

*Originalveröffentlichung in: Emiliani, Andrea (Hrsg.): Indagini per un dipinto : la Santa Cecilia di Raffaello, Bologna 1983, S. 49-79 (Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna ; 44)*

**Stanislaw Mossakowski**

**Il significato  
della « Santa Cecilia »  
di Raffaello.**



Fin da quando nel 1550 Giorgio Vasari lodò nelle sue *Vite* la *S. Cecilia* di Raffaello questa celebre opera bolognese è stata più volte oggetto di interesse non solo per critici e storici dell'arte ma anche per musicisti e musicologi e perfino filosofi, la cui attenzione è stata attratta del suo contenuto enigmatico. Gli autori delle varie ricerche hanno raggiunto diverse conclusioni, talvolta contraddittorie e ciò si deve anche al fatto che le loro indagini erano soltanto in piccola parte basate su materiale documentario.

Riesaminare le fonti tenendo presenti in più larga misura gli orientamenti intellettuali e religiosi sotto la cui influenza si trovavano le persone collegate alla creazione dell'opera, potrebbe quindi condurre a una migliore conoscenza del dipinto e a una sua più corretta interpretazione<sup>1</sup>.

Questo dipinto di Raffaello, che si trova nella Pinacoteca di Bologna dal 1815, fu ordinato da una nobildonna bolognese famosa per la sua devozione, Elena Duglioli Dall'Oglio, attraverso la mediazione del suo amico Antonio Pucci, canonico fiorentino e più tardi vescovo di Pistoia e di suo zio Lorenzo Pucci, cardinale e al tempo stesso « datario » papale nella cappella di S. Cecilia innalzata da Elena nella sua città natale accanto alla chiesa di S. Giovanni in Monte<sup>2</sup>. Il quadro fu ordinato, secondo Vasari, dopo che Lorenzo

<sup>1</sup> Questo articolo *Raphael's « St. Cecilia »*. *An iconographical Study*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* » vol. 31, 1968, pp. 1-26, ha potuto essere scritto grazie alla borsa di studio concessami dall'Università di Bologna nell'anno accademico 1965-66. Desidero esprimere la mia sincera gratitudine al Rettore dell'Università Professor Felice Battaglia come ai bibliotecari e archivisti italiani che mi hanno fornito consigli e aiuto.

<sup>2</sup> Il ruolo dei Pucci nella commissione del dipinto non dovrebbe essere limitato alla loro mediazione con l'artista. Sembra piuttosto probabile che essi sostenessero in qualche misura le spese della commissione, che sarebbe divenuta in parte un loro dono alla santa donna. Forse tale è la ragione per la menzione di Vasari riguardo alla commissione dell'opera da parte del Cardinal Pucci personalmente (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, [1568], a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, IV, p. 349, e III, p. 545). Similmente un anonimo autore, attivo nella prima parte del sedicesimo secolo, conosciuto personalmente da Elena, scrisse nella sua biografia (cap. 21) « Messer Antonio Pucci... fece ancor a Roma depinger la ancona da Rafael da Urbino » (citato da G. P. Melloni, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità, nati o morti in Bologna* III, Bologna, 1780, pp. 332-33, nota 15). La sola copia di questa biografia a me accessibile,

era stato nominato cardinale, cioè dopo il 29 settembre 1513; il fatto è convincente in quanto solo un alto e influente prelato poteva ottenere in quel momento che gli fosse dipinto un quadro di Raffaello, il quale, sopraffatto da numerose commissioni papali non riusciva nemmeno ad adempiere agli impegni assunti verso i principi regnanti<sup>3</sup>. Le fonti più antiche citano anche l'anno 1513 quando parlano dei contatti di Elena Duglioli con il nipote del Cardinale, Antonio Pucci<sup>4</sup>. Non sappiamo se tra Elena, Pucci, e Raffaello vi siano stati discorsi diretti, ma non è impossibile che essi abbiano avuto luogo alla fine del 1515 durante il soggiorno a Bologna di Papa Leone X, che vi giunse all'inizio di dicembre per incontrare Francesco I, re di Francia. Il Papa era accompagnato dal cardinal Pucci, che giocava un ruolo importante nei negoziati con i Francesi, e forse da Raffaello, che si sapeva essere in quel momento a Firenze con il Papa per prender parte alla conferenza sulla costruzione della facciata della chiesa medicea di S. Lorenzo<sup>5</sup>. L'ipotesi più probabile è che il quadro sia stato ordinato allora per il fatto che la cappella di S. Cecilia venne terminata negli anni 1515-1516 ed era importante rifinirla e arreararla<sup>6</sup>. Si può soltanto congetturare in quale momento

conservata nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio a Bologna, è sfortunatamente incompleta e il capitolo 21 è mancante [Gozz. 292, cc. 19-57]. Questa biografia è considerata come una delle più antiche fonti scritte riguardanti Elena, cfr. *Acta Sanctorum*, VI, 23 Sett., Anversa, 1757, pp. 655 e segg., come anche *Super confirmatione cultus... beatae Helenae ab Oleo*, Bologna, 1827 p. 9). La commissione del dipinto era assegnata ad Antonio Pucci anche da documenti più tardi dell'Archivio Pucci a Firenze (F. 7, N. 29) pubblicati da O. Pucci, *La Santa Cecilia di Raffaello d'Urbino*, in « Rivista Fiorentina », I, giugno 1908, p. 6 e segg.

<sup>3</sup> G. Vasari, *op. cit.*, IV, p. 349. Cfr. *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, a cura di C. V. Eubel, III, 1923, p. 13.

<sup>4</sup> La biografia di Elena sopracitata, narra di contatti personali tra il Canonico Pucci (Vescovo dal 1518) ed Elena Duglioli, che e.g. nell'anno 1513 offrì ospitalità al Canonico durante il suo soggiorno a Bologna (c. 32 v.).

<sup>5</sup> Per la visita del Papa a Firenze e a Bologna vedere: L. Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, IV/I, Roma 1908, pp. 84-90; per quella di Raffaello: V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, 1936, p. 36 e pp. 40 e segg.

<sup>6</sup> La storia della costruzione della Cappella dovrebbe essere qui discussa perché può gettare indirettamente nuova luce sulla data del nostro dipinto. La idea di erigere la cappella nacque nella mente di Elena probabilmente solo dopo aver ricevuto le reliquie di Santa Cecilia, donatele dal Vescovo Francesco Alidosi, che era dal 1506 Cardinale di Santa Cecilia e dal 1508 legato del Papa a Bologna. Questo dono era una parte delle reliquie della Santa, inviate da Giulio II a Enrico VIII di Inghilterra (cfr. G. P. Melloni, *Atti o memorie*, III, p. 346). Questo fatto potrebbe essere avvenuto nel 1510, quando la Rosa Dorata fu inviata al Re (cfr. L. Pastor, *op. cit.*, III, 1912, p. 620). D'altro canto, si sa che all'inizio del 1510 il Cardinal Alidosi frequentava la casa di Elena, dove celebrava messe, e parecchie volte le consegnò elevate somme di denaro per scopi devozionali (G. Bolognini, *Diario delle cose di Bologna... dal 1494 fino al 1513*, Bibl. dell'Archiginnasio, Ms. B. 1108, pp. 202-203). La data precisa dell'inizio dei lavori architettonici

Raffaello effettivamente eseguisse l'ordinazione. Lo stile dell'opera, con chiari elementi manieristici, è un argomento, come John Shearman ha giustamente sottolineato, per datarla tardi<sup>7</sup>, ma è difficile collocarla oltre la fine del 1516 se è vera l'affermazione di Vasari<sup>8</sup> che il dipinto finito inviato a Bologna fu ammirato dal pittore Francesco Francia, che morì, come sappiamo, il 5 gennaio 1517 e si occupò della sua installazione sull'altare. Una conoscenza migliore delle circostanze dell'inizio del dipinto e della personalità di Elena Duglioli e dei due Pucci può permettere una approssimativa ricostruzione dei desideri della fondatrice e dei suoi consiglieri dai quali l'artista deve essere stato condizionato. La ordinazione del quadro che rappresentava il tipo tradizionale nell'Italia di quel tempo, la così detta « Sacra conversazione » privo della figura centrale della Madonna, non può essere considerato niente di straordinario. La scelta dei santi, cioè *S. Cecilia* circondata da *Giovanni Evangelista*, *Agostino*, *Paolo* e *Maria Maddalena*, comunque, richiede una spiegazione, così come la questione fino a che punto rispondesse al desiderio della committente e perché.

della cappella è sconosciuta. Una notazione dell'Archivio Pucci si riferisce all'anno 1510, come l'iscrizione su una lastra collocata nella parete interna della Cappella nel 1695 il cui testo è riportato da M. Gualandi, *Memorie riguardanti le belle arti*, I, Bologna, 1830, n. 51. Comunque, l'anonimo biografo di Elena dichiara che ella fu ispirata a costruire la cappella nell'ottobre del 1513 (cfr. G. P. Melloni *op. cit.*, pp. 332-33) e la famosa notazione di un altro autore anonimo, pubblicata da Malaguzzi-Valeri, così si esprime: « L'anno 1514 la Beata Elena... fece edificare la Cappella di Santa Cecilia et fece fare da Raffaello d'Urbino il quadro di S. Cecilia » (F. Malaguzzi-Valeri, *Nuovi documenti, La Santa Cecilia di Raffaello*, in « Archivio storico dell'arte », VII, 1894, p. 367). La notazione si dice sia conservata nell'Archivio di Stato di Bologna, Demaniale Lateranensi di San Giovanni in Monte, 145, 1480 ma non ve l'ho potuta trovare. La prima menzione dell'edificio già finito si può trovare solo nel 1516 in un diploma del 9 settembre, che attesta l'assegnazione della località di Varignana alla cappella « quam prefacta 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, no. 12, c. 2v. pubblicato erroneamente da G. P. Melloni, *op. cit.*, pp. 338-39 e corretto da F. Malaguzzi-Valeri, *op. cit.*, p. 368). Questa informazione è confermata anche dall'anonimo biografo di Elena: « Nel mese di Agosto del 1515 finita già la bella Cecilia... la magnanima Vergine... aveva comprato molte... cose... per far paramenti ed altri ornati ecclesiastici » (G. P. Melloni, *op. cit.*, p. 339). I lavori nella cappella sembra siano durati per parecchi mesi poiché nel testamento di Elena, scritto il 15 aprile 1517 ci viene riferito: « prefacta testatrix... unam capellam in ecclesia sancti Joannis in Monte... iam est annus ellapsus a fundamentis erexit et errigi, construi et fabricari fecit » (Bibl. dell'Archiginnasio, Ms. B. 374, c. 1). La consacrazione della cappella e del suo altare avvenne solo il 24 agosto 1520 (G. P. Melloni, *op. cit.*, p. 346).

<sup>7</sup> J. Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, in « Studies in Western Art », II, 1963, n. 214. La datazione del dipinto agli anni 1513-14 accettata da parecchi studiosi è basata prima di tutto sulla citazione di Vasari che si riferisce alla nomina del Cardinal Pucci e alle fonti archivistiche (non completamente attendibili) sopra citate, riguardanti la costruzione della cappella e particolarmente su quella pubblicata da Malaguzzi-Valeri.

<sup>8</sup> G. Vasari, *op. cit.*, III, pp. 545.

La difficoltà minore nell'interpretazione sembra essere causata da S. Cecilia, la figura principale del quadro e la patrona della cappella recentemente costruita dove l'opera doveva essere collocata, e le cui reliquie Elena Duglioli possedeva e venerava<sup>9</sup>. La santa era nota a Bologna come dimostra il fatto che alla fine del quindicesimo secolo la famiglia Bentivoglio aveva fondato un oratorio dedicato a S. Cecilia annesso alla chiesa di S. Giacomo Maggiore e nel secolo successivo l'aveva fatto decorare con una serie di affreschi che illustravano la sua vita<sup>10</sup>.

Anche la scelta di S. Giovanni Evangelista e di S. Agostino sembra giustificata, poiché la cappella fondata da Elena è attigua alla chiesa di S. Giovanni che appartiene ai Canonici Regolari della Regola di S. Agostino<sup>11</sup>. Come sappiamo dalle fonti, la committente del quadro aveva una particolare venerazione per questi due santi e per S. Paolo<sup>12</sup>.

Il culto di S. Cecilia, lo sforzo di ottenere le sue reliquie, la costruzione della cappella a lei dedicata ebbero una profonda importanza nella vita di Elena. Analogamente a quella patrizia romana, nel giorno del suo matrimonio ella fece, con il consenso del marito, voto di castità, e lo mantenne, secondo le informazioni delle fonti, attraverso i molti anni della sua vita matrimoniale<sup>13</sup>. Questa virtù di S. Cecilia era messa in evidenza nel quadro dove le sue ricche vesti sono cinte da una semplice cintura, il tradizionale simbolo della castità<sup>14</sup>. Questa era anche l'origine del culto di Elena per S. Giovanni e S. Paolo, il primo dei quali era stato a lungo venerato come patrono della verginità e il secondo, celibe, aveva lodato questo stato nella sua prima lettera ai Corinzi (VII, I, 8, 37)<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Per la particolare devozione di Elena per Santa Cecilia, vedere e.g.: P. Recta, *Narrativa della vita e morte della beata Elena Duglioli dall'Oglio... scritta dal suo confessore*, Bibl. dell'Archiginnasio, Ms. Gozz. 292 c. 3r, 4v, e G. P. Melloni, *Atti o memorie*, III, p. 318.

