

LA MUSICA NELLA « SANTA CECILIA » DI RAFFAELLO

Il contenuto musicale del famoso dipinto bolognese di Raffaello, eseguito verso il 1516 (fig. 1), già da molto tempo affascinava non soltanto storici e critici d'arte, ma anche musicisti e musicologi, per menzionare Francesco Liszt (1839), Wilibaldo Gurlitt (1938) e Reinhold Hammerstein (1962)⁽¹⁾.

Non è il caso di analizzare qui le numerose e svariate interpretazioni di quest'opera, e quindi mi limiterò solo a constatare che la maggior parte degli scriventi su questo tema sottolineava il carattere medioevale del concetto di musica rappresentato nel quadro. Ebbene, questa opinione — a mio avviso — non è pienamente giustificabile.

Prima di tutto desidero dire che il dipinto bolognese rappresenta un tipo d'immagine tradizionale in quei tempi, la così detta *Sacra Conversazione*, che però, nel nostro caso, non ha una forma ortodossa, perché è privo della figura centrale della Madonna. Al posto della Vergine è stata rappresentata qui Santa Cecilia, al cui nome è dedicata la cappella che ospitava il dipinto stesso. Tra i santi che le stanno vicino, non per caso si trovano S. Giovanni Evangelista e S. Agostino, giacché la cappella è stata costruita presso la chiesa dedicata a S. Giovanni che apparteneva ai canonici regolari Lateranensi della regola di S. Agostino.

Non dimentichiamo anche che la scelta della figura centrale, cioè S. Cecilia, il cui culto aveva a Bologna già una certa tradizione, per ricordare soltanto il famoso oratorio presso il tempio di S. Giacomo Maggiore, aveva una motivazione ben chiara e

⁽¹⁾ F. LISZT, *La sainte Cécile de Raphael*, in « Gazette Musicale », 14 Avril 1839, in *Pages romantiques*, Paris 1912, pp. 251-252; W. GURLITT, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, in « Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938, 45, 1939, pp. 84-97; G. BANDMANN, *Melancholie un Musik. Ikonographische Studien*, Köln 1960, pp. 127-132; R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München 1962, pp. 255-257.

precisa. Infatti, la fondatrice della cappella e del quadro, beata Elena Duglioli dall'Olio, seguendo l'esempio della santa patrizia romana, aveva fatto, con il consenso del suo marito, il voto di castità nel giorno del suo matrimonio e per tutta la vita era rimasta vergine. Così si spiega dunque il suo culto per S. Cecilia, come pure per S. Giovanni e S. Paolo: il primo già venerato da secoli quale patrono della verginità, il secondo, autore di un elogio del celibato nella sua prima lettera ai Corinzi. Quindi ci è lecito supporre che la semplice cintura, simbolo tradizionale della castità, che cinge la ricca veste di S. Cecilia, stia appunto ad accentuare questa sua virtù.

Ma per noi la cosa più interessante è che S. Cecilia nel quadro bolognese tiene nelle sue mani uno strumento musicale: il portativo. Questo motivo iconografico, che al di là delle Alpi si riscontrava assai spesso durante tutto il XV secolo, nell'arte italiana prima di Raffaello appariva raramente.

L'immagine di S. Cecilia con uno strumento musicale nelle mani come anche l'attribuzione ad essa del patronato della musica sacra, apparve — com'è noto — in seguito ad una falsa interpretazione del più antico testo della biografia della santa che risale al V o al VI secolo, dove nella descrizione del suo sponsalizio con un giovane, Valeriano, leggiamo: « Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar »⁽²⁾. Questo passo che esprime il contrasto tra il canto spirituale della santa, rivolto a Dio, e la musica di strumenti nuziali, nel tardo medioevo fu interpretato non conformemente al suo contenuto, e S. Cecilia venne rappresentata mentre suona l'organo. Questo fenomeno manifestatosi nel sec. XV non è affatto casuale, perché proprio in quel tempo l'organo cominciava ad inserirsi sempre più nella musica sacra e il portativo arrivava all'apogeo della sua popolarità.

