

## Trent'anni dopo: ricerche sul significato della *Santa Cecilia* di Raffaello

STANISLAW MOSSAKOWSKI

Dal momento in cui, nel 1968, ho pubblicato lo studio sull'iconografia del dipinto di Raffaello raffigurante *Santa Cecilia circondata da quattro santi*, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 1), l'interesse di studiosi, di storici dell'arte e di musicologi per il problema del significato di questa eccellente opera è notevolmente cresciuto. Al tempo stesso la maggior parte degli autori ha assunto una posizione riguardo i risultati del mio lavoro. Per tale motivo ritengo opportuno cominciare la breve presentazione degli studi posteriori alle mie ricerche – oggetto del presente articolo<sup>1</sup> – col ricordare le principali tesi formulate nel mio saggio<sup>2</sup>. Ho affermato che il dipinto bolognese nacque in relazione all'ideologia dell'Oratorio del Divin Amore e il suo programma ideologico si cristallizzò sotto l'influenza del neoplatonismo cristiano che svolse un ruolo importante nella nascita della prima renovatio cattolica che ebbe luogo ancora prima della Riforma<sup>3</sup>. Sono stato indotto a tale conclusione dopo aver analizzato le fonti relative alla storia della nascita dell'opera e alla personalità dei committenti dell'artista e in particolare dopo aver studiato gli orientamenti filosofico-intellettuali e religioso-dottrinali dell'epoca, sotto la cui influenza si trovavano le persone collegate alla commissione e all'esecuzione del dipinto. Prima di tutto ho cercato di conoscere la formazione spirituale di Elena Duglioli dall'Olio, nobildonna bolognese famosa per la sua devozione, che ordinò il dipinto destinandolo alla cappella di santa Cecilia da lei innalzata presso la chiesa di S. Giovanni in Monte. Inoltre l'analisi della cronologia della costruzione della cappella ha confermato la validità della datazione dell'opera nel periodo posteriore all'anno 1513/1514 e anteriore al 1516<sup>4</sup>. Particolarmente importante è risultata l'introduzione, nelle considerazioni sul contenuto ideologico del dipinto, delle informazioni attinte dalle fonti quali il più antico e anonimo testo della vita della committente, la sua biografia scritta dal confessore Pietro Ritta (Recta) da Lucca e l'operetta della stessa Elena intitolata *Brieve e signoril modo del spiritual vivere*, in cui troviamo significativi accenni alle sue visioni e al suo cantare insieme agli angeli nonché l'invito al servizio divino concepito come l'amore (*amor divino*) che porta all'estasi la quale, dal canto suo, assume sfumature nettamente neoplatoniche<sup>5</sup>. L'analisi



Raffaello. *S. Cecilia* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Particolare.

del clima ideologico in cui nacque l'opera di Raffaello mi ha portato alla conclusione che essa appare conforme alla formazione dottrinale di un'altra persona strettamente legata alla commissione dell'opera. Penso al vescovo di Pistoia Antonio Pucci il quale, essendo amico e confidente di Elena (almeno a partire dal 1513), divenne anche il suo mediatore nelle relazioni con il pittore alla corte pontificia. Lui stesso era strettamente legato alla corrente riformatrice presente all'interno della chiesa, sviluppatasi negli ambienti nati dal neoplatonismo fiorentino e rappresentata fra l'altro dalla confraternita che operava a Roma sotto il nome di Oratorio del Divin Amore<sup>6</sup>. Questa corrente dottrinale non era estranea all'artista stesso, la qual cosa è stata confermata dalle ricerche svolte da diversi studiosi che hanno illustrato il ruolo della filosofia neoplatonica nel contenuto ideologico delle opere del maestro quali le Stanze della Segnatura e quella d'Eliodoro, la loggia della Villa Farnesina e la cappella Chigi presso la chiesa di S. Maria del Popolo<sup>7</sup>, come anche le strette relazioni di Raffaello con i membri dell'Oratorio del Divin Amore<sup>8</sup>. È probabile che un contatto diretto fra i committenti del dipinto e l'artista sia avvenuto alla fine del 1515 quando si trovavano a Bologna insieme alla corte di papa Leone X sia Raffaello che il cardinale Lorenzo Pucci, zio di Antonio<sup>9</sup>. Che cosa mi ha indotto a collegare il significato del dipinto rappresentante l'estasi di S. Cecilia al pensiero neoplatonico? A proporre tale interpretazione sono stato spinto dalla assai raffinata composizione del gruppo degli angeli cantanti cosa che sarebbe difficile da spiegare con le semplici ragioni estetiche. Nel loro numero e nella loro complicata disposizione ho scorto la presentazione delle proporzioni delle principali consonanze musicali che nell'insieme costituiscono il principio matematico dell'armonia<sup>10</sup>. Tale modo di percepire questa composizione viene ulteriormente spiegato con il fatto che le proporzioni matematiche delle consonanze musicali, assieme all'intero sistema della scala musicale pitagorica, furono raffigurate da Raffaello già in precedenza, negli anni 1509-1510, sulla *Scuola di Atene* della Stanza della Segnatura<sup>11</sup>. Partendo da questa interpretazione del senso della composizione del gruppo degli angeli cantanti ho collegato le altre raffigurazioni dei santi e l'intera com-



posizione del dipinto alle convinzioni neoplatoniche di quei tempi relative alla musica, alla bellezza, all'amore e all'estasi. Tale procedimento mi ha permesso fra l'altro di interpretare la pietra o zolla di terra informe e l'incavatura adombrata all'angolo della tela (finora trascurate dagli studiosi) come simbolo, nel senso neoplatonico, della categoria infima dell'essere cioè quella della materia informe<sup>12</sup>.

