

L'Apparizione a Maria Maddalena tra testo letterario e testo pittorico. I *Noli me tangere* dell'Imitatore di Andrea Mantegna e di Sandro Botticelli

Marta Battisti
martabattisti2@gmail.com

“Un intreccio delicato tessuto tra il visibile e l'invisibile, dove ciascuno chiama e respinge l'altro, ciascuno sfiora l'altro e lo allontana da sé”
Jean-Luc Nancy¹.

Introduzione

Questo intervento si propone di muoversi tra il testo scritto e quello visivo come un movimento a due tempi in cui si alternano la parola e l'immagine che da questa nasce. Nella prima parte viene analizzato il particolare meccanismo narrativo che l'evangelista ha messo in atto per raccontare l'incontro del Risorto e della Maddalena (Giovanni, 20, 1-18). Uno sguardo particolare è portato al ruolo fondamentale che i sensi della vista, dell'udito e del tatto vi giocano. Si affronta in seguito la questione di come questo racconto e il suo significato religioso più profondo prendano immagine. I dipinti del *Noli me tangere* dell'anonimo detto Imitatore di Andrea Mantegna e di Sandro Botticelli si rivelano essere dei testi visivi particolarmente interessanti per le soluzioni figurative che vi appaiono.

1. La trama: il desiderio, la ricerca, il contatto

«Il primo giorno della settimana, Maria Maddalena si recò di buon mattino al sepolcro, mentre era ancora buio, e vide la pietra rimossa dal sepolcro. Corse allora e andò da Simon Pietro e dall'altro discepolo che Gesù amava e disse loro: “hanno portato via il Signore e non sappiamo dove l'abbiano posto”» (Giovanni 20, 1-2).

Il racconto comincia nell'oscurità, con uno sguardo fugace² che si posa sul sepolcro infranto. Maddalena non si sofferma a riflettere ma d'istinto corre via, interpretando l'apertura di ciò che doveva essere chiuso come l'assenza del suo presupposto contenuto. La mancanza del corpo che era venuta a piangere e a unguere di balsamo profumato fa della donna la protagonista di una *quête* dettata dal desiderio, quello dell'oggetto amato assente. La figura della Maddalena appare riassunta nell'annuncio della sparizione del corpo che dà agli apostoli. Pronunciando queste parole la Maddalena si auto-definisce come interamente votata alla perdita (“hanno portato via il Signore” ovvero “io l'ho perso”) e alla conseguente volontà di ricerca (“e non so dove l'abbiano posto” ovvero “io lo cercherò”).

Il racconto continua con i due discepoli che accorrono al sepolcro, vi entrano e vedono le bende e il sudario, quest'ultimo ripiegato a parte. Dopo aver constatato la mancanza del corpo, essi ritornano a casa (Giovanni 20, 3-10). La Maddalena, che li aveva seguiti, resta invece fuori dal sepolcro, piangente:

¹ J. L. Nancy (2003, trad. it. 2005, p. 39).

² Nel testo greco il verbo impiegato è “blepô” (scorgere, notare fuggacemente), vedi B. Baert (2013, p. 250).

«Maria invece era rimasta presso il sepolcro, fuori, in pianto. Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro e vide due angeli biancovestiti, seduti: uno in corrispondenza del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù. Essi le dissero: “Donna, perché piangi?”. Rispose loro: “Hanno portato via il mio Signore e non so dove l'abbiano posto”» (Giovanni, 20, 11-13).

Chinata sulla soglia del sepolcro, la vista velata (o forse illuminata) dalle lacrime, Maddalena osserva³ e vede qualcosa che i discepoli non hanno visto (o che forse non hanno potuto vedere): due angeli seduti in corrispondenza del capo e dei piedi del Cristo. Circoscrivendo la corporeità assente del Cristo morto, gli angeli, per la loro semplice presenza, affermano la corporeità presente e trasfigurata del Cristo risorto⁴. Quando essi domandano a Maddalena la ragione delle sue lacrime ciò che vogliono comunicare è che non c'è alcun motivo di tristezza, perché il Signore è risorto. Ma Maddalena è sorda a questo messaggio: a tal punto ossessionata dalla ricerca e dall'immagine del corpo privo di vita del suo Signore, la donna non comprende e quindi si volta per cercare altrove.

