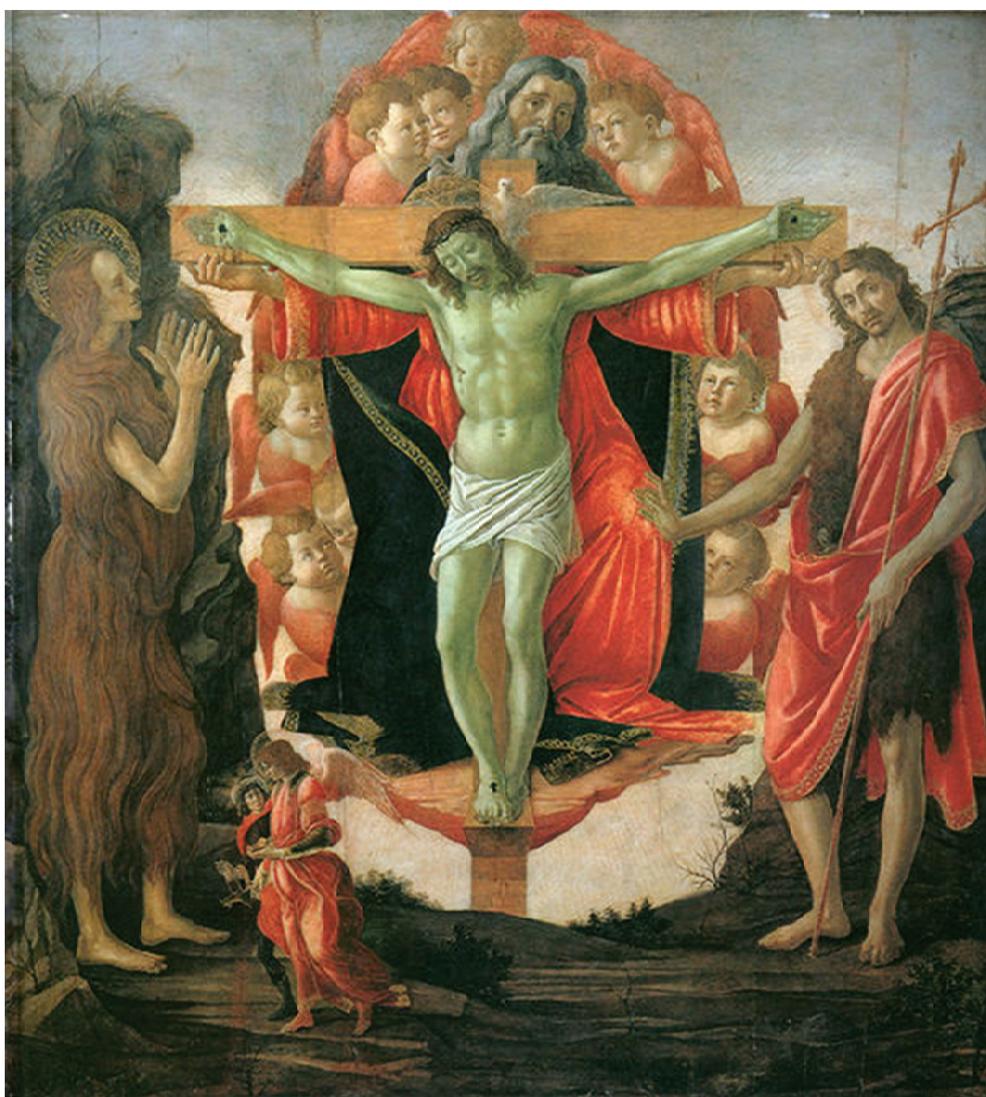


Figura 64: Sandro Botticelli, *Santa Trinità con Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista, Tobia e l'Angelo*, 1491 – 1493 ca., *Pala delle Convertite*, Londra, Courtauld Institute Galleries, Lee Collection.

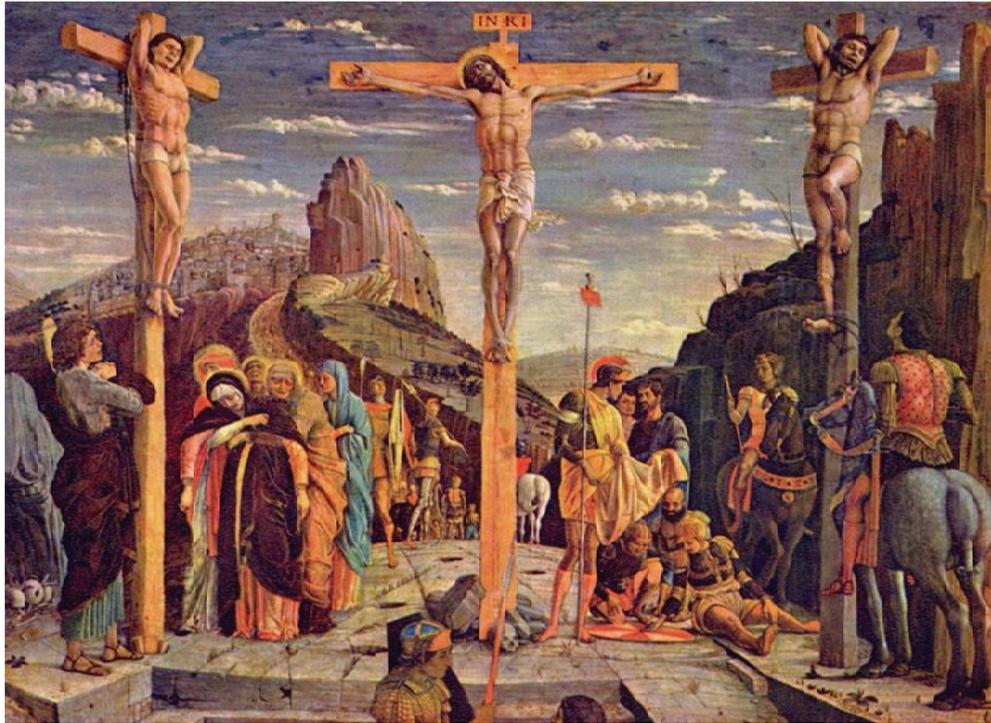


Figura 65: Andrea Mantegna, *Crocifissione*, 1459, *Pala di San Zeno*, Verona, Basilica di san Zeno.

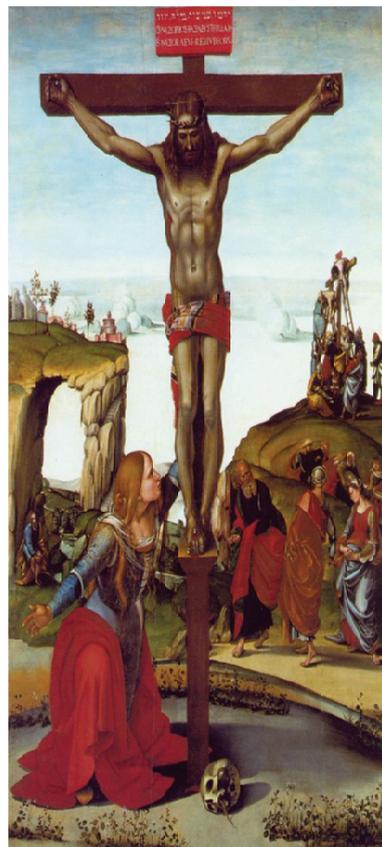


Figura 66: Luca Signorelli, *Crocifisso della Maddalena*, 1500, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 67: Michele da Verona, *Crocifissione*, 1500, Milano, Pinacoteca di Brera.

