

Violenza e sacralità: dalla sindrome di Medea alla Strage degli Innocenti

di Maria Pia Mannini

Accettare il destino: la nascita e la morte nell'infanzia

Il Mito di Medea o dell'infanticidio si presenta oggi di scottante attualità. Le, al tempo stesso, propone il tema della crudeltà nell'arte, l'arte come violenza, la violenza come annullamento di se stessi, come atto di provocazione contro la propria carne, come segno di ingorgo mentale e/o visivo. In certe rappresentazioni del passato trapela questo messaggio di annientamento anche se non viene mai espresso direttamente dall'iconografia del soggetto e dal titolo dell'opera. A Firenze in pieno Rinascimento la nascita di un figlio maschio in una famiglia benestante veniva sempre celebrata con grandi festeggiamenti e doni simbolici.

I deschi da parto superstiti¹, vere e proprie opere d'arte, ci mostrano molto spesso la scena sacralizzata della nascita alla presenza delle fantesche e dei servitori di casa perché questa significava l'ingresso di un nuovo individuo nella società. Mentre sono molto più rare le rappresentazioni pittoriche

¹ I deschi da parto potevano essere decorati da soggetti giocosi e un po' irriverenti, di gusto popolareggiante. Uno degli esemplari più interessanti, attribuito allo Scheggia, celebre pittore di cassoni, presenta come soggetto principale uno degli antichi giuochi fiorentini: il *Giuoco del civettino* e sul verso, *Due bambini che lottano*. L'esemplare, esposto nel Museo di Casa Davanzati, fa pensare ad un dono commissionato in tempo di pace, in quanto la lotta tra bambini, rivestiva sempre un carattere giocoso. Un altro desco da parto, attribuito al senese Bartolomeo di Fruosino, degli inizi del Quattrocento, riporta anche una curiosa iscrizione apotropaica e bene augurale: "*Faccia Iddio sana ogni donna che figlia e pari loro*" e ancora "*Er nato sia senza noia o rachidia, i' son un bambolin che su il trono fo la piscia d'ariento e d'oro*", con l'effigie di un grasso bambinello con il corallo al collo che giuoca con una specie di banderuola musicale. L'usanza fiorentina di donare dei grandi vassoi dipinti "*nei quali si portava da mangiare alle donne di parto*" è citata dai più celebri trattatisti della letteratura artistica, da Cennino Cennini, nel 1390, a Giorgio Vasari, 1568. Si veda M.P. MANNINI, *Del desco da parto alla tazza da puerpera: significato e simbologia legati alla nascita* (in "Popolazione e Storia", 1/2000).

sulla vita dei bambini indigenti: il rischio di mortalità era allora assai elevato ed anche di subire violenza in casa degli stessi parenti.

La fortuna presso l'ordine degli Agostiniani del culto della *Madonna del Soccorso*, cioè della *Madonna col bastone che soccorre un bambino dal diavolo che istiga la mamma* (fig. a lato), è un segno indiretto del problema della violenza contro l'infanzia. Infatti nasce da un fatto storico reale, cioè dal tentativo di una madre di uccidere il proprio figlio che, per intervento divino, pentitasi del suo folle gesto, dedicò la sua vita all'espiazione².

La *Strage degli Innocenti* è un tema anch'esso che travalica la stessa coscienza moderna dell'episodio evangelico, è un 'topos' eterno che affonda nella psiche dell'uomo, nella paura di perdere il controllo della mente, nell'angoscia di sopravvivere ai figli e nella consapevolezza del male.

La nostra ricerca parte dall'analisi di alcuni dipinti antichi, collocabili tra la fine del Quattrocento ed il pieno Cinquecento, esemplificativi del fenomeno, ma anomali, rispetto alla morale cattolica della Controriforma che vietava immagini particolarmente crude e dirette di violenza "super natos".

Il primo è conservato nelle collezioni della Cassa di Risparmio di Firenze (fig. 1) ed è pubblicato con l'identificazione della figura vestita da suora, come *Caterina de' Ricci che scaglia i figli di Babilonia contro una pietra*, secondo la citazione del Salmo 136 della Bibbia che ci introduce alla problematica della violenza contro i neonati (deformi, mal nati ecc.), un fenomeno quotidiano e comune, a giudicare dai numerosi casi di infanticidio e di aborto, registrati nel Cinquecento nelle Cronache del tempo³.

