«Prometheus» 44, 2018, 3-19

QUALE MARIA? CARAVAGGIO E LE DUE SORELLE

In un catalogo redatto nel 1606, dopo la partenza da Roma di Donna Olimpia Aldobrandini, compare, come rimasto nella sua dimora romana, "un quadro di S.ta Marta e Maddalena quando la convertisce con cornici messe a oro"[1]. La gentildonna era nipote del papa Clemente VIII, sorella di Pietro, "cardinal nepote", e moglie di Gianfrancesco, di altro ramo della famiglia, al quale diede ben dodici figli in quattordici anni di matrimonio. Dopo la morte di Clemente VIII, Donna Olimpia, già da tempo rimasta vedova, seguì il fratello cardinale nel feudo di Meldola, in Romagna, che il defunto papa aveva assegnato a suo marito. Fu lei, dunque, a quanto è lecito dedurre, la prima proprietaria – e forse la committente – di un celebre quadro di Caravaggio, dipinto negli ultimi anni del XVI secolo, forse nel 1598, quando il pittore era al servizio del dotto cardinale Francesco Maria Del Monte.

Dopo complesse vicende che qui non ci interessano[2], negli anni '70 del secolo scorso il dipinto fu acquisito dal Detroit Institute of Arts e, sebbene non sia menzionato nelle biografie più antiche dell'artista, fu riconosciuto come opera originale di Caravaggio[3], col titolo di *Conversion of Mary Magdalene*. Fondamentale da questo punto di vista è un saggio dell'allora direttore del Detroit Institute of Arts, Frederick Cummings[4], la cui interpretazione del dipinto, che fondamentalmente recepisce quella del catalogo del 1606 ed è accolta dalla maggioranza degli studiosi, tenteremo in questo saggio di approfondire, proponendo al contempo la revisione di alcuni punti importanti e una diversa lettura.

L'identificazione delle due figure come Marta (seduta) e Maddalena (in piedi), già proposta dal catalogo prima citato, e poi sempre confermata in epoca successiva[5], è quindi accettata da quasi tutti.

Essa però è stata recentemente contestata da Pietro Caiazza, che al nostro dipinto ha dedicato un intero libro, utile peraltro sotto molteplici aspetti, dall'emblematico titolo *Caravaggio e la falsa Maddalena*[6]. Per la verità, alcuni

[1] *Inventario di quanto è rimasto in Guardarobba dell'Ecc.ma S.ra D. Olimpia dopo la sua partita p. meldola li 25 mag.o 1606*. Lo si può vedere in Testa 2002, 145-146.

[2] Per esse, la cui ricostruzione non è priva di punti oscuri e controversi, vd. Spezzaferro 1974; poi, p. es., Papi 1991, 174-175. Obiezioni a Spezzaferro in Caiazza 2009, 183.

[3] La paternità caravaggesca era stata già riconosciuta da Longhi 1943, 11 (cf. Longhi 1999, 7). Oltre a copie e riproduzioni, Longhi vide probabilmente anche l'originale, ora a Detroit, non ancora riconosciuto come tale. Una lista dei numerosi studiosi che sostengono l'autenticità e dei pochi che la negano in Papi 1991, 175.

[4] Cummings 1974.

[5] Cf. p. es. Caiazza 2009, 11.

[6] Caiazza 2009.

dei suoi argomenti sono degni di considerazione. Ad esempio, il catalogo del 1606 fu compilato quando Donna Olimpia era già partita per Meldola e lo stesso Caravaggio non era più a Roma, in seguito all'uccisione di Ranuccio Tomassoni, avvenuta pochi giorni dopo la partenza di Donna Olimpia[7]. Pertanto, argomenta Caiazza, il soggetto rappresentato potrebbe essere stato attribuito al quadro in base a un'arbitraria supposizione dell'estensore del catalogo. "Maddalena", poi, è priva dei consueti attributi che la contraddistinguono nell'iconografia: i gioielli (indossati, o, dopo il pentimento, gettati a terra) – a parte un semplice anello all'anulare sinistro – e il vasetto allusivo all'unguento con cui avrebbe unto i piedi (o la testa) di Gesù. Ad esso non può equivalere il recipiente con la spugna posto sul tavolo davanti a lei. "Marta", inoltre, non ha il velo che quasi sempre porta sulla testa nelle rappresentazioni pittoriche. Secondo Caiazza la donna in piedi rappresenterebbe la stessa Donna Olimpia, che la fascia gialla sul ventre indicherebbe come in stato interessante; la donna seduta sarebbe una fantesca che conterebbe sulle dita i mesi che mancano al parto o al ritorno dello sposo della padrona, oppure il numero dei figli di lei. Su questo gesto della donna seduta, che quasi tutti gli studiosi interpretano come un conteggio sulle dita, dovremo tornare, per suggerirne un possibile diverso significato. Il fiore d'arancio che la donna in piedi tiene nella mano destra, simbolo di purezza, ma anche della fedeltà e fecondità matrimoniale, al pari dell'anello che porta al dito, alluderebbero per Caiazza al suo reale matrimonio con Pierfrancesco Aldobrandini, mentre per la maggior parte degli studiosi simboleggiano il matrimonio mistico di Maddalena con Gesù[8].

La ricostruzione di Caiazza si scontra però con un serio ostacolo. Nella modella utilizzata da Caravaggio per raffigurare la donna in piedi gli studiosi riconoscono generalmente la celebre cortigiana Fillide Melandroni, e anche per quanto riguarda la donna seduta si crede di ravvisare i tratti di un'altra celebre cortigiana: Lena, o Maddalena Antognetti[9]. È ben noto che Caravaggio non esitava a servirsi di queste e altre cortigiane come modelle per rappresentare sante e perfino la Vergine Maria (la celebre *Madonna dei Pellegrini,* ad esempio, è probabilmente una sua amante, la già ricordata Lena). Tuttavia, ciò che poteva essere ammesso (e non senza opposizioni) per figure femminili sante e venerate, ma vissute in tempi lontani, appare difficilmente immaginabile nel caso di una gentildonna vivente, appartenente al-

[7] Donna Olimpia partì il 25 maggio 1606 (cf. nota 1); l'uccisione di Tomassoni avvenne il successivo 29 maggio.

[8] Cf. p. es. Calvesi 1990, 208-210. Per Maddalena "sposa di Cristo" vd. Burnet 2006; Lupieri (ed.) 2017.

[9] Cf. p. es. Frel 1994.

l'alta nobiltà, e per di più nipote del papa. Caiazza si sforza in effetti di avvalorare l'idea che la modella per la figura della donna in piedi sia stata la stessa Olimpia[10], ma ciò non può non suonare come una petizione di principio.