<sup>10</sup> C. Justi, *Raphaels heilige Cäcilia* in « Zeitschrift für Christliche Kunst », XVII, 1904, col. 131. Per un elenco delle rappresentazioni vedere H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, 1965, n. 433.

<sup>11</sup> Il collegamento della rappresentazione di S. Giovanni Evangelista con il nome della chiesa fu indicato da C. Justi, *op. cit.*, coll. 135 e segg. e O. Fischel, *Raphael*, Berlino, 1962, p. 183.

<sup>12</sup> Vedere P. Recta, *op. cit.*, c. 3v, 4v, 12r, e G. P. Melloni, *op. cit.*, pp. 318, 339, 439, 442.

<sup>13</sup> P. Recta, *op. cit.*, c. 4rv, e G. P. Melloni, *op. cit.*, pp. 317 e segg.

<sup>14</sup> I testi rinascimentali riguardanti questo simbolismo sono citati da E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, (trad. It. *Misteri Pagan nel Rinascimento*, Milano 1971), 1958, p. 123, nota 3.

<sup>15</sup> P. Recta, *op. cit.*, cc. 4v, 12r. Alcuni autori consideravano anche Santa Maria Maddalena, nel nostro dipinto, come un simbolo di castità recuperata attraverso la penitenza

Le fonti più antiche riguardanti la vita di Elena e provenienti da persone che la conobbero personalmente danno numerose e dettagliate informazioni intorno alle sue frequenti visioni e rapimenti estatici; per esempio, Padre Pietro Recta, enumerando le ammirevoli virtù della nobildonna, sua penitente da molti anni, indicava soprattutto « la contemplazione et il vedere così chiaramente le cose dell'altra vita, come il Cielo, e quelle Anime e Spiriti Beati »<sup>16</sup>. Egli inoltre scrisse che Elena, che a quel tempo aveva circa quarant'anni, sembrava una ragazzina e che il suo viso subiva un visibile cambiamento, divenendo rotondo e rosato<sup>17</sup>.

Antonio Pucci, un amico di Elena, sapeva di queste visioni, e attraverso lui probabilmente anche Raffaello, che ne dovette essere influenzato nel modo di rappresentare S. Cecilia nel quadro<sup>18</sup>. Ella è vestita con abiti di colore giallo dorato simboleggianti desiderio di Dio<sup>19</sup>, e solleva il viso verso l'alto, dove il cielo scuro, denso di nubi si apre sopra di lei mostrando una gloria di angeli vivamente illuminati<sup>20</sup>. « La faccia rivolta in alto » dice il testo di Cesare Ripa basato sulla tradizione iconografica del primo Rinascimento, « mostra che come sono gli occhi nostri col Cielo, con la luce, e col Sole, così è il nostro intelletto con le cose celesti, e con Dio »<sup>21</sup>. La tonda, rosea faccia di S. Cecilia mostra, come Vasari notava, « quella astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi »<sup>22</sup>.

I santi che circondano S. Cecilia non prendono parte direttamente alla sua estasi; tuttavia l'elemento delle visioni spirituali che ricorrevano nella vita di ognuno di loro poteva anche essere uno dei fattori

(F. A. Gruyer, *Les Vierges de Raphael et l'iconographie de la Vierge*, III, 1869, p. 587 e segg. e O. Fischel, *op. cit.*, p. 185), oppure estendevano questa interpretazione a S. Agostino per riconoscere il trionfo della castità e della verginità come il soggetto principale del quadro (P. A. de Santi, *Santa Cecilia e la musica*, in « Civiltà Cattolica », LXXII, 1921, p. 328, e L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III/I, 1958, p. 282).

<sup>16</sup> P. Recta, *op. cit.*, c. 6r (vedere anche cc. 3r, 4r e la biografia anonima di Elena, *op. cit.*, cc. 22r, 26r, 56v.).

<sup>17</sup> P. Recta, *op. cit.*, c. 5r e la biografia anonima di Elena, *op. cit.*, cc. 54v, 55r.

<sup>18</sup> A tale conclusione giunse L. Müller, *Raffaels 'Heilige Cäcilia'*, in: *Literatur- und Kunstkritische Studien*, Vienna 1895 p. 183 e segg., basandosi su informazioni riguardanti l'origine soprannaturale della ispirazione, ricevuta da Elena, che determinò la costruzione della cappella.

<sup>19</sup> Cfr. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, III, 16 (ed. Roma, 1844, I, p. 352), e C. Ripa, *Iconologia*, s.v. *Desiderio verso Iddio*, Padova, 1630, p. 177.

<sup>20</sup> Per il problema del significato della luce come simbolo della Rivelazione divina nell'epoca rinascimentale vedere F. Hartt, *Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Elidoro and the Sistina Ceiling*, in « The Art Bulletin », XXXII, 1950, p. 122 e segg.

<sup>21</sup> C. Ripa, *op. cit.*, Venezia, 1645, p. 623.

<sup>22</sup> G. Vasari, *op. cit.*, IV, p. 349.

che decisero la loro scelta<sup>23</sup>. Le visioni di S. Giovanni sull'isola di Patmo dettero origine al suo libro dell'*Apocalisse*<sup>24</sup>. Questo è probabilmente il grande libro che giace ai piedi dell'Evangelista sul quale è seduta un'aquila, il suo attributo e al tempo stesso il simbolo della capacità di elevarsi col pensiero nelle più alte sfere<sup>25</sup>. S. Paolo convertitosi a causa della sua visione sulla via di Damasco, fu, come egli scrisse nella seconda epistola ai Corinzi (XII, 2-4) trasportato in cielo dove udì cose che non potrebbero essere ripetute<sup>26</sup>. Il pittore pose due lettere, forse quelle ai Corinzi<sup>27</sup>, in mano all'apostolo<sup>28</sup>. Le visioni di S. Paolo furono soggetto delle dotte meditazioni di S. Agostino, la cui conversione a Milano ebbe pure un carattere soprannaturale<sup>29</sup>. S. Maria Maddalena, secondo una leggenda provenzale resa largamente popolare dalla *Leggenda Aurea* di Iacopo da Voragine, durante la sua penitenza veniva sollevata al cielo dagli angeli parecchie volte al giorno in un'estasi mistica<sup>30</sup>.

Nelle visioni di Elena Duglioli, riportate dai biografi contemporanei che basavano le loro informazioni sui suoi racconti, l'elemento della musica aveva una parte importante. « Questa Vergine » scriveva l'Anonimo autore « esser elevata alli celestiali concerti che possiamo dire quasi di continuo di quelli esser stata partecipe, o fusse per reale esteriore suono, o parper solo imaginario miracolosamente dal Signore, ò angeli beati da lei fatto assaggiare non sappiamo. Ma parti-

<sup>23</sup> A tale conclusione giunse L. Müllner, *op. cit.*, p. 187, come anche O. Fischel, *Raphael*, 1962, p. 182.

<sup>24</sup> Citato anche da C. Justi, *op. cit.*, col. 140 e L. Müllner, *op. cit.*, p. 187.

<sup>25</sup> « Sanctus Joannes apostolus, non immerito secundum intelligentiam spiritualem aquilae comparatus », (Agostino, in *Joannis Evangelium*, XXXVI, 8, ed. Migne, P. L., XXXV, col. 1662, vedere anche coll. 1666, 1686) e « acutissimi visus Aquila est Joannes, qui oculi acie in altissimae divinitatis recessum directa, prae omnibus maxime superioris naturae secreta revelavit » (P. Valeriano, *Hieroglyphica*, ed. Lugduni, 1595, pp. 181 e segg.).

<sup>26</sup> F. R. Gruyer, *op. cit.*, III, p. 587; L. Müllner, *Raffaels Heilige Cäcilia*, p. 187; C. Justi, *op. cit.*, p. 140.

<sup>27</sup> G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, III, Firenze, 1891, p. 77. D'altro canto Fischel (*op. cit.*, 1962, p. 183 e segg.) lesse erroneamente sulla striscia di carta visibile fra S. Paolo e S. Giovanni le parole CORIN che cercò di collegare con l'Epistola ai Corinzi. Questa iscrizione o piuttosto le linee a mala pena leggibili che segnano il testo sono del tutto incerte e il libro, su cui un'aquila — il simbolo di S. Giovanni Evangelista — è assisa, è da mettere in relazione piuttosto con gli scritti del secondo.

<sup>28</sup> L'atteggiamento di S. Paolo, assorto nella meditazione, con la testa appoggiata sulla mano e l'aquila alla sua sinistra, può essere interpretato come un simbolo della « elevazione della mente, nata per la quiete del corpo » (C. Ripa, *Iconologia, s.v. Pensiero*, Padua, 1630, p. 562).

<sup>29</sup> Augustinus, *De genesi ad litteram*, XII, e *Confessiones*, VIII, 12 (P. L. XXXIV, coll. 453, 455, 478, e XXXII, col. 762).

<sup>30</sup> C. Justi, *op. cit.*, col. 140, e J. da Voragine, *Legenda aurea*, XCVI (XC), ed. Wroclaw, 1890, p. 413.

colarmente più volte narrasi haver alcune fiato sentito tali celesti concerti realmente »<sup>31</sup> e Pietro Recta aggiungeva « ha parlato sensibilmente con li Angeli e con quelli cantato »<sup>32</sup>.

Questi racconti di Elena, conosciuti da un vasto gruppo di persone a lei vicine, ebbero qualche influenza nel modo di rappresentare la visione di S. Cecilia nel quadro di Raffaello, dove un coro di angeli musicanti appare alla santa perduta in estasi.

Diversamente dalla visione classica, l'idea cristiana di musica celeste come « *musica angelica - che è - illa quae ab angelis ante conspectum Dei semper administratur* »<sup>33</sup>, il cui scopo è la lode continua di Dio, fu sviluppata sulla base della visione di Isaia dal Vecchio Testamento (VI, 1-4), e del vangelo di S. Luca (II, 13-14) e del Libro della Apocalisse di S. Giovanni (e. g. V, II) dal Nuovo, oltre agli scritti di Dionisio Pseudo-Areopagita (Gerarchia Celeste 273 B) e di numerosi Padri della Chiesa<sup>34</sup>. Adempiendo a un'importante funzione nella « Liturgia » degli Angeli, la musica celeste esprimeva anche la felicità delle anime redente che contemplavano direttamente la gloria di Dio<sup>35</sup>. Questa musica, come appare dalla menzione nel Libro della Apocalisse (I, 9-10) e, fra gli altri, dagli scritti di S. Agostino, può essere accessibile sulla terra solo a persone in stato di estasi<sup>36</sup>, come si vede nel quadro di Raffaello<sup>37</sup>.

Si può supporre che la canzone del coro angelico che appare in cielo trovi corrispondenza nell'anima misticamente assorta in estasi di S. Cecilia, che in questo modo ubbidisce alla raccomandazione di S. Paolo (Ep. ad Ephes. V, 19), commentata molte volte da S. Agostino « *cantate et psallete in cordibus vestris Domino* »<sup>38</sup> e al tempo stes-

<sup>31</sup> Anonimo biografo di Elena, *op. cit.*, c. 51r; cfr. anche cc. 51v-56v.

<sup>32</sup> P. Recta, *op. cit.*, c. 5r (cfr. anche c. 5v).

<sup>33</sup> Nicolao de Capua (1415). La citazione proviene da W. Grulitt, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, in « Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938 », XLV, 1939, p. 94.

<sup>34</sup> Cfr. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, 1962, pp. 17-29. La musica angelica volta a lodare Dio era menzionata, in connessione con il nostro dipinto, da F. Liszt, *La sainte Cécile de Raphaël* (1839), in « Page romantiques », 1912, p. 251; W. Grulitt, *op. cit.*, p. 94; G. Bandmann, *Melancholie un Musik*, 1960, p. 131 e R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 255.

<sup>35</sup> W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 94; R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 140; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959, p. 492 (trad. It. *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964).

<sup>36</sup> Augustinus, *De dividendo Deo liber seu epistola*, 147, XIII, P.L., XXXIII, col. 610. Vedere anche G. Bandmann, *op. cit.*, p. 128 e p. 131 e R. Hammerstein, *op. cit.*, pp. 53-62.

<sup>37</sup> Sembra molto probabile che qui, come Fischel (*Raphael*, 1962, p. 181) crede, ci troviamo di fronte alla cosiddetta « visio (auditio) spiritualis ». Cfr. anche R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 54 e i testi influenzati dagli scritti di S. Agostino, P. L. XL, coll. 751, 796, 997, 1028.