«Detto ciò, si voltò indietro, e vide Gesù che stava lì, ma non sapeva che era Gesù. Egli le disse: “Donna, perché piangi? Chi cerchi?”. Quella, pensando che fosse l'ortolano, rispose: “Signore, se lo hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo”. Le disse Gesù: “Maria!”. Quella, voltatasi, gli disse in ebraico: “*Rabbuni!*” (che significa “maestro”))» (Giovanni, 20, 14-16).

Ed allora Lo vede, ma non Lo riconosce. Credendolo il giardiniere e custode del luogo⁵ gli muove addirittura l'accusa di essersi appropriato dell'oggetto della sua ricerca, annunciando al tempo stesso il suo più intimo desiderio, ovvero quello di prendere e ottenere per sé il corpo. Maddalena non pensa e vede che il corpo (morto) di cui è alla ricerca: sarà necessaria la Sua voce, che la chiama per nome, per permetterle di ritornare in sé⁶. La parola-nome è come un richiamo: essa agisce su di lei facendo risorgere la capacità di comprendere e vedere. Il suono integra la visione e il riconoscimento avviene: “*Rabbuni!*”, mio maestro, guida, insegnante. Maddalena si dichiara così come Sua discepola, la parola-ruolo funzionando come una professione di fede⁷. Gesù le disse: “*Noli me tangere*, perché non sono ancora salito al Padre” (Giovanni, 20, 17).

Quando finalmente Maddalena riconosce il Risorto il suo primo istinto è toccarlo: toccare sia perché la volontà iniziale di prendere è ancora presente, sia perché Maddalena necessita di una certezza tattile per poter credere a ciò che le sta innanzi. Un toccare che vuole accertarsi della realtà ma anche ricondurre a sé, alla realtà terrena e umana. È precisamente questo contatto umano e accertatore che viene negato: il corpo risorto non è più cosa di questo mondo ma altro, e come altro deve essere accettato e lasciato andare. Come sta mutando la natura del Cristo, così deve mutare l'atteggiamento della Maddalena verso di lui: non più prenderlo ma com-prenderlo, per in seguito lasciarlo partire⁸. Com-prendere senza toccare significa avere fede, credere nel ritorno senza necessitare di prove: affidarsi all'ignoto senza pretendere la sua spiegazione⁹.

³ Nel testo greco il verbo impiegato è “*thôreô*” (osservare intenzionalmente con continuità e attenzione), ib.

⁴ C. Grappe (2009, p. 171), G. Lafon (2001, p. 55), L. Marin (2006, trad. it. 2012, p. 165) L. Sebastiani (1992, p. 267).

⁵ Il termine biblico può presentare differenti traduzioni dovute al fatto che mentre il testo greco riporta “*khpouròj*” (giardiniere, custode del giardino) la *Vulgata* di San Girolamo riporta “*hortolanus*” (ortolano).

⁶ Sull'importanza e sul valore del nome proprio nella cultura ebraica: G. Ravasi, G. Testori (1989); L. Sebastiani (1992).

⁷ G. Ravasi, G. Testori (1989, p. 20).

⁸ Nel testo greco il verbo impiegato è “*haptein*”, da tradurre come “non mi trattenere” o “cessa di toccarmi”. La *Vulgata* di San Girolamo riporta invece “*noli me tangere*”, ovvero “non mi toccare”. Per le molteplici traduzioni della frase e le sue interpretazioni nel tempo: B. Baert (2013), G. Lafon (2001), L. Rafanelli (2012).

⁹ M. Alphant, (2001, pp. 44-47), D. Arasse (2001, p. 99), G. Lafon (2001, pp. 63-67), J. L. Nancy (2003, trad. it. 2005, pp. 54).

«Va' piuttosto dai miei fratelli e di' loro: "Salgo al Padre mio e Padre vostro, al Dio mio e al Dio vostro"». Maria Maddalena andò ad annunciare ai discepoli: "Ho visto il Signore", e quanto le aveva detto» (Giovanni, 20, 17-18).