Seguendo le orme degli studiosi che hanno riconosciuto nei lineamenti di Maria Maddalena l'ideale raffaellesco della bellezza femminile incarnato nella persona della Fornarina<sup>13</sup> e richiamandomi alla filosofia neoplatonica dell'amore ho interpretato la sua figura (che si avvicina ad altri santi) come un simbolo del passaggio dall'amor profano all'amor divino; tenendo anche presente che la conoscenza di questa teoria neoplatonica da parte di Raffaello viene confermata da un suo famoso sonetto scritto sul retro degli schizzi per la Stanza della Segnatura<sup>14</sup>.

Nel mio articolo come novità sono apparse le altre due osservazioni: l'affermazione che Raffaello raffigurò santa Cecilia conforme al più antico testo sulla vita della santa, *Passio Sanctae Caeciliae*, rappresentando fra l'altro il cilicio il cui orlo sporge fuori dalla manica della sua veste dorata, e la considerazione che l'artista si servì dei più antichi esempi iconografici conosciuti di quei tempi – gli affreschi della basilica di S. Cecilia in Trastevere del XII secolo (veste con un caratteristico bordo del taglio della scollatura) e il mosaico della basilica di S. Maria Maggiore risalente al V secolo (l'acconciatura dei capelli ispirata alla figura di Maria)<sup>15</sup>. Questi richiami sono ben comprensibili tenendo conto degli interessi archeologici dell'artista, che dall'ago-

sto del 1515 svolse anche il ruolo di conservatore delle antichità di Roma.

In un primo momento i risultati delle mie ricerche hanno destato le obiezioni di alcuni studiosi. È probabile che ciò fosse legato all'eccessiva, e a volte superflua, erudizione che ha appesantito il testo del mio lavoro<sup>16</sup>. Luitpold Dussler nella seconda edizione (inglese) del catalogo critico delle opere di Raffaello del 1971 ha scritto: "il programma iconografico del quadro è stato recentemente l'oggetto di uno studio molto approfondito di Mossakowski. L'autore cerca le radici di tale programma nelle tendenze neoplatoniche molto diffuse nella Roma di quei tempi e suppone che Raffaello sia venuto a loro conoscenza tramite il cardinale Lorenzo Pucci e il vescovo Antonio Pucci. Benché i risultati delle ricerche svolte da Mossakowski forniscano numerose informazioni la comprensione del dipinto non richiede di scavare attraverso la letteratura e la filosofia: l'opera del maestro esprime da sé ciò che lui voleva dire. È proprio la chiarezza e la trasparenza del senso decidono della grandezza di questo dipinto"<sup>17</sup>.

Una posizione diversa è stata presa invece da Daniel Arasse nel vasto studio pubblicato nel 1972 in cui l'autore ha confermato, e perfino approfondito, l'interpretazione da me proposta<sup>18</sup>. Approvando le connessioni fra il programma ideologico del dipinto bolognese da una parte e il pensiero neoplatonico e la corrente riformatrice della Chiesa (rappresentata fra l'altro dall'Oratorio del Divin Amore) dall'altra parte e accettando il ruolo svolto da Antonio Pucci nella elaborazione di tale programma, Arasse ha individuato le differenze ed i nessi esistenti fra le sopradette correnti dottrinali (la prevalenza del fattore intellettuale e il ruolo della *vita contemplativa* nel raggiungere l'estasi, presente nel pensiero dei neoplatonici, e la prevalenza della volontà e dell'amore, inteso come la *caritas* cristiana, caratteristica dei rappresentanti dell'Oratorio). Seguendo tale distinzione l'autore ha riconosciuto che mentre nelle prime opere di Raffaello (Stanza della Segnatura, cappella Chigi e Santa Caterina di Alessandria) era ben presente la corrente neoplatonica, in quelle posteriori (fra le quali, accanto alla *Santa Cecilia* – secondo l'autore ordinata intorno al 1513-14 – si trovano la *Visione di Ezechiele* di Palazzo Pitti a Firenze, 1518 e la *Trasfigurazione* della Pinacoteca Vaticana, 1518-19) prevaleva l'influenza della corrente legata alla riforma della chiesa e all'atmosfera che accompagnava il V Concilio Lateranense. Le considerazioni di Arasse sono state condivise in linea di massima anche da altri studiosi fra i quali William Hood, Charles Hope, Giovanni Morrello, Carlo Pedretti e Wolfgang Osthoff<sup>19</sup>.