Il Salmo biblico recita infatti: "Ricordati, Signore, dei figli di Edom, che nel giorno di Gerusalemme dicevano, distruggete, distruggete anche le sue fondamenta". "Figlia di Babilonia devastatrice, beato chi ti renderà quanto ci hai fatto! Beato chi afferrerà i tuoi piccoli e li sbatterà contro la pietra".

Nella tela l'iscrizione in caratteri lapidari romani che compare incisa sulla pietra cubica, porta la scritta: "BEATUS QUI ALLIDIT PARVULOS SUOS AD PETRAM", simbolo dell'invettiva, ma presenta un evidente errore lessicale rispetto al testo del Salmo, "non tuos", ma "parvulos suos", che cambia totalmente il senso ed significato dell'Allegoria sacra, da azione riformatrice



Madonna lignea del sec. XVIII di Posada, Nuoro (restauro di A. Ruggiero)

² In questo tentato infanticidio il "demonio" era nella mente della donna: nel caso di bambini gracili alla nascita o con gravi handicap era spesso accusato il demonio di avere sostituito i neonati in culla come nella leggenda di Santo Stefano, negli affreschi del Lippi nel Duomo. O anche di essere frutto di un maleficio o di un baratto diabolico. Nella speranza che il diavolo si riprendesse il bambino "scambiato", il piccolo era sottoposto a crudeli torture e spesso lasciato morire di stenti in A. e C. FRUGONI, *Storia di un giorno in una città medievale*, Bari 1997, cap. III, p. 117.

³ La tela fu presentata come Alessandro Allori nell'ambito del convegno sul Cinquecento Toscano nell'ottobre 1989, presso il Kunsthistorisches Institut Firenze, L. BERTI in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Monaco 1992, pp. 394-401. S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, p. 10 respinge l'attribuzione ad Allori e la riferisce invece ad Jacopo Ligozzi (?).

1. A destra, A. Allori e/o Giovan Maria Butteri, *Santa Caterina de' Ricci che atterra i figli di Babilonia*, 1588-90, collezioni Fondazione della Cassa di Risparmio di Firenze



in pura violenza, non più quindi la maledizione dell'esule scagliata contro Babilonia ma un realistico infanticidio di massa (interpretato anche dalla critica come “*scacciare i propri parti da desideri mondani*”⁴).

Fondamentale per il dibattito teologico fu nel Cinquecento l'azione riformatrice di Santa Caterina de' Ricci (Firenze 1522 - Prato 1590), beatificata nel 1732, a lungo priora del convento domenicano di San Vincenzo di Prato, personaggio di rilievo nella Firenze Granducale che ebbe tra le

⁴ È pubblicata nel Catalogo (a cura di E. Spalletti), *Opere d'arte della Cassa di Risparmio di Firenze*, Firenze 1997, p. 13. La scheda dell'opera (tela, cm 140 x 122) attribuita ad Alessandro Allori è stata fatta da Marco Chiarini (pp. 68-69).

numerose visioni mistiche quella della Crocefissione e della Passione di Cristo e che si congiunse al Signore sulla Croce, secondo l'iconografia sua più celebre.

Più che ad Alessandro Allori (pittore proposto da Luciano Berti) il dipinto si avvicina alla forza rappresentativa di Battista Naldini, allievo prediletto del Pontormo, che divenne uno stretto collaboratore del Vasari a Palazzo Vecchio nella decorazione dello Studiolo di Francesco I.

La Santa fu celebrata ancora in vita dallo stesso pittore, in uno straordinario ritratto "dal naturale" della monaca, conservato nel Museo Civico di Montepulciano, databile tra il 1585 e il '90, poco prima della morte della Santa. Il ritratto idealizzato di Caterina de' Ricci nelle sembianze di Santa Caterina da Siena è intriso di un profondo misticismo, esempio sublime dell'iconografia riformata fiorentina, per lo schema compositivo molto semplice, ancora neo-quattrocentesco. Sotto l'influsso del Naldini, possiamo proporre come autore Giovan Maria Butteri (Firenze, 1540-1606) ricordato per la sua pittura nitida e scultorea che nella fase matura rammenta molto l'Allori e che è documentato sul territorio di Prato (nella Badia di Vaiano) con altre opere.

