

R O Z P R A W Y

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

RAFAEŁOWSKA „ŚW. CECYLIA“. STUDIUM IKONOGRAFICZNE

Pamięci Profesor Zofii Ameisenowej

Od czasu gdy w r. 1550 Giorgio Vasari ogłosił w swoich życiorysach artystów pochwałę *św. Cecylii* Rafaela to słynne dzieło bywało wielokrotnie przedmiotem zainteresowania nie tylko krytyków i historyków sztuki lecz także muzyków i muzykologów, a nawet filozofów których uwagę przyciągała najczęściej jego treść, wieloznaczna, zagadkowa i ciągle nie wyjaśniona. Autorzy poszczególnych opracowań dochodzili często do odmiennych, niekiedy wprost przeciwnych wniosków, m. in. dlatego, że ich badania z reguły w niewielkim tylko stopniu były oparte na materiałach źródłowych. Ponowne przebadanie źródeł przy równoczesnym uwzględnieniu, w szerszym niż dotąd zakresie, tych prądów intelektualnych i religijnych epoki, pod których wpływem znajdowały się osoby związane z powstaniem dzieła, powinno zatem pozwolić na lepsze poznanie i właściwszą interpretację treści obrazu¹.

Przechowywany od r. 1815 w Pinakotece w Bolonii obraz Rafaela (il. 1) został zamówiony przez znaną z pobożności patrycjuszkę bolońską, później beatyfikowaną, Elenę Duglioli dall'Olio za pośrednictwem zaprzyjaźnionego z nią kanonika florenckiego, a niebawem biskupa Pistoii, Antonia Pucci oraz jego wuja kardynała a zarazem datariusza papieskiego

1 Pracę nad niniejszym tematem mogłem podjąć dzięki otrzymaniu w roku akademickim 1965/66 stypendium Uniwersytetu Bolońskiego z inicjatywy rektora Profesora Felice Battaglia, któremu, a także bibliotekarzom, archiwistom, kolegom i przyjaciółom bolońskim, którzy zawsze chętnie służyli mi radą i pomocą, pragnę złożyć wyrazy podziękowania. Wyniki swych badań zreferowałem 1.XII.1966 na posiedzeniu Komisji Teorii i Historii Sztuki Oddziału PAN w Krakowie oraz 14.VI.1967 r. na posiedzeniu Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie.

2 Rola Puccich przy fundacji obrazu nie ograniczała się zapewne do pośrednictwa i protekcji u artysty. Można przypuszczać, że ponosili oni w pewnym stopniu również koszty zamówienia dzieła będącego częściowo ich prezentem dla świątobliwej niewiasty i prawdopodobnie dlatego Vasari łączy fundację wprost z kardynałem Pucci (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. MILANESI, Firenze 1906, t. IV, s. 349 i t. III, s. 545) a anonimowy autor z 1. poł. w. XVI, znający osobiście Elenę, w opisie jej życia powiada (cap. 21): „*Messer Antonio Pucci (...) fece ancor a Roma depinger la ancona da Rafael da Urbino*” (cyt. za G. P. MELLONI, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità, nati o morti in Bologna*, vol. III, Bologna 1780, s. 332-333, przyp. 15. Jedyńy znany mi odpis tego życiorysu przechowywany w Bibliotece. Co-

Lorenza Pucci, do kaplicy *św. Cecylii* wzniesionej przez Elenę w jej rodzinnym mieście przy kościele San Giovanni in Monte². Zamówienie obrazu, jak pisze Vasari, nastąpiło po otrzymaniu przez Lorenza godności kardynalskiej, tj. po 29 września 1513 r., co jest bardzo przekonywające, bo tylko naprawdę wysoki i wpływowy dygnitarz mógł w tym czasie prze-forsować wykonanie obrazu przez Rafaela, który przeciążony wielu papieskimi zamówieniami nie wy-wiązywał się ze zobowiązań nawet wobec udzielnych książąt³. Roku 1513 dotyczą również najstarsze prze-kazy źródłowe mówiące o kontaktach Eleny Duglioli z bratankiem kardynała Antonim Pucci⁴. Czy doszło kiedykolwiek do bezpośrednich rozmów między Eleną, Puccimi i Rafaelem nie wiadomo. Nie jest to jednak wykluczone i mogło nastąpić w końcu r. 1515 w czasie pobytu w Bolonii Leona X, który przybył tu w początku grudnia na spotkanie z królem fran-cuskim Franciszkiem I. Papieżowi towarzyszył kar-dynał Pucci, odgrywający ważną rolę w rokowaniach z Francuzami oraz być może Rafael, o którym wiadomo, że był wtedy z papieżem we Florencji, gdzie brał udział w debatach na temat budowy fasady me-dycejskiego kościoła S. Lorenzo⁵. Prawdopodobień-stwo zamówienia obrazu właśnie w owym czasie jest

munale di Archiginnasio w Bolonii, rkps Gozz. 292, fol. 19-57, jest niekompletny i nie zawiera cap. 21. — O życio-rysie Anonima jako jednym z najstarszych źródeł dotyczą-cych Eleny: *Acta Sanctorum*, t. VI, 23 Septembris, Antver-piae 1757, s. 655 i nn. oraz — *Super confirmatione cultus (...) beatae Melenae ab Oleo*, Bologna 1827, s. 9). — Antoniemu Pucci przypisują fundację obrazu również późniejsze, nie-datowane źródła pochodzące z Archivio Pucci we Florencji (rkps F. 7 N 29) opublikowane przez O. PUCCI, *La santa Cecilia di Raffaello d'Urbino*, „*Rivista Fiorentina*” I, Giu-gno 1908, s. 6-7.

3 VASARI, jw., s. 349; — *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, ed. C. v. EUBEL, vol. III, Monasterii 1923, s. 13.

4 Anonimowy życiorys Eleny (jw., fol. 32 v.) wielokrotnie wspomina o osobistych kontaktach kanonika, a od r. 1518 biskupa, Pucciego z Eleną Duglioli, w której domu mieszkał on podczas pobytu w Bolonii w r. 1513.

5 O wizycie papieża we Florencji i Bolonii: L. PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, t. IV, cz. 1, Ro-ma 1908, s. 84-90, a o wyjeździe Rafaela: V. GOLZIO, *Raf-faello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, s. 36 i 40-41.

tym większe, że na lata 1515—16 przypada ukończenie prac przy wznoszeniu kaplicy św. Cecylii, gdy szczególnego znaczenia musiała nabrać sprawa jej wyposażenia⁶. Kiedy Rafael wykonał zamówienie można tylko przypuszczać. Styl dzieła o wyraźnych elementach manieryzmu przemawia, jak to podkreślił ostatnio John Shearman, za późnym datowaniem⁷, które jednak trudno przesunąć poza koniec r. 1516 jeśli prawdziwym jest przekaz Vasariego, że gotowy obraz nadesłany do Bolonii był podziwiany przez zatrudnionego przy jego umieszczaniu w ołtarzu kaplicy malarza Francesco Francia, zmarłego jak wiadomo 5 stycznia 1517 r.⁸

Poznanie okoliczności powstania obrazu oraz osobowości Eleny Duglioli i obu Puccich umożliwiła przybliżoną rekonstrukcję życzeń fundatorki i jej doradców, od których musiał być uzależniony artysta. Zamówienie obrazu reprezentującego tradycyjny już wtedy we Włoszech typ tzw. *Sacra Conversazione* nie może być uznane za coś szczególnego. Wyjaśnienia wymaga natomiast sam dobór świętych, a mianowicie Cecylii w otoczeniu Jana, Augustyna, Pawła i Magdaleny, oraz kwestia w jakim stopniu był on podyktowany wolą zleceniodawczyni i dlaczego.

Najmniej trudności w interpretacji sprawia, jak się zdaje, główna postać obrazu św. Cecylia, pod której wezwaniem wzniesiona została kaplica, miejsce

przeznaczenia dzieła, a relikwie posiadała i czciła Elena Duglioli⁹. Postać tej świętej była zresztą znana w Bolonii chociażby dlatego, że w końcu w. XV rodzina Bentivoglio ufundowała przy kościele S. Giacomo Maggiore oratorium jej poświęcone, ozdobione z początkiem następnego stulecia cyklem fresków przedstawiających życie Cecylii¹⁰.

Również wybór św. Jana Ewangelisty i św. Augustyna wydaje się uzasadniony, skoro zbudowana przez Elenę kaplica wznosi się przy kościele pod wezwaniem św. Jana, należącym do kanoników regularnych laterańskich reguły św. Augustyna¹¹. Zresztą do obu świętych a także do św. Pawła, fundatorka obrazu, jak wiemy ze źródeł, miała od dawna szczególne nabożeństwo¹².

Kult św. Cecylii, starania o pozyskanie jej relikwii, a wreszcie wzniesienie kaplicy pod jej wezwaniem posiadały także głębsze uzasadnienie w życiu Eleny, która podobnie jak owa patrycjuszka rzymska uczyniła w dniu zamążpójścia, za zgodą męża, ślub czystości i dochowała go, jak informują źródła, mimo wielu lat spędzonych w małżeństwie¹³. Ta właśnie cnota Cecylii została również zaakcentowana w obrazie, gdzie bogaty strój świętej przewiązany jest prostym paskiem tradycyjnie symbolizującym czystość¹⁴. Stąd pochodził także szczególny kult Eleny dla świętych Jana i Pawła, z których pierwszy był od dawna

⁶ Historia budowy kaplicy, jako rzucająca pośrednio światło na czas powstania obrazu, wymaga szczegółowszego omówienia. Zamiar zbudowania kaplicy powzięła zapewne Elena dopiero po otrzymaniu relikwii św. Cecylii od, mianowanego w r. 1508 legatem papieskim w Bolonii, biskupa Francesco Alidosi (zm. 1511), będącego od r. 1506 kardynałem kościoła św. Cecylii, który za pozwoleniem papieża przekazał jej część relikwii wysyłanych przez Juliusza II królowi angielskiemu Henrykowi VIII (zob. napis na relikwiarzu opubl. przez MELLONIEGO, jw., s. 346). Nastąpiło to zapewne w r. 1510 gdy Henrykowi VIII posyłano złotą różę (PASTOR, jw., t. III, Roma 1912, s. 620). Wiemy również, że w początku r. 1510 kardynał Alidosi bywał w domu Eleny, gdzie odprawiał mszę i ofiarowywał jej kilkakrotnie większe sumy pieniędzy na pobożne cele (G. BOLOGNINI, *Diario delle cose di Bologna* [...] dal 1494 fino al 1513, Bibl. di Archiginnasio, rkps B 1108, s. 202—203). Kiedy faktycznie rozpoczęto budowę kaplicy nie wiadomo. Za r. 1510 przemawia niedatowana notatka z Archivio Pucci (PUCCI, jw., s. 7) oraz napis na tablicy umieszczonej we wnętrzu kaplicy w r. 1695 (tekst podaje M. GUALANDI, *Memorie risguardanti le belle arti*, seria I, Bologna 1840, s. 51). Natomiast anonimowy autor życiorysu Eleny twierdzi (jw., cap. 21), że otrzymała ona inspirację zbudowania kaplicy w październiku 1513 r. (MELLONI, jw., s. 332—333), a w znanej notatce niewiadomego autora, którą opublikował Malaguzzi-Valeri, czytamy: „L'anno 1514 la Beata Elena [...] fece edificare la Capella di S. Cecilia et fece fare da Raffaello d'Urbino il quadro di S. Cecilia”. (F. MALAGUZZI-VALERI, *Nuovi documenti. La Santa Cecilia di Raffaello*, „Archivio storico dell'arte”, t. VII, 1894, s. 367; notatka ta przechowywana była rzekomo w Archivio di Stato di Bologna, Demaniale Lateranensi di San Giovanni in Monte nr 145/1480, gdzie jednak jej nie odnalazłem). Pierwszą pewną wiadomość o wzniesionej budowlu przynosi dopiero akt notarialny z 9 września 1516 r., którym Elena przekazuje posesję ziemską Varignana jako uposażenie dla kaplicy „quam prefecta Domina Elena iam est annus fundavit et de novo erexit ac fundari, erigi et construi fecit”. (Archivio di Stato di Bologna, Lateranensi di San Giovanni in Monte, Istrumenti 33/1373, nr 12, fol. 2 v., opubl. z błędami przez MELLONIEGO, jw., s. 338—339 oraz poprawnie przez MALAGUZZI-

-VALERI, jw., s. 368). Potwierdza to również anonimowy autor życiorysu Eleny (jw., cap. 22): „Nel mese d'Agosto del 1515 finita già la bella Cecilia [...] la magnanima Vergine [...] aveva comprato molte [...] cose [...] per far paramenti ed altri ornati ecclesiastici” (cyt. za MELLONI, jw., s. 339). Prace wykończeniowe chyba się przeciągnęły skoro w opisanym w rok później testamencie Eleny z 15 kwietnia 1517 r. czytamy: „prefacta testatrix [...] unam capellam in ecclesia sancti Joannis in Monte [...] iam est annus ellapsus a fundamentis erexit et eriggi, construi et fabricari fecit” (Bibl. di Archiginnasio, rkps B. 374, fol. 1 r. i v.). Poświęcenie kaplicy i ołtarza nastąpiło dopiero 24 sierpnia 1520 r. (MELLONI, jw. s. 346).

⁷ J. SHEARMAN, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, „Studies in Western Art”, vol. II, Princeton 1963, s. 214. Liczni autorzy datujący obraz wcześniej na lata 1513—14 opierali się przede wszystkim na wzmiance Vasariego o nominacji kardynała Pucci oraz cytowanych w przypisie poprzednim niezupełnie wiarygodnych przekazach archiwalnych dotyczących budowy kaplicy a szczególnie na notatce opublikowanej przez MALAGUZZI-VALERI.

⁸ VASARI, jw., t. III, s. 545 i nn.

⁹ O szczególnym nabożeństwie jakie miała Elena do św. Cecylii por. m. in. P. RECTA, *Narrativa della vita e morte della beata Elena Duglioli dall'Oglio* [...] scritta dal suo confessore, Bologna, Bibl. di Archiginnasio, Rkps Gozz, 292, k. 3 r. i 4 v. oraz — MELLONI, jw., s. 318.

¹⁰ C. JUSTI, *Raphaels heilige Cäcilia*, „Zeitschrift für Christliche Kunst”, XVII, 1904, szp. 131; — wykaz przedstawień podaje H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Lief. 5, Wien 1965, s. 433.