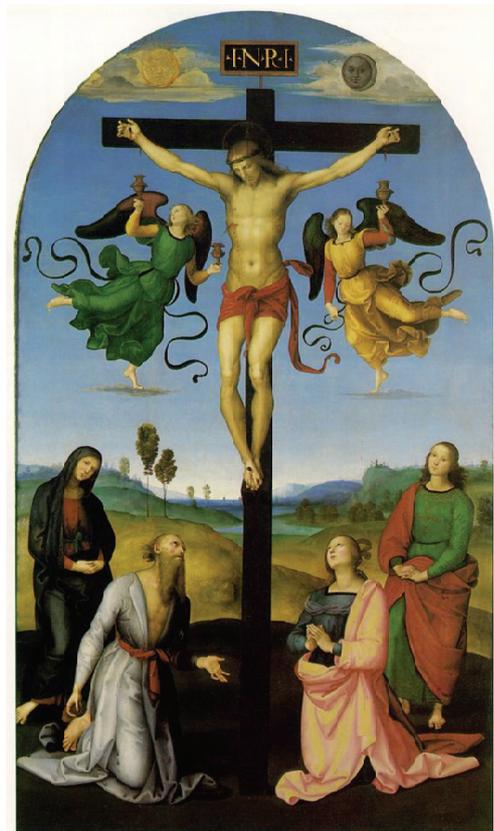


Figura 68: Raffaello, *Crocifissione con Maria Vergine, Santa Maria Maddalena, San Giovanni e San Girolamo*, 1503, Londra, National Gallery.

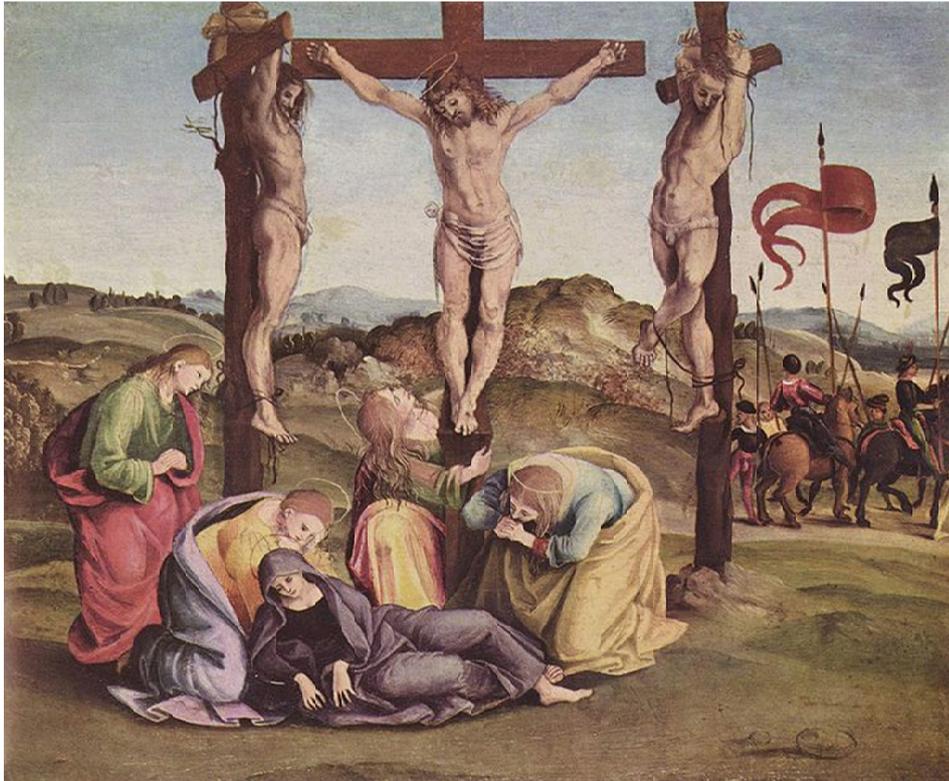


Figura 69: Luca Signorelli, *Crocifissione*, 1507 ca., Altenburg, Staatliches Lindeanau- Museum.



Figura 70: Frà Bartolomeo, *Pietà con i Santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Pietro e Paolo*, 1511-1512, Firenze, Galleria Palatina.



Figura 71: Tiziano, *Crocifissione*, 1558, Ancona, Museo Civico.



Figura 72: Ernst van Schayck, *Crocifisso tra S. Girolamo, S. Maria Maddalena e S. Francesco*, 1567 - 1631 ca., Castelfellino, Museo Civico.



**Figura 73: El Greco, *Crocifissione*, 1590 ca.,
Madrid, Museo del Prado.**

FIGURA CRISTICA NEI RETABLI SARDI



Figura 74: Joan Mates, *Crocifissione*, 1410 ca., *Retablo dell'Annunciazione*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

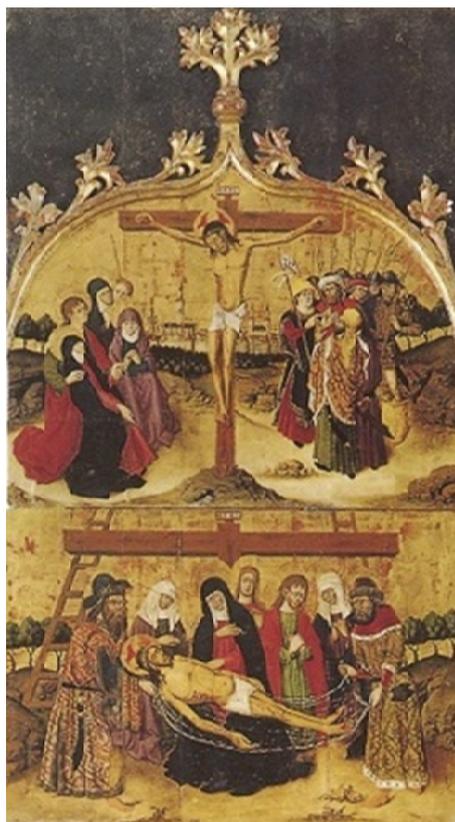


Figura 75: Joan Figuera, Rafael Tomàs, *Crocifissione e Compianto*, 1455 – 1456, *Retablo di San Bernardino*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

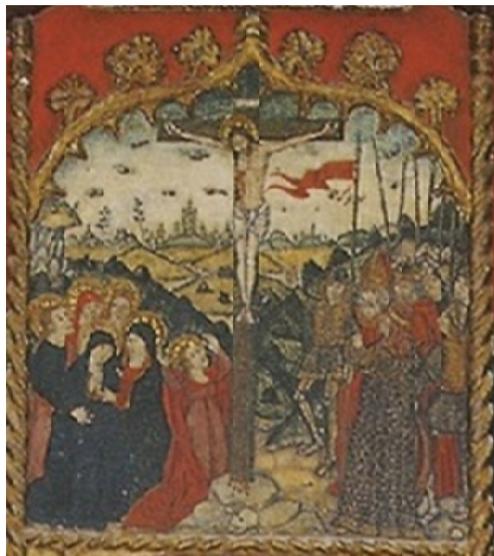


Figura 76: Maestro di Olzai, *Crocefissione*, post 1477, *Retablo della Peste*, particolare, Olzai, Chiesa di Santa Barbara.