Una nuova ondata d'interesse per l'opera di Raffaello è stata generata dal quinto centenario della nascita dell'artista celebrato nel 1983. Il quadro, accuratamente restaurato negli anni 1976-1979, ha riacquisito il suo precedente splendore diventando il punto centrale della mostra del giubileo allestita presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>20</sup>. La mostra è stata accompagnata da due pubblicazioni collettive redatte su iniziativa ed a cura del direttore della Pinacoteca, prof. Andrea Emiliani: la prima intitolata "Indagini per un dipinto" nella quale, fra l'altro, si è trovata la traduzione italiana del mio studio del 1968<sup>21</sup>, la seconda, un ampio volume di studi che fungeva da catalogo dell'esposizione. Anche qui, nell'antologia dei testi più importanti relativi all'opera in questione, sono stati riportati diversi brani del mio lavoro<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda la problematica del contenuto ideologico del dipinto gli studi pubblicati hanno portato prima di tutto un notevole allargamento delle fonti riguardanti Elena Duglioli dall'Olio e i suoi consiglieri; il canonico regolare Pietro Ritta da Luca e il vescovo Antonio Pucci. Penso ai saggi di Gabriella Zarri e di Carla Penuti nei quali sono state presentate contemporaneamente le implicazioni politiche sia della persona che del culto della stessa Elena Duglioli legate al passaggio della città di Bologna sotto il governo della Roma Pontificia<sup>23</sup>. A questo punto conviene menzionare una scrupolosa presentazione della storia e dell'arredamento della cappella per la quale l'opera di Raffaello era stata commissionata (studio di Angelo Mazza)<sup>24</sup> nonché un accurato riconoscimento di numerosi particolari del dipinto, fra cui gli strumenti musicali (studi di Oscar Mischiati e dei suoi collaboratori)<sup>25</sup> e perfino il tipo del tessuto di cui era stata cucita la ricca quasi dalmatica con la quale l'artista aveva adornato *S. Cecilia* (testo di Iolanda Silvestri)<sup>26</sup>.

Gli studi raccolti nei due volumi hanno confermato la maggior parte delle tesi da me avanzate. Oltre alla datazione dell'opera di Raffaello fra il 1514 e il 1516 (G. Zarri)<sup>27</sup>, oltre al riconoscimento dell'influenza degli interessi archeologici dell'artista e oltre all'accenno alla probabilità di un incontro fra l'artista e i suoi committenti che poteva aver avuto luogo a Bologna nel 1515 (A. Emiliani)<sup>28</sup>, bisogna menzionare anche la piena accettazione del carattere neoplatonico del programma dell'opera (G. Zarri, A. Emiliani)<sup>29</sup>. Andrea Emiliani ha inoltre sviluppato l'osservazione sulla somiglianza delle idee neoplatoniche sull'amore, che avevo scorto nel contenuto ideologico del dipinto bolognese, alle convinzioni che Baldassare Castiglione, un caro amico di Raffaello, mise sulla bocca di Pietro Bembo nel quarto capitolo de *Il Cortigiano*<sup>30</sup>.

Sia durante il giubileo che dopo la chiusura delle mostre e dei convegni che l'hanno accompagnato, un particolare interesse per l'iconografia dell'opera bolognese è stato dimostrato dai musicologi. La loro attenzione si è concentrata ovviamente sui contenuti musicali del quadro e soprattutto sulla definizione del ruolo che nel significato generale del dipinto svolgono il coro degli angeli cantanti, l'organo portativo rovesciato con alcune canne in procinto di cadere tenuto nelle mani da Cecilia assorta in estasi nonché gli strumenti danneggiati sparsi ai piedi della santa fra i quali prevalgono quelli a percussione.

In questo modo Oscar Mischiati, dopo aver analizzato i motivi musicali del dipinto, ha sottolineato il fatto che gli angeli, suddivisi in due gruppi, cantano usando i libri corali in formato oblungo, tipico del canto polifonico diffuso particolarmente alla corte di Leone X, e ha affermato che Raffaello si era riferito alla prassi musicale della Roma pontificia, prassi che lui conosceva molto bene<sup>31</sup>. L'autore si è inoltre distaccato dall'interpretazione della composizione degli angeli come l'espressione del principio matematico pitagorico delle proporzioni musicali e dell'armonia (nonostante che l'artista l'abbia presentato anche sulla tavola accanto al personaggio di Pitagora nella Stanza della Segnatura) sostenendo che la mia opinione sul ruolo svolto da questi principi, come contenuti tra l'altro nelle opere di Franchino Gaffurio (1508 e 1518), non fosse tipica dell'epoca, in quanto altri teorici della musica italiani l'hanno sottoposta a critica radicale<sup>32</sup>. Fatto sta però che Gaffurio era uno stretto amico di Bramante il quale dal canto suo era il maestro e il primo protettore di Raffaello a Roma e perciò la conoscenza da parte del nostro artista della teoria promossa da Gaffurio, come riguardante non solo la musica ma anche l'architettura, è per me più che ovvia<sup>33</sup>.

Un altro musicologo invece, Wolfgang Osthoff, ha accolto la mia interpretazione del coro degli angeli in maniera più favorevole. Nella sua opinione il gruppo cantante in cielo, la cui composizione – due persone contro quattro (ossia nel rapporto 1:2) – è conforme all'ottava musicale, diventa la personificazione del canto puro (la voce legata alla parola di Dio) alla quale corrisponde, secondo la leggenda, la musica nel profondo del cuore della Santa Cecilia assorta in estasi. Secondo il parere di questo studioso l'intero dipinto riguarderebbe non la musica ma l'amore, concepito in chiave neoplatonica<sup>34</sup>.