¹¹ Związek postaci św. Jana na obrazie Rafaela z wezwaniem kościoła bolońskiego dostrzegli: JUSTI, jw., szp. 135—136 i O. FISCHER, *Raphael*, Berlin 1962, s. 183.

¹² Por. RECTA, jw., k. 3 v., 4 v. i 12 r. oraz — MELLONI, jw., s. 318, 339—340, 439 i 442.

¹³ RECTA, jw., k. 4 r. i v. oraz — MELLONI, jw., s. 317 i nn.

¹⁴ Renesansowe teksty dotyczące tej symboliki cytuje E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, s. 123, przyp. 3.



Il. 1. Rafael, „Sw. Cecylia”. (Fot. Anderson)

zczony jako patron dziewictwa a drugi, sam żyjący w celibacie, jest autorem pochwały tego stanu w pierwszym liście do Koryntian (7: 1, 8, 37)¹⁵.

Najstarsze przekazy źródłowe dotyczące życia Eleny, pochodzące od osób znających ją osobiście, informują wielokrotnie o jej częstych stanach wizyjnych i ekstazy. Tak np. ks. Piotr Recta wymieniając godne podziwu cechy swej długoletniej penitentki podkreśla przede wszystkim „*la contemplazione et il vedere così chiaramente le cose dell'altra vita, come il Cielo, e quelle Animi e Spiriti Beati*”¹⁶. W momentach natchnienia, pisze dalej Recta, prawie czterdziestoletnia Elena sprawiała wrażenie młodej dziewczyny a jej twarz ulegała wyraźnym zmianom, stawała się okrągła i zaróżowiona¹⁷.

O wizjach tych wiedział zaprzyjaźniony z Eleną Antonio Pucci a za jego pośrednictwem zapewne także Rafael, co nie pozostało bez wpływu na sposób przedstawienia Cecylii na obrazie¹⁸. Ubrana w szaty o barwach żółtawo-złoty, symbolizujących „*desiderio*” — pragnienie, pożądanie¹⁹, zwraca ona głowę ku górze gdzie ciemnymi chmurami pokryte niebo otwiera się nad nią ukazując jasno oświetloną głorię aniołów²⁰. „*La faccia rivolta in alto*” — informuje oparty o tradycję ikonograficzną pełnego Renesansu podręcznik Cesara Ripy — „*mostra che come sono gli occhi nostri col Cielo, con la luce, a col Sole, così è il nostro intelletto con le cose celesti, e con Dio*”²¹. Na pełnej, zaróżowionej twarzy Cecylii odmalowuje się, jak to zauważył już Vasari „*quella astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi*”²².

Otoczający Cecylię święci nie biorą wprawdzie bezpośredniego udziału w jej ekstazie, niemniej ele-

ment nadprzyrodzonych wizji występujący w życiu każdego z nich mógł być również jednym z czynników jakie zdecydowały o takim właśnie ich doborze²³. Wizje św. Jana na wyspie Patmos dały przecież początek księdze Apokalipsy²⁴. Zawiera ją zapewne oprawny tom umieszczony u stóp ewangelisty, na którym siedzi orzeł, jego atrybut a zarazem symbol przenikliwości docierającej do najwyższych regionów²⁵. Również Paweł, nawrócony w skutek wizji na drodze do Damaszku, był, jak wspomina w drugim liście do Koryntian (12: 2—4), porwany do nieba gdzie słyszał rzeczy, jakich nie godzi się powtarzać²⁶. Dwa listy, może właśnie te do Koryntian²⁷, umieścił malarz w dłoni apostoła²⁸. Wizje Pawła były z kolei przedmiotem uczonych rozważań św. Augustyna, którego nawrócenie w Mediolanie posiadało również charakter zjawiska nadprzyrodzonego²⁹. Natomiast św. Maria Magdalena według legendy prowansalskiej rozpowszechnionej przez *Złotą Legendę* Jacopo de Voragine, w czasie swej pokuty kilka razy dziennie w mistycznej ekstazie unoszona była przez anioły do nieba³⁰.

W wizjach Eleny Duglioli, jak informują opisy ówczesnych biografów, którzy opierali się na jej opowiadaniach, ważną rolę odgrywał element muzyki. „*Questa Vergine*” pisze znany nam Anonim „*esser elevata alli celestiali concerti che possiamo dire quasi di continuo di quelli esser stata partecipe, o fusse per reale esteriore suono, o par per solo imaginario miracolosamente dal Signore, o angeli beati da lei fatto assaggiare non sappiamo. Ma particolarmente più volte narrasi haver alcune fiato sentito tali celesti concerti realmente*”³¹, a Pietro Recta dodaje m. in.

15 RECTA, jw., k. 4 v. i 12 r. Niektórzy autorzy również w postaci św. Marii Magdaleny upatrują symbolu czystości, odzyskanej przez pokutę (F. A. GRUYER, *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, Paris 1896, t. III, s. 587—588 i FISCHER, jw. s. 185), a nawet rozszerzają tę interpretację na św. Augustyna uważając za główny temat obrazu triumf czystości i dziewictwa (P. A. de SANTI, *Santa Cecilia e la musica*, „*Civiltà Cattolica*” LXXII, 1921, vol. 4, s. 328 i — L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, vol. 1, Paris 1958, s. 282).

16 RECTA, jw., k. 6 r., a także 3 r. i 4 r. oraz — anonimowy życiorys Eleny, jw., k. 22 r., 26 r., 56 v. i inn.

17 RECTA, jw., k. 5 r. i — anonimowy życiorys Eleny, jw., k. 54 v. i 55 r.

18 Do podobnego wniosku doszedł w oparciu o przekaz o nadprzyrodzonym pochodzeniu inspiracji zbudowania kaplicy przez Elenę (por. przyp. 6) L. MÜLLNER, *Raffaels „Heilige Cäcilia”*, *Literatur- und Kunstkritische Studien, Beiträge zur Ästhetik der Dichtkunst und Malerei*, Wien—Leipzig 1895, s. 183—184.

19 Por. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, lib. III, cap. 16 (wyd. Roma 1844, vol. I, s. 352) i — C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1593, s. v. *Desiderio verso Iddio* (wyd. Padova 1630, s. 177).

20 O znaczeniu światła jako symbolu boskiego objawienia w epoce Renesansu por. F. HARTT, *Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Elidoro and the Sistine Ceiling*, „*The Art Bulletin*” XXXII, 1950, s. 122—123, gdzie literatura przedmiotu.

21 C. RIPA, *Iconologia*, Venezia 1645, s. 623.

22 VASARI, jw., t. IV, s. 349.

23 Do podobnego wniosku doszli MÜLLNER, jw., s. 187 oraz — FISCHER, jw., s. 182.

24 Wspomnieli to również JUSTI, jw., szp. 140 i — MÜLLNER, jw., s. 187.

25 „*Sanctus Joannes apostolus, non immerito secundum intelligentiam spiritualem aquilae comparatus*” (AUGUSTINUS, *In Joannis Evangelium*, tract. 36, cap. 8, wyd. MIGNE, t. XXXV, szp. 1662 a także szp. 1666 i 1686). — Por. także Pierio Valeriano: „*acutissimi visus Aquila est Joannes, qui oculi acie in altissimae divinitatis recessum directa, prae omnibus maxime superioris naturae secreta revelavit*” (P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, w wyd. Lugduni 1595, s. 181—182).

26 GRUYER, jw., s. 587; MÜLLNER, jw., s. 187; — JUSTI, jw., szp. 140.

27 G. B. CAVALCASELLE i J. A. CROWE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, t. III, Firenze 1891, s. 77. — FISCHER natomiast (jw., s. 183—184) mylnie odczytuje na kartce wystawiającej z księgi, która leży między Pawłem i Janem, słowo „*Corin*” i łączy je z listami św. Pawła do Koryntian. Napis, a właściwie niewyraźne kreski markujące tekst na kartce, jest bowiem zupełnie nieczytelny a księgę, na której siedzi orzeł-atribut Jana, odnosić należy raczej do pism tego świętego.

28 Pozę zamysłonego Pawła, wspierającego głowę na ręce, obok którego widnieje orzeł, można również interpretować jako symbol „*elevatione della mente, nata per la quiete del corpo*” (RIPA, jw., s. v. *Pensiero*, wyd. Padova 1630, s. 562).

29 AUGUSTINUS, *De genesi ad litteram*, lib. 12 oraz *Confessiones*, lib. 8, cap. 12 (wyd. MIGNE, t. XXXIV, szp. 453, 455, 478 i t. XXXII, szp. 762).

30 JUSTI, jw., szp. 140 oraz — J. de VORAGINE, *Legenda Aurea*, cap. 96, (90), wyd. T. GRAESSE, Vratislaviae 1890, s. 413.

31 Anonimowy życiorys Eleny, jw., k. 51 r. (por. także k. 51 v.-56 v.).



Il. 2. Wykład teorii harmonii, drzeworyt z dzieła F. Gafuria, „De harmonia musicorum instrumentorum”.

„ha parlato sensibilmente con li Angeli e con quelli cantato”³².

Te opowiadania Eleny, znane szerszemu ogółowi stykających się z nią osób, nie pozostały również bez wpływu na sposób przedstawienia wizji św. Cecylii na obrazie Rafaela, gdzie pogrążonej w ekstazie świętej ukazują się chór śpiewających w niebie aniołów.

Odmienne od antycznego, chrześcijańskie ujęcie muzyki niebieskiej jako „*musica angelica*” to jest „*illa quae ab angelis ante conspectum Dei semper administratur*”³³, której celem ma być nieustanne oddawanie chwały Bogu, zostało rozwinięte w oparciu o wizję Izajasza (6:1-4) oraz teksty ewangelii św. Łukasza (2:13-14) i Apokalipsy św. Jana (m. in. 5:11) a także pisma Dionizego Pseudo Areopagity (*Hierarchia niebieska*, 273B) i wielu ojców kościoła³⁴. Poza pełnieniem ważnej funkcji w liturgii niebieskiej, muzyka ta miała wyrażać również szczęście zbawionych

dużu oglądających bezpośrednio chwałę Boga³⁵. Muzyka anielska, jak wynika ze wzmianki w Apokalipsie św. Jana (1:10) oraz m. in. z pism św. Augustyna, może być dostępna na ziemi jedynie osobom będącym w stanie ekstazy³⁶, tak jak to widzimy na obrazie Rafaela³⁷.

Można przypuszczać, że śpiew ukazującego się w górze chóru aniołów znajduje odpowiedź w natchnionej mistycznie duszy św. Cecylii, która w ten sposób czyni zadość zaleceniu św. Pawła (*Ep. ad Ephes. 5:19*) komentowanemu wielokrotnie przez św. Augustyna, „*cantate et psallete in cordibus vestris Domino*”³⁸, co równocześnie stanowi ilustrację legendy związanej z jej życiem. W najstarszym życiorysie świętej, pochodzącym z V lub VI w., „*Passio S. Caeciliae*” czytamy bowiem w opisie zaślubin Rzymianki z młodym Walerianem: „*Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus*

³² RECTA, jw., k. 5 r. (por. także k. 5 v.).

³³ Nicolao de Capua (1415) cyt. za W. GURLITTEM, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, „*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938*” XLV, Leipzig 1939, s. 94.

³⁴ Por. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München 1962, s. 17-29. O muzyce anielskiej mającej na celu oddawanie chwały Bogu wspominali w związku z naszym obrazem: F. LISZT, *La sainte Cécile de Raphaël*, „*Gazette Musicale*”, 14 Avril 1839 (wyd. *Pages romantiques*, Paris 1912, s. 251); - GURLITT, jw., s. 94; - G. BANDMANN, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln und Opladen 1960, s. 131 - oraz HAMMERSTEIN, jw., s. 255.

³⁵ GURLITT, jw., s. 94; - HAMMERSTEIN, jw., s. 140; - A. CHASTEL, *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1959, s. 492.

³⁶ AUGUSTINUS, *De videndo Deo liber seu epistola 147*, cap. 13, wyd. MIGNE, t. XXXIII, szp. 610; - por. także BANDMANN, jw., s. 128 i 131-132 i - HAMMERSTEIN, jw., s. 53-62.

³⁷ Bardzo możliwe, że została tu przedstawiona, jak postuluje FISCHER (jw., s. 181), tzw. „*visio*” (*auditio spiritualis*” (por. także HAMMERSTEIN, jw., s. 54 oraz pozostające pod wpływem św. Augustyna teksty wyd. MIGNE, t. XL, szp. 751, 796, 997, 1028).

³⁸ AUGUSTINUS, *Epistola 140*, cap. 17, wyd. MIGNE, t. XXXIII, szp. 556-557; - por. także t. XXXV, szp. 1935, t. XXXVI, szp. 774-775, t. XXXVII, szp. 1101 i 1917. Inne teksty dotyczące tego zagadnienia cytują: de SANTI, jw., s. 332; - PASTOR, jw., s. 105 oraz L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, „*Traditio*” II, New York 1944, s. 452 (2 wyd. Baltimore 1963, s. 49).



Il. 3. Św. Cecylia i Walerian, rysunek fresku w bazylice S. Cecilia in Trastevere w Rzymie (Fot. wg Wilperta)

meum immaculatum ut non confundar”³⁹. Połączony w tekście legendy z muzyką w głębi serca, ślub czystości Cecylii wiąże się również ze śpiewem aniołów, którego uczestnikami, jak wspomina św. Jan (Apokalipsa 14:3-4), mogą być tylko ci „qui virgines sunt”. Dlatego także ukazujący się jej aniołowie są przedstawieni jako bardzo młodzi, gdyż zgodnie z przejętą od antyku a przetworzoną przez chrześcijaństwo zasadą łączenia muzyki z młodością, najodpowiedniejszy do oddawania chwały Bogu jest śpiew niewinnych dzieci⁴⁰. Nie jest wreszcie przypadkiem, że śpiewający aniołowie nie posługują się żadnymi instrumentami muzycznymi⁴¹, bowiem głos ludzki, będący bezpośrednim wyrazem duszy a zarazem ściśle związany ze słowem, które w śpiewach religij-

nych jest często słowem bożym, posiada wedle opinii św. Augustyna i innych ojców kościoła charakter najbardziej odpowiadający najważniejszej, religijnej funkcji muzyki⁴². Tendencja do przyznawania pierwszeństwa głosowi ludzkiemu przed dźwiękiem instrumentów, w odróżnieniu od innej, wywodzącej się z traktatu Boecjusza tradycji łączenia muzyki wokalne z instrumentalną w ramach wspólnej dla nich obu kategorii „*musica instrumentalis*” albo „*organica*”⁴³, rozwinęła się zresztą szczególnie właśnie w w. XV i XVI⁴⁴.