Per aver riconosciuto Gesù ponendosi come sua discepola e accettando la sua natura divina, la Maddalena è anch'essa proiettata verso una futura ascesa divina. Ascesa e salvezza che non riguardano solo lei, ma tutti coloro che crederanno nel Cristo risorto e nel sacrificio da lui compiuto per redimere l'umanità. Il Padre ed il Dio verso cui sale Gesù è infatti "mio" come "vostro": essi sono tutti legati e coinvolti in questa nuova alleanza che li rende fratelli. Alla negazione del gesto segue l'istituzione della parola: attraverso di essa è instaurata la sua vocazione e stabilita la sua missione. Maddalena diviene a partire da questo momento un messaggio vivente, l'organo vettore incaricato di comunicare ciò che ha visto e imparato a credere¹⁰: il ritorno del Risorto.

Il meccanismo narrativo che l'evangelista costruisce per raccontare l'incontro tra la Maddalena e il Risorto è quindi volto a produrre un concetto ben preciso: il ritorno del Signore sotto un'altra forma, divina e immateriale, che sarà quella che ogni fedele dovrà d'ora in poi accettare. Dalla dimensione del visibile si accede a quella dell'invisibile, a cui bisognerà credere senza riceverne una certezza né visiva né tattile. In questo l'episodio del *Noli me tangere* si costituisce come un modello da seguire per avvicinarsi al Cristo in questa sua nuova dimensione invisibile e immateriale¹¹.

2. L'immagine tra il visibile e l'invisibile

Il *Noli me tangere*, o *Apparizione a Maria Maddalena*, è probabilmente la sola rappresentazione biblica a portare come titolo una frase effettivamente pronunciata nel testo a cui si riferisce, secondo un processo che Barbara Baert definisce come un "extraordinary pact (...) between figuration and voice"¹². Una voce, già di per sé un irrepresentabile, che sta inoltre per diventare inudibile perché, insieme al corpo che l'emette, si prepara a abbandonare la dimensione umana per ascendere a quella divina.

L'immagine del *Noli me tangere* si gioca interamente attorno alla possibilità di visione: essa figura, ovvero rende visibile, la visione avuta dalla Maddalena del Risorto negli ultimi istanti della Sua vita terrena. L'osservatore è quindi messo nella condizione privilegiata di poter vedere l'ultima visibilità del Cristo Risorto, grazie alla rappresentazione che coglie l'oggetto di questa doppia visione sulla soglia tra il visibile e l'invisibile, permettendone la contemplazione¹³.

Il *Noli me tangere* rappresenta esattamente il momento del passaggio di questa soglia, significato dall'interdizione del contatto: è fondamentale il ruolo giocato dalle mani, delimitanti il luogo nevralgico dove si scontrano il desiderio del contatto e la sua proibizione. La mano, punto di riferimento per comprendere il tempo dell'immagine e i moti dell'anima, diviene una "speaking hand"¹⁴ contenente nel suo gesto le parole che le figure non possono dire.

La principale sfida figurativa di un *Noli me tangere* consiste nell'evocazione del passaggio da visibile a invisibile del Risorto; in altre parole, come rappresentare e significare la natura mutante di Cristo in questo particolare momento della Sua vita. Gli artisti hanno solitamente risolto il problema

¹⁰ Nel testo greco il verbo impiegato è "horaô" (vedere con gli occhi della fede), vedi B. Baert (2013, p. 250).

¹¹ Secondo l'interpretazione di D. Arasse (2001, pp. 97-98), il *Noli me tangere* sarebbe parte di un percorso in tre tappe creato dall'evangelista e volto a fornire ai futuri discepoli il modello per riconoscere e avvicinare la divinità del Cristo risorto.

¹² B. Baert (2011, p. 6).

¹³ B. Baert (2012, p. 194).