La principale tesi sostenuta nel saggio di un altro musicologo, Reinhold Hammerstein, riguarda invece la contrapposizione tra musica strumentale, rappresentata dagli strumenti danneggiati giacenti a terra e dall'organo

portativo rovesciato raffigurato in controparte retto dalla santa (musica cattiva, peccaminosa, terrena e pagana che richiama quella della cerimonia nuziale rifiutata da Santa Cecilia), e buona musica celeste degli angeli cantanti che in realtà esprime l'inaudibile canto nel profondo del cuore di Cecilia<sup>35</sup>. Al tempo stesso l'autore, polemizzando con Mischiati, cerca di dimostrare che nel coro degli angeli non è possibile scorgere la rappresentazione dell'esecuzione puramente vocale della musica polifonica perché nella prassi ecclesiastica di quei tempi dominava l'esecuzione a quattro voci, invece gli angeli usano solo due libri del coro e un foglietto di musica<sup>36</sup>. Infine Hammerstein, similmente a Osthoff, ha sostenuto che la musica, oppure la sua idea, non siano il tema vero e proprio dell'opera perché, contrapponendo nettamente la musica celeste a quella umana, l'artista aveva voluto dimostrare l'antitesi fra Purezza e Impurità<sup>37</sup>.

Il problema della purezza e della castità – conservata (Cecilia, Giovanni) oppure riacquistata (Maddalena) – come il tema principale del dipinto raffaellesco, è stato sollevato da Regina Stefaniak in uno studio fortemente impregnato di femminismo alla moda<sup>38</sup>. Richiamandosi al commento neoplatonico di Origene al *Cantico dei Cantici* e al discorso pronunciato durante il concilio lateranense da Antonio Pucci (1514), l'autrice ha affermato che l'opera di Raffaello rivela "l'insieme delle tensioni sociali e religiose fra lo stato coniugale e la verginità, fra la sessualità e l'astinenza, fra il corpo e l'anima", e che "il dipinto, in quanto un'opera d'arte, appare come risultato di un imperfetto adeguamento delle idee dei due committenti unito alle convenzioni conservatrici in voga, all'innovazione artistica, e probabilmente anche al modo personale dell'artista di affrontare la commissione"<sup>39</sup>. Infine la Stefaniak ha visto nella figura di Maria Maddalena il simbolo sia della sposa del *Cantico dei Cantici* sia della Chiesa che richiede la riforma, scorgendo inoltre nella composizione di questo personaggio l'influenza delle opinioni del vescovo Antonio Pucci<sup>40</sup>.

Della raffigurazione di Maria Maddalena si sono occupati anche altri studiosi. Alcuni di loro, soprattutto Daniel Arasse e Wolfgang Osterhoff, hanno condiviso la mia opinione secondo la quale essa rappresenterebbe il contributo dell'artista stesso che, ispirato da pensiero neoplatonico, ha fatto volutamente assumere alla santa penitente le sembianze della donna da lui amata<sup>41</sup>.

Nella spiegazione del ruolo simbolico di Maria Maddalena e degli strumenti musicali nell'opera di Raffaello è molto importante l'interpretazione della stampa di Marcantonio Raimondi, la quale – firmata M[arcantonio]

F[ecit] RAPH[ael] I[n]V[enit] – raffigura il dipinto bolognese (fig. 2)<sup>42</sup>. Sulla incisione di Raimondi, Maria Maddalena non guarda verso lo spettatore ma, similmente a Cecilia, sembra ascoltare il concerto angelico con lo sguardo rivolto verso il cielo. Due angeli guardano verso la terra, assorti nella preghiera, mentre gli altri tre suonano gli strumenti fra i quali anche un triangolo cioè uno strumento tipicamente a percussione. Accanto al flauto e un cerchio a sonagli ai piedi di Cecilia, dal cui portativo non cadono canne, giace (figuriamoci), un abbandonato libro di canto! Tutto ciò sembra demolire molte delle interpretazioni riportate dell'opera di Raffaello, anche perché secondo alcuni studiosi l'incisione rispecchia le prime idee dell'artista<sup>43</sup>. Reinhold Hemmerstein ha tentato di risolvere la questione ritenendo che il confronto dell'incisione di Raimondi con il dipinto eseguito dimostri una graduale formazione e sviluppo del concetto di Raffaello<sup>44</sup>. Wolfgang Osterhoff invece, condividendo la mia opinione, ha riconosciuto nell'incisione la testimonianza dell'incomprensione da parte di Raimondi dei pensieri del maestro<sup>45</sup>.