Zasłuchana w dźwięki płynące z nieba i odpowiadająca im muzyką swego serca trzymająca Cecylia w rękach niewielki przenośny organ zwany po włosku *organetto* lub *organino*⁴⁵.

Typ przedstawienia św. Cecylii z instrumentem muzycznym w rękach oraz przypisanie jej patronatu nad muzyką religijną pojawił się jak wiadomo w związku z fałszywą interpretacją fragmentu cytowanej „*Passio S. Caeciliae*”: „*cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat*”. Fragment ten powszechnie znany dzięki umieszczeniu go już we

³⁹ H. QUENTIN, *Cécile* (w:) *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*, t. II, cz. 2, Paris 1910, szp. 2713 i 2719; — por. także Psalm 118, 80.

⁴⁰ Antyczne i chrześcijańskie tendencje łączenia muzyki z miłością omawia, podając odnośną literaturę, BANDMANN, jw., s. 130–131.

⁴¹ Instrumenty muzyczne w rękach aniołów występują natomiast na rycinie Marc-Antonia Raimondi (Bartsch 116, repr. A. SPRINGER, *Raffaël und Michelangelo*, Leipzig 1883, t. I, fig. 70 na s. 288) przedstawiającej, jak podaje VASARI (jw., t. V., s. 413) obraz Rafaela, ale różniącej się od niego w wielu zasadniczych szczegółach tak znacznie, że często bywa ona uważana za wykonaną wg pierwotnych projektów malarza (por. ostatnio SHEARMAN, jw., s. 214). W świetle wiedzy o metodach pracy Raimondi (P. KRISTELLER, *Marcantonio Beziehungen zu Raffaël*, „*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*”, t. XXVIII, 1907, s. 219–220 i 228; — M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1928, s. 144 i 197) można nawet przypuszczać, że rycina powstała po ukończeniu obrazu Rafaela jako luźna jego parafraza (por. W. E. SUIDA, *Raphael*, London 1948, s. 26 i — A. PETRUCCI, *Panorama della incisione italiana*, Roma 1964, s. 22–23).

⁴² AUGUSTINUS, *Confessiones*, lib. 10, cap. 33, wyd. MIGNE, t. XXXII, szp. 799–800. — Por. także M. BUKOFZER, *Speculative Thinking in Mediaeval Music*, „*Speculum*” XVII, 1942, s. 166.

⁴³ BOETHIUS, *De musica*, lib. 1, cap. 2 (wyd. MIGNE, t. LXIII, szp. 1171) oraz — GURLITT, jw., s. 95; — BUKOFZER, jw., s. 167 i SPITZER, jw., s. 439.

⁴⁴ E. WINTERNITZ, *On Angel Concerts in the 15th Century*, „*The Musical Quarterly*” XLIX, nr 4, 1963, s. 462. — Średniowieczną tradycję przyznawania pierwszeństwa muzyce wokalne omawia E. de BRUYN, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges 1946, t. I. s. 312–313. — W odniesieniu do obrazu Rafaela jako mającego wyrażać wyższość muzyki wokalne nad instrumentalną wspominali m. in.: J. BURCKHARDT, *Der Cicerone* (wyd. Leipzig 1910, t. III, cz. 2, s. 856); — L. GILLET, *Raphaël*, Paris (b. r.) s. 128; — D. FREY, *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929, s. 240; — SPITZER, jw., s. 452; — HAMMERSTEIN, jw., s. 257 i A. P. de MIRIMONDE, *La musique dans les oeuvres hollandaises du Louvre*, „*La Revue du Louvre*” XII, 1962, nr 4, s. 175).

⁴⁵ Instrument ze względów kompozycyjnych przedstawiony został nieprawidłowo, jakby w lustrzanym odbiciu (GURLITT, jw., s. 87).



Il. 4. Św. Cecylia, rysunek fresku w bazylice S. Cecilia in Trastevere w Rzymie. (Fot. wg Wilperta)

wczesnym średniowieczu w modlitwach brewiarza⁴⁶ oraz przytoczeniu w *Złotej Legendzie*⁴⁷, wyrażający kontrast między skierowanym do Boga duchowym śpiewem świętej a rzeczywistą muzyką instrumentów weselnych, „organa” — bowiem, jak informuje

⁴⁶ *Breviarium Romanum, Pars autumnalis, die 22 Novembris*; — por. także AURENHAMMER, jw., s. 427; — QUENTIN, jw., szp. 2721–2722 i de SANTI, jw., s. 327.

⁴⁷ De VORAGINE, jw., cap. 169 (164), s. 771–772; — por. także FISCHER, jw., s. 181.

św. Augustyn — „dicuntur omnia instrumenta musicorum, non solum illud (...) quod grande est et inflatur follibus”⁴⁸, zaczęto w późnym średniowieczu interpretować niezgodnie z jego treścią przedstawiając Cecylię grającą na organach⁴⁹. Nastąpiło to nie przy-

⁴⁸ AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmum 56*, wyd. MIGNÉ, t. XXXVI, szp. 671; — por. także de SANTI, jw., s. 320.

⁴⁹ Por. m. in. de SANTI, jw., s. 327; — K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. II, Freiburg 1926, s. 149; — GURLITT, jw., s. 84–85; — RÉAU, jw., t. III, cz. 1, s. 279–280 i AURENHAMMER, jw., s. 427.

padkowo właśnie w w. XV⁵⁰, kiedy instrument ten odgrywać począł coraz ważniejszą rolę w muzyce sakralnej⁵¹, a przenośne małe *organetto* przeżywało okres największej popularności i rozwoju⁵². W ten sposób, zapewne również w oparciu o przejętą z antyku ideę wiązania muzyki z modlitwą⁵³, przedstawienie św. Cecylii zostało włączone w krąg wyobrażeń muzyki oddającej chwałę Bogu a zarazem wyrażającej szczerze dusz uczestniczących w tej chwale⁵⁴. Ten typ przedstawienia św. Cecylii spotykany przez cały w. XV dość często na północ od Alp⁵⁵, w sztuce włoskiej przed obrazem Rafaela występuje niezmiernie rzadko⁵⁶.

Instrument w rękach św. Cecylii na obrazie bolońskim odgrywa zresztą nieco inną rolę niż w dotychczasowych przedstawieniach tego typu. Zgodnie z poglądami antycznymi przejętymi przez chrześcijaństwo, muzyka bowiem może być środkiem prowadzącym do ekstazy⁵⁷. „*Musica extasim causat*” sformułował to lapidarnie działający we Włoszech w 2. połowie w. XV teoretyk muzyki Joannes Tinctoris⁵⁸ i w tym zapewne celu posłużyła się grą na organach rafaelowska Cecylia⁵⁹. Po wprowadzeniu się w stan ekstazy, umożliwiającą słyszenie śpiewu aniołów, opuściła ona właśnie niepotrzebne już *organetto*, z którego zaczęły wypadać poszczególne piszczałki⁶⁰.

Organetto nie jest jedynym instrumentem muzycznym przedstawionym na obrazie. U stóp świętej widnieją jeszcze: *viola da gamba*, trzy podłużne fle-

ty, *tamburino* i zbliżony doń instrument w formie obreczy zaopatrzonej w małe talerzyki (niem. *Schellenreif*), dwa kotły oraz trójkąt i para talerzy⁶¹. Według informacji Vasariego zostały one, wraz z organinem Cecylii, namalowane z polecenia Rafaela przez jego ucznia Giovanniego da Udine, który „*fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medesima mano*”⁶². Porozrucane w nieładzie na ziemi i częściowo poniszczone (*viola* ma porwane struny i popekane pudło a jeden z kotłów rozdarta błona) symbolizują one przypuszczalnie odzrzuconą przez Cecylię świecką muzykę obrzędu weselnego, o której mowa w tekście legendy⁶³. Nie związana ze słowem muzyka czysto instrumentalna uważana była bowiem już w starożytności za coś niskiego. Plato nazywa ją czczym kuglarstwem⁶⁴, a *tamburino*, kotły, flety i wszelkie instrumenty perkusyjne, towarzyszące z reguły tańcom, symbolizowały nawet występłą miłość i „*vita voluptaria*” także w chrześcijańskim średniowieczu kiedy muzykę taneczną łączono z szatanem⁶⁵. Poglądy te były powszechne również w XV i XVI w. i dlatego podczas słynnych „*bruciamenti delle vanità*” urządzanych we Florencji pod wpływem Savonaroli obok innych „*vanitates*” znajdowały się na stosie także instrumenty muzyczne⁶⁶.

Św. Cecylia stojąca nad nimi a zarazem dominująca nad muzyką, którą one symbolizują, wprowadzona grą na organach w stan ekstazy i zasluchana w śpiew aniołów, a wreszcie ubrana w *quasi* sakral-

⁵⁰ Por. de SANTI, jw., s. 326; — HAMMERSTEIN, jw., przyp. 71 na s. 279 i AURENHAMMER, jw., s. 429–430.

⁵¹ Por. W. APEL [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. X, Basel 1962, szp. 338–339 oraz HAMMERSTEIN, jw., s. 250.

⁵² Por. H. HICKMANN [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. X, Basel 1962, szp. 263–266.

⁵³ Por. PHILLO, *De somniis*, I, 35–37 — oraz Z. AMEISENOWA, *Some neglected representations of the Harmony of the Universe* [w:] *Essays in honor of Hans Tietze*, Paris 1958, s. 350 n, 353 n i 357 n. Poglądy chrześcijańskie na ten temat referuje SPITZER, jw., s. 427, 442 i 456, który w obrazie Rafaela widzi odbicie idei identyfikowania muzyki z łaską bożą (s. 451–452).

⁵⁴ Por. np. Joannes Tinctoris, *Complexus affectuum musices*, cap. 3: „*Pictores, quando beatorum gaudia designare volunt, angelos diversa instrumenta musica concrepantes depingunt*” (cyt. za GURLITTEM, jw., s. 94 i HAMMERSTEINEM, jw., s. 140).

⁵⁵ Najstarsze przedstawienia tego typu, począwszy od anonimowego niderlandzkiego rysunku z czasu ok. r. 1400, opublikował A. P. de MIRIMONDE, *La musique dans les oeuvres de l'Ecole des anciens Pays-Bas au Louvre*, „*La revue du Louvre*” XIII, 1963, s. 20–21 i fig. 1–3; por. także de SANTI, jw., s. 326; — HAMMERSTEIN, jw., s. 279 i AURENHAMMER, jw., s. 429–430.

⁵⁶ Na freskach z początku w. XV w zakrył kościoła S. Maria del Carmine we Florencji instrumenty muzyczne pojawiają się, zgodnie z tekstem legendy, w rękach muzykantów grających na weselu św. Cecylii (G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, szp. 249–258, fig. 285), natomiast na obrazie Riccardo Quarataro z ok. r. 1500 w katedrze w Palermo anioł grający na lutni u stóp świętej symbolizuje muzykę niebieską (por. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, szp. 257–280 i fig. 301). Jedynym zapewne we Włoszech przed obrazem Rafaela wyobrażeniem św. Cecylii z instrumentem mu-

zycznym jest obraz szkoły Signorellego z pocz. w. XVI w Pinakotece w Città di Castello, gdzie Chrystus koronuje Cecylię trzymającą w rękach organy (por. AURENHAMMER, jw., s. 430).

⁵⁷ Por. CICERO, *De republica*, lib. 6, 18; — BOETHIUS, jw., lib. 1, cap. 1 (wyd. MIGNE, t. LXIII, szp. 1168) — AUGUSTINUS, *Epistola 166*, 13 (wyd. MIGNE, t. XXXIII, szp. 726) — oraz *Epistola 55*, 33 (wyd. MIGNE, t. XXXIII, szp. 221).

⁵⁸ TINCTORIS, jw., effectus 10, cyt. za HAMMERSTEINEM, jw., s. 140.

⁵⁹ Do podobnego wniosku doszli: LISZT, jw., s. 252; — GRUYER, jw., t. III, s. 583; — SPRINGER, jw., s. 290; — JUSTI, jw., szp. 140; — FISCHER, jw., s. 181 i 185 oraz BANDMANN, jw., s. 127. — HAMMERSTEIN natomiast (jw., s. 255–257) wyraził opinię, że przedstawione jest tutaj w nawiązaniu do tekstu legendy absolutne pierwszeństwo muzyki śpiewanej, niebieskiej nad graną, ziemską, pomiędzy którymi, poza skierowanym ku górze wzrokiem świętej nie ma żadnego związku: „*die Musik der Menschen hat keinen Teil an der der Engel*” i widzi w tym zaczątek nowożytnego, potrydenckiego przeciwstawiania muzyki kościelnej i świeckiej. Podobnie GURLITT (jw., s. 97) i RÉAU (jw., s. 282) uważają, że przez opuszczenie organu święta symbolizuje bezsilność osiłąganej zmysłami, ziemskiej muzyki wobec muzyki niebiańskiej.

⁶⁰ Por. opinie de SANTI, jw., s. 327 i BANDMANN, jw., s. 131.

⁶¹ Por. GURLITT, jw., s. 87.

⁶² VASARI, jw., t. VI, s. 551.

⁶³ Por. opinię HAMMERSTEINA, jw., s. 256–257.

⁶⁴ PLATO, *Leges*, 669 D-E; — por. także BANDMANN, jw., s. 128, gdzie dalsza literatura.

⁶⁵ HAMMERSTEIN, jw., s. 113–114 i 257, gdzie przytoczone są m. in. opinie poszczególnych ojców kościoła.

⁶⁶ Por. E. E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance*, „*Journal of the History of Ideas*” XV, 1954, s. 528; — F. GIBBONS, *Two Allegories by Dosso for the*

na szatę zbliżoną do dalmatyki, staje się w tym kontekście uosobieniem muzyki religijnej⁶⁷.

Stara tradycja pochodząca od św. Augustyna łączy ściśle muzykę religijną z miłością pojętą jako główna cnota teologiczna „*caritas*”. „*Cantare autem et psallere*” czytamy w pismach tego ojca kościoła „*negotium esse solet amantium*”, „*Cantare amantis est; Vox huius cantoris, fervor est sancti amoris*”⁶⁸.

