

Predella journal of visual arts, n°49, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*This paper analyzes the fresco depicting the Magdalene, painted by Piero della Francesca in the Arezzo Cathedral. After briefly examining the history of the artwork as well as the literary and figurative sources for the figure of the Magdalene, an iconographic and iconological analysis of the fresco is conducted. Drawing from this, the hypothesis is formulated that Piero intends to propose a precise historical moment in the life of the saint, the one that precedes her conversion. The fundamental clue for this interpretation is the fact that the door that the saint is about to enter is particularly narrow. This could allude to the "narrow door" of salvation, which is mentioned in the Gospels of Matthew and Luke. In the last part of the paper, the scene depicted in the fresco is reconstructed in three dimensions. This demonstrates that, for its realization, Piero applied literally the methods he would set out years later in his famous treatise *De prospectiva pingendi*. The extraordinary harmony transmitted by the fresco may be also linked to the rigor in the representation of the saint and her spatial context, and to the different canons and modules used in the creation of the figure and of the architecture.*

Chi entra oggi nel bel Duomo di Arezzo fatica a trovare e ad apprezzare l'opera che è oggetto di questo contributo. Infatti l'affresco raffigurante la Maddalena, sul muro della seconda campata della navata sinistra, è nascosto e oppresso dal gigantesco cenotafio del vescovo Guido Tarlati, pregevole opera di scultura trecentesca che, a fine Settecento, fu spostata nella collocazione attuale, senza alcun rispetto per l'opera di Piero della Francesca (fig. 1). Nonostante questo oltraggio, l'affresco ci è giunto in discrete condizioni e ciò è certamente dovuto alla costante ammirazione di cui è stato circondato; nei secoli, esso ha suscitato lo stupito interesse dei visitatori e l'unanime apprezzamento della critica. Del primo vi è un'eco nelle cronache di viaggio, in due copie ottocentesche¹ e in alcune opere letterarie che vi fanno riferimento², mentre la critica non ne ha mai messo in dubbio l'autografia e ne ha sempre riconosciuto l'altissima qualità. Ciò nonostante, finora la *Maddalena* risulta una delle opere meno studiate della produzione di Piero. Con questo lavoro³, dopo un breve *excursus* sulla storia dell'opera, si indagheranno l'origine e il senso delle scelte iconografiche operate dall'artista e si cercherà di comprendere se e come questo affresco sia stato realizzato applicando quelle tecniche di costruzione prospettica dell'immagine che Piero ha poi raccolto nel più famoso dei suoi trattati, il *De prospectiva pingendi*.

1. L'opera e la sua storia

L'unica notizia dell'opera rintracciabile nelle fonti più antiche ci è data dal Vasari il quale, nella vita di Piero della Francesca, dopo aver descritto le storie della Croce

in San Francesco ad Arezzo, scrive: «Fece anco nel Vescovado di detta città una S. Maria Madalena a fresco, allato alla porta della sagrestia»⁴. Vasari dunque non ci dice nulla della data di esecuzione e della committenza. L'unica informazione riguarda la collocazione dell'affresco e l'indicazione implicita che si tratta di una figura isolata, non facente parte di una composizione più ampia.

All'epoca dell'esecuzione dell'affresco, il Duomo di Arezzo era abbastanza diverso da quello attuale; notevolmente più corto (quattro campate invece di sei) e molto più luminoso. Infatti erano aperte anche tutte le finestre del lato Nord e le vetrate erano trasparenti. Anche il pavimento nella zona dell'affresco si trovava a un livello diverso dall'attuale, essendo più alto di circa 20 cm. L'aspetto esterno della chiesa ci è mostrato dallo stesso Piero nell'affresco sul ritrovamento della vera croce nel coro di San Francesco. Più difficile è ricostruire l'aspetto interno ma, se prestiamo fede alla notizia che nel XIV secolo vi erano ventisei cappelle, dobbiamo immaginare che alla fine del Trecento la chiesa fosse decorata praticamente in ogni sua parte. Considerando che le quattro cappelle medievali superstiti sono quasi sempre decentrate rispetto alla mezzeria della campata, possiamo immaginare che ciascuna campata ne contenesse tre. Non si hanno notizie su come fosse configurata in antico la parete della seconda campata di sinistra. Osservando però che, per la presenza della porta della sagrestia, l'ampiezza di questa parete è di circa due metri inferiore a quella della parete opposta si può arguire che essa non potesse ospitare più di due cappelle e che, a fianco della seconda, ci fosse uno spazio vuoto o un'altra immagine votiva, obliterata da Piero con la sua. Nel 1783, questa parte del Duomo fu completamente stravolta quando il vescovo Niccolò Marcacci decise di trasferire qui il gigantesco monumento sepolcrale del vescovo Tarlati, togliendolo dalla parete destra della prima cappella della navata destra (attuale cappella del Sacramento). Il monumento fu collocato al centro della parete senza preoccuparsi della mutilazione che così si apportava all'affresco di Piero, coprendo buona parte del pilastro di sinistra e dell'avvio dell'arco sovrastante. Agli inizi dell'Ottocento risale, invece, la grave lacuna nella zona inferiore destra dell'affresco, provocata dall'inserimento di un'acquasantiera a muro in corrispondenza della porta della sagrestia. I restauri di cui abbiamo notizia sono gli ultimi due: quello degli anni Sessanta del Novecento, eseguito da Leonetto Tintori, e quello del 1994 eseguito da Guido Botticelli, sotto la direzione di Stefano Casciu⁵.

L'unico a parlare di passate esplorazioni documentarie sull'opera è stato Eugenio Battisti, nella sua ponderosa monografia su Piero⁶. Egli cita ricerche condotte da E. Settesoldi nell'Archivio Diocesano e Capitolare di Arezzo e nell'Archivio di Stato di Arezzo, tutte infruttuose⁷. Anche le ricerche da noi condotte in vari archivi⁸ che

potevano contenere documenti di interesse non hanno prodotto risultati. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non si è dunque in grado di dire nulla su chi abbia commissionato l'opera e su quando e perché l'abbia fatto e neppure su quando Piero l'abbia eseguita. Per quanto riguarda la committenza, alcuni indizi, legati all'interpretazione del senso della scena di cui diremo tra poco, potrebbero far pensare a un committente ecclesiastico, forse un canonico o un chierico del Duomo, devoto della Maddalena; assai probabile pare comunque la destinazione votiva dell'opera. Per quanto riguarda la data di esecuzione, su base stilistica la datazione più probabile appare quella dei primi anni Sessanta sulla quale converge la maggior parte della critica⁹. Termine *post quem* potrebbe essere considerata la fine del secondo soggiorno di Piero a Roma (1459), mentre un termine *ante quem* può essere costituito dal 1469, anno di fine esecuzione del polittico di sant'Agostino.

2. Iconografia e iconologia

Le fonti letterarie per la *Maddalena* sono prima di tutto i vangeli canonici, nei quali Maria di Magdala è nominata per la prima volta all'inizio del capitolo otto del Vangelo di Luca¹⁰. Ella è una donna che è stata guarita da Gesù e che fa parte del gruppo femminile al suo seguito. La Maddalena è presente poi alla sua Passione e Crocifissione ed è colei che, il primo giorno della settimana, si reca al sepolcro per ungerne il corpo di Gesù, trovando la tomba vuota. A lei il Risorto appare e parla, invitandola a non toccarlo e ad andare a portare ai discepoli l'annuncio della Resurrezione. I Vangeli narrano anche due episodi di unzione di Gesù avvenuti, mentre egli era in vita, a opera di altre due donne. Il primo è raccontato da Luca alla fine del capitolo sette: in una città imprecisata, una «peccatrice» anonima entra nella casa del fariseo Simone dove Gesù sta pranzando e, messasi ai suoi piedi, glieli lava con le sue lacrime, li asciuga con i suoi capelli, li bacia e li unge poi con olio profumato, ricevendo da Gesù il perdono dei peccati. Il secondo episodio di unzione avviene a Betania e, secondo il Vangelo di Giovanni, ne è protagonista Maria, la sorella di Marta e Lazzaro¹¹. Nella tradizione occidentale queste due donne vengono pian piano assimilate alla Maddalena fino a farne un'unica persona¹². In epoca altomedievale (IX secolo) alle vicende evangeliche della Maddalena viene aggiunta una parte leggendaria, relativa alla sua vita di eremitaggio e penitenza che si sarebbe svolta in Provenza, per trent'anni fino alla sua morte. Nella *Legenda Aurea*¹³ non solo le tre figure evangeliche sono comprese in un'unica persona ma si costruisce tutta una storia per spiegare alcune contraddizioni generate dalla fusione. Jacopo dà poi grande spazio alla parte leggendaria della vita della santa,

dilungandosi sulle vicende dell'evangelizzazione della Provenza, i miracoli e le esperienze mistiche che accompagnano il suo periodo di eremitaggio.

Nella storia dell'arte occidentale, che utilizza come sua fonte la *Legenda aurea*, Maria Maddalena è stata raffigurata secondo cinque modalità. Anzitutto come una delle mirrofore, le pie donne che la mattina di Pasqua si recano al sepolcro portando gli unguenti per il corpo di Gesù. Una seconda raffigurazione è quella della discepola addolorata che è presente nei momenti più significativi della passione di Gesù (Andata al calvario, Crocifissione, Deposizione) e che, spesso, esprime il suo dolore in modo molto drammatico. Una terza modalità è quella della testimone del Risorto, la prima a vederlo e a parlare con lui che la chiama per nome e che le rivolge l'invito di non toccarlo (è la scena denominata, con le parole di Gesù, "Noli me tangere"). La quarta modalità è quella della peccatrice convertita, rappresentata nel momento della sua conversione, quando in casa del fariseo bagna con le sue lacrime, asciuga con i suoi capelli e unge i piedi di Gesù. La quinta, infine, è quella della penitente, mostrata negli episodi miracolosi della sua leggendaria vita di penitenza e di eremitaggio e delle associate esperienze mistiche. L'iconografia della mirrofora viene utilizzata non solo nelle raffigurazioni dell'evento storico delle pie donne che si recano al sepolcro, ma anche quando la santa è rappresentata a figura singola in trittici o polittici. In queste immagini la Maddalena indossa quasi sempre una veste rossa e, naturalmente, porta in mano il vasetto con gli unguenti profumati quale segno distintivo¹⁴.

2.1. Le scelte iconografiche di Piero: il contesto spaziale

Ma veniamo alla nostra opera (fig. 2). La splendida figura della Maddalena mirrofora ci appare appena al di là di un bell'arco classico che si staglia su una parete rosso scuro. L'arco, dunque, costituisce un'apertura in una parete (forse di mattoni) attraverso la quale la santa si appresta a passare. Il pavimento sul quale ella si muove è di un colore rosato, tipico della terracotta, appare abbastanza profondo e termina contro un muro di colore chiaro e di modesta altezza. Potrebbe trattarsi di un muretto di recinzione intonacato, una specie di balaustra la cui parte superiore sembra arricchita da una decorazione. Lo stato di conservazione non permette di essere più precisi, ma probabilmente poteva trattarsi di una balaustra non dissimile da quella che troviamo alle spalle dei santi nel polittico di sant'Agostino, anche se di disegno più semplice. Al disopra del muretto compariva un bel cielo, completamente azzurro.

Due appaiono i possibili precedenti iconografici di una scenografia di questo tipo. Il primo è costituito dalla giottesca Maddalena con il vescovo Pontano della

Cappella della Maddalena ad Assisi (fig. 3) dove sono evidenti gli elementi di somiglianza con l'affresco di Piero, sia nell'ambientazione della scena (siamo sul limitare di una porta riccamente decorata) sia nella figura della santa¹⁵. Il secondo precedente iconografico può essere ravvisato nell'affresco, rappresentante san Giovanni Battista e san Francesco d'Assisi, che Domenico Veneziano dipinse, intorno al 1455, per la cappella Cavalcanti in Santa Croce a Firenze. Da quest'opera potrebbe provenire l'idea di rappresentare la santa, inquadrata da un arco, sullo sfondo di un cielo atmosferico¹⁶.

L'arco che incornicia la *Maddalena* (fig. 2) è sorretto da due piedritti che hanno una base elegantemente sagomata e terminano in capitelli piuttosto elaborati. La decorazione di questi (fig. 4) comprende tre fasce di diversa altezza; quella inferiore, che è la più alta delle tre, è decorata con due file di foglie di acanto. Seguono alcune modanature, tra le quali una decorata a ovoli (che, sul lato conservatosi integralmente, sono quattordici sul lato frontale e undici su quello scorciato), infine troviamo l'abaco che è arricchito da una fascia decorata con una ghirlanda. I piedritti e i capitelli sono a sezione rettangolare. Al disopra dei capitelli si eleva un arco a tutto sesto, decorato da uno splendido fregio a palmette. Sofferamoci adesso sulle dimensioni dell'arco e sul loro rapporto con quelle della santa. Già a una prima osservazione, si nota l'esiguità dell'apertura che Piero rappresenta; basta, per questo, il confronto con l'attigua porta della sagrestia, che è molto più grande (fig. 1), ma per una valutazione precisa è necessario fare una ricognizione dettagliata di tutte le misure dei soggetti che compaiono nell'affresco. Allo scopo occorrerebbe un'immagine perfettamente frontale di tutto l'affresco, che non è disponibile. Si è allora utilizzata, per la parte alta, la foto di fig. 2 e, per quella bassa, una foto da noi eseguita. Attraverso le misure effettuate sulle due foto e tenendo conto delle rispettive scale, si perviene al disegno quotato¹⁷ riportato in fig. 5. Le misure oggettive degli elementi principali sono calcolate nel paragrafo 3; quelle delle dimensioni dell'apertura risultano le seguenti: distanza tra i piedritti = 83 cm, altezza dell'arco = 191 cm. Dunque si tratta di un'apertura molto angusta¹⁸. Questo fatto incuriosisce: perché Piero ha scelto di fare questa porta così piccola? È solo una scelta compositiva resa necessaria dall'esiguità dello spazio disponibile e dalla volontà di dare il massimo rilievo alla figura della santa o potrebbe esserci un'altra ragione?

2.2. Le scelte iconografiche di Piero: la Maddalena, la donna più bella della sua pittura

Esaminiamo adesso la figura della santa (fig. 2). Si tratta di una visione frontale ma non ieratica, perché la persona raffigurata è in moto. Perfettamente centrata rispetto all'apertura, la giovane donna sta facendo un passo verso di essa portando

avanti il piede destro, la sua testa è perciò leggermente girata verso la sua destra e la luce, che proviene da sinistra in alto, illumina in pieno la sua guancia destra, lasciando parzialmente in ombra la sinistra. Le mani sono entrambe impegnate. Per camminare senza impacci, tiene sulla spalla destra il lembo destro del pesante mantello mentre, con la mano destra, ormai libera, ne solleva il lembo sinistro, in modo che il mantello lasci emergere il braccio sinistro, proteso in avanti, che porta il prezioso vasetto. Per effetto di questa particolare disposizione, il mantello non solo lascia vedere il suo interno bianchissimo, che contrasta mirabilmente con il rosso granata dell'esterno, ma si articola in un insieme di pieghe che Piero ha certamente studiato con grande cura, molto probabilmente ricorrendo a un modello. Al disotto del mantello una bella veste verde è stretta da un'alta cintura, posizionata immediatamente sotto il seno, che genera un'elegante e morbida plissettatura. Dal manto e dalla veste emerge solo una finissima trina bianca, probabilmente un decoro dello scollo della veste¹⁹. Se si deve pensare a una scelta allegorica dei colori del mantello e della veste, l'abbinamento più ovvio è quello con le virtù teologali (fede – bianco, speranza – verde, carità – rosso). Infine non può non stupire il prodigioso vasetto degli unguenti, sul quale i raggi del sole si rifrangono producendo luci e ombre dalle mille sfumature.

Soffermiamoci sulla testa. Due grandi occhi scuri, la bocca piccola e carnosa, il volto dall'ovale perfetto, pulsante di vita, incorniciato da una stupenda chioma di scuri capelli ondulati che scendono sulle spalle. Come già osservato da Battisti, il viso è proporzionato rigorosamente secondo il canone delle tre parti²⁰. Ingrandendo l'immagine si può rilevare che Piero applica, in questo caso, anche la regola della suddivisione in tre parti uguali del primo modulo del volto; infatti l'inizio della fossetta del mento si trova a un terzo del modulo mentre il taglio della bocca è a due terzi. Tornando alla figura intera, è facile verificare che la sua altezza è determinata con il canone degli otto moduli, considerando ora come modulo l'altezza della testa, capelli compresi²¹. Si osserva inoltre che un numero intero di moduli individua anche alcuni elementi salienti della nostra figura: in particolare la posizione della mano destra, che inizia esattamente all'altezza di quattro moduli, e la base del vasetto che è a cinque moduli da terra. Non solo, l'altezza del vasetto è pari a un modulo, mentre il suo diametro è uguale a mezzo modulo. Non si può concludere l'esame iconografico senza soffermarsi sulla fiorente bellezza e sulla splendida femminilità della *Maddalena* di Piero. Si tratta di una donna vera, che non ha nulla di sacro: conscia della sua bellezza ma non spavalda, ci viene incontro con calma determinazione. È sicura di sé ma si muove con compunzione e il suo sguardo, leggermente abbassato, sembra attraversato da un velo di tristezza.

È curioso osservare come la figura rappresentata da Piero concordi piuttosto strettamente (per età, pregi fisici, pomposità del vestire) con la descrizione che san Bernardino fa della Maddalena in una famosa predica, dedicata all'episodio della sua conversione²². Si è tentati di immaginare che Piero abbia avuto conoscenza di questa predica e a queste indicazioni si sia rifatto per le sue scelte compositive²³. È una pista di indagine che meriterebbe di essere approfondita.

2.3. Qualche ipotesi sulle scelte iconografiche di Piero

Si tratta ora di tentare un'interpretazione di queste scelte iconografiche di Piero. Gli elementi fondamentali da tenere presenti per qualunque tentativo di spiegazione ci paiono tre: il fatto che la figura sia in movimento, le dimensioni della porta, l'atteggiamento della santa.

L'idea che potrebbe sembrare più semplice, quella che Piero abbia voluto realizzare l'equivalente delle immagini su fondo oro dei pittori trecenteschi (la santa con il suo caratteristico vasetto, in un generico spazio sacro), appare anche la meno probabile. Nessuno dei tre elementi fondamentali che abbiamo citato si accorda convincentemente con questa ipotesi.

La postura della santa ci invita a focalizzarci sull'attraversamento della soglia, sul passaggio. La Maddalena sta entrando da qualche parte, ma dove esattamente? Il Battisti, osservando che l'asse di simmetria dell'affresco coincide con l'asse della finestra sovrastante (ancora aperta all'epoca di Piero), ha ipotizzato che egli abbia così voluto simulare una porta che dà sull'esterno²⁴. La Maddalena, dunque, entrerebbe in chiesa attraverso questa porta per offrirsi alla venerazione dei fedeli, come fanno il san Francesco e il san Giovanni Battista nell'affresco dipinto in Santa Croce da Domenico Veneziano, che abbiamo prima ricordato. Questa interpretazione rende conto del movimento della figura, ma non dell'esiguità dell'apertura né dell'atteggiamento compunto e pensoso della santa.

Elaborando ulteriormente il concetto di passaggio, si potrebbe pensare che la porta rappresentata da Piero abbia anche un valore simbolico. E non mancano certo i riferimenti scritturistici per sostenere una tesi di questo tipo²⁵. Tra questi, il più pregnante ci pare costituito dai due passi evangelici nei quali Gesù, parlando della salvezza, dice esplicitamente che la porta che conduce alla vita è «stretta» come ci riferiscono due evangelisti, Matteo e Luca²⁶. Non potrebbe dunque Piero aver scelto, per sua iniziativa o più probabilmente su suggerimento del committente (il che farebbe pensare a un ecclesiastico o comunque a un buon conoscitore delle sacre scritture), di rappresentare questo varco come una "porta stretta" in senso evangelico: appena sufficiente per il passaggio e insieme di straordinaria bellezza?

All'interno di questa interpretazione si potrebbe fare un passo ulteriore, che tiene insieme la lettura allegorica della porta con un fatto storico che riguarda la vita della Maddalena. Nel Vangelo ci sono solo due circostanze in cui la Maddalena si è trovata a varcare una soglia con un vasetto in mano: il giorno in cui è entrata nella casa del fariseo Simone e la mattina di Pasqua, quando si è affacciata al sepolcro la cui pietra di chiusura era stata rimossa. Poiché possiamo escludere che Piero abbia voluto alludere a quest'ultima circostanza (l'evento si svolge all'alba, all'ingresso di una tomba scavata nella roccia) resta la prima occasione. In effetti i dettagli spazio-temporali della scena paiono congruenti con questa ipotesi. La scena si svolge in pieno giorno, lo spazio, pavimentato o in terra battuta, che la santa attraversa potrebbe essere il cortile recintato della casa del fariseo Simone (che probabilmente, per la sua posizione sociale, era persona benestante), mentre la soglia che si appresta a varcare e l'elegante arco che la sovrasta potrebbero costituire l'accesso alla sala dove si svolge il pranzo a cui Gesù è stato invitato. Se siamo sulla soglia della casa del fariseo, la Maddalena sta per fare il gesto che segna la svolta della sua vita. Entrata in quella sala, infatti, ella bagnerà con le proprie lacrime i piedi di Gesù, li asciugherà con i suoi capelli e li ungerà, ricevendo il perdono del Signore. Quella che sta per varcare non è, dunque, soltanto la porta della casa di un ricco fariseo ma è per lei il passaggio alla salvezza. Ecco dunque una buona ragione per fare quell'apertura così piccola. È la porta della vera vita, stretta come dice Gesù.

Il motivo iconografico della porta stretta è presente nella tradizione figurativa medievale; a Firenze esso compare in un'opera fondante della cultura figurativa fiorentina, il ciclo musivo della cupola del Battistero. Nella rappresentazione del Paradiso, infatti, tra i tre Patriarchi e la schiera degli eletti, si vede, al centro, la porta del Paradiso, semisocchiusa e sorvegliata da un angelo. Si tratta di una porta alta e stretta, verso la quale si dirige un gruppo di fanciulli²⁷. Il contesto di questa raffigurazione è quello del Giudizio Universale e dunque l'iconografia della porta stretta è qui utilizzata in connessione con la salvezza finale, cioè l'accesso al Regno dei Cieli. Ma le parole di Gesù sembrano alludere, più che al momento della salvezza finale, a quello delle scelte che ciascuno è chiamato a compiere nel corso della vita e tra queste rientra certamente quella di un cambiamento radicale del modo di vivere, di una "conversione". Non ci sarebbe nulla di strano, perciò, nel supporre che Piero o il suo committente si siano ricordati della porta stretta come immagine di questo passaggio. Naturalmente questa ipotesi si rafforzerebbe se si potesse provare che, all'epoca di Piero, circolasse il motivo iconografico della porta stretta usata in connessione con l'atto della conversione. Un indizio in questo senso potrebbe essere rappresentato da un'opera di Botticelli, di poco

più tarda della nostra. Si tratta della predella della Pala delle Convertite, un'opera eseguita agli inizi degli anni Novanta. La predella, in cattivo stato di conservazione ma molto probabilmente autografa, comprende quattro deliziose tavolette con episodi della vita della Maddalena, il secondo dei quali è proprio il convito in casa di Simone (fig. 6). In questa tavoletta²⁸ un ruolo importante ha la porta sulla sinistra, dalla quale la Maddalena è entrata. Come si vede, dalla porta penetra nella sala una lama di luce che illumina il fulcro della scena, la Maddalena inginocchiata e il Cristo che si china a benedirle. Si tratta di una novità importante rispetto ai precedenti dei pittori trecenteschi e il senso di questa innovazione, sottolineato dal fascio di luce, non può essere che quello di indicare che si tratta della porta che dà accesso al Cristo, fonte della salvezza. Dunque una porta della salvezza e, in quanto tale, anch'essa, si direbbe, "porta stretta". Infatti, se si analizza con metodi matematicamente rigorosi lo schema prospettico utilizzato da Botticelli nella tavoletta di fig. 6, si può verificare che la porta di cui stiamo parlando è più stretta e più bassa della porta interna che è rappresentata sulla parete di fondo della sala.

Ma torniamo alla nostra opera. Anche l'atteggiamento della giovane donna che Piero ci rappresenta (l'incedere compunto, il velo di tristezza nello sguardo) ci pare congruente con la circostanza dell'ingresso nella sala del convito di Simone. La Maddalena ha preso la sua decisione, si tratta ora di renderla pubblica. Il suo passato le è ben presente ma sta per essere gettato alle sue spalle. Affronterà una grande umiliazione, rinnegherà il suo passato ma non sé stessa, cambierà la sua vita ma sarà ancora lei: bella, intelligente, determinata, grande nel bene che farà come, finora, lo è stata nel male che ha fatto. Insomma, questa possibile lettura iconografica terrebbe insieme tutti e tre gli elementi fondamentali prima ricordati. C'è infine un ultimo aspetto che va considerato. Questa interpretazione consentirebbe di dare un senso anche alla collocazione dell'affresco e all'idea, già ricordata, di Battisti che la porta simuli un accesso alla chiesa dall'esterno. La santa che varca la soglia della casa del fariseo, per riconoscere Gesù come Messia e Signore, e ricevere il suo perdono è anche l'immagine di ogni fedele cristiano che, varcando la porta della chiesa, entra per ascoltare la Parola di salvezza e per ricevere i sacramenti che la concretizzano. È, in fondo, lo stesso messaggio che veniva trasmesso dal cartiglio che la Maddalena porta nella tavola duecentesca del così detto *Maestro della Maddalena*²⁹, espresso stavolta con mezzi puramente formali e in termini teologicamente più sofisticati.

Ci rendiamo conto che sovrapponendo all'immagine varie possibili chiavi di lettura si rischia di andare molto al di là delle reali intenzioni del committente e del pittore ma la interpretazione che abbiamo proposto, in via congetturale, ha

un oggettivo fondamento e un suo fascino. Ci pare dunque che varrebbe la pena di approfondire, con indagini delle fonti letterarie e iconografiche coeve, i diversi elementi di questa ipotesi di lettura per vedere se essa possa trovare conferma, in tutto o in parte.

3. Ricostruzione grafica della scena della Maddalena

La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et scuri secondo che i lumi li devariano³⁰.

Così inizia il proemio del più famoso trattato teorico di Piero, il *De prospectiva pingendi*. Questa definizione mirabilmente sintetica dell'essenza della pittura lascia intendere che, nella sua pratica pittorica, Piero ha raggiunto i suoi obiettivi artistici proprio con questi mezzi, messi in campo con insuperabile maestria. È dunque del tutto ragionevole supporre che anche tutte le tecniche della «commensuratio» descritte nel *De prospectiva pingendi* siano state utilizzate da Piero nelle sue opere ben prima che esse trovassero definitiva sistemazione nel trattato, redatto probabilmente nella seconda parte degli anni Settanta. Possiamo dunque usare l'affresco della *Maddalena* come caso di studio, per cercare di capire quali dei metodi di costruzione prospettica illustrati nel *De prospectiva pingendi* Piero possa avere applicato in quest'opera. Per farlo dobbiamo risolvere un problema di progettazione inversa, cioè risalire dall'opera finale ai disegni dai quali Piero è partito per realizzarla, ovvero una o più viste frontali e laterali della scena rappresentata o di sue singole parti.

La prima cosa da fare è stabilire con esattezza le dimensioni dell'affresco; in letteratura si trovano infatti indicazioni contraddittorie. Un rilievo diretto sul posto, insieme all'uso di alcune foto, ha permesso di determinare, con buona approssimazione, l'altezza e la larghezza dell'affresco e la sua posizione sulla parete. L'altezza (compreso il riquadro a finto marmo) risulta pari a 300 cm. La larghezza attuale è 116 cm; prima della mutilazione era di 132 cm. L'affresco iniziava a una quota di 90 cm rispetto al pavimento della chiesa all'epoca di Piero (la quota rispetto al pavimento attuale è 112,5 cm). È ragionevole supporre che al disotto vi fosse un piccolo altare.

Se si osservano bene i dettagli dell'architettura dipinta da Piero, in particolare la foggia dei capitelli e quella della base dei piedritti, se ne possono calcolare le dimensioni e ricostruire il profilo su un piano ortogonale a quello del dipinto (fig. 7). I due elementi più prossimi all'osservatore, ovvero la soglia arrotondata in basso

e l'ultima modanatura del capitello in alto, stanno sullo stesso piano ed è logico pensare che questo rappresenti il piano della pittura (indicato a tratteggio nella figura), quello che Piero chiama «il termine». Stabilita così la posizione del piano della pittura, per descrivere lo spazio che sta al di là di esso occorre individuare i seguenti tre elementi fondamentali³¹:

- a. Il centro della visione (attraverso il quale passa la linea dell'orizzonte)
- b. La linea di terra (l'intersezione tra il piano del pavimento e il piano della pittura).
- c. La distanza dell'occhio dell'artista dal piano della pittura, misurata su una retta a esso perpendicolare. Tale distanza è uguale a quella tra il centro della visione e il cosiddetto «punto di distanza».

Il centro della visione si ottiene prolungando, fino al punto di convergenza (punto di fuga), due linee del dipinto che rappresentano delle perpendicolari al piano della pittura. Tali sono i lati corti dei capitelli; prolungandoli in direzione dell'asse si vede (fig. 8) che essi convergono nel punto C (che corrisponde alla linea dove inizia la fascia decorata del muretto alle spalle della Maddalena). In questo punto convergono anche la maggior parte delle linee presenti sul lato scorciato del piedritto sinistro. Dunque il punto di fuga è unico e C rappresenta il centro della visione.

Il secondo elemento, la linea di terra, nel nostro caso è facilmente individuabile. Essa è l'intersezione tra la superficie che rappresenta il pavimento su cui si muove la Maddalena e il piano della pittura che, come si è visto, è quello (ortogonale al pavimento) che passa per il punto più estremo della soglia e la modanatura più esterna del capitello. In fig. 8, la linea di terra è indicata a tratteggio rosso. Questa linea rappresenta il riferimento rispetto al quale misurare le dimensioni oggettive degli oggetti che compaiono sul dipinto, sia in altezza che in larghezza. In questa figura sono determinate, tenendo conto della scala, la larghezza oggettiva dell'apertura (segmento $D'E' = 83$ cm) e l'altezza oggettiva dell'arco (segmento $H_1'H_2' = 191$ cm) e la larghezza oggettiva della soglia (pari al doppio del segmento $B'A' = 73$ cm). Il segmento CA' , che rappresenta l'altezza dell'occhio sul piano della pittura, misura 76 cm. Questo significa che il pittore sta in piedi su un pavimento situato circa 90 cm più in basso, ovvero nel punto in cui termina l'affresco.

Il terzo elemento, la distanza dell'occhio del pittore dal piano dell'affresco, si può determinare solo se si può trovare nel dipinto la rappresentazione di un quadrato avente un lato parallelo alla linea di terra. È noto infatti che le diagonali di tale quadrato, prolungate fino a intersecare la linea dell'orizzonte, individuano

due punti (chiamati punti di distanza) che distano dal centro della visione come l'occhio dell'artista dal piano della pittura. Nel nostro dipinto non compaiono esplicitamente dei quadrati scorciati, ma il disegno del capitello permette di costruirne uno. Infatti, come si è già osservato, il capitello è decorato con quattordici ovoli sul lato frontale e con undici su quello scorciato. Dunque se ci si limita a considerare undici ovoli sulla faccia frontale è possibile disegnare, a quell'altezza del capitello, un quadrato scorciato (11 x 11), tracciarne la diagonale e trovare la sua intersezione con la linea dell'orizzonte che individua il punto di distanza D (fig. 9). Il segmento CD rappresenta la distanza dell'occhio dal piano della pittura. Tenendo conto della scala, esso misura 366 cm³².

Per determinare la profondità del pavimento si è usato il metodo illustrato da Piero al problema n. 23 del primo libro del *De prospectiva pingendi*, metodo basato sul fatto che le diagonali di tutti i quadrati scorciati convergono nel punto di distanza. Eseguendo questa costruzione si trova che il pavimento comprende esattamente cinque quadrati di lato uguale alla larghezza della soglia³³. Dunque, essendo la soglia larga 73 cm, la profondità del cortile che la Maddalena attraversa è di $73 \times 5 = 365$ cm. Si osservi che questo (dei cinque quadrati) è esattamente il caso illustrato da Piero alla proposizione I.23 del suo trattato. Dovendo fare un esempio, dunque, Piero ha riprodotto la costruzione che anni prima aveva usato per il disegno della scena della *Maddalena* di Arezzo e, probabilmente, anche in altri suoi dipinti.

Per completare la rappresentazione in pianta della nostra scena, è necessario adesso determinare altre due grandezze: la profondità della soglia e la posizione della *Maddalena* sul piano del pavimento. Come si vede bene nella fig. 2, la soglia marmorea si estende dal punto più interno della base dei piedritti fino ad alcuni centimetri oltre il punto esterno di tale base, dove termina con uno spigolo arrotondato simile a quello di un gradino marmoreo. La sua profondità può essere determinata con la costruzione indicata da Piero nel *De prospectiva pingendi* (I.15b); così facendo si ottiene una profondità della soglia pari a circa 31 cm. La posizione della *Maddalena* sul piano può essere approssimativamente determinata osservando che la punta del suo piede destro, che emerge dalla veste, si colloca immediatamente al di qua della diagonale del primo quadrato di mattoni, di lato uguale a 73 cm. Più precisamente, la punta della scarpa è tangente alla linea che delimita il primo quarto del quadrato (a tratteggio in fig. 9). Osservando come la mano e la parte destra della santa siano investite dalla luce (che proviene da sinistra) senza essere schermate dall'arco, si può dedurre che l'asse del corpo sia arretrato di circa 20 cm rispetto alla punta del piede e che dunque si trovi a una distanza di $18 + 20 = 38$ cm dall'inizio della soglia.

Riepilogando, le dimensioni principali della scena sono le seguenti:

- Altezza dell'occhio rispetto al pavimento = 76 cm
- Distanza dell'occhio dal piano dell'affresco = 366 cm
- Larghezza oggettiva dell'apertura = 83 cm
- Altezza oggettiva dell'apertura = 191 cm
- Larghezza oggettiva della soglia = 73 cm
- Distanza della mezzeria della *Maddalena* dalla soglia = 38 cm
- Altezza oggettiva della *Maddalena* = 176 cm
- Larghezza oggettiva della *Maddalena* = 84 cm
- Altezza oggettiva del muretto = 92 cm
- Distanza del muretto dalla soglia = 365 cm

Con queste dimensioni si può ora disegnare la scena del nostro dipinto, in pianta e in alzato, in una scala che ci permetta di rappresentare anche la posizione dell'occhio del pittore, cosa che consentirà anche di effettuare alcune verifiche sulla correttezza della nostra ricostruzione (fig. 11).

La corrispondenza tra le dimensioni oggettive e quelle delle immagini misurate sulla pittura è stata controllata conducendo dall'occhio del pittore le linee (in rosso) che raggiungono i punti estremi della *Maddalena* e considerando la loro intersezione con il piano della pittura. L'accordo con le dimensioni misurate sul dipinto risulta ottimo per la larghezza e buono per l'altezza. Analogamente se si tirano due linee (in nero) dall'occhio del pittore agli estremi del muretto si può verificare che l'immagine del muretto sul piano della pittura è in accordo molto buono con quella misurata in fig. 8. È stata condotta anche, con esito positivo, una ricostruzione della rappresentazione del capitello usando il metodo descritto da Piero nel terzo libro del *De prospectiva pingendi*.

Ci siamo chiesti infine se, in questa costruzione architettonica, Piero abbia usato un modulo e se esso possa essere l'immagine dell'altezza dell'occhio sul piano della pittura³⁴. Nel nostro caso questo segmento (CA, vedi fig. 8) vale 36,5 cm. Ora, l'ampiezza della soglia è esattamente il doppio di questo valore, l'altezza dei piedritti è circa tre volte e mezzo il modulo, mentre la profondità del cortile è dieci volte il modulo. Il modulo sembra ricorrere anche nel lato lungo del plinto, che misura 37 cm, e nell'altezza del muretto che è circa due volte e mezzo il modulo. Con la cautela dovuta al fatto che tutte le grandezze da noi determinate sono affette da un piccolo errore (avendo dovuto utilizzare materiale fotografico in piccola scala) si sarebbe tentati di dare una risposta affermativa.

In conclusione, possiamo dire che il fatto che sia stato possibile, con metodi tratti dal *De prospectiva pingendi*, ricostruire in tre dimensioni la scena rappresentata e individuarne il punto di osservazione prova che Piero ha usato proprio quei metodi per realizzare il disegno dell'affresco. È assai probabile che Piero abbia definito attraverso due disegni schematici, in pianta e in alzato, la sistemazione generale degli elementi della scena, procedendo poi a disegnare in dettaglio il contesto spaziale generale (fronte della scena, pavimento e parete di fondo) con i metodi del primo libro e infine definendo, con i metodi del terzo libro (e dunque con viste in pianta e alzato), tutti gli elementi tridimensionali significativi (i capitelli, le basi dei piedritti, la figura della santa). Per quest'ultima ha poi anche certamente studiato separatamente la testa, definendola con grande cura con la procedura descritta al numero 8 del terzo libro. Presumibilmente proprio il rigore geometrico nella rappresentazione della santa e del suo contesto spaziale, oltre che l'impiego di diversi canoni e moduli nella realizzazione della figura e dell'architettura, sono all'origine della straordinaria armonia che percepiamo in quest'opera.

Desidero esprimere la più viva gratitudine al Prof. Vincenzo Farinella per il sostegno e i preziosi consigli da lui ricevuti durante lo svolgimento di questo lavoro.

- 1 Quella di A.H. Layard, un disegno a ricalco del 1855, si trova a Londra al Victoria & Albert Museum, quella di E. Hébert, un acquerello del 1875, è conservata al Louvre, Département des Arts Graphiques, RF6732 (M.A. Dupuy, *Les copies de Piero della Francesca en France*, in *Piero interpretato*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona, 1998, pp. 49-64).
- 2 La più famosa è la laude *Arezzo*, scritta da Gabriele d'Annunzio nel 1904 (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi – Libro II – Elettra, Le città del silenzio*, Roma, 1943), dove le ultime cinque strofe sono dedicate alla *Maddalena*. La prima di esse recita: «Presso l'arca del crudo Pietramala/ vidi il fiore di Magdala, Maria. / E un greco ritmo corse il pio silenzio».
- 3 Questo testo presenta e amplia i risultati di una tesi di laurea magistrale alla quale si rimanda per informazioni più dettagliate: P. Barbucci, *Questioni pierfrancescane: la Maddalena di Arezzo*, tesi di laurea, Università degli studi di Pisa, a.a. 2017-2018, relatore V. Farinella, reperibile sul sito <<https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04112019-111340/>> (ultimo accesso 22 maggio 2021).
- 4 G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, vol. III, p. 263.
- 5 S. Casciu, G. Botticelli, *La Maddalena di Piero della Francesca nella cattedrale di Arezzo: il restauro*, in «I quaderni dell'arte», 1995, 8, pp. 46-49.
- 6 E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, vol. II, p. 67.
- 7 Alla ricerca di questi precedenti si sono consultate le annate di due riviste d'arte aretine («Il Vasari» e gli «Atti della Accademia Petrarca»), senza trovare nulla di pertinente.
- 8 Archivio di Stato di Firenze, Fondo Notarile Antecosimiano, *Atti dei notai aretini Antonio Pecori* (2 raccolte incomplete, riguardanti gli anni dal 1450 al 1474) e *Andrea Giullichini*

(una raccolta incompleta degli anni 1465 – 1510); Archivio del Capitolo della cattedrale di Arezzo, *Registri del Provveditore del Capitolo* (dal 1452 al 1482), *Deliberazioni del Capitolo* (dal 1450 al 1527 e dal 1776 al 1790), *Corrispondenza del Capitolo* (dal 1411 al 1559), *Atti notarili della Fraternita del Clero* (anni 1465-1466). Per quanto riguarda l'Archivio dell'Opera del Duomo (che è suddiviso in due parti: una, comprendente 82 unità, si trova depositata presso l'Archivio di Stato di Arezzo; l'altra, comprendente 43 unità, è conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Arezzo, fondo Opera delle chiese comunitative di Arezzo), esso non comprende documenti anteriori al 1785. L'Archivio Storico della Fraternita dei Laici di Arezzo per il periodo di interesse contiene solo i libri dei battesimi e dei funerali.

- 9 Il Lanzi (*Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario delle R. Corte di Toscana*, Bassano, 1795-1796, t. I, p. 126), che a fine Settecento è il primo riscopritore di Piero, non nomina esplicitamente la nostra opera ma pare alludervi quando dice «Ciò che se ne addita in Arezzo è suo senza dubbio». Nel corso dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, la Maddalena è citata poi espressamente dall'Abate Fontani, dal Valery, da Crowe e Cavalcaselle (*Viaggio pittorico della Toscana dell'Abate Francesco Fontani*, Firenze, 1827, vol. V, pp. 218-219; A.C. Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie: guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste...par M. Valery*, 1838, p. 340; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century*, London, 1914, vol. V, p. 11). Berenson (B. Berenson, *Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1907, pp. 70-75), invece, non la cita ma solleva per primo il problema dell'impersonalità delle opere di Piero, sul quale tornerà decenni dopo il Focillon (H. Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, 1952, p. 60) con riferimento anche alla nostra opera. Nei primi decenni del Novecento particolarmente importanti sono i contributi di Venturi e di Longhi, nelle rispettive monografie su Piero (A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze, 1922, pp. 54-55; R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927, pp. 82-84). Nel 1971 arriva il contributo più ampio allo studio di quest'opera, quello di Battisti, nella sua monumentale monografia su Piero (Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. I, pp. 389-402, vol. II, pp. 66-67). Negli ultimi decenni la critica, da Salmi a Paolucci, da Bertelli a Bairati, per proseguire con Lightbown, Maetzke, Calvesi e Angelini, ha trattato in modo molto sintetico questa opera. Alcuni autori hanno sottolineato in particolare la bellezza e la sensualità della figura (M. Meiss, *The great age of fresco. Discoveries, Recoveries and Survivals*, London, 1970, p. 136; C. Bertelli, *Piero della Francesca - La forza divina della pittura*, Cinisello Balsamo, 1991, p. 194; R. Lightbown, *Piero della Francesca*, Milano, 1992, p. 185; A.M. Maetzke, *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Cinisello Balsamo, 1998, p. 252; A. Angelini, *Piero della Francesca*, Milano, 2014, pp. 283-284). In sintesi, si può dire che, per quanto riguarda la cronologia, la maggior parte dei critici pensa a una datazione in corrispondenza della conclusione del ciclo di Arezzo o immediatamente successiva, con prevalenza di indicazioni per la metà del sesto decennio. Per una datazione precoce (intorno al 1455) si schiera il solo Focillon, per una tardiva (ottavo decennio) il solo Battisti (Focillon, *Piero della Francesca*, cit., p. 55; Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. I, p. 394). Quasi tutti i critici sostengono esplicitamente o danno per scontata una destinazione votiva; il solo Calvesi (M. Calvesi, *Piero della Francesca*, Milano, 2001, p. 160) ipotizza un significato politico dell'immagine, che sarebbe una commemorazione della vittoria sui Turchi nella battaglia di Belgrado del 1456. Nessuno avanza ipotesi sulla committenza, salvo il Battisti che ipotizza una committente femminile di nome Maddalena (Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. I, p. 389).

- 10 Ecco il testo tratto dal Vangelo di Luca (8, 1-3): «In seguito egli se ne andava per città e villaggi, predicando e annunciando la buona notizia del regno di Dio. C'erano con lui i Dodici e alcune donne che erano state guarite da spiriti cattivi e da infermità: Maria, chiamata Maddalena, dalla quale erano usciti sette demoni; Giovanna, moglie di Cuza, amministratore di Erode; Susanna e molte altre, che li servivano con i loro beni».
- 11 Questa seconda unzione è ricordata anche dagli evangelisti Matteo (26, 6-13) e Marco (14, 3-9) con alcune differenze (la donna protagonista è anonima, l'unzione avviene sul capo anziché sui piedi di Gesù, la casa che lo ospita è quella di Simone il lebbroso).
- 12 La sovrapposizione tra Maria Maddalena, la peccatrice di Luca (capitolo 7) e Maria di Betania fu definitivamente sanzionata nella Chiesa occidentale da Gregorio Magno, in una sua omelia del 591. Questa posizione è stata rivista dalla Chiesa cattolica solo nel 1969. Per la Chiesa orientale, invece, le tre figure sono rimaste distinte e Maria Maddalena e Maria di Betania sono festeggiate in date diverse.
- 13 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, 1995, pp. 516-526.
- 14 Nella tradizione figurativa fiorentina, a differenza di quella senese e pisana, anche la Maddalena mirrofora è sempre rappresentata a capo scoperto, con lunghi capelli biondi che le scendono sulle spalle.
- 15 Il primo a menzionare la vicinanza con l'opera giottesca è Roberto Longhi (Longhi, *Piero della Francesca*, cit., p. 84). Come si vede, la Maddalena di Giotto è una giovane donna ben piantata, vestita di un mantello color granata di cui sorregge con una mano un lembo; al disotto di questo, la veste è stretta da una cintura posizionata molto in alto. Sono tutti elementi presenti nella Maddalena di Arezzo, ovviamente reinterpretati da Piero secondo il suo stile. Le scelte cromatiche di Piero e la postura sono diverse e, su queste scelte, potrebbe aver avuto un ruolo l'affresco delle pie donne al sepolcro realizzato dal Beato Angelico nella cella numero otto del convento di san Marco. Qui infatti troviamo, oltre al mantello rosso-violaceo, la veste verde e il vasetto con gli unguenti nella sinistra. Anche l'idea della mano destra della santa che solleva un lembo del mantello, per rendere più spedito l'incedere, proviene probabilmente da queste due opere.
- 16 Il primo a menzionare il precedente dell'affresco di santa Croce è stato Ronald Lightbown (Lightbown, *Piero della Francesca*, cit., p. 185).
- 17 La precisione con cui sono determinate queste misure può essere stimata nell'1%. Occorre tenere a mente che queste sono le misure dei vari elementi architettonici come compaiono sull'affresco, misure che coincidono con quelle oggettive solo per i pochi elementi che giacciono sul piano della pittura (che è il piano passante per il punto più esterno del capitello e tangente al gradino della soglia, vedi fig. 7). Tutte le altre sono, più o meno, scorciate.
- 18 Si noti come la santa, pur scorciata in misura maggiore dell'arco, sia di poco più piccola dell'apertura, soprattutto in larghezza.
- 19 È da rilevare come, grazie allo straordinario controllo che Piero ha sulle gradazioni del bianco e sugli effetti di luce, si riesca ad apprezzare la diversità del materiale con il quale sono realizzati la trina e l'interno del manto.
- 20 (Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. I, p. 401). Infatti la distanza tra il mento e le narici è identica alla lunghezza del naso misurata sulla linea che è tangente alla parte superiore dell'orbita oculare ed è uguale pure alla distanza tra questa linea e l'attaccatura dei capelli.

- 21 Si tratta di un canone classico, suggerito da Vitruvio e spesso applicato da Piero, ad esempio nella bellissima *Madonna Annunciata* del ciclo di Arezzo, come evidenziato da Battisti (Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. I, p. 61).
- 22 Ecco la parte che ci interessa del testo della predica: «Togli la terza, de' peccati la moltitudine. E questo in quanto soggiogne: *peccatrix*. Questo nome "peccatrice" suona moltitudine de' peccati. O che peccati aveva costei? Per il ritto si cognosce il riverso. Sette furono le satisfazione che costei fece, per li quali si comprendono sette principali peccati ch'ell'aveva commessi. Primo peccato ch'ella commise si è ne' fatti del mondo, cioè mostrasi di piacere più al mondo che a Dio, e di parere più bella al mondo che a Dio, che cioè ch'ella aveva potuto fare per parere bella, o di lisciare, o di pilare, si aveva fatto. Secondo modo di peccare fu colla bocca; imperò che ciò che ella aveva potuto dire di canzonette, mottetti e fraschetti, per dare piacere altrui, e con ridere e motteggiare, si aveva fatto ecc. Terzo modo di peccare si fu co' capegli; imperò ch'ell'aveva cossi bel capo e sempre avea che fare di stare a imbianchire e di stare al sole a seccare, e nulla cosa di vanità non lassa di fare ecc. Togli il quarto modo di peccare, cioè cogli occhi, imperò che ella aveva bellissimi occhi, e sempremai gli balestrava di qua e di là, e con sguardi, e con tutti gli altri modi ecc. Quinto modo di peccare fu coll'andare e vestire pomposo, e tutti l'altre vanità e disonesti modi di vestire e di pompe aveva usato ecc. Sesto modo di peccare fu che, per tutte queste cose, venne a cascare nel peccato carnale. O, tu vituperi? Non faccio, imperò ch'ella si rilevò poi sì bene che questo no' gli torna in vergogna. *Ubi abundavit delictum, ibi et gratia*, "Dove abundò il peccato, quivi abundò la grazia". E però è grande conforto all'anime peccatrice questo, che non si debono disperare, pur ch'elle vogliano ritornare a Dio ecc. Settimo modo di peccare fu il proposito del perseverare, imperò ch'ella cominciò a' dodici anni, e perseverò insino in venticinque, e era in proposito di sempre perseverare. Ora dirai tu: "Com'era possibile ch'ella facessi tanti peccati?" Dirottelo. Ella aveva tre cose che qualunque femina l'à, sta a grande pericolo. Prima, bellezza. Seconda, ricchezza. Terza, libertà. Prima, era bella, e la bellezza nella donna, se Idio non la tiene le mani in capo, gli è cagione di cadimento e di ruina». Vedi Predica LIV *Di Santa Maria Maddalena* in San Bernardino da Siena, *Le Prediche volgari, Quaresimale del 1425*, a cura di C. Cannarozzi, Firenze, 1940, vol. V, pp. 181-183.
- 23 È possibile che Piero fosse a conoscenza di questa predica perché a Borgo Sansepolcro esisteva un importante convento dell'Osservanza fin dal 1445, comunità con la quale Piero ha avuto forse rapporti di committenza (vedi Calvesi, *Piero della Francesca*, cit., p. 181).
- 24 Battisti, *Piero della Francesca*, cit., vol. II, p. 67.
- 25 Ad esempio, il passo degli Atti degli Apostoli nel quale si parla della «porta della fede» (At 14, 27) o quello del Vangelo di Giovanni nel quale Gesù definisce se stesso come «la porta delle pecore» (Gv 10, 7).
- 26 Mt 7, 13-14: «Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che vi entrano. Quanto stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e pochi sono quelli che la trovano!». Lc 13, 22-24: «Passava insegnando per città e villaggi, mentre era in cammino verso Gerusalemme. Un tale gli chiese: "Signore, sono pochi quelli che si salvano?". Disse loro: "Sforzatevi di entrare per la porta stretta, perché molti, io vi dico, cercheranno di entrare, ma non ci riusciranno."».
- 27 Questa scena è la riproposizione di una rappresentazione presente, anche se rara, nella tradizione bizantina occidentale, come mostra il *Giudizio universale* musivo di Torcello dove l'analoga scena comprende una porta alta e stretta guardata da un cherubino (J. Poeschke, *I mosaici in Italia dal 300 al 1300*, Udine, 2010, p. 357). L'iconografia della porta stretta è

presente anche nella pittura ad affresco di inizio Trecento in area meridionale, come mostra il *Giudizio universale* dipinto, poco dopo il 1310, da Rinaldo da Taranto sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (<<http://www.brundarte.it/2015/06/09/santa-maria-del-casale-la-storia/>>, ultimo accesso 21 maggio 2021). Nella parte bassa dell'affresco, compare la porta stretta e alta del Paradiso, verso la quale san Pietro conduce il buon ladrone.

- 28 La bibliografia botticelliana che abbiamo consultato tratta questa tavoletta e l'intera predella in modo molto sintetico. Alessandro Cecchi (*Botticelli*, Milano, 2005, p. 291) rileva soltanto che le scene sono «ambientate in architetture semplici ma solenni, organizzate in una sapiente prospettiva, da cui si aprono gustosi scorci paesaggistici». Da parte sua Ronald Lightbown (*Sandro Botticelli*, Milano, 1989, p. 206) osserva che «Le ambientazioni si presentano armoniosamente variate: puramente architettoniche nelle due tavolette di sinistra, [...] mentre invece nelle due di destra [...] architettura e paesaggio si mescolano», per poi soffermarsi brevemente nella descrizione di queste ultime.
- 29 *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*, catalogo della mostra, Firenze 1937, a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Firenze, 1981, pp. 228-231.
- 30 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di C. Gizzi, Venezia, 2016, p. 81.
- 31 Una preziosa traccia metodologica per questa ricostruzione è stata fornita dal saggio di R. Wittkower, B.A.R. Carter, *The Perspective of Piero della Francesca's "Flagellation"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953 (Kraus reprint, Nendeln, 1970), pp. 292-302, nel quale i due autori hanno ricostruito la scena della *Flagellazione* di Urbino.
- 32 È questo un punto particolarmente delicato della nostra ricostruzione perché non è facile determinare, con esattezza, il punto in cui termina, sul lato frontale, l'undicesimo ovolo (lo si è fatto con l'ausilio di una foto ingrandita del capitello), né quello dove termina il lato scorciato. È chiaro che un piccolo errore nella valutazione di questi punti può modificare sensibilmente l'andamento della diagonale e dunque la posizione del punto D. Si può stimare che la posizione del punto di distanza possa variare di ± 1 cm rispetto a quella qui determinata (23,9 cm), ovvero stia nell'intervallo 22,9 – 24,9 cm. Tenendo conto della scala, la posizione del punto D potrebbe variare tra 350 e 380 cm. Un buon indizio per mantenerla dove l'abbiamo trovata è però il fatto che la misura del segmento CD (366 cm) è praticamente identica alla profondità del pavimento mattonato (365 cm, vedi di seguito), come avviene nell'esempio di I,23 del *De prospectiva pingendi*.
- 33 Per rendere più leggibile l'immagine, la costruzione è stata effettuata su un foglio a parte (fig. 10), nella stessa scala della fig. 9. Se si traccia il triangolo ABC, dove il lato AB è uguale al lato interno della soglia e C è il centro della visione, e si unisce il punto A al punto D, che è il punto di distanza, questa retta interseca il lato CB nel punto B_1 . Conducendo per B_1 la parallela a AB si interseca il lato AC nel punto A_1 . Ebbene il trapezio ABB_1A_1 rappresenta in scorcio il quadrato di lato AB visto da una distanza dal piano della pittura pari a CD. Ripetendo questa costruzione, cioè tracciando la retta A_1D , che rappresenta la diagonale del secondo quadrato, e così via, si trova che il pavimento mattonato, che sta tra la soglia della porta e il muretto di fondo, comprende esattamente 5 quadrati interi.
- 34 Come ha fatto nel caso della *Flagellazione* (vedi Wittkower, Carter, *The Perspective of Piero*, cit., p. 298).



Fig. 1: Piero della Francesca, *Maria Maddalena* (come appare oggi), 1460-1466.

Arezzo, Duomo di San Donato (navata sinistra).

Foto: Wikimedia Commons © Sailko, CC BY-SA 3.0.



Fig. 2: Parte superiore dell'affresco della Maddalena dopo l'ultimo restauro (1994).
Foto: Wikimedia Commons © Quinok, CC BY-SA 4.0.



Fig. 3: Giotto, *La Maddalena e il vescovo Pontano*, secondo decennio del XIV secolo.
Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella della Maddalena.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 4: Piero della Francesca, *Maria Maddalena*, 1460-1466, dettaglio del capitello destro.
Arezzo, Duomo di San Donato, navata sinistra.
Foto dell'Autore.

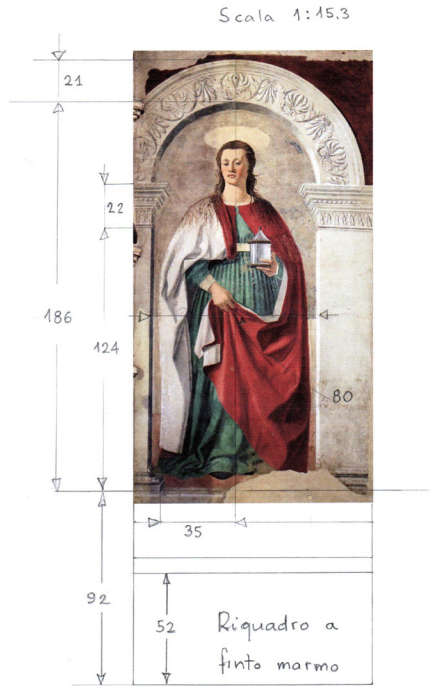


Fig. 5: Misure (in cm) delle immagini rappresentate sull'affresco.
Rielaborazione dell'Autore su fig. 2.



Fig. 6: Sandro Botticelli, *Il convito in casa di Simone il fariseo*, predella della Pala delle Convertite, 1491-1493 circa. Philadelphia Museum of Art.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 7: Sezione dell'architettura operata con il piano A-A' e identificazione del piano della pittura (a tratteggio). Rielaborazione dell'Autore su fig. 2.



Fig. 8: Determinazione del punto di fuga (C), della linea di terra e di alcune dimensioni oggettive. Rielaborazione dell'Autore su fig. 2.

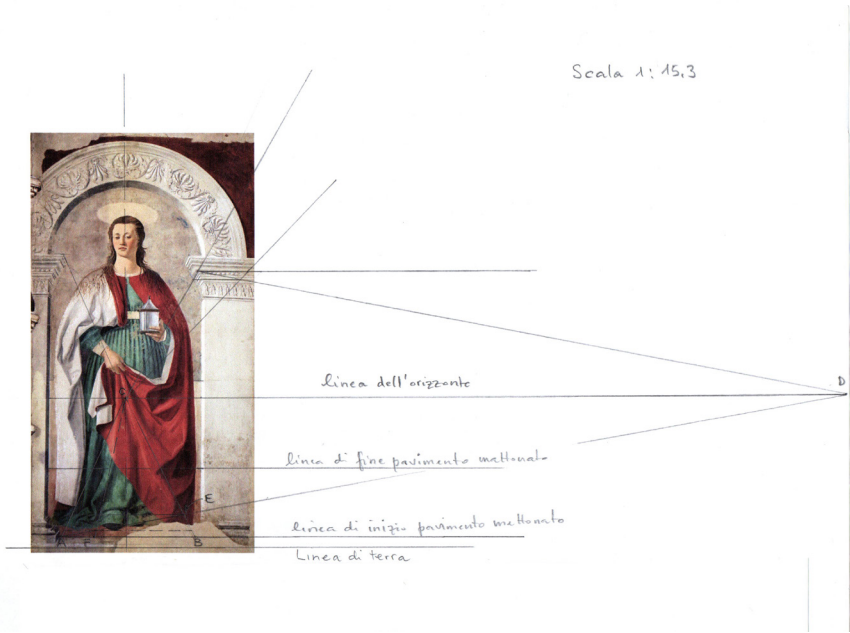


Fig. 9: Determinazione del punto di distanza (D).
Rielaborazione dell'Autore su fig. 2.

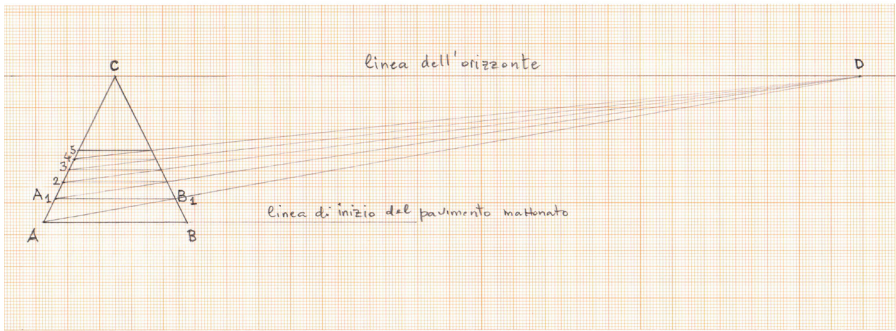


Fig. 10: Determinazione della profondità del pavimento.
Disegno dell'Autore.

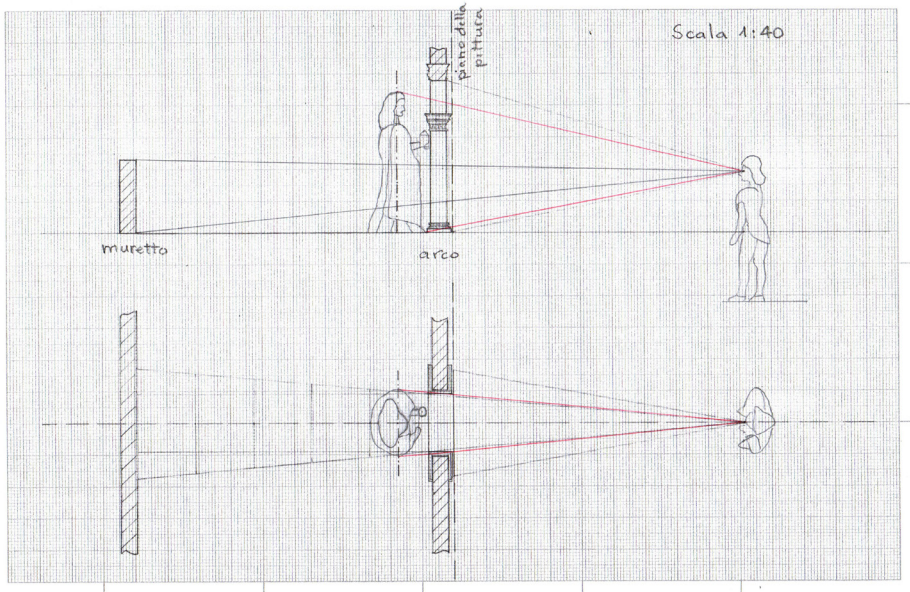


Fig. 11: Ricostruzione della pianta e dell'alzato della scena della Maddalena.
Disegno dell'Autore.