Figura 77: Joan Barcelo, *Crocefissione*, 1488- 1516, *Retablo della Visitazione*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

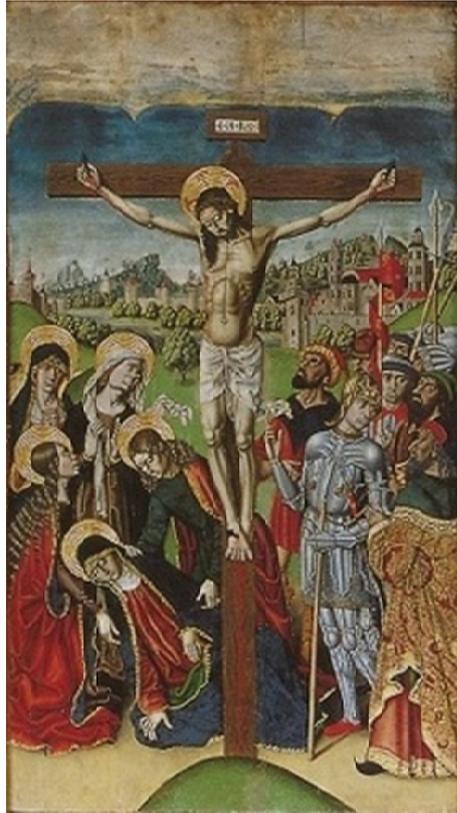


Figura 78: Maestro di Castelsardo, *Crocifissione*, 1498 – 1500, *Retablo di Tuili*, particolare, Tuili, parrocchiale di San Pietro.

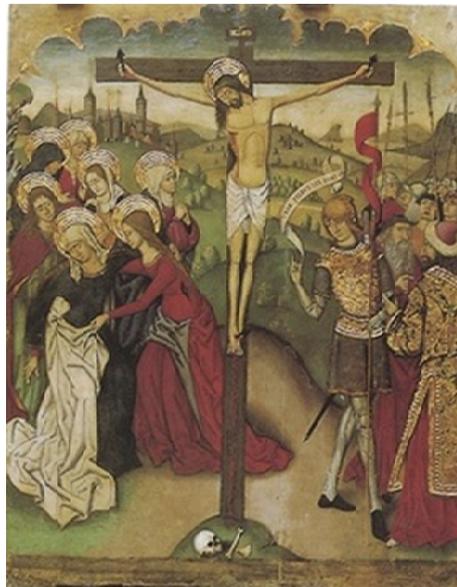


Figura 79: Maestro del Presepio, *Crocifissione*, 1500 ca., *Retablo del Presepio*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

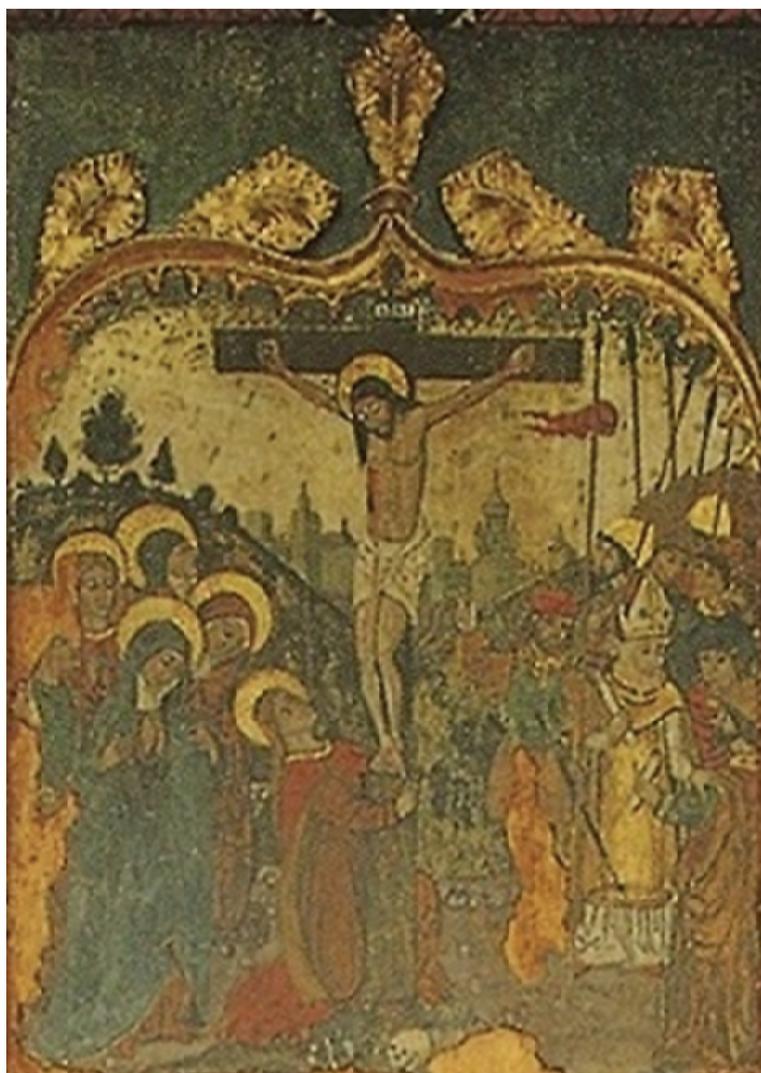


Figura 80: Lorenzo, Cavaro, *Crocifissione*, 1501, *Retablo dell'Annunciazione*, particolare, Gonnostramatzza, parrocchiale di San Michele Arcangelo.



Figura 81: *Crocefissione*, 1503, *Retablo di Milis*, particolare, Milis, Chiesa di San Paolo.



Figura 82: Pietro Cavaro, *Crocefissione*, 1518, *Retablo di Villamar*, particolare, Villamar, parrocchiale di San Giovanni Battista.



Figura 83: Pietro Cavaro, *Compianto su Cristo morto*, post 1520, *Retablo della Madonna dei sette dolori*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Figura 84: Michele Cavaro, *Crocifissione*, 1549 – 1567, *Retablo di Bonaria*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Figura 85: Bottega di Michele Cavarò, *Crocefissione*, 1567, *Retablo di Sant'Antonio Abate*, particolare, Maracalagonis, parrocchiale di Santa Maria.



Figura 86: Maestro di Ozieri, *Discendimento*, fine XVI secolo, Ozieri, Museo Diocesano.

FIGURA DI SINTESI

- Figura 1: **Simone Martini**, *Polittico per Santa Caterina*, 1319, Pisa, Museo di San Matteo.
- Figura 2: **Giotto**, *Maria Maddalena che parla con gli Angeli*, 1320 ca., *Scene della vita di Maria Maddalena*, Assisi, Chiesa di San Francesco, Cappella di Santa Maria Maddalena.
- Figura 3: **Ambrogio Lorenzetti**, *Santa Maria Maddalena*, 1330 – 1340, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- Figura 4: **Pietro Lorenzetti**, *Madonna con Bambino, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina*, 1340-1348 ca., Washington, National Gallery of Arts.
- Figura 5: **Antonio Veneziano**, *Maria Maddalena con il libro e il vaso*, fine XIV secolo, Roma, Pinacoteca Musei Vaticani
- Figura 6: **Gentile da Fabriano**, *San Domenico, Santa Maria Maddalena*, 1405 – 1410 ca., *Polittico di Valle Romita*, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera.
- Figura 7: **Rogier van der Weyden**, *Maria Maddalena*, 1445 ca., Londra, The Traditional Gallery.
- Figura 8: **Rogier Van der Weyden**, *Santa Maria Maddalena*, 1450 ca., Trittico, Parigi, Musée du Louvre.
- Figura 9: **Donatello**, *Maria Maddalena*, 1455 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
- Figura 10: **Carlo Crivelli**, *Santa Maria Maddalena*, 1471 – 1472, particolare, Montefiore dell'Aso (Ascoli Piceno), Chiesa di Santa Lucia.
- Figura 11: **Carlo Crivelli**, *Maddalena*, 1487, particolare, Amsterdam, Rijksmuseum.