<sup>38</sup> Augustinus, *Epistola 140*, XVII, P.L. XXXIII, coll. 556 e segg. Cfr. anche testi citati da

so dà un'illustrazione della leggenda riguardante la sua vita. Nella più antica descrizione della vita della santa del quinto o sesto secolo, *Passio S. Caeciliae*, c'è la seguente frase nella descrizione delle nozze della giovane Romana con Valeriano: « *Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar* »<sup>39</sup>. Il voto di castità di Cecilia, collegato nel testo della leggenda con la musica nel profondo del suo cuore, è pure connesso con il canto degli angeli che, secondo S. Giovanni (Rivelazioni XIV, 3-4) può essere sentito solo da quelli « che sono vergini ». Questa è una delle ragioni per cui gli angeli che appaiono a Cecilia sono presentati come molto giovani. L'altra poteva essere il vecchio principio assunto dall'antichità e trasformato dalla cristianità medioevale di collegare la musica con la giovinezza, da dove veniva la convinzione che il più adatto alle lodi della gloria di Dio è il canto dei bambini innocenti<sup>40</sup>. E non è accidentale che gli angeli cantando non usino strumenti musicali<sup>41</sup> poiché la voce umana, essendo una diretta espressione dell'anima e al tempo stesso strettamente connessa con le parole, che nei canti religiosi sono spesso parole divine, ha, secondo S. Agostino ed altri Padri della Chiesa, il carattere più conveniente alla più importante funzione della musica, che è quella religiosa<sup>42</sup>. La tendenza a dare priorità alla voce umana sugli strumenti, contrariamente a un'altra tendenza deriva-

P. A. de Santi, *Santa Cecilia*, p. 332; L. Pastor, *Storia dei Papi*, III, p. 105; L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Traditio, II, 1944, p. 452.

<sup>39</sup> H. Quentin, *Cécile*, in « Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie », II/2, 1910, coll. 2713 e 2719. Cfr. anche Salmo CXVIII, 80.

<sup>40</sup> Le tendenze — antica e medioevale — a collegare la Musica con la Gioventù sono discusse da G. Bandmann (*Melancholie und Musik*) pp. 130 che traccia la bibliografia relativa a questo problema.

<sup>41</sup> Gli strumenti musicali, tenuti dagli angeli, compaiono, comunque, nella stampa di Marc'Antonio Raimondi (Bartsch, 116) che rappresenta, come riferiva Vasari (*op. cit.*, V, p. 413), il dipinto di Raffaello. Tuttavia, questa stampa differiva dall'opera di Raffaello in tanti particolari importanti, che è stata spesso considerata una riproduzione dei primi progetti del pittore (cfr. e.g. J. Shearman, *Maniera*, London 1967, p. 214). Alla luce della nostra conoscenza del metodo di lavoro di Raimondi (cfr. P. Kristeller, *Marc-Antonios Beziehungen zu Raffael*, in « Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen », XXVIII, 1907, pp. 219-228 e M. Pittaluga, *L'incisione italiana del Cinquecento*, Milano 1928, pp. 144, 197) sembra assolutamente ragionevole presumere che potrebbe essere stata eseguita anche dopo il completamento del dipinto di Raffaello, come una sua libera parafrasi (cfr. W. E. Suida, *Raphael*, 1948, p. 26, e A. Petrucci, *Panorama della incisione italiana*, 1964, p. 22).

<sup>42</sup> Agostino, *Confessiones*, X, 33, P. L., XXXII, coll. 799 e segg. Cfr. anche M. Bukofzer, *Speculative Thinking in Mediaeval Music*, in « Speculum », XVII, 1942, p. 166, e G. Bandmann, *op. cit.*, pp. 128-130.

ta dal trattato di Boezio di unire la musica vocale e strumentale entro la categoria comune di « *musica instrumentalis* » o « *organica* »<sup>43</sup>, si sviluppò specialmente nel quindicesimo e sedicesimo secolo<sup>44</sup>. Perduta nel suono proveniente dai cieli che trova eco nella musica del suo cuore S. Cecilia regge in mano un piccolo portativo<sup>45</sup>. Il modo di presentare S. Cecilia con uno strumento musicale nelle mani e di attribuirle il patronato della musica religiosa apparve in connessione con la falsa interpretazione del passo della citata *Passione di S. Cecilia* cioè « *cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat* ». Questo passo, comunemente conosciuto perché si trovava incluso nelle preghiere del breviario dai primi anni del Medioevo<sup>46</sup>, è citato nella *Leggenda Aurea*<sup>47</sup>, che esprime il contrasto fra il canto spirituale del santo diretto a Dio e la musica reale degli strumenti nuziali; (« *organa* — come scrive S. Agostino — *dicuntur omnia instrumenta musicorum, non solum illud... quod grande est et inflatur follibus* »)<sup>48</sup> nel tardo Medioevo cominciò ad essere interpretato erroneamente rispetto al suo vero significato, col mostrare S. Cecilia mentre suona l'organo<sup>49</sup>. Non è un caso che ciò avvenisse nel quindicesimo secolo<sup>50</sup> quando questo strumento cominciò a giocare un ruolo sempre più importante nella musica di chiesa<sup>51</sup> e il portativo era al culmine della sua popolarità e diffu-

<sup>43</sup> Boethius, *De musica*, 1, 2, P. L., LXIII, col. 1171. Cfr. W. Gurlitt, *Die Musik in Raffaels Caecilia*, p. 95; M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 167 e L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, p. 439.

<sup>44</sup> E. Winternitz, *On Angel Concerts in the 15th Century*, in « *The Musical Quarterly* », XLIX, 1963, p. 462. La tradizione medievale della priorità della musica vocale è discussa da E. de Bruyn, *Études d'esthétique médiévale*, I, pp. 312. In relazione al dipinto di Raffaello, concepito come una espressione di questa priorità della musica vocale su quella strumentale, il problema fu discusso da parecchi studiosi e.g. J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Leipzig 1910, 11/3, p. 856; L. Gillet, *Raphaël*, Paris, s.a. p. 128; D. Frey, *Gotik und Renaissance*, 1929, p. 240; L. Spitzer, *op. cit.*, p. 452; R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, p. 257 e A. P. de Mirimonde, *La musique dans les oeuvres hollandaises du Louvre*, in « *La Revue du Louvre* », XII, 1962, p. 175.

<sup>45</sup> Lo strumento è qui rappresentato come riflesso nello specchio, secondo le esigenze della composizione (W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 87).

<sup>46</sup> *Breviarium Romanum*, 22 Novembre. Vedere anche H. Quentin, *Cécile*, coll. 2721 e segg. e P. A. de Santi, *Santa Cecilia*, p. 327 e H. Aurenhammer, *Lexikon*, p. 427.

<sup>47</sup> CLXIX (CLXIV), *ed cit.*, pp. 771-72; vedere anche O. Fischel, *Raphael*, 1962, p. 181.

<sup>48</sup> Agostino, *Enarratio in Psalmum*, 56, P. L., XXXVI, col. 671. vedere anche P. A. de Santi, *op. cit.*, p. 320.

<sup>49</sup> Vedere e.g. *Ibid.*, p. 327; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, 1926, p. 149; W. Gurlitt, *Die Musik in Raffaels Caecilia*, pp. 84 e segg.; L. Reau, *Iconographie*, III/1, pp. 279 e segg.; H. Aurenhammer, *op. cit.*, p. 427.

<sup>50</sup> P. A. de Santi, *op. cit.*, p. 326; R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 279, nota 71 e H. Aurenhammer, *op. cit.*, pp. 429 e segg.

<sup>51</sup> W. Apel, in « *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* », X, 1962, coll. 338-39 e R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 250.

sione<sup>52</sup>. In questo modo, probabilmente sulla base dell'idea presa dall'antichità di collegare la musica con la preghiera<sup>53</sup>, la rappresentazione di S. Cecilia fu inclusa nel gruppo di immagini della musica che è lode della gloria di Dio e al tempo stesso esprime la felicità delle anime redente<sup>54</sup>.

Questo tipo della rappresentazione di S. Cecilia adottato spesso a nord delle Alpi durante l'intero secolo quindicesimo<sup>55</sup>, ricorre raramente nell'arte italiana prima del quadro di Raffaello<sup>56</sup>.

Lo strumento nelle mani di S. Cecilia nel dipinto di Bologna assume però un ruolo un po' diverso che nelle simili rappresentazioni fino a quel tempo. Secondo le teorie antiche riprese dalla cristianità la musica può essere il tramite che conduce all'estasi<sup>57</sup>. « *Musica extasim causat* » era la laconica formulazione di Joannes Tinctoris, un teorico della musica attivo in Italia nella seconda metà del quindicesimo secolo<sup>58</sup>, e questa fu probabilmente la ragione per cui la S. Cecilia raffaellesca usava l'organo<sup>59</sup>. Dopo aver raggiunto lo stato

<sup>52</sup> H. Hickmann, in *Die Musik in Geschichte*, X, coll. 263 e segg.

<sup>53</sup> Filone, *De somniis*, I, 35-37. Cfr. anche Z. Ameisenowa, *Some neglected representations of the Harmony of the Universe*, in « Essays in honor of Hans Tietze », 1958, pp. 350, 353 e 357. Le opinioni cristiane in materia sono discusse da Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, pp. 427, 442 e 456. Questo autore considera il dipinto di Raffaello come un riflesso delle idee riguardanti la identità della musica con la Grazia Divina (p. 451).  
<sup>54</sup> E.g. Joannes Tinctoris, *Complexus affectuum musicus*, III, « Pictores, quando beatorum gaudia designare volunt, angelos diversa instrumenta musica concrepantes depingunt » (citato qui da W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 94 e R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 140).

<sup>55</sup> Le più antiche rappresentazioni di questo tipo (a cominciare da un disegno anonimo olandese del 1400 ca.) furono pubblicate da A. P. de Mirimonde, *La musique dans les oeuvres de l'Ecole des anciens Pays-Bas au Louvre*, in « la Revue du Louvre », XIII, 1963, pp. 20 e segg. e figure 1-3. Vedere anche P. A. de Santi, *Santa Cecilia*, p. 326; R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 279, e H. Aurenhammer, *Lexikon*, p. 429.

<sup>56</sup> I musicisti che suonavano allo sposalizio di S. Cecilia sono rappresentati con i veri strumenti musicali negli affreschi dell'inizio del quindicesimo secolo nella sacrestia di Santa Maria del Carmine a Firenze (cfr. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, coll. 249 e segg., e.g. 285). Invece, nel dipinto di Riccardo Quarto del 1500 ca. nella Cattedrale di Palermo, un angelo che suona il liuto ai piedi della Santa simboleggia la musica celeste (cfr. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in « Central and South Italian Schools of Painting »*, 1965, coll. 275 e segg., fig. 301). Forse, l'unica rappresentazione italiana di Santa Cecilia con uno strumento musicale prima del quadro di Raffaello è il dipinto della Scuola di Signorelli eseguito all'inizio del sedicesimo secolo, ora nella Pinacoteca di Città di Castello. Qui Cristo incorona S. Cecilia che tiene in mano l'organo (vedere H. Aurenhammer, *op. cit.*, p. 430).

<sup>57</sup> Cicerone, *De republica*, VI, 18 e Boezio, *De musica*, I, I; Agostino, *Epistola 166*, 13 e *Epistola 55*, 33 (P. L., LXIII, col. 1168; XXXIII, col. 726, e col. 221).

<sup>58</sup> Cfr. R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 140.

<sup>59</sup> Conclusioni simili furono tratte da F. Liszt, *La sainte Cécilie*, p. 252; F. A. Gruyer, *Les Vierges de Raphael*, III, p. 583; A. Springer, *Raffaël und Michelangelo*, I, 1883, p. 290; C. Justi, *Raphaels heilige Caecilia*, col. 140; O. Fischel, *Raphael*, pp. 181 e 185, e G. Bandmann, *Melancholie und Musik*, p. 127. Al contrario, R. Hammerstein (*op. cit.*, pp. 255 e segg.) ha espresso una opinione che qui, in riferimento al testo della leggenda, sia rappresentata la assoluta priorità della musica vocale celeste sopra quella strumentale

di estasi, che la rende capace di udire il canto degli angeli, ella abbassava l'organetto, ora superfluo, da cui cominciavano a cadere alcune canne<sup>60</sup>.

L'organetto non è l'unico strumento musicale rappresentato nel dipinto. Ai piedi della santa giacciono sparsi alla rinfusa una viola da gamba, tre flauti, un tamburino, ed un altro strumento simile, in forma di cerchio, fornito di piccoli sonagli (in tedesco « Schellenreif »), due timpani coi bastoncini, un triangolo e un paio di cinelli<sup>61</sup>. Questi strumenti, mai prima riscontrati nell'iconografia della Santa, sono un'invenzione dell'artista. Secondo le notizie del Vasari essi furono dipinti, come anche l'organino di S. Cecilia, per ordine di Raffaello dal suo allievo Giovanni da Udine che « fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pure d'una medesima mano »<sup>62</sup>. Sparpagliati in disordine e parzialmente rovinati (la viola ha alcune corde rotte e il corpo incrinato e un timpano ha una punta spezzata) essi probabilmente simboleggiano la musica laica della cerimonia nuziale rifiutata da S. Cecilia, come è scritto nel testo della leggenda<sup>63</sup>. La musica puramente strumentale, disgiunta dalle parole, era considerata già nei tempi antichi come qualche cosa di basso — Platone la chiamava « il ciarlatano e il villano »<sup>64</sup> — e il tamburino, i timpani, i flauti e gli altri strumenti a percussione simboleggiavano anche i piaceri sensuali e una « vita voluptaria » nel Medioevo cristiano, quando la musica da ballo veniva spesso associata a Satana<sup>65</sup>. Queste idee erano comuni anche nei secoli quindicesimo e sedicesimo e fu a causa di esse che durante i famosi « bruciamenti delle vanità » effettuati a Firenze in seguito alle prediche di Savonarola, tra le altre « vanità » anche gli strumenti musicali furono condannati al rogo<sup>66</sup>. Santa Cecilia che sta in piedi sopra

terrestre e che fra questi due generi di musica non esista alcun legame eccetto che per lo sguardo della Santa, rivolto verso l'alto: « Die Musik der Menschen hat keinen Teil an der der Engel ». Cfr. anche W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 97, e L. Réau, *Iconographie*, III/I, p. 282.