¹⁴ M. Barash (1987, p. 17).

dipingendo sul Cristo vivente le stigmate, segno della sua stessa morte, o aggiungendo all'immagine degli elementi iconografici significanti la divinità (l'aureola, lo stendardo della resurrezione) o la Passione (il monte Golgota con le tre croci). A partire dal XIV secolo si instaura l'iconografia del "Christus hortolanus", secondo la quale il Cristo è rappresentato come giardiniere, recante con sé la vanga o la zappa. In questa iconografia gli elementi esplicativi della resurrezione si fanno più rari, mentre si impone una visione più umanizzante del Risorto¹⁵.

Alcuni degli artisti che si sono cimentati nella creazione dell'immagine dell'*Apparizione a Maria Maddalena* hanno espresso la natura mutante del Cristo servendosi del luogo dell'incontro: attraverso una particolare strutturazione della scena o l'adozione di espedienti cromatici e/o figurativi, essi sono riusciti a significare al tempo stesso l'istante visibile e il suo seguito imprevedibile. Un esempio di un *escamotage* figurativo impiegato per significare le differenti dimensioni del Risorto e della Maddalena è quello della figura-simbolo, con funzione di indicatore, posizionata nell'intervallo tra i due personaggi: un dislivello del terreno nel caso dell'incisione del *Noli me tangere* di Martin Schongauer (Fig. 1), un albero nel dettaglio raffigurante il *Noli me tangere* nella tavola rappresentante *Le sette gioie di Maria* di Hans Memling (Fig. 2)¹⁶.

I *Noli me tangere* dell'anonimo detto Imitatore di Andrea Mantegna e di Sandro Botticelli si rivelano essere dei casi particolarmente interessanti per quanto riguarda la configurazione del luogo dell'incontro e la maniera in cui esso contribuisce a esprimere il senso profondo dell'episodio. Adottando al tempo stesso delle soluzioni cromatiche, architettoniche e simboliche, i due dipinti veicolano in maniera unica sia la tematica dell'incontro e dell'imminente invisibilità del Risorto che il significato simbolico della Passione e della Resurrezione.



Fig. 1. Martin Schongauer (stampa da), *Noli me tangere*, 1470-1474, incisione, 16,2x16,2 cm, Londra, British Museum.

¹⁵ M. Mosco (1986, p. 137), B. Baert (2012, p. 195).

¹⁶ B. Baert (2012, p. 194-195; 2013, p. 130-131).



Fig. 2. Hans Memling, dettaglio da *Le sette gioie di Maria Vergine*, 1480, olio su tavola, 81x189 cm, Monaco, Alte Pinakothek.

3. L'analessi arborea dell'Imitatore del Mantegna

Il *Noli me tangere* conservato alla National Gallery di Londra (Fig. 3) è parte di una serie realizzata tra il 1460 e il 1550 e attribuita a un anonimo detto Imitatore del Mantegna¹⁷. L'immagine rappresenta in primo piano l'incontro tra i due personaggi, attorniti da una serie di simboli che rimandano alla Resurrezione, quali lo stendardo che porta il Risorto e l'alveare¹⁸.

L'incontro avviene in un orto immerso in un paesaggio collinare e roccioso, con sullo sfondo una città turrita affacciata su di uno specchio d'acqua. Lo spazio rappresentato è distinto in due zone cromatiche: una di color marrone rosaceo che presenta una prevalenza di pietre, terra e roccia e una di color verde in varie tonalità con prevalenza di erba e alberi. La soglia tra le due zone cromatiche risiede nell'intervallo tra i due personaggi: essa è evidenziata anche fisicamente dai tre gradini di pietra, con un ulteriore riferimento all'ascesa del Cristo risorto. Mentre il Cristo poggia i piedi sul tappeto erboso Maria Maddalena è accovacciata sulla soglia, partecipando al tempo stesso della zona terrena come di quella erbacea: un alone verde scuro si delinea attorno al suo mantello separandola lievemente dalla terra circostante e rimarcando la sua appartenenza a entrambe le zone cromatiche (Fig. 4).