- Figura 12: **Pietro Perugino**, *Maria Maddalena*, 1490, Firenze, Palazzo Pitti.
- Figura 13: **Piero di Cosimo**, *Maria Maddalena*, 1490, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica.
- Figura 14: **Tilman Riemenschneider**, *Maria Maddalena fra gli angeli*, 1490.1492, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
- Figura 15: **Sandro Botticelli**, *L'ultima comunione di Maria Maddalena*, 1491 – 1493 ca., *Pala delle Convertite*, Londra Courtauld Institute Galleries, Lee Collection.
- Figura 16: **Filippino Lippi**, *San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena*, 1500, Firenze, Galleria dell'Accademia.
- Figura 17: **Giampietrino**, *Maddalena penitente*, 1500 – 1524, Bergamo, Accademia Carrara.
- Figura 18: **Luca Signorelli**, *Maria Maddalena*, 1504, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.
- Figura 19: **Gregor Erhart**, *Maria Maddalena*, 1510 ca., Parigi, Musée du Louvre.
- Figura 20: **Lorenzo di Credi**, *Un angelo porta la Santa Comunione a Santa Maria Maddalena*, 1510, Esztergom, Christian Museum.
- Figura 21: **Andrea del Sarto**, *Disputa sulla SS. Trinità, (san Domenico, san Sebastiano, sant'Agostino, san Francesco e santa Maria Maddalena)*, 1520 ca., Firenze, Palazzo Pitti.
- Figura 22: **Bernardino Luini**, *Maria Maddalena penitente*, 1525, Washington, National Gallery of Art.
- Figura 23: **Jan van Scorel**, *Maria Maddalena*, 1528 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.

- Figura 24: **Ambrosius Benson**, *Maria Maddalena*, 1530 ca., Venezia, Galleria Franchetti.
- Figura 25: **Tiziano**, *Maddalena penitente*, 1532, Palazzo Pitti, Firenze.
- Figura 26: **Tiziano**, *Maddalena penitente*, 1560 ca., Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
- Figura 27: **Tiziano**, *Maria Maddalena penitente*, 1565, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.
- Figura 28: **Tintoretto**, *Santa Maria Maddalena*, 1582 – 1587, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.
- Figura 29: **El Greco**, *Penitenza di Maria Maddalena*, 1585 – 1590, Sitges, Museo Cau Ferrat.
- Figura 30: **Caravaggio**, *Marta e Maria*, 1599, Detroit, Institute of Arts.

FIGURE DI CONFRONTO

- Figura 31: **Francesco del Cossa**, *Trionfo di Venere*, 1476 – 1484, particolare, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
- Figura 32: **Sandro Botticelli**, *La nascita di Venere*, 1485, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Figura 33: **Tiziano**, *Flora*, 1515, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Figura 34: **Mabuse**, *Eva*, 1520, particolare, Windsor, Royal Collection.
- Figura 35: **Lucas Cranach il Vecchio**, *Eva*, 1528, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Figura 36: **Caravaggio**, *Medusa*, 1598, Firenze, Galleria degli Uffizi.

FIGURA CRISTICA

Figura 37: **Giotto**, *Crocifissione*, 1304 - 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Figura 38: **Giotto**, *La Crocifissione*, inizio sec XIV, di Monaco, Alte Pinakothek.

Figura 39: **Duccio di Buoninsegna**, *Risurrezione di Lazzaro*, 1308-11, Fort Worth, Kimbell Art Museum.

Figura 40: **Duccio di Buoninsegna**, *Crocifissione*, 1310, Manchester, City Art Galleries.

Figura 41: **Pietro Lorenzetti**, *Sepoltura*, 1310 – 1320 ca., Assisi, Basilica inferiore di San Francesco.

Figura 42: **Simone Martini**, *Cristo porta la croce*, 1333, Parigi, Musée du Louvre,.

Figura 43: **Simone Martini**, *Crocifissione*, 1333, Anversa, Koninklijk, Museum voor Schone Kunsten.

Figura 44: **Puccio Capanna**, *Crocifissione*, 1335, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation.

Figura 45: **Bernardo Daddi**, *Crocifissione*, 1340 - 1345, Washington, National Gallery of Arts.

Figura 46: **Sconosciuto Maestro Francese**, *Crocifissione*, 1340, Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

Figura 47: **Ugolino Lorenzetti**, *Crocifissione*, metà sec. XIV, San Pietroburgo, l'Hermitage.

- Figura 48: **Lippo Nemmi**, *Crocefissione*, sec. XIV, Parigi, Musée du Louvre.
- Figura 49: **Giovanni del Biondo**, *Crocifissione*, 1360, Ivrea, Museo Civico Garda.
- Figura 50: **Masaccio**, *Crocifissione*, 1426, Napoli, Museo Capodimonte.
- Figura 51: **Paolo Uccello**, *Adorazione con San Gerolamo, Santa Maria Maddalena e Sant'Eustachio*, 1431 – 1432 ca., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- Figura 52: **Beato Angelico**, *Deposizione dalla croce*, 1432-1434, Firenze, Convento di San Marco.
- Figura 53: **Beato Angelico**, *Colpo di Lancia*, 1437 – 1446, Firenze, Museo di San Marco.
- Figura 54: **Beato Angelico**, *Noli me tangere*, 1438-1440, Firenze, Convento di San Marco.
- Figura 55: **Andrea del Castagno**, *Crocifissione e Santi*, 1440-1441, Ospedale di S. Maria Nuova, Firenze.
- Figura 56: **Beato Angelico**, *Crocefissione e santi*, 1441 – 1442, particolare, Firenze, convento di San Marco.
- Figura 57: **Giovanni di Paolo**, *Crocifissione*, 1455 ca., Canberra, National Gallery of Australia.
- Figura 58: **Maestro della vita della Vergine**, *Cristo sulla croce con Maria, Giovanni e Maria Maddalena*, 1465 – 1470, Cologne, Wallraf-Richartz Museum.
- Figura 59: **Hans Memling**, *Crocifissione*, 1470 ca., Vicenza, Museo Civico.
- Figura 60: **Lucas Cranach il Vecchio**, *Crocefissione*, 1472, Wittenberg, Staatliche Museen.

- Figura 61: **Lucas Cranach il Vecchio, Lucas Cranach il Giovane**, *Crocefissione*, 1472-1555, Weimar, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.
- Figura 62: **Bartolomé Bermejo**, *Crocefissione*, 1480, Daroca, Chiesa Parish.
- Figura 63: **Sandro Botticelli**, *Noli me tangere*, 1491- 1493, *Pala delle Convertite*, Philadelphia, Museum of Art.
- Figura 64: **Sandro Botticelli**, *Santa Trinità con Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista, Tobia e l'Angelo*, 1491 – 1493 ca., *Pala delle Convertite*, Londra, Courtauld Institute Galleries, Lee Collection.
- Figura 65: **Andrea Mantegna**, *Crocifissione*, 1459, *Pala di San Zeno*, Verona, Basilica di san Zeno.
- Figura 66: **Luca Signorelli**, *Crocifisso della Maddalena*, 1500, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Figura 67: **Michele da Verona**, *Crocifissione*, 1500, Milano, Pinacoteca di Brera.
- Figura 68: **Raffaello**, *Crocifissione con Maria Vergine, Santa Maria Maddalena, san Giovanni e san Girolamo*, 1503, Londra, National Gallery.
- Figura 69: **Luca Signorelli**, *Crocifissione*, 1507 ca., Altenburg, Staatliches Lindeanau- Museum.
- Figura 70: **Frà Bartolomeo**, *Pietà con i Santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Pietro e Paolo*, 1511-1512, Firenze, Galleria Palatina.
- Figura 71: **Tiziano**, *Crocefissione*, 1558, Ancona, Museo Civico.
- Figura 72: **Ernst van Schayck**, *Crocifisso tra S. Girolamo, S.*

Maria Maddalena e S. Francesco, 1567-1631 ca.,
Castelbellino, Museo Civico.

Figura 73: **El Greco**, *Crocifissione*, 1590 ca., Madrid, Museo
del Prado.