Questa visione 'terribile' di Caterina, con il mantello che si allarga come una vela, esce per così dire dagli schemi celebrativi consueti della ritrattistica ufficiale e dell'agiografia sacra. Ma quello che colpisce in questo quadro (sconcertante nella tematica) è la furia della donna, nella sua monumentalità tutta fisica, un'allegoria personificata dell'Ira (nella sublime immagine di Giotto nella cappella degli Scrovegni, viene vista come una donna che si strappa le vesti) infatti in questo quadro sembra quasi mimare i gesti estremi di una pazzia funesta, senza ritorno. Impressionanti sono anche i corpi dei bambini, colpevoli di essere figli della città corrotta di Babilonia, che giacciono a terra schiacciati, abbattuti, dalle carni livide nel pallore della morte. In antitesi al Butteri, Lodovico Buti (Firenze, 1556-1603) celebra invece il tema sociale e allegorico della *Carità* (fig. 4) nel dipinto della Cariprato.

Nella pittura del primo e secondo Rinascimento toscano non esiste una documentazione visiva così realistica dell'aggressività sociale anche se, nelle cronache dell'epoca, sono registrati molti episodi documentati di infanticidi con l'accusa per chi li commetteva di stregoneria o di pratiche magiche. Solo in un dipinto di Iacopo Ligozzi (Palatina, Firenze fig. 2) appare realisticamente una donna che strangola un bambino (forse una strega?) dove si visualizza lucidamente un infanticidio⁵. Per quali ragioni fu rappresentato un soggetto tanto inquietante e per quale committente non possiamo sapere, certo è che la donna vista come strega è un altro topos che passa nella pittura italiana dal mondo fiammingo (ereditato da Durer e dai pit-

⁵ L. CONIGLIELLO, *Iacopo Ligozzi*, catalogo opere, Pisa 1996, (Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5064). Sul dipinto è visibile un'iscrizione ermetica da sciogliere "ZAF- ARF".



2. A sinistra, Jacopo Ligozzi, *La strega che strozza un bambino*, sec. XVI, Firenze, Palatina.
3. A destra, Giuliano Bugiardini, *Ritratto di cantatrice con bambino*, sec. XVI, coll. privata

tori danubiani che sviluppano di più per questo tema l'aspetto visionario e negromantico) e si trova anche in altri pittori, più o meno noti, come Giuliano Bugiardini che ci offre un'immagine inquietante di una donna (un ritratto dal naturale) con un bambino alle spalle che ci guarda con uno sguardo malinconico (forse il ritratto vero di una cantatrice, a giudicare dal rotolo di musica che tiene in mano, con il motto "*non mi puoi sentire*") di cui non conosciamo la vicenda umana (fig. 3)⁶.

Il ruolo sociale dell'artista sta in questa denuncia del caos e della solitudine interiore, in questo far riflettere- senza enfasi e proclamare- sulla follia del mondo impazzito, senza più regole e senza più fiducia negli affetti. Un'inquietudine sottile anima la mano del pittore che affida alle tele un messaggio di redenzione e di catarsi.

Certi episodi di violenza o di auto-violenza accadono impreveduti e assurdi, mentre l'uomo qualunque si sente impotente, l'artista porta sulle spalle il peso del mondo, tenta di mettere ordine nel caos.

In parallelo ci parlano continuamente di violenza i quadri di alcuni artisti moderni e contemporanei del Novecento (da James Ensor a George Grotz e Otto Dix, fino alla corrente moderna dei neo-Espressionisti

⁶ L'opera che si trova in collezione privata fu presentata come ritratto della cantatrice Barbara Fiorentina nella mostra *Il Luogo teatrale a Firenze*, catalogo mostra Palazzo Medici Riccardi a cura di Lodovico Zorzi, Firenze 1973, n. 8, 5. Il bambino alle spalle sembra la 'memoria' di un mai nato.



