

EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
DE LA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
AGRADECE PROFUNDAMENTE AL  
RECTORADO DE LA MISMA,  
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y  
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES  
LAS AYUDAS  
CONCEDIDAS PARA LA PUBLICACION DE  
ESTE VOLUMEN DE LAS  
ACTAS

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

ACTAS  
DEL  
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE  
HISTORIA DEL ARTE  
ESPAÑA ENTRE EL  
MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO  
GRANADA 1973

III



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
MCMLXXVIII

## RAFFAELS PARNASS: EINE IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNG\*

ELISABETH SCHROTER. BIBLIOTECA HERTZIANA. ROMA. ITALIA

Das von Raffael 1511 im Auftrage Papst Julius II. ausgeführte Fresko mit dem von Vasari überlieferten Thema Parnass (Abb. 1) wurde bisher weder im Hinblick auf die Schrift- und Bildquellen dieser Gedankenvorstellung Parnass untersucht, noch fanden die einzelnen Motive eine genauere Ableitung und Interpretation. Ich möchte hier nur auf zwei Probleme eingehen:

1. Auf die Entstehung und Überlieferung der von Raffael gemalten Parnass- und Poesie-Idee.
2. Auf die päpstlich-politische Bedeutung des Parnass-Freskos, die im Bilde an einigen Motiven ersichtlich ist.

Schlägt man in den Enzyklopädiën und Lexika des 15. und frühen 16. Jahrhunderts unter dem Stichwort Parnass nach, so begegnet man immer wieder den gleichen, der antiken Literatur entnommenen Angaben: Der Parnass ist ein hoher, scroffer, doppelgipfliger Berg bei Delphi, den entweder Dionysos gemeinsam mit Apollon oder Dionysos allein beherrschte. Von diesen und anderen antiken Parnass-Überlieferungen ergibt sich keinerlei Beziehung zu der von Raffael gemalten Parnass-Idee, die aus der Vorstellung des auf dem ein gipfligen Parnassberg musizierenden Apollon Musagetes besteht, um den Dichter aus allen Zeiten versammelt sind. Lorbeerbäume und eine Quelle, die hier am Gipfel rechts neben Apollon entspringt, charakterisieren ferner diesen Parnass.

Raffaels Parnass-Vorstellung hat ihren Ursprung in den Dichtungen Dantes, Petrarcas, Boccaccios sowie in den Theorien der Frühhumanisten über Wesen und Bedeutung der "alma poesis". Auf diese Dichter geht eine völlige Umwertung des antiken und mittelalterlichen Parnass-Begriffes zurück:

\* Dieses Referat ist ein Ausschnitt aus einer grösseren Untersuchung über Raffaels Parnass-Fresko, die wahrscheinlich im "Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte" (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana) erscheinen wird. Daher ist an dieser Stelle auf alle Quellen- und Literaturangaben verzichtet worden.

Der bei den Dichtern der Antike als "rauh", "öde" und "steil" beschriebene Parnass bekommt bei Dante die lieblichen Züge einer idealisierten Landschaft, indem Dante den Parnass in Purgatorio XXVIII, 141 mit dem "paradiso terrestre" gleichsetzt. Der von den Dichtern des frühen und hohen Mittelalters in ihren Invokationen ausdrücklich abgelehnte, nur als Sinnbegriff für den Aberglauben der Antike verwandte Parnass wird seit Dantes Apollonanruf vor Beginn des Paradiso zum Zentralbegriff für die humanistische Dichtungslehre, deren Kernstück die Auffassung und Rechtfertigung der Poesie als eine "verborgene Theologie" ist. Petrarca macht in seiner epochalen Rede anlässlich seiner Dichterkrönung auf dem Kapitol 1341 die Aussage des Persius vom Traum auf dem Parnass, die die Dichter des frühen und hohen Mittelalters verworfen hatten, zum Hauptargument der humanistischen Poetik, nämlich, dass die Dichter "wahre Träume" empfangen, sie die Wahrheit unter dem Schleier der Mythen darstellen, und dass die Poesie auf "göttlichem Anhauch" beruht: "divino quodam spiritu afflari", wie es hier und seitdem immer wieder nach Ciceros Rede 'Pro Archia Poeta' heisst. Die positive Bewertung des Parnass als Ort dichterischer Inspiration tritt somit also zu einem Zeitpunkt auf, als gegen die scholastische Verurteilung der Poesie - wonach die Dichtkunst nur ein "minimum veritatis" enthalte - Stellung bezogen und die Dichtkunst als eine "altera theologia" verteidigt wird. Daher ist für Boccaccio und Salutati der Parnass auch ein Epochenbegriff, denn nach ihrer Meinung leiteten Dante und Petrarca eine "neue Zeit" ein, da durch diese beiden Dichter die in der "dunklen Ära" des Mittelalters "erstorbene Poesie" wiedereweckt und damit der Anschluss an die Antike zurückgewonnen wurde, was sie im Bilde des von diesen Dichtern vom "jahrhundertealten Dornengestrüpp gereinigten Parnass" ausdrücken.

Bei Petrarca begegnen ausserdem noch andere neue, das heisst der Antike und dem Mittelalter unbekanntes Parnassvorstellungen: Petrarca macht den Parnass zu dem mythologischen Ort, an dem die Musen mit ihrem Gesang das Kitharaspieldes Apollon begleiten, wo der Lorbeer duftet, der von den griechischen und italischen Dichtern begehrt wird. Ferner verknüpft Petrarca mit dem Parnass die Vorstellung einer aus allen Zeiten sich zusammensetzenden Dichtergemeinschaft. Diese Parnass-Auffassungen wurden von den Dichtern des 15. Jahrhunderts durch einzelne Motive noch weiter ausgeformt. Die literarischen Gattungen, in denen der Parnass eine Rolle spielt, sind die Visionsliteratur, die Lyrik und die Panegyrik. In der Visionsliteratur (wie zum Beispiel bei Giovanni da Prato, Cleofe de' Gabrielli, Oriolo da Bassano) ist der Parnass als ein friedlich-freundlicher Ort beschrieben, wo paradisesähnliche Zustände herrschen und mit den Musen die geistigen Berühmtheiten aus allen Zeiten der Dichtkunst, der Wissenschaften und der Kunst versammelt sind.

Während sich also aus den Schriftquellen ergibt, dass die von Raffael gestaltete Parnass-Idee in einer voll ausgebildeten Tradition steht, zeigt dagegen die vielfältige Überlieferung der Bildquellen, dass Raffaels Fresko in der Parnass-Ikonographie eine völlige Sonderstellung einnimmt. Denn Raffael stellt ganz neuartig den eingipfligen Parnassberg dar. Damit ist dem Parnass in diesem Fresko seine kanonische, in allen Bildtraditionen gewährte doppelgipflige Gestalt, sein seit der Antike typisches Merkmal genommen worden.

Für die typengeschichtliche Ableitung von Raffaels Parnass bietet sich der Komplex der frühchristlichen Paradiesesberg-Darstellungen an: Hier begegnen ein verwandtes Kompositionsschema und entsprechende Motive: eine vielköpfige Versammlung um eine Hauptfigur auf einem Berge, von dem eine Quelle herabströmt. Als Vergleichsbeispiel zeige ich das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in seinem ursprünglichen, durch eine Zeichnung des Ciacconio aus dem Jahre 1595 überlieferten Zustand (Abb. 2). Auf dem Paradieseshügel thront Christus, senkrecht unter ihm befinden sich Geisttaube und Lamm Gottes, das, wie aus analogen Darstellungen zu schliessen ist, sicher über dem viergeteilten Paradiesesstrom stand. Am Bergeshang sitzen im Halbkreis auf beiden Seiten die Apostel, unter denen zwei Frauen mit Kränzen stehen. Einen ähnlichen Kompositionstyp spiegelt auch das Apsisbild von Sta. Sabina wieder, das Taddeo Zuccari 1559 nach dem Vorbild des ursprünglichen Mosaiks ausgeführt hat (Abb. 3). Wie die letzten Untersuchungen ergeben haben, hat Zuccari nur einige Umgruppierungen bei den Aposteln und Heiligen vorgenommen, um eine zusätzliche Darstellung von Heiligen und Stiftern zu ermöglichen. Christus sitzt erhöht auf dem Berge, den Zuccari naturalistisch im Zuge der Realitätsanforderungen seiner Zeit dargestellt hat. Axial zu Füßen Christi entspringt der Paradiesesstrom. Um Christus im Halbkreis die Apostel und die von Zuccari hinzugefügten Gruppen der Heiligen und Stifter.

Dass Raffael sich für seinen Parnass an diese verwandten Bildtypen der Paradiesesbergdarstellungen anlehnt, hat nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Gründe: er gibt mit dieser formalen Beziehung der seit Dante gedanklich in der Schrifttradition bezeugten Assimilation von Parnass und Paradiesesberg sichtbaren Ausdruck. Ausserdem konnte er durch diese Analogie noch einen anderen wichtigen Bedeutungsaspekt sichtbar machen: die in dem eingipfligen Parnassberg enthaltene Anspielung auf den "Mons Vaticanus", der seit der Antike und besonders wieder zur Zeit Julius II. als "Mons Apollinis" und als "Mons Vaticanii" interpretiert wurde.

Apollon, der wie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts üblich unter Lorbeerbäumen auf einer Lira da Braccio spielt und dabei, ganz analog antiken Orpheusbildern, zum Himmel blickt - als Vergleichsbeispiele zeige ich die Orpheusdarstellung auf dem attischen Mischkrug aus Gela (5. Jh. v. Chr.), eine oberitalienische Miniatur aus dem neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts und den Parnass-Holzschnitt des Hans von Kulmbach von 1502 (Abb. 4, 5, 6) - sitzt in der Mitte der neun Musen, die Raffael jede individuell in ihrem Wesen gekennzeichnet hat. Raffael hat sich formal von einigen antiken Musentypen anregen lassen, die Musen selbst aber teilweise mit Attributen charakterisiert, die sie erst in der nachantiken Zeit bekommen haben. Die Identifikation der Musen kann einerseits mit einer Reihe von antiken und zeitgenössischen Schriftquellen bewiesen werden, andererseits mit verschiedenen inschriftlich bezeichneten Musenzyklen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Zur Rechten des Apollon befinden sich die seit altersher als ranghöchst eingestuften Musen, von denen die beiden vorderen antikisch drapierte Gewänder tragen. Am Sitze des Apollon lagert die ehrwürdigste und bedeutendste Muse, Kalliope, zu der seit dem 14. Jahrhundert die Tuba als Attribut gehört. Kalliope ist die Muse des Epos und wird daher auch "Musa Homericum" genannt. Auf Kalliope blickt Melpomene, die als Muse der Tragödie eine tragische Maske hält, die Raffael als Attribut dieser Muse seit der Antike zum ersten Male wieder dargestellt hat. Dann folgt Urania, die an ihrem himmelwärts gerichteten Blick erkenntlich ist, der ihr und der ihr zugeordneten Astronomie seit Ende des 15. Jahrhunderts zum Attribut wurde, wie zum Beispiel das Titelblatt zu Sacroboscus "Sphaera" von 1490 zeigt (Abb. 7).

An Urania schmiegt sich Erato, die Muse der Geometrie und des Tanzes, die nach der zeitgenössischen Wissenschaftstheorie als eine der Astronomie engstens verschwi-  
sterte Kunst angesehen wurde. Jenseits steht die Muse der Geschichte und des Ruhmes,  
Clio, die sich als solche durch das Buch bestimmen lässt, wie zum Beispiel die nach  
dem Pseudo-Vergilschen Musengedicht inschriftlich bezeichnete Darstellung der Clio  
in dem um 1512 gemalten Musenzyklus aus päpstlichen Villa La Magliana lehrt (Abb. 9).  
Bei dem folgenden Musenpaar handelt es sich um Thalia, die ihr antikes Attribut, die  
komische Maske, hält, und um Polyhymnia, die durch ihr Gebärdenpiel als Muse der  
Pantomime gekennzeichnet ist, was wiederum die inschriftlich bezeichnete Darstellung  
der Polyhymnia aus dem Musenzyklus der Villa Magliana beweist (Abb. 10). Die mächtige,  
vom Rücken her gesehene Muse, die ein modernes Kleid trägt, hält einen Dudelsack, von  
dem die luftleeren Windbehälter an der linken Seite der Muse zu sehen sind. Durch  
den Dudelsack, der in die Familie der Flöten gehört, kann die Muse als Euterpe bestimmt  
werden, die in der Serie der Tarocchi und im Musenzyklus der Villa Magliana die  
Doppelflöte spielt.

Der Dudelsack ist in der Renaissance das Instrument der Bukolik. Wie Euterpe trägt  
die sitzende Muse vorn ein modernes Kleid, es ist Terpsichore, die Muse des Kithara-  
spieles, der Götterhymnen und der Paidia.

Genauso sinnvoll und beziehungsreich wie die Charakterisierung und Gruppierung der  
Musen ist die Auswahl und Anordnung der Dichter auf jeder der beiden Seiten: Zur  
Rechten des Apollon befinden sich nicht nur die ältesten und ehrwürdigsten Musen,  
die zugleich die Hauptdichtungsmusen sind, sondern auch die wesentlichen Dichtungs-  
gattungen der Antike. Das Epos, das nach den Dichtungslehren des Aristoteles und Ho-  
raz die Tragödie mitumschließt, und die Lyrik, die als zweite Gattung nach dem Epos  
in den Poetiken der Zeit betrachtet wird. Das Epos ist vertreten durch Homer, Vergil,  
Dante. Die Lyrik durch die Dichter, die unten um einen Lorbeerbaum im Dialog ver-  
sammelt sind: vorn die inschriftlich bezeichnete Sappho, die zu dem "princeps lyricorum",  
Pindar, blickt, der in der zentralen Gestalt dieser Dichtergruppe am Bildrande rechts  
erkannt werden kann. Zu Pindar schaut der römische Hauptvertreter der Lyrik, Horaz,  
der hier am Lorbeerbaum lehnt. Im Hintergrund steht Petrarca, der Vertreter der  
italienischen Lyrik. Zur Linken Apollons befinden sich nicht nur die modernen und  
aufgelockerten Musen, die die führenden zeitgenössischen Dichtungsarten, Bukolik und  
Komödie, repräsentieren, sondern in der Mehrzahl auch zeitgenössische Dichter, die  
sich vor allem durch Eklogen und Komödie ausgezeichnet haben. Oben am Hang Casti-  
glione und Inghirami, am Bildrande rechts Tebaldeo und Sannazaro, dann Ariost, der  
nachdenklich seinen Mund mit dem Finger verschliesst. Der sitzende Dichter unten,  
der wie nur noch Homer als ein griechischer und greiser Dichter charakterisiert ist,  
kann als Hesiod angesprochen werden. Hesiod ist nach dem Urteile der Zeit der älteste  
Dichter neben Homer und der ehrwürdigste Vertreter der Bukolik. Als der erste Dichter,  
der von den Musen am Helikon inspiriert wurde, sitzt er hier der Sappho gegenüber,  
die ebenfalls ihre Leier und das Versmass von den Musen erhalten hat.

Unter dem Motto der Poesie-Personifikation "Numine afflatur" (Abb. 11), das bei Vergil  
mit der Sibylle verbunden ist (Aen. IV, v. 50), im 15. und 16. Jahrhundert auch auf  
die Musen übertragen wurde, haben im Parnass mehrere Vorstellungen der Zeit über  
Wesen und Funktion der Dichtkunst Gestalt bekommen. Aus der seit Leonardo Bruni

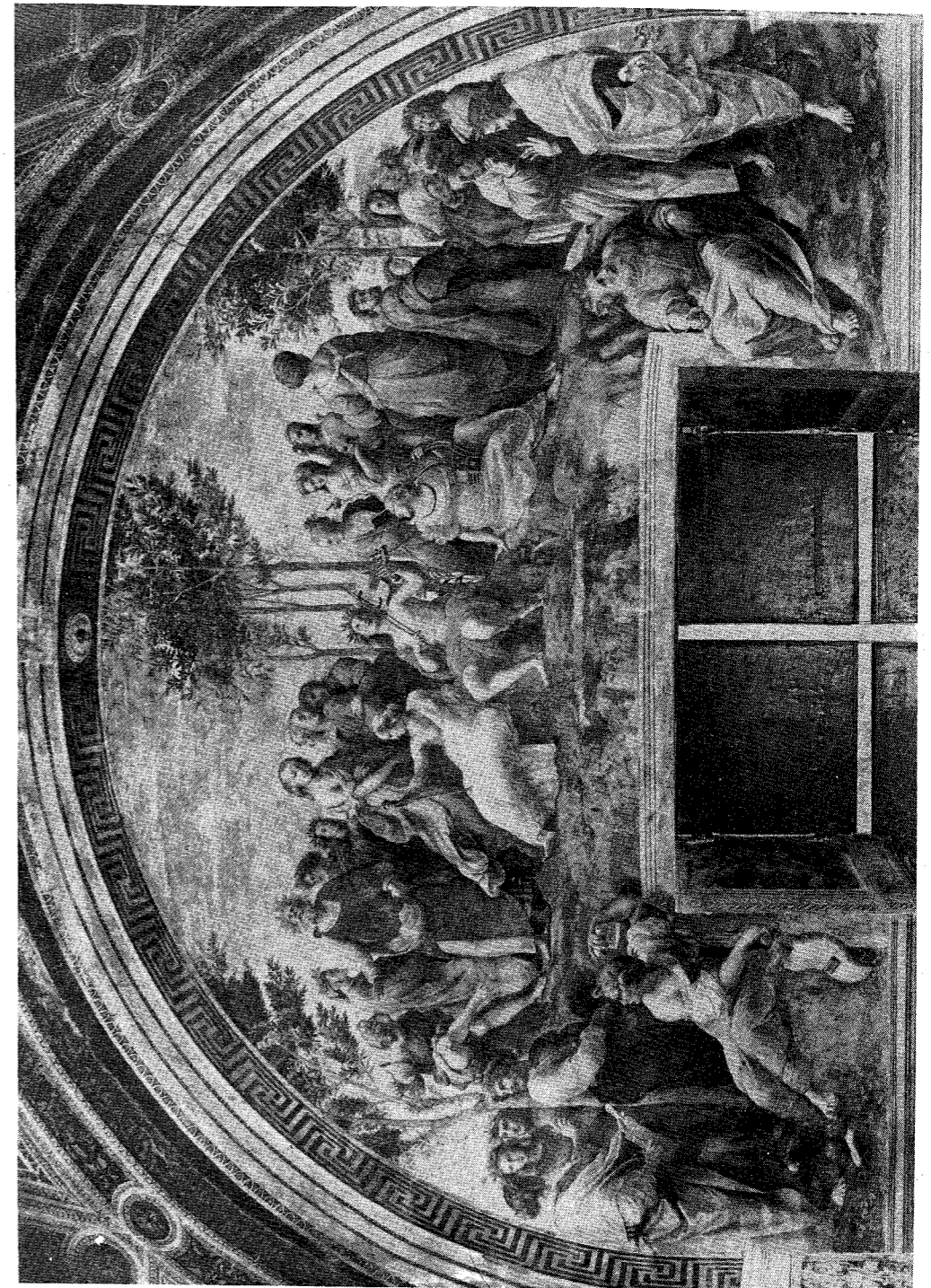


Abb. 1.: Raffael, Vatikan, Stanza della Segnatura, Parnass-Fresko.

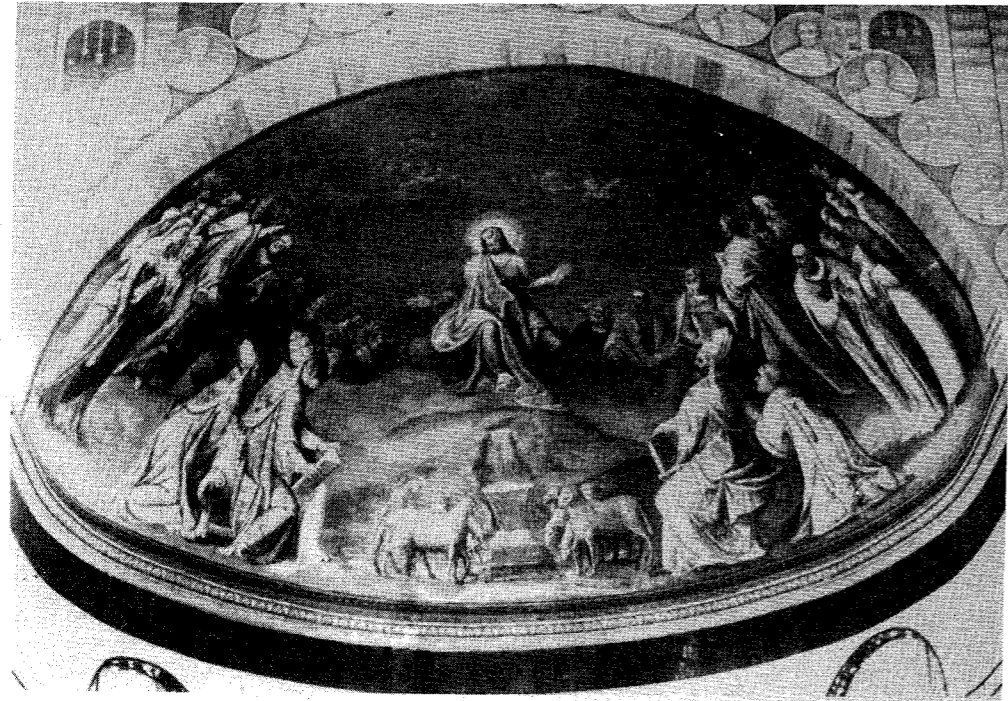


Abb.2: Bibliotheca Vaticana, Cod. 5407, Ciaccio nios Zeichnung nach Sta. Pudenziana.- Abb.3: Taddeo Zuccari, Rom, Sta. Sabina, Apsis-Fresko.

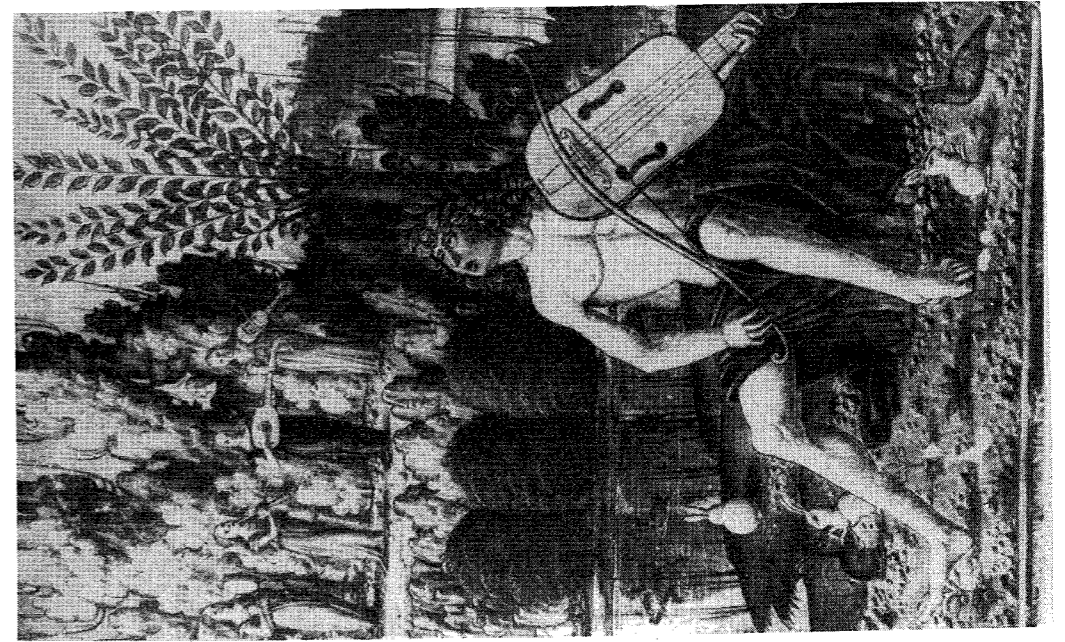
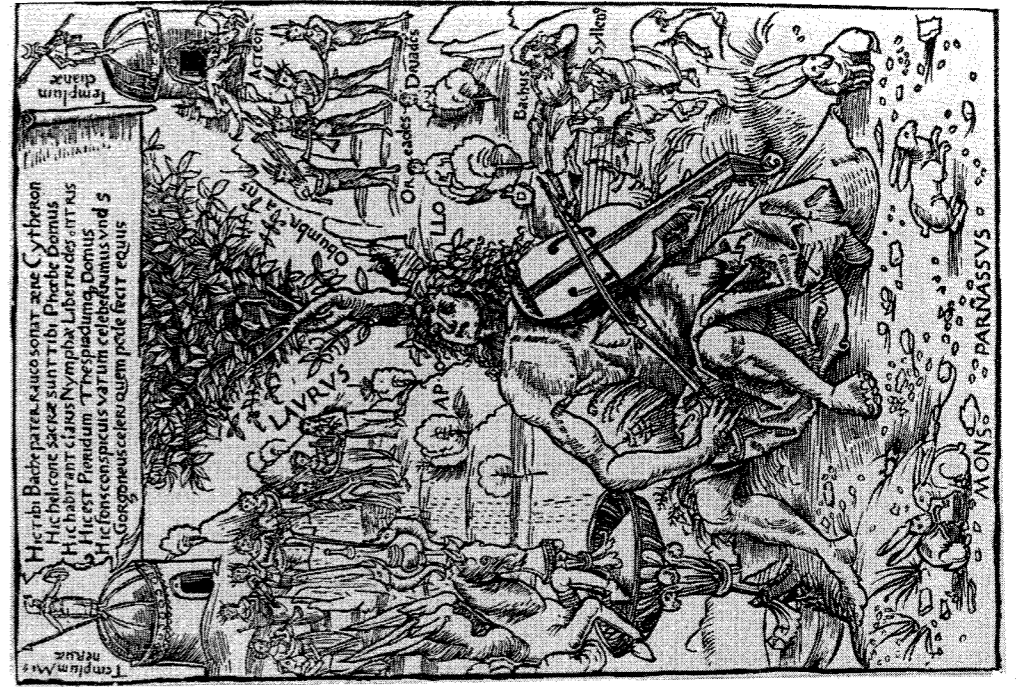


Abb.4: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Col. 2774 Extravag.- Quatuor libri amorum, Nürnberg, 1502.

Abb.5: Hans von Kulmbach, Holzschritt aus Conrad Celtis,

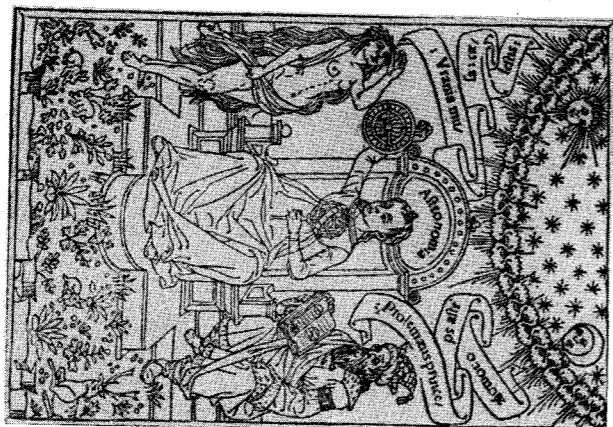
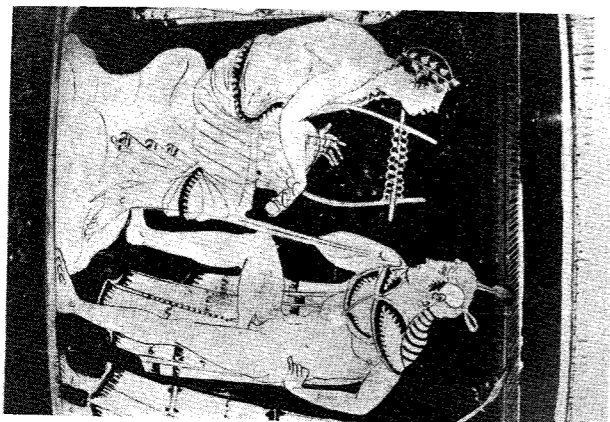


Abb. 6: Berlin, Ehm. Staatliche Museen, /tischer Mischkrug aus Gela. - Abb. 7: Sacrobosco, Sphaera, Venedig, 1490, Titelblatt. -  
Abb. 8: Vatikan, Museum, Sockel der Säule des Antoninus Pius, Detail (Roma).

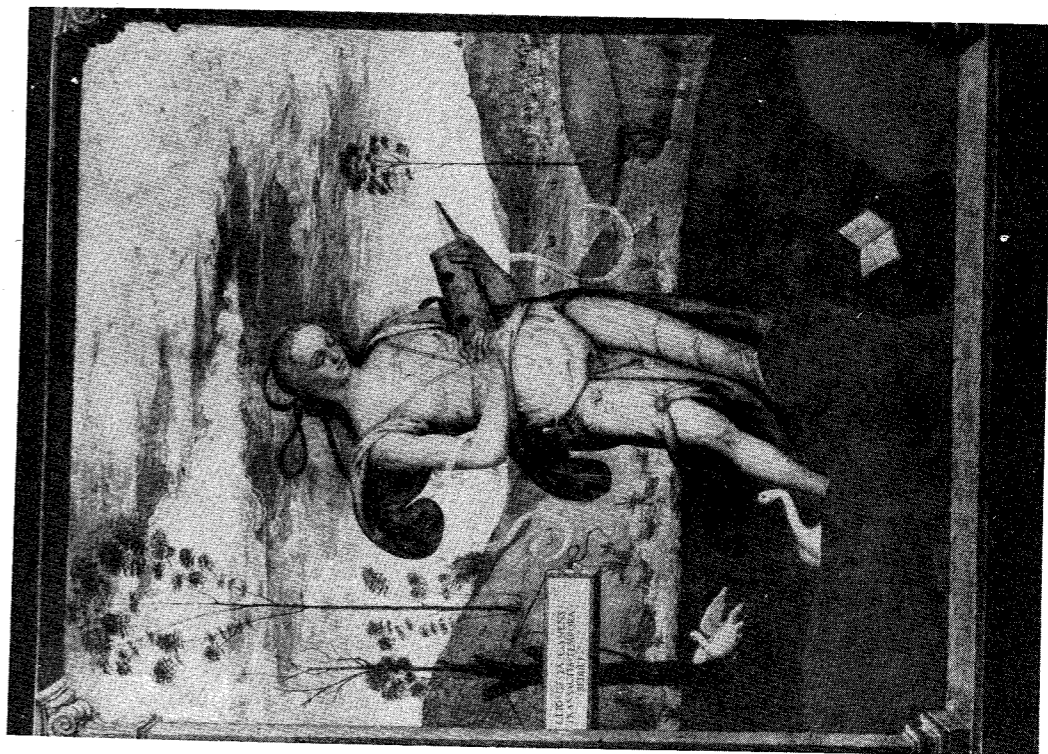
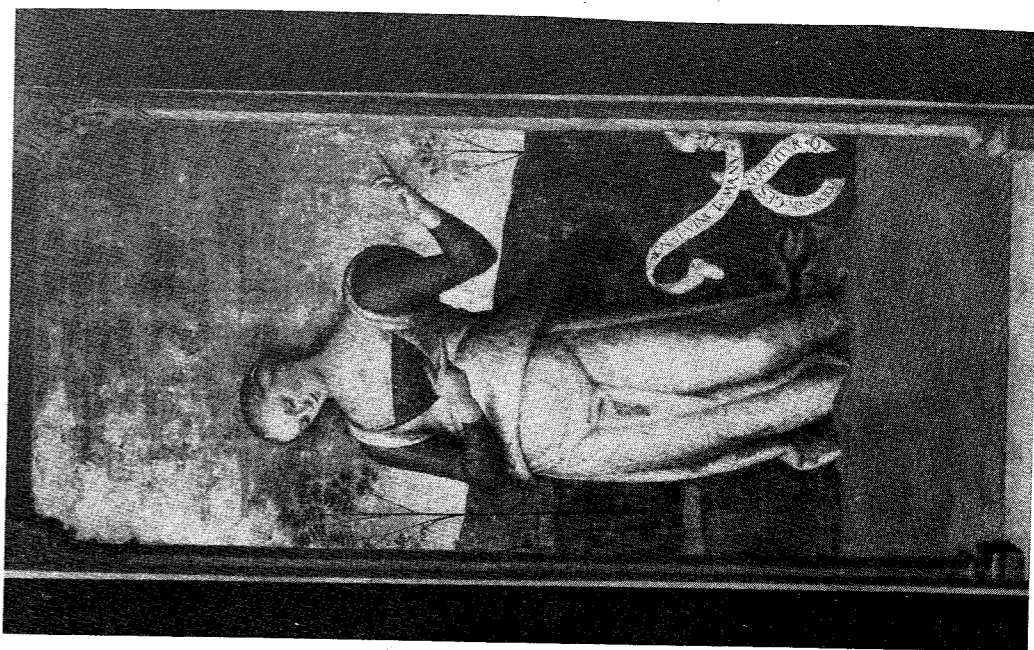


Abb. 9: Rom, Museo di Roma, Freskenzyklus aus der Villa La Magliana, Clito. - Abb. 10: Rom, Museo di Roma, Freskenzyklus aus der Villa La Magliana, Polyhymnia.



Abb. 11: Raffael, Stanza della Segnatura, Deckenbild der Poesie über dem Parnass-Fresko.

wiederbelebten platonischen Lehre vom "furor divinus", die im Kreise des Ficino mit Hilfe der Argumente aus der theologischen Poetik des 14. Jahrhunderts weiter entwickelt wurde, lässt sich der Gedanke der stufenweisen Inspiration auf Raffaels Parnass anwenden, worauf der himmelwärts gerichtete Blick des Apollon, sein Platz inmitten des Musenchores sowie die hervorgehobene Stellung des Homer, Hesiod, der Sappho aufmerksam machen. Nach dieser Lehre erleuchtet Jupiter den Apollon, der die "mens animae mundi" ist, und dieser die neun Musen, die als die Vorsteherinnen der Himmelsphären die Seelen der Dichter erwecken und diesen die harmonischen Klänge der Sphärenmusik vermitteln. Als Repräsentanten göttlich begabter Dichter gelten in erster Linie die ältesten, am Anfang der Entwicklung stehenden Dichter Homer, Hesiod, Pindar, Sappho und andere, weil sie ohne den "furor divinus" niemals ein so umfangreiches Wissen in ihren Dichtungen hätten darstellen können. -Bei Raffael hat der Gedanke, dass Dichtkunst und Musik Widerspiegelungen der "harmonia coelestis" sind, unmittelbar in der Charakterisierung des Apollon Ausdruck gefunden, indem er, wie bereits E. Winternitz beobachtet hat, auf einer mit neun Saiten bespannten Lira da Braccio spielt. Damit ist hier die seit der Antike überlieferte und immer bekannt gewesene Vorstellung vom Apollon Sol aufgenommen worden, der mit den Klängen seiner, nach der Zahl der Musen bespannten Leier die Harmonie des Kosmos bewirkt und das Weltall in harmonischer Bewegung hält. Dieser Harmoniegedanke zeigt sich im Bilde ferner im Zahlenverhältnis von Musen und Dichtern, das die pythagoräischen, musikalisch-harmonischen Verhältnisse des Goldenen Schnittes widerspiegelt, die Raffael auf der bekannten Tafel in der "Schule von Athen" schematisch dargestellt hat: den 9 Musen sind 18 Dichter zugesellt, was dem Verhältnis von 1:2 beziehungsweise einer Oktave oder einem Diapason entspricht; die Anzahl der Dichter ergibt zur Gesamtzahl von Musen und Dichtern das Verhältnis 18:27, also 2:3 beziehungsweise eine Quinte oder Diapente. Gleiche Verhältnisse liegen der Verteilung der 7 Lorbeerbäume zugrunde.

Die neuplatonische Auffassung, dass die Dichtkunst unter dem Anhauch der Musen die himmlische Harmonie in ihren Rhythmen und Versen nachbilde, gilt im Parnass auch für die neuzeitlichen und zeitgenössischen Dichter. Die Zuordnung Dantes und Petrarca zu den bedeutendsten Dichtern der Antike leitet sich einerseits her aus dem in ihrem eigenen Werk bekundeten Gespräch mit den "Hohen Geistern" der Antike, andererseits spricht aus ihrer gattungsgemässen Aufstellung ihre, seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitete Schätzung als die ersten und vorbildlichen Dichter, die der italienischen Sprache den Rang einer dem Griechischen und Lateinischen ebenbürtigen Literatursprache verschafft haben. In der Gegenüberstellung von antiken und modernen Musen sowie in der Unterscheidung zwischen antiker und neuzeitlicher Dichterseite zeigt sich der Anspruch, dass die Leistungen der eigenen Zeit durchaus mit denen der Antike verglichen werden können, eine Auffassung, die für die Dichtung seit Beginn des 16. Jahrhunderts zum Beispiel von Sannazaro und Castiglione vertreten wurde.

Die Idee der Vereinigung von antiken und modernen Musen und Dichtern auf Raffaels Parnass bekommt aber erst ihre volle Bedeutung durch den Gedanken der "translatio litterarum" und seine Übertragung auf Julius II. und den Vatikan. So wie Vergil (Georgica III, v. 10-11) bereits um Lobe auf Augustus sagte, dass unter seiner Herrschaft der Helikon aus Griechenland nach Rom verpflanzt worden sei, und wie dann Giovanni Santi, Landino, Bernardo Bellincioni und andere Dichter des 15. Jahrhunderts von den griechischen, römischen, und italienischen Musen sprechen, die in Florenz, Urbino, Mailand das Bürgerrecht erhalten haben, so wollte auch Julius II. den Vatikan zum Sitz

des Apollon, der Musen und Dichter machen, wovon die Panegyrik ein eindeutiges Zeugnis ablegt. In den Gedichten aus dem Poetenkreis Julius II. (wie zum Beispiel des Pietro Corsi, Giovanni Aurelio Augurello, Evangelista Maddaleni de 'Cappodiferro, Antonio Mancinelli usw.) kehrt die Vorstellung immer wieder, dass Apollon der Schutzgott des Papstes ist, und Apollon seine Stammsitze in Griechenland verlassen hat, um auf dem vatikanischen Berge zu wohnen, der ihm ein sicherer Ort sei. Apollon krönt Julius oder erfreut den Heiligen Vater mit seinem Saitenspiel, den die Musen in ihre Mitte aufgenommen haben, weil er danach verlangt, Lieder und Gedichte zu hören. Apollon habe jetzt für immer die kriegerischen Waffen aus der Hand gelegt und erscheine nur noch mit der Leier. Die Musen verkünden den Ruhm des Julius über dem Erdkreis. Durch Julius sind die grossen Geister auferstanden und die Dichter nach Rom zurückgekehrt. Durch Julius ist Rom neu erstanden. Eine neue glückliche Zeit, ein neues Goldenes Zeitalter, das Julische, habe begonnen; ewiger Frühling herrscht auf Erden unter dem Princeps Julius. Justitia und Pax sind zurückgekehrt. Ein neuer freigebiger Cäsar, ein zweiter Apollon regiere den Erdkreis.

Alle diese Topoi, die auch in den Liedern wiederkehren, die Orpheus 1506 anlässlich des Einzuges Julius II. in Orvieto unter einer vergoldeten Rovere-Eiche und Apollon 1512 bei der durch Julius II. vollzogenen Dichterkrönung im Vatikan sangen, lassen sich mit dem Parnassfresko verbinden und weisen auf seine zweite Bedeutung als Sinnbild für die Herrschaft Julius II. hin. In der ungewöhnlichen eingipfligen Gestalt des Parnassberges, der sich über dem Fenster zum Belvederehof und Vatikanhügel befindet, treffen die Vorstellungen Paradiesesberg, Goldenes Zeitalter und die antike Bedeutung des "Mons Vaticanus" als "Mons Apollinis" zusammen. Apollon, der mit seinem Spiel die Harmonie der Welt bewirkt, Frieden und Eintracht auslöst, ist nach der 4. Ekloge der Erfüller des Goldenen Zeitalters, in welchem Pax und Justitia auf die Erde zurückkehren. In diesem