FIGURA CRISTICA NEI RETABLI SARDI

Figura 74: **Joan Mates**, *Crocifissione*, 1410 ca., *Retablo
dell'Annunciazione*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Figura 75: **Joan Figuera, Rafael Tomàs**, *Crocifissione e
Compianto*, 1455 – 1456, *Retablo di San Bernardino*,
particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Figura 76: **Maestro di Olzai**, *Crocefissione*, post 1477,
Retablo della Peste, particolare, Olzai, Chiesa di Santa Barbara.

Figura 77: **Joan Barcelo**, *Crocifissione*, 1488- 1516, *Retablo
della Visitazione*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Figura 78: **Maestro di Castelsardo**, *Crocifissione*, 1498 –
1500, *Retablo di Tuili*, particolare, Tuili, parrocchiale di San
Pietro.

Figura 79: **Maestro del Presepio**, *Crocifissione*, 1500 ca.,
Retablo del Presepio, particolare, Cagliari, Pinacoteca
Nazionale.

Figura 80: **Lorenzo Cavaro**, *Crocifissione*, 1501, *Retablo di
Gonnostramtza*, particolare, Gonnostramatza, parrocchiale di
San Michele Arcangelo.

Figura 81: *Crocefissione*, 1503, *Retablo di Milis*, particolare,
Milis, Chiesa di San Paolo.

Figura 82: **Pietro Cavaro**, *Crocefissione*, 1518, *Retablo di*
209

Villamar, particolare, Villamar, parrocchiale di San Giovanni Battista.

Figura 83: **Pietro Cavarò**, *Compianto su Cristo morto*, post 1520, *Retablo della Madonna dei sette dolori*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Figura 84: **Michele Cavarò**, *Crocifissione*, 1549 – 1567, *Retablo di Bonaria*, particolare, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Figura 85: **Bottega di Michele Cavarò**, *Crocifissione*, 1567, *Retablo di Sant'Antonio Abate*, particolare, Maracalagonis, parrocchiale di Santa Maria.

Figura 86: **Maestro di Ozieri**, *Discendimento*, fine XVI secolo, Ozieri, Museo Diocesano.

BIBLIOGRAFIA E LINKOGRAFIA

- P. ADORNO, *L'arte italiana*, Casa Editrice G. D'Anna, Firenze 2003.
- L. AGUS, *Una crocefissione del Maestro del Presepio al Rijksmuseum di Amsterdam*, in *Bollettino Telematico dell'arte*, 18 dicembre 2002, n. 311, da http://www.bta.it/txt/a0/03/bta_00311.pdf.
- A. ALI, *Preludio alla società dell'utopia*, Edit & Printing, 1997, da www.utopia.it/utopialibro.htm.
- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia* (a cura di N. SAPEGNO – A. de WITT), La Nuova Italia Editrice, Firenze 1964.
- M. ALPHANT – G. LAFON- D. ARASSE, *L'apparition à Marie-Madeleine. 'Noli me tangere'*, Desclée de Brouwer, Parigi 2001.
- D. APOSTOLOS – CAPPADOCA, *In search of Mary Magdalene: images and traditions*, American Bible Society, New York 2002.
- D. ARASSE, *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoel, Parigi 2000.
- M. E. ARMINGER, *Die verratene Pöpstin. Maria Magdalena. Freundin und Geliebte Jesu, Magierin der Zeitenwende*, List, Monaco 1997.
- R. ASTORI – T. TONCHIA, *Al di là del tempo. Percorsi simbolici sull'eterno femminile*, Mimesis, Milano 2003.
- P. AVRIL, *Celle qui écoute, Marie de Magdala*, Éditions du Cerf, Parigi 1979.
- M. E. BABEAU, *Sainte Marie Madeleine. Un chemin de lumière*, Éditions du Livre ouvert, Mesnil-Saint-Loup 1997.
- E. BACCARINI, *Santa Maria di Magdala detta la Maddalena*, da www.enricobaccarini.com/maria_maddalena.htm.

- M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie*, Electa, Milano 2002.
- J. B. BAUER – C. MOLINARI (a cura di), *Medioevo al femminile*, Laterza, Roma 1996.
- H. BAUMANN- D. WESTERMANN, *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Parigi, 1948.
- M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.
- J. BEAUDE – E. DUPERRAY – G. DUBY – C. PIETRI, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les letters: actes du colloque international, Avignon, 20 – 21 – 22 juillet 1988*, Beauchesne, Paris 1989.
- N. BEDA, *Scholastica declaratio sententiae et ritus ecclesiae de unica Magdalena*, Jodocus Badius, Parigi 1519.
- G. BEDOUELLE, *Dominican Ashram*, Vol.18, no.4, 1999.
- F. BENOÎT Fernand, *Le culte de Marie-Madeleine*, 'Annales du Midi', 81, 1959.
- BERNARDINO DA SIENA, *Sermone XLIV*, in *Le prediche volgari*, trad. P. BARGELLINI, Rizzoli, Milano 1936.
- A. BERNAZZANI, *Les contiguités entre la Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations franciscaines sur le Christ mort en Italie de la fin du Moyen âge au début du XVIIe siècle*, da http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/theses_et_memoires/theses_et_memoires.php.
- F. BERTINI (a cura di), *Medioevo al femminile*, Laterza, Roma 1996.
- M. BERTOLINI, *Da prostituta a Santa: Donatello e la Maddalena*, da www.korazym.org/news1.asp?Id=13541.
- Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, Roma 1967.

- H. BIEDERMANN, *Simboli*, in *L'Universale: la grande enciclopedia tematica*, Garzanti, Milano 2005.
- B. BISCEGLIA, *In natura humana Deus Pater impressit verbum*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2006.
- M. BOCIAN, *Grande dizionario illustrato dei personaggi biblici*, Piemme, Casale Monferrato 1991.
- G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, in *La letteratura Italiana: storia e testi*, a cura di P. G. RICCI, Ricciardi, Milano – Napoli 1965.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di C. SALINARI, Laterza, Bari 1969.
- G. BOCK, *Le donne nella storia europea dal Medioevo ai giorni nostri*, Laterza, Bari 2001.
- J. S. BOLEN, *Passaggio ad Avalon. Il percorso di una donna verso il risveglio interiore*, Ed. Piemme, Alessandria 1998.
- L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.
- SAN BONAVENTURA, *Commentarius in evangelium S. Lucae in Bonaventurae S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*, PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi (FI) 1882 – 1902.
- C. BONDI, *Strix: medichesse, streghe e fattucchiere nell'Italia del Rinascimento*, Lucarini, Roma 1989.
- J. BONNET, *Marie-Madeleine et son mystère*, J. Bonnet, Roanne 1988.
- A. G. BROCK, *Mary Magdalene, the first apostle. The struggle for authority*, Harvard Divinity School, Cambridge 2003.
- R. L. BRUCKBERGER, *Marie Madeleine*, La Jeune Parque, Parigi 1952.

- A. BURGIO, *Dizionario delle superstizioni*, Hermes Edizioni, Roma 1993.
- P. BURKE, *L'artista: momenti ed aspetti*, in *Storia dell'arte italiana, L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979.
- F. CABROL – H. LECLERQ (sotto la direzione di), *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*, Librairie Letouzey et Anè, Parigi 1907 – 1953.
- G. CAIRO, *Dizionario ragionato dei simboli*, Ulrico Hoepli, Milano 1922.
- E. CANTARELLA, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Feltrinelli, Milano 2001.
- G. M. CARBONE, *Maria Maddalena; il Codice da Vinci o i Vangeli?*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2005.
- E. CARDARELLI, *Il rutilismo*, da <http://www.archeomedia.net/antropologia/36570-emanuela-cardarelli-il-rutilismo.html>.
- A. CARLO, *L'arte come dramma sociale*, Liguori, Napoli 2005.
- A. CAROTENUTO, *I sotterranei dell'anima*, Bompiani, Milano 1997.
- E. CARTOTTO, *La figura di Maria Maddalena nella tradizione agostiniana del XII secolo e l'allegoria nuziale di Bernardo di Clairvaux*, da *Doctor Virtualis*, CUEM, Milano 2008.
- D. CAVALCA, *Vita di Santa Maria Maddalena*, in *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, Gio. Silvestri, Milano 1854.
- E. CELLA FERRARI, *Maria Maddalena e il femminile sacro*, da <http://www.antiguatau.it>.
- M. CENTINI, *La stregoneria*, da [www. Anthropos Comunità antropologia fisica antropologia culturale paleoantropologia paleontologia paleobotanica.htm](http://www.anthropos.comunita-antropologia-fisica-antropologia-culturale-paleoantropologia-paleontologia-paleobotanica.htm).