Il testo della più antica biografia della santa era certamente noto all'autore del quadro bolognese, giacché servendosi di un al-

(2) Citato da H. QUENTIN, *Cécile*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 11/2, Paris 1910, col. 2713 e 2719.

tro passo, egli ha dipinto la ricca veste di S. Cecilia. « Caecilia vero subtus carnem cilicio erat induta, desuper auratis vestibus tegebatur » — leggiamo in questa sua biografia⁽³⁾ — e sotto la dalmatica d'oro attraverso la tunica sottile della santa nel quadro bolognese s'intravede un cilicio, il cui orlo esce fuori dalla manica destra.

L'organetto nelle mani di S. Cecilia non è, d'altronde, l'unico strumento musicale rappresentato nel dipinto. Ai piedi della santa giacciono ancora sparsi alla rinfusa e in parte già in rovina: una viola da gamba, tre flauti, un tamburino e un altro strumento simile in forma di un cerchio fornito di piccoli sonagli, due timpani, un triangolo e un paio di cinelli. Questi strumenti, mai prima riscontrati nell'iconografia della santa, sono invenzione dell'artista. Richiamandoci al testo della leggenda, possiamo supporre che essi debbano simbolizzare la musica laica della cerimonia nuziale, respinta dalla santa, e nel contempo ricollegarsi a certe convinzioni antiche, secondo le quali la musica puramente strumentale era cosa vile e disprezzabile. Infatti il tamburino, i timpani, i flauti e tutti gli altri strumenti a percussione che di regola erano legati al ballo, simbolizzavano spesso piaceri sensuali e una vita *voluptaria* anche nel medioevo cristiano quando la musica da ballo veniva collegata addirittura a satana. Opinioni del genere erano spesso condivise anche nei secoli XV e XVI, e così durante i famosi « bruciamenti delle vanità » effettuati a Firenze in seguito alle prediche di Savonarola, accanto ad altre « vanità » furono condannati al rogo gli strumenti musicali.

Degno di considerazione è il modo particolare con cui è rappresentato l'organetto, strumento che come abbiamo detto costituisce l'attributo di santa Cecilia. Nel dipinto bolognese il portativo pende dalle sue mani inerti in modo che le « fistole » cominciano a cadere per terra. Nello stesso tempo essa alza la testa e lo sguardo verso il cielo, da dove sembra arrivare il canto del coro degli angeli che appaiono tra le nubi. Pare che questo pendere dell'organetto sia proprio il risultato della visione celeste della santa, in quanto la musica degli angeli, essendo un

(3) *Ibid.*, col. 2713.

corrispondente cristiano dell'antica musica celeste — secondo le opinioni espresse nell'Apocalissi di S. Giovanni e nelle opere di S. Agostino — può essere sentita sulla terra soltanto dalle persone in estasi⁽⁴⁾. Ora, uno dei mezzi che portano ad una estasi è, secondo le credenze antiche accettate dal cristianesimo, appunto la musica terrestre. « Musica extasim causat » — scrisse chiaramente a questo proposito Joannes Tinctoris⁽⁵⁾. Quindi possiamo supporre che a tale scopo si era servita dell'organetto S. Cecilia nel dipinto di Raffaello. Rapita nell'estasi che le permette di sentire il canto degli angeli, essa abbandona l'organetto che non la serve più.

Dato che i vari particolari del quadro di Raffaello che sembrano casuali ci portano in fine — almeno secondo la nostra opinione — a conoscere il loro più profondo senso, forse non sarà fuori luogo richiamare l'attenzione sull'impostazione degli angeli nel coro celeste, apparentemente semplice, ma in realtà raffinatamente complicata. Al centro del gruppo si trovano tre angeli cantanti su un solo libro del coro, da un lato se ne aggiunge un quarto con un foglio di musica nella mano sinistra, mentre con la destra sostiene anche lui il libro del coro, quasi per dire ch'egli non è isolato, ma fa parte del gruppo. Altri due angeli che cantano su un libro a parte, collocati araldicamente dalla parte sinistra, completano il coro, composto così da sei angeli. Se la nostra supposizione è giusta, cioè che questa impostazione del gruppo di angeli ingegnosamente complessa e difficilmente spiegabile con ragioni puramente artistiche, sia stata creata dall'artista appositamente, non ci rimane altro che indovinarne il senso. La spiegazione del fenomeno forse va ricercata nelle semplici speculazioni matematiche di origine pitagorico-neoplatonica, di cui erano impregnate molte teorie filosofiche, scientifiche ed artistiche dell'epoca dell'Umanesimo.