Del resto, l'interpretazione tradizionale dei due personaggi non fa in sé alcuna difficoltà in quanto Marta e Maria Maddalena compaiono insieme in numerosi quadri di epoca anteriore o contemporanea a quella di Caravaggio[11].

Nei Vangeli canonici[12] Maria Maddalena, con altre donne, assiste Gesù, che l'aveva liberata da sette demoni[13], e resta con lui anche sul Calvario[14]. Dopo la sua morte si reca al sepolcro[15] e incontra il Signore risorto[16].

[10] Caiazza 2009, 136-137.

[11] Vedine un elenco in Cummings 1974, 573-574. Tra questi, uno di Bernardino Luini, ora al San Diego Museum of Art, già posseduto dal cardinale Del Monte, fu probabilmente visto da Caravaggio. Un'altra versione dello stesso soggetto, di solito non richiamata dagli studiosi, pure attribuibile a Bernardino Luini, si trova nella villa Beauvoir di Biloxi (Mississippi). In essa Maddalena è riconoscibile dal vasetto che ha a fianco, sebbene il dipinto venga indicato col titolo *Martha and Mary,* senza ulteriori specificazioni. Qui Maddalena tiene in mano un ramoscello di fiori bianchi, che ricorda quello di fiori d'arancio del dipinto di Caravaggio. Sebbene l'accostamento delle due figure fosse consueto, l'impostazione iconografica di Caravaggio risente però di archetipi tizianeschi, come vedremo fra poco. Per dipinti successivi a Caravaggio cf. Salerno 1974.

[12] È impossibile seguire l'evoluzione di Maria Maddalena nei testi apocrifi e nello gnosticismo. Uno quadro dettagliato si trova in diversi contributi contenuti in Lupieri (ed.) 2017.

[13] Lc. 8.2; Mt. 16.9.

[14] Mt. 27.56; Mc. 15.40-41; Io. 19.25.

[15] Mt. 28.1; Mc. 16.1; Io. 20.1.

[16] Mc. 16.9-11; Io. 20.11-18; cf. Mt. 28.9-10.

Nei testi evangelici, tuttavia, la sorella di Marta sembra un'altra Maria: Maria di Betania, che abitava in quella città con Marta e il loro fratello Lazzaro[17]. Questa Maria, che ascoltava in mistico rapimento la parola del Signore[18], sembra tutt'altro che bisognosa di conversione. Già nei primi secoli del cristianesimo, tuttavia, le due donne vennero identificate, sulla base di alcuni dettagli evangelici che potevano far apparire non ingiustificata l'identificazione.

Il Vangelo di Giovanni qualifica Maria di Betania come colei che unse d'unguento il Signore e ne asciugò i piedi con i capelli[19], e poco dopo la descrive mentre compie lo stesso gesto quando Gesù è seduto a mensa a Betania nella dimora dei tre fratelli[20]. Se non vogliamo pensare che il primo passo giovanneo anticipi quanto verrà narrato poco dopo nel secondo, si dovrà pensare che Maria già in precedenza aveva reso lo stesso omaggio al Signore.

Nei Vangeli di Matteo e di Marco c'è in effetti un episodio analogo che potrebbe essere riferito a Maria. Si tratta evidentemente dello stesso fatto. In entrambi i testi la scena si svolge in casa di Simone il lebbroso: una donna non nominata si avvicina a Gesù seduto a mensa e gli versa in capo un vaso d'unguento[21]. La località è la stessa: Betania, e anche qui la donna viene criticata per lo spreco del prezioso profumo, come avviene nell'episodio narrato da Giovanni. Tutto ciò potrebbe far pensare a Maria di Betania, ma in questi due testi l'unguento è versato sulla testa, non sui piedi del Signore, e la donna non li asciuga coi suoi capelli.

Nel Vangelo di Luca Gesù è ancora a mensa in casa di un Simone, che però è un fariseo, non è detto lebbroso, e in più non abita probabilmente a Betania, ma forse a Naim, dove il Signore si trovava poco prima. Una nota peccatrice, di cui non viene fatto il nome, gli lava i piedi con le sue lacrime, li unge d'unguento e li asciuga coi capelli[22]. Rispetto all'episodio di Giovanni ci sono in più le lacrime – che quell'evangelista non attribuisce a Maria di Betania – e l'atteggiamento umile e vergognoso, che ben si addice a una peccatrice.

È evidente che nei Vangeli non c'è nulla che possa far identificare Maria

[17] Lc. 10.38-42; Io. 11.1-44; 12.1-8.

[18] Lc. 10.39.

[19] Io. 11.2 ἦν δὲ Μαριὰμ ἡ ἀλείψασα τὸν κύριον μύρῳ καὶ ἐκμάξασα τοὺς πόδας αὐτοῦ ταῖς θριξίν.

[20] Io. 12.3 ἡ οὖν Μαριὰμ λαβοῦσα λίτραν μύρου νάρδου πιστικῆς πολυτίμου ἤλειψεν τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἐξέμαξεν ταῖς θριξὶν τοὺς πόδας αὐτοῦ.

[21] Mt. 26.6-13; Mc. 14.3-9. Nel secondo testo la donna spezza il vaso contenente il profumo.

[22] Lc. 7.36-50.

di Betania con la peccatrice[23], e tanto meno con Maria Maddalena, che non viene menzionata in nessuna versione del racconto dell'unzione di Gesù con l'unguento. Eppure, come si accennava, le due Marie vennero ben presto identificate, attraverso l'assimilazione della peccatrice di Luca con Maria Maddalena, che nei Vangeli non viene mai detta peccatrice o prostituta, come viene invece comunemente considerata fino ai nostri giorni. Una volta identificata Maria Maddalena con la peccatrice, era pressoché inevitabile identificarla anche con Maria di Betania, la sola donna il cui nome compare nei Vangeli nella descrizione dell'omaggio a Gesù con l'unzione di olio profumato. Maria Maddalena (che per questo sarà spesso identificata iconograficamente dal vasetto d'unguento) diviene quindi sorella di Marta e, in quanto peccatrice, bisognosa di conversione.

L'identificazione di Maria Maddalena con la peccatrice e, con evidenza, anche con Maria di Betania, è già compiuta in Gregorio Magno, in due omelie dell'anno 591[24]. Le rappresentazioni che prevalsero in tutto il Medio Evo e in buona parte dell'età moderna trovarono una sistemazione pressoché definitiva nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine, che oltre a identificare le due Marie (tra loro e con la peccatrice) e i due Simoni, il fariseo e il lebbroso[25], raccoglie anche le tradizioni riguardanti entrambe le sorelle, che dopo la

[23] Ciononostante esse sono già assimilate in August. *de cons. Evangelist.* 2.154. Per la fusione di Maria Maddalena con altre Marie nei Padri della Chiesa e negli agiografi vd. Kunder 2017, 120-125; Mignozzi 2017, 130-133.