- 4.** Ludovico Buti (attr.), *La Carità*, fine sec. XVI, Collezione Cariprato.
- 5.** A destra. Pittore manirista fiorentino, *La nascita della vergine*, fine sec. XVI, Collezione Cariprato





tedeschi). L'arte non sempre è rassicurante e certi immagini ci mostrano l'instabilità sociale e la violenza ineluttabile in ogni epoca. Anche Tiziano ci offre una sua personale rilettura di un uxoricidio, nell'episodio del *Miracolo del marito geloso* nell'oratorio della Scoletta di Santo Antonio a Padova. Il grande artista riesce a cogliere l'attimo in cui l'uomo ha ferito a morte la donna, accecato dalla gelosia e mostra la scena del delitto in tutta al sua drammaticità⁷ (l'affresco è datato 1511). Un altro problema molto sentito dagli artisti è la violenza contro le donne,

6. Duccio, *La strage degli Innocenti*. Siena, Museo Opera Duomo.
7. A destra. Matteo di Giovanni, particolare sinistro della *Strage degli Innocenti*, 1482. Siena, Ospedale di S. Maria della Scala

⁷ A. FRIGO, *Un Miracolo a tinte forti* in "Art e Dossier" 231, marzo 2007, pp. 28-33.



rappresentata nel Rinascimento dalle storie di derivazione classica romana dalle giovani Lucrezia e Virginia, che si suicidano per non essere violate, soggetti che compaiono spesso dipinti sui cassoni della Firenze rinascimentale e sono eternate per il loro eroismo da pittori della cerchia di Filippino Lippi e Botticelli, come in questo esempio dei fratelli Agnolo e Domenico del Mazziere, dove si vede la giovinetta Lucrezia che urlando, inseguita dal suo violentatore, preannuncia il suo suicidio (fig. 9), episodio storico tratto da Tito Livio nel dipinto in coll. Sarti Parigi.

La strage degli Innocenti: la costruzione dell'immagine

*«Allora si adempì quel che era stato detto per mezzo del profeta Geremia:
un grido è stato udito a Roma,
un pianto e un lamento grande;
Rachele piange i suoi figli
e non vuole essere consolata
perchè non sono più».* (Matteo, 31, 15)

La fortuna iconografica dell'episodio storico narrato dai Vangeli si afferma nel Trecento con le celebri rappresentazioni di Duccio (fig. 6), Giotto e Pietro Lorenzetti e poi nel Quattrocento viene celebrato dai predicatori (il beato Giovanni Dominici nella sua *Regola del governo di cura familiare* (pp. 101-102) consigliava di dipingere tra i temi educativi per la casa “*come non nocerebbe se si vedesse dipinti gli Innocenti uccisi, acciò gli venisse paura d'arme e d'armati*”. Infatti questo tema fu molto sviluppato, in contemporanea, sia nella scuola fiorentina che senese, inserito in una ambientazione classica con sfondo di architetture riprese dall'antichità (ad esempio, nel bassorilievo a monocromo in finto marmo dell'arco romano, dipinto da Domenico Ghirlandaio (nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze nel 1485).

L'episodio viene così gradualmente a perdere la sua drammaticità, la sua efferatezza rappresentativa, ma la scena passa comunque nell'immaginario popolare con un'intonazione schiettamente decorativa e didascalica, fino ad essere un semplice oggetto di decoro per molti cassoni ed oggetti personali per l'arredo domestico della casa fiorentina.

Nella seconda metà del Quattrocento in certe rappresentazioni più realistiche, come quelle ideate dal pittore senese Matteo di Giovanni (ca. 1430-1495) (figg. 7 e 10) o da Fra Diamante, nella predella dipinta per l'altare della chiesa pratese di Santa Margherita conservata nel Museo Civico di Prato (fig. 8), le figure degli armati presenti si ricollegano direttamente ai cruenti scontri dell'epoca, in particolare, alla paura per l'incombente pericolo turco, determinato non solo dalla presa di Costantinopoli nel 1453



8. Fra Diamante, *Predella*, già Prato Chiesa. S. Margherita, 1470 ca., Museo Civico

con la disfatta dei Crociati e la messa “a fil di spada” di tutti i bambini maschi da sei anni in su (una versione reale della *Strage degli Innocenti*) ma anche dai continui assalti dei pirati turcheschi nelle coste dell’Italia meridionale, culminati più tardi nella strage di donne e bambini, con la presa di Otranto nel 1480. Una strage terribile che viene adombrata, ad esempio, nell’episodio iconografico legato alla leggenda della vita di *San Nicola di Bari, grande protettore dell’infanzia*, quando resuscita dei bambini che erano stati uccisi e messi in salamoia per essere mangiati dai turchi, novelli orchi⁸ Altri fatti storici avevano ancor prima sconvolto la coscienza del mondo cristiano: le Crociate dei *Pueri Innocenti* in Terrasanta (organizzata, senza fortuna, durante la prima Crociata del 1096-1099) e la seconda, quella più nota del 1212, alla guida del francese Stefano e del tedesco Klaus, appena dodicenni, che mossero con la forza della loro fede un impressionante esercito di bambini che andarono al martirio con il beneplacito dell’allora papa Innocenzo III. Le cronache raccontano che la marcia dei fanciulli fu estremamente dura, i piccoli Crociati fecero naufragio al largo della Sardegna (nell’isola di San Pietro dove il successore papa Gregorio IX fece costruire una chiesa per ricordare il loro sacrificio), fatti prigionieri dai turchi, vennero venduti come schiavi in Siria o passati “a fil di spada”⁹.