Degno di considerazione sembra il fatto che il gruppo dei cantori celesti possa essere interpretato come un gruppo composto di due, tre e quattro, oppure di tre, quattro e sei individui,

(4) *Apocalissi di S. Giovanni*, 1, 10; AUGUSTINUS, *De videndo Deo liber seu epistola 147*, cap. 13, ed. MIGNE, *Patrologia latina*, 33, col. 610.

(5) Citato da HAMMERSTEIN, *op. cit.*, p. 140.

in quanto queste due serie dei numeri secondo la teoria pitagorica delle proporzioni hanno un senso ben preciso e comunemente noto. Nella prima serie i numeri estremi 2 e 4 che stanno nella relazione di 1:2 e quindi esprimono il rapporto matematico della più perfetta consonanza musicale, l'ottava, sono divise dal numero 3, che costituisce il loro medio aritmetico, in modo che il rapporto fra il primo e il secondo (2:3) e fra il secondo e il terzo (3:4) esprime le altre due principali consonanze musicali: la quinta e la quarta. Invece nella seconda serie l'ottava (3:6 ossia 1:2) è divisa dal medio « armonico » in quarta (3:4) e in quinta (4:6 ossia 2:3). In altre parole, ambedue le serie dei piccoli numeri interi presenti nella composizione del gruppo di angeli esprimono i rapporti matematici dell'ottava divisa in quarta e quinta. Tale comparazione di due proporzioni dissimili che in certo qual modo formano un'altra proporzione diciamo di ordine superiore, è stata chiamata armonia. *Harmonia est discordia concors* — insegna ai suoi allievi Franchino Gafurio nella famosa xilografia (fig. 2) del suo libro *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518) e per illustrare queste parole ai lati della sua cattedra sono messe tre canne d'organo di differente altezza, segnate 3, 4, 6, che illustrano i rapporti dell'ottava divisa dal medio armonico 4 in quarta e quinta, mentre sulla destra compaiono tre linee, che ripetono i rapporti 3, 4, 6 e un compasso, indicando così che l'armonia musicale non è altro che geometria trasferita nel suono (6).

Se è poi vero — come supponiamo — che nella composizione del coro di angeli del dipinto bolognese l'artista abbia voluto esprimere questo principio aritmetico dell'armonia, dobbiamo domandarci quale funzione esso possa avere nel complesso programma ideologico del dipinto. Il problema — a nostro avviso — può essere chiarito soltanto con teorie filosofiche della corrente neoplatonica e in particolare con quelle che riguardano la musica e l'amore, esposte dal principale rappresentante di neoplatonismo rinascimentale italiano, Marsilio Ficino.

La musica in generale è divisa dal Ficino in musica divina e

(6) Seguiamo qui l'interpretazione di R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1952, pp. 108-109.

musica ch'è la sua imitazione, umana (7). La musica divina si divide, seguendo la distinzione neoplatonica delle ipostasi, a quella esistente nella così detta *Mente Angelica* (cioè sfera degli angeli e dell'Idée, nel senso platonico) e quella nella così detta *Anima del Mondo* (cioè nove sfere celesti). Nella *Mente Angelica* la musica sussiste quale *Idea matematica*, che è il modello per l'armonia delle sfere celesti dell'*Anima del Mondo* (8). A sua volta l'armonia delle sfere celesti è modello per tutte le armonie del mondo sublunare sul quale essa influisce (9). Da questo viene che la corrispondente musica delle voci e degli strumenti terrestri, basata su principi matematici di proporzione, predispone l'anima dell'uomo all'influsso dell'armonia delle sfere, facilita l'elevarsi dell'anima alla fonte celeste di quest'armonia e la porta direttamente a Dio (10).

