

UNA FIGURA ESEMPLARE DELL'AMORE AUTENTICO

Da sempre la figura di Maria Maddalena ha esercitato un profondo fascino sull'immaginario collettivo. Questo testo ripercorre rapidamente alcune interpretazioni che si sono succedute nel corso dei secoli, ponendo al centro la scena evangelica dell'incontro tra la Maddalena e Cristo nel giardino della risurrezione, chiedendosi: chi è veramente questa donna? E per quale ragione, se essa fu la prima testimone del Risorto, la tradizione ha finito per marginalizzare il suo ruolo di annunciatrice del vangelo, insistendo piuttosto su un presunto passato peccaminoso che, alla luce dei testi biblici, non trova fondamento? Nel tempo, infatti, Maria Maddalena, spesso rappresentata dai lunghi e biondi capelli fluenti, è stata identificata con la figura della prostituta penitente, costretta a espiare le proprie colpe attraverso il silenzio, la contrizione e il dolore, quasi a suggerire l'assenza di un autentico riscatto nella condizione terrena.

Un'analisi delle diverse tradizioni iconografiche mostra come la Maddalena sia divenuta il luogo simbolico di un'ampia costruzione culturale della figura femminile, troppe volte filtrata attraverso uno sguardo maschile: una donna chiamata al pentimento, alla mortificazione del corpo, alla rinuncia. In questa prospettiva, anche l'episodio evangelico del *Noli me tangere* è stato frequentemente interpretato come il rifiuto, da parte del Risorto, di essere toccato dalla Maddalena; tuttavia, una più attenta considerazione del testo

greco suggerisce la traduzione «non mi trattenere», indicando piuttosto un gesto già avvenuto – un contatto, un abbraccio – che Cristo invita a non prolungare, poiché egli deve ancora ascendere al Padre.

Maria Maddalena si configura dunque come una figura sfuggente ed enigmatica, affascinante e inafferrabile. Il presente studio intende indagare, attraverso l'analisi di alcuni capolavori della pittura e della scultura, antichi e contemporanei, le modalità con cui la figura della santa si è progressivamente inscritta nella spiritualità e nella cultura occidentali. Da Benedetto Antelami ad Antonio Veneziano, da Giotto a Masaccio, da Donatello a Piero di Cosimo, da Carlo Crivelli a Tiziano, da Correggio a Caravaggio, da Georges de La Tour a Rembrandt van Rijn, fino alle opere contemporanee di Kiki Smith e Marlene Dumas e alla videoarte di Bill Viola e di Shirin Neshat, nonché alle più recenti interpretazioni cinematografiche, la figura della Maddalena appare progressivamente frammentata in una pluralità di immagini, talora difficilmente riconducibili a un'identità coerente. In tale prospettiva, Maria Maddalena sembra configurarsi, almeno in parte, come una proiezione dei desideri, delle tensioni e delle costruzioni simboliche elaborate all'interno di una cultura prevalentemente segnata dallo sguardo maschile dominante.

In questo saggio si propongono alcune nuove ipotesi interpretative relative a specifiche opere, con l'intento di mostrare come, nel corso del tempo, la figura di Maria Maddalena sia stata frequentemente piegata a esigenze e aspettative estranee alla sua originaria testimonianza evangelica. Al centro dell'indagine si colloca – come abbiamo detto – l'incontro tra Cristo e la Maddalena, episodio che rivela una straordinaria densità simbolica. Non è privo di significato osservare come tale scena richiami da vicino il linguaggio e le immagini del Cantico dei Cantici: l'incontro tra Cristo e la Maddalena può infatti essere letto, in chiave teologica, come l'incontro tra l'amato e l'amata, tra lo sposo e la sposa. Questo incontro non si configura mai come possesso: al contrario, esso si dà sempre

come apertura all'alterità. L'esperienza dell'altro, lungi dall'essere appropriazione, si offre come spazio relazionale che eccede ogni tentativo di dominio. In tale prospettiva, il comando del Risorto di non trattenerlo acquista un valore paradigmatico: così come Cristo non è stato trattenuto dalle tenebre del sepolcro, allo stesso modo non può essere imprigionato da alcuna forma di possesso umano, né ridotto a oggetto del desiderio o del controllo. L'incontro con il Risorto esige, piuttosto, una disponibilità a lasciarlo essere nella sua libertà. In questa luce, Maria Maddalena può essere interpretata come figura esemplare dell'amore autentico, capace di riconoscere senza trattenere. Emblematica, in tal senso, è la lettura offerta da Gerolamo Savoldo: nel volto della Maddalena rivolto verso il fedele si riflette la luce del Risorto, quasi a indicare che l'esperienza dell'incontro trasfigura lo sguardo umano. Quella luce non è semplicemente un dato estetico, ma il segno di una relazione che coinvolge e trasforma l'intera esistenza. Contemplare il volto di quella donna significa allora partecipare alla dinamica stessa della risurrezione: uno sguardo che accoglie, senza possedere, e che proprio per questo si apre alla vita, *per noi*. Per sempre.

NOLI ME TANGERE

Un'iconografia di successo

A partire dall'accettazione ufficiale del cristianesimo nell'impero romano con l'Editto di Costantino (313), uno degli episodi evangelici maggiormente raffigurati è quello del *Noli me tangere*, l'incontro tra Maria Maddalena e il Cristo risorto. Una delle prime rappresentazioni conosciute è contenuta in una placca incastonata nella lipsanoteca di Brescia, un cofanetto in avorio realizzato nelle botteghe di Milano tra il 330 e il 360. Cristo è in piedi, avvolto in una toga romana. Maria Maddalena è invece inginocchiata, con un braccio teso verso il lembo della veste di Cristo. Nell'affresco delle catacombe dei Santi Marcellino e Pietro (IV sec.) a Roma, la scena del *Noli me tangere* è posta in relazione all'episodio della guarigione dell'emorroissa: la donna, inginocchiata ai piedi di Gesù, sta toccando il mantello del Figlio di Dio. Grazie a questo contatto, guarisce dalla malattia che l'aveva afflitta da molti anni. Forse, questo accostamento iconografico suggerirebbe una lettura teologica dell'incontro tra Cristo e la Maddalena come una trasformazione e una guarigione, non fisica, ma spirituale e interiore? Altre immagini del *Noli me tangere* si trovano sulle porte di bronzo (XI sec.) della chiesa di San Michele di Hildesheim, in Germania, sui capitelli della basilica di Saint-Andoche, in Borgogna, o ancora nella chiesa del monastero di Santa María la Real, ad Aguilar de Campo (XII sec.).