Muzyka i miłość łączyły się również w wizjach anielskich Eleny Duglioli wedle jej opowiadań przekazanych przez wspomnianego Anonima: „*per vehementia di divin amore, et della celestial patria (Elena) comincio ad intonare una bella laude [...] et ecco una compagnia de beati Spiriti Celesti se accompagnaron vocalmente à cantar seco, et tutta la laude suavissimamente seco cantaron*” i nieco dalej: „*per ardente desiderio di quel sommo amore intonando qualche laude, disubito accordavansi seco a cantare li Angeli*”⁶⁹.

Miłość obok muzyki odgrywa poważną rolę także na obrazie Rafaela. To ona bowiem pobudza do śpiewu chór aniołów i ona zachęca do chwaleń Boga grą na organie św. Cecylię, która teraz „*in corde suo soli Domino cantat*”⁷⁰. Miłość, nieodłączna od ekstazy, symbolizują zapewne także perły zdobiące szatę świętej, których piękno Ripa porównuje do łaski „*che rapisce gli animi all'amore*”⁷¹. Miłość wreszcie jest przypuszczalnie jednym z czynników łączących wszystkie osoby przedstawione na obrazie⁷².

Jan, ukochany uczeń Chrystusa, przykładając charakterystycznym gestem rękę do piersi⁷³ spogląda na zwróconego w jego stronę Augustyna a dialog jaki zdają się zawierać ich spojrzenia dotyczy zapewne właśnie miłości do tego, do którego uczony ojciec kościoła zwraca się w swych *Wyznaniach*: „*sagittaveras tu cor nostrum charitate tua*”⁷⁴.

Paweł z kolei, odziany w togę koloru czerwonego symbolizującego „*amore e carità*”⁷⁵, trzyma w ręku dwa listy, zapewne do Koryntian, z których pierwszy poświęcony jest tej najważniejszej cnocie teologicznej. Ujmująca listy ręka świętego oparta jest na mieczu, jego atrybucie symbolizującym jednocześnie słowa — *verba*⁷⁶. Ostrze miecza chyba nie przypadkowo opiera się o obręcz trójkąta noszącego w owym czasie aż do końca w. XVI nazwę „*cymbalum*”,

wspólna wtedy także innym instrumentom perkusyjnym⁷⁷; na nie bowiem pada wzrok zamyślonemu apostoła, który zdaje się rozpamiętywać słowa pierwszego listu do Koryntian (13, 1): „*Si linqvis hominum loquar et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinuens*”⁷⁸.

Wreszcie św. Maria Magdalena, o której Chrystus powiedział „*Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum*” (Łuc., 7:47), trzymając w ręku naczynie z wonnościami jakimi, wiedzona miłością do Jezusa, namaściła jego stopy, spogląda z obrazu w kierunku widza, jakby zapraszając go do udziału w przedstawionym tutaj misterium miłości⁷⁹.

Namalowany zgodnie z życzeniami fundatorki i jej zleceniodawców, obraz Rafaela odzwierciedla równocześnie szereg idei filozoficznych i religijnych, którymi był przepełniony świat wyobrażeń wykształconych kręgów społeczeństwa włoskiego owych czasów. Była to przecież epoka, w której nowe teorie filozoficzne znajdowały często większy oddźwięk wśród wykształconych laików niż profesjonalnych uczonych uniwersyteckich⁸⁰, w której, jak powiada jeden z najlepszych jej znawców, „*artyści starali się zasymilować całą kulturę naukową swego czasu tak jak z kolei uczeni i pisarze doszukiwali się w dziele sztuki wyrazu najwyższych i uniwersalnych praw*”⁸¹.

Do poglądów powszechnie podzielanych w tej epoce należało m. in. pitagorejskie przekonanie, poparte autorytetem platońskiego „*Timaiosa*”, że struktura wszechświata ma charakter matematyczny i zbudowana została w oparciu o proste proporcje małych liczb całkowitych. Teoria ta, nie obca chrześcijańskiemu średniowieczu, tym bardziej, że posiadająca jak uważano, potwierdzenie w biblijnej *Księdze Mądrości* (11:21: „*omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti*”), została w pełni rozwinięta dopiero w epoce humanizmu, kiedy odegrała ważną rolę w poglądach filozoficznych i legła u podstaw nie tylko teorii muzyki, która również w średniowieczu należała do sztuk wyzwolonych, jako ściśle związana z matematyką, lecz także teorii architektury, malarstwa i rzeźby.

W związku z rozpowszechnieniem spekulacji matematycznych zastanowić musi umieszczenie w chórze

Court of Ferrara, „*The Art Bulletin*” XLVII, 1965, s. 495 i de MIRIMONDE, *La musique dans les oeuvres de l'École des anciens Pays-Bas au Louvre*, jw., s. 27. — W innym natomiast charakterze, w oparciu o teksty biblijne (Psalm 150), pojawiają się bardzo często w sztuce tego czasu instrumenty muzyczne w rękach aniołów jako uczestniczących w liturgii niebieskiej (HAMMERSTEIN, jw., s. 251 i nn.).

⁶⁷ Por. JUSTI, jw., s. 139; — CHASTEL, jw., s. 492 i HAMMERSTEIN, jw., s. 257.

⁶⁸ AUGUSTINUS, *Sermo 33*, cap. 1 i *Sermo 336*, cap. 1 (wyd. MIGNE, t. XXXVIII, s. 207 i s. 1472; — por. także t. XXXVII, s. 1866).

⁶⁹ Anonimowy życiorys Eleny, jw., k. 52 v.

⁷⁰ O miłości w związku z muzyką lub ekstazą św. Cecylii wspominali: GRUYER, jw., s. 585; — G. FRANCIOSI, *La Cecilia Raffaelsca*, Modena 1872, s. 12 i 20; — JUSTI, jw., s. 136 i 139 oraz de SANTI, jw., s. 327.

⁷¹ RIPA, jw., s. v. *Gratia* (wyd. Padova 1630, s. 304).

⁷² Por. JUSTI, jw., s. 136–138; — FISCHER, jw., s. 183 i CHASTEL, jw., s. 492.

⁷³ Por. RIPA, jw., s. v. *Fede cattolica*: „*La mano che tiene sopra il petto, mostra, che dentro nel cuore si riposa la vera et viva fede*” (wyd. Padova 1630, s. 242–243).

⁷⁴ AUGUSTINUS, *Confessiones*, lib. 9, cap. 2 (wyd. MIGNE, t. XXXII, s. 764).

⁷⁵ Por. LOMAZZO, jw., lib. 3, cap. 14 (wyd. Roma 1844, vol. I, s. 349–350) oraz RIPA, jw., s. v. *Carità i Consiglio* (wyd. Padova 1630, s. 107 i 139).

⁷⁶ PAULUS, *Ep. ad Hebraeos*, 4, 12 i *Ep. ad Ephesios*, 6, 17 oraz VALERIANO, jw., lib. 42, s. v. *De Gladio* (wyd. Lugduni 1595, s. 415).

⁷⁷ W. STANDER, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. XI, Basel 1963, s. 1786–1788 i 1791–1793.

⁷⁸ Ten fragment listu do Koryntian cytują w odniesieniu do św. Pawła na obrazie Rafaela również: JUSTI, jw., s. 138; — de SANTI, jw., s. 332; — SPITZER, jw., s. 452 i FISCHER, jw., s. 183.

⁷⁹ O „pośrednictwie” św. Magdaleny pomiędzy widzem a sceną przedstawioną na obrazie Rafaela wspominali m. in. FRANCIOSI, jw., s. 41; — E. MÜNTZ, *Raphael*, Paris 1886, s. 558; — JUSTI, jw., s. 137; GURLITT, jw., s. 87 i S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge Mass. 1961, t. I, s. 175.

⁸⁰ Por. P. O. KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, s. 27.

⁸¹ E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City N. Y. 1955, s. 89.



Il. 5. Św. Cecylia, fragment obrazu Rafaela.

niebieskim na obrazie Rafaela właśnie sześciu aniołów⁸². Liczba ta bowiem była uważana za pierwszą liczbę doskonałą (*primus numerus perfectus, numerus perfectissimus*) jako pierwsza ze zbioru rzadkich liczb, od jednego do tysiąca tylko 6, 28 i 496, których

⁸² Gdyby aniołów było więcej niż sześciu można by ewentualnie, jak to sugerowali F. X. KRAUS i J. SAUER, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, cz. 2., Freiburg im Br. 1908, s. 512–513 – oraz BANDMANN, jw., s. 131–132, łączyć je z przedstawieniami tzw. harmonii sfer tj. muzyki harmonicznej jaką wydają sfery niebieskie poruszane rzekomo, według antycznej wersji mitu, przez śpiewające sy-

dzielniki całkowite, w tym wypadku 1, 2 i 3, dają w sumie ich wartość. Wedle opinii Philona Aleksandryjskiego i św. Augustyna, powtarzanych wielokrotnie przez pisarzy humanistycznych, została ona dlatego właśnie uprzywilejowana przez Boga, który

reny lub muzy, a według chrześcijańskiego średniowiecza przez śpiewające anioły (por. DANTE, *Purgatorio*, canto XXX, 92–93). O aniołach i harmonii sfer por. SPITZER, jw., s. 423; – Ch. de TOLNAY, *The Music of the Universe*, „Journal of the Walters Art Gallery” VI, 1943, s. 90 i nn i HAMMERSTEIN, jw., s. 118 i nn, 134 i nn, 175 i nn.



Il. 6. *Madonna, fragment mozaiki w tarczy bazyliki S. Maria Maggiore w Rzymie. (Fot. wg Wilperta)*

stworzył świat w sześciu dniach i dnia szóstego ukoronował swe dzieło stworzeniem najdoskonalszej istoty ziemskiej — człowieka⁸³.

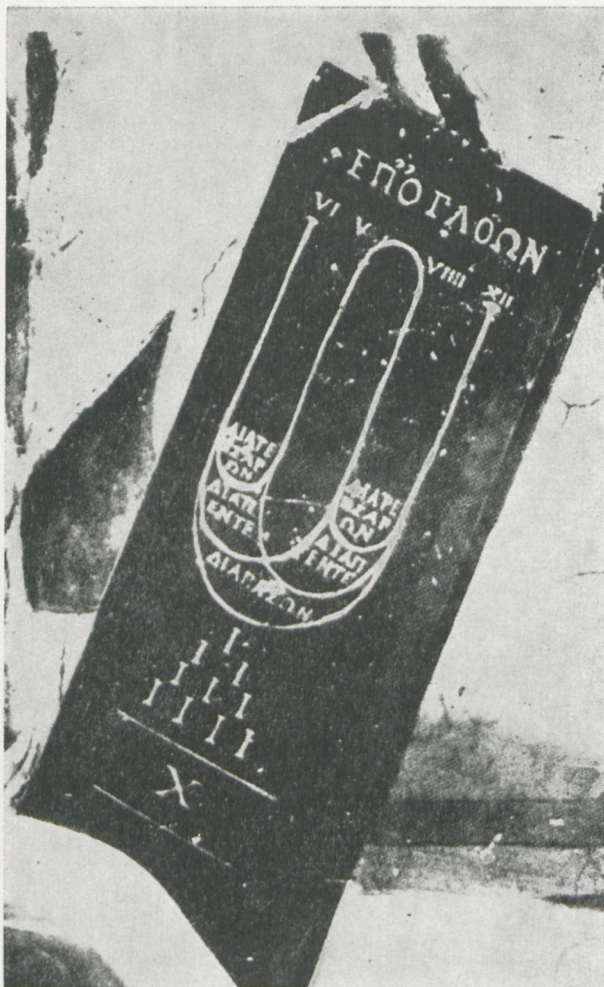
Symboliczne znaczenie łączone z liczbą sześć nie może jednak w pełni wyjaśnić problemu ilości aniołów chociażby dlatego, że pitagorejsko-platońska spekulacja matematyczna dotyczyła nie symboliki poszczególnych liczb lecz przede wszystkim stosunków między nimi. Była to bowiem teoria proporcji. A zatem pełniejszego wytłumaczenia sensu grupy aniołów

na obrazie Rafała można szukać także w ich kompozycji.

W centrum grupy umieszczeni są trzej aniołowie śpiewający z jednej księgi chórowej. Z boku dołącza się do nich, wyobrażony heraldycznie po prawej stronie, czwarty anioł korzystający z osobnej karty z nutami, jaką trzyma w lewej ręce, prawą jednak podtrzymuje on równocześnie księgę chórową swych towarzyszy jakby chciał zaznaczyć, że nie jest samodzielny i należy także do ich grona. Sześciuosobowy skład chóru kompletują wreszcie dwaj aniołowie

⁸³ Symbolikę liczby 6 omawiają m. in.: PHILO, *De opificio mundi*, 13-14, *De specialibus legibus*, 2, 58 i *Legum*

allegoriae, 1, 2-3; — AUGUSTINUS, *De genesi ad litteram*, lib. 4, cap. 2, *De civitate Dei*, lib. 11, cap. 30 (wyd. MIGNE,



Il. 7. Tablica z pitagorejską skalą muzyczną, fragment „Szkoly Ateńskiej” Rafaela. (Fot. wg Wittkowera)

śpiewający z osobnej księgi, umieszczeni heraldycznie po lewej stronie.