La ripartizione cromatica associata ai due protagonisti permette di stabilire un sistema semi-

¹⁷ La serie è composta, oltre che dal *Noli me tangere*, da un dipinto della *Resurrezione* e uno delle *Marie al sepolcro*. La critica è sostanzialmente concorde nel ritenere che i tre dipinti siano delle copie da originali mantegneschi dei primi anni sessanta del Quattrocento, stilisticamente vicini alla predella di San Zeno, da G. Agosti, D. Thiébaud, a cura di (2008, pp. 210-213).

¹⁸ J. C. Cooper (1982, trad. it. 1888, p. 33).

simbolico in cui al colore verde è associata la dimensione divina, mentre al colore marrone quella terrena: verde:marrone::divino:terreno¹⁹. Le due regioni cromatiche comunicherebbero in questo senso le differenti nature dei due personaggi, la divina del Risorto e l'umana della Maddalena. L'alone verde che circonda la veste della donna mostrerebbe allora come, nonostante la sua appartenenza al mondo umano, la Maddalena abbia compreso il miracolo della Resurrezione e sia così arrivata a "sfiorare" spiritualmente il divino. A suggerire una connessione tra la Maddalena e il Risorto contribuisce anche il gioco dei colori tra le vesti dei due: alla veste blu e al mantello rosso del Cristo corrispondono il mantello blu e la veste rossa della Maddalena.

Accanto ai due personaggi spicca un grande albero, che, estendendosi sulla maggior parte della superficie pittorica, funge da connettore tra l'alto (cielo) e il basso (terra) all'interno dello spazio rappresentato. L'albero riproduce il movimento del Cristo: la curva della schiena del Risorto è ripresa e ampliata dalla curva del tronco dell'albero, che si pone quindi formalmente come equivalente del Cristo. Esso forma un arco con l'alberello retrostante, possibile equivalente della Maddalena: un *clin d'œil* al tema dell'incontro e del contatto, centrale nell'episodio del *Noli me tangere*.

Nel tronco dell'albero sono raffigurate due spaccature della corteccia (Fig. 5): queste fessure oblunghe e nere, ferite che gli elementi hanno inflitto all'albero, richiamano formalmente la ferita nel costato inflitta al Cristo durante la Passione. Le due ferite dell'albero si sostituirebbero quindi nell'immagine alle ferite-stigmate assenti sul corpo di Cristo. Richiamano inoltre alla Passione il fusto di vite che cresce attorno all'albero privo di vita, i cui frutti simboleggiano il sacrificio e il sangue versato per la redenzione dell'umanità²⁰, come il dettaglio del serpente che attacca il nido di un uccello che accorre a difenderlo, un possibile riferimento alla vittoria del Bene sul Male attraverso la Passione e Resurrezione del Cristo.

La figura dell'albero, ponendosi come equivalente del Risorto, comunica formalmente e simbolicamente ciò che è successo prima dell'incontro che sta avendo luogo: la Passione del Cristo, le stigmate, il senso dell'Incarnazione e della sua morte per la redenzione dell'umanità. L'albero si costituisce quindi nel testo figurativo come la figura retorica dell'analessi, ovvero come il riassunto di ciò che è accaduto prima. Mantegna impiega similmente la figura dell'albero nell'*Orazione nell'orto* della predella della Pala di San Zeno (Fig. 6): come l'albero del *Noli me tangere* anch'esso è morto, spaccato da un fulmine e una pianta di vite vi cresce attorno. Ma in questa immagine precedente alla Passione la figura dell'albero si pone come prolessi, la figura retorica dell'anticipazione²¹.

¹⁹ A. J. Greimas (1984, trad. it. 1991, p. 48).

²⁰ J. C. Cooper (1982, trad. it. 1888, pp. 313-314).

²¹ G. Agosti, D. Thiébaud, a cura di (2008, p. 166).



Fig. 3. Imitatore di Andrea Mantegna, *Noli me tangere*, 1460-1550, olio su tavola, 43,9x32,7 cm, Londra, National Gallery.



Fig. 4. Dettaglio, da Imitatore di Andrea Mantegna, *Noli me tangere*, 1460-1550, olio su tavola, 43,9x32,7 cm, Londra, National Gallery.



Fig. 5. Dettaglio, da Imitatore di Andrea Mantegna, *Noli me tangere*, 1460-1550, olio su tavola, 43,9x32,7 cm, Londra, National Gallery.