Sebbene la raffigurazione del *Noli me tangere* sia presente anche in diversi manoscritti spagnoli, inglesi, tedeschi e italiani tra il XII

e il XV secolo, il soggetto viene soprattutto elaborato nel Trecento italiano da molti autori, tra cui Duccio di Boninsegna, Giotto e Giovanni da Milano. Inizialmente, Cristo, portando il vessillo della vittoria della vita sulla morte, è vestito con una tunica che allude al sudario con cui era stato avvolto. Successivamente, sarà rappresentato come il giardiniere, con i relativi attrezzi da lavoro, come la vanga, oppure con l'abbigliamento tipico del mestiere, ad esempio il cappello per proteggersi dal sole. Sebbene l'iconografia secondo cui Cristo è rappresentato come *custos horti* sia molto antica, come ancora attestato dalla scena presente nella *Bibbia di Ávila* (XII sec.), sarà a partire dal XV secolo che si diffonderà in maniera capillare in Italia, come dimostrano i dipinti dei grandi maestri del Rinascimento, come Tiziano, Correggio o Giulio Romano.

Il giardino fiorito di Beato Angelico

La scena del *Noli me tangere* di Beato Angelico nella cella 1 del corridoio est del convento di San Marco a Firenze, affrescato tra il 1338 e il 1440, è certamente tra le immagini più iconiche del Rinascimento italiano. Al centro della composizione spicca una palma che divide la scena in due parti. La parte sinistra è dominata dalla presenza di Maria Maddalena. La donna, ritratta di profilo con il volto incorniciato da un nimbo dorato, è rappresentata con il ginocchio destro a terra, in una postura di umiltà e di adorazione. Le sue braccia sono aperte, in segno di accoglienza, con il braccio destro leggermente più in alto rispetto all'altro. Il busto è leggermente proteso in avanti. Il suo volto di profilo è diretto verso Cristo, presente di fronte a lei, in piedi, scalzo. Colpisce la sua veste bianca dalla presenza statuaria. Perfettamente ordinata nelle sue pieghe, è una veste simbolica. Si presenta, infatti, come un solenne abito liturgico, sacerdotale. Il colore è bianco splendente, la stessa cromia della veste che indossano i neo-battezzati, segno della purezza di una nuova vita in Cristo. È il bianco della luce divina che riveste



il corpo glorioso del Risorto, che riflette l'armonia della nuova creazione. Cristo è l'uomo nuovo! E nel *Noli me tangere*, il Figlio di Dio si rivela luminoso come il Gesù della Trasfigurazione, rappresentato da Beato Angelico nella cella 6 del convento. Il suo volto, incorniciato da un nimbo crucisignato, è rivolto verso la donna. Il suo sguardo è dolce, le sue labbra leggermente aperte, come se le stesse parlando. I capelli biondi divisi in due parti al centro della fronte e la barba a due ciocche sembrano rimandare al volto di un *mandylion* orientale. Se il suo busto è frontale rispetto all'osservatore, la gamba destra sembra accennare a una rotazione del corpo che suggerisce un movimento per cui si allontanerebbe da Maria. Questo gesto è confermato anche da un piccolo lembo della veste che svoltizza delicatamente dietro le spalle.

A sinistra, scavato nella roccia, intravediamo l'antro oscuro del sepolcro attraverso una porta rettangolare ben squadrate. In questa atmosfera trasfigurata dalla luce, quella grotta di tenebra non incute più paura. L'oscurità della grotta non domina la scena. Intravediamo infatti solo lo scorcio di un interno. La tomba è circondata da un giardino delimitato da una staccionata di pali intrecciati, oltre la quale si apre un bosco, dipinto come una massa ordinata e compatta. La scena è avvolta nella più intensa dolcezza. Gli accordi cromatici si accendono grazie a una luminosità tersa e cristallina, a una luce dolce e discreta. Restiamo immediatamente colpiti dall'armonia dei colori, dal verde del prato trapuntato di fiori a quello delle chiome degli alberi, dalle diverse tonalità di rosso-aranciato della veste della Maddalena, dall'oro dei nimbi al bianco della veste di Cristo, dalle ocre dorate della palizzata al rosa degli incarnati. Questa armonia si amplifica nella sinuosità della linea che unisce il profilo della parete rocciosa, si prolunga con la mano destra della donna, risale verso la mano destra di Cristo, continua poi con le linee che definiscono le sue spalle e termina con la sua mano destra che sorregge una vanga, strumento di lavoro del custode del giardino. Cristo porta infatti sulle spalle una vanga, simbolo

della custodia della nuova creazione. È lui il nuovo Adamo che coltiva non solo il giardino dell'Eden, ma anche il giardino interiore dell'anima. È questa una metafora elaborata dalla patristica che Antonino da Firenze (1389-1459) utilizza nel libro III della *Summa theologia moralis*:

[...] con ogni cura custodisci il tuo cuore (Pr 4, 23). Sia la mente un giardino chiuso (*hortus conclusus*), in cui non sono piantati faggi e querce, che producono frutti per le bestie, ma fiori di rose, gigli delle convalli, viole e piante profumate, come peschi e alberi simili che producono dolci frutti. Così in questa mente si meditino continuamente gli esempi dei martiri, dei confessori, dei vergini. E come vi sono fiori di questo tipo, vi siano anche erbe di sante letture e parole, e frutti di buone opere, così come dice il Cantico: «Scenda il mio diletto nel mio giardino e mangi i frutti dei suoi alberi»¹⁵⁰.

Dal giardino dell'Annunciazione...

L'incontro tra Cristo e la Maddalena avviene in un giardino recintato da una palizzata, entro la quale è presente una grande varietà di piante, di erbe e di fiori¹⁵¹. È un *hortus conclusus*, fiorito e rigoglioso, che s'ispira alla tradizione iconografica del Cantico dei Cantici: «Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata [...]. Venga il mio diletto nel suo giardino e ne mangi i frutti squisiti»¹⁵².

¹⁵⁰ Antonino Pierozzi, *Summa theologia moralis*, Liber III, Titulus XIV, Cap. V, Pars 2.

¹⁵¹ Le principali fonti bibliche per l'immagine del giardino descritte dal domenicano sant'Antonino Pierozzi sono fondamentalmente quattro: nell'Antico Testamento troviamo il *paradisus* (*hortus Eden*) della Genesi e l'*hortus conclusus* del Cantico dei Cantici. Nel Nuovo Testamento compaiono nel Vangelo di Giovanni due luoghi definiti *hortus*: l'*hortus* del Getsemani o degli Ulivi e l'*hortus* della sepoltura, del Santo Sepolcro, con Cristo *hortolanus*.

¹⁵² Ct 4, 12.16.