Tę przemyślaną a nawet wyrafinowaną kompozycję trudno uznać za dzieło przypadku tym bardziej, że ciągi liczb 2, 3 i 4 oraz 3, 4 i 6 posiadały w pitagorejskiej teorii proporcji całkiem określony i powszechnie znany sens. W pierwszym ciągu liczby skrajne 2 i 4, mające się do siebie jak 1:2 czyli wyrażające matematyczną proporcję najdoskonalszego konsonansu muzycznego: oktawy, są rozdzielone liczbą 3, będącą ich średnią tzw. arytmetyczną, tak, że stosunek pierwszej do drugiej (2:3) i drugiej do trzeciej (3:4) wyraża proporcje dwóch pozostałych podstawowych konsonansów muzycznych: kwinty i kwarty. W ciągu drugim natomiast oktawa (3:6 czyli 1:2) jest podzielona za pomocą średniej tzw. harmonicznej na kwartę (3:4) i kwintę (4:6 czyli 2:3). Innymi słowy oba ciągi liczb występujące w kompozycji grupy aniołów wyrażają matematyczne proporcje oktawy podzielonej na kwintę i kwartę lub kwartę i kwintę. W praktyce muzycznej oznacza to, że trzy jednakowe struny o długości dwóch, trzech

i czterech lub trzech, czterech i sześciu jednostek równocześnie wprawione w drganie wydadzą dźwięk zawierający trzy konsonansy — kwartę, kwintę i oktawę⁸⁴. Ciągi liczb 2, 3, 4 i 3, 4, 6 są najmniejszymi w zbiorze liczb całkowitych wyrażającymi taki układ proporcji przy użyciu średniej raz arytmetycznej a drugi raz harmonicznej. Zestawienie dwóch różnych proporcji, zwane „*proportionalitas*”, tak aby razem składały się na proporcję wyższego rzędu nosi nazwę harmonii⁸⁵. „*Harmonia est discordia concors*” poucza słuchaczy słynny renesansowy teoretyk muzyki Franchino Gafurio na rycinie w swym dziele „*De harmonia musicorum instrumentorum*” (il. 2) i dla zilustrowania tych słów po bokach katedry przedstawione są trzy piszczałki organowe oznaczone liczbami 3, 4 i 6 wyrażającymi znane nam proporcje oktawy podzielonej na kwartę i kwintę, a po stronie przeciwnej widnieją trzy odcinki oznaczone tymi samymi liczbami oraz cyrkiel dla wyjaśnienia, że harmonia jest tylko geometrią przetłumaczoną na dźwięk. Z treści tej ryciny wynika również pośrednio, jak ustalili Rudolf Wittkower, że Gafurio podzielał pitagorejsko-platońskie przekonanie, iż zasada harmonii stanowi podstawę budowy makro- i mikrokosmosu, wszechświata i człowieka, duszy i ciała, medycyny, a także architektury, malarstwa i rzeźby⁸⁶.

W kompozycji grupy aniołów na obrazie bolońskim została, jak przypuszczamy, wyrażona ta właśnie matematyczna zasada harmonii⁸⁷ i zapewne nie

t. XXXIV, szp. 296–299, t. XLI, szp. 343–344); — BOETHIUS, *De Arithmetica*, lib. 1, cap. 19–20 (wyd. MIGNE, t. LXIII, szp. 1097–1099); — L. PACIOLI, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*, Venetiis 1494, k. 2 v. i 3 r. i v., gdzie liczba 6, obok liczby 5, jest zaliczona także do osobnej kategorii tak zwanych „*numeri circulari*” tj. liczb których wszystkie potęgi kończą się cyfrą podstawy ($6^2 = 36$, $6^3 = 216$, $6^4 = 1296$ itd.), „*numero circulare semper in lui ritorna, Et semper idem ipse est, Et nunquam deficit ad instar ipsius Dei*” (k. 3 v.). Do rozmiarów całej rozprawy urastają natomiast rozważania na temat symboliki tej liczby w erudycyjnym dziele F. GIORGI, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venetiis 1525, k. 35 r. i nn, 172 v. i nn.

⁸⁴ Pitagorejską teorię stosunków liczbowych wyrażających podstawowe konsonansy muzyczne — kwintę, kwartę i oktawę oraz teorię trzech rodzajów proporcji: arytmetycznej, geometrycznej i harmonicznej zawarte w *Timaiosie* Platona a omówione m. in. przez Philona, Boethiusa, Albertiego, Luca Pacioli, Marsilia Ficina, Franchina Gafuria, Daniela Barbaro, Francesca Giorgio i innych, tłumaczy R. WITTKOWER, *The problem of Harmonic Proportion in Architecture* [w:] *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1952, s. 89–135.

⁸⁵ Por. m. in. SPITZER, jw., s. 438; — WITTKOWER, jw., s. 108 i 120; — A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille 1954, s. 102; — H. KAYSER, *Die Harmonie der Welt*, „*Eranos Jahrbuch*” XXVII, 1958, s. 427 i H. HÜSCHEN, *Der Harmoniebegriff im Mittelalter*, „*Studium Generale*” XIX, 1966, s. 553–554.

⁸⁶ Por. interpretację treści tego drzeworytu, zamieszczonego w dziełach F. GAFURIA: *Angelicum ac divinum opus musicæ*, Milano 1508 oraz *De harmonia musicorum instrumentorum*, Milano 1518, w pracy WITTKOWERA, jw., s. 108–109.

⁸⁷ Zasada harmonii odgrywała szczególnie doniosłą rolę w ówczesnej muzyce włoskiej w związku z rozwojem nowego sposobu komponowania polegającego na tzw. równo-

bez powodu Vasari opisując ekstazę św. Cecylii powiada: „*Santa Cecilia che da un coro in cielo d'Angeli abbagliata, sta a udire il suono, tutta data in preda all'armonia*”⁸⁸.

Jaką rolę w dziele Rafaela odgrywa wyobrażenie zasady harmonii i jaki jest jej związek z głównymi wątkami tematycznymi obrazu: muzyką i miłością pozwalają zrozumieć, jak sądzimy, dopiero neoplatonickie teorie dotyczące muzyki i miłości w ujęciu głównego przedstawiciela tego kierunku filozoficznego w epoce Renesansu Marsilia Ficina.

Muzykę dzieli Ficino ogólnie na muzykę boską i na będącą jej naśladownictwem muzykę ludzi⁸⁹. Muzyka boska (*musica divina*) jest dwojaka, odpowiednio do neoplatonickiego rozróżnienia hierarchii bytu: Umysłu Świata (sfery czystych Inteligencji, tj. aniołów i Idei) i Duszy Świata (identycznej z dziewięciu sferami niebieskimi). W Anielskim Umyśle istnieje ona jako Idea matematyczna, która jest wzorem dla harmonicznie poruszających się sfer niebieskich⁹⁰. Umysł Ludzki (najwyższa część duszy człowieka), dzięki pochodzeniu od Boga, posiada wspomnienie tej muzyki i na tej podstawie jest obdarzony wrodzonym, immanentnym poczuciem harmonii⁹¹. Z kolei harmonia poruszających się sfer

niebieskich Duszy Świata, realizująca matematyczną Ideę istniejącą w Anielskim Umyśle, stanowi wzór dla wszystkich rodzajów harmonii w świecie sublunarnym, na który oddziaływanie⁹². Jedną z nich jest wewnętrzna harmonia duszy ludzkiej⁹³. Dusza i ciało człowieka znajdują się bowiem w zasięgu oddziaływania planet, dzięki łączności Ducha Ludzkiego (*spiritus humanus* — element pośredniczący, który łączy duszę ludzką z ciałem) z Duchem Świata (*spiritus mundanus* — łącznik pomiędzy sferami niebieskimi a światem sublunarnym). Duch Ludzki, będący rodzajem fluidu, wytworzonym we krwi a działającym w głowie, jest szczególnie uwarzliwiony na muzykę opartą na zasadach proporcji, która za jego pośrednictwem harmonizuje duszę i ciało człowieka⁹⁴. Odpowiednia muzyka głosów lub instrumentów poddaje bowiem Ducha Ludzkiego pod wpływ harmonii sfer. Równocześnie ułatwia ona przez to wzniesienie się duszy do niebieskiego źródła tej harmonii i jest jednym ze środków pośrednio kierujących Umysł do Boga⁹⁵.

W neoplatonickim systemie filozoficznym Ficina muzyka jest połączona również z miłością. Miłość definiuje on bowiem jako pożądanie piękna⁹⁶ a piękno to splendor dobroci Boga, której blask prześwieśla wszystko co istnieje⁹⁷. Ponieważ Bóg ja-

czesności harmonicznej (por. LOWINSKY, jw., s. 529–535 i 551). Przedstawiając chór aniołów śpiewających równocześnie z trzech różnych nut, które same mogły symbolizować harmonię muzyczną („*Il libro di musica mostra la regola vera da far partictpar altrui l'armonie in quel modo che si puo per mezo de gl'occhi*”, RIPA, jw., s. v. *Musica*, wyd. Padova 1630, s. 502), mógł mieć Rafael na myśli także równoczesny harmoniczny śpiew na trzy głosy, taki do którego odnosi się definicja Gafuria: „*tres soni, harmonica medietate dispositi et simul sonantes, dulcissimum concentum atque ipsam armoniam efficiunt*” (GAFURIO, *De harmonia*, k. 80 v.).

⁸⁸ VASARI, jw., t. IV, s. 349; znał on napewno zasadę harmonii muzycznej o czym świadczy użyte przez niego a wzorowane niewątpliwie na sformułowaniu z zakresu teorii muzyki, określenie harmonii kolorystycznej („*unione dei colori*”) jako „*una discordanza di colori diversi accordati insieme*” oraz „*una discordanza accordatissima*” (SHEARMAN, jw., s. 203).

⁸⁹ FICINO, *Opera*, Basilea 1561, s. 614.

⁹⁰ „*Est autem apud Platonicos interpretes divina musica duplex, alteram profecto in aeterna Dei mente consistere arbitrantur, alteram vero in coelorum ordine, ac motibus, qua mirabilem quandam coelestes globi orbesque concentum efficiunt*” a o matematycznym charakterze Idei: „*Figurae autem numerique partium naturalium [...] cum idaeis maximam habent in mente mundi regina connexionem*” (FICINO, jw., s. 614 i 555). — Por. także KRISTELLER, jw., s. 464–465.

⁹¹ „*L'Animo nostro da principio fu dotato della ragione di questa musica, et meritamente, essendo l'origine sua dal Cielo dentro a lui è nata la Celeste Armonia*” (M. FICINO, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, orazione 5, cap. 13, wyd. Firenze 1544, s. 123). — Por. także: P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1953, s. 331 (wyd. ang. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York 1943, s. 307) — oraz tenże, *Studies in Renaissance Thought*, jw., s. 464–465.

⁹² Por.: „*Quoniam vero coelum est harmonica ratione compositum, moveturque harmonice, et harmonicis motibus atque sonis efficit omnia, merito per harmoniam solum non solum homines, sed inferiora haec omnia pro viribus ad*

capienda coelestia praeparantur” (FICINO, *Opera*, jw., s. 564).

⁹³ „*Veram Plato musicam nihil esse aliud quam animi consonantiam arbitrat*” (*Supplementum Ficinianum* edidit P. O. KRISTELLER, Florentiae 1937, t. I, s. 51). — O matematycznych podstawach harmonii duszy u Ficina por. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 100 i 105 — oraz KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought*, jw., s. 466.

⁹⁴ „*Partium animae consonantiam, ut Plato et Aristoteles asserunt, et nos saepe experti sumus, gravis Musica servat atque restituit*” (FICINO, *Opera*, jw., s. 651, — por. KRISTELLER, *Il pensiero di Ficino*, jw., s. 332; wyd. ang. s. 307).

⁹⁵ „*Non ignoras concentus per numeros proportionales suas, vim habere mirabilem ad spiritum, et animum et corpus sistendum, movendum et efficiendum*”, „*Per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit hisque imaginibus admonetur atque excitatur ad divinam musicam acriori quodam mentis et intimo sensu considerandam*” (FICINO, *Opera*, jw., s. 555 i 614). — Por. także KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought*, jw., s. 464. Ułatwiając oddziaływanie planet na człowieka odgrywa muzyka ważną rolę w systemie magii naturalnej Ficina. W wyróżnionej przez niego siedmiostopniowej hierarchii rzeczy, których harmonie zjednują rzekomo wpływ poszczególnych planet, muzyka zajmuje miejsce centralne, odpowiadające słońcu — Apollinowi (por. FICINO, *Opera*, jw., s. 562 i 564 — oraz L. THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. IV, New York 1934, s. 565; — CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 71–79; — D. P. WALKER, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” XVI, 1953, s. 100–102 i przede wszystkim tenże, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, „*Studies of the Warburg Institute*” XXII, London 1958, s. 3–24).

⁹⁶ FICINO, *Opera*, jw., s. 631. — Por. także E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, s. 141 i nn.

⁹⁷ Por. FICINO, *Sopra lo amore*, jw., oraz 2, cap. 3, s. 30–31 — a także PANOFKY, *Studies in Iconology*, jw., s. 133. Inne sformułowania definicji piękna u Ficina zestawia A. KUCZYŃSKA, *Teoria piękna Marsilia Ficina*, „*Estetyka*”, t. IV, Warszawa 1963, s. 94–96.



Il. 8. Św. Maria Magdalena, fragment obrazu Rafaela.

ko był czysty i niezłożony przewyższa wszystko co złożone⁹⁸, dlatego w rzeczach złożonych boskie piękno przejawia się m. in. w zgodności składników czyli w harmonii, która może występować w du-

⁹⁸ Por. „Adunque la Luce et Pulcritudine di Dio, la quale è interamente pura, et da ogni condizione libera, senza dubbio è Pulcritudine infinita” (FICINO, *Sopra lo amore*, jw., oraz 6, cap. 18, s. 202. – Por. także KUCZYŃSKA, jw., s. 95).

⁹⁹ „Pulchritudo corporis non in umbra materiae, sed in luce et gratia formae, non in tenebrosa mole, sed in lucida quadam proportione, non in pigro ineptoque pondere, sed in convenienti numero et mensura, consistit. Lucem

szach, w ciałach i w dźwiękach, poznawalna odpowiednio umysłem, wzrokiem i słuchem⁹⁹.