⁸ *Matteo di Giovanni: Cronaca di una strage dipinta*, catalogo mostra a cura di C. Alessi e A. Bagnoli, Siena 2006.

⁹ Sulla profonda devozione del secolo XV verso i martiri bambini vedi il contributo di F. Cardini in *Cronaca di una strage dipinta*, cit., pp. 64-65.



Di recente è stata riesaminata, con una lettura multidisciplinare, l'iconografia delle tre *Stragi degli Innocenti* di Matteo di Giovanni nelle versioni conosciute realizzate per Siena e per Napoli (catalogo mostra, *Cronaca di una strage dipinta*, Siena 2006) (figg. 7e 10).

Nella mostra sono state accostate le tavole che il pittore dedicò a questo tema: due si trovano a Siena, nella chiesa dei Serviti e nella chiesa di Sant'Agostino, oggi trasferita in Santa Maria della Scala, quest'ultima databile intorno al 1482. Un'altra si trova a Napoli, nel Museo di Capodimonte, proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Formello, dipinta per Alfonso I di Napoli verso il 1470, oltre alla scena ideata nel pavimento del Duomo di Siena. Tutte e tre le tavole erano destinate ad altari che contenevano le reliquie dei piccoli Martiri Innocenti fatti uccidere da Erode.

A questa versione più realistica di Matteo di Giovanni si ispira il pittore Andrea Delitio nella *Strage degli Innocenti* dipinta ad affresco nella tribuna maggiore della cattedrale di Atri, databile per evidenza documentaria dopo i fatti d'Otranto, post 1482¹⁰.

Soprattutto la versione di Matteo di Giovanni del 1482 (fig. 7 e 7 bis) mostra l'effigie realistica e terrorizzante di Maometto II (*novello Erode*), lo storico artefice della Strage di Otranto e ricostruisce l'avvenimento storico,

9. Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *La morte di Lucrezia*, Parigi, Sarti.

A destra (7 bis), Matteo di Giovanni, Particolare della *Strage degli Innocenti*, 1482. Siena, S. Maria della Scala

¹⁰ L. LORENZI, *Per Andrea Delitio osservazioni sulle sue fonti figurative* in "Arte Cristiana", n. 827, 2005, pp. 86-87.



come in una cronaca in diretta. La fisiognomica del volto di Maometto è caratterizzata da un ghigno di demonio e da un aspetto terribile (fig. 7 bis).

È molto interessante anche la versione realistica che Bernardino Poccetti dà della *Strage degli Innocenti* sotto il Granduca Cosimo II de' Medici, a Firenze nell'affresco dipinto nel 1610 per il refettorio dell'Ospedale degli Innocenti in cui si vede rappresentata la Strage tratta dalle Sacre Scritture, con la figura di Erode che assiste al massacro delle madri e dei fanciulli (viste come comparse attualizzate nel costume) accostata alla vita serena dell'Istituzione che allora accoglieva, nutriva ed educava i bambini abbandonati, in omaggio alla validità educativa dell'Istituzione¹¹ e all'attualità del dramma dell'abbandono dei piccoli (*gettatelli*).

Nell'immaginario barocco è nella pittura di Guido Reni che il pathos della scena esplode in tutta la sua teatralità dirompente. Reni infatti costruisce, nella *Strage* oggi alla Pinacoteca di Bologna, un quadro pieno di movimento e di pathos dove risaltano le immagini delle madri "strangosciate", secondo le parole poetiche di Giovanni Testori. A livello emozionale trovo molto efficace il confronto e/o contrasto tra questa celebre *Strage degli Innocenti* di Guido Reni e la *Guernica* moderna di Picasso, proposti dalla critica¹².