- A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari 2002.
- J. CHEVALIER (a cura di), *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, BUR, Milano 1986.
- N. CHON, *I demoni dentro: le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Edizioni Unicopli, Milano 1994.
- C. CICCARELLI, *Dio madre: l'arte come maternità*, da www.millenium.xnet.it/autori/cicciarelli.html.
- M. L. CIMINELLI (a cura di), *Immagini in opera: nuove vie in antropologia nell'arte*, Liguori Editore, Napoli 2007.
- J. CLICHTOVE, *Disceptationis de Magdalena defensio. Apologiae Marci Grandivallis illam improbare nitentis ex adverso respondens*, H. Stephani, Parigi 1519.
- B. COFFANI, *Medusa*, da www.ilcerchiodellaluna.it.
- G. CORABI, *Le mense dei frati: il cibo nella letteratura degli ordini mendicanti*, da <http://www DISP.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/Per12%204.pdf>
- M. COGLIANDRO, *Il femminismo gnostico* da <http://utenti.lycos.it/maximusmagnus/gnosi/femminismo.htm>.
- G. CORDERO, *Noli me tangere: saggio interpretativo sulla figura di S. Maria Maddalena*, Ibiskos Editrice Risolo, Empoli 2007.
- M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino 1990.
- P. VAN CRONENBURG, *Madonne nere. Il mistero di un culto*, Edizioni Arkeios, Roma 2004.
- E. DANESE, *La dea Iside: la Grande Dama*, da www.riflessioni.it/angolo_filosofico/testi/DeaIside_testo.htm.
- O. DA SPINTEOLI, *Il creato, l'uomo e la donna negli scritti paolini*, in *Dizionario di spiritualità biblico-patristica*, Borla 1995.

- P. E. DAUZART, *L'invenzione di Maria Maddalena*, Arkeios, Roma 2006.
- P. DE AMBROGGI – E. JOSI – E. BATTISTI, *Maria Maddalena*, in *Enciclopedia cattolica*, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, vol. VIII, Città Del Vaticano 1952.
- V. DE ANGELIS, *Le Streghe: roghi, processi, riti, pozioni*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1999.
- E. DE BOER, *Maria Maddalena. Oltre il mito. Alla ricerca della sua vera identità*, Claudiana, Torino 2000.
- G. DE CHAMPEAUX, *I simboli nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1998.
- S. DE FIORES, *Maria nella vita secondo lo Spirito*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1998.
- B. DE GAIFFIER, *Iconographie de Marie Madeleine a propos d'une serie de tableau du XV ou XVI siecle*, Société des Bollandistes, Bruxelles 1980.
- M. DE GRANDVAL, *Ecclesiae catholicae non tres Magdalenas sed unicam colentis, apologia seu defensorium*, Jodocus Badius, Parigi 1518.
- V. DELL'AERE, *Il culto delle Madonne Nere*, Tratto dal numero 24 de *I Misteri di Hera: I Templari - storia, leggenda e verità nascoste*, Maggio/Giugno 2008, da [/www.altrogiornale.org/news.php?item.3147](http://www.altrogiornale.org/news.php?item.3147).
- M. DELLA MONICA, *L'aimée de Jésus, Marie la Magdaléenne*, Godefroy de Bouillon, Parigi 1998.
- R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano 1987.
- U. DE ROMANS, ed. Catalani, Roma 1739.

- C. DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Ed. Gallizzi, Sassari 1958.
- A. DI BERNARDINO, *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1983-1988.
- G. DIDI – HUBERMAN, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001.
- I. DIMINO, *Maria Maddalena nei Vangeli. Storia di una leggenda*, Domus Mea, Sciacca 1983.
- C. DOGLIO, *Maria di Magdala: donna “pia”*, da www.atma-ojibon.org/italiano/don_doglio9.htm.
- C. DOUMERGUE, *L'Évangile interdit. Enquête sur sainte Marie-Madeleine*, C. Lacour, Nîmes 2001.
- M. DRELLO, *Maria Maddalena. Un incontro con Gesù risorto*, Edizioni Paoline, Roma 1982.
- G. DUBY, *Donne nello specchio del Medioevo*, Laterza, Bari 1977.
- G. DUBY – M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente: Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- G. DUBY, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Laterza, Bari 1996.
- G. DUBY, *Il potere delle donne nel Medioevo*, Laterza, Bari 1996.
- G. DUBY – M. PERROT, *Immagini delle donne*, Laterza, Bari 1996.
- E. DUPERRAY – G. DUBY – C. PIETRI, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Beauchesne, Parigi 1989.
- G. DURANT – E. CATALANO, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1987.
- B. DURST, *Marie de Magdala*, Bibles et publications chrétiennes, Valenzia 1989.
- M. ELIADE (sotto la direzione di), *Enciclopedia delle Religioni*, Jaca Book, Milano 1997.

- M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- E. ENNEN, *Le donne nel Medioevo*, Laterza, Bari 1986.
- N. P. FAIVRE, *Marie Madeleine et Marie de Béthanie*, Faivre, Bourg-la-Reine (Seine)1961.
- G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1991.
- G. B. FESTA, *Un galateo femminile italiano del Trecento: il Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, Laterza, Bari 1910.
- C. S. FIORIELLO (a cura di), *Bitonto e la Puglia tra tardo antico e regno normanno*, Edipuglia, Bari 1980.
- J. FISHER, *De Unica Magdalena libri tres*, Iodocus Badius, Parigi 1519.
- J. FO, *Il Vangelo e le donne*, da http://www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2248.
- A. FRAU – A. PIAZZA – G.MORO, *La Maddalena. L'isola del miracolo del Principe*, Centro Studi e Documentazione bibliografica Magdalenica.hg.
- V. FUMAGALLI, *Paesaggi della paura: vita e natura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- L. GATTO, *Il Medioevo giorno per giorno*, Newton & Compton, Roma 2003.
- E. GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma – Bari 1998.
- A. GENTILI, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, da [www.tizianovecellio.it/ Documenti/saggioGentili.doc](http://www.tizianovecellio.it/Documenti/saggioGentili.doc).

M. GEOFFROY – A. MONTANDON (sotto la direzione di), *Marie – Madeleine: figure mystique dans la littérature et les arts*, Presses universitaires Blaise – Pascal, Clermont-Ferrand 1999.

G. GHIBERTI, *Creazione uomo-donna*, in *Dizionario di spiritualità biblico-patristica*, Borla, Roma 1995.

F. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari 1997.