Il processo di cui sopra è strettamente legato colla nota teoria ficiniana dell'amore e del furor divino. L'amore — secondo il Ficino — è desiderio di Bellezza, come Bellezza è splendore della bontà divina, che s'infonde in tutto il creato (11). Poiché Dio, come ente puro e semplice, supera tutto quello che è composto, in tutte le cose composte la Bellezza divina si manifesta, tra gli altri, nella concordanza degli elementi, cioè in un'armonia che può manifestarsi nelle anime, nei corpi e nei suoni ed è conoscibile rispettivamente per mezzo della mente, della vista e dell'udito (12).

Data la distinzione tra la bellezza di Dio e quella che è il suo riflesso nel mondo percettibile dai sensi, il Ficino distingue due specie d'amore: amore divino ed amore umano che non è da confondere con l'appetito bestiale (13). L'amore divino, identi-

(7) M. FICINO, *Opera*, Basilea 1561, p. 614.

(8) *Ibid.*, pp. 614 e 555.

(9) *Ibid.*, p. 564.

(10) *Ibid.*, pp. 651, 555, 614 ed altre.

(11) *Ibid.*, p. 631. Cf. anche Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*, ed. Firenze 1544, oraz. 2, cap. 3, pp. 30-31.

(12) FICINO, *Sopra lo amore*, oraz. 6, cap. 18, p. 202 e *Id.*, *Opera*, pp. 631-632 e 1322.

(13) Per la ficiniana teoria dell'amore, cfr. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, pp. 141-145 e A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille 1954, pp. 121-128.

ficato con la *caritas* cristiana, è il desiderio di bellezza di Dio stesso. A sua volta, un certo ricordo della bellezza divina, che rende possibile all'uomo di scoprire la bellezza nel mondo che lo circonda, è impresso nella sua anima e quindi l'unica via per arrivare alla conoscenza di Dio in questa vita sono la concentrazione e l'esperienza interna. Un pieno godimento della bellezza divina è concesso all'uomo nella sua peregrinazione terrestre assai raramente e solo per un brevissimo istante, quando cioè la concentrazione interna si trasforma in estasi. L'anima rivolta al suo interno si libera gradatamente dal corpo e s'innalza a Dio. Quel rapimento al di fuori del corpo le permette di contemplare direttamente Dio, che è il fine supremo dell'essere umano.

L'elevarsi dell'anima a Dio è chiamato dal Ficino *furor divino* e ne distingue quattro gradi che portano all'estasi. Il primo grado — furore poetico — consiste nell'armonizzare l'anima per mezzo della musica, mentre l'ultimo e il più alto — furor dell'amore — si ha quando l'anima rapita dall'amore divino arriva finalmente a Dio. Ogni specie del furor divino ha poi un suo opposto, «un affetto adulterato — come dice Ficino — il quale contrafà questo furore». L'opposto del primo è l'effetto provocato da « questa Musica vulgare, la quale solamente gli orecchi lusinga », l'opposto dell'ultimo è invece la voluttà sensuale⁽¹⁴⁾.

Alla luce di queste teorie sembra chiarirsi la ragione di tale e non altra composizione della *cantoria* degli angeli, e nella stesura del dipinto bolognese cominciamo a scorgere un senso più profondo. Il principio matematico dell'armonia espresso nella composizione del gruppo di angeli corrisponde, a mio giudizio, a quell'Idea platonica dell'armonia, quale modello di tutte le altre armonie esistenti nel mondo sublunare e al tempo stesso il riflesso della bellezza di Dio nella Mente Angelica verso la quale si rivolge l'amor divino.