Nel dipingere *Guernica*, simbolo della guerra civile spagnola, Pablo Picasso (1881-1973) si è ispirato certamente alle diagonali sghembe della composizione del Reni, nell'urlo dilatato della madre che piange il figlio ucciso, ha saputo rendere l'insensatezza e l'ineluttabilità della guerra ed il terrore della morte.

Dal libro di Adriano Prosperi (*Dare l'anima*) ho scelto le righe conclusive della vicenda vera della serva, Lucia Cremonini, figura muta e dolente di madre assassina, capace alla fine di morire con dignità. La sua storia è comune a molte donne, messa in cinta, senza marito né padre, fu giustiziata a Bologna nel 1710 per infanticidio:

«Ma fu grande, indubbiamente, anche il successo di Lucia. Era nata nella zona in ombra della società, era destinata tutt'al più a una vita oscura e a una morte per la quale non era previsto il privilegio della morte "scritta". Il delitto

¹¹ L. SANDRI, *Bambini e assistenza nel Rinascimento L'esemplarità di Firenze*, in "I Fochi di San Giovanni", n. 3, 2009, pp. 11-17.

¹² N. SPIVEY - (G. LELLI), *Le Stragi degli Innocenti. Il problema di rappresentare artisticamente l'atrocità di un topos inventato ma molto diffuso*, in "Prometeo", XX, n. 78, 2002, pp. 70-81. Sul Sacro Monte di Varallo e sull'esempio realizzato da un plasticatore lombardo nel 1588 si cita G. Testori, *La Cappella della Strage. Il dialetto "strangosciato" del Paracca*, Vercelli, 1969 (il saggio è riportato anche nella raccolta *La realtà della pittura - Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, 1995). (www.massacreoftheinnocents.artcyclopedia.com).





L'infanticidio: *Una madre che getta il figlio nel fiume*, sec. XV. Archivio dell'Ospedale dello Spirito Santo di Digione, Libro degli Statuti, 1450-60. L'immagine è stata tratta da S. Cassagnes-Brouquet, *La vie des femmes au Moyen Âge* (ed. Ouest-France)

commesso in un momento di terrore e di follia l'aveva precipitata oltre i confini che la cultura aveva fissato alla nozione di umanità. Ora, davanti alla morte, poteva perdersi del tutto. Le Cronache dei confortatori di professione erano piene di casi di smarrimento della presenza. Quando alla notifica della condanna l'avvenire fuggiva improvvisamente dalla loro prospettiva, molti condannati avevano dato agli astanti lo spettacolo della smarrimento totale: emblematico il caso del diciannovenne bolognese impiccato nel 1677 per un "leggerissimo furto", il quale "pativa di una sonnolenza gravissima, che lo faceva apparire insensibile da principio a qualunque discorso, a' quali non dava alcuna risposta". Il disordine caotico che si impadroniva della realtà per chi non vi aveva più posto si traduceva nel disgregarsi anticipato della lucidità mentale e delle funzioni corporali. Era l'esperienza indicibile della fine del mondo. I confortatori vi opponevano come rimedio l'offerta dell'anima, la speranza nella sopravvivenza al di là del supplizio. Chi aveva perso tutto poteva riconquistare se stesso, salvarsi accettando di morire. Quella morte poteva dare l'anima:

esattamente come il battesimo. Era un'offerta antica, che intanto si andava facendo più flebile nella cultura europea rispetto ad altri modi di dare senso alla propria morte - per esempio, l'esperienza della morte virile ed eroica per la patria. Lucia era una donna, aveva avuto un'educazione religiosa. L'annuncio di morte non la trovò impreparata. Bastò l'invito dei confortatori e l'offerta di un dialogo. Il resto lo fece lei stessa, con tale spontaneità da far aleggiare sul suo comportamento un'aura di libertà. Lucia liberò se stessa dall'angoscia e dal senso di colpa e scoprì un'imprevista capacità di offrirsi come un modello amato e inimitabile: per un giorno ella riuscì a fare della maschera scelta la stessa sua sostanza...»¹³.

Si ringraziano l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e la Cariprato, oltre al Polo Museale di Firenze, per la gentile concessione delle immagini.

¹³ Citazione da A. PROSPERI, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 352-353. Il libro è stato presentato da Anna Benedetti in *Un libro da leggere* a Firenze, 2006.