G. GODDARD KING, *Pittura sarda del Quattro – Cinquecento*, Ilisso, Nuoro 2000.

E. GOMBRICH, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Mondadori, Milano 2003.

E. GOMBRICH, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Mondadori, Milano 2004.

E. GOMBRICH, *Arte e progresso*, Laterza, Roma-Bari 2007.

E. GOMBRICH, *La Storia dell'arte*, Phaidon, Milano 2008.

T. GORDON, *Maddalena. Gesù e la donna che lo amava*, Edizioni Paoline, Milano 2001.

P. GORLA, *La divina misericordia e la Maddalena nel Vangelo*, Pia Società di San Paolo, Alba 1940.

R. GOWER, *Usi e costumi dei tempi della Bibbia*, Editrice Elle Di Ci, Torino 1990.

J. A. GRASSI – C. GRASSI, *Mary Magdalene and the women in Jesus' life*, Sheed & Ward, Kansas City 1986.

GREGORIO MAGNO, *Omelie sui Vangeli*, traduzione a cura di G. CREMASCOLI, Città Nuova, Roma 1994.

A. GUIDUCCI, *Medioevo Inquieto: storia delle donne dall'VIII al XV secolo*, Sansoni, Firenze 1990.

G. HALDAS, *Maria di Magdala*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001.

- J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1983.
- H. HANSEL, *Die Maria – Magdalena- Legende. Eine Quellen untersuchung*, in *Greifswalder Beiträge zur Literatur und Stilforschung*, XVI, 1, Greiswald – Bottrop in W. 1947.
- M. E. HARDING, *I misteri della donna; un'interpretazione psicologica del principio femminile come e' raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Ed. Astrolabio, Roma 1973.
- S. HASKINS, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, Harcourt, Brace &Co., New York 1993.
- M. HAUF, *Il cammino di Santiago*, Arkeios, Roma 2004.
- L. HIGGS, *Mad Mary. A bad girl from Magdala, transformed at his appearing*, WaterBrook Press, Colorado Springs 2001.
- M. HOLBAN, *François du Mulin de Rochefort et la querelle de la Madeleine*, in *Humanisme et Renaissance*, Beauchesne, Parigi 1935.
- A. HUSTADER, *Lefèvre d'Étaples and the Magdalen*, in *Studies in the Renaissance*, XVI, 1969.
- M. A. IANNACCONE, *Maria Maddalena e la dea dell'ombra: la spiritualità della dea, il femminile sacro e l'immaginario contemporaneo*, Sugarco, Milano 2006.
- H. INSISTOR – J. SPRENGER, *Il martello delle streghe: la sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, introduzione di A. VERDIGLIONE, Marsilio Editore, Venezia 1977.
- G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of north west Italy*, Le lettere, Firenze 1985.
- J. KELEN, *Marie Madeleine ou la beauté de Dieu*, La Renaissance du Livre, Tournai 2003.

- J. KELLY, *Did Women have a Reinassance?*, in *Women, History and Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1984.
- J. Mc KENZIE, *Dizionario biblico*, Cittadella Editrice, Assisi 1978.
- G. KITTEL – G. FRIEDRICH, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1965.
- A. H. KRAPPE, *La genèse des mythes*, Payot, Parigi 1952.
- JACOPO DA VARAZZE, *Leggenda Aurea* (a cura di A. e L. VITALE BROVARONE), Einaudi, Torino 1995.
- L. JANSEN, *The making of the Magdalen*, Princenton University Press, New Jersey 2000.
- P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1997.
- C. G. JUNG, *L'Io e l'Inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- H. D. LACORDAIRE, *Sainte Marie Madeleine*, Librairie Ch. Poussielgue, Paris 1902.
- M. LAO, *A Sirene spiegate. Un inno al canto che incanta*, in *Alias*, n.49, 13 dicembre 2003.
- M. LAROW, *The iconography of Mary Magdalen. The evolution of a western tradition until 1300*, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA 1982.
- M. LAWRENCE, *The birth of Venus*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, New York 1969.
- J. LECLERQ, *I monaci e il matrimonio. Un'indagine sul XII secolo*, SEI, Torino 1984.
- J. LECLERQ, *La figura della donna nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1994.

- J. LECLERQ – MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age*, Académie royale de Belgique, Bruxelles 2002.
- J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1983.
- J. LE GOFFE, *Il medioevo e l'emancipazione femminile*, in *Avvenire* 25/01/2007.
- M. LEMBO, *I retabli in Sardegna*, da fuoristradaearte.it.
- F. LENOIR – Y.T. MASQUEUER, *La Religione. I temi: l'uomo e le rappresentazioni del divino*, UTET, Torino 2001.
- J. LEVEVRE D'ETAPLES, *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio*, Parisiis, ex officina Henrici Stephani, 1517; *De tribus et unica Magdalena disceptatio secunda*, ivi, 1519.
- G. LOMBRICHON, *Assise*, Beauchesne, Parigi 1985.
- P. LORON, *Marie-Madeleine, ermite et 'femme sauvage'*, P. Loron, L'Hay-les-Roses 1993.
- K. LUDWING JANSEN, *The making of the Magdalen: preaching and popular devotion in later Middle Ages*, Princeton University Press, New Jersey 2000.
- B. MAFFRAY, *Marie-Madeleine. Un modèle pour notre époque*, Éditions de Mortagne, Boucherville 2001.
- I. MAGLI, *La Madonna: dalla donna alla statua*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- I. MAISCH – L. M. MALONEY, *Mary Magdalene: the image of a woman through the centuries*, Liturgical Press, Collegeville MN 1998.
- L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Il Mulino, Bologna 2005.

- M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche Editrice, Parma, 1984.
- E. MANDIROLA, *Tre donne, tre Marie*, EDB, Bologna 1995.
- D. MANETTI - S. ZUFFI, *Personaggi della Bibbia*, Mondadori, Milano 2006.
- A. MARABOTTINI, *Giovanni da Milano*, Sansoni, Firenze 1950.
- A. MARLIANI – G.V. TROTTER, *Antropologia tricolore* da [www.italway.it/associazioni/sitri/ antropologia/antropologia.html](http://www.italway.it/associazioni/sitri/antropologia/antropologia.html).
- J. MATEOS – F. GAMACHO, *Vangelo: figure e simboli*, Cittadella Editrice, Assisi 1991.
- D. MEUROIS-GIVAUDAN, *Il vangelo di Maria Maddalena restituito dal libro del tempo*, Amrita, Torino 2000.
- J. MICHELET, *La Strega*, Rizzoli, Milano 1977.
- J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Parigi 1844-1855.
- J. P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, Parigi 1857-1866.
- M. MINGHETTI, *La Maddalena nell'arte*, Vallardi Editore, Milano 1884.
- L. MIRAGLIA (a cura di), *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, Tipografia e Stereotipia della R. Università, Napoli 1886.
- E. MOLTSMANN WENDEL – J. MOLTSMANN, *Humanity in God*, Pilgrim Press, New York 1983.
- J. MOORMAN, *A History of the Franciscan order from its origins to the year 1517*, Clarendon Press, Oxford 1968.
- F. MORETTI, *La sirena*, da www.mondimedievali.net/Immaginario/sirena.htm.

- M. MOSCO (a cura di), *La Maddalena tra Sacro e Profano*, La Casa Uscher, Firenze 1986.
- G. MURCIANO, *Gli archetipi del femminile: il cammino della donna verso la sua identità interiore e l'incontro con l'uomo*, da <http://siba2.unile.it/ese/issues/6/86/PsychvVn7p153.pdf>.
- J. L. NANCY, *Noli me tangere: on the raising of the body*, Fordham University Press, New York 2008.
- M. NARO (a cura di), *Amore alla Parola: l'esegesi spirituale Di Divo Barsotti*, Proceedings, Trento 2001.
- E. NEUMANN, *La psicologia del femminile. Il percorso di una donna verso il risveglio interiore*, Ed. Astrolabio, Roma 1975.
- E. NEUMANN, *La Grande Madre, Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Ed. Astrolabio, Roma 1981.
- O. NICCOLI, *Rinascimento al femminile*, Laterza, Bari 1991.
- C. NOIREAU, *Marie-Madeleine*, Editions du Regard, Parigi 1999.
- OMERO, *Odissea*, traduzione a cura di R. CALZANETTI ONESTI, Einaudi, Torino 1963.
- ORIGENE, *Commento al Vangelo di Marco*, Città Nuova, Roma 1970.
- ORIGENE, *Omelie sul Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1995.
- L. OTTONELLO, *La sirena*, in *Individuazione, Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell'associazione GEA*, Anno 5, n.17, Genova, settembre 1996.
- V. PACELLI, *L'iconografia della Maddalena a Napoli dall'età angioina al tempo di Caravaggio*, Electa, Napoli 2006.
- L. PELLEGRINI, *Fisiognomica letteraria. Dalla testa ai piedi, le più belle pagine della letteratura di ogni tempo e paese sul corpo umano*, Guaraldi, Rimini 2002.