[24] Greg. Magn. *hom. in Evang.* 2.25.1 (tempo di Pasqua del 591) *Maria Magdalena, quae fuerat in civitate peccatrix, amando veritatem, lavit lacrymis maculas criminis: et vox Veritatis impletur, qua dicebatur: Dimissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum* (si tratta delle parole di Gesù a Simone fariseo: Lc. 7.47); *ibid.* 10 *adest testis divinae misericordiae, haec ipsa de qua loquimur Maria, de qua Pharisaeus dum pietatis fontem vellet obstruere, dicebat: Hic si esset propheta, sciret utique quae et qualis est mulier quae tangit eum, quia peccatrix est. Sed lavit lacrymis maculas cordis et corporis, et Redemptoris sui vestigia tetigit, quae sua itinera prava dereliquit. Sedebat ad pedes Iesu, verbumque de ore illius audiebat* (cf. Lc. 10.39, di Maria di Betania: παρακαθεσθεῖσα πρὸς τοὺς πόδας τοῦ κυρίου ἤκουεν τὸν λόγον αὐτοῦ); *hom. in Evang.* 2.33.1 (settembre 591) *hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem, Ioannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia eiecta fuisse testatur… Septem ergo daemonia Maria habuit, quia universis vitiis plena fuit. Sed ecce quia turpitudinis suae maculas aspexit, lavanda ad fontem misericordiae cucurrit, convivantes non erubuit.*

[25] Iacob. de Varag. *leg. aur.* 96 (*De sancta Maria Magdalena*) *haec* [= *Maria Magdalena*] *cum fratre suo Lazaro et sorore sua Martha Magdalum castrum…, Bethaniam…, et magnam Hierosolymorum partem possidebat… Cum autem Magdalena deliciis corporis se totam exponeret et Lazarus plus militiae vacaret, Martha prudens partes sororis et fratris sui strenue gubernabat et militibus et famulis suis ac pauperibus necessaria ministrabat… Cum igitur Magdalena divitiis abundaret, quia rerum affluentiam voluptas comes sequitur, quanto divitiis et pulchritudine splenduit, tanto corpus suum voluptati substravit, unde iam proprio no-*

morte di Gesù le fanno emigrare con Lazzaro nella Francia meridionale. Anche queste ultime fantasiose vicende furono abbondantemente illustrate nell'arte figurativa[26].

Nella *Legenda aurea* non viene sottolineata la parte avuta da Marta nella conversione della sorella. Ciò avviene però in alcuni testi più tardi[27], come la *Rappresentazione della conversione di Santa Maria Maddalena* di Castellano Castellani (fine 1400-inizio 1500)[28], l'anonima leggenda di *Lazzaro, Marta e Maddalena* (*El libro di Lazero, & Marta & Magdalena*), composta negli stessi anni o forse poco prima[29], e la *Vita e laudi di Santa Maria Maddalena,* del domenicano Serafino Razzi (1587)[30]. Non è quindi possibile escludere in linea di principio che il quadro del Caravaggio rappresenti effettivamente le esortazioni o i rimproveri di Marta per ottenere la conversione della sorella.

Cummings[31] si richiama però a un altro testo, da lui citato in una traduzione inglese dell'inizio del secolo scorso[32], che Caiazza[33] ha identificato con uno scritto anonimo trecentesco pubblicato nel 1734 da Domenico Maria Manni in appendice alla sua edizione delle *Vite dei Santi Padri* di Domenico

mine perdito peccatrix consueverat appellari. Sed cum Christus illic et alibi praedicaret, illa nutu inspirata divino ad domum Simonis leprosi, ubi audivit eum discumbere, properavit et non audens, ut peccatrix, inter iustos comparere retro secus pedes domini mansit, ubi pedes eius lacrymis lavit, capillis tersit et unguento pretioso perunxit… Cumque Simon pharisaeus intra se cogitaret, quoniam, si hic esset propheta, a peccatrice tangi se numquam permitteret, dominus illum de superba iustitia redarguit et mulieri omnia peccata dimisit. Cf. 105 (*De sancta Martha*) *ipsa* [= *Martha*] *cum fratre suo Lazaro et sorore sua Maria Magdalena… ratibus ab infidelibus includuntur, qui domino duce Massiliam pervenerunt*.

[26] Cf. Kaftal 1978 (S. Marta: no. 198, coll. 689-690; S. Maria Maddalena: no. 202, coll. 707-724); Kaftal 1985 (S. Marta: no. 157, coll. 467-472; S. Maria Maddalena: no. 159, coll. 477-489); Kaftal 1986 (S. Marta: no. 206, coll. 681-684; S. Maria Maddalena: no. 210, coll. 715-724). Per Maddalena nella pittura più vicina a Caravaggio cf. Geschwind 2011 (il nostro quadro compare al no. 66)

[27] Cf. Caiazza 2009, 85-87. Alcuni passi salienti sono riportati in appendice: Caiazza 2009, 189-202.

[28] La leggo in D'Ancona 1872, 255-302.

[29] Anonimo 1490, pagina non numerata (3): "Et pertanto [Marta] quasi ogni giorno riprendeva la sua sorella Maria Magdalena, la quale era tutta mondanaccia, & davasi a tutti li piaceri del mondo così fattamente, che da tutti era domandata peccatrice". È questa, probabilmente, la "rara edizione del secolo XV" cui fa riferimento Cavara 1853.

[30] Razzi 1587, 11, così riporta alcuni degli ammonimenti di Marta a Maria: "Sorella mia, le diceva tal'hora, se tu venissi a udire quel Giesù tanto famoso, e nominato, che predica nel Tempio, per certo che tu udiresti cose meravigliose, e non mai più narrate da huomo etc."

[31] Cummings 1974, 577.

[32] Hawtrey 1904.

[33] Caiazza 2009, 92; 194-198.

Cavalca. Cummings si rifà a questo testo per sostenere una tesi ben più audace: che nel suo quadro Caravaggio avrebbe sintetizzato due momenti: gli ammonimenti di Marta e la conversione interiore di Maddalena in seguito all'illuminazione divina. In effetti in esso si legge (nella versione del Manni)[34]:

"Marta favellando e predicando i miracoli di questo benedetto Maestro e la sua bontade ch'ella aveva veduta e udita, nondimeno guardava Maria Maddalena nel volto e vedeva la mutazione ch'ella mostrava nella faccia, che vedeva già tutta gloriosa; e l'allegrezza che soleva mostrare nel volto suo, pareva già partita e stava tutta trasformata e attendeva a udire quelle parole che diceva la sua suora e tutti l'altri che v'erano, come egli aveva risuscitati morti e cacciate le dimonia da molti e sanati d'ogn'infermitade etc."