D'altronde occorre qui ricordare che la presenza dell'amore nel dipinto bolognese fu rilevato dagli studiosi già da molto tempo e lo dimostra in particolare il gesto caratteristico di San Giovanni discepolo prediletto di Cristo. Sotto questo aspetto

(14) FICINO, *Opera*, pp. 294-295, 1361 sgg. e Id., *Sopra lo amore*, oraz., 7, cap. 15, p. 249.

possiamo analizzare qui anche l'attitudine alquanto raffinata di San Paolo. Vestito della toga color rosso che simbolizza l'amore e carità⁽¹⁵⁾, egli stringe nella mano due epistole, forse quelle ai Corinzi, di cui la prima è dedicata alla virtù della carità. La stessa sua mano poggia sulla spada, suo attributo e tradizionale simbolo delle parole — *verba*⁽¹⁶⁾. Non casualmente la punta della spada poggia su un triangolo che nei tempi d'allora era chiamato cimbalo, nome comune anche di altri strumenti a percussione⁽¹⁷⁾, perché su di essi punta il suo sguardo l'apostolo tutto in pensieri, che sta forse meditando sulle parole della sua prima epistola ai Corinzi: « Si linguis hominum loquar et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens ».

La figura centrale del quadro, S. Cecilia, dotata della virtù della castità che predispone — secondo il Ficino — ad una concentrazione interna⁽¹⁸⁾, è stata qui rappresentata — come supponiamo — nel momento della transizione a quel più alto grado del furor divino. Dopo aver armonizzato la sua anima suonando l'organetto, strumento che in quei tempi aveva già da più di un secolo una propria intavolatura, onde poteva più facile soddisfare le esigenze dell'armonia, essa è andata in un'estasi che noi interpretiamo come neoplatonica. Rapita dalla forza dell'amore divino, che si rivolge verso l'Idea della bellezza divina come espressa nella Mente Angelica, essa sta ad ascoltare la musica del coro celeste. Sparsi ai suoi piedi e in parte già danneggiati vari strumenti da nozze, tra cui prevalgono quelli bacchici a percussione, costituiscono il simbolo della musica respinta dalla santa — questa musica volgare che soddisfa solamente il senso dell'udito — e nello stesso tempo simboleggiano la voluttà sensuale, come effetto opposto al furore dell'amore divino.

Ed infine nella luce della filosofia neoplatonica si può capire il senso di una pietra o una zolla di terra informe che assai

(15) Cfr. C. RIPA, *Iconologia*, s. v. *Carità e Consiglio*, ed. Padova 1630, pp. 107 e 139.

(16) PAULUS, *Ep. ad Hebraeos*, 4, 12 ed *Ep. ad Ephesios*, 6, 17.

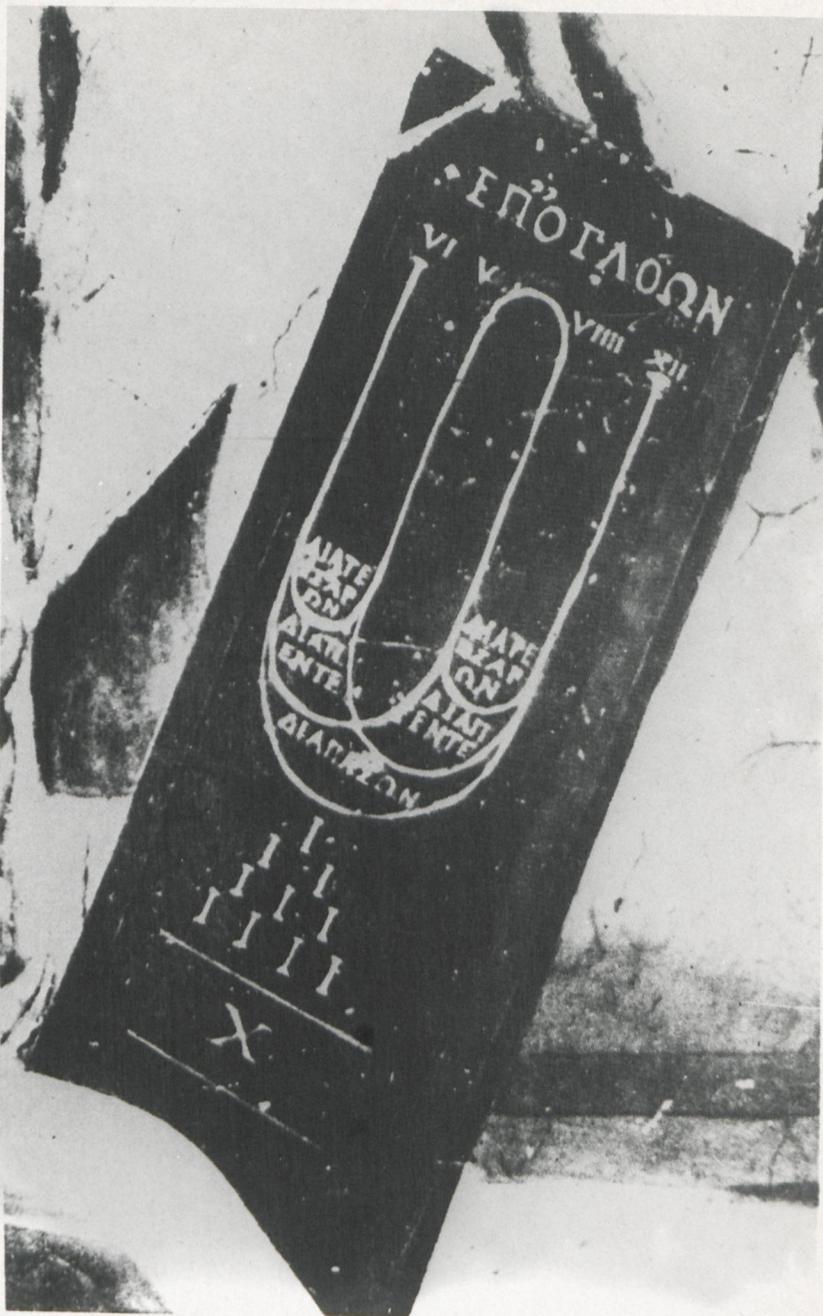
(17) Cfr. W. STANDER in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 11, Basel 1963, col. 1786-1788 e 1791-1793.