I nuovi stimoli alle ricerche relative non solo alla tematica del dipinto bolognese ma anche alla storicità del personaggio di santa Cecilia, alla genesi del suo culto, allo sviluppo dell'iconografia e infine alla nascita del singolare patronato della santa sulla musica religiosa sono stati forniti dall'esauriente libro di Thomas Connolly, intitolato: *Dalla tristezza alla gioia. Musica, Raffaello e Santa Cecilia*<sup>46</sup>. Questo lavoro, eccessivamente erudito ma allo stesso tempo un poco confuso, e dal ragionamento non sempre trasparente, è difficile da studiare e da giudicare. Il punto di partenza per le considerazioni dell'au-



tore non è il quadro di Raffaello bensì il personaggio di Santa Cecilia, la nascita e lo sviluppo del suo culto. L'autore ha esaminato le ricerche degli storici e degli archeologi, i testi liturgici, gli scritti dei Padri della Chiesa e delle autorità religiose, la letteratura teologica, filosofica, predicatoria e mistica del Medioevo e degli inizi dell'epoca moderna. In questo campo lo studio porta numerose affermazioni importanti che non è possibile riassumere in questa sede<sup>47</sup>. Altrettanto rilevanti sono i risultati delle ricerche dell'autore relative all'iconografia di Santa Cecilia prima di Raffaello e il suo tentativo (meno convincente però) di spiegare in che modo sia nata la presentazione della santa con uno strumento musicale (organo)<sup>48</sup>. Siccome il problema concerne direttamente il quadro di Raffaello conviene riferirlo.

Tutti gli studiosi, che finora si erano occupati del problema, hanno sostenuto che la raffigurazione di Santa Cecilia con uno strumento musicale (i primi esempi risalgono alla fine del XIV secolo) nonché l'attribuzione alla santa del patronato della musica religiosa, sia apparsa a seguito della falsa interpretazione del passo del più antico (V secolo) testo della vita di Cecilia: *Passio S. Ceaciliae: Cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat* (il suo seguito, tralasciato in alcuni testi liturgici, era seguente: *dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*). Il brano che esprimeva il contrasto fra il canto spirituale rivolto a Dio dalla santa, che insieme al marito aveva fatto il voto di castità, e la reale musica degli strumenti della cerimonia nuziale, si è cominciato col tempo a interpretare in disaccordo con il suo significato, rappresentando Cecilia con uno strumento musicale o mentre suonava l'organo<sup>49</sup>.

Thomas Connolly ha criticato questa interpretazione tradizionale. In base a varie connotazioni musicali del Medioevo relative al culto della santa, è arrivato alla conclusione che l'organo, che prima appariva accanto alla figura di Cecilia più tardi nelle sue mani e alla fine veniva da lei suonato (la rappresentazione più antica è una miniatura fiamminga del 1514)<sup>50</sup>, costituisce esclusivamente il suo attributo, analogo alla ruota del martirio di Santa Caterina o alla graticola di San Lorenzo. Tale attributo simboleggia il rifiuto delle tentazioni umane e – secondo i testi liturgici relativi al giorno della sua festa (fra l'altro *Salmo* 24:1-3) – le trasformazioni verificatesi nell'animo di Cecilia e negli animi dei pagani da lei convertiti<sup>51</sup>. Siccome i testi liturgici, anche quelli legati alla basilica romana di S. Cecilia in Trastevere (fra l'altro alcuni brani del *Salmo* 37:1 e del *Libro di Ester* 13:15-17) appaiono anche nei manoscritti dei Libri d'Ore accanto al-

le raffigurazioni di Davide con l'arpa abbandonata, inginocchiato davanti a Dio in un atteggiamento di penitenza (numerose esempi di miniature dalla metà del XIII all'inizio del XVI secolo), l'autore è arrivato alla conclusione che questo tipo iconografico del Salmista penitente divenne un modello diretto per la rappresentazione di Cecilia con uno strumento musicale. Inoltre l'autore ha attribuito a tutte e due le raffigurazioni un simbolismo analogo – le trasformazioni che avvengono all'interno dell'anima; il passaggio dallo stato di Grazia al peccato e viceversa, dal dolore e pentimento alla gioia per la Grazia riavuta<sup>52</sup>.

Nell'ambito di queste idee si trova anche l'intera interpretazione dell'iconografia del dipinto di Raffaello proposta da Connolly<sup>53</sup>. Il punto di partenza sono i testi del consigliere spirituale di Elena Duglioli, Pietro Ritta da Lucca (morto nel 1525) a cui è stata attribuita la scelta dei santi rappresentati sul quadro. Il contenuto dottrinale degli scritti di Ritta (nota bene, in uno dei suoi libretti appare l'immagine di Davide penitente) è tuttavia modesto, ma ricco di citazioni attinte dalle opere di Jean Gerson (1364-1429), per cui nelle considerazioni sul contenuto ideologico del dipinto sono state introdotte le convinzioni e le teorie di quel filosofo e mistico parigino<sup>54</sup>.