È un chiaro rimando al *paràdeisos* delle origini. In questo giardino sono presenti numerosi alberi come cipressi, che invitano lo sguardo a sollevarsi verso il cielo, meta del destino dell'uomo; degli ulivi, simbolo di riconciliazione e di pace; una palma, chiara allusione al martirio e alla vittoria della vita sulla morte. Tutto suggerisce pace, riposo, riconciliazione.

Per comprendere il significato dell'*hortus* in cui Cristo muore e risorge, è necessario considerare altre scene di Beato Angelico nel convento di San Marco, in particolare l'affresco dell'*Annunciazione*, visibile dalla scala che conduce alle celle dei frati. Come osserva Didi-Huberman nel suo studio sul pittore toscano¹⁵³, è infatti interessante cogliere la continuità tra il giardino dell'annunciazione e quello della risurrezione. Nella scena dell'*Annunciazione*, il giardino si dispiega come un folto tappeto di erbe mediche, di fiori vermigli e bianchi. Ci troviamo sul soffice prato del *paràdeisos*, nel tempo della fioritura primaverile, quando i colori bianchi e rossi assumono un chiaro valore simbolico. Infatti, essi alludono, da un lato, agli attributi di Maria – la verginità e la purezza (fiori bianchi), l'amore e la sofferenza (fiori rossi) – e, dall'altro, al mistero del concepimento e dell'Incarnazione di Cristo. Gesù è infatti il «fiore» germogliato nel grembo della Vergine, secondo un'immagine cara a Dante, che si rifà a una tradizione simbolica di matrice patristica, successivamente codificata anche da Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*¹⁵⁴. Lo studioso francese osserva che il giardino dell'*Annunciazione* doveva apparire ai frati domenicani

¹⁵³ Cf. G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, cit., pp. 197-199; 210-214.

¹⁵⁴ Cf. Dante, *Paradiso*, XXXIII, 1-9. Come scrive il poeta toscano: Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio / tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore». Sul tema di Cristo-fiore, cf. A. Dall'Asta, *La grotta della rinascita. Un viaggio tra arte, architettura, filosofia e teologia*, Ancora, Milano 2025.

(pagine seguenti)

Beato Angelico, *Annunciazione*, affresco, 230×321 cm,
1440 ca., Corridoio nord delle celle, Convento di San Marco, Firenze

come il «Giardino dei giardini», il giardino rigoglioso del Cantico dei Cantici, ricco di erbe e di fiori. Come scrive lo studioso:

159

Il domenicano poteva quindi guardare quel giardino come un giardino superlativo, un *Giardino dei giardini*. Vi vedeva l'*hortus conclusus* cantato da Salomone, come prefigurazione della nascita verginale di Gesù: giardino chiuso a causa della verginità di Maria; giardino fiorito a causa della primavera mistica in cui si forma il fiore-Cristo. Guardare in quel giardino, il giardino del Cantico, era già meditare sul mistero dell'Incarnazione. E se lo sguardo si soffermava sui fiorellini rossi e bianchi del giardino dell'Angelico, poteva riconoscere la bellezza della Sposa, *rubea et lactea*, rosea e latte, come le guance di Maria nell'affresco stesso. Che cos'è allora quel giardino? È un ricettacolo dell'Incarnazione: è la figura di Maria¹⁵⁵.

Il giardino è il ricettacolo dell'Incarnazione e rimanda a Maria. La Vergine, dalla bellezza *rubea et lactea*, come commenta Tommaso d'Aquino¹⁵⁶, è la sposa del Cantico. Nell'affresco dell'*Annunciazione*, tutto parla di lei. Maria è presente con la sua figura, sotto il portico, davanti all'angelo che le ha appena annunciato la sua futura maternità divina. Tuttavia, è presente simbolicamente anche alla sinistra dell'affresco, attraverso la figura del giardino fiorito recintato: Maria è l'*hortus conclusus*. La sua presenza è quindi riconoscibile nella totalità dell'immagine, come luogo verginale e fecondo allo stesso tempo. È questo un giardino simbolico che, nel convento di San Marco, rinvia ad altre scene evangeliche, creando – come vedremo – un vero e proprio filo narrativo.

¹⁵⁵ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, cit., p. 214.

¹⁵⁶ Cf. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, III, 31, 4-5.



Salve Mater plenitudo totius

VIRGINIS INTACTE CVM VENERIS AN



PRIMA TABULA NUBILA TRIOLINCE

ANTE FIGVRAM PRÆTEREVNDO CAVE NE SILEATVR AVE

ANNO

... a quello dell'incontro col Risorto

Il giardino del *Noli me tangere* si presenta secondo le medesime caratteristiche. Anche in questo caso, la posizione dei fiori del prato è attentamente studiata. Tuttavia, in che modo i fiori sono rappresentati? Come sottolinea Didi-Huberman, nell'affresco vediamo macchie colorate puntiformi ottenute con una lieve inflessione circolare del pennello. Queste piccole macchie non hanno un valore descrittivo, non definiscono una forma riconoscibile: in questi fiori non individuiamo infatti né calici, né corolle, né pistilli, né stami, né steli. I fiori sono infatti costituiti da

macchie, più o meno regolari, fatte con il bianco di San Giovanni e, al di sopra, con il rosso. È un colore vivace, una terra rossa, che produce sulla parete leggerissimi rilievi; l'effetto ritmico di scansione ne risulta accentuato¹⁵⁷.

Didi-Hubermann nota poi come le stimmate sui piedi di Cristo appoggiati sul prato siano dipinte attraverso macchie rosse, «esattamente nella stessa maniera» con cui Beato Angelico dipinge i fiori rossi nel giardino. Non solo, per sette volte queste macchie sono posizionate a gruppi di cinque, proprio come le cinque ferite di Cristo. E lo studioso francese conclude:

Posso senz'altro affermare che le stimmate di Cristo, secondo il Beato Angelico, sono i fiori del suo corpo. [...] Cristo è qui rappresentato nell'atto emblematico di «seminare» *le sue stimmate* nel giardino del mondo terreno, proprio prima di andare a prendere il suo posto, nell'alto dei cieli, alla destra del Padre¹⁵⁸.