W związku z rozróżnieniem piękna Boga i piękna będącego odbiciem Boga w świecie dostępnym zmy-

vero, ipsam gratiam, proportionem, numerum, et mensuram, cogitatione, aspectu, auditu, duntaxat attingimus. Hucusque igitur se extendit verus veri amantis affectus”, „Pulchritudo vero gratia quaedam est quae ut plurimum in concinnitate plurimum maxime nascitur” (FICINO, *Opera*, jw., s. 631–632 i s. 1322; – por. KRISTELLER, *Pensiero di Ficino*, jw., s. 285 i 329). Piękno proporcji i harmonii w świecie dostępnym zmysłom pojmuje Ficino jako przejaw, odbicie, ponadzmysłowego piękna tkwiącego w najdoskonals-



Il. 9. Rafael, „La Fornarina”, fragment obrazu w Galeria Barberini w Rzymie. (Fot. Alinari)

słami, odróżnia Ficino dwa zasadnicze rodzaje miłości: miłość niebiańską (*amor coelestis*) i miłość ludzką (*amor humanus*), której nie należy mylić z mi-

szszej jedności Boga i w ten sposób godzi „fenomenalistyczne”, pitagorejskie, ujęcie piękna, którego w epoce Renesansu jednym z głównych przedstawicieli był Alberti, z neoplatońskim, transcendentalnym ujęciem piękna u Plotyna (por. KUCZYŃSKA, jw., s. 96-104; – podobne stanowisko zajął także G. PICO della MIRANDOLA, *Commento sopra una Canzona de Amore composta da Girolamo Benivieni*, lib. 2, cap. 6-8, wyd. *Opera quae extant omnia*, Basileae 1601, lib. 1, s. 501-502). Poglądy Ficino na tę kwestię nie były jednak stale o czym świadczy ostra krytyka piękna proporcji w komentarzu do *Ucztę Platona* i *Ennead* Plotyna (FICINO, *Ope-*

nością czysto fizyczną (*amor ferinus*)¹⁰⁰. Miłość niebiańska, identyfikowana z chrześcijańską *caritas*, to pożądanie piękna samego Boga. Jej siedliskiem jest

ra, jw., s. 1335 i 1574, por. także oparte na tych tekstach, jednostronne naszym zdaniem, przedstawienie teorii piękna u Ficino przez E. PANOFSKYEGO, „Idea”. *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924, s. 28-30 i 122-126 – oraz tenże, *Studies in Iconology*, jw., s. 133) mająca na celu przede wszystkim wykazanie ponadzmysłowego pochodzenia piękna (por. KRISTELLER, *Il pensiero di Ficino*, jw., s. 285, wyd. ang. s. 265).

¹⁰⁰ Teorię miłości Ficino omawiają m. in.: PANOFSKY, *Studies in Iconology*, jw., s. 141-145 i CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 121-128.

Anielski Umysł Świata kontemplujący nieustannie boskie piękno, w człowieku natomiast najwyższa część jego duszy — Umysł. Idea boskiego piękna, na podstawie której człowiek odkrywa piękno w otaczającym go świecie, jest odcisnięta w jego Umyśle i dlatego jedyną drogą do poznania piękna Boga jest koncentracja i doświadczenie wewnętrzne. Istnieje wedle Ficino siedem rodzajów stanów, które ułatwiają wewnętrzną skupienie i kontemplację a wśród nich melancholia, samotność i dziewictwo¹⁰¹. Pełne zachwycenie boskim pięknem jest dla człowieka w czasie jego ziemskiego życia dostępne jednak tylko bardzo rzadko i przez krótki moment, kiedy wewnętrzna kontemplacja przechodzi w ekstazę. Dusza zwracając się do swego wnętrza uwalnia się stopniowo od ciała i kieruje ku Bogu, a porwana poza ciało bezpośrednio ogląda i poznaje Boga, co jest najwyższym celem człowieka¹⁰². Wzniesienie duszy do Boga nazywa Ficino „boskim szaleństwem” (*furor divinus*) i wyróżnia cztery jego stopnie prowadzące do ekstazy. Pierwszym jest „boskie szaleństwo poety” (*furor poeticus*), polegające na szarmonizowaniu duszy za pomocą muzyki, a ostatnim, najwyższym, „szaleństwo miłości” (*furor amatorius*), kiedy szarmonizowana i zjednoczona dusza porwana boską miłością dociera do Boga¹⁰³. Każdy z rodzajów „boskiego szaleństwa” posiada swe przeciwieństwo, przeciwieństwem pierwszego jest efekt wywołany zwykłą muzyką urzekającą tylko uszy a ostatniego żądza fizyczna¹⁰⁴.

W świetle tej neoplatonickiej filozofii Ficino stają się pełniej zrozumiałe treści bolońskiego obrazu Rafaela. Matematyczna zasada harmonii wyrażona w kompozycji chóru aniołów, to zapewne owa Idea harmonii będąca zarazem odbiciem piękna Boga w Anielskim Umyśle Świata. Między nim a Naturą pośredniczą święci stojący poniżej na ziemi, wśród których znajdują się szczególnie bliscy renesansowemu neoplatonicyzmu: Jan, Paweł, Augustyn i Magdalena¹⁰⁵. Zza ich wielkich postaci wyłania się świat Natury w formie bujnej roślinności i pagórkowatego

krajobrazu z grupą budowli skupionych wokół centralnej świątyni¹⁰⁶. Główna postać obrazu — Cecylia, wraz z Janem i melancholicznie zamyślonym Pawłem, pielęgnująca cnotę czystości sprzyjającą — jak wiemy — wewnętrznej koncentracji, jest przedstawiona przypuszczalnie w momencie przejścia do najwyższego stopnia „boskiego szaleństwa”. Po szarmonizowaniu swej duszy grą na organach, które w owym czasie posiadały już od przeszło stulecia własną tabulaturę nutową i dlatego mogły samodzielnie realizować postulaty harmonii¹⁰⁷, znajduje się ona właśnie w stanie neoplatonickiej ekstazy; jej Umysł uczestniczy wraz z aniołami Umysłu Świata w bezpośrednim widzeniu i poznawaniu samego Boga. Rozrzucone u jej stóp, częściowo zniszczone instrumenty weselne, wśród których przeważają baskichiczne instrumenty perkusyjne, to symbol ludzkiej jedynie uszy muzyki zwyczajnej, a zarazem symbol miłości tylko fizycznej¹⁰⁸. Poniżej niekształtny kamień lub gruda ziemi oraz ciemna jama w narożu symbolizują wreszcie najniższą neoplatonicką hierarchię bytu, prawie niebyt, bezkształtną Materię¹⁰⁹. Ta strefowa kompozycja obrazu znajduje swe odbicie także w kolorystycznej kompozycji dzieła, która w ogólnym zarysie jest zgodna z ficinowską hierarchią kolorów, prowadzącą od czarnej materii, przez brzozy ziemi i błękit powietrza aż do olśniewającej jasności Boga¹¹⁰.

Ten pełen erudycji, wielowarstwowy program ideowy, tak ściśle związany z poglądami filozoficznymi epoki, powstał zapewne w wyniku współpracy nie tylko fundatorki i jej doradców, lecz także samego artysty. Zamawiający obraz odegrali przy układaniu jego programu oczywiście nie małą rolę, tym bardziej, że doradcami Eleny Duglioli — byli Lorenzo i Antonio Pucci, pochodzący ze związanej z Medyceuszami florenckiej rodziny o szerokich kontaktach i tradycjach humanistycznych¹¹¹. Obaj gruntownie wykształceni, przebywali, a Lorenzo piastował nawet wysokie godności, na dworze papieskim Juliusza II i Leona X, w centrum życia umysłowego

¹⁰¹ FICINO, *Opera*, jw., s. 294–295. — Por. KRISTELLER, *Il pensiero di Ficino*, jw., s. 230 (wyd. ang. s. 216); — CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 44 i 176 a także R. KLIBANSKY, E. PANOFKY i F. SAXL, *Saturn and Melancholy*, London 1964, s. 254–274.

¹⁰² Por. KRISTELLER, *Il pensiero di Ficino*, jw., s. 227–239 (wyd. ang. s. 214–225) — oraz tenże, *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*, New York 1965, s. 94–96.

¹⁰³ FICINO, *Opera*, jw., s. 1361 i nn. — Por. także PANOFKY, *Studies in Iconology*, jw., s. 140 i CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 127–135.

¹⁰⁴ „Ma sono quattro affetti adulterati, i quali contraffanno questi quatro furori: il furore Poetico è contraffatto da questa Musica vulgare, la quale solamente gli orecchi lusinga [...] quello dell'Amore dallo impeto della Libidine” (FICINO, *Sopra lo amore*, jw., oraz 7, cap. 15, s. 249).

¹⁰⁵ Przyczyny popularności tych świętych omawiają m. in.: P. O. KRISTELLER, *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge Mass. 1955, s. 82 i nn; — tenże, *Studies in Renaissance Thought*, jw., s. 38 i 359–372; — PANOFKY, *Studies in Iconology*, jw., s. 138–140; — CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 48, 131 i 168 — oraz tenże, *Art et humanisme a Florence*, jw., s. 84 i nn.

¹⁰⁶ Świątynię tę próbowano identyfikować ze znajdującymi się pod Bolonią kościołami S. Giovanni in Monte, do którego zamówiony był obraz Rafaela (CAVALCASELLE i CROWE, jw., t. III, s. 78) lub nieistniejącą już dzisiaj

S. Maria del Monte (F. FILIPPINI, *Raffaello a Bologna*, „Cronache d'Arte” II, fasc. 5, 1925, s. 30).

¹⁰⁷ Por. HAMMERSTEIN, jw., s. 250; — a także GURLITT, jw., s. 95 i SPITZER, jw., s. 444 i nn.

¹⁰⁸ „Due sono le generazioni della Musica, l'una è grave et costante, l'altra molle et lasciva. Quella è utile a chi l'usa, questa è dannosa [...] Altri amano la prima generazione di Musica, altri la generazione seconda. Allo Amore de'primi si debbe consentire et concedere que' suoni, che essi amano, allo Appetito degli altri si debbe resistere, perche lo Amore di coloro è celeste, et degli Altri vulgare” (FICINO, *Sopra lo amore*, jw., oraz 3, cap. 3, s. 57–58).

¹⁰⁹ Neoplatonickie hierarchie bytu znalazły swe odbicie także w innych dziełach sztuki włoskiej tej epoki np. w projektach na grobowiec Juliusza II i w grobowcach Medycejskich Michała Anioła (por. interpretację PANOFSKYEGO, *Studies in Iconology*, jw., s. 190–212). Zbliżoną hierarchię muzyki, a mianowicie muzykę oddziałującą jedynie na zmysły, muzykę sakralną i boską muzykę kosmosu przedstawił z kolei Carpaccio na jednym z obrazów dekorujących wenecką Scuola di San Giorgio dei Schiavoni (po r. 1502; — por. interpretację E. E. LOWINSKYEGO, *The Music in „St. Jerome's Study”*, „The Art Bulletin” XLI, 1959, s. 298–301).

¹¹⁰ FICINO, *Opera*, jw., s. 825–826. — Por. także CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 103–104.

¹¹¹ Dla brata znanego nam Lorenza, Giannozza Pucci Botticelli namalował w r. 1483 cztery obrazy o tematyce zaczerpniętej z Boccaccia a jeden z członków tej rodziny

Włoch¹¹². Szczególnie czynny przy ustalaniu „inwencji” treściowej obrazu musiał być zapewne zaprzyjaźniony z Eleną Antonio Pucci, mówca, pisarz i poeta laciński¹¹³.

Niemniej udział samego artysty był również bardzo znaczny, na co wskazuje chociażby tak ścisły związek treści ideowych z wyrażającymi je formami, że odnosi się wrażenie jak gdyby układający program od razu myślał plastycznie. Przypomina się trafne spostrzeżenie jednego z szesnastowiecznych teoretyków malarstwa Lodovica Dolce (1508—66): „Raffaello imitò talmente gli Scrittori, che spesso il giudizio de gl'intendenti si muove a credere, che questo Pittore habbia le cose meglio dipinte, che essi discritte”¹¹⁴. Obracając się od wczesnej młodości w kręgach uczonych humanistów, w Urbino, we Florencji czy w Rzymie, przez niemal codzienny kontakt z nimi, miał Rafael okazję do ogólnego zapoznania się z wielu dziedzinami wiedzy, tym bardziej, że do jego przyjemności, jak wiemy ze wzmianki Celio Calcagniniego, należało „uczenie się i uczenie innych” — „*doceri ac docere*”¹¹⁵.

Humanistyczna wiedza artysty widoczna jest także w obrazie bolońskim. Już sam strój świętej Cecylii nie spotykany w jej dotychczasowej nowożytnej ikonografii¹¹⁶, skomponowany został w oparciu o tekst najstarszego żywotu świętej: „*Caecilia vero subtus carne cilicio erat induta, desuper auratis vestibus tegebatur*”¹¹⁷. Pod złotą dalmatyką widać wyraźnie, przeświecające przez cienką tunikę, ciemne zarzysy włosiennicy, której obręb wysuwa się z prawego rękawa. Aby możliwie najwierniej zilustrować

tekst żywotu posłużył się Rafael również najstarszymi dostępnymi sobie materiałami ikonograficznymi dotyczącymi św. Cecylii, jakich dostarczyły mu freski i mozaiki rzymskich bazylik. Nie przypadkowo jest chyba podobieństwo złotej dalmatyki z charakterystycznym ciemnym obramowaniem dekoltu, do stroju świętej na freskach z końca w. XI przedstawiających sceny z jej legendy w przedsionku bazyliki S. Cecilia in Trastevere (il. 3—4)¹¹⁸ oraz nieznanie modzie renesansowej uczesanie z niewielkim kokiem nad czołem, posiadające tak bliską analogię w uczesaniu Marii na pochodzącej z V w., a znanej na pewno Rafaelowi, mozaice tęcej w bazylice S. Maria Maggiore (il. 5—6)¹¹⁹. W świetle antykwarecznych zainteresowań artysty, który piastował od r. 1515 godność konserwatora starożytności Wiecznego Miasta i w swoich dziełach wielokrotnie przetwarzał formy zaczerpnięte z pogańskiego i chrześcijańskiego antyku, te nawiązania do wczesnośrodkowiecznej ikonografii są całkiem zrozumiałe¹²⁰.

Znał także Rafael pitagorejsko-platońską teorię proporcji oraz matematyczną zasadę harmonii. Teorię proporcji jako architekt musiał nawet dobrze opanować, a że stosował ją w praktyce z powodzeniem, świadczy znamienita uwaga jaką Sebastian Serlio opatrzył, opublikowany przez siebie, rafałowski projekt rzutu bazyliki św. Piotra na Watykanie: „*nè vi porrò tutte le misure di esso tempio, perciòchè essendo ben proportionato, da una parte delle misure si potrà trarre il tutto*”¹²¹. Z kolei nie mogła mu być obca także zasada harmonii skoro przedstawił ją na tablicy umieszczonej naprzeciw postaci, zapewne Pi-

Francesco Pucci (1462—1512), humanista zamieszkały od r. 1485 w Neapolu, autor mów lacińskich i tłumacz z greckiego, był uczniem Angela Poliziano i korespondował z Ficinem (FICINO, *Opera*, jw., s. 898—899; — A. POLITIANI, *Opera*, t. I, Lugduni 1550, s. 164—172; — M. POCCIANTIUS, *Catalogus scriptorum florentinorum*, Florentiae 1589, s. 65; — G. NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, s. 215; — M. SANTORO, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*, Napoli 1948; — M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, Boston 1962, vol. IV, s. 2968—2969 i vol. V, s. 1486—1487, gdzie w bibliografii jest on pomieszany ze swym o prawie osiemdziesiąt lat później urodzonym imiennikiem).