L'interpretazione di Connolly non è facile da riferire. Conviene cominciare dall'opinione riguardante l'incisione di Raimondi che, secondo l'autore, esprimerebbe esclusivamente le idee dell'artista stesso, mentre invece le modificazioni apportate nel quadro costituirebbero l'esaudimento dei desideri espressi da Elena Duglioli dietro consiglio di Pietro da Lucca. La direzione degli sguardi dei santi nell'opera sarebbe per esempio l'espressione dell'influsso delle idee attinte dalle opere di Gerson<sup>55</sup>. Connolly ha riconosciuto nel testo della terza lettera di San Paolo agli Efesini (3:14-19), che invita alla trasformazione spirituale e a conoscere l'amore di Dio "nelle sue quattro dimensioni"<sup>56</sup>, il motivo conduttore del senso ideologico del dipinto bolognese. Secondo il suo parere Cecilia nelle vesti e con l'acconciatura che assomigliano alla biblica Giuditta (*Libro di Giuditta* 10:3-4)<sup>57</sup>, con gli occhi rivolti verso il cielo in segno di contemplazione non sente più il canto degli angeli, perché ha già avuto la visione diretta di Dio. Oltre ai testi di Gerson l'autore invoca qui anche il canto finale della Divina Commedia (*Paradiso* 33:22-27)<sup>58</sup>. Gli strumenti danneggiati, con riferimento all'immagine di Davide penitente, simboleggiano le vanità terrene nonché il dolore che – attraverso il turbamento musicale dell'animo – si può trasformare nella gioia per la Grazia Divina<sup>59</sup>. Il processo di tale trasformazione, che

avveniva nell'animo dei pagani ad opera del leggendario apostolato della santa, viene simboleggiato anche dal portativo, visto che – conforme al testo del biblico *Libro di Siracide* (32:5-6) – le azioni spirituali sono delle azioni musicali<sup>60</sup>. Simbolo della trasformazione, alla quale si arriva attraverso la penitenza, è anche Maria Maddalena liberata dal peccato, in quanto raffigurata – come suggerisce l'autore – dopo essersi rialzata dalla posizione di preghiera. Lei si rivolge ai fedeli con l'invito alla penitenza<sup>61</sup>. Anche la musica è stata presentata nell'opera di Raffaello conforme alla classificazione di Gerson. Come sappiamo il filosofo parigino ha individuato tre tipi di "canto": "canto di dolore" (dei dannati), "canto di gioia" (degli abitanti del cielo) e "canto intermedio", così detto misto, caratteristico di quelli che pellegrinano per le valli del mondo. L'autore ritiene che nel dipinto bolognese sia stato raffigurato proprio il terzo tipo di "canto" con i suoi tre gradi, corrispondenti rispettivamente agli stati: Liberazione, Illuminazione e Perfezione<sup>62</sup>.

L'interpretazione del musicologo americano non è facile da accettare: non perché l'autore in diversi brani del suo vasto lavoro prima avanzi le ipotesi e poi cerchi di provarle, né perché spesso riferisce direttamente all'opera di Raffaello numerosi testi e motivi da lui reperiti nella ricca letteratura biblica, patristica e predicatoria, in quella teologica e mistica e nell'iconografia religiosa, ma soprattutto perché l'artista stesso, la sua formazione intellettuale, i contenuti tematici delle sue opere sono in esse veramente assenti<sup>63</sup>. Connolly non cerca nemmeno di rispondere alla domanda: in quale modo il ricco pensiero teologico-mistico del filosofo parigino abbia potuto influire in modo così profondo sull'indaffarato pittore pontificio residente a Roma, attraverso le relazioni di un suo modesto ammiratore e le ancora più modeste capacità intellettuali della nobildonna bolognese?

Il libro di Thomas Connolly, nonostante i suoi indubbi pregi che consistono soprattutto nell'aver approfondito la conoscenza della figura, del culto e dell'iconografia di santa Cecilia<sup>64</sup>, appartiene purtroppo alle opere a cui dobbiamo ben poco nella conoscenza del programma ideologico del dipinto bolognese. A questo tipo di pubblica-

zioni, tuttavia non paragonabile per il suo valore rispetto a quella del libro di Connolly, appartiene anche un saggio di Bruno Cerchio intitolato *Il suono filosofale*<sup>65</sup>. Dopo aver sostenuto che nel primo stadio significativo il senso dell'opera di Raffaello si limita a contrapporre la musica vocale a quella strumentale, l'autore presenta un'interpretazione fantastica del dipinto percepita in chiave alchimistico-ermetica. Nella figura di Cecilia scorge per esempio l'immagine della quintessenza alchimistica, nelle figure di altri santi la personificazione dei quattro elementi, ecc. In maniera molto dettagliata interpreta ogni particolare dell'abbigliamento di tutti i personaggi (per esempio il vaso di profumi retto da Maria Maddalena sarebbe l'attributo di Iside!), i colori e la struttura della composizione, citando abbondantemente la letteratura alchimistica e gli scritti ermetici della fine del XVI, del XVII e del XVIII secolo<sup>66</sup>.

I legami fra il modo di rappresentare le sante, Cecilia e Maria Maddalena, e l'iconografia della dea egiziana sono state notate anche da Alessandra Rizzi<sup>67</sup>. Nel tipo di vestire di Cecilia e nella forma del vaso di profumi retto da Maria Maddalena ella vede le somiglianze alle opere della scultura egizianizzante romana che rappresentano Iside. Raffaello – ritiene l'autrice – poteva conoscere quelle ultime in quanto conservatore delle antichità di Roma. Proprio le somiglianze con la scultura statuaria romana spiegherebbero – secondo la Rizzi – più grande volumetria statuaria delle figure nel quadro bolognese, in confronto a quelle della stampa di Raimondi, la quale rivela la prima stesura del progetto.