Per definire il processo per cui l'immagine si arricchisce di nuovi significati, Didi-Huberman utilizza l'espressione: «slittamento

¹⁵⁷ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, cit., p. 31

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 34.

del segno iconico»¹⁵⁹, indicando come il Beato Angelico stabilisca, attraverso l'immagine del giardino, una connessione tra *Annunciazione* e *Risurrezione*, dando così continuità alla narrazione della vita di Cristo. Continua il critico, terminando la sua analisi sul giardino dell'*Annunciazione*:

L'Angelico [sta] *producendo* nella sua pittura un autentico effetto di esegesi. Ci è riuscito conferendo ai due giardini caratteristiche fortemente analoghe, quali la palizzata di legno, gli alberi sullo sfondo (in particolare il cipresso) e il prato fiorito in primo piano. Inoltre, investe la sostanza stessa di cui quel prato è costituito: il duplice valore dei verdi, le costellazioni di fiori bianchi e rossi. Abbiamo già parlato di quei piccoli fiori rossi nel prato del *Noli me tangere*. Costituiscono un *traslato figurale* delle stigmate del Cristo, grazie alla semplice azione di una scansione colorata. Messi in relazione con l'*Annunciazione* del corridoio, quei fiori primaverili ci permettono ora di chiudere un cerchio: l'umanità del Cristo è dunque fiorita nel giorno dell'*Annunciazione*, si è diffusa sacrificialmente nel giorno della Passione [...]. E, infine, tutto il giardino rifiorisce, rifiorisce addirittura insieme con il suo giardiniere, dato che Gesù appare a Maddalena con una vanga sulla spalla¹⁶⁰.

Il giardino primaverile dell'*Annunciazione* è dunque prefigurazione del giardino della Pasqua. Se l'umanità di Cristo è fiorita il giorno dell'*Annunciazione*, si diffonde attraverso il suo sacrificio durante la Passione, per rifiorire con la sua Risurrezione in quello splendido giardino fiorito del *Noli me tangere*, dove il custode, con la vanga sulle spalle, incontra Maria Maddalena. Come un giardino fiorito, nasce dunque la Chiesa. Come scrive ancora Didi-Huberman:

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 198-199.

La Bibbia non è una cronaca, bensì un sistema da cui si deve cogliere il destino – la speranza di salvezza – del genere umano. In un giardino il fiore Cristo è nato (*inventus*); in un giardino ha sudato sangue, poi si è lasciato arrestare (*captus*) dai suoi carnefici; poi ha patito la croce e in un giardino è stato sepolto (*sepultus*); infine risuscita per sempre, rinasce (*inventus*) sotto gli occhi di Maria Maddalena. Ed è in quel momento – dicono gli esegeti – che la Chiesa viene fondata, come un giardino che fiorisce, «fruttificato dalla Passione». A questo punto, l'umanità può entrare nell'era dell'Apocalisse – il tempo della fine dei tempi – e il Cristo può discendere al Limbo per riscattarla, come dice san Giovanni, «a prezzo del suo sangue» (*in sanguine*): è quello che Beato Angelico fa rappresentare ai suoi allievi, proprio dietro il bel giardino dell'*Annunciazione*¹⁶¹.

Infine, nota ancora il critico, tra la Maddalena e il Risorto, l'Angelico pone tre piccole croci sanguinanti. Anche in questo caso, se da un lato quel segno pittorico non rimanda a nessun tipo di fiore, dall'altro lato è una chiara allusione alla Passione e alla Trinità: tutta la Trinità partecipa del dolore per la Passione e per la morte del Figlio.

I gesti di Cristo e della Maddalena

Consideriamo ora la scena con al centro Cristo e la Maddalena. Che cosa esprime il gesto del Risorto? Segue fedelmente il rifiuto di ogni contatto con la Maddalena, secondo quanto la traduzione latina del *Noli me tangere* lascerebbe supporre? In realtà, Beato Angelico non sembra rappresentare un diniego da parte di Cristo verso Maria Maddalena, che protende le mani in un gesto di supplica. Anzi, in un istante sospeso, la mano destra di Cristo sembra avere appena sfiorato quelle della donna, quasi abbia da poco terminato di accarezzarla.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 199.

Nella scena, tutto si fa gioco di relazioni, incontro di sguardi, accordo di cromie sottili, dolci intersezioni di linee. La scena non comunica tensione, dramma, ma infonde serenità, pace. La composizione si concentra sulla breve distanza tra le due mani che si stanno lentamente allontanando. Quel gesto sembra stabilire una nuova relazione tra Cristo e la Maddalena, come se non appartenesse più all'ordine della sensibilità tattile, ma a quella interiore, spirituale, come se ci dicesse che siamo chiamati a vivere con Cristo risorto un nuovo atteggiamento di fede.

Non solo. I piedi di Gesù sembrano accennare al movimento di una danza. Incontrarsi – sembra suggerire Beato Angelico – diventa compiere un passo di danza: è la danza della gioia della risurrezione. Quel giardino si fa spazio per eccellenza di un tempo festivo. Al di là di quel recinto, di quella palizzata oltre la quale si perde il nostro sguardo, si estendono i luoghi ancora selvaggi dove diffondere la buona notizia. Beato Angelico elimina in ogni caso il chiaroscuro, da sempre simbolo di conflitto, di una lotta che si sta svolgendo negli spazi interiori della vita umana. Contro ogni intento naturalistico, sopprime i contrasti cromatici e chiaroscurali per immergerci negli spazi luminosi dell'Eden. Tutto accade nella bellezza di una luce trascendente, soprannaturale. Il giardino di Beato Angelico è trasfigurato dalla luce divina, affinché anche noi possiamo vivere la gioia dell'incontro con Cristo risorto.

Tiziano: il gesto di un rifiuto?

Fino al XVI secolo, la rappresentazione del *Noli me tangere* segue uno schema secondo il quale Cristo è collocato sulla destra, dando le spalle a Maria Maddalena posta alla sinistra, girandole il volto come per darle un ultimo sguardo. Come abbiamo visto nel commento al *Noli me tangere* di Beato Angelico, la mano destra di Cristo è rivolta verso la donna, mentre quella sinistra regge lo stendardo, simbolo della vittoria della vita sulla morte. È questo

uno schema iconografico che va da Giotto (1304) a Duccio di Boninsegna (1308), da Schongauer (1473) a Botticelli (1484).

Consideriamo ora la tela di Tiziano, datata 1511 e conservata alla National Gallery di Londra. Aperta su una vasta veduta collinare ricca di vegetazione, la scena è ambientata all'albeggiare di un mattino, quando la luce si fa tersa e dorata. Il cielo è steso ad ampie campiture con toni gialli e azzurri che dialogano armonicamente con i verdi e i bruni del paesaggio. Il giardino del racconto evangelico diventa un ampio scenario al cui centro è posto un albero arcuato, simbolo dell'albero della vita che, figurativamente, prolunga il corpo del Risorto. Nulla sembra farci presagire che si tratta di una scena religiosa. Il dipinto rappresenta l'incontro pienamente umano tra un uomo e una donna.