In questo testo compare, realmente, una descrizione che poteva incoraggiare un pittore a tentare di rappresentare su un volto il riflesso dell'illuminazione interiore. Come però ha mostrato Caiazza[35], all'epoca di Caravaggio questo testo era ancora inedito (era probabilmente posseduto in forma manoscritta solo da alcuni Fiorentini devoti o eruditi[36]), ed è pressoché impossibile che l'artista ne abbia avuto conoscenza. Stando così le cose, sembra un ozioso esercizio cercare di attribuire al personaggio di un dipinto complessi processi psicologici interiori in base all'osservazione del suo volto come rappresentato dal pittore, come fa Cummings[37] – o al contrario, come fa Caiazza[38], asserire che il momento della conversione non può coincidere con la situazione rappresentata nel quadro, ma solo con l'incontro con Gesù.

Ma il quadro del Caravaggio rappresenta veramente la conversione di Maddalena a opera di Marta? È in effetti molto probabile che anch'egli identificasse la prima con la sorella della seconda, secondo la concezione pressoché universale del suo tempo – tanto più che qualche anno dopo, se è giusta l'indicazione del suo biografo seicentesco Giovan Pietro Bellori, lo farà ancora nella *Resurrezione di Lazzaro* conservata al Museo Regionale di

[34] Leggo lo scritto nell'edizione di Manni 1830, 16 (= Manni 1854, 15).

[35] Caiazza 2009, 197-198.

[36] Vd. infatti Manni 1830, VIII-IX: "La prima vita adunque di questo presente tomo, che è quella di S. Maria Maddalena, si è tolta da un codice di cartapecora che conserva il signor abate Nicolò Bargiacchi, benemerito delle buone lettere. Di questa fa parola il cavalier Salviati nel libro II de' suoi Avvertimenti cap. XII, dandone giudizio e stimandola scrittura delle migliori che si abbiano dell'inizio del secolo decimoquarto".

[37] L'inno di Roberto Bellarmino per il vespro di Santa Maria Maddalena, pure richiamato da Cummings 1974, 577, in cui si parla dello sguardo del Signore che accende d'amore l'animo di lei e scioglie il gelo del suo cuore (*flammas amoris excitas* / *geluque solvis pectoris*) non ha rilevanza per il nostro dipinto, in quanto non vi si fa parola di Marta. Vedi il testo latino dell'inno (con traduzione in versi italiani) in Lastri 1818, 43.

[38] Caiazza 2009, 88.

Messina[39]. E tuttavia non ha grande importanza stabilire se Caravaggio identificava, come certamente possibile, Maria Maddalena con Maria di Betania, oppure no[40]. È certo in ogni caso che questa identificazione, che peraltro, per quanto universalmente diffusa nella pietà popolare, non doveva essersi integralmente imposta anche ai livelli culturali più elevati[41], come sembra evincersi da un testo del *Convivio* di Dante che adesso citeremo, non aveva cancellato il simbolismo di Marta come rappresentante della vita attiva e di sua sorella Maria come modello della vita contemplativa – interpretazione che ben si attaglia a Maria di Betania, assai meno a Maria Maddalena identificata con la peccatrice di Luca[42].

Nel *Convivio* Dante fa riferimento al noto episodio narrato da Luca[43], in cui Marta si affaccenda a preparare il necessario per accogliere degnamente Gesù, mentre Maria, seduta ai suoi piedi, ascolta la sua parola. Riferisce le parole del Signore, che dichiarano superiore la scelta di quest'ultima, ma riconosce dignità anche alla vita attiva, pur se subordinata alla contemplativa: un'esegesi che, come vedremo, ha profonde radici.

Esaminiamo adesso più da vicino l'impostazione iconografica del nostro dipinto. Due donne si fronteggiano; una è seduta a sinistra al lato corto di una tavola. Il suo volto, rappresentato di scorcio, è in ombra; la sola parte del suo corpo in piena luce sono le sue mani, fissate nel gesto già accennato, su cui tra poco ritorneremo. L'altra donna sta in piedi lungo il lato maggiore del tavolo. La sua mano sinistra è posata sulla parte superiore della superficie di uno specchio convesso, che riflette un raggio di luce proveniente forse da una direzione diversa rispetto a quella che illumina le due figure principali.

[39] Bellori 1672, 210: "piange Marta e si meraviglia Maddalena" (la biografia di Caravaggio è alle pp. 201-216). In questo quadro, diversamente che nel nostro, Marta è raffigurata col velo che tradizionalmente le copre il capo.

[40] Se l'anello è una fede matrimoniale e i fiori d'arancio simboleggiano il matrimonio mistico con Cristo, la donna è senz'altro Maria Maddalena; se invece il fiore d'arancio indica purezza (altro simbolismo non raro) e il semplice anello sobrietà, non è impossibile che voglia rappresentare Maria di Betania.

[41] In effetti, ancora Razzi 1587, 2-5, pur sostenendo infine l'identificazione della peccatrice, di Maria di Betania e di Maria Maddalena, si pone il problema se si tratti di tre donne, di due o di una sola.

[42] La mancanza di gioielli è forse dovuta al fatto che, anche se la donna è Maria Maddalena, essa è qui rappresentata come modello e maestra di vita contemplativa (vd. oltre).

[43] Dante, *conv*. 4.17.10: "E Cristo l'afferma con la sua bocca nel Vangelio di Luca [10.38 ss.], parlando a Marta, e rispondendo a quella 'Marta, Marta, sollicita se' e turbiti intorno a molte cose…'. E soggiunge [10.42]: 'Maria ottima parte ha eletta, la quale non le sarà tolta'… 11. Che se moralmente ciò volemo esponere, volse lo nostro Segnore con ciò mostrare che la contemplativa vita fosse ottima, tutto che buona fosse l'attiva: ciò è manifesto a chi ben vuole porre mente a le evangeliche parole".

L'altra mano, vicina a petto, regge un ramoscello di fiori d'arancio. Davanti alla donna in piedi, sul tavolo, sono posati un pettine (con un dente spezzato) e un vasetto da cui fuoriesce una spugna.

Questa impostazione iconografica risente indubbiamente di una composizione tizianesca (*Donna alla Toeletta*), nella quale una donna viene rappresentata alla toeletta, insieme con un'altra figura (maschile)[44]. Essa è nota in varie versioni, la più celebre delle quali si trova al Louvre, ed è quasi sicuramente opera autentica di Tiziano. Forse a lui appartiene anche la versione della Galleria del Castello di Praga. Altre due si trovano al Museo de Catalunya di Barcellona e allo Schaerzlerpalais di Augusta (Augsburg)[45]. In tutti questi dipinti una giovane donna, coi capelli sciolti, è alla toeletta, con una mano posata su un vasetto di profumo. Una figura maschile alla sua destra le regge uno specchio piano, mentre la sua mano sinistra è appoggiata su uno specchio convesso di maggiori dimensioni, alle spalle della donna. In tutti questi quadri, tranne che in quello del Louvre, la donna ha davanti a sé un pettine. Non è difficile rendersi conto che il quadro di Caravaggio risente dell'influenza di questa impostazione iconografica e che l'artista si ispirò ad una versione (forse quella oggi a Praga) nella quale era presente il pettine.

In tutti questi dipinti, tuttavia, la donna ha i capelli sciolti e si sta facendo toeletta. In Caravaggio, invece, i capelli della dama sono perfettamente acconciati. È pertanto lecito chiedersi come mai il pittore abbia conservato la figura del pettine. Secondo Caiazza[46] l'autore volle "conservare l''elemento pettine' proprio e precisamente perché così lo trovava nell'originale, aggiungendovi però, come tocco, diciamo, iper-realistico, il particolare di un dente rotto nella banda larga, e di 4 o 5 denti rotti in quella stretta". Contraddittoriamente, però, assegna un rinnovato significato spirituale a un altro elemento di spicco in tutte le versioni della tizianesca donna alla toeletta passato nel quadro di Caravaggio: lo specchio convesso.

Il simbolismo dello specchio è in effetti troppo radicato e diffuso perché si possa pensare che la sua rappresentazione sia del tutto priva di un senso figurato in un dipinto come il nostro. Esso, per esempio, è un attributo costante delle personificazioni della virtù della Prudenza, spesso rappresentata

[44] Cf. p. es. Cinotti 1991, 250; Caiazza 2009, 143-154; Pericolo 2009, 151-167. Una volta si riteneva che la donna rappresentata fosse Laura Dianti, amante del duca Alfonso I d'Este, che sarebbe, almeno nella versione originale, la figura maschile. È stato però fatto notare che la stessa modella è stata utilizzata da Tiziano anche per altri quadri. Un dipinto d'impostazione analoga, in cui la donna appare nuda, si trova alla National Gallery di Washington. L'autenticità tizianesca di questo dipinto, sostenuta da alcuni, è contestata.

[45] Copia di Bertel Beham (1534). I quattro dipinti si possono vedere riprodotti, p. es., alle figure 44-47 di Caiazza 2009.

[46] Caiazza 2009, 169.

con uno specchio in mano nell'arte figurativa, ma nel nostro quadro la maggior parte degli interpreti vi vedono un simbolo della vanità mondana di Maddalena, cui alluderebbero anche il pettine e il vasetto con la spugna, che dovrebbe servire ad applicare sulla pelle la cipria in esso contenuta ("sponzarol", come si chiamava a Venezia)[47]. Tuttavia, un po' contraddittoriamente, alcuni sottolineano anche il significato dello specchio come simbolo di vita contemplativa e d'illuminazione interiore[48], illustrato anche da alcuni celebri versi danteschi (*Purg*. 27.100-108), sui quali dovremo presto ritornare.

Questo richiamo ci riporta all'accennato significato simbolico della sorella di Marta – la si identifichi o no con la Maddalena – come modello di vita contemplativa. Lorenzo Pericolo[49] ha avuto il merito di richiamare l'attenzione su alcune opere di epoca vicina a quella di Caravaggio in cui vengono illustrati i significati simbolici delle "imprese", vale a dire degli stemmi o degli emblemi di nobili personaggi, famiglie o istituzioni, gettando così luce sui sensi figurati che si annettevano in quel periodo a determinati oggetti o figure. Ha il torto, tuttavia, di limitare la sua ricerca al valore simbolico dello specchio, spesso interpretato in quegli scritti come figurazione dell'anima che riceve in sé la luce della grazia divina[50].

Prima di esaminare i significati simbolici dello specchio e degli altri oggetti raffigurati nel quadro di Caravaggio sfuggiti a Pericolo negli scritti da lui citati, e soprattutto in uno di poco posteriore da lui trascurato, è indispensabile tornare sul simbolismo delle due sorelle come modelli di vita attiva e di vita contemplativa.

Questa esegesi delle due figure evangeliche risale ai primissimi secoli del cristianesimo, e appare perfettamente compiuta già in Origene:

"Maria è simbolo della vita contemplativa, Marta della vita attiva"[51].

Nello stesso passo Origene sottolinea che Marta, quale rappresentante della vita attiva, è "inferiore"[52]; Maria aveva infatti scelto "la parte migliore", come affermato da Gesù[53] con le parole riprese anche da Dante nel passo

[47] Cf., da ultimo, Straussman-Pflanzer 2017, 78. Per Caiazza 2009, 175, il riferimento sarebbe invece al "decoro femminile di una sposa".

[48] P. es. Cummings 1974, 577; Gregori 1985, 250.

[49] Pericolo 2009, 168-172

[50] Cito qui solo Camilli 1586, 128: "nello specchio può essere significata una mente, & una conscienza tutta chiara, & risplendente, & però ottima a ricevere tutti gl'influssi della divina gratia". Cf. anche i versi a p. 129.

[51] Orig. *comm*. *In Iohann*. 80, *GCS* 10, Orig. IV, p. 547, 24-25 (*ad* Io. 11.14) σύμβολόν ἐστι Μαρία μὲν τοῦ θεωρητικοῦ βίου, Μάρθα δὲ τοῦ πρακτικοῦ.

[52] Orig. *ibid*., p. 548, 6 ὑποδεεστέρα.

[53] Lc. 10.42 Μαρία γὰρ τὴν ἀγαθὴν μερίδα ἐξελέξατο ἥτις οὐκ ἀφαιρεθήσεται αὐτῆς.

del *Convivio* prima citato[54].

Un altro testo origeniano può gettare luce ancora maggiore sulla scena rappresentata nel nostro quadro:

"ragionevolmente Marta può essere intesa in riferimento all'azione, Maria alla contemplazione. In effetti alla vita attiva viene a mancare il mistero della carità, se l'insegnamento e l'incitamento all'azione non sono intrapresi in vista della contemplazione, giacché né l'azione né la contemplazione possono esistere l'una senza l'altra."[55]

La vita contemplativa, dunque, è superiore a quella attiva (e indubbiamente, nel quadro di Caravaggio, la figura preminente è quella di Maria), ma esse sono tra loro complementari. Dante, nel *Convivio,* subordina anch'egli la seconda alla prima, ma ne sottolinea la dignità e il valore. Apprendiamo adesso che la vita attiva rimane imperfetta – priva del mistero della carità – senza un insegnamento che la istruisca nel realizzare la sua vocazione all'agire, indirizzandola in modo da poter pervenire anch'essa al traguardo della contemplazione. La vita attiva non può esistere senza la guida di quella contemplativa, e la vita contemplativa senza la vita attiva da istruire e guidare alla meta finale della contemplazione.

Non è impossibile che il dottissimo cardinal Del Monte conoscesse questi testi di Origene. Certamente, però, conosceva alcuni celebri versi della *Divina Commedia,* nei quali altre due sorelle bibliche, Lia e Rachele, simboleggiano rispettivamente la vita attiva e la contemplativa. Lia parla così di sé e della sorella:

> sappia qualunque il mio nome domanda
> ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
> le belle mani a farmi una ghirlanda.
> Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
> ma mia suora Rachel mai non si smaga

[54] Cf. nota 43.

[55] Orig. *comm. in Luc*. 171, fr. XXXIX, *GCS* 35, Orig. IX, pp. 251-252, 1-4 (*ad* Lc. 10.38) εἰκότως γοῦν ἐκλάβοις Μάρθαν μὲν εἰς τὴν πρᾶξιν, Μαρίαν δὲ εἰς τὴν θεωρίαν. Συμπεριαιρεῖται γὰρ τῷ πρακτικῷ τὸ τῆς ἀγάπης μυστήριον, εἰ μὴ πρὸς τῷ θεωρεῖν ἕληταί τις τὸ διδάσκειν καὶ προτρέπειν ἐπὶ πρᾶξιν· οὔτε γὰρ πρᾶξις οὔτε θεωρία ἄνευ θατέρου. Cf. la traduzione di Aliquò 1969, 279: "si potrebbe ammettere con molta verisimiglianza che Marta simboleggi l'azione e Maria la contemplazione. Il mistero della carità viene a mancare alla vita attiva se l'insegnamento e l'esortazione morale non hanno come fine ultimo la contemplazione, perché l'azione e la contemplazione non possono esistere l'una senza l'altra"; e di Lienhard 1996, 192: "you might reasonably take Martha to stand for action and Mary for contemplation. For, the mystery of love is lost to active life unless one directs his teaching, and his exhortation to action, toward contemplation. For there is no action without contemplation, or contemplation without action". Per il commento di Origene a Luca cf. Lomiento 1966.

dal suo miraglio, e siede tutto il giorno[56].
Ell'è de' suoi belli occhi veder vaga
com'io dell'adornarmi con le mani;
lei lo vedere e me l'ovrare appaga[57].

In Dante la rappresentante della vita contemplativa non l'abbandona mai: non si stacca infatti mai dallo specchio – l'accento è posto sui suoi occhi, e anche nel quadro di Caravaggio gli occhi di Maria sono il punto su cui converge l'attenzione dello spettatore. La Lia dantesca insiste sulle sue mani, strumento della propria vocazione alla vita attiva – e anche nel quadro di Caravaggio le mani di Marta sono in piena evidenza: la sola parte del suo corpo in piena luce, mentre il suo volto è in ombra e rappresentato di scorcio, con gli occhi pressoché invisibili.

Ma soprattutto i versi di Dante confermano quanto abbiamo letto in Origene: scopo della vita attiva è giungere infine al traguardo della contemplazione attraverso il congruo compimento della propria vocazione all'agire: Lia usa le sue mani, ma per farsi bella, sì da potersi guardare nello specchio, dal quale la sorella non si stacca mai. Da Origene è chiaro che la meta sarà raggiunta attraverso un insegnamento che guidi verso la contemplazione.

Mi sembra lecito, pertanto, proporre una lettura diversa della scena rappresentata da Caravaggio: Marta, la cui vocazione, pur pienamente valida, è inferiore a quella della sorella, le chiederebbe di guidarla col suo insegnamento lungo il cammino della vita attiva, in modo da poter giungere finalmente anch'essa alla contemplazione – a guardarsi nello specchio che Maria le mostra appoggiandovi la mano.

Abbiamo detto che la parte più eminente del corpo di Marta sono le mani. Ella stringe tra il pollice e l'indice della destra la punta dell'indice della sinistra. Gli interpreti spiegano questo gesto come un calcolo che la donna seduta sta facendo sulle dita: enumererebbe i miracoli di Cristo, o le ragioni che dovrebbero convincere l'altra a convertirsi[58]. Tuttavia il gesto di Marta non è quello di chi conta sulle dita: è descritto esattamente dall'autrice del capitolo dedicato al nostro quadro nel catalogo della recente mostra milanese dedicata a Caravaggio[59]: "stringe l'indice sinistro illuminato tra il pollice e l'indice, in modo da far affluire il sangue sulla punta". Allorché Caravaggio ha voluto rappresentare il computo sulle dita, lo ha fatto in modo diverso: nella

[56] Questo dettaglio accomuna Rachele all'evangelica Maria di Betania (Lc. 10.39 παρακθεσθεῖσα ~ Dante, *conv*. 4.17.10 "sedendo"; Io. 11.20 ἐκαθέζετο)

[57] Dante, *Purg*. 27. 100-108.

[58] Cf. da ultimo Pericolo 2009, 175. Abbiamo invece visto che per Caiazza la donna seduta sarebbe una fantesca che conta sulle dita i mesi che mancano al parto della padrona o al ritorno del marito, oppure il numero dei figli di lei.

[59] Straussman-Pflanzer 2017, 78.

pala centrale della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, l'angelo che ispira San Matteo comincia a enumerargli i fatti da narrare nel Vangelo nel modo più naturale: ponendo il polpastrello dell'indice della mano sinistra su quello del pollice della mano destra. In un'altra celebre rappresentazione artistica di computo sulle dita, quella dell'incisione di Lucas van Leyden (1494-1533) *Giuseppe che interpreta i sogni del Faraone* (Amsterdam, Rijksmuseum), Giuseppe tocca con l'indice della mano destra il polpastrello del pollice sinistro. Nel caso dell'angelo di Caravaggio le mani sono invertire, perché il pittore era notoriamente mancino. Durante un piccolo esperimento in cui ho chiesto a varie persone di far di conto sulle dita, tutti l'hanno fatto come il Giuseppe di Lucas van Leyden, un amico mancino come l'angelo della Cappella Contarelli; nessuno come Marta.

Se ricordiamo la Lia di Dante che tanto insiste sulle sue mani, è possibile pensare che la Marta di Caravaggio mostri alla sorella gli strumenti della sua vocazione alla vita attiva – e forse non è del tutto fuori luogo pensare che, stringendo l'indice della mano sinistra, voglia mettere in evidenza quello che dal punto di vista di un mancino è lo strumento principe per agire. In ogni caso, le sue mani sono in piena attività, mentre quelle di Maria sono in riposo, una appoggiata sullo specchio, l'altra stringendo il fiore d'arancio.

Maria dunque sarebbe la maestra e Marta l'allieva? Forse questa interpretazione può ricevere sostegno dalle spiegazioni simboliche degli oggetti rappresentati nel quadro che si trovano nelle opere dedicate ai significati figurati delle "imprese" gentilizie, di cui abbiamo parlato.

Lo specchio (concavo) è considerato simbolo dell'anima contemplativa che si accende di amore divino[60]; e come lo specchio concavo concentra i raggi del sole (della grazia divina), quello convesso li ritrasmette e li diffonde.

Ma lo specchio ha anche altri simbolismi, registrati da un'opera di qualche decennio posteriore a quelle citate da Pericolo, che non sembra conoscerla: quella dell'abate Filippo Piccinelli. Esso simboleggia la castità, che ben si adatta a Maria di Betania, ma non a Maria Maddalena[61], ma soprat-

[60] Una lunga trattazione sulla capacità dello specchio concavo di concentrare i raggi luminosi si legge in Ruscelli 1584, 127-128; ma a noi interessano di più Bocchi 1574, CXXIX, symb. LX, *igniferi ardentes Phoebi specularia flammas, / concava si fuerint, puraque, concipiunt. / Hinc facili oppositus fomes comprehenditur igne. / Sic qui mente Deum simpliciore capit. / Ipsi arcana libens fidi penetralia cordis / dedicat, atqui igni capitur aetherio. / Unde alli ignescunt divino prorsus amore, / mox laeti superum regna beata tenent;* e soprattutto Piccinelli 1653, 405 (1670, 488): "Anima contemplativa, che non d'altre fiamme s'accende, che di quella del divino amore, ben a ragione può figurarsi nello specchio concavo, che percosso dai raggi del Sole, concepisce celesti, e pellegrini ardori".

[61] Piccinelli 1653, 405 (1670, 487): "bell'immagine della purità verginale, che pur troppo con ogni facilità resta contaminata è lo specchio etc.".

tutto l'insegnamento della dottrina e del sapere che provengono da Dio (come quello che Maria impartisce a Marta)[62]. È questa una prima possibile conferma dell'interpretazione ora proposta del quadro. Lo specchio significa tanto la vita contemplativa quanto l'insegnamento della via che ad essa conduce, attraverso il retto comportamento nell'azione.

Ma l'opera di Piccinelli ci offre ancora spunti di grande interesse. Ecco quanto ci dice sul significato simbolico della spugna, che nel nostro dipinto fuoriesce dal vasetto posato sul tavolo:

"È la spugna per se medesima di non grave peso: ma quando nell'acqua è abbeverata, riceve, come altri disse: PONDUS AB UNDIS: non altrimenti la virtù dell'anima orante: o sia l'energia d'un valente Oratore, quando dalle lagrime è accompagnata, riceve da quelle mirabile autorità ed efficacia."[63]

L'efficacia oratoria potrebbe, in realtà, applicarsi tanto all'insegnamento di Maria a Marta quanto alle esortazioni di Marta a Maria. Ma il vasetto con la spugna si trova davanti a quest'ultima, come pure il pettine, di cui ora diremo, e indubbiamente a Maria appartiene lo specchio.

Come abbiamo visto, per Caiazza la presenza del pettine, che non può servire all'acconciatura della dama, già perfettamente acconciata, sarebbe dovuta a meccanica ripresa da un modello tizianesco. Ma come lo specchio convesso, che pure era in tutte le versioni della tizianesca *Donna alla Toeletta,* riceve in Caravaggio un nuovo significato, non ci sorprenderemo di scoprire qualcosa di simile anche per quanto riguarda il pettine.

Un primo significato simbolico si riscontra in un'opera sulle "imprese" della fine del XVI secolo, quella di Scipione Bargagli, che in qualche modo anticipa quello, ben più rilevante per noi, che troveremo in Piccinelli. Per Bargagli il pettine simboleggia il raffinarsi dell'animo umano attraverso lo studio. Si tratta però del pesante pettine dei cardatori di lino, non di quello confacente a una dama[64].

Ma leggiamo quanto dice sul pettine Piccinelli[65]:

"E poiché il pettine non solamente distingue i capegli, quando si truovano insieme avviluppati, ma anco aggiusta i medesimi, quando siano disordinati, per ciò gli soprascrissi DISTINGUENDO COMPONIT, impresa confacente a valoroso catedrante etc."

Maria, dunque, è forse designata come "valorosa catedrante" attraverso il

[62] Piccinelli 1653, 405 (1670, 487): "uno specchio, che rappresenta l'immagine, e splendore, della Luna, col motto: AT LUMEN A SOLE. Non altrimenti la luce delle dottrine, che ne gli animi nostri s'accoglie, benché venga loro compartita da i libri e da i Maestri, ad ogni modo tutta direttamente deriva, e deve riconoscersi da Dio".

[63] Piccinelli 1653, 250 (1670, 160).

[64] Bargagli 1594, 213: "un pettine di ferro da conciar lino… Gl'intelletti umani coll'asprezza de' fatigosi studi… si rendono puliti e si raffinano.

[65] Piccinelli 1653, 552 (1670, 646).

pettine che le sta davanti. Mi sembra di poter concludere che, pur senza pretendere certezza assoluta, non possa essere scartata *a priori* l'idea che nel nostro quadro Maria si accinga, come teorizzato da Origene, a istruire la sorella, che a lei si rivolge, sulla via da seguire per poter pervenire, come la Lia di Dante, attraverso l'opera delle sue mani, a rimirarsi anch'ella nello specchio della contemplazione. Marta non è ancora pronta – guarda infatti la sorella, non lo specchio. Maria, che ha momentaneamente smesso di specchiarsi, lo tiene in mano, quale simbolica meta che grazie al suo insegnamento anche Marta potrà raggiungere.

Università di Perugia ALDO SETAIOLI

Opere citate

S. Aliquò, *Origene, Commento al Vangelo di Luca,* trad. di Salvatore Aliquò, introd. e note di Carmelo Failla, Roma 1969

Anonimo, *Incomincia el libro di Lazero & Marta & Magdalena,* Firenze. Francesco Bonaccorsi, 1490

S. Bargagli, *Dell'Imprese, di Scipione Bargagli, gentil'huomo sanese. Alla prima Parte, la Seconda e la Terza nuovamente aggiunte… Alla Regia, e Cesarea Maestà del savissimo, ed ottimo Imperadore Ridolfo il Secondo, dedicato,* in Venetia. Appresso Francesco de' Franceschi, Senese, 1594

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori. Parte prima. All'illustriss. et eccellentiss. Signor Gio. Battista Colbert,* in Roma. Per i Success. al Mascardi, 1672 (rist. Torino 2009)

A. Bocchi, *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque,* Bononia. Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574

R. Burnet, *Maria Maddalena, dalla peccatrice pentita alla sposa di Gesù* (trad. ital.), Cinisello Balsamo 2006

P. Caiazza, *Caravaggio e la falsa Maddalena,* Salerno 2009

M. Calvesi, *La realtà del Caravaggio,* Torino 1990

C. Camilli, *Imprese illustri di diversi coi discorsi di Camillo Camilli et con le figure intagliate in Rame di Girolamo Porro Padouano, all'Ill.mo et R.mo Don Ferdinando Cardinal de' Medici,* Parte Prima, in Venetia. Appresso Francesco Zilletti, 1586

C. Cavara, *Leggenda di Lazzaro, Marta e Maddalena, scritta nel buon tempo della lingua italiana e data nuovamente in luce sopra una rara edizione del secolo XV.* Per cura di Cesare Cavara, Bologna 1853

M. Cinotti, *Caravaggio. La vita e l'opera,* Bergamo 1991

F. Cummings, *The Meaning of Caravaggio's 'Conversion of the Magdalen',* "The Burlington Magazine" 116, 859, 1974, 572-578

A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI,* Raccolte e illustrate da Alessandro D'Ancona, vol. I, Firenze 1872

J. Frel, *Due modelle romane di Caravaggio,* in: J. Frel, *Studia varia,* Roma 1994, 198-207

R. Geschwind, *Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Venice and Rome,* Diss. Case Western Reserve University, Cleveland 2011

M. Gregori, *Caravaggio. Paintings by, after or attributed to Caravaggio,* in: M. Gregori (ed.), *The Age of Caravaggio*. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985; Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 12 maggio-30 giugno 1985), New York-Milano 1985, 200-353

V. Hawtrey, *The Life of Saint Mary Magdalen, translated from the Italian of an unknown fourteenth century writer by Valentina Hawtrey, with an Introduction by Vernon Lee,* London 1904 (repr. 1906)

G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy. With the collaboration of Fabio Bisogni,* Florence 1978

G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy. With the collaboration of Fabio Bisogni,* Firenze 1985

G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting,* Firenze 1986

A. Kunder, *La Maddalena patristica: simbolo per la Chiesa e testimone della resurrezione,* in: Lupieri (ed.) 2017, 109-126

A. Lastri, *Inni sacri e sequenze del breviario, e messale romano tradotti in versi lirici toscani dal sacerdote Arcangelo Lastri fiorentino,* Tomo II, Firenze. Presso Carlo Fabbrini, 1818

J. T. Lienhard, *Origen, Homilies on Luke. Fragments on Luke,* The Catholic University of America, Washington, D.C. 1996

G. Lomiento, *L'esegesi origeniana del Vangelo di Luca (studio filologico),* Quaderni di "Vetera Christianorum" 1, Bari 1966

R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio,* "Proporzioni" 1, 1943, 5-63 (ripubblicato in R. Longhi, *Studi caravaggeschi,* I, *1943-1966*, Firenze 1999, 1-54)

E. Lupieri (ed.), *Una sposa per Gesù. Maria Maddalena tra antichità e postmoderno,* Roma 2017

D. M. Manni, *Vite di alcuni santi scritte nel buon secolo della lingua toscana*. Tomo quarto, Milano. Per Giovanni Silvestri, 1830 (altra ediz. 1854)

M. Mignozzi, *In bilico tra sacro e profano: l'iconografia di Maria Maddalena dalle origini al XV secolo,* in: Lupieri (ed.) 2017, 129-154

G. Papi, *Conversione della Maddalena,* in: M. Gregori (ed.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Catalogo della mostra Firenze-Roma, Milano 1991, 174-182

L. Pericolo, *Love in the Mirror. A Comparative Reading of Titian's Woman at the Toilet and Caravaggio's Conversion of Mary Magdalene,* "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 12, 2009, 143-179

F. Piccinelli, *Mondo simbolico o sia università d'imprese scelte, spiegate, illustrate… Studiosi discorsi dell'Abbate D. Filippo Piccinelli Milanese…,* in Milano. Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653 [ediz. ampliata: Venetia 1670]

S. Razzi, *Vita, e laudi di Santa Maria Maddalena, di San Lazzero e di Santa Marta, scritte dal R.P.M. Serafino Razzi dell'ordine de' Predicatori, e della Provincia Romana,* in Firenze. Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1587

I. Ruscelli, *Le imprese illustri del S.^or^ Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuovamente il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo. Al Serenissimo Principe Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova et Monferrato,* in Venetia. Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1584

L. Salerno, *The Art-Historical Implications of the Detroit 'Magdalen' (The Alzaga Caravaggio),* "The Burlington Magazine" 116, 859, 1974, 586-593

L. Spezzaferro, *The Documentary Findings: Ottavio Costa as Patron of Caravaggio,* "The Burlington Magazine" 116, 859, 1974, 579-586

E. Straussman-Pflanzer, *Marta e Maria Maddalena,* in: R. Vodret (ed.), *Dentro Caravaggio* (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017-28 gennaio 2018), s.l. 2017, 78

L. Testa, *"… In ogni modo domattina uscimo": Caravaggio e gli Aldobrandini,* in: M. Calvesi - C. Volpi (edd.), *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma 24-26 maggio 2001), Roma 2002, 129-154

ABSTRACT:
Caravaggio's famous painting commonly known as *Conversion of Mary Magdalene* is currently interpreted as portraying Martha while admonishing Mary Magdalene in order to obtain her conversion. Though since the Middle Ages the identification of Mary Magdalene with Martha's sister, Mary of Bethany, was almost universal, the latter's symbolism as the model of contemplative life, as opposed to Martha as the representative of active life, had not been forgotten – witness Dante's *Convivio*. A text of Origen and some lines in the *Divine Comedy,* as well as the symbolic meaning attached in times close to Caravaggio's to several objects appearing in the painting suggest that it might possibly portray Martha, the representative of active life, seeking instruction from Mary, as the representative of contemplative life.
KEYWORDS:
Caravaggio, Martha, Mary Magdalene, Mary of Bethany, Origen, Dante, Symbols, Filippo Piccinelli.