<sup>60</sup> Cfr. P. A. de Santi, *op. cit.*, p. 327, e G. Bandmann, *op. cit.*, p. 131.

<sup>61</sup> W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 87.

<sup>62</sup> G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 551.

<sup>63</sup> Cfr. la opinione analoga di R. Hammerstein, *op. cit.*, pp. 256 e segg.

<sup>64</sup> Platone, *Leges*, 669 D-E. Vedere anche G. Bandmann, *op. cit.*, p. 128.

<sup>65</sup> R. Hammerstein, *op. cit.*, che citò le opinioni dei singoli Padri.

<sup>66</sup> E. E. Lowinsky, *Musik in the Culture of the Renaissance*, in « Journal of the History of Ideas », XV, 1954, p. 528; F. Gibbon, *Two Allegories by Dosso for the Court of Ferrara*, in « The Art Bulletin », XLVII, 1965, p. 495 e A. P. de Mirimonde, *op. cit.*, p. 27. Nell'arte di quell'epoca gli strumenti musicali si ritrovano però molto di frequente in mano degli angeli ma con un'altra funzione, come strumenti di angeli che prendono parte alla liturgia celeste, un concetto basato su certi testi biblici (Salmo 130); vedere R. Hammerstein, *op. cit.*, pp. 251 e segg.

di loro dominando nello stesso tempo la musica che essi simboleggiano, sollevata in estasi dal suono dell'organo e tesa ad ascoltare il canto degli angeli, vestita quasi di abiti ecclesiastici simili a una dalmatica, diviene in questo contesto una personificazione della musica religiosa<sup>67</sup>.

L'antica tradizione risalente a S. Agostino connette la musica religiosa con l'amore considerato come la principale virtù teologica della « Carità ». « *Cantare autem et psallere* — scrisse questo Padre della Chiesa — *negotium esse solet amantium... cantare amantis est; Vox huius cantoris, fervor est sancti amoris* »<sup>68</sup>.

La musica e l'amore erano messi in relazione anche nelle angeliche visioni di Elena Duglioli, secondo i suoi racconti divulgati dall'Anonimo « per vehementia di divin amore, et della celestial patria (Elena) comincio ad intonare una bella laude... et ecco una compagnia di beati Spiriti Celesti se accompagnarono vocalmente à cantar seco, et tutta la laude suavissimamente seco cantaron » e inoltre « per ardente desiderio di quel sommo amore intonando qualche laude, di subito accordavansi seco a cantar li Angeli »<sup>69</sup>.

L'amore oltre alla musica ha una parte importante nel quadro di Raffaello. Esso spinge il coro degli angeli a cantare e incoraggia anche S. Cecilia a lodare Dio suonando l'organo, che ora « *in corde suo soli Domino cantat* »<sup>70</sup>. L'amore, inseparabile dall'estasi, è simboleggiato probabilmente fra l'altro, dalle perle che adornano l'abito della santa, la cui bellezza è paragonata da Ripa alla grazia « che rapisce gli animi all'amore »<sup>71</sup>. Infine, l'amore, è uno dei fattori che collega tutte le figure del dipinto<sup>72</sup>.

Giovanni, il discepolo prediletto di Cristo, mettendo la mano sul petto con un gesto caratteristico<sup>73</sup>, guarda S. Agostino che è girato verso di lui, e il dialogo dei loro sguardi sembra alludere all'amore per Colui al quale il sapiente Padre della Chiesa si era rivolto nelle

<sup>67</sup> Cfr. anche C. Justi, *op. cit.*, col. 139; A. Chastel, *op. cit.* p. 492; R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 257.

<sup>68</sup> Agostino, *Sermone* 33, I e *Sermone* 336, I (P. L., XXXVIII, col. 207 e 1427. Cfr. anche XXXVII, col. 1866).

<sup>69</sup> Biografia anonima di Elena, *op. cit.*, c. 52v.

<sup>70</sup> Per il collegamento dell'Amore con la Musica o con l'estasi di S. Cecilia vedere F. A. Gruyer, *op. cit.*, III, p. 585; G. Franciosi, *La Cecilia Raffaellesca*, Modena 1872, pp. 12 e 20; C. Justi, *op. cit.*, pp. 136 e 139; A. P. de Santi, *op. cit.*, p. 327.

<sup>71</sup> C. Ripa, s.v. *Gratia*, ed. Padua, 1630, p. 304.

<sup>72</sup> C. Justi, *op. cit.*, p. 136; O. Fischel, *Raphael*, 1962, p. 183; A. Chastel, *op. cit.*, p. 492.

<sup>73</sup> Cfr. C. Ripa, *Fede cattolica*, pp. 242 e segg. « La mano che tiene sopra il petto, mostra, che dentro nel cuore si riposa la vera et viva fede ».

sue *Confessioni* dicendo « *sagittaveras tu cor nostrum charitate tua* »<sup>74</sup>.

Sotto questo aspetto possiamo analizzare qui anche l'attitudine alquanto raffinata di S. Paolo, vestito della toga color rosso, che simbolizza l'amore e la carità<sup>75</sup>; egli tiene in mano due lettere, probabilmente quelle epistole ai Corinzi, di cui la prima è dedicata alla virtù della carità. La stessa mano poggia su una spada, l'attributo del Santo che simboleggia al tempo stesso le parole « *verba* »<sup>76</sup>. Non per caso la punta della spada poggia sul triangolo che a quei tempi, fino alla fine del sedicesimo secolo, era chiamato « *cymbalum* », nome comune anche di altri strumenti a percussione<sup>77</sup>, perché su di essi punta il suo sguardo l'apostolo, tutto in pensieri, che sta forse meditando sulle parole della sua prima epistola ai Corinzi (XIII, 1): « *Si linguis hominum loquar et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens* »<sup>78</sup>. Infine Santa Maria Maddalena, della quale Cristo disse: « *Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum* » (Luca VII, 47), che tiene in mano un vaso con il prezioso unguento col quale unse i piedi di Cristo per amor suo, guarda dal quadro verso lo spettatore come invitandolo a prender parte al mistero ivi rappresentato<sup>79</sup>.

Il quadro di Raffaello, dipinto secondo i desideri della fondatrice e dei suoi consiglieri, rappresenta quindi un insieme di idee religiose e filosofiche della società italiana colta di quel tempo. Era l'epoca nella quale anche le nuove teorie filosofiche erano molto diffuse e comprese qualche volta meglio dai colti laici che dai professionisti delle università<sup>80</sup>; l'epoca nella quale, secondo le parole di uno dei suoi conoscitori più esperti « gli artisti praticanti cercavano di assimilare l'intera cultura scientifica della loro epoca mentre, viceversa,

<sup>74</sup> Agostino, *Confessiones*, IX, 2, P. L. XXXII, col. 764.

<sup>75</sup> Cfr. G. P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 349 e C. Ripa, s.v. *Carità e Consiglio*, pp. 107 e 139.

<sup>76</sup> Paolo, *Ep. ad Hebraeos*, IV, 12, e *Ep. ad Ephesios*, VI, 17. Cfr. anche P. Valeriano, *Hieroglyphica*, XLII, s.v. *De Gladio*, p. 415.

<sup>77</sup> W. Stander, *Schlaginstrumente*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », XI, coll. 1786-88 e 1791-93.

<sup>78</sup> Il nesso fra questo passo dell'Epistola ai Corinzi e S. Paolo nel quadro di Raffaello fu indicato da C. Justi, *op. cit.*, col. 138; P. A. de Santi, *op. cit.*, p. 332; L. Spitzer, *op. cit.*, p. 452, e O. Fischel, *op. cit.*, p. 183.

<sup>79</sup> La mediazione di S. Maria Maddalena tra lo spettatore e la scena rappresentata nel dipinto fu menzionata da G. Franciosi, *Cecilia Raffaellesca*, p. 41; E. Müntz, *Raphaël*, 1886, p. 558; C. Justi, *op. cit.*, col. 137; W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 87; S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, I, 1961, p. 175.

<sup>80</sup> Cfr. L. P. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, 1956, p. 27.

gli studiosi e gli uomini di lettere cercavano di interpretare l'opera d'arte come una manifestazione delle più alte e universali leggi<sup>81</sup>. Una delle idee più popolari a quel tempo era la convinzione pitagorica, sostenuta dall'autorità del *Timeo* di Platone, che la struttura dell'universo avesse un carattere matematico e fosse costruita sulla base di semplici proporzioni di piccoli numeri interi. Questa teoria, non sconosciuta dal Medioevo Cristiano, tanto più che si credeva che fosse confermata dal biblico *Libro di Sapienza* (XI, 21, « *omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti* »), fu sviluppata all'epoca del Rinascimento, quando ebbe una parte importante nelle idee filosofiche e divenne la base non solo della teoria della musica, che nel Medioevo appartiene alle arti liberali in stretta relazione con la matematica, ma anche delle teorie dell'architettura, pittura e scultura. In connessione con la diffusione delle speculazioni matematiche, degno di considerazione sembra il fatto che il gruppo dei cantori celesti nel dipinto di Raffaello consista proprio di sei angeli<sup>82</sup>. Il numero sei era considerato come il primo numero perfetto (« *primus numerus perfectus, numerus perfectissimus* ») come il primo in una serie di numeri rari, i cui divisori interi (in questo caso 1, 2, 3) danno come somma il loro valore ( $1 + 2 + 3 = 6$ ). Secondo l'opinione di Filone di Alessandria e S. Agostino, spesso citata dagli umanisti, fu per questa ragione che Dio creò il mondo in sei giorni e al sesto giorno coronò la sua opera creando l'essere terreno più perfetto — l'uomo<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* 1955, p. 89. (Trad. It. *Il significato delle Arti Visive*, Torino 1962).

<sup>82</sup> Solo se vi fossero sette angeli sarebbe possibile come F. X. Kraus e J. Sauer hanno suggerito (*Geschichte der christlichen Kunst*, II, 2, 1908, p. 512; cfr. anche G. Bandmann, *op. cit.*, pp. 131) collegarli con la rappresentazione dell'armonia delle sfere, cioè la musica armonica emessa dalle sfere dei sette pianeti. Secondo la versione classica del mito queste sfere erano mosse dal canto delle Sirene o Muse mentre secondo quelle del Cristianesimo medioevale dal canto degli angeli (cfr. e.g. Dante, *Purgatorio*, XXX, 92-93). Per gli angeli e l'armonia delle sfere vedere L. Spitzer, *op. cit.*, p. 425; Ch. de Tolnay, *The music of the Universe*, in « *Journal of the Walters Art Gallery* », VI, 1943, p. 90; R. Hammerstein, *op. cit.*, pp. 118, 134 e 175.

<sup>83</sup> Il simbolismo del numero 6 fu discusso da Filone, *De opificio mundi*, 13-14, *De specialibus legibus*, II, 58, *Legum allegoriae*, I, 2-3; Agostino, *De genesi ad litteram*, IV, 2, *De civitate Dei*, XI, 30, (P. L., XXXIV, coll. 296-99, XLI, coll. 343 e segg.); Boethius, *De Arithmetica*, I, 19-20 (P. L., LXIII, coll. 1097-99); L. Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*, Venezia, 1494, fogli 2v e 3rv. L'ultimo autore lo classifica con il numero 5 nella particolare categoria dei numeri circolari, cioè i numeri tutte le potenze dei quali finiscono col numero della base ( $6^2 = 36$ ,  $6^3 = 216$ ,  $6^4 = 1296$ ); « numero circolare sempre in lui ritorna, et semper idem ipse est, et numquam deficit ad instar ipsius Dei » (c. 3v). Le considerazioni sul simbolismo di questo stesso numero si dilatano in un'ampia dissertazione nell'erudita opera di F. Giorgi, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venezia, 1525, c. 35r e segg. e 172v e segg.

Il significato simbolico legato al numero sei non può spiegare del tutto il problema del gruppo di angeli se non altro per la ragione che la speculazione matematica pitagorico-platonica non riguardava tanto il simbolismo dei numeri quanto i rapporti esistenti fra loro. Si trattava quindi della teoria della proporzione. Così la spiegazione più completa del significato del gruppo di angeli nel quadro di Raffaello dovrebbe essere cercata anche nella loro composizione apparentemente semplice ma in realtà raffinatamente complicata che infatti è difficilmente spiegabile con ragioni puramente artistiche. Al centro del gruppo sono collocati tre angeli che cantano da un medesimo libro del coro. Da un lato se ne aggiunge un quarto con un foglio di musica nella mano sinistra, mentre con la destra sostiene anche lui il libro del coro dei suoi compagni, quasi per dimostrare che egli non è isolato ma fa parte del gruppo. Gli altri due angeli che cantano da un libro a parte, collocati araldicamente a sinistra, completano il coro di sei individui. Questa studiata e perfino raffinata composizione non può essere considerata casuale, specialmente perché le sequenze dei numeri 2, 3, e 4, e 3, 4, e 6 avevano un senso ben definito e comunemente noto nella teoria pitagorica. Nella prima sequenza i termini estremi 2 e 4 che sono in rapporto di 1 : 2, cioè esprimono il rapporto matematico della più perfetta consonanza musicale: l'ottava, sono divisi dal numero 3 che costituisce il loro medio aritmetico, in modo che i rapporti tra il primo e il secondo (2 : 3) e tra il secondo e il terzo (3 : 4) esprimano le altre due principali consonanze musicali, cioè quinta e quarta. Nella seconda sequenza, invece, l'ottava (3 : 6 cioè 1 : 2) è divisa dal medio « armonico » (4) in quarta (3 : 4) e quinta (4 : 6 cioè 2 : 3). In altre parole, entrambe le sequenze dei piccoli numeri interi presenti nella composizione del gruppo di angeli, esprimono i rapporti matematici dell'ottava divisa in quarta e quinta<sup>84</sup>. Tale comparizione di due rapporti dissimili che in certo qualmodo formano un'altra proporzione, diciamo di ordine superiore, è stata chiamata armonia<sup>85</sup>. « *Harmonia est discordia concors* » insegna ai suoi allievi Franchino Gafurio nella

<sup>84</sup> La teoria pitagorica dei rapporti matematici, che esprimono le principali consonanze musicali (l'ottava, la quinta e la quarta) come la teoria dei tre tipi di proporzione: quella aritmetica ( $b - a = c - b$ ), quella geometrica ( $a : b = b : c$ ) e quella « armonica » [ $(b - a) : a = (c - b) : c$ ] inclusa nel *Timeo* di Platone e discussa da Filone, Boezio, Alberti, Pacioli, Ficino, Gafurio, Barbaro, F. Giorgi e molti altri furono spiegate da R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1952, pp. 89-135. (Trad. It. *Principi Architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964).

<sup>85</sup> L. Spitzer, *op. cit.*, p. 438; R. Wittkower, *op. cit.*, pp. 108 e 120; A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, 1954, p. 102; H. Kayser, *Die Harmonie der Welt*, in « Eranos-Jahrbuch »,

famosa xilografia del suo libro *De harmonia musicorum instrumentorum* e, per illustrare queste parole, da un lato della sua cattedra si vedono tre canne d'organo di differente altezza segnate 3, 4, 6, che illustrano i rapporti dell'ottava divisa dal medio « armonico » 4 in quarta e quinta, mentre sulla destra, compaiono tre linee segnate con gli stessi numeri e un compasso, indicando così che l'armonia musicale non è altro che geometria tradotta in suono <sup>86</sup>.

Se è vero, come supponiamo, che nella composizione del gruppo di angeli del dipinto bolognese l'artista abbia voluto esprimere questo principio matematico dell'armonia <sup>87</sup> — e forse non senza ragione il Vasari descrive la raffaellesca *Estasi di S. Cecilia* dicendo che « da un coro in cielo d'Angeli abbagliata, sta a udire il suono, tutta data in preda all'armonia » <sup>88</sup> — dobbiamo domandarci quale funzione esso possa avere nel complesso programma ideologico del dipinto. Il problema, a nostro avviso, può essere chiarito soltanto con teorie filosofiche delle correnti neoplatoniche, ed in particolare con quelle che riguardano la musica e l'amore esposte dal principale rappresentante del neoplatonismo rinascimentale italiano, Marsilio Ficino.

La musica in generale è divisa dal Ficino in musica divina e musica ch'è la sua imitazione umana <sup>89</sup>. La musica divina si divide, seguendo la distinzione neoplatonica delle ipotesi, in quella esistente nella cosiddetta *Mente Angelica*, cioè la sfera degli angeli e delle Idee, nel senso platonico, e quella esistente nella cosiddetta *Anima del Mondo*, cioè le nove sfere celesti. Nella *Mente Angelica* la musica sussiste quale *Idea* matematica, che è il modello per l'armonia delle sfere

XXVII, 1958, p. 427; H. Hüschen, *Der Harmoniebegriff in Mittelalter*, in: « Studium Generale », XIX, 1966, pp. 553 e segg.

<sup>86</sup> Per la interpretazione di questa incisione, usata come illustrazione nell'opera di Gafurio *Angelicum ac divinum opus musice*, Milano 1508, e *De harmonia musicorum instrumentorum*, Milano, 1518, vedere R. Wittkover, *op. cit.*, p. 108.

<sup>87</sup> Il principio dell'armonia aveva svolto un particolare ruolo nella musica italiana del periodo in questione con lo sviluppo di una nuova concezione simultanea della musica, la cosiddetta simultaneità armonica (vedere E. E. Lowinsky, *op. cit.*, pp. 529-35 e 551). Nel rappresentare il coro degli angeli che cantano simultaneamente servendosi di tre libri del coro (che potrebbero simboleggiare essi stessi la musica armonica, cfr. C. Ripa, *Musica*, p. 502: « Il libro di musica mostra la regola vera da far partecipar altrui l'armonie in quel modo che si puo per mezo de gl'occhi ») Raffaello potrebbe intendere lo stesso canto armonico trivocale simultaneo definito di Gafurio « tres soni, harmonica medietate dispositi et simul sonantes, dulcissimum concentum atque ipsem armoniam efficiunt (*De harmonia musicorum instrumentorum*, Milano, 1518, c. 80v).

<sup>88</sup> Vasari, *op. cit.*, IV, p. 349. La definizione del Vasari di un'altra armonia, cioè di quella coloristica, ci fornisce la prova che Vasari conosceva il principio della musica armonica. Basandosi evidentemente su formulazioni elaborate dalla teoria della Musica si riferì a questa armonia (« unione dei colori ») come a « una discordanza di colori diversi accordati insieme » e « una discordanza accordatissima » (vedere I. Shearman, *op. cit.*, p. 203).

<sup>89</sup> M. Ficino, *Opera*, Basel, 1561, p. 614.

celesti dell'Anima del Mondo<sup>90</sup>. La Mente umana, cioè la più alta facoltà dell'anima umana, grazie alla sua origine divina, ha un ricordo di questa musica e su questa base, è benedetta da un innato e immamente senso di armonia<sup>91</sup>. A sua volta l'armonia delle sfere celesti dell'Anima del Mondo è modello per tutte le armonie del mondo sublunare sul quale essa influisce<sup>92</sup>. Una di loro è l'armonia interiore dell'anima umana<sup>93</sup>. L'anima e il corpo dell'uomo sono sotto l'influenza dei pianeti a causa dei legami che uniscono lo *Spirito Umano*, cioè il mezzo che collega l'anima umana col corpo e lo *Spirito Cosmico*, cioè l'elemento che fa da tramite fra il cielo e il mondo sublunare. Lo Spirito Umano è particolarmente sensibile alla musica basata sui principi della proporzione e attraverso essi armonizza anima e corpo<sup>94</sup>. Un'opportuna musica delle voci e degli strumenti terrestri, basata sui principi matematici di proporzione, predispone quindi lo Spirito umano all'influsso dell'armonia delle sfere e perciò facilita l'elevarsi della Mente umana verso la fonte celeste di quest'armonia, conducendola a Dio<sup>95</sup>.

<sup>90</sup> « 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 quendam coelestes globi orbesque concentum efficiunt » e sulla essenza matematica della Idea di Musica « Figurae autem numerique partium naturalium... cum idaeis maximam habent in mente mundi regina connexionem » (M. Ficino, *ed. cit.*, pp. 614 e 55).

<sup>91</sup> « 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*, V, 13, ed. Firenze, 1544, n. 123). Cfr. anche P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, 1953, p. 331 (ed. ingl., 1943, p. 307); e *Studies in Renaissance Thought*, p. 464.

<sup>92</sup> Cfr. « Quoniam vero coelum est harmonica ratione compositum, moveturque harmonice, et harmonicis motibus atque sonis efficit omnia, merito per harmoniam solam non solum homines, sed inferiora haec omnia pro viribus ad capiendam coelestiam praeparantur » (M. Ficino, *Opera*, p. 564).

<sup>93</sup> « Veram Plato musicam nihil esse alium quam animi consonantiam arbitratur » (*Supplementum Ficinianum* a cura di P. O. Kristeller, 1937, I, p. 51). Per il fondamento matematico dell'armonia nel pensiero di Ficino, vedere A. Chastel, *op. cit.*, pp. 100 e 105, e P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 466.

<sup>94</sup> M. Ficino, *Opera*, p. 651; vedere P. O. Kristeller, *Il pensiero di Ficino*, p. 332 (ed. ingl., p. 307).

<sup>95</sup> « Non ignoras concentus per numeros proportionesque suas, vim habere mirabilem ad spiritum et animum et corpus sistendum, movendum et afficiendum » (M. Ficino, *Opera*, n. 555: cfr. anche p. 614); vedere anche P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 332, e *Studies in Renaissance Thought*, p. 464. Rendendo l'influenza dei pianeti sull'uomo più facile, la Musica gioca un ruolo importante nel sistema di Ficino della magia naturale. Nei sette gradi della gerarchia delle cose, da lui distinti, l'armonia dei quali si dice vinca l'influenza di un particolare pianeta, la Musica occupa la posizione centrale essendo la controparte del Sole-Apollo (vedere Ficino, *Opera*, pp. 562, 564, e L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, IV, 1934, p. 565; A. Chastel, *op. cit.*, p. 71-79; D. P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XVI, 1953, pp. 100-102, e prima di tutto, Idem, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 1958, pp. 3-24).

Il processo di cui sopra è strettamente legato con la nota teoria ficiniana dell'amore e del furor divino. L'amore, secondo il Ficino, è desiderio di *Bellezza*<sup>96</sup>, come la Bellezza è splendore della bontà divina che s'intende da tutto il creato<sup>97</sup>. Poiché Dio, come ente puro e semplice, supera tutto quello che è composto<sup>98</sup>, in tutte le cose composte la Bellezza divina si manifesta, tra l'altro, nella accordanza degli elementi, cioè in un'armonia che può manifestarsi nelle anime, nei corpi e nei suoni ed è conoscibile rispettivamente per mezzo del pensiero, della vista e dell'udito<sup>99</sup>.

Data la distinzione tra la bellezza di Dio e quella che è il suo riflesso nel mondo empirico, il Ficino distingue due fondamentali specie dell'amore: amore divino, *amor celestis* ed amore umano, *amor humanus*, che non è da confondere con l'appetito bestiale, *amor ferinus*<sup>100</sup>. L'amore divino, identificato con la *caritas* cristiana, è il desiderio di bellezza di Dio stesso. Esso risiede nella *Mente Angelica*, che contempla continuamente la bellezza divina, sebbene nell'uomo si trovi nella più elevata facoltà della sua anima, la *Mente*. L'Idea

<sup>96</sup> M. Ficino, *Opera*, e.g., p. 631. Vedere anche E. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939, p. 141 e segg. (Trad. It. *Studi di Iconologia*, Torino, 1975).

<sup>97</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore*, II, 3, ed. cit., pp. 30 e segg. Vedere anche E. Panofsky, *op. cit.*, 1939, p. 133. Altre formulazioni della definizione della Bellezza negli scritti di Ficino sono elencati da A. Kuczynska, *Teoria piena Marsilia Ficina*, in « Estetyka », IV, Varsavia, 1963, pp. 94-96.

<sup>98</sup> « Adunque la luce et Pulcritudine di Dio, la quale è interamente pura, et da ogni condizione libera, senza dubbio è Pulcritudine infinita » (M. Ficino, *Sopra lo amore*, VI, 18, ed. cit., p. 202).

<sup>99</sup> « 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 vero, ipsam gratiam, proportionem, numerum, et mensuram, cogitatione aspectu, auditu, duntaxat attingimus. Hucusque igitur se extendit verus veri amantis affectus » e « Pulchritudo vero gratia quaedam est quae ut plurimum in concinnitate plurium maxime nascitur » (M. Ficino, *Opera*, p. 631 e segg. e 1322; cfr. anche P. O. Kristeller, *op. cit.*, 1953, p. 285, 329 [ed. ingl. pp. 265, 305], e A. Chastel, *op. cit.*, 1954, p. 87. La bellezza delle proporzioni e dell'armonia del mondo accessibile ai nostri sensi è così concepita da Ficino come un riflesso della Bellezza trascendentale, che consiste nella perfetta unità di Dio (cfr nota 98). In questo modo il filosofo fiorentino tentò di riconciliare la « fenomenalistica » concezione pitagorica della bellezza, proclamata nell'epoca rinascimentale da Alberti, con la concezione trascendentale neoplatonica, come la espresse Plotino (tale opinione era condivisa da G. Pico della Mirandola, *Commento sopra una Canzone composta da Girolamo Benivieni*, II, 6-8, ed. Opera, Basilea, 1601, I, pp. 501 e segg.). La visione di Ficino di questo problema era comunque per niente rigida come si vede dalla critica della bellezza delle proporzioni inclusa nel suo commento al *Simposio* di Platone e all'*Enneade* di Plotino (M. Ficino, *Opera*, pp. 1335, 1574, cfr. anche la presentazione un po' unilaterale della teoria di Ficino sulla bellezza data dal Panofsky, *Idea*, 1924, pp. 28-30, 122-26, e *Studies in Iconology*, p. 133) dove egli aspirò soprattutto a mostrare l'origine trascendentale della bellezza (cfr. P. O. Kristeller, *op. cit.*, 1953, p. 285, ed. ingl., p. 265).

<sup>100</sup> La teoria di Ficino sull'amore fu discussa da E. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 141-45, e A. Chastel, *Marsile Ficin*, pp. 121-28.

della Bellezza divina sulla base della quale un uomo scopre la bellezza nel mondo che lo circonda, è impressa nella sua Mente: ecco perché l'unica via per raggiungere una conoscenza della bellezza divina è la concentrazione e l'esperienza interna. Secondo Ficino, ci sono sette tipi di *vocatio* che facilitano e favoriscono l'interna concentrazione e contemplazione, tra i quali vi sono la malinconia, la solitudine e la castità<sup>101</sup>.

Un pieno godimento della Bellezza divina è concesso all'uomo nella sua peregrinazione terrestre assai raramente e solo per un brevissimo istante, quando cioè la concentrazione interna si trasforma in estasi. L'anima rivolta al suo interno si libera gradatamente dal corpo e s'innalza a Dio. Questo rapimento al di fuori del corpo le permette di contemplare direttamente Dio, che è il fine supremo dell'essere umano<sup>102</sup>.

L'elevarsi dell'anima a Dio è chiamato dal Ficino *furor divinus*. E ne distingue quattro gradi che portano all'estasi. Il primo grado — il furore poetico, *furor poeticus* — consiste nell'armonizzare l'anima per mezzo della musica, mentre l'ultimo e il più alto — il furore dell'amore, *furor amatorius* — si ha quando l'anima rapita dall'amore divino arriva finalmente a Dio<sup>103</sup>. Ogni specie del *furor divinus* ha poi un suo opposto, « un affetto adulterato — come dice Ficino — il quale contraffà questo furore ». L'opposto del primo è l'effetto provocato da « questa Musica vulgare, la quale solamente gli orecchi lusinga », l'opposto dell'ultimo è invece la voluttà sensuale<sup>104</sup>.

Alla luce di queste teorie sembra chiarirsi la ragione per cui abbiamo questa e non un'altra composizione della « cantoria » degli angeli e nella stesura del dipinto bolognese cominciamo a scorgere un senso più profondo. Il principio matematico dell'armonia, espresso nella composizione del gruppo di angeli corrisponde, a nostro giudizio, all'Idea platonica dell'armonia, quale modello di tutte le altre armonie esistenti nel mondo sublunare e che al tempo stesso è il riflesso della bellezza di Dio nella Mente Angelica verso la quale si rivolge l'amor divino. Il tramite fra questa e la Natura è costituito dai santi che stanno sulla terra, fra i quali si trovano coloro che

<sup>101</sup> M. Ficino, *Opera*, pp. 294-95. Vedere anche P. O. Kristeller, *op. cit.*, 1953, p. 230 (ed. ingl., p. 216); A. Chastel, *op. cit.*, 1954, pp. 44, 176, e R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London 1964, pp. 254-74.

<sup>102</sup> Cfr. P. O. Kristeller, *op. cit.*, 1953, pp. 227-39 (ed. ingl., pp. 214-25), e Idem, *Renaissance Thought II*, 1965, pp. 94 e segg.

<sup>103</sup> M. Ficino, *Opera*, pp. 1361 e segg. Vedere anche E. Panofsky, *op. cit.*, 1959, p. 140, e

<sup>104</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore*, VII, 15, ed. cit., p. 249.

sono particolarmente cari ai platonici rinascimentali cioè Giovanni, Paolo, Agostino e Maddalena<sup>105</sup>. Dietro le loro grandi figure appare il mondo della Natura con le numerose piante e un paesaggio collinare con un gruppo di edifici intorno a un tempio centrale<sup>106</sup>.

La figura principale del quadro, *S. Cecilia*, dotata della virtù della castità che predispose, secondo il Ficino, ad una concentrazione interna, è stata qui rappresentata — come supponiamo — nel momento della transizione a quel più alto grado del furor divino. Dopo aver armonizzato la sua anima suonando l'organetto, strumento che in quei tempi aveva già da più di un secolo una propria intavolatura onde poteva più facilmente soddisfare le esigenze dell'armonia<sup>107</sup>, essa è andata in un'estasi che noi interpretiamo come neoplatonica. Rapita dalla forza dell'amore divino che si rivolge verso l'Idea della Bellezza divina come espressa nella Mente Angelica, ella sta ascoltando la musica del coro celeste. Sparsi ai suoi piedi e in parte già danneggiati, i vari strumenti da nozze, tra cui prevalgono quelli bacchici a percussione, costituiscono il simbolo della musica respinta dalla Santa, la musica volgare che soddisfa solamente il senso dell'udito o nello stesso tempo sinboleggiano la voluttà sensuale come affetto opposto al furore dell'amore divino<sup>108</sup>.

Ed infine nella luce della filosofia neoplatonica si possono capire il senso della pietra o zolla di terra informe e assai grande che si trova in basso nel centro del dipinto, e quello dell'incavatura adombrata all'angolo della tela. Inspiegabili in altro modo — a nostro giudizio — simbolizzano, secondo i neoplatonici, la categoria infima dell'essere cioè, quella della *Materia Informe*<sup>109</sup>. La composizione

A. Chastel, *op. cit.*, 1954, pp. 127-135.

<sup>105</sup> Le ragioni della popolarità di questi Santi furono spiegate da P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, 1955, pp. 82 e segg., Idem, *Studies in Renaissance Thought*, pp. 38, 359-372; E. Panofsky, *op. cit.*, 1939, pp. 139-140; A. Chastel, *op. cit.*, 1954, pp. 48, 131, 168 e Idem, *op. cit.*, 1959, pp. 84 e segg.

<sup>106</sup> Si è tentato di identificare la chiesa con una delle due chiese nelle immediate vicinanze di Bologna, o con S. Giovanni in Monte, per la quale il quadro era stato commissionato a Raffaello (G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Raffaello*, III, p. 78) o con S. Maria del Monte, che non si è conservata fino ai nostri giorni (F. Filippini, *Raffaello a Bologna*, in « Cronache d'Arte », II, 5, 1925, p. 30).

<sup>107</sup> R. Hammerstein, *op. cit.*, p. 250, e anche W. Gurlitt, *op. cit.*, p. 95, e L. Spitzer, *op. cit.*, pp. 444

<sup>108</sup> « Due sono le generazioni della Musica, l'una è grave et constante, 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 volgare » (M. Ficino, *Sopra lo amore*, III, 3, ed. cit., pp. 57 e segg.).

<sup>109</sup> Le gerarchie neoplatoniche trovarono la loro formulazione pittorica in altre opere

graduata del dipinto si riflette anche nella composizione cromatica dell'opera che nel suo schema generale è in accordo con la gerarchia di colori di Ficino, andando dall'oscurità della Materia, attraverso il bruno della terra e il blu dell'aria, alla splendente chiarezza del cielo <sup>110</sup>.

Questo programma ideologico del quadro bolognese, legato ai concetti filosofici dell'epoca, sorse quale frutto della collaborazione tra la fondatrice e i suoi consiglieri e il cardinale Lorenzo ed il vescovo Antonio Pucci. Oriundi di una famosa famiglia fiorentina, insigne per le tradizioni ed i contatti umanistici <sup>111</sup>, vivendo come membri della corte papale di Giulio II e di Leone X al centro della vita intellettuale dell'Italia <sup>112</sup>, essi possedevano una vasta e profonda erudizione. Particolarmente attivo nello stabilire la « invenzione » del quadro dovette essere Antonio Pucci, oratore, scrittore, poeta latino, da anni in legami d'amicizia con Elena <sup>113</sup>.

Nondimeno anche la partecipazione dello stesso artista dovette essere notevole come dimostra anzi tutto la stretta connessione dei contenuti ideologici con le forme che li esprimono. Si riporta l'impressione che chi preparava il programma lo immaginasse subito nella sua forma plastica. Viene qui in mente un'indovinata osservazione di Lodovico Dolce: « Raffaello imitò talmente gli scrittori che spesso il giudizio degli'intendenti si move a credere, che questo Pittore habbia

del Rinascimento italiano come il disegno per la tomba di Giulio II e la tomba dei Medici di Michelangelo (E. Panofsky, *op. cit.*, 1939, pp. 190-212). Una simile gerarchia della musica, cioè, la musica che colpisce solo i sensi, quella sacra, e la musica divina dell'Universo, fu rappresentata da Carpaccio nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (E. E. Lowinsky, *The Music in St. Jerome's Study*, in « The Art Bulletin », XLI, 1959, pp. 298-301).

<sup>110</sup> M. Ficino, *Opera*, pp. 825 e segg. Vedere anche A. Chastel, *Marsile Ficin*, pp. 103 e segg.

<sup>111</sup> Per un altro dei Pucci, Giannozzo — un fratello di Lorenzo, a noi già noto — Botticelli dipinse nel 1483 quattro quadri su soggetti di Boccaccio; uno dei membri della famiglia — Francesco Pucci (1462-1512), un umanista, che visse dal 1485 a Napoli, autore di orazioni latine e traduttore dal greco, era un allievo di Angelo Poliziano e corrispondeva con Ficino (M. Ficino, *Opera*, pp. 898 e segg.; A. Poliziano, *Opera*, Lyons, 1550, I, pp. 164-172; M. Pocciantius, *Catalogus scriptorum florentinorum*, Firenze 1589, p. 65; G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, p. 215; M. Santoro, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli, Francesco Pucci*, 1948, e M. E. Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, 1962, IV, pp. 2968 e segg., V, pp. 1486 e segg. — dove lo confuse con il suo omonimo di circa ottanta anni più giovane.

<sup>112</sup> Per Lorenzo Pucci, per il cui palazzo romano Michelangelo disegnò la facciata (F. Barbieri, L. Puppi, *Catalogo delle opere architettoniche di Michelangiolo*, in *Michelangiolo architetto*, 1964, p. 869, con una bibliografia completa sull'argomento), vedere G. Negri, *op. cit.*, pp. 379 e segg. e G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, LV, Venezia, 1852, pp. 80 e segg.

<sup>113</sup> M. Pocciantius, *op. cit.*, p. 17; G. Negri, *op. cit.*, pp. 67 e segg.; G. B. Melloni, *Atti o Memorie*, III, p. 328, e M. E. Cosenza, *op. cit.*, IV, pp. 2967 e segg.

le cose meglio dipinte che essi descrisse »<sup>114</sup>. Il nostro artista vivendo fin dalla sua prima giovinezza fra gli umanisti a Urbino, Firenze e Roma e in quotidiano contatto con essi, ebbe anche la possibilità di conoscere numerose discipline, specialmente in quanto egli amava « *doceri ac decere* » come riferì Celio Calcagnini<sup>115</sup>.

La particolare erudizione dell'artista è ben visibile proprio nel quadro di Bologna. I vestiti stessi di Santa Cecilia, mai visti prima nella sua iconografia moderna<sup>116</sup>, furono concepiti sulla base del più antico testo della vita della santa: « *Caecilia vero subtus carnem cilicio erat induta, desuper auratis vestibulas tegebatur* »<sup>117</sup>. Sotto la dalmatica dorata, attraverso la tunica trasparente, è visibile un cilicio scuro, l'orlo del quale appare fuori dalla manica destra. Al fine di illustrare il testo più fedelmente, Raffaello usò anche il più antico materiale iconografico accessibile riguardante S. Cecilia offerto da affreschi e mosaici delle basiliche romane. La somiglianza della dalmatica dorata con il caratteristico bordo del taglio della scollatura con le vesti della santa negli affreschi della fine dell'undicesimo secolo che mostrano le scene della sua leggenda nel vestibolo della basilica di Santa Cecilia in Trastevere<sup>118</sup> e la moda, sconosciuta nel Rinascimento, di acconciare i capelli in una piccola crocchia sopra la fronte, una stretta analogia con l'acconciatura dei capelli di Maria nel mosaico del quinto secolo nell'arco trionfale nella basilica di S. Maria Maggiore, non sono sicuramente casuali<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> L. Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, p. 42, che citò il « quadro della Santa Cecilia dall'organo, che è in Bologna nella chiesa di San Giovanni in Monte » come un esempio delle « Inventioni mirabili » di Raffaello.

<sup>115</sup> Celio Calcagnini a Jacop Ziegler nel 1519 (vedere V. Golzio, *Raffaello*, p. 282).

<sup>116</sup> Anche nelle opere di Raffaello stesso; nella produzione artistica di questo pittore S. Cecilia apparve per la prima volta nel 1504 fra i santi che assistevano la Vergine nel quadro d'altare eseguito per la chiesa di S. Antonio a Perugia, ora conservato al Metropolitan Museum of Art a New York, e successivamente, in un ciclo di affreschi dipinti su suoi disegni nel periodo fra il 1513 e il '20 nella cappella della villa di Leone X, La Magliana, presso Roma, che furono distrutti e sono a noi noti solo attraverso incisioni di Marc'Antonio Raimondi (vedere V. Golzio, *op. cit.*, pp. 200, 216, 348; C. Justi, *op. cit.*, col. 132; G. Fischel, *Raphael*, pp. 32 e segg.; H. Aurenhammer, *Lexikon*, pp. 433).

<sup>117</sup> Passio S. Caeciliae (vedere nota 39). Cfr. anche J. da Voragine « *illa subtus ad carnem cilicio erat induta et desuper deauratis vestibibus tegebatur* » (*Legenda aurea*, CLXIX/CLXIV, ed. cit., p. 771).

<sup>118</sup> Questi affreschi, di cui sono rimasti solo alcuni frammenti, sono a noi noti solo attraverso i disegni del diciassettesimo secolo, vedere J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, von 4 bis 13 Jahrhundert*, 1916, II, 2, pp. 985 e segg., ill. 474 e 477, e IV, tav. 238 (2).

<sup>119</sup> La Vergine Maria nella scena del Riconoscimento di Gesù come Figlio di Dio da parte di Afrodosio (J. Wilpert, *op. cit.*, I, pp. 489 e segg., e III, tav. 68). Una acconciatura simile, sebbene leggermente più raffinata si può vedere nel mosaico del sesto secolo con la rappresentazione di S. Cecilia a S. Apollinare Nuove a Ravenna, col quale Justi (*op. cit.*,

Questi richiami del primo medioevo sono ben comprensibili se si ricorda la curiosità per l'archeologia dimostrata dall'artista, che dal 1515 ebbe il ruolo di conservatore delle antichità della Città Eterna e nelle tante sue opere elaborava forme prese dal mondo antico pagano e cristiano<sup>120</sup>.

A Raffaello erano ben note anche la teoria pitagorico-platonica delle proporzioni e il principio matematico dell'armonia. Come architetto dovette conoscere a fondo la teoria delle proporzioni e la prova che la applicò con successo in pratica è la notazione che Sebastiano Serlio aggiunse al progetto raffaellesco della basilica di San Pietro in Vaticano: « ne vi porterò tutte le misure di esso tempio, perciocchè essendo ben proportionato, da una parte delle misure si potrà trarre il tutto »<sup>121</sup>. Egli dovette anche aver conosciuto bene il principio dell'armonia perché aveva raffigurato l'intero sistema della scala armonica pitagorica nella tavoletta che sta di fronte al Pitagora, nel suo celebre affresco *La scuola di Atene*. In alto si vede qui un diagramma composto dalle quattro corde della lira greca, unite tra di loro e contraddistinte dai numeri: 6, 8, 9 e 12, il che esprime le proporzioni dell'ottava (6 : 12 cioè 1 : 2) divisa dai « medi » armonico ed aritmetico 8 e 9 in due quinte (6 : 9 e 8 : 12 cioè 2 : 3) due quarte (6 : 8 e 9 : 12 cioè 3 : 4) e un tono (8 : 9). L'ottava, la quinta, la quarta ed il tono sono contraddistinti dai loro nomi greci: diapason, diapente, diatessaron e epogloon. In basso appare invece il numero pitagorico perfetto, 10, quale somma dei primi quattro numeri  $1 + 2 + 3 + 4$ , tra cui intercorrono i rapporti dei principali intervalli della scala musicale greca: l'ottava, la quinta e la quarta  $1 : 2 : 3 : 4$ <sup>122</sup>.

col. 134) paragona i vestiti della nostra Santa, ma non è sicuro se Raffaello avesse potuto vederlo.

<sup>120</sup> Per la bibliografia riguardante gli interessi archeologici di Raffaello vedere A. M. Brizio, s.v. *Raffaello*, nell'Enciclopedia Universale dell'Arte, XI, 1963, coll. 248 e segg. Cfr. anche E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, p. 142; C. G. Stridbeck, *Raphael and Tradition*, 1963, e F. Huemer, *Raphael and the Villa Madama*, in « Essays in honor of Walter Friedlaender », New York, 1965, pp. 92-99.

<sup>121</sup> Ed. *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia, 1619, c. 64v. Raffaello fu introdotto ai segreti della teoria dell'architettura da Fra' Giovanni Giocondo, colui che fu l'editore del primo trattato illustrato di Vitruvio (Venezia, 1511) e che aiutò l'artista nei suoi lavori in S. Pietro. In una lettera del 1° luglio 1514 a uno dei suoi parenti Raffaello scrisse di lui: « (Papa) mi ha dato un Com(pagn)no Frate doctissimo... ch'è 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 (vedere V. Golzio, *Raffaello nei documenti*, p. 32).

<sup>122</sup> H. Hettner, *Italienische Studien Brunswick*, 1879, pp. 198 e segg., A. Springer, *op. cit.*, pp. 246 e segg. e p. 338, R. Wittkower, *op. cit.*, 1952, pp. 109 e segg. e tav. 38 (b). Cfr. anche M. Vogel, *Harmonia und Musike im griechischen Altertum*, in « Studium Generale »,

I problemi della musica e della sua teoria erano noti a Raffaello non soltanto perché l'istruzione artistica di quel tempo richiedeva una loro conoscenza generale<sup>123</sup>, ma anche perché, frequentando la corte di Leone X, doveva spesso venire a contatto con la musica, sia in pratica sia in teoria. Leone X era un appassionato melomane, teneva un grande coro e amava discutere con chi ne era esperto « *tonis et chordis totaque numerorum proportione* »<sup>124</sup>. Per di più aveva una bella voce, cantava e suonava uno strumento, probabilmente un piccolo organo che si trovava nella sua stanza. Gli piaceva specialmente la musica religiosa, che lo commuoveva profondamente<sup>125</sup>. Non era difficile quindi farsi una cultura generale nell'ambito della musica vivendo in una simile atmosfera.

Dovendo raffigurare il contrasto fra i due generi di musica — musica divina e musica laica — Raffaello ritorna al tema che gli è noto. Una trama simile era contenuta infatti in uno degli affreschi eseguiti su suo progetto sulla volta della *Stanza della Segnatura* e che rappresenta la fine della rivalità musicale fra Apollo e Marsia, cioè la vittoria della musica divina basata sui principi matematici della lira di Apollo, sui suoni non controllati del flauto di Marsia<sup>126</sup>.

Anche la conoscenza da parte di Raffaello dei problemi della filosofia neoplatonica è fuori discussione alla luce delle ultime ricerche sul contenuto ideologico della *Stanza della Segnatura*, della *Stanza d'Eliodoro* e della *Cappella Chigi* nella Chiesa di S. Maria del Popolo<sup>127</sup>. La teoria neoplatonica dell'amore infatti, costituisce la

XIX, 1966, p. 538. La successione dei primi quattro numeri interi, la cui somma è 10, il numero pitagorico perfetto (cfr. e.g. Filone, *De decalogo*, 20-23, e *De opificio mundi*, 47-48), e che contiene i rapporti di tutte le fondamentali consonanze musicali compresa due volte l'ottava (1 : 2 e 2 : 4) come pure l'ottava generata in quinta e quarta (2 : 3 : 4) si può trovare anche nella composizione del coro angelico nel quadro di Bologna se non si interpreta l'angelo con il proprio foglio di musica solo come l'individuo che completa il gruppo di tre altri suoi compagni.

<sup>123</sup> R. Wittkower, *op. cit.*, 1952, p. 103 e segg.; cfr. anche P. O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 451-70.

<sup>124</sup> A. Pirro, *Leo X and Music*, in « The Musical Quarterly », XXI, 1935, p. 12.

<sup>125</sup> Per gli interessi musicali di Leone X e il ruolo della musica alla sua Corte vedere L. Pastor, *Storia dei Papi*, IV, I, pp. 130, 325, 334, 353 e 377; A. Pirro, *op. cit.*, pp. 1-16, e W. Gurlitt *op. cit.*, p. 86.

<sup>126</sup> E. Wind, *op. cit.*, p. 142; A. Chastel, *op. cit.*, 1959, pp. 48-54; E. Winternitz, *The Curse of Pallas Athena. Notes on a 'Contest between Apollo und Marsyas' in the Kress Collection*, in « Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida », 1959, p. 187. Cfr. anche E. Garin, *Filosofi italiani del Quattrocento*, 1942, p. 436.

<sup>127</sup> A. Springer, *op. cit.*, I, pp. 219-55, 332-38; E. Wind, *Platonic Justice designed by Raphael e The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura*, in « Journal of the Warburg Institute », I, 1937, pp. 69 e segg., e II, 1938-39, pp. 75 e segg.; Idem, *Pagan Mysteries*, pp. 142-146; D. Redig de Campos, *Raffaello e Michelangelo*, 1946, pp. 11-27; C. G. Stridbeck, *Raphael Studies*, I, 1960, pp. 11 e 31-41; F. Hartt, *Lignum Vitae in Medio Paradisi*, pp. 122 e segg., e J. Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*,

chiave atta a spiegare il significato del ciclo di affreschi della Villa Farnesina che illustrano la storia di Amore e Psiche<sup>128</sup>.

La partecipazione attiva dell'artista nel fissare la concezione ideologica del dipinto sembra però più visibile nella presentazione della figura di S. Maria Maddalena, che in base alle fonti note è ben difficile collegare con i presunti desideri dei fondatori. Ritenuta da Burckhardt come la più bella figura femminile creata da Raffaello<sup>129</sup>, stilisticamente la più vicina al manierismo<sup>130</sup> e così forse dipinta per ultima, Maria Maddalena rappresenta un tipo di bellezza che si ripete in varie opere del maestro, ed è probabilmente il risultato dell'idealizzazione dei lineamenti della donna da lui ritratta nel celebre quadro della Galleria Barberini<sup>131</sup>. La donna ivi rappresentata, giovane, seminuda, il cui braccio sinistro è ornato da un sottile braccialetto con la scritta RAPHAEL URBINAS, che probabilmente è più che una semplice firma dell'artista<sup>132</sup>, già tradizionalmente è identificata con Margherita Luti detta Fornarina alla quale Raffaello fu legato fino ai suoi ultimi giorni<sup>133</sup>. Testimonianze di questo — che si può supporre — un grande amore sono, non

in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXIV, 1961, p. 142.

<sup>128</sup> F. Saxl, *Lectures*, I, 1957, p. 194; E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances*, 1960, p. 191. (Trad. It. *Rinascimento e Rinascenza*, Milano, 1971). Per la concezione neoplatonica dell'Amore nei quadri di Raffaello vedere A. Chastel, *op. cit.*, 1959, pp. 489-99.

<sup>129</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone*, ed. cit., II, 3, p. 857.

<sup>130</sup> Cfr. S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance*, I, p. 176, e J. Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, p. 214.

<sup>131</sup> Nonostante il notevole valore artistico del dipinto, la firma e le prove risalenti al sedicesimo secolo (vedere V. Golzio, *op. cit.*, pp. 170 e 217), la paternità di Raffaello è contestata da alcuni studiosi che cercano di attribuire l'opera a uno scolaro di Raffaello (e.g. O. Fischel, *Raphael*, p. 93, e F. Hartt, *A Drawing of the Fornarina as the Madonna*, in « Essays in Honor of Walter Friedlaender », 1965, pp. 90 e segg.). Una soluzione di questo problema oltrepaserebbe i limiti del presente articolo, tuttavia ci sembra utile ricordare qui la convincente opinione di J. Shearman che collega il dipinto con Raffaello in persona (*Le seizième siècle européen*, in « The Burlington Magazine », febb. 1966, p. 63), e notare anche che perfino gli studiosi che negavano la paternità di Raffaello, consideravano il dipinto un ritratto della Fornarina; essi indicavano la somiglianza del modello rappresentato con S. Maria Maddalena nel quadro di Bologna e con altre donne nei quadri di Raffaello, particolarmente la Donna Velata nella Galleria Pitti e la Madonna Sistina a Dresda (e.g. O. Fischel, *op. cit.*, pp. 92, 184; F. Hartt, *op. cit.*, p. 91, e S. J. Freedberg, *op. cit.*, p. 175).

<sup>132</sup> Se è giusta la supposizione che il braccialetto inciso col nome dell'artista nel braccio sinistro della ragazza raffigurata simboleggia i legami amorosi che la univano a Raffaello, può essere anche accettabile che l'enigmatica fascia sul braccio sinistro della Santa Cecilia, estraneo alla tradizione iconografica e senza alcuna giustificazione di costume, essendo eseguito nella stessa stoffa della dalmatica sacra della Santa, simboleggi in accordo col testo della leggenda i mistici legami che univano S. Cecilia « col suo superno sposo ».

<sup>133</sup> A. Zazzeretta, *I sonetti di Raffaello*, in « L'Arte », XXXII, 1929, pp. 85 e segg.; V. Golzio, *op. cit.*, pp. 31 e segg., 120, 217 e 264. Le informazioni di Vasari sull'amore nella vita di Raffaello ci inducono a credere che durante il suo soggiorno a Roma l'artista fosse costantemente innamorato di una sola donna (*ed. cit.*, IV, pp. 353, 365 e 380).

soltanto i lineamenti della Fornarina, più o meno idealizzati e da lui ripetuti in molte opere ma anche i sonetti d'amore, sicuramente a lei dedicati, conservatisi in diverse varianti sui margini e sul didietro di schizzi dell'artista per gli affreschi della *Stanza della Segnatura*<sup>134</sup>.

« Come non podde dir d'arcana dei  
Paul, come discesso fu dal celo  
così el mio cor d'uno amoroso velo  
a ricoperto tuti i pensser mei »

comincia uno di essi, con questo caratteristico paragone fra il rapimento amoroso e l'estasi di S. Paolo, tanto spesso citata e commentata dai neoplatonici rinascimentali<sup>135</sup>.

Il conferimento a S. Maria Maddalena dei lineamenti idealizzati della persona amata dall'artista è spiegabile d'altronde anche dalla filosofia rinascimentale neoplatonica, secondo la quale l'amore umano, quale desiderio di una bellezza visibile che a sua volta è un riflesso della Bellezza divina, può costituire il primo grado che conduce all'amore di Dio. Questo concetto, assai diffuso a quei tempi e conforme alla vecchia tradizione italiana del « dolce stil nuovo », lo si riscontra spesso nelle opere dei filosofi e degli scrittori di quell'epoca, tra cui *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, amico di Raffaello<sup>136</sup>.

Il fatto che le sembianze idealizzate della donna amata siano state conferite proprio a S. Maria Maddalena non sembra casuale. In quei tempi la sua leggendaria conversione era interpretata spesso come

<sup>134</sup> C. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, VI, 1925, pp. 306-21 e nos. 277-87. Cfr. anche A. Zazzeretta, *op. cit.*, pp. 77-88, 97-106, e V. Golzio, *op. cit.*, pp. 181-88.

<sup>135</sup> Cfr. e.g. M. Ficino, *Opera*, pp. 425-72 697-706, e G. Pico della Mirandola, *Opera*, ed. cit., I, p. 209.

<sup>136</sup> Cfr. « 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 » o « Se è ci piaceranno i Corpi, gli Animi, gli Angeli, non ameremo questi proprii, ma Dio in questi. Nei corpi ameremo l'ombra di Dio, negli animi la similitudine di Dio, negli Angeli la immagine di Dio » (M. Ficino, *Sopra lo amore*, II, 6-7, VI, 19, ed. cit., pp. 37, 42, 203). Cfr. anche G. Pico della Mirandola, *Commento sopra la Canzona di Benivieni*, II, 14, e III, 10, *Opera*, ed. cit., I, pp., 506, 514, e segg.; F. Cattani da Diacceto, *I tre libri dell'amore*, Venezia 1561, pp. 152-61 e B. Castiglione, *Il Cortegiano*, IV, 62-68. Per la diffusione di questa opinione in poesia sotto l'influenza degli *Asolani* di Pietro Bembo vedere L. Tonelli, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, 1933, pp. 67-107.

esempio della transizione dall'amor profano all'amor divino<sup>137</sup>. Ed è per questo che la Santa è rappresentata qui in atto di avvicinarsi al gruppo degli altri santi, mentre il suo sguardo rivolto all'osservatore sembra significare ch'ella fa da intermediaria tra lui e il mistero del divin amore e della musica divina che trova raffigurazione nel dipinto.

L'unione nel quadro di Raffaello degli elementi religiosi e laici, cristiani e neoplatonici, è tipico dell'epoca del Rinascimento. I neoplatonici rinascimentali italiani erano, com'è noto, profondamente convinti che il cristianesimo, l'unica vera religione, fosse totalmente concorde con il platonismo, l'unica vera filosofia. Alcuni, per esempio Pico della Mirandola, noto come « *princeps concordiae* », si spingevano fino a cercare di collegare le dottrine prese dalle fonti egiziane, greche, ebraiche e cristiane in una specie di sincretismo universale. Nel periodo dei conflitti teologici che procedettero la Riforma, fu proprio il neoplatonismo a rappresentare l'atteggiamento di tolleranza ed armonia<sup>138</sup>. In tale luce diviene comprensibile il fatto che il programma del quadro di Raffaello sia basato su fonti evangeliche e patristiche, cristiane e pitagorico-neoplatoniche, che si sovrappongono e compenetrano in un tutto unico in quest'opera. Tipico per l'epoca in cui il quadro venne eseguito è anche il suo carattere involuto, coscientemente postulato dagli umanisti rinascimentali che coltivavano la scienza esoterica e che si compiacevano delle ragioni nascoste e delle dichiarazioni enigmatiche, grazie alle quali, a parer loro, le opere potevano acquisire la maggiore autorità<sup>139</sup>.

Il neoplatonismo rinascimentale aveva anche un carattere singolarmente teologico. Attaccando la teologia scolastica, i suoi rappresentanti si rivolgevano alle fonti bibliche e patristiche del cristianesimo che essi desideravano completare solo con il patrimonio del pensiero antico. Ciò permette di comprendere perché tanti « piagnoni », i fautori di Savonarola, provenissero dall'ambito dell'Accademia

<sup>137</sup> Questo era il contenuto di una sacra rappresentazione fiorentina (L. Tonelli, *op. cit.*, p. 238). Lo sguardo di S. Agostino fisso sul bel viso giovanile di S. Giovanni Evangelista può essere interpretato anche come un esempio di amore umano che conduce all'amore divino (cfr. M. Ficino, *Sopra lo amore*, VI, 14, ed. cit., pp. 182 e segg.).

<sup>138</sup> P. O. Kristeller, *Il pensiero di Ficino*, pp. 346-49; Idem, *Classics and...*, pp. 70-91; Idem, *The Renaissance Thought*, II, p. 91, 98 e segg.; E. Panofsky, *op. cit.*, 1939, pp. 130 e segg.; D. P. Walker, *Orpheus the Theologian*, pp. 105-107; A. Chastel, *op. cit.*, 1954, p. 14.

<sup>139</sup> D. P. Walker, *op. cit.*, pp. 166 e segg.; A. Chastel, *Marsile Facin*, pp. 141-156; E. Wind, *op. cit.*, pp. 16-23.

Platonica fiorentina, e perché dalle fonti della neoplatonica *docta pietas* venissero i primi tentativi di *renovatio cristiana*, ancor prima della Riforma<sup>140</sup>.

Gli elementi della filosofia neoplatonica e in particolare della teoria dell'amore, non possono pertanto meravigliare sulle labbra della pia Elena Duglioli, le cui visioni « per vehementia di divin amore » avevano pure carattere di estasi neoplatoniche. Nella piccola opera da lei iscritta, *Brieve e signoril modo del spiritual vivere*, il servizio divino è definito non senza risentire della filosofia del Ficino come « un industrioso modo, ed un'arte d'amare, nel quale cercar debbe l'innamorata anima con ogni studio, e forza copularsi al suo diletto ». Inoltre essa consiglia la preghiera costante « finché l'anima si riunisca con perfetta copula al suo superno sposo » nonché di accostarsi spesso alla Santa Comunione « la qual comunione non è altro che un intima unione et copula, che fa il celestial Sposo con l'innamorata anima »<sup>141</sup>.

Con i primi tentativi della riforma cattolica, preparati tra le altre cose dalle idee neoplatoniche, era legato in quel periodo anche un amico e confidente di Elena, il vescovo di Pistoia Antonio Pucci. In stretto contatto con Paolo Orlandini, alunno del Ficino e fautore del Savonarola, nonché con l'umanista Vincenzo Querini, diplomatico veneziano e successivamente camaldolese che nel 1513 insieme a Tommaso Giustiniani aveva presentato a Leone X il programma di una radicale riforma della chiesa<sup>142</sup>, il Pucci era egli stesso autore

<sup>140</sup> H. Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, I, 1951, p. 124, e A. Chastel, *op. cit.*, 1954, pp. 14 e segg. Idem, *op. cit.*, 1959, p. 195.

<sup>141</sup> G. B. Melloni, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità*, III, pp. 437-39. Queste formulazioni di Elena non senza influenza di idee neoplatoniche assumono una particolare espressione quando siano considerate contro l'Averroismo che si era diffuso dall'Università di Bologna dove dal 1512 insegnava Pietro Pomponazzi. Questo autore di un trattato *De immortalitate animae*, pubblicato nel 1516, criticò la teoria neoplatonica dell'immortalità dell'anima, della stessa teoria, che proprio nel periodo in questione, nel 1513 veniva annoverata dal Quinto Concilio Laterano fra i dogmi della Chiesa (vedere F. Cassirer, P. O. Kristeller, e J. H. Randall, *The Renaissance Philosophy of Man*, 1948, pp. 8-20, 257-79, e H. Jedin, *Kleine Konziliengeschichte*, 1959, pp. 78 e segg.). La controversia con gli Averroisti sulla immortalità delle anime individuali spiega perché i contemporanei dell'artista vedessero nell'estasi di S. Cecilia, nel quadro di Bologna, un'immagine dell'anima stessa della Santa. Vasari scrive « trema la carne, vedesi lo spirito » e cita le parole di un poeta anonimo « Pingant sola alii, referantque coloribus ora: Coeciliae os Raphael atque animum explicuit » (*ed. cit.*, IV, p. 350).

<sup>142</sup> Orlandini dedicò anche a Pucci il suo Eptaticum (A. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, 1961, pp. 142, 213-23, e P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, I, 1963, pp. 112 pp. 235). Per i contatti di Pucci con Querini vedere G. B. Mittarelli, A. Costadoni, *Annales Camaldulenses*, VII, 1762, p. 415, e P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, I, p. 37, Idem, *Studies in Renaissance Thought*, pp. 185 e segg., e sul programma della riforma ecclesiastica presentata a Leone X; H. Jedin, *Geschichte des konzils von Trent*, I, p. 103.

di opere di tema religioso, per esempio di un commento alla Bibbia e del trattato *De corporis et sanguinis Jesu Christi*. Quale « chierico di camera » di Leone X, durante l'inaugurazione della nona sessione del V Concilio lateranense tenutasi nel maggio 1514, aveva pronunciato alla presenza del papa, una omelia in cui aveva auspicato la riforma della chiesa<sup>143</sup>. Era inoltre membro dell'*Oratorio del Divin Amore*, una società segreta di ecclesiastici e laici che si poneva lo scopo di approfondire la vita religiosa, di far accostare più spesso la gente alla Santa Comunione e di coltivare le virtù della carità. Questa piccola società, che contava soltanto alcune decine di persone, diretta da Gaetano Thiene, più tardi canonizzato come S. Gaetano, venne ratificata da Leone X nel 1516, ma già esisteva da alcuni anni<sup>144</sup>.

I contatti di Raffaello, che dal 1514 faceva parte a Urbino della confraternita *Corporis Christi*, con i supposti membri di questa società, e l'influenza dell'ideologia dell'*Oratorio* sull'ultima fase dell'attività dell'artista sono stati spesso e da molto tempo messi in rilievo, nonostante la mancanza di fonti concrete<sup>145</sup>. Solo in seguito al ritrovamento dell'elenco dei membri dell'*Oratorio* del 1524, che riporta i nominativi secondo la data dell'iscrizione, dove al terzo posto figura « *R. D. Antonius Puccius episcopus Pistoriensis, Romae* »<sup>146</sup>, possiamo adesso con certezza dire che la *S. Cecilia* bolognese fu creata sotto l'ispirazione dell'ideologia dell'*Oratorio del Divino Amore* e che il suo programma si era formato nell'ambito dell'influenza del neplatonismo cristiano, che ebbe un ruolo non piccolo nella nascita della prima *renovatio* cattolica.

<sup>143</sup> J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XXXII, 1902, coll. 887-98. Cfr. anche: C. J. von Hefele, J. Hergenröther, *Conciliengeschichte*, VIII, 1887, pp. 597-89.

<sup>144</sup> L. Pastor, *op. cit.*, IV, 2, pp. 549-62; A. Cistellini, *Figure della riforma pretridentina*, 1948, pp. 73, 269-288; H. Jedin, *op. cit.*, I, p. 116, e F. Hartt, *Power and the Individual in Mannerist Art*, in « *Studies in Western Art* », II, 1963, pp. 226-28.

<sup>145</sup> L. Pastor, *op. cit.*, IV, 2, p. 551 (con bibliografia precedente), O. Fischel, *Raphael*, 1962, pp. 183, 185, 238-41, e F. Hartt, *op. cit.*, p. 227.

<sup>146</sup> A. Cistellini, *op. cit.*, p. 282.