Il paesaggio ci situa nelle colline del Veneto nel XVI secolo: alla sinistra un gregge sta pascolando guidato dal suo pastore, alla destra riconosciamo un villaggio che potrebbe essere un piccolo paese collocato nel nord Italia o nel nord Europa. Da una porta, un uomo sta scendendo preceduto da un cane. Apparentemente, la tela non si presenta secondo i canoni di un'immagine sacra. Non vediamo né il sepolcro né l'*hortus conclusus*, non compaiono gli angeli, non scorgiamo la tomba vuota e tantomeno vediamo il vessillo della croce. Ogni elemento religioso appare messo da parte. Tuttavia, non mancano gli elementi simbolici. Se Maddalena è inginocchiata su un terreno arido, Cristo invece si staglia su un paesaggio verdeggianti dove la natura fiorisce. Diversamente da Beato Angelico che pone sullo sfondo una palizzata, il paesaggio verdeggianti si estende all'infinito.

Rinnovo di un tema iconografico

Maddalena e Cristo occupano il centro della composizione. Tiziano rinnova in profondità lo schema iconografico. Innanzitutto, le piaghe di Cristo sono accennate solo nei piedi. Non le vediamo



né sul costato né sulle mani. Inoltre, Cristo non indossa più una tunica come negli affreschi di Giotto o di Beato Angelico, ma è seminudo, avvolto da un mantello bianco chiuso attorno al collo e con un perizoma ai fianchi.

La composizione si concentra sull'azione. Cristo si ritrae di fronte al desiderio della donna che, vestita con una camicia bianca e un sontuoso abito rosso porpora, con i capelli biondi sciolti sulle spalle, si è gettata ai suoi piedi, tenendo un vaso di unguento con la mano sinistra. Maddalena sembra quasi toccare il lenzuolo in cui Cristo è avvolto. I suoi vestiti sono alla moderna, come se Tiziano volesse attualizzare l'incontro della Maddalena col Risorto nel tempo presente. È come se l'artista ci dicesse che l'incontro avviene qui, oggi, negli spazi della quotidianità della nostra vita.

La scena è fortemente sensuale. La donna si protende verso Cristo, come se volesse aggrapparsi o toccarlo. Forse, sta supplicando di restare. Il suo volto esprime affetto, tenerezza, passione. Il vestito, ricco ed elegante, evoca il passato inquieto di Maddalena. È improprio, se pensiamo al contesto funerario in cui si svolge l'incontro. Tirando a sé il drappo bianco che sfiora il vestito della Maddalena, Cristo sembra sottrarsi. La scena non è semplicemente un saluto, ma si presenta come un diniego. Siamo testimoni dell'intimità di un dramma.

Toccare Dio

Anche la nudità di Cristo accentua la sensualità della scena che sembra orientata a una riflessione sul senso del «toccare». È interessante notare come la letteratura patristica sposti l'attenzione da un'esegesi biblica a una riflessione di carattere teologico, in cui appare centrale la distanza tra la natura del Risorto e quella mortale di Maria Maddalena. È possibile «toccare» Dio? Sant'Agostino distingue due modalità di toccare: il primo è carnale, il secondo è spirituale ed è mosso dalla fede:

Così a una donna che figurava la Chiesa, essendo caduta ai suoi piedi quando fu risuscitato, Gesù disse: «Non toccarmi, poiché non sono ancora salito verso il Padre». Parole misteriose, il cui senso è questo: «Non avere in me una fede carnale appoggiandola sul contatto corporeo: tu avrai in me una fede spirituale quando dopo il mio ritorno verso il Padre tu non mi toccherai più che spiritualmente»¹⁶².

Dopo il ritorno di Cristo al Padre, il «toccare» sarà dunque dell'ordine spirituale. Vengono ancora alla mente le parole di Tommaso d'Aquino. Secondo il *Doctor angelicus*, il tatto è duplice: corporeo e virtuale. Dio, essendo incorporeo, non tocca né è toccato, tuttavia, secondo il contatto virtuale, tocca le creature muovendole, senza tuttavia esserne toccato:

Al primo, dunque bisogna dire che il tatto è duplice, cioè corporeo, come due corpi si toccano; e virtuale, poiché si dice che chi soffre tocca chi è sofferto. Dunque, secondo il primo contatto, Dio, essendo incorporeo, non tocca né è toccato. Ma secondo il contatto virtuale, tocca le creature muovendole, ma non viene toccato poiché la potenza naturale di nessuna creatura può raggiungerlo. E così Dionigi comprese che non esiste alcun tocco di Dio, cioè che egli è toccato¹⁶³.

Per la teologia tradizionale il *Noli me tangere* esprimerebbe dunque il rifiuto da parte del Risorto di un contatto fisico, che deve trasformarsi ed elevarsi spiritualmente.

Il toccare Dio, tra miti greci e fede cristiana

Di fatto, il «toccare Dio» è un tema molto antico, presente nei miti greci come nei testi dell'Antico Testamento. Gli dèi greci non possono infatti entrare direttamente in contatto con i mortali, se

¹⁶² Agostino, *Sermo CXLII*, in *Oeuvres complètes*, Bar-Le-Duc 1886, vol. 6, p. 583. La traduzione dal latino è di chi scrive.

¹⁶³ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, 105, 5, Ad primum.

non travestendosi, vale a dire cambiando «forma» o «figura». Il divino è continuamente sospeso nella fluidità indefinita delle forme. Così Zeus assume le apparenze di un toro bianco, per sedurre Europa, principessa fenicia, figlia del re di Tiro, oppure prende le sembianze di un cigno per amare la regina di Sparta, Leda, da cui nasceranno i Dioscuri ed Elena. Zeus si trasforma un'altra volta in pioggia d'oro per fecondare Danae, madre di Perseo, o in un'aquila per rapire il bellissimo giovane Ganimede. Tuttavia, quando il dio si manifesta nel suo abbagliante splendore «teomorfico», il mortale non può tollerare la visione della sua epifania e muore, come accade a Semele, figlia di Armonia e di Cadmo, re di Tebe. Zeus si unisce a Semele, senza tuttavia potere mostrare la sua identità. Era, moglie di Zeus, gelosa della donna, vuole vendicarsi. Travestita da vecchia nutrice, insinua nella mente della ragazza un dubbio sull'aspetto del suo amante: forse non vuole mostrarsi perché il suo aspetto è terrificante? Non solo, questo amore furtivo ispira invidia nelle sue tre sorelle, Agave, Ino e Autonoe, che criticano Semele e la sbeffeggiano non solo per il fatto di essere già incinta, ma anche per non conoscere la forma divina del padre. Semele chiede così a Zeus di manifestare la sua vera natura e il dio, in un impeto d'ira, l'accontenta. Tuttavia, apparendo in forma di tuono e di fulmini abbaglianti, folgora la madre incinta che, non potendo sopportare il terribile bagliore, rimane incenerita. Per il mortale non è infatti possibile il contatto diretto con il sacro, è al di là della portata dell'esperienza umana, occorre una mediazione. Il contatto diretto espone l'essere umano al pericolo, alla contaminazione con qualcosa che lo supera infinitamente e che potrebbe avere conseguenze imprevedibili. Dunque, gli dèi si «travestono» per entrare in contatto con i mortali, assumono una *forma* che possa essere accolta dai mortali.