(18) FICINO, *Opera*, pp. 294-295.





2. Franchino Gafurio insegna ai suoi allievi:
 xilografia nel *De harmonia musicorum instrumentorum*,
 Milano 1518 - Foto Instytut Sztuki, PAN, Warszawa



3. Raffaello, *Scala musicale pitagorica*:
particolare dalla *Scuola di Atene*

Foto dal Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*,
London 1952, (fig. 38b)

4. Raffaello, *La Fornarina*
Galleria Barberini, Roma - Foto Alinari



grande si trova in basso nel centro del dipinto, come anche una incavatura adombrata all'angolo della tela. Inspiegabili nell'altro modo — a mio giudizio — esse simbolizzano una categoria infima dell'essere secondo i neoplatonici, quella della Materia informe.

Questo programma ideologico del quadro bolognese legato strettamente ai concetti filosofici dell'epoca sorse quale frutto della collaborazione di fondatrice con i suoi consiglieri, il cardinale Lorenzo e il vescovo Antonio Pucci. Oriundi di una famosa famiglia fiorentina, insigne per le tradizioni e i contatti umanistici, come membri della corte papale di Giulio II e di Leone X vivendo nel centro della vita intellettuale dell'Italia, essi possedevano una vasta e profonda erudizione.

Ma anche il contributo dell'artista stesso vi è evidentemente notevole. Dalle ultime ricerche sul contenuto ideologico delle decorazioni della Stanza della Segnatura, della Stanza d'Eliodoro e della Capella Chigi nella Chiesa S. Maria del Popolo risulta chiaro che a Raffaello non erano affatto ignoti i problemi della filosofia neoplatonica⁽¹⁹⁾. Difatti la teoria neoplatonica dell'amore costituisce la chiave per la spiegazione del contenuto del ciclo di affreschi della Villa Farnesina che illustrano la storia dell'Amore e Psiche⁽²⁰⁾.

A Raffaello era ben noto anche il principio matematico dell'armonia. Nella tavoletta che sta di fronte alla figura di Pitagora, nel suo celebre affresco della Scuola di Atene, egli aveva raffigurato un intero sistema della scala armonica pitagorica (fig. 3).