Pur condividendo pienamente l'opinione dell'eccellente conoscitore dell'opera di Raffaello Pierluigi De Vecchi che il magnifico dipinto bolognese "consente ed addirittura sollecita il moltiplicarsi quasi all'infinito dei richiami e delle corrispondenze simboliche e concettuali all'interno della cultura filosofica del tempo"<sup>68</sup>, bisogna tuttavia ricordare che ogni interpretazione dovrebbe evitare richiami a testi che non abbiano nessun legame con la formazione intellettuale ed artistica del maestro, e del suo ambiente, e anche (o soprattutto) che non trovino una giustificazione visiva nel dipinto stesso.

<sup>1</sup> Vorrei esprimere la mia gratitudine alla dottoressa Monika Werner per la traduzione italiana di questo testo.

<sup>2</sup> S. Mossakowski 1968, pp. 1-26. Sulla tematica musicale del quadro cfr. Idem 74, pp. 161-172.

<sup>3</sup> S. Mossakowski 1968, p. 15.

<sup>4</sup> Idem, p. 1, note 3, 6-7.

<sup>5</sup> Idem, pp. 2, 4, 6, 15, note 9, 13, 15-17, 31-32, 69, 141.

<sup>6</sup> Idem, pp. 1, 2, 10, 14-15, note 2, 4, 18, 113, 138, 140, 142-144.

<sup>7</sup> Alle opere citate (ibidem, p. 24, note 127-128) si devono aggiungere fra l'altro: H. Pfeiffer 1975, pp. 171-228; Idem 1985, pp. 33-38; Idem 1987, pp. 103-106; Idem 1990, pp. 83-101; I. D. Rowland 1997, pp. 131-170.

<sup>8</sup> S. Mossakowski 1968, p. 15, note 145-146.

<sup>9</sup> Idem, p. 1, nota 5.

<sup>10</sup> Idem, pp. 7-8, 11, note 82-88, 121-122.

