

*La Maddalena penitente* di Domenico Tintoretto,  
ovvero i godimenti dello sguardo

Louis Marin

Se vogliamo essere chiari, questo testo non riflette uno stato d'animo, né una sensazione; una reazione, piuttosto; una tappa lungo un percorso; un istante in un tragitto, fra delle immagini. Tratteremo dunque del corpo e dell'anima, del peccato e della morte, dell'amore e dell'espiazione. Tratteremo del godimento.

«La sua bellezza che a poco a poco svaniva, lontano dagli sguardi degli uomini, come un incenso che brucia soltanto per Dio nella solitudine [...]. Nel suo viso puro, nei suoi lunghi capelli, nelle sue belle spalle si conserva ancora la sua radiosa bellezza, ma la sua bocca dolorosa, i suoi occhi rivolti al cielo, la luce che essa irradia la separano dal mondo [...]. Nobiltà più alta di ogni bellezza...» Questo testo di Emile Mâle, ormai vetusto, che definisce «il simbolo stesso del pentimento», all'indomani del Concilio di Trento e all'inizio del XVII secolo, descrive anche un dipinto, ovvero la *Maddalena* del Ribera. Potrebbe quasi riferirsi al nostro. Come quello è stranamente inquietante, riconoscendo – forse senza saperlo, certo senza volerlo – i confini della carne e dello spirito in cui il flusso e il riflusso della sensualità animano il vuoto bruciante di un'anima disertata da sé.

Lo sguardo, nel momento stesso in cui si soddisfa del proprio oggetto, fra il piacere della pittura e quello del modello femminile che essa rappresenta, si vede, in qualche modo, interdetto da ogni immaginario possesso sensibile. Forse questa pausa nella soddisfazione del desiderio e di presa di distanza dal proprio oggetto, in cui l'immaginario raddoppia e riflette i propri simulacri, facendoli apparire come tali, forse è questo il godimento? La *Maddalena penitente*...

Secondo una tradizione veneziana, fu intorno al 1577 che una celebre cortigiana, Veronica Franco, fondò la casa del Soccorso. Nelle sue lettere, pubblicate nel 1580, si legge la sua determinazione a strappare alla sua precedente professione ogni aura di prestigio, come in questa lettera indirizzata ad una madre che prepara la propria figlia al «mestiere» di «femina del mondo»: «Votare il proprio corpo e le proprie forze a questa schiavitù, il pensiero stesso fa tremare [...]. Offrire se stesse come preda esposta al rischio d'essere spogliata, privata in un sol giorno di tutto ciò che si è acquisito in tanto tempo. [...] Mangiare con la bocca e dormire con gli occhi d'un altro, muoversi secondo il desiderio altrui, senza altro scopo né altro sbocco che il naufragio della propria esistenza e dei propri beni, esiste una miseria più grande di questa?» (Veronica Franco, *Lettere dall'unica edizione del MDLXXX*, a cura di B. Croce, Napoli 1949, pp. 36-39, cit. in B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institution of Catholic State, to 1620*, Oxford 1971, p. 392). Veronica Franco descrive eloquentemente il dritto di una tela – la cortigiana – il rovescio della quale potrebbe essere, esattamente negli stessi termini, eccetto le connotazioni negative, quello che noi contempliamo alla Pinacoteca Capitolina di Roma. Passare da un altro all'Altro: sarebbe in questo momento di passaggio che si situa lo sguardo del godimento «sacro». È questo momento che cercano di afferrare, trattene-

re ed offrire i grandi quadri della *Maddalena*. Anche quella di Tintoretto.

Ancora una notazione per nutrire la contemplazione di *Maddalena* in preghiera sulla tela veneziana, quella che trovo, d'una trentina d'anni più tardi, uscita in Francia dalla penna di Bérulle nelle sue *Élévations à Jesus Christ Notre Seigneur sur la conduite de son esprit et de sa grâce envers Sainte Madeleine*, e che mi pare descrivere il godimento «sacro» dello sguardo: «Quando camminavate sulla terra, operando i vostri miracoli, voi, o Signore, avete volto lo sguardo su molte anime. Ma i vostri sguardi più dolci, o Sole di giustizia, ed i vostri raggi più potenti sono stati per *Maddalena* [...]. Voi agite in lei ritiratasi nel proprio palazzo. Voi la scrutate, voi l'affliggete, voi l'attirate, la rapite al mondo e a sé stessa. Nell'eccesso e nel santo furore di un amore santo, io la contemplo [...]. Voi non permettete a questa divina amante di stare ai vostri piedi che un solo momento, poi non le permettete che una sola parola: 'Rabboni'. E nello stesso istante voi ve ne separate, la scacciate, ritornate nel segreto della vostra luce inaccessibile [...]. E lei non vi vede più, non vi trova più, non vi possiede più, in apparenza [...]. Tutto ciò che da voi viene dà vita, forza ed amore, e, nel vostro amore, privando quest'anima del frutto del suo amore, voi le date una potenza nuova d'amore, per sopportare la privazione, la durezza, la separazione; separazione che, segretamente ed insensibilmente, unisce la sua anima a voi». È la separazione che, segretamente ed insensibilmente, unisce ponendo ad infinita distanza, quella che mi pare di riconoscere, a partire dalla mia contemplazione, negli occhi alzati della *Maddalena* di Tintoretto, occhi annegati nei fasci di luce che cadono dall'angolo in alto a sinistra della tela.

Una notte del mondo, della quale la falce della luna, che a destra depone qua e là qualche riflesso, non è l'astro oscuro, ma il segno e come il trasparente geroglifico: *la notte del Mondo*, che viene squarciata, attraverso strane nubi, dall'interruzione sfolgorante della luce celeste. Questo spazio, lo si sarà compreso vedendolo, non ha niente a che fare con quello di una grotta o di una capanna, né con quello del deserto o della foresta... È lo spazio fuliginoso della malattia del corpo e del peccato dell'anima, la «selva oscura» della memoria del passato, tutta la tumescenza cupa del male interiore che fa emergere, ma per evitarla e proporla come il proprio fondo notturno, la splendida figura di questo sensuale corpo femminile, bell'involucro carnale, contemplato col favore dei raggi del divino amore. Sono questi a lasciare questi riflessi sulla chioma, sulle ciocche e sui riccioli, che danno tocchi di rosa e di bianco alle labbra ed agli occhi, che accarezzano le spalle e le braccia della cortigiana pentita. Tale è il paradosso demonico, se non diabolico, della rappresentazione della *Maddalena penitente*: che non può offrire dell'espiazione delle proprie colpe se non un'immagine che induce lo spettatore in tentazione, e dell'infelicità del peccato niente altro che uno sfondo senza forma, che esalta la figura dell'antica peccatrice. Godimento, in questo intervallo, che è contemporaneamente quello del sacro e quello della pittura.

In seguito, Guercino dipingerà una inquietante *Maddalena penitente* che medita sui chiodi e sulla corona di spine che due messaggeri celesti le mostrano per farla piangere sui propri peccati. Tintoretto si limita a disporle davanti un semplice strumento di devozione popolare, il Crocefisso, che i raggi celesti provenienti da sinistra sottolineano di tocchi bianchi; un Crocefisso alla cui base si distinguono due anelli gemelli, supporti di qualche coppella di un'offerta assente. Ma, a differenza delle Maddalene dipinte da artisti più recenti, quella di Tintoretto non solo, rapita e come innalzata verso lo squarcio celeste dai raggi di luce che ne piovono, non contempla il Crocefisso: ma sembra addirittura che quest'ultimo, con la figura che porta, si distolgano da lei, per recitare nella parte mediana sinistra della tela una scena autonoma. Cristo in croce reclina la testa verso il luogo che Maddalena ha occupato sul Calvario, un luogo qui tenuto dal «simbolo stesso» della devozione eremitica, il cranio della morte: il teschio funebre ai piedi della croce nel posto *una volta* di Maddalena, il cranio del vecchio Adamo alla base della croce sul Golgota, *qui* esumato con le sue orbite vuote, e il Dio di misericordia chino verso di lui. Non giunge a volgersi fino al ramo di rovi che pare nascere dal teschio, e che ricorda insieme l'albero della Passione e la corona di derisione del «re dei Giudei». Stranamente, è proprio il teschio che Gesù mi pare guardi, attraverso gli «occhiali» degli anelli che la sua croce porta alla base, come se lo volesse vedere più da vicino: mentre il teschio, distogliendo il proprio sguardo dal Salvatore, pare contemplare la Santa, aprendo la sua «bocca» senza mascella in un silenzioso grido di ammirazione.

Una seconda scena si svolge così fantomatica, fantastica, fantasmatica sulla sinistra della rappresentazione della Santa in estatica preghiera: la scena cieca, pietosa, funebre, maschile, notturna della morte dentro quella della carne femminile dorata, luminosa, torturata, dentro la scena dello sguardo attratto-respinto dall'Alto. Che si tratti semplicemente, in questo luogo, degli strumenti devozionali che «documentano» la Santa anacoreta, o, come ad esempio accade in Lorenzo Lotto (il *Ritratto di Fra Gregorio Belo di Vicenza*, Metropolitan Museum, New York), della rappresentazione «esteriore» dell'immagine mentale che occupa lo spirito della Santa, poco importa nell'occorrenza del mio sguardo: lo spettatore, incontra il suo appagamento e il suo terrore, riconosce la qualità specifica del suo godimento sacro, della «santa concupiscenza» negli intervalli ombrosi degli occhi, delle labbra, di un viso, delle spalle, delle braccia, delle mani, di un corpo di donna nuda, rapita d'amore e la figurina pietrificata sulla croce di colui che

essa ha tanto amato, il quale contempla, invece di lei, una testa di morto. Lo sguardo gira così intorno a questo corpo proibito e offerto: in questo circuito, l'accompagna, per guidarlo ma anche per affascinarlo, il movimento, avviluppante nel suo stesso cadere e scivolare, del bizzarro abbigliamento della Maddalena: una specie di stuoia intrecciata di paglia che si gonfia, sbadiglia e si socchiude per circondare di anelli rugosi, scoprire e nascondere una carne: ammirevole brano pittorico, potenti effetti di tessuto a spina di pesce dai tratti bianchi e gialli, ma ancor più pregnanti perché formano il contrappunto di una pittura sussurrata, carezzevole, liscia, vellutata di luce: in contrappunto ad effetti di pelle in chiaroscuro. Se lo sguardo non cessa, per desiderio o volontà del pittore, di giocare e giocare di nuovo con questo contesto, allora fantasticamente, fantasmaticamente, è il serpente seduttore di Eva che si alza in spire e volute attorno al corpo di Maddalena, il serpente della lussuria nel passato di cortigiana che verrà, come l'aspide di Cleopatra, ad insinuare la coda nel seno e che il braccio destro nasconde, dardeggiando sulla schiena, dalla bocca semiaperta, la lingua, sulla quale la luce della luna depone un lampo bianco.

Una notazione ancora, enigmatica, formulata da uno sguardo che vagherà sulla tela nella misura, o dimisura, della sua contemplazione, ciò a cui, bisogna ammetterlo, Tintoretto stesso incita: l'iconografia della Maddalena penitente dispone sulla tela, oltre che il Crocefisso e il teschio, la scodella di terra dell'ascesi ed il libro della meditazione nella parte inferiore a sinistra, al bordo della stuoia di canne (il giaciglio della Santa, la tovaglia del suo altare?) — anche questa una bella pittura di tessuto. Tuttavia, sotto la stuoia, e disputando in importanza con la scodella e il libro, spunta una strana cosa «ovale», forata al centro... il nodo di un ramo tagliato, conchiglia o valva di un mollusco madreperlaceo, offerto su questo bordo, a perpendicolo sulla firma, riecheggiando in colore e valore la carne delle braccia e delle spalle...

Enigmatica ghirlanda, in quest'angolo della tela, dell'ovale degli anelli della croce e delle orbite del teschio, dell'ovale della scodella e infine di questa «cosa» biancastra, sorta di anamorfoosi in-significante del corpo della Santa peccatrice... ghirlanda d'ovali alla quale risponderà nell'angolo superiore destro del dipinto, il «segno» della falce lunare che emblemattizza insieme la notte ed il deserto d'Oriente da cui è venuta la Maddalena, e l'impero turco infedele dal quale la bella penitente si distoglie per la luce celeste portata dalla Controriforma.

(traduzione di Paolo Piazzesi)