(19) E. WIND, *Platonic Justice designed by Raphael e The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura*, in « Journal of the Warburg Institute », 1, 1937, pp. 69-70 e 2, 1938-39, pp. 75-79; ID., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, pp. 142-146; D. REDIG DE CAMPOS, *Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura, in Raffaello e Michelangelo*, Roma 1946, pp. 11-27; C. G. STRIDBERG, *Raphael Studies I*, Stockholm 1960, pp. 11, 31-41; F. HARTT, « *Lignum vitae in medio Paradisi* », *The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, in « The Art Bulletin », 32, 1950, pp. 122-123; J. SHEARMAN, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », 24, 1961, p. 142.

(20) F. SAXL, *The Villa Farnesina in Lectures*, London 1957, vol. 1, p. 194; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm 1960, p. 191.

In alto si vede un diagramma fatto di quattro corde della lira greca, unite tra di loro e contraddistinte dai numeri: 6, 8, 9, e 12, il quale esprime le proporzioni dell'ottava (6:12 ossia 1:2), divisa dai « medi » armonico ed aritmetico (8 e 9) in due quinte (6:9 e 8:12 ossia 2:3), due quarte (6:8 e 9:12 ossia 3:4) e un tono (8:9).

L'ottava, la quinta, la quarta e il tono sono contraddistinti dai suoi nomi greci: diapason, diapente, diatessaron e epogloon. In basso appare invece il numero pitagorico perfetto, 10, quale somma dei primi quattro numeri (1+2+3+4), tra cui intercorrono i rapporti dei principali intervalli della scala musicale greca: l'ottava, la quinta e la quarta (1:2:3:4)⁽²¹⁾.

Ma la partecipazione attiva dell'artista nel fissare la concezione ideologica del dipinto sembra più visibile nella presentazione della figura di S. Maria Maddalena che, in base alle fonti conosciute, è ben difficile collegare con i presunti desideri dei fondatori. Ritenuta sovente quale più bella figura femminile creata da Raffaello, S. Maria Maddalena rappresenta un tipo di bellezza che si ripete in varie opere del maestro, ed è probabilmente il risultato delle sembianze idealizzate della donna da lui ritratta nel celebre quadro della Galleria Barberini (fig. 4).

La donna ivi rappresentata, giovane, seminuda, il cui braccio sinistro è ornato da un sottile braccialetto con la scritta RAPHAEL URBINAS, che probabilmente significa più che una semplice firma dell'artista, già tradizionalmente è identificata con Margherita Luti detta Fornarina alla quale Raffaello fu legato fino ai suoi ultimi giorni.

Il conferimento a S. M. Maddalena dei lineamenti idealizzati della persona amata dall'artista è spiegabile d'altronde anche dalla filosofia rinascimentale neoplatonica, secondo la quale l'amore umano, quale desiderio di una bellezza visibile che a sua volta è un riflesso della bellezza divina, può costituire il primo grado conducente all'amore di Dio. Questo concetto assai diffuso nei tempi di allora e conforme alla vecchia tradizione italiana del dolce stil nuovo, riscontriamo spesso nelle opere dei filosofi

(21) Cfr. ad esempio WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 109-110.

e degli scrittori di quell'epoca, tra cui *Il Cortigiano* di Baldas- sare Castiglione, un amico di Raffaello⁽²²⁾.

Il fatto che le sembianze idealizzate della donna amata siano state conferite proprio a S. Maria Maddalena non sembra casuale. In quei tempi la sua leggendaria conversione era interpretata spesso come esempio della transizione dall'amor profano all'amor divino⁽²³⁾. Ed è per questo che la santa è rappresentata qui in atto di avvicinarsi al gruppo di altri santi, mentre il suo sguardo rivolto al riguardante sembra significare ch'ella fa da intermediaria tra lui e il mistero del divin amore e della musica divina che si sta svolgendo nel dipinto.

Varsavia.

Stanisław Mossakowski

(22) Cfr. FICINO, *Sopra lo amore*, oraz. 2, cap. 6 e 7, oraz. 6, cap. 19, ed. cit., pp. 37, 42, 203; B. CASTIGLIONE, *Il Cortigiano*, lib. 4, cap. 62, 67-68.

(23) Cfr. L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze 1933, p. 238.

Questo articolo è basato su un saggio più ampio pubblicato già in inglese nel « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », vol. 21, 1968, pp. 1-26.