<sup>11</sup> Idem, pp. 11-12, note 121-122, fig. 5

- <sup>12</sup> Idem, pp. 8-10, note 89-110.
- <sup>13</sup> Idem, pp. 6, 13-14, note 79, 130-137, fig. 6
- <sup>14</sup> Idem, p. 14, note 134-137.
- <sup>15</sup> Idem, p. 10, note 117-120, figg. 3-4.
- <sup>16</sup> Sto pensando ai riferimenti alle opere posteriori ai tempi di Raffaello (d'altronde non essenziali per il mio discorso interpretativo): P. Valeriano, *Hieroglyphica*, ed. Lugduni 1595 (note 25 e 76); G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, vol. 3, Milano 1584 (note 19, 25, 76), ed anzitutto C. Ripa, *Iconologia*, ed. Roma 1593 (note 19, 21, 28, 71, 73, 75, 87).
- <sup>17</sup> L. Dussler 1971, pp. 40-41.
- <sup>18</sup> D. Arasse 1972, n. 2, pp. 403-492.
- <sup>19</sup> W. Hood, Ch. Hope 1977, pp. 538-541, 550-551; G. Morello 1986, p. 111, scheda 125; C. Pedretti 1987, p. 582; W. Osthoff 1987, pp. 155-183 (cfr. anzitutto pp. 171, 174-176).
- <sup>20</sup> Cfr. O. Nonfarmale 1983, pp. 237-249; R. Rossi Maranesi 1983, pp. 251-279; C. Brandi 1983; A. Emiliani, M. Scolaro (a cura di) 2002, pp. 244-249.
- <sup>21</sup> S. Mossakowski 1983, pp. 49-79.
- <sup>22</sup> *L'Estasi*, 1983, pp. 289-290.
- <sup>23</sup> G. Zarri 1983, pp. 81-118; Eadem, in *L'Estasi*, 1983, pp. 20-37; C. Penuti 1983, pp. 38-47.
- <sup>24</sup> A. Mazza 1983, pp. 50-62.
- <sup>25</sup> O. Mischiati 1983, pp. 235-243.
- <sup>26</sup> I. Silvestri 1983, pp. 244-249. Altri oggetti rappresentati – la spada di S. Paolo, il vaso di profumi di santa Maria Maddalena e il pastorale di sant'Agostino sono stati studiati da M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto 1990, pp. 361-362.
- <sup>27</sup> G. Zarri, in *L'Estasi*, 1983, pp. 21-30.
- <sup>28</sup> A. Emiliani 1983, pp. XXVI-XXX, XXXVI.
- <sup>29</sup> G. Zarri 1983, pp. 88, 94, 101; Eadem, in *L'Estasi*, 1983, pp. 20, 31-32; A. Emiliani 1983, pp. XIII-LII.
- <sup>30</sup> S. Mossakowski 1968, p. 14, nota 136; A. Emiliani 1983, pp. XXXVI-XLI. Cfr. anche M. Dalai 1983, p. 116.
- <sup>31</sup> O. Mischiati 1983, pp. 237-243. Cfr. anche le osservazioni di F. Camiz Trincheri 1984, pp. 88-90.
- <sup>32</sup> O. Mischiati 1983, pp. 242-243. Cfr. S. Mossakowski 1968, pp. 6-7, note 84-85, fig. 2.
- <sup>33</sup> Cfr. J. Onians 1990, pp. 51-63.
- <sup>34</sup> W. Osthoff 1987, pp. 166-183 (cfr. anzitutto pp. 161-163, 171-176). I legami fra la rappresentazione degli strumenti musicali ed il carattere generale neoplatonico dell'opera bolognese vengono esaminati anche da W. Hood, Ch. Hope 1977, p. 550.
- <sup>35</sup> R. Hammerstein 1993, pp. 69-79.
- <sup>36</sup> Ibidem, pp. 76-77.
- <sup>37</sup> Ibidem, pp. 79.
- <sup>38</sup> R. Stefaniak 1991, pp. 345-371. Cfr. anche Eadem, 1995, p. 108.
- <sup>39</sup> R. Stefaniak 1991, p. 362.
- <sup>40</sup> Ibidem, pp. 354-357.
- <sup>41</sup> D. Arasse 1972, p. 421; W. Osthoff 1987, pp. 174-175, note 84-90.
- Cfr. anche A. Emiliani 1983, pp. XXX-XXXIII; G. Chesne Dauphinè Griffo 1990, p. 378.
- <sup>42</sup> (Bartsch 116) cfr. *L'Estasi*, 1983, pp. 187-189, 348 (scheda 43), fig. 179.
- <sup>43</sup> Alla letteratura citata da M. Faietti 1983, p. 187, occorre aggiungere R. Jones, N. Penny 1983, p. 152.
- <sup>44</sup> R. Hammerstein 1993, p. 76.
- <sup>45</sup> W. Osterhoff 1987, pp. 171, 181 (nota 77). Cfr. S. Mossakowski 1968, p. 18, nota 41, come anche l'opinione di M. Faietti 1983, p. 189, secondo la quale "l'incisione nasce da una sorta di antologia di tipi legati a diverse esperienze raffaellesche e presenti in differenti momenti della grafica raimondiana".
- <sup>46</sup> T. Connolly 1994. Libro preceduto dai seguenti saggi: Idem, 1978, pp. 3-37, e 1980, pp. 3-44; Idem, 1978, pp. 31-46. Cfr. riassunto delle sue ricerche: Idem, 2001, pp. 330-332.
- <sup>47</sup> T. Connolly 1994. Cfr. i capitoli: "Caecilia Restituta" (pp. 23-59), "Mourning and Joy in the Passion of St. Cecilia" (pp. 60-78), "Mourning, Joy, and Music in Medieval Spirituality" (pp. 151-195).
- <sup>48</sup> Ibidem, i capitoli: "The Discarded Harp in Images of David-in-Penitence" (pp. 79-110), "Images of St. Cecilia before Raphael" (pp. 196-237), preceduti dai saggi dello stesso autore: Ibidem, 1983, pp. 119-139, and in *L'Estasi*, 1983, pp. 228-234.
- <sup>49</sup> Cfr. S. Mossakowski 1968, p. 5, note 46-52. La interpretazione (nonostante le tesi avanzate da Connolly) è sostenuta da W. Osterhoff 1987, pp. 168-169, 180, note 55-58 e anche da R. Hammerstein 1993, p. 73.
- <sup>50</sup> T. Connolly 1994, p. 227, figg. 7. 13.
- <sup>51</sup> Ibidem, pp. 256-258.
- <sup>52</sup> Ibidem, pp. 2, 6, 79-110, 151, 189-195.
- <sup>53</sup> Ibidem, i capitoli: "Raphael's Painting of St. Cecilia" (pp. 9-22), "Raphael's Commissioners and Jean Gerson" (pp. 11-150) e "Raphael and S. Cecilia" (pp. 238-261), come anche altri numerosi brani del testo, poiché l'autore si riferisce spesso al quadro bolognese studiando ad esempio la storia del culto della santa o l'iconografia di Davide penitente.
- <sup>54</sup> Ibidem, pp. 118-150.
- <sup>55</sup> Ibidem, pp. 238-242, 252.
- <sup>56</sup> Ibidem, pp. 240-241.
- <sup>57</sup> Ibidem, pp. 258-259.
- <sup>58</sup> Ibidem, pp. 253-255.
- <sup>59</sup> Ibidem, pp. 106-110.
- <sup>60</sup> Ibidem, pp. 2, 6, 70-71, 151, 189, 194, 259-261.
- <sup>61</sup> Ibidem, pp. 247-253.
- <sup>62</sup> Ibidem, pp. 255-256.
- <sup>63</sup> Con una sola eccezione, cioè la supposizione che Raffaello poteva conoscere la miniatura con *Davide penitente* nel Libro dei Salmi, un manoscritto appartenente al duca Federico di Urbino (Ibidem, p. 96, fig. a colori 3).
- <sup>64</sup> Cfr. recensione di S. Boynton 1997, pp. 807-809.
- <sup>65</sup> B. Cerchio 1993.
- <sup>66</sup> Ibidem, pp. 66-75.
- <sup>67</sup> A. Rizzi 1999, pp. 287-299.
- <sup>68</sup> Citato da C. Bernardini 1983, p. 10.