Fig. 6. Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, 1457-1459, tempera su tavola, 72x94 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.

4. Botticelli, due porte e due destini

Il *Noli me tangere* fu parte della predella della Pala delle Convertite²², che Botticelli dipinse tra il 1491 e il 1493 per la chiesa del convento delle Convertite di Firenze (Fig. 7). La Maddalena e il Risorto, attori degli enunciati narrativi del racconto evangelico, sono disposti lungo l'asse trasversale dell'immagine, favorendo una lettura da sinistra a destra. L'asse verticale invece ripartisce il campo dell'immagine in due zone distinte, ognuna abitata da uno dei due personaggi. Quest'ultimo interseca tre delle quattro mani dei due protagonisti, sottolineando il ruolo centrale che la mano e il tatto hanno in questo episodio (Fig. 8). Quelle di lei, in atto di ritrarsi, incorniciano la mano del Cristo: esse presentano la mano di Lui e con essa la ferita visibile al centro del palmo, che lo qualifica come Risorto (Fig. 9). L'immagine si propone di rappresentare il momento della comprensione e dell'accettazione, da parte della Maddalena, della partenza e ascesa del Cristo, subito seguente all'interdizione del contatto.

Il luogo dell'incontro, un giardino, è al tempo stesso aperto e chiuso per opera dell'architettura dal colore rosaceo attraverso la quale Botticelli organizza lo spazio rappresentato. Essa è costituita da un muro che percorre la scena in tutta la sua lunghezza, ornato da due porte e quattro paraste poste a ogni angolo, con una quinta parasta centrale che divide la parete di fondo in due porzioni identiche. Delle due porte solo una è frontale allo spettatore, che quindi vi può vedere attraverso: essa è "matrice di immagini"²³ in quanto produce un paesaggio naturale e montano, la contemplazione del quale è direttamente rivolta allo spettatore.

È verso questa porta e immagine che si dirige il Cristo, al fine di compiere il suo destino ascendendo al Padre. La Maddalena invece dovrà recarsi presso gli altri discepoli, per annunciare il Suo ritorno. Lei prenderà l'altra porta, sulla soglia della quale il prato termina lasciando intravedere una porzione di terra battuta. Alla porta sul paesaggio naturale corrispondente alla direzione dell'ascensione celeste si contrappone quindi la porta che dà su di una presumibile civiltà dove risiedono i fratelli che la Maddalena deve avvisare. Si stabilisce così un sistema semi-simbolico del tipo prato:terra::divino:umano²⁴, analogo a quello riscontrato nel *Noli me tangere* dell'Imitatore del Mantegna.

L'incontro avviene quindi nella porzione di prato compresa tra la porta terrena e la porta divina: lo scenario architettonico definisce strutturalmente il luogo in cui esso si svolge come uno spazio intermedio di passaggio tra le due dimensioni. La rappresentazione dell'architettura nel dipinto contribuisce all'architettura della rappresentazione²⁵: attraverso le sue aperture essa articola la dimensione temporale del presente (l'incontro) a quella futura (le partenze) e la dimensione divina (il paesaggio naturale) a quella umana (la terra battuta), oltre a creare all'incontro un luogo di indefinita e intermedia natura.

Il particolare meccanismo che la struttura architettonica opera nell'immagine ha l'effetto di duplicare nello spettatore l'esperienza vissuta dalla Maddalena: egli vede il paesaggio/dimensione divina attraverso la porta come la donna vede il Cristo innanzi a sé. L'osservatore è incluso nella scena in quanto condivide lo stesso spazio dei due personaggi: assistendo all'incontro e all'apparizione del Risorto egli diviene, come la Maddalena, il primo conoscitore della resurrezione e della salvezza

²² La pala era composta da una parte centrale, rappresentante una *Crocifissione* con Maria Maddalena penitente e Giovanni Battista, conservata presso il Courtauld Institute Galleries di Londra, e da una predella composta da quattro scene della vita della Maddalena, conservata presso il Philadelphia Museum of Art. In seguito allo smembramento ottocentesco della pala le quattro scene, dipinte su di un'unica tavola di legno, vennero divise in quattro unità indipendenti: la *Maddalena che ascolta la predica del Cristo*; la *Festa in casa del fariseo*; il *Noli me tangere*; la *Comunione e elevazione della Maddalena*, R. Lightbown (1989, pp. 202-205).