Anche nei testi omerici i mortali incontrano gli dèi, ma sotto mentite spoglie. Afrodite assume le sembianze della vecchia nutrice per spingere Paride a unirsi con Elena, anche se la regina di Sparta

la riconosce per lo splendore divino che irradia¹⁶⁴. Nell'*Odissea*, Atena prende la forma di Mentore, amico fedele di Ulisse, per accompagnare a Pilo il giovane Telemaco che cerca notizie del padre scomparso¹⁶⁵. Pensiamo ancora all'incontro tra Ulisse e Atena, quando l'eroe greco approda alle coste della sua Itaca dopo tanti anni. Atena lo protegge costantemente durante il rientro alla sua isola, ma Ulisse lamenta che la dea non si lasci mai riconoscere. Sulla spiaggia di Itaca, Atena aveva infatti assunto le sembianze di un giovane dal nobile aspetto. E rivolgendosi ad Atena, l'eroe greco esclama: «Difficile, o dea, riconoscerti quando t'incontra un mortale, anche se è molto saggio: tu prendi tutti gli aspetti»¹⁶⁶.

Anche per un uomo astuto e accorto come Ulisse è difficile identificare chi ha il potere della metamorfosi. Gli dèi non si identificano mai con le rivelazioni particolari e nemmeno hanno bisogno di un corpo per mostrarsi, potendo comunicare anche attraverso la sola voce. Il Dio è sempre «altro» rispetto alla sua forma, non può dunque essere «toccato». Ad esempio, quando Anchise si unisce ad Afrodite, la dea prende la forma di una principessa frigia. Tuttavia, quando cambia aspetto ergendosi maestosa, irradiando una bellezza immortale, Anchise ne resta atterrito, a tal punto da coprirsi il volto¹⁶⁷.

Nell'Antico Testamento

Anche nell'Antico Testamento il sacro è tenuto a distanza dal mondo profano, a cominciare dal Tempio di Gerusalemme, simbolo della presenza di YHWH presso il popolo ebraico che, se da un lato fa parte della città, dall'altro lato è rigorosamente separato

¹⁶⁴ Cf. Omero, *Iliade*, III, 396-400.

¹⁶⁵ Cf. Omero, *Odissea*, XIII, 312-313.

¹⁶⁶ *Ibidem*, XIII, 312-314; trad. it. di R. Calzecchi Onesti.

¹⁶⁷ Inni omerici, *Inno V ad Afrodite*.

da essa attraverso una solida e spessa cortina di mura. Per entrare in contatto con il divino, occorrono mediazioni che vanno rispettate¹⁶⁸. All'essere umano non è concesso vedere Dio. Anche per Mosè non è possibile avere accesso alla visione di YHWH. Nel libro dell'Esodo, nell'episodio della consegna delle tavole della Legge, Dio gli permette solo di vedere le sue spalle, ma non il suo volto. Nessuno può vedere Dio e continuare a vivere¹⁶⁹. Tantomeno, YHWH potrà essere toccato.

Di fronte al divino, l'essere umano sperimenta una «terribilità» che incute rispetto, timore, paura. Il sacro è *tremens et fascinans*, afferma il filosofo Rudolf Otto (1869-1937). Dio è invisibile, trascendente, supera infinitamente le categorie dell'umano. Anche quando, nel Secondo libro di Samuele, Uzzà, della famiglia dei Leviti, tribù addetta alla custodia, alla cura e al trasporto del tabernacolo, tocca in buona fede l'arca dell'alleanza per impedirne la caduta, Dio lo colpisce, facendolo morire all'istante¹⁷⁰. Toccare l'arca, simbolo della presenza del divino, anche se compiuto con le migliori intenzioni, supera i limiti del sacro.

Il Risorto si lascia toccare

Tuttavia, con l'Incarnazione, Dio si è fatto uomo. Come scrive Giovanni nella sua Prima lettera, le nostre mani lo hanno toccato:

Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita (poiché la vita si è fatta visibile, noi l'abbiamo veduta e di ciò rendiamo testimonianza e vi annunziamo la vita eterna, che era presso il Padre e si è resa visibile a noi), quello che abbiamo veduto e udito, noi lo an-

¹⁶⁸ Cf. A. Dall'Asta, *Dove abita Dio*, cit.

¹⁶⁹ Cf. Es 33, 20-23.

¹⁷⁰ Cf. 2 Sam 6, 1-8.

nunziamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi. La nostra comunione è col Padre e col Figlio suo Gesù Cristo. Queste cose vi scriviamo, perché la nostra gioia sia perfetta¹⁷¹.

Dio può essere toccato, anche se l'apostolo si riferisce a Cristo prima della risurrezione. Tuttavia, come mostrano i vangeli, anche Cristo risorto si mostra, si lascia vedere, toccare, mangia con gli discepoli, parla con loro. Non solo, l'apostolo Tommaso, incredulo della testimonianza dei suoi compagni sul loro primo incontro col Risorto, pone le sue dita nelle ferite del costato, per «verificare» la fisica «carnalità» di quel corpo glorioso.

La nudità di un corpo

Tiziano, introducendo esplicitamente la nudità del corpo glorioso, da un lato avvia una riflessione sulla dimensione «carnale» della bellezza di un corpo presentato in tutta la sua potenza vitale, dall'altro lato aderisce all'interpretazione del *Noli me tangere* a partire dal divieto «Non mi toccare», come se all'essere umano fosse proibito toccare un corpo «divino», a maggior ragione da parte di una donna. È come se quel corpo fosse un «sacro» da custodire, non da possedere!

Il «non toccare» designa forse la distanza che siamo chiamati a colmare con la fede? Come dice Gesù nel Vangelo di Giovanni: «Beati coloro che senza avere visto crederanno»¹⁷². Occorrono nuovi occhi, un nuovo sguardo, per entrare in comunione con il Risorto. Bisogna convertire la presenza fisica di quel corpo in una dimensione intima e interiore – lascerebbero intendere i vangeli. Solo lo sguardo della fede permette realmente di «vedere» il Risorto.

Nella tela di Tiziano, il fulcro della composizione si concentra nella tensione tra i due gesti. Da un lato Maddalena si protende

¹⁷¹ 1Gv 1, 1-4.