- R. PENNA, *Dizionario enciclopedico della Bibbia*, Borla, Roma 1995.
- R. PERNOUD, *Immagini della donna nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1998.
- S. PICCOLO PACI, *Le vesti del peccato: Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Ancora, Milano 2003.
- M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la Chiesa nel Medioevo*, Egitto, Genova 1989.
- E. PINTO – MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du moyen âge*, Beauchesne, Parigi 1997.
- G. PIRAS, *I Frati Minori e l'insediamento dell'Osservanza in Sardegna*, Quartu Sant'Elena, 1979.
- A. PIRERA, *Maria Maddalena*, in www.ilcerchiodellaluna.it/central_De_MMAAdd.htm.
- J. PIROT, *Trois amies de Jésus de Nazareth*, Éditions du Cerf, Parigi 1986.
- PLATONE, *Timeo*, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano 1994.
- J. POPE – HENNESSY, *Donatello scultore*, U. Allemandi, Torino 1993.
- F. PRAT, *Gesù Cristo*, trad. di T. PELIZZARI, II, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1948.
- G. PREVITALI, *Giotto e la sua Bottega*, Fabbri Editori, Milano 1967.
- G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1979.
- L. PYCKNETT, *Maria Maddalena. La Dea occulta del cristianesimo*, L'Età dell'Acquario, Torino 2005.

- F. PULVIRENTI (a cura di), *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna: retabli restaurati e documenti*, Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici, Artistici e Storici, Cagliari 1983.
- M. RABANO, *De vita Beatae Mariae Magdalenae et sororis eius Sanctae Martae*, BHL, p. 810, n. 5508.
- L. REAU, *Iconographie de l'art chretienne*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955 – 1958.
- C. RICCI, *Maria di Magdala e le molte altre. Donne sul cammino di Gesù*, D'Auria, Napoli 1991.
- C. RICCI – M. MARIN, *L'Apostola: Maria Maddalena inascoltata verità*, Palomar, Bari 2006.
- C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, Fogola Editore, Torino 1986.
- P. RISSO, *L'amore misericordioso che redime: S. Maria Maddalena* da www.collevalenza.it/riviste/2007/Riv0507/Riv0507_08.htm.
- F. ROMANO, *Laura Malipiero la strega. Storie di malie e sortilegi nel Seicento*, Meltemi Editore, Roma 2003.
- A. ROMUALDI, *Gli Indoeuropei. Origini e migrazioni*, Edizioni di Ar, Padova 1978.
- K. RUDOLPH, *La gnosi*, Brescia, Paideia, 2000.
- J. M. SALLMANN, *Le Streghe amanti di Satana*, Universale Electa/Gallimard, Milano 1995.
- N. SAPEGNO, *Il Trecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano 1966.
- V. SAXER, *Le culte de Marie - Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen – âge*, (*Cahiers d'archeologie et d'histoire*, 3), Auxerre – Parigi 1979.

- D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna dall'XI al XIV secolo*, Montorsi, Cagliari – Sassari 1907.
- M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del 700 in Storia dell'arte in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1991.
- L. SCARAFFIA - G. ZARRI (a cura di) *Donne e Fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- J. SCHABERG, *The resurrection of Mary Magdalene. Legends, apocrypha, and the Christian testament*, Continuum, New York 2002.
- J. C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari 1990.
- L. SEBASTIANI, *Tra/Sfigurazione. Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Queriniana, Brescia 1992.
- L. SEBASTIANI, *Gesù e le donne*, Atti del convegno di studi “La donna nelle tradizioni religiose” org. da SAE, Genova, 12 novembre 2003, da www.saenotizie.it/Documenti/PDF/Sebastiani.PDF.
- R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, in *Storia dell'arte in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1990.
- S. SETTIS, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, Annali 4, Torino 1981.
- A. F. SPADA, *Storia della Sardegna cristiana e dei suoi Santi*, Editrice Salvure, Oristano 1998.
- G. SPANO, *Guida alla città e dintorni di Cagliari*, Timon, Cagliari 1861.
- A. VON SPEYR, *Tre donne e il Signore*, Jaca book, Milano 1983.
- G. SPIGA (a cura di), *I Cistercensi in Sardegna*, Amministrazione Provinciale, Nuoro 1990.
- E. SQUILLACI, *Eterno femminino fatale*, da http://lafrusta.homestead.com/Riv_femme_fatale.html

- I. STOCCHI, *Il sangue tra purificazione e iniziazione*, in *Re Nudo* n. 35, anno IV, novembre 1999.
- TERTULLIANO, *La prescrizione contro gli eretici*, Borla, Roma 1991.
- M. R. THOMPSON, *Mary of Magdala: Apostle and Leader*, Paulist Press, New York 1995.
- TOMMASO D'AQUINO, *La Somma theologica*, a cura dei Domenicani Italiani, EDB, Bologna 1970.
- E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma 2000.
- A. VACANT – E. MANGENOT – E. AMMAN, *Dictionnaire de theologie catholique*, Librairie Letouzey et Ané, Parigi 1899- 1950.
- R. VALANTASIS (a cura di), *Il Vangelo di Tommaso*, Arkeios, Roma 2005.
- F. VATTIONI (a cura di), *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1974.
- A. VAUCHEZ, *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, edizione italiana a cura di C. LEONARDI, Città Nuova, Roma 1988.
- L. VIALETTO, *L'iconografia artistico – religiosa nella formazione del cristiano*, da Due-giorni per catechisti – Crespano del Grappa 18-19 febbraio 2006.
- F. G. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Librairie Letouzry et Ané, Parigi 1895 – 1912.
- M. VILLER (sotto la direzione di), *Dictionnaire de spiritualité: ascetique et mystique, doctrine et histoire*, G. Beaucesne, Parigi 1937-1995.
- D. VORREUX, *Sainte Marie-Madeleine, quelle est donc cette femme?*, Éditions Franciscaines, Parigi 1963.

- L. WADDING, *Annales Minorum, seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, Quaracchi, Firenze 1931 - 1932.
- A. WELBOM, *Descodificando a Maria Magdalena. Verdad, leyendas y mentiras*, Ediciones Palabra, Madrid 2006.
- P. ZACCARIA, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*, Franco Angeli, Milano 1995.
- G. ZANETTI, *I Vallambrosiani in Sardegna*, Gallizzi, Sassari 1968.
- G. ZANETTI, *I Camaldolesi in Sardegna*, Fossataro, Cagliari 1974.
- G. ZANNI, *S. Paolo di Milis*, in *L'umana avventura*, Volume stagionale internazionale di Scienza, Cultura ed Arte, Jaca Books, Milano 1988.
- R. ZELLER, *Le silence de l'amour. Marie de Madgala*, Éditions de l'Orante, Parigi 1953.
- G. ZINGONE, *Jusepe de Ribera a Castellamare*, da <http://www.liberoricercatore.it/Storia/ribera.htm>.
- S. ZUFFI (a cura di), *Il Rinascimento. 1401 – 1610: lo splendore dell'arte europea*, Mondadori, Verona 2002.