¹¹² O Lorenzu Pucci, dla którego Michał Anioł wykonał projekt fasady jego rzymskiego pałacu (F. BARBIERI i L. PUPPI, *Catalogo delle opere architettoniche di Michelangiolo* [w:] *Michelangiolo architetto*, Torino 1964, s. 869 z podaniem pełnej bibliografii), — por.: NEGRI, jw., s. 379—380; — G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, t. LV, Venezia 1852, s. 80—81 i C. v. EUBEL, *Hierarchia Catholica*, vol. III, Monasterii 1923, s. 13.

¹¹³ Por. POCCIANTIUS, jw., s. 17; — NEGRI, jw., s. 67—68; — MELLONI, jw., s. 328; — COSENZA, jw., t. IV, s. 2967—2968.

¹¹⁴ L. DOLCE, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia 1557, s. 42, gdzie jako przykład „*inventioni mirabili*” Rafaela wymienia „*quadro della santa Cicilia dall'organo, che è in Bologna nella chiesa di san Giovanni in Monte*” (cyt. za GOLZIO, jw., s. 298—299).

¹¹⁵ Celio Calcagnini do matematyka Jakuba Zieglera, list z r. 1519 (GOLZIO, jw., s. 282).

¹¹⁶ Nawet we własnych dziełach Rafaela, w którego twórczości św. Cecylia pojawia się w r. 1504 wśród świętych otaczających Madonnę na obrazie ołtarzowym dla kościoła S. Antonio w Perugii, obecnie w Metropolitan Museum w Nowym Yorku, a następnie w cyklu fresków wykonanych według jego projektu w latach 1513—20 w kaplicy willi

Leona X La Magliana pod Rzymem, które dziś już nie istnieją i znane są jedynie ze stychów Marcantonio Raimondi (GOLZIO, jw., s. 200, 216, 348; — JUSTI, jw., szp. 132; — FISCHER, jw., s. 32—33 i tabl. 36 oraz AURENHAMMER, jw., s. 433—434).

¹¹⁷ „*Passio S. Caeciliae*” (cyt. za QUENTINEM, jw., szp. 2713). Powtórzył to niemal dosłownie Jacopo de VORAGINE: „*illa subtus ad carnem cilicio erat induta et desuper deauritis vestibus tegebatur*” (*Legenda aurea*, cap. 164, ed. jw., s. 771).

¹¹⁸ Freski te zachowane tylko w kilku fragmentach znany z rysunków z XVII w. (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1916, t. II, cz. 2, s. 985—990 i fig. 474 i 477 oraz t. IV, tabl. 238 (2)).

¹¹⁹ Madonna w scenie uznania Jezusa przez Aphrodisiuzę za syna Bożego (WILPERT, jw., t. I, s. 489—491 i t. III, tabl. 68). Podobne, choć nieco bogatsze uczesanie posiada Cecylia na mozaice z VI w. w kościele S. Apollinare Nuovo w Rawennie, z której strojem zestawia JUSTI (jw., szp. 134) ubiór bolońskiej świętej. Nie wiemy jednak czy Rafael znalazł ten zabytek.

¹²⁰ Bibliografię dotyczącą antykwarecznych zainteresowań Rafaela zestawia A. M. BRIZIO, *Raffaello* [w:] *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. XI, Venezia—Roma 1963, szp. 248—249, ponadto por. E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, s. 142, fig. 1—2; — C. G. STRIDBECK, *Raphael Studies II, Raphael and Tradition*, Stockholm 1963, — oraz F. HUEMER, *Raphael and the Villa Madama* [w:] *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, New York 1965, s. 92—99.

¹²¹ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia 1619, k. 64 v. W tajniki teorii architektury wprowadzał Rafaela Fra Giovanni Giocondo, autor pierwszego ilustrowanego wydania Witruwiusza (Wenecja 1511) dodany mu do pomocy przy budowie bazyliki watykańskiej, o którym tak pisze nasz artysta do swego krewnego w liście z dn. 1 lipca 1514 r.: „*(Papa) mi ha dato un Com/pagnolo Frate doctissi-*

tagorasa, w słynnej *Szkole Ateńskiej* (il. 7). Widzimy tam u góry diagram w formie czterech strun greckiej liry odpowiednio ze sobą połączonych i opatrzonych numerami 6, 8, 9 i 12, wyrażający proporcje oktawy (6:12 czyli 1:2) rozłożonej przy zastosowaniu podziału harmonicznego i arytmetycznego, liczbami 8 i 9 na dwie kwinty (6:9 i 8:12 czyli 2:3) i dwie kwarty (6:8 i 9:12 czyli 3:4) oraz ton (8:9). Oktawa, kwinta, kwarta oraz ton są oznaczone swymi greckimi nazwami: *diapason*, *diapente*, *diatessaron* i *epogloon*. U dołu natomiast widnieje doskonała liczba pitagorejska 10, jako suma pierwszych czterech liczb, między którymi zachodzą proporcje wszystkich podstawowych konsonansów muzycznych: oktawy, kwinty i kwarty (1:2:3:4)¹²².

Problemy muzyki i jej teorii nie były obce Rafaelowi nie tylko dlatego, że wykształcenie artystyczne w owym czasie wymagało ich ogólnej znajomości¹²³, lecz także dlatego, że przebywając na dworze Leona X musiał się z muzyką, jej praktyką i teorią, szczególnie często stykać. Papież Leon X był bowiem namiętnym melomanem, utrzymywał duży chór i wielu muzyków, znał się znakomicie na teorii tej sztuki i lubił z fachowcami dyskutować „*tonis et chordis totaque numerorum proportione*”¹²⁴, a wreszcie obdarzony pięknym głosem sam śpiewał i grywał na instrumentach, zapewne małych organach, jaki stał w jego pokoju. Szczególnie bliską była mu zwłaszcza muzyka religijna, która bardzo silnie na niego oddziaływała¹²⁵. W tej atmosferze dworu papieskiego nie trudno było o zdobycie ogólnej wiedzy w zakresie muzyki.

mo [...] *ch' e huomo di gran riputatione sapientissimo acciò ch'io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte, ha nome fra Giocondo*” (GOLZIO, *ju.*, s. 32).

122 H. HETTNER, *Italienische Studien*, Braunschweig 1879, s. 198; — SPRINGER, *Raffaël und Michelangelo*, *ju.*, t. I, s. 246–247 i 338; — WITTKOWER, *ju.*, s. 109–110. — Por. także M. VOGEL, *Harmonia und Mousike im griechischen Altertum*, „*Studium Generale*” XIX, 1966, s. 538. Ciąg pierwszych czterech liczb całkowitych, które w sumie dają doskonałą liczbę pitagorejską 10 (por. m. in. PHILIO, *De decalogo*, 20–23 i *De opificio mundi*, 47–48), oraz zawierają proporcje wszystkich podstawowych konsonansów muzycznych, w tym dwukrotnie proporcje oktawy (1:2 i 2:4) a także oktawę podzieloną na kwintę i kwartę (2:3:4), można również odnaleźć w kompozycji chóru aniołów na obrazie bolońskim, jeżeli anioła z osobną kartą nutową w ręku będziemy interpretowali nie tylko jako jednego z członków czteroosobowej grupy.

123 WITTKOWER, *ju.*, s. 103–110. — Por. KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought*, *ju.*, s. 451–470.

124 A. PIRRO, *Leo X and Music*, „*The Musical Quarterly*” XXI, 1935, s. 12.

125 O zainteresowaniach muzycznych Leona X i roli muzyki na jego dworze por. PASTOR, *ju.*, t. IV, cz. 1, 1908, s. 130, 325, 334, 353, 377–380; — PIRRO, *ju.*, s. 1–16 — oraz GURLITT, *ju.*, s. 86.

126 E. WIND, *The Flaying of Marsyas* [w:] *Pagan Mysteries in the Renaissance*, *ju.*, s. 142–146; — CHASTEL, *Art et humanisme a Florence*, *ju.*, s. 48–54; E. WINTERNITZ, *The Curse of Pallas Athena. Notes on a „Contest between Apollo and Marsyas” in the Kress Collection* [w:] *Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida*, London 1959, s. 187. — Por. także E. GARIN, *Filosofi italiani del Quattrocento*, Firenze 1942, s. 436–437.

127 SPRINGER, *ju.*, t. I, s. 229–255 i 332–338; — E. WIND,

Przystępując do wyobrażenia kontrastu między dwoma jej rodzajami — muzyką boską i muzyką zwykłą, powrócił Rafael do znanego sobie tematu. Podobne treści zawierał bowiem wykonany według jego projektu jeden z fresków na sklepieniu Stanza della Segnatura, przedstawiający finał muzycznej rywalizacji Apollina z Marsjaszem, zwycięstwo, opartej na matematycznych zasadach, boskiej muzyki liry Apollina nad niekontrolowanymi dźwiękami fletu Marsjasza¹²⁶.

Również obycie Rafaela z problematyką filozofii neoplatonickiej nie budzi dziś wątpliwości w świetle badań treści ideowych dekoracji Stanza della Segnatura, Stanza d'Eliodoro czy kaplicy Chigi przy kościele S. Maria del Popolo¹²⁷. Neoplatonicka teoria miłości stanowi także klucz do pełniejszego zrozumienia treści cyklu fresków przedstawiających historię miłości Amora i Psyche w Villa Farnesina¹²⁸.

Współudział malarza w ustalaniu koncepcji ideowej obrazu jest jednak najbardziej widoczny w opracowaniu postaci Marii Magdaleny, której w oparciu o znane nam źródła nie sposób konkretnie związać z domniemanymi życzeniami fundatorów. Uważana niekiedy za jedną z najpiękniejszych postaci kobiecych, jakie namalował Rafael¹²⁹, stylistycznie najbardziej zaawansowana w kierunku manieryzmu¹³⁰, a zatem być może namalowana najpóźniej, posiada Magdalena charakterystyczny typ urody pojawiający się w szeregu dzieł Rafaela i będący, jak się zdaje, wynikiem wyidealizowania rysów kobiety sportretowanej przez niego na znanym obrazie z Galerii Barberini (il. 8–9)¹³¹. Przedstawiona tam młoda,

Platonic Justice designed by Raphael i *The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura*, „*Journal of the Warburg Institute*” I, 1937, s. 69–70 i II, 1938–1939, s. 75–79; — tenże, *Pagan Mysteries*, *ju.*, s. 142–146; — D. REDIG de CAMPOS, *Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura* [w:] *Raffaello e Michelangelo*, Roma 1946, s. 11–27; — C. G. STRIDBERG, *Raphael Studies I*, Stockholm 1960, s. 11 i 31–41; HARTT, *Lignum Vitae*, *ju.*, s. 122–123 i J. SHEARMAN, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” XXIV, 1961, s. 142.

128 F. SAXL, *The Villa Farnesina* [w:] *Lectures*, London 1957, t. I, s. 194 i PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, s. 191. — O miłości neoplatonickiej w twórczości Rafaela por. CHASTEL, *Art et Humanisme a Florence*, *ju.*, s. 489–99.

129 BURCKHARDT, *Der Cicerone*, *ju.*, cz. 2, t. 3, s. 857.

130 FREEDBERG, *ju.*, t. I, s. 176 i SHEARMAN, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, *ju.*, s. 214.

131 Pomimo wysokiego poziomu artystycznego, sygnatury i świadectw sięgających w XVI (GOLZIO, *ju.*, s. 170 i 217) autorstwo tego obrazu wciąż budzi wątpliwości badaczy, którzy często przypisują go uczniom Rafaela (m. in. FISCHER, *ju.*, s. 93 i F. HARTT, *A Drawing of the Fornarina as the Madonna* [w:] *Essays in Honor of Walter Fiedlaender*, s. 90–91). Nie starając się rozstrzygnąć tej kwestii, w której odnotować należy przekonującą opinię J. SHEARMANA łączącego obraz z Rafaeliem (*La seizième siècle europeen*, „*The Burlington Magazine*”, February 1966, s. 63), wypada stwierdzić, że nawet badacze kwestionujący autorstwo Rafaela uważają ten obraz za portret Fornariny i podkreślają podobieństwo portretowanej do św. Magdaleny na obrazie bolońskim, a także do innych postaci kobiecych w dziełach Rafaela, zwłaszcza tzw. Donna Velata z Galerii Pitti i Madonny Sykstyńskiej z Drezna (m. in. FISCHER, *ju.*, s. 92–93, a także FREEDBERG, *ju.*, t. I, s. 175).

półnaga dziewczyna, której lewe ramię zdobi wąska bransoleta z napisem „RAPHAEL URBINAS”, będącym chyba czymś więcej niż tylko sygnaturą artysty¹³², jest tradycyjnie identyfikowana ze znaną ze źródeł córką piekarza Francesco Luti, Małgorzatą, od zawodu ojca zwaną Fornarina, z którą Rafael był związany do ostatnich dni swego życia i z jej zapewne powodu odraczał nigdy nie sfinalizowany ślub z kuzynką kardynała Bernardo Dovizi da Bibbena¹³³. Świadczeniami tej, jak wolno przypuszczać, wielkiej miłości są nie tylko powtarzane przez niego w wielu dziełach, mniej lub więcej wyidealizowane, rysy Fornariny lecz także, jej zapewne poświęcone, sonety miłosne zachowane w kilku wariantach na marginesach i odwrociach własnoręcznych szkiców artysty do fresków Stanza della Segnatura¹³⁴:

„*Como non podde dir d'arcana dei
Paul, como discesso fu dal celo
così el mio cor d'uno amoroso velo
a ricoperto tuti i pensser mei*”

rozpoczyna się jeden z nich, charakterystycznym porównaniem miłosnego uniesienia do ekstazy św. Pawła, tak często cytowanej i komentowanej przez renesansowych neoplatonczyków¹³⁵.

