

LORETTA SECCHI

HARMONIA MUNDI E MUSICA STRUMENTALE NELLA PITTURA RINASCIMENTALE

UN'ANALISI INTERPRETATIVA DELL'ICONOGRAFIA DI SANTA CECILIA NELLA SUA GENESI ED EVOLUZIONE

1. Wolfgang Amadeus Mozart in San Giovanni in Monte

Tra la primavera e l'autunno dell'anno 1770 un illustre visitatore di soli quattordici anni, Wolfgang Amadeus Mozart, soggiorna a Bologna insieme al padre che lo accompagna in un unico e indimenticabile viaggio in Italia, grazie al quale il giovane vivrà un'esperienza culturale ed estetica decisiva per la sua formazione. Amato e applaudito, il precoce talento si esibisce sotto la protezione di Padre Giovan Battista Martini, conosce la meravigliosa voce bianca del celebre Carlo Broschi, detto Farinelli, e studia alacremente per superare l'esame di aggregazione all'Accademia Filarmonica.

Il giorno 30 agosto di quello stesso anno Mozart visita la Chiesa di San Giovanni in Monte, in occasione della celebrazione riservata agli Accademici defunti.

Qui, presso la Cappella dedicata alla Beata Elena Duglioli¹, in seguito denominata Bentivoglio, fino al

¹ La Beata Elena Duglioli Dall'Olio nacque a Bologna nel 1472 e vi morì il 23 settembre del 1520. Fu sepolta presso la chiesa di San Giovanni in Monte, nella cappella di santa Cecilia, fatta costruire dal Vescovo di Pistoia per ispirazione della Beata stessa. Questa nobildonna fu cristiana e vedova esemplare: giovanissima manifestò un precoce sentimento religioso e un assiduo impegno al servizio del prossimo. A soli quindici anni chiese alla famiglia di dedicarsi alla vita monastica, presso le Clarisse del Corpus Domini, ma fu data in sposa al notaio Benedetto Dall'Olio con il quale visse castamente, in perfetto accordo spirituale. Per questi tratti fu assimilata alla vergine sposa Cecilia. La fama della sua rettitudine e

1796 era ospitato uno dei dipinti più celebri e ammirati di Raffaello, l'*Estasi di Santa Cecilia*².

Si narra che il giovane Amadeus si trattenne a lungo dinanzi a questa immagine di Santa Cecilia, patrona dei musicisti, icona della sempiterna contrapposizione tra armonia celeste e musica terrena. Cosa provò il compositore nel contemplare la Santa ritratta come una fanciulla trasfigurata dalla vocazione, con lo sguardo rivolto al cielo, quindi al coro angelico, mentre ai suoi piedi giacciono strumenti musicali distrutti, non è dato saperlo ma lo si può facilmente immaginare, essendo tali e tante le emozioni e le riflessioni che questa opera suscita nell'osservatore attento. E a questo proposito gioverà riflettere sull'iconografia di Santa Cecilia, sulla storia della sua vita narrata nella *Passio Sanctae Ceciliae*, nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine³, infine sull'interpretazione delle fonti liturgiche che dal tardo Medioevo in poi conducono all'attuale immagine di Cecilia, patrona della musica, anche attraverso la meditata e splendida rappresentazione creata da Raffaello.

2. Santa Cecilia nell'interpretazione delle fonti

La vita di Santa Cecilia si colloca nella Roma del III secolo d. C., ai tempi di Urbano I e Marco Aurelio, ed è forse collegata alla nascita del suo culto originato a Trastevere, presso il santuario pagano della Bona Dea a cui ci si appellava per la cura degli occhi, dove oggi sorge la basilica a lei dedicata. Il nome della Santa potrebbe infatti avere origini romane o etrusche e per

santità spinse la popolazione felsinea a tributarle solenne culto, formalmente confermato da Leone XII nel 1828.

² Oggi sostituito da una pregevole copia ottocentesca, eseguita da Clemente Alberi nel 1861, mentre l'opera originale dal 1816 è esposta presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

³ Jacopo da Varagine (1228 – 1298) originario di Varazze, fu un frate domenicano autore di leggende e cronache in latino. Tra queste vale ricordare l'opera a cui è legata la sua fama: la *Legenda Aurea* o *Legenda Sanctorum*. L'opera, scritta in latino, fu in seguito tradotta in volgare. Per la letteratura religiosa e per l'iconografia dei Santi la *Legenda Aurea* rappresenta un'imprescindibile fonte documentaria.

lungo tempo è stato collegato al termine latino *caecitas*, cecità. Secondo l'etimologia medievale invece, Cecilia sarebbe connesso con cielo e gigli, *cieli lilia*.⁴

La storia riporta come la giovane Cecilia fosse stata indotta dalla famiglia a sposare il patrizio romano Valeriano e come, celebrate le nozze, ella avesse rivelato allo sposo la sua fede, e quindi la scelta di vivere nello stato di castità a cui si era votata. Valeriano, ascoltata e compresa la volontà di Cecilia, abbraccia la fede cristiana convertendo alla stessa anche il fratello Tiburzio. Successivamente i due protocristiani, scoperti nella loro dedizione al culto, verranno perseguitati per ordine del prefetto Turcio Almachio e brutalmente uccisi. Medesima sorte toccherà a Cecilia che, dopo atroci supplizi eroicamente sopportati, uscita illesa, verrà inesorabilmente condannata alla decollazione.⁵

Nell'Oratorio di Santa Cecilia, annesso alla Chiesa di San Giacomo, la vita della Martire viene rappresentata con dovizia di particolari, lirico incanto e drammatico realismo, da "li massimi pittori" Francesco Francia, Lorenzo Costa e Amico Aspertini, che nei loro affreschi restituiscono fedelmente gli episodi narrati nella *Passio Sanctae Ceciliae*, cronaca del V secolo, esprimendo un sentimento descrittivo colto, proprio del Quattrocento, e rispondente alla committenza di Giovanni II Bentivoglio, mecenate e Signore di Bologna. Nella tela di Raffaello, invece, le connotazioni musicali di Santa Cecilia coincidono già con la trasformazione della sua iconografia, derivata dall'interpretazione arbitraria della *Passio* presente nell'antifona di introito della messa che si celebra in suo onore, quale protettrice della musica, il 22 novembre.

Il brano latino tratto della *Passio* ed entrato nei testi liturgici della festa, che recita:

*Cantantibus organis,
Caecilia virgo in corde suo
soli Domino decantabat dicens:*

⁴ Rosa Giorgi, *Santi*, Dizionari dell'Arte, Milano, Electa, 2002, p.84.

⁵ Cfr. Lucio Gadda, Eros Stivani, *La vita di S. Cecilia*, in *Oratorio di santa Cecilia*, ed. dei Padri Agostiniani, collana *Per conoscere Bologna*, vol. 19, p.18-19.

*fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum
ut non confundar*

Mentre suonavano gli strumenti musicali,
la vergine Cecilia in cuore suo
rivolgeva all'unico Dio questa preghiera:
Signore, siano il mio cuore e il mio corpo
immacolati
affinché io non sia confusa

si riferiva al banchetto di nozze di Cecilia; quindi mentre gli strumenti musicali (profani) suonavano, ella cantava a Dio interiormente. Da tale premessa è possibile considerare l'eventualità di un'interpretazione travisata del passo che venne letto come: "Cecilia cantava a Dio ... accompagnata dall'organo" e che indusse, a partire dal XV secolo, entro il clima del Gotico cortese, a raffigurare la Santa con un piccolo organo portativo accanto.

Inoltre, già dalla fine del XIV secolo, nel passo citato vennero sopresse le parole "in cuor suo" e così quella di Cecilia fu interpretata come dichiarata invocazione a Dio. In realtà i codici più antichi, antecedenti alla *Passio*, non riportano questa lezione dell'antifona, ma contemplano l'espressione "Candentibus organis, *Caecilia virgo* [...]" in luogo di "*Cantantibus* organis [...]".

"Candentibus" deriva da "candens" ovvero ardente, incandescente e "organis" da "organum" che significa anche strumento, macchina. Gli "organi" non sarebbero più in questo contesto strumenti musicali, bensì strumenti di tortura incandescenti.

Pertanto l'antifona alluderebbe al momento del martirio, e non al banchetto nuziale, descrivendo Cecilia che tra gli strumenti di tortura incandescenti cantava a Dio nel suo cuore.⁶

Per estensione di senso delle fonti liturgiche disponibili o addirittura erronea interpretazione del brano della *Passio*, risulta ancora oggi controverso e incerto il motivo per cui

⁶ Cfr. Nico Staiti, *Le metamorfosi di Santa Cecilia. L'immagine e la musica*. (Bibliotheca Musicologica – Universität Innsbruck, 7). Lucca, LIM, 2002.

Cecilia sarebbe divenuta patrona dei musicisti, liutai, poeti e cantanti.

3. *Harmonia mundi* e musica strumentale

Nel Rinascimento letterati, teologi, musicisti e pittori riflettono sulla natura terrena e artificiale dell'invenzione artistica, operata dall'uomo, e quindi priva di quell'impronta metafisica appannaggio solo della creazione divina. La musica, scienza e arte, a partire dal Medioevo è rappresentata attraverso un linguaggio allegorico che ne sottolinea le origini divine e i rapporti con le armonie cosmiche, secondo il principio pitagorico del suono prodotto dal moto delle sfere celesti, generatore dell'armonia universale. L' *Harmonia mundi*, idea che dimora nel *Timeo* e nel decimo libro de *La Repubblica* di Platone, emerge rielaborato in Sant'Agostino e Boezio che trasferiscono l'idea dell'armonia dei pianeti al cielo cristiano, anche in virtù di un raccordo tra Dio e le sue creature.⁷ Risulta nuovamente sottolineata la distinzione, di matrice platonica, tra teoria e pratica musicale, quindi tra la musica intesa come privilegiato strumento di ascesi mistica e la musica intesa come causa di disordinate emozioni sensibili, eccitazione e concitazione, capace di deviare le virtù morali.

La teoria musicale, intesa come scienza speculativa in grado di individuare le proporzioni numeriche che regolano l'armonia dell'universo, fu inquadrata nel sistema dottrinario del *quadrivium* (accanto all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia) e costituì, assieme al *trivium* (grammatica, dialettica, e retorica) l'insieme delle sette Arti Liberali, la cui pratica predisponesse l'uomo alla rivelazione divina.

La musica identificata con l'esecuzione strumentale e vocale, fu associata principalmente alla sfera emozionale, e per questo subordinata alla teoria che ne governa i principi di composizione e manifestazione.

⁷ Per un'analisi approfondita si consulti Platone, *Timeo*, 35b, *La Repubblica*, Libro decimo, 615; Severino Boezio, *De Institutione musicae*, 1, 2. Per un esame sinottico si consulti Alberto Ausoni, *La musica*, Dizionari dell'arte, Milano, Electa, 2005, pp.10-18.

L'armonia corrisponde al mito della natura glorificante della musica, poiché sorretta dal principio numerico, dalla proporzione, dall'ordine razionale e dalla natura sublime di questa forma d'arte, in età medievale e rinascimentale vista quale metafora del concerto angelico. La passione è invece rappresentata dalla struttura del ritmo, quindi dall'eccitazione procurata dall'esperienza sensoriale.

La polifonia generata dal canto degli angeli si contrappone alla difformità della polifonia strumentale: anche per questo l'accompagnamento musicale risulta diversamente valutato, in base alla presenza contestuale della preghiera, e quindi della ritualità liturgica. Nel Settecento l'argomento è ancora oggetto di discussione, nonostante l'età del Barocco avesse mitigato la secolare contrapposizione tra armonia e passione, più vera e profonda per gli antichi, esaltando piuttosto una *coincidentia oppositorum*, in virtù della matrice poetica e sensoriale della genesi musicale. L'angelo, né Dio né uomo, né puro spirito, né fisicità, non necessita di un linguaggio per comunicare: la natura spirituale e la componente non materiale della musica riflettono esattamente questa concezione, che sembra superare teologicamente l'eterna contraddizione derivante dalla convivenza di realtà fisica e mondo metafisico.

4. L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello Sanzio

L'Estasi di Santa Cecilia, opera di Raffaello Sanzio, è un dipinto su tavola, trasportato su tela, la cui datazione in passato era stata collocata intorno al 1513 o 1514. Attualmente, grazie a sopravvenute riletture dei documenti e delle fonti storiche, l'esecuzione dell'opera viene rimandata ad un arco di tempo più ampio, presupponendo una eventuale post-datazione che farebbe risalire l'esecuzione del dipinto tra il 1517 e il 1518.⁸

L'opera, di grandi dimensioni, fin dal XVI secolo è stata oggetto di studio approfondito e di sterminata letteratura

⁸ Cfr. Francesca Valli, *Raffaello e Scuola centro-italiana*, in Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo Generale, vol. II, *Da Raffaello ai Carracci*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Keleschian, Anna Stanzani, Venezia, 2006, ed. Marsilio, pp. 418-427.

scientifica. La sua notorietà si deve tanto alla peculiarità iconografica, quanto all'eccelsa qualità pittorica, frutto di una maturità artistica e di un sentimento classico non algido proprio alla pittura composta e profonda del Maestro urbinato. Tuttavia, la mancanza di documenti diretti che attestino date di committenza, esecuzione e collocazione, e la totale mancanza di disegni preparatori rende lo studio dell'opera avvincente e articolato. Per questo agli addetti ai lavori spetta il compito di usare prudenza e molta cura nella ricostruzione filologica della genesi del capolavoro e nell'analisi del grado di autografia, mentre al neofita si riserva il diritto di percepire, quasi senza interrogativi scientifici, la straordinaria e tangibile qualità estetica del dipinto. In entrambi i casi però, si impone la consapevolezza che solo attraverso uno sguardo affinato ed educato alla conoscenza per deduzione, induzione e abduzione, sia possibile pervenire all'effettiva comprensione dei caratteri formali, stilistici e iconografici presenti nell'opera e tipici del Rinascimento. Solo così si perviene a decifrare quella concezione colta, e al tempo stesso orientata alla moralizzazione, che rende le iconografie rinascimentali sintesi di contenuti filosofici e religiosi perfettamente integrati e volti a un insegnamento etico mai privato del rapporto dialettico tra misticismo della cultura medievale residua e ascesa del pensiero umanistico nelle Arti Liberali.

La stessa estensione di senso della rappresentazione simbolica e iconoteologica della Santa Cecilia, vergine, martire e patrona della musica celeste e terrestre, dovrebbe indurre a riflettere, interiorizzare e assimilare con puntualità l'idea di convivenza dei caratteri umani e sacrali insiti nella dottrina cristiana e nella pratica della sua stessa rappresentazione iconica.

Il primo teorico che si pronuncia sull'opera è Giorgio Vasari, che nel 1550 precisa l'occasione della committenza, il ruolo del cardinale Lorenzo Pucci e la destinazione che conosciamo, presso la Cappella Duglioli-Bentivoglio. Egli nelle *Vite* distingue anche l'autografia, attribuendo l'esecuzione degli strumenti musicali a Giovanni da Udine il quale, per stile e fattura, << [...] fece il suo dipinto così simile a quello di

Raffaello, che pare d'una medesima mano [...] ⁹ >>. Ancora Vasari narra il celebre episodio dello stupore atterrito, e la leggendaria <<bella Morte>> di Francesco Raibolini, detto il Francia, che per visione di tanta impareggiabile bellezza, al cospetto dell'opera, vide come fosse << [...] la tavola di Raffaello divina, e non dipinta ma viva, e talmente ben colorita da lui [...] Laonde il Francia mezzo morto per il terrore e per la bellezza della pittura che era presente agl'occhi et a paragone di quelle che intorno di sua mano si vedevano, tutto smarrito la fece con diligenza porre in S. Giovanni in Monte a quella cappella dove doveva stare; et entratosene fra pochi dì nel letto tutto fuori di se stesso, parendoli esser rimasto quasi nulla nell'arte appetto a quello che egli credeva e che egli era tenuto, di dolore e malinconia, come alcuni credono, si morì, essendoli advenuto, nel troppo fisamente contemplare la vivissima pittura di Raffaello [...] >>. ¹⁰

La tavola di Raffaello è da sempre ricordata come traduzione per immagini di una storia, in termini di vera *ekphrasis*. La forza serena di Cecilia che trasforma il proprio matrimonio in conversione e si dona totalmente al suo solo Dio, è espressa con magistrale, metaforica eloquenza da Raffaello che nella sua iconografia fissa il rapporto privilegiato e interiore della Santa con l'armonia divina. Sullo sfondo di dense nubi, Cecilia, al centro della composizione, si abbandona alla contemplazione del coro celestiale che si affaccia da uno squarcio di luce, intonando l'armonia delle sfere. Il suo sguardo, volto al cielo, ci distoglie dalla dimensione terrena ove sono immersi i quattro Santi identificabili con Paolo e Giovanni Evangelista, posti alla destra di Cecilia, e Agostino e Maddalena, posti alla sua sinistra. I Santi non partecipano all'estasi della vergine martire poiché non possono vedere, né udire ciò che è percepito solo da Cecilia. Sembra quasi che la Santa faccia scivolare dalle mani l'organo portativo, le cui canne, rovesciate, in parte si staccano dal somiere. L'organo che precedentemente figurava, per le ragioni già esposte, come un suo attributo identificativo, è reso silente dalla fanciulla che è invece

⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, edizione Giuntina, Volume V, pag. 448.

¹⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.* Volume III, pag. 591.

protesa verso l'intimo ascolto delle polifonie metafisiche. Ai suoi piedi giacciono numerosi strumenti musicali simbolicamente infranti, e quindi inutilizzabili. Essi rappresentano l'insignificanza della musica terrena rispetto al valore ineguagliabile di quella divina. Una viola da gamba ha le corde visibilmente spezzate, così come spezzati appaiono i flauti sparsi al suolo, fra un triangolo e una sonagliera. Infine un tamburello, dei cimballi e alcuni timpani dalle membrane rotte evocano le sonorità della gloria e le ingannevoli seduzioni mondane. Se da un punto di vista della decifrazione iconografica la scelta degli strumenti domina l'opera, da un punto di vista iconologico, quindi di estensione di senso dell'iconografia, è proprio l'afflato mistico coniugato alla solennità raffaellesca, mutuata dalla grandezza dei modelli classici, a rendere inequivocabile il messaggio dottrinale di questo dipinto e farne al tempo stesso fonte di inesauribile incanto.

L'Estasi di Santa Cecilia è anche simbolo di una incessante tensione dell'umano verso un altrove inattingibile, e di una solitudine che avvicina al sovrannaturale mediante congedo dal mondano.

San Paolo, nella solida postura della figura ritratta di tre quarti, medita sull'armonia spezzata, quindi sulla *vanitas*, sull'impermanenza della bellezza terrena e sulla fragilità delle umane cose. San Giovanni evangelista, dai tratti tradizionalmente efebici e delicati, porta la mano sinistra al cuore e con il capo reclinato si affianca a Cecilia. Sant'Agostino, rivolto verso Giovanni, viene rappresentato di profilo, vigile ed austera presenza, mentre Maddalena, con lo sguardo orientato verso l'osservatore, sembra accogliere il fedele entro la scena per guidarlo in un percorso di lettura e comprensione teologica.

5. Un confronto tra Santa Cecilia Patrona della Musica e Santa Cecilia Martire

Quanto fin qui sostenuto evidenzia la differenza tra il culto della Santa protettrice della Musica e il culto della Santa Martire. Le due identità che non sono in contraddizione sul piano devozionale, presentano invece

differenze sostanziali sul piano delle fonti documentarie generatrici della liturgia. Da un punto di vista iconografico quindi, il parallelismo esistente tra le due rappresentazioni cultuali inizia nel tardo Medioevo e si protrae fino all'età Barocca.¹¹

Presso il già citato Oratorio di Santa Cecilia, annesso alla chiesa di San Giacomo, Francesco Raibolini, detto il Francia, Lorenzo Costa e Amico Aspertini divengono i maggiori interpreti degli episodi della Vita di Cecilia, riassunta in dieci celebri scene affrescate tra il 1505 e il 1506, anno della cacciata dei Bentivoglio. Lo *Sposalizio di Santa Cecilia e San Valeriano*, opera del Francia, bene rappresenta l'ascendente stilistico e compositivo originato da Perugino e Raffaello. E' utile ricordare, a proposito, quanto lo *Sposalizio della Vergine*, opera di Perugino datata 1503-1504 ed esposta al Musée des Beaux Arts presso Caen, e lo *Sposalizio della Vergine*, opera di Raffaello datata 1504 ed esposta presso la Pinacoteca di Brera, a Milano, siano tra loro assimilabili per impostazione, composizione simmetrica e soluzione prospettica, derivando il proprio schema dalla celebre e precedente *Consegna delle chiavi*, opera di Perugino datata 1482. Atmosfere, espressioni, posture e cromie del Francia riecheggiano dolcezze umbro-marchigiane e riemergono nella toccante e mesta scena della sepoltura di Cecilia che ispirerà, forse, la Pala Baglioni di Raffaello, datata 1507. Il dettaglio del lenzuolo sospeso, sul quale giace il corpo della Santa, lo ritroveremo infatti nella rappresentazione raffaellesca del trasporto del corpo di Cristo rappresentato nella *Deposizione nel sepolcro* di Galleria Borghese, a Roma. La dolcezza infusa ai volti da Francesco Raibolini, la purezza delle linee e delle geometrie del Costa, "*le perfidie nordiche*"¹² di Amico Aspertini, alla cui mano si attribuiscono le scene del Martirio e della Sepoltura di San Valeriano e San Tiburzio, rendono questo ciclo di opere una raccolta di altissimo pregio, sia per valore estetico che per funzione didascalico-narrativa.

¹¹ Per un approfondimento si veda di Maurizio Calvesi, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Bologna 1960.

¹² Per un'estensione di senso della definizione e per un approfondimento sulla pittura di Amico Aspertini si veda Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna, 1970.

6. Rappresentazione degli strumenti musicali in accordo con la mistica visione nel Coro di San Giovanni in Monte

Il coro di San Giovanni in Monte, realizzato dall'intarsiatore Paolo Sacca tra il 1518 e il 1522, appartiene a una tipologia di intarsio cinquecentesca di tradizione cremonese, sobria e ben proporzionata, contraddistinta da un ritmo compositivo che alterna vedute esterne e interne, volutamente approntate a un gusto rinascimentale centrato sul messaggio simbolico e sul virtuosismo prospettico. Per questa ragione la costante presenza di oggetti privi di connessione liturgica, ma non di funzione mistica e meditativa, bene si inserisce all'interno di una visione colta e riflessiva di uno spazio esposto e intimo in cui la traccia umana è più sottintesa che palesata.

La finezza degli intarsi lignei e l'abilità della scuola cremonese rivelano che questo linguaggio, fatto di maestria artigianale e suggestioni classiche, deriva da una sensibilità sincretica sorta durante l'età dell'Umanesimo, e da una mente d'architetto aperta alla concezione quattrocentesca della spazialità.

Gli oggetti liturgici, quali croci in ardito scorcio prospettico poste su scansie e utensili della falegnameria che richiamano alla fede, sono anche emblemi del perfezionamento dell'essere che si compie lungo un percorso spirituale incline all'essenziale, nutrito di sottrazione del superfluo, per via di sintesi e ascesi. Gli uccelli in gabbia e gli strumenti musicali alludono alla musica naturale che rimanda all'armonia delle sfere celesti: libri, solidi e strumenti meccanici sono invece metafora dell'ordine cosmico. Fiori e frutti, infine, appartengono alla concezione latina della *pulchritudo*, bellezza e bontà del Creato.¹³

Tra gli strumenti musicali presenti in almeno quattro stalli sono chiaramente visibili un liuto a cinque corde, un

¹³ Per una ricostruzione storica e filologica delle vicende relative alla costruzione del coro di San Giovanni in Monte si consulti Giosué e Grazia Vittoria Gurrieri, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte*, edito a Bologna, 1984, prestando particolare attenzione alle pp. 15; 17-20; 87, 119; 127 e 135.

liuto rovesciato a sei corde, una ribeca, una lira da braccio a tre corde e un organo portativo. Gli strumenti, posti in verticale, appoggiati su scansie o stagliati sullo sfondo di un paesaggio con castello, occupano lo spazio degli stalli con geometrie severe e armoniche. L'essenzialità delle forme si accorda al principio di simmetria e ordine riflesso nelle silenti vedute prospettiche mentre la presenza degli strumenti musicali compare, con frequenza, anche in altri celebri cori rinascimentali del XV e XVI secolo. La lira da braccio e il liuto visualizzano, in quanto strumenti a corda, il concetto di concordia inteso come conformità di sentimenti e di propositi, e non va dimenticato come, in ambienti di corte, le rappresentazioni pittoriche del liuto con corda spezzata entro le scene di concerto o nelle nature morte fossero allusione all'armonia interrotta.

Il coro ligneo di San Giovanni in Monte si distingue infatti dagli altri cori cinquecenteschi per l'impronta quasi "metafisica" degli stalli, e la stessa Chiesa dedicata all'Evangelista Giovanni, che più di ogni altro aveva affrontato la natura trascendente del Verbo incarnato in Cristo, sorge idealmente come un tempio innalzato sul Monte Oliveto, luogo dell'Ascensione, Inno e Laude alla *Visione*.

7. Per una possibile interpretazione della *Visione* di Wolfgang Amadeus Mozart

Così possiamo immaginare il giovanissimo Mozart, accarezzare con lo sguardo le geometrie di questa Chiesa, sentirne la solenne mestizia, contemplare l'austera bellezza del Coro intarsiato e scorgere, come avrebbe detto Giorgio De Chirico, nel mistero di uno strumento musicale silente, in una piazza disabitata o nell'angolo di una strada, sulla superficie di un piano o << tra i fianchi di una scatola >>, l'alfabeto metafisico¹⁴.

Così possiamo pensarlo dinanzi alla Santa Cecilia di Raffaello, assorto a contemplare il volto della fanciulla trasfigurato dall'estasi, la *meditatio* di San Paolo,

¹⁴ Cfr. Giorgio De Chirico, *Raffaello Sanzio*, ne *Il Meccanismo del Pensiero*, Einaudi, Torino, 1985, p. 159.

l'«impressione di solidità» che la pittura di Raffaello infonde mediante il «ritmo consolatore»¹⁵, per cui non si vede angolo di natura o costruzione umana, «[...] ma solo il cielo sodo e disteso, e della vita non s'odono che i rumori lontani e confusi [...]».¹⁶ Gli uomini che Raffaello dipinse nelle sue opere «[...] hanno svestito l'orgasmo della vita, non hanno più quell'eterna apparenza di distrazione che li segue per il mondo. Pare che la vita siasi allontanata da loro, che nessun rumore, rivelatore di esistenza, odano le loro orecchie. [...]».¹⁷ Ancora de Chirico ci offre una descrizione evocativa, nata dalla semplice osservazione dei teneri e non solo mirabili inganni della pittura: «In questo dipinto, il cielo dà l'impressione di essere un soffitto basso e gli angeli cantanti, seduti sullo squarcio delle nubi, pare che possano essere toccati con mano dai personaggi sottostanti.»¹⁸ per generare l'agognata comunione tra divino e umano.

Possiamo chiederci se il genio di Mozart, votato alla forza sublime del suono e del canto, si sia interrogato sulle ragioni della severa distinzione tra potere demiurgico dell'arte e inesorabile finitezza degli umani disegni conoscitivi. E forse non siamo lontani dal vero immaginandolo immerso nella stessa riflessione di un uomo del Novecento per cui «Solo la grande pittura può risvegliare questi sensi misteriosi della natura umana».¹⁹

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

- Boezio A.M.S., *De institutione musicae*, ed. Friedlein, Lipsia, Teubner, 1867 – rist. anast. Frankfurt a. M. Minerva, 1966; traduzione italiana parziale in Damerini 1949.
- Platone, *La Repubblica*, libro Decimo, e *Timeo*, nell'edizione a cura di Francesco Adorno, Classici U.T.E.T., volume terzo della collana diretta da Nicola Abbagnano, Torino, 1988.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Einaudi, Torino, 1986.
- Malvasia C.C., *Felsina pittrice*, Bologna, 1678.
- Longhi R., *Officina Ferrarese*, 1934, e *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, 1940, Firenze, 1956.
- Panofsky E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1991.
- Weise G. *Il rinnovamento dell'arte religiosa nella Rinascita*, Sansoni, Firenze, 1969.
- Benassi S., *L'accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Minerva edizioni, 2004, Argelato.
- Mioli P., *Wolfgang Amadeus Mozart*, Edizioni Il Mulino, Bologna, rivista n. 1, gennaio-marzo 2006.
- Verdi L., *Mozart a Bologna*, tra Accademia Filarmonica e Villa Pallavicini, Bologna, 2000.
- Mazzi M.C., *Il liceo musicale G.B. Martini, oggi conservatorio di musica*, in *Vedere Oltre*, Periodico di informazione dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza, Numero 1, Giugno 2007.
- Gadda L., Stivani E., *La vita di S. Cecilia*, in *Oratorio di santa Cecilia*, ed. dei Padri Agostiniani, collana *Per conoscere Bologna*, vol. 19.
- Valli F., *Raffaello e Scuola centro-italiana*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale*, vol. II, *Da Raffaello ai Carracci*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Keleschian, Anna Stanzani, Venezia, 2006, ed. Marsilio.
- Romano G., *Verso la maniera moderna, da Mantegna a Raffaello*, in <<Storia dell'Arte>> vol. II *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, 1981.
- Fortunati V., *La pittura del Cinquecento a Bologna*, Bologna, 1986.
- Strinati C., *Raffaello*, Art Dossier, ed. Giunti, n. 97, Firenze, Gennaio 1995.
- Gurrieri G. V. e Gurrieri G., *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte*, edito a Bologna, 1984.
- Calvesi M., *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Bologna 1960.
- Arcangeli F., *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna, 1970.
- Giorgi R., *Santi*, Dizionari dell'Arte, Milano, Electa, 2002, p.84.
- Ausoni A., *La musica*, Dizionari dell'arte, Milano, Electa, 2005, pp.10-18.
- De Chirico G., *Raffaello Sanzio*, ne *Il Meccanismo del Pensiero*, Einaudi, Torino, 1985, p. 159.

Indicazioni per la pubblicazione delle immagini nel rispetto delle fonti iconografiche

Riproduzione fotografica, possibilmente a colori, dell'*Estasi di Santa Cecilia*, opera di Raffaello Sanzio.

Riproduzione fotografica di uno o più stalli del *Coro intarsiato* di San Giovanni in Monte (con presenza strumenti musicali, possibilmente organo portativo e liuti)

Riproduzione fotografica dello *Sposalizio di Santa Cecilia e Valeriano*, opera di Francesco Raibolini detto il Francia, da porre a confronto con lo *Sposalizio della Vergine* di Perugino e lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello,

Riproduzione fotografica della *Sepoltura di Cecilia* a confronto con la *Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, Pala Baglioni, opera di Raffaello o, in alternativa, immagine del *Martirio di Santa Cecilia*, opera di Amico Aspertini e Scuola.