¹⁷² Gv 20, 29.

verso il corpo di Cristo, sperimenta il dolore di un rifiuto. È forse chiamata a vivere una conversione del proprio desiderio, da «carnale» in «spirituale», in quanto la risurrezione cambia la relazione umano-divino? Dall'altro lato, il gesto del Risorto, col suo ritrarsi, si sottrae al contatto. Viene ancora alla mente un passo del *Liber de vita eremitica ad sororem*, attribuito dalla tradizione ad Agostino:

Ma perché o dolce Gesù, respingi in questo modo dai tuoi santissimi e desideratissimi piedi colei che ti ama? Che dura parola! Egli dice: «Non mi toccare!». Ma perché Signore? Perché non dovrei toccare quei tuoi piedi tanto desiderati, per me trapassati dai chiodi e coperti di sangue? Non dovrei toccarli, non li dovrei baciare? O forse sei meno amico (*inimicior*) perché più glorioso? [...] Ed egli: «Non mi toccare. Non temere; questa gioia non ti è rapita, ma rinviata: però va' e annunzia ai miei fratelli che sono risorto». Ella corre presto, desiderosa di ritornare. Ritorna con le altre donne [...]»¹⁷³.

Tabù del contatto?

La strada intrapresa dal pittore veneto sarà percorsa in modo originale – e non senza ambiguità – da numerosi artisti come Bronzino (1503-1572), che dipingerà il corpo glorioso in tutta la sua forza atletica, o Battistello Caracciolo (1578-1635), che mostrerà la Maddalena mentre punta l'indice della mano destra proprio all'altezza del sesso, o Pontormo (1494-1557), che dipinge una scena in cui l'indice della mano destra del Risorto appare toccare il seno sinistro della donna. L'incontro tra Cristo e la Maddalena è filtrato attraverso l'equivocità di un gesto.

In altri casi, come nel *Noli me tangere* (1530 ca.) di Bernardino Luini nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, o nell'affresco dello stesso autore (1530 ca.), sempre a Milano, nel monastero di San Maurizio Maggiore, Cristo, compiendo un gesto di benedizione

¹⁷³ Agostino (attr.), *De vita eremitica ad sororem liber*, 65 (PL 32, 1471).



sulla donna, pone la mano destra sul suo capo. Tuttavia, «toccare» significa «essere toccati», «lasciarsi toccare». Un incontro si trasforma così per Maria Maddalena in una benedizione che l'accompagnerà per tutta la vita.

L'interpretazione di Luini è di grande interesse. Questo aspetto non poteva sfuggire alla riflessione contemporanea. Come sottolinea il critico Giovanni Morale, dal punto di vista filosofico si è infatti sviluppato in tempi recenti un dibattito sulla locuzione biblica: «Non toccarmi». Pensiamo in particolare a due saggi francesi: il primo è scritto a tre mani da Marianne Alphant, Guy Lafon e Daniel Arasse¹⁷⁴, l'altro è un breve testo di Jean-Luc Nancy¹⁷⁵. Quest'ultimo sottolinea come la locuzione del *Noli me tangere* sia utilizzata nel testo giovanneo per identificare il «tabù del contatto», che induce a respingere il contatto fisico con le persone, anche attraverso la giustificazione di un divieto morale a cui non si può fare a meno di obbedire. Scrive il filosofo francese: «Luogo dell'intollerabile così come dell'impossibile, luogo di un distacco tanto intimo come irriducibile: "Non mi toccare"»¹⁷⁶.

Tuttavia, il testo evangelico non si concentra sul tabù del contatto, ma sull'impossibilità di un abbraccio prolungato nel tempo; la soluzione iconografica di Bernardino Luini, che dipinge Cristo mentre «tocca» la fronte della Maddalena benedicendola, sembra percorrere itinerari teologici differenti rispetto a quanto fa emergere il filosofo francese. Non solo, dal punto di vista iconografico, non si tiene conto che molti autori sostituiscono al gesto di ritrosia di Cristo quello della benedizione, come accade ancora nella splendida scena del Correggio.

¹⁷⁴ M. Alphant – G. Lafon – D. Arasse, *L'apparition à Marie Madeleine*, Desclée de Brouwer, Paris 2001.

¹⁷⁵ Cf. J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris 2003 (trad. it. *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005).

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 74.

Nel *Noli me tangere* (1523-1524) conservato al Prado di Madrid, anche l'artista emiliano Antonio Allegri chiamato il Correggio riflette sul testo biblico. Il dipinto, terminato pochi anni dopo la tela di Tiziano, è molto apprezzato dal Vasari che lo cita espressamente nelle sue *Vite* con queste parole: «lavorato tanto bene e morbidamente quanto più non si può credere» e rappresenta la scena con grande raffinatezza ed eleganza¹⁷⁷.

Cristo, alla destra della composizione, in piedi, è poco più di un giovane adolescente. Il suo corpo flessuoso, liscio e glabro, appare come trasfigurato nella sua angelica luminosità. La sua postura è elegante e una leggera torsione del corpo suggerisce armonia, calma e pacatezza. Una barba sottile gli incornicia il volto. I capelli biondo-castani, lunghi e fluenti, gli scendono morbidamente sulle spalle. Seminudo come un sensuale efebo greco, indossa una tunica blu annodata nella parte anteriore. È questa una novità iconografica, in quanto i colori generalmente utilizzati per la scena erano il bianco – allusione alla Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor – o il rosa – rimando all'Incarnazione. Probabilmente, con l'azzurro, Correggio intende alludere al cielo, alla sfera divina alla quale Cristo appartiene. Oppure, forse, la scelta del colore appare dettata più da una sensibilità cromatica che da un'intenzione simbolica? In ogni caso, «celeste» appare il suo corpo, privo dei segni delle ferite della passione e della crocifissione, diversamente da Tiziano che aveva rappresentato le ferite nei piedi. Infine, se il busto è frontale rispetto al fedele, il suo sguardo è invece rivolto alla donna, accovacciata a sinistra per terra.

¹⁷⁷ Il primo riferimento scritto del dipinto, probabilmente commissionato da Vincenzo Ercolani per il suo oratorio privato, è di Pietro Lamo nella sua *Graticola di Bologna: ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città* (1560). Lamo menziona che «in casa del conte Agostino Orcolano è un bellissimo Cristo nel giardino della Maddalena a' piedi, di mano del Correggio». Probabilmente fu vista dal Vasari nel 1568.

La composizione, in apparenza di grande semplicità, è costruita sapientemente con grazia ed eleganza secondo una diagonale che dal piede destro della Maddalena segue la mano sinistra di Cristo, per continuare con il suo braccio destro che termina con l'indice della mano puntato verso l'alto, verso il Padre che è nei cieli. Maddalena è vestita con un sontuoso abito giallo che, ricamato a raffinati motivi floreali azzurri, riecheggia quello della *Santa Cecilia in estasi* (1514?) di Raffaello, conservato nella Pinacoteca di Bologna. La santa, che indossa un mantello rosso di cui si intravedono tuttavia soltanto i lembi, è seduta a terra, a prima vista in un gesto di supplica. I folti capelli biondi, che le cadono sciolti sulle spalle dietro la schiena e sono ricoperti parzialmente da un velo trasparente, incorniciano il giovane volto rivolto verso Cristo. Le sue labbra sono aperte, come se stesse dialogando con il Risorto.