Nadanie postaci św. Magdaleny rysów ukochanej artysty staje się pełniej zrozumiałe dopiero w świetle neoplatonckiego poglądu, że miłość ludzka (*amor humanus*), jako pożądanie widzialnego piękna będącego odbiciem piękna boskiego, stanowi pierwszy stopień prowadzący do miłości Boga (*amor divinus*). Ten rozpowszechniony wówczas pogląd, zgodny ze starą tradycją włoskiego „*dolce stil nuovo*”, potwierdzony autorytetem dzieł Dantego i Petrarcki, spotykamy powszechnie w pismach filozofów i pisarzy tej epoki a wśród wielu innych, znajdziemy go także w *Il Cortigiano* zaprzyjaźnionego z Rafałem Baldassara Castiglione¹³⁶.

Wysublimowane rysy ukochanej kobiety otrzymała na obrazie bolońskim nie przypadkowo właśnie

132 Jeżeli słuszne jest mniemanie, że bransoleta opatrzona imieniem artysty, opasująca lewe ramię portretowanej symbolizuje więzy miłości łączące ją z Rafałem, można wysunąć przypuszczenie, że zagadkowa opaska na lewym ramieniu św. Cecylii, nie posiadająca uzasadnienia kostiumologicznego i obca tradycji ikonograficznej, sporządzona z tego samego materiału co jej *quasi* sakralna dalmatyka, symbolizuje w nawiązaniu do tekstu legendy, mistyczne więzy łączące Cecylię „*col suo superno sposo*”.

133 A. ZAZZARETTA, *I sonetti di Raffaello*, „L'Arte” XXXII, 1929, s. 85–86; — GOLZIO, *iw.*, s. 31–32, 120, 217 i 264. Informacje Vasariego na temat miłości w życiu Rafaela skłaniają do wniosku, że Rafael w ciągu swego wieloletniego pobytu w Rzymie był zakochany przez cały czas przede wszystkim w jednej kobiecie (VASARI, *iw.*, t. IV, s. 354–355, 365–366, 380–382).

134 O. FISCHER, *Raphaels Zeichnungen*, t. VI, Berlin 1925, nr 277–287, s. 306–321; — ZAZZARETTA, *iw.*, s. 77–88 i 97–106; — GOLZIO, *iw.*, s. 181–188.

135 M. in. FICINO, *Opera*, *iw.*, s. 425–472 i 697–706; — PICO della MIRANDOLA, *Opera*, *iw.*, t. I, s. 209.

136 Por. m. in.: *Quel fulgore della divinità, che risplende nel corpo bello, costringe gli amanti a meravigliarsi, temere, et venerare detta persona, come una statua di Dio*”, „*Certamente colui che usa rettamente lo Amore, loda la forma del corpo. Ma per mezzo di quella cogita una più eccellente spezie nella Anima, nello Angelo, et in Dio, et quella con più fervore desidera*” lub „*Se è ci piaceranno i Corpi, gli*

św. Maria Magdalena, której legendarne nawrócenie bywało w tym czasie interpretowane jako przykład przejścia od miłości ziemskiej (*amor profano*) do miłości boskiej (*amor divino*)¹³⁷. Dlatego także jest ona przedstawiona w momencie, gdy dołącza się do grupy pozostałych świętych, a równocześnie patrzy w kierunku widza pośrednicząc między nim a rozgrywającym się na obrazie misterium boskiej miłości.

Połączenie w obrazie Rafaela elementów religijnych i świeckich, chrześcijańskich i neoplatonickich jest bardzo typowe dla tej epoki. Renesansowi neoplatonicy byli, jak wiadomo, głęboko przekonani, że chrześcijaństwo, jedyna prawdziwa religia, jest całkowicie zgodne z platonizmem, jedyną prawdziwą filozofią. Niektórzy, np. Pico della Mirandola, zwany „*princeps concordiae*”, szli nawet tak daleko, że starali się połączyć doktryny zaczerpnięte ze źródeł egipskich, greckich, żydowskich i chrześcijańskich w rodzaj uniwersalnego synkretyzmu. W okresie konfliktów teologicznych poprzedzających Reformację właśnie neoplatonizm reprezentował postawę tolerancji i harmonii¹³⁸.

W tym świetle staje się zrozumiałe oparcie programu treściowego obrazu Rafaela o źródła ewangeliczne i patrystyczne, chrześcijańskie i pitagorejsko-neoplatonickie, które w dziele tym nakładają się na siebie i przenikają wzajemnie.

Typowa również dla epoki powstania obrazu jest wieloznaczność jego treści, świadomie postulowana przez renesansowych humanistów, pielęgnujących ezoteryczną wiedzę i lubujących się w ukrytych racjach i enigmatyczności wypowiedzi, dzięki której miały one, wedle ich mniemania, zyskać większą powagę i autorytet¹³⁹.

Renesansowy neoplatonizm posiadał wreszcie charakter wybitnie teologiczny. Atakując teologię scholastyczną jego przedstawiciele zwracali się do biblijnych i patrystycznych źródeł chrześcijaństwa, które

Animi, gli Angeli, non ameremo questi propti, ma Dio in questi. Nei corpi ameremo l'ombra di Dio, negli Animi la similitudine di Dio, negli Angeli la immagine di Dio” (FICINO, *Sopra lo amore*, *iw.*, oraz 2, cap. 6 i 7, oraz 6, cap. 19, s. 37, 42 i 203; — por. także PICO della MIRANDOLA, *Comento sopra Canzona di Benivieni*, lib. 2, cap. 14 i lib. 3, cap. 10 (*Opera*, *iw.*, s. 506 i 514–517); — F. CATTANI da DIACCETO, *I tre libri d'amore*, Venezia 1561, s. 152–161; — B. CASTIGLIONE, *Il Cortigiano*, *iw.*, lib. 4, cap. 62, 67–68 i inni. O rozpowszechnieniu tego poglądu w literaturze poetyckiej pod wpływem „*Gli Asolani*” Pietra Bembo por. L. TONELLI; *L'amore nella poezja e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze 1933, s. 67–107.

137 Taką treść posiadała jedna z florenckich „*sacra representatione*” (TONELLI, *iw.*, s. 238). Jako przykład miłości ziemskiej prowadzącej do miłości boskiej można również interpretować zapytanie św. Augustyna w pięknej młodzieńczej twarz św. Jana (por. FICINO, *Sopra lo amore*, *iw.*, oraz VI, cap. 14, s. 182–183).

138 KRISTELLER, *Il pensiero di Ficino*, *iw.*, s. 346–349; — tenże, *The Classics and Renaissance Thought*, *iw.*, s. 70–91; — tenże, *Renaissance Thought II*, *iw.*, s. 91, 98–99; — PANOFSKY, *Studies in Iconology*, *iw.*, s. 130–131; — WALKER, *Orpheus*, *iw.*, s. 105–107; — CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, *iw.*, s. 14–15 oraz tenże, *Art et humanisme a Florence*, *iw.*, s. 195–206.

139 WALKER, *Orpheus*, *iw.*, s. 106–107; — CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, *iw.*, s. 141–156 i WIND, *Pagan Mysteries*, *iw.*, s. 16–23.

pragnęli jedynie uzupełnić dorobkiem myśli antyku. Pozwala to zrozumieć dlaczego tak wielu „*diagnoni*”, zwolenników Savonaroli, rekrutowało się z kręgów florenckiej Akademii Platonskiej, a ze źródeł neoplatonskiej „*docta pietas*” wyszły wyprzedzające Reformację pierwsze próby chrześcijańskiej „*renovatio*”¹⁴⁰.

Elementy filozofii neoplatonskiej, zwłaszcza teorii miłości, nie mogą zatem dziwić w ustach świątobliwej Eleny Duglioli, której wizje „*per vehementia di divin amore*” mają przecież charakter ekstaz neoplatonskich. W opracowanym przez nią dziełku pt. „*Brieve e signoril modo del spiritual vivere*” służba boża jest zdefiniowana, nie bez wpływu filozofii Ficina, jako „*un industrioso modo, et un arte di amare, nel quale cercar debbe l'innamorata anima con ogni studio, e forza copularsi al suo diletto*”. Zaleca ona dalej nieustanną modlitwę „*finchè l'anima si reunisca con perfetta copula al suo superno sposo*” oraz częste przyjmowanie komunii „*la qual comunione non è altro che un intima unione et copula, che fa il celestial Sposo con l'innamorata anima*”¹⁴¹.

Z przygotowanymi m. in. przez poglądy neoplatonskie pierwszymi dążeniami do reformy katolickiej był w owym czasie związany także przyjaciel i powiernik Eleny biskup Pistoii Antonio Pucci. Pozostający w bliskich kontaktach z uczniem Ficina i zwolennikiem Savonaroli Paulo Orlandinim oraz humanistą, dyplomata weneckim a potem kamedulą Vincenzo Querinim, który w r. 1513 wraz z Tommaso Giustinianim przedstawił Leonowi X program

140 TONELLI, jw., s. 276; — CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, jw., s. 14–15; — tenże, *Art et humanisme a Florence*, jw., s. 195; — H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, t. I, Freiburg im Br. 1951, s. 124.

141 E. DUGLIOLI, *Breve e signoril modo del spiritual vivere* (MELLONI, jw., s. 437–439). Te, w duchu neoplatonskie, sformułowania Eleny nabierają szczególnej wymowy na tle poglądów averroistycznych panujących na Uniwersytecie w Bolonii, gdzie od r. 1512 wykladał Pietro Pomponazzi autor wydanego w 1516 r. traktatu *De immortalitate animae* zawierającego krytykę neoplatonskiej teorii o nieśmiertelności indywidualnych dusz ludzkich, która właśnie w owym czasie, w r. 1513, została zaliczona przez V sobór laterański do obowiązujących dogmatów wiary (E. CASSIRER, P. O. KRISTELLER, J. H. RANDALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago 1948, s. 8–20 i 257–279 — oraz H. JEDIN, *Kleine Konziliengeschichte*, Freiburg im Br. 1959, s. 78–79). Aktualność sporu z averroistami na temat nieśmiertelności duszy tłumaczy również dlaczego ludzie tej epoki widzieli w ekstazie św. Cecylii na obrazie Rafaela przedstawienie samej duszy świętej. Vasari pisze: „*Trema la carne, vedesi lo spirito*” i cytuje wiersz anonimowego poety: „*Pingant sola alii, referantque coloribus ora / Coeciliae os Raphael atque animum explicuit*” (VASARI, jw., t. IV, s. 350).

radykalnej reformy kościoła¹⁴², był Pucci sam autorem dzieł o tematyce religijnej, jak np. komentarzy do Biblii, i traktatu *De corporis et sanguinis Jesu Christi*. Jako „*chierico di camera*” Leona X wygłosił on na inauguracji dziesięciodniowej sesji V soboru laterańskiego w maju 1514 r. kazanie w obecności papieża, nawołujące do reformy kościoła¹⁴³. Wreszcie był członkiem tajnego stowarzyszenia duchownych i świeckich *Oratorio del Divin Amore*, które miało na celu pogłębienie życia religijnego, częste przystępowanie do sakramentów i pielęgnowanie cnoty miłości. To niewielkie, bo liczące zaledwie kilkadziesiąt osób stowarzyszenie, kierowane przez Gaetano da Thiene, kanonizowanego później jako S. Gaetano, zostało zatwierdzone przez Leona X w r. 1516, a zatem istniało i działało już wcześniej¹⁴⁴.

Kontakty Rafaela, który od r. 1514 należał w Urbino do bractwa *Corporis Christi*, z domniemanymi członkami tego stowarzyszenia oraz wpływ ideologii *Oratorio* na ostatnią fazę twórczości artysty podnoszono często i od dawna, mimo że brak było na to konkretnych danych źródłowych¹⁴⁵. Dopiero w wyniku odnalezienia listy członków *Oratorio* z r. 1524, ułożonej według kolejności zapisów, gdzie na trzecim miejscu figuruje „*R. D. Antonius Puccius episcopus Pistoriensis, Romae*”¹⁴⁶ można z pewnością powiedzieć, że przynajmniej bolońska św. Cecylia powstała w związku z ideologią *Oratorio del Divin Amore* i jej program treściowy krystalizował się w kręgu oddziaływania chrześcijańskiego neoplatonizmu, który odegrał niemałą rolę w narodzinach pierwszej przedreformacyjnej katolickiej „*renovatio*”.

142 Orlandini zadedykował nawet Pucciemu swe *Eptathicum* (P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, t. I, London 1963, s. 112–113 i 235 — oraz A. GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1961, s. 142, 213–223). — O kontaktach Pucciego z Querinim zob. G. B. MITTARELLI i A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, t. VII, Venezia 1762, s. 415; — KRISTELLER, *Iter Italicum*, jw., t. I, s. 37 i tenże, *Studies in Renaissance Thought*, jw., s. 185–186, a o przedstawionym Leonowi X programie reformy kościoła JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, jw., t. I, s. 103 i nn.

143 J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, t. XXXII, Parisiis 1902, s. 887–898. — Por. także C. J. von HEFELE i J. HERGENRÖTHER, *Concilien-geschichte*, t. VIII, Freiburg im. Br. 1887, s. 597–599 i PASTOR, jw., t. IV, cz. 1, s. 534.

144 PASTOR, jw., t. IV, cz. 2, s. 549–562; — A. CISTELLINI, *Figure della riforma pretridentina*, Brescia 1948, s. 73 i 269–288; — JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, jw., s. 116–117; — F. HARTT, *Power and the Individual in Mannerist Art* [w:] *Studies in Western Art*, II, Princeton 1963, s. 226–228.

145 PASTOR, jw., t. IV, cz. 2, 1912, s. 551 (gdzie wcześniejsza bibliografia); — FISCHER, *Raphael*, jw., s. 183, 185 i 238–241 oraz HARTT, *Power and the Individual*, jw., s. 227.

146 CISTELLINI, jw., s. 282.

ICONOGRAFIA DELLA SANTA CECILIA DI RAFFAELLO

Prendendo in esame documenti e testimonianze, finora poco note, concernenti le personalità dei committenti della „Santa Cecilia”, l'Autore del presente articolo cerca, per un verso, di precisare le loro esigenze in merito alla tematica del quadro e, per un altro, di determinarne il contributo personale dell'artista.

Lo studio più approfondito dell'iconografia del quadro lo conduce alla conclusione che essa è stata concepita nell'ambito di una certa corrente del neoplatonismo rinascimentale, dalla quale sono venuti i primi tentativi di riforma cattolica.

Il saggio è la versione polacca di un articolo apparso per la prima volta in lingua inglese nel vol. 21 di „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”.