²³ V. Stoichita (1993, trad. it. 1998, p. 55).

²⁴ A. J. Greimas (1984, trad. it. 1991, p. 48).

²⁵ L. Marin (2006, trad. it. 2012, p. 78).

dell'umanità. Come idealmente si girerà la Maddalena per andare ad annunciare agli altri discepoli la novella, anch'egli si potrà voltare e, abbandonando il luogo mistico e transitorio che ha condiviso con i due personaggi, rientrare nella dimensione terrena e umana a cui appartiene.



Fig. 7. Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, 1491-1493, olio su tavola, 19,7 x 44 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

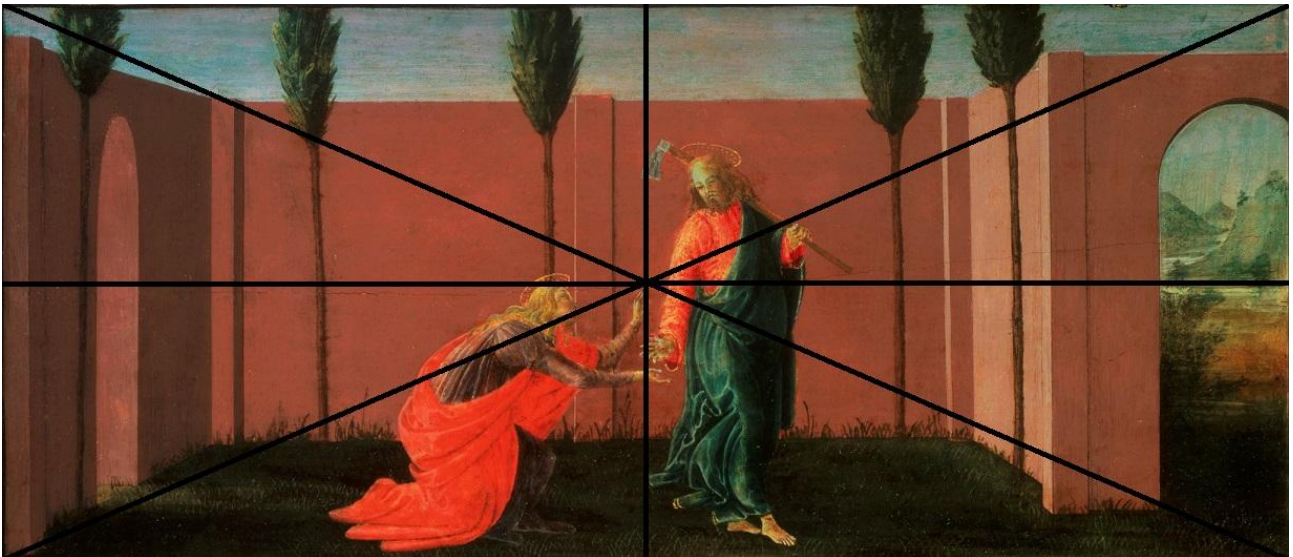


Fig. 8. Assi dell'immagine, da Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, 1491-1493, olio su tavola, 19,7 x 44 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 9. Dettaglio, da Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, 1491-1493, olio su tavola, 19,7 x 44 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

5. Conclusioni

L'analisi narrativa compiuta sul passaggio dell'apparizione a Maria Maddalena in Giovanni 20, 1-18 ha permesso di comprendere come, attraverso il succedersi del desiderio del contatto e della sua subitanea proibizione, il racconto intenda produrre il concetto della divinità e dell'immanente invisibilità del Risorto. Questa invisibilità è implicata nell'immagine dallo stesso titolo che questa porta, oltre che dalla natura mutante del Cristo: "noli me tangere", al tempo stesso frase, voce e rappresentazione. L'intreccio tra visibile e invisibile è intrinsecamente presente in ogni immagine rappresentante la visione della Maddalena del Cristo risorto; visione che essa condivide con l'osservatore, abilitato dal supporto visivo alla contemplazione del miracolo della resurrezione.

Si è riscontrato come la rappresentazione del Risorto e del suo particolare statuto tra visibile e invisibile sia la principale sfida figurativa per l'immagine del *Noli me tangere*. I due dipinti dell'anonimo detto Imitatore di Andrea Mantegna e di Sandro Botticelli sono stati presi ad esempio per le originali soluzioni figurative che essi presentano. Impiegando il luogo dell'incontro come figura della soglia tra umano e divino, i due pittori hanno saputo veicolare i differenti destini e nature dei due protagonisti. Costruendo inoltre il luogo dell'incontro come figura del mistero, le due immagini si pongono come riflessioni sulla Passione e Resurrezione del Cristo e sulle loro implicazioni. Entrambe le rappresentazioni propongono quindi delle trasposizioni interessanti e originali del testo letterario e del suo significato nel testo pittorico.

Bibliografia

- AGOSTI, G., Thiébaud, D., a cura di, 2008, Mantegna, 1431-1506, Éditions Hazan, Parigi; tr. it. Mantegna, 1431-1506, Officina Libraria, Milano, 2008.
- ALPHANT, M., 2001, "Toi, mon âme", in Alphant, M., Lafon, G., Arasse, D., Apparition à Marie Madeleine, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 9-52.
- ARASSE, D., 2001, "L'excès des images", in Alphant, M., Lafon, G., Arasse, D., Apparition à Marie Madeleine, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 79-126.
- BAERT, B., 2011, To touch with the gaze, *Noli me tangere* and the iconic space, Sint-Joris, Gent.

- BAERT, B., 2012, "The gaze in the garden: Mary Magdalene in *Noli me tangere*" in Erhardt, M., Morris, A., a cura di, *Mary Magdalene, Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, Brill, Leiden, pp. 189-222.
- BAERT, B., 2013, "An odour. A taste. A touch. Impossible to describe: *Noli me tangere* and the senses", in de Boer, W., Göttler, C., a cura di, *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Brill, Leiden, pp. 111-152.
- BARASCH, M., 1987, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bibbia, 2010, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI).
- COOPER, J. C., 1982, *An illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London; tr. it. *Dizionario dei simboli*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, G., 1990, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris; tr. it., *Beato Angelico. Figure del dissimile, Abscondita*, Milano, 2009.
- GRAPPE, C., 2009, "Les deux anges de Jean 20,12. Signes de la présence mystérieuse du Logos (à la lumière du targum d'Ex 25,22)?", *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, n. 89, pp. 169-177.
- GREIMAS, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques – Documents*, 60; tr. it. "Semiotica plastica, semiotica figurativa", in Corrain, L., Valenti, M., a cura di, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 33-51.
- LAFON, G., 2001, "Cesse de me toucher", in Alphant, M., Lafon, G., Arasse, D., *Apparition à Marie Madeleine, Desclée de Brouwer*, Paris, pp. 53-78.
- MARIN, L., 2006, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris; tr. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Husher, Lucca, 2012.
- MOSCO, M., a cura, 1986, *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, La Casa Husher, Firenze.
- NANCY, J. L., 2003, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard Éditions, Paris; tr. it., *Noli me tangere, Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- RAFANELLI, M. L., 2012, "Michelangelo's *Noli me tangere* for Vittoria Colonna, and the Changing Status of Women in Renaissance Italy", in Erhardt, M., Morris, A., a cura di, *Mary Magdalene, Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, Brill, Leiden, pp. 223-248.
- RAVASI, G., Testori, G., 1989, *Maddalena con una ghirlanda di testi e immagini*, Franco Maria Ricci Editore, Milano.
- SEBASTIANI, L., 1992, *Tra/Sfigurazione, Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redente nella tradizione occidentale*, Editrice Queriniana, Brescia.
- STOICHITA, V. I., 1993, *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, Saggiatore, Milano, 1998.