Diversamente da altre interpretazioni, come quella giottesca, in cui si sottolinea forse con maggiore evidenza l'aspetto narrativo dell'incontro, nella tela di Correggio prevale il coinvolgimento emotivo e affettivo. La scena si concentra sugli sguardi dei due personaggi, come se il pittore emiliano stesse mettendo in scena un'intimità costruita attraverso silenzi, gesti, sottintesi. Attraverso una complicità di sguardi.

Un gesto di benedizione?

La mano sinistra di Cristo è rivolta verso l'alto, mentre quella destra sembra a prima vista tenere a distanza la donna. Maria era giunta al sepolcro per profumare il corpo morto di Cristo probabilmente con mirra, aloe e altri aromi, e ora si troverebbe respinta? In realtà, a un'osservazione più attenta, com'è evidente nella versione di Fra Bartolomeo (1506) al Louvre a Parigi, in cui il gesto di Cristo tende le dita verso la donna sfiorandole la fronte, anche nella tela di Correggio Cristo sembra benedire Maria Maddalena. Come abbiamo visto, ritroviamo questo gesto anche in altri dipinti, come in



quello di Bernardino Luini della Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Tuttavia, se in quest'ultimo caso Cristo tocca la fronte della donna, nella tela di Correggio la posizione della mano del Risorto sembra alludere al gesto di benedizione compiuto secondo l'asse trinitario. La benedizione segue il movimento della mano che si compie nella liturgia per tracciare il segno della croce: il Padre in alto (è l'origine), il Figlio in basso (in quanto incarnato è disceso) e lo Spirito Santo (è il vincolo che unisce e attraversa) come unione tra i due. E nella tela di Correggio, il momento a cui è riferito il gesto di Cristo sembra proprio quello dell'*abbassamento* del Figlio.

L'indice della mano sinistra di Cristo è puntato verso l'alto. Il Figlio di Dio deve ascendere al Padre, come indica chiaramente l'indice della mano. La scena del pittore emiliano non rappresenterebbe dunque un rifiuto, ma una benedizione che rinvia la Maddalena alla sua missione apostolica, quasi fosse una sorta d'invio. Di fatto, prestando attenzione al volto della santa, diversamente dalle letture tradizionali che vi leggono supplica e implorazione, percepiamo piuttosto un intenso desiderio di attenzione, accoglienza, ascolto. Gli occhi sono rivolti verso Cristo, ma non appaiono colmi di angoscia. Le labbra, leggermente socchiuse, non pronunciano un grido di dolore o di disperazione. Suggestiscono piuttosto un'attesa trepidante, un'apertura fiduciosa alla parola del Maestro. In questo silenzioso dialogo di sguardi e gesti, Correggio non mostra la disperazione, ma la tensione di un cuore teso a comprendere e ad accogliere un invito. In questo modo, la scena si fa intima, viva, capace di parlare anche alla nostra sensibilità contemporanea.

In ogni caso, l'incontro di Cristo con la Maddalena inaugura una nuova modalità di amare. Benedicendola, non solo riconosce il suo amore, ma lo rivolge a un «tutti», rinviandola alla sua missione apostolica, all'annuncio dell'incontro con Cristo risorto. Il gesto di Cristo non esprime dunque una negazione d'amore, quanto piuttosto evoca la sua trasformazione, in vista della sua missione.

La mano alzata di Cristo nella tela del Correggio sembra quasi un rimando – per contrappunto – alla mano di Eva che si alza per afferrare il frutto proibito dell'albero del bene e del male del giardino dell'Eden. Attraverso quella mano, l'umanità era sprofondata nel peccato, nell'oscurità della morte. Al contrario, la mano di Gesù non ha più come oggetto il frutto dell'albero, ma indica il cielo, dove abita il Padre, dove Cristo ha preparato per noi una dimora¹⁷⁸.

Come nell'affresco di Beato Angelico, Gesù sembra infine accennare a un passo di danza. Se il piede destro sporge in avanti, quello a sinistra mantiene l'equilibrio del corpo. Il suo passo è leggero, come se il corpo sfiorasse la terra, quasi non potesse affondare nel terreno. Anzi, il piede sinistro sembra come sospeso. Il corpo di Cristo sta realmente salendo verso la casa del Padre. Ogni pesantezza del corpo umano sembra cedere alla leggerezza del corpo glorioso, trasfigurato. È il passo lieve di colui che ha già vinto la morte.

Nel giardino dell'Eden

Dietro la figura di Cristo s'intravede il tronco di un albero che nella sua parte inferiore presenta alcuni rami spezzati. Nella parte superiore intravediamo invece una folta chioma verde. Cristo è l'albero i cui rami sono stati spezzati, ma che sono poi ricresciuti rigogliosi. Questa rinascita ridona vita a una ricca e folta chioma di cui s'intravede nel dipinto un dettaglio della parte inferiore. La sua morte e risurrezione permettono all'umanità il ritorno al giardino dell'Eden, dove avremo accesso all'albero della vita. Perché Cristo è l'albero della vita.

Alla destra del tronco, sono appoggiate una vanga e una zappa. Intravediamo inoltre il cappello di vimini del «custode del giar-

¹⁷⁸ Cf. Gv 14, 2-3.

dino». Cristo è il «giardiniero» che si prende cura dei «territori» dell'anima di ogni essere umano. Cristo è infatti il nuovo Adamo che con la sua morte e risurrezione ha aperto le porte dell'Eden.

La scena è ambientata in un dolce mattino in cui la luce è calda e soffusa. La notte sta terminando il suo corso lasciando il posto all'alba di una nuova creazione. Una chiara luce aurorale scolpisce armonicamente le figure nel paesaggio. A sinistra si apre una radura che si converte sullo sfondo in un fitto bosco che prosegue fino all'orizzonte, chiuso da una linea di colline, secondo una gradazione cromatica che dal bruno e dal verde vira al giallo e all'azzurro. A sinistra, è riconoscibile la Pietra di Bismantova, una formazione rocciosa dell'Appennino tosco-emiliano, coperta da una folta vegetazione, dalle pareti scoscese; intravediamo il sentiero sterrato che conduce alla cima. La sua presenza non è casuale, in quanto allude alla devozione della popolazione locale verso la Maddalena che si pensava si fosse stanziata in quei luoghi prima di recarsi in Provenza. Quel giardino dell'Eden sono forse quegli stessi spazi che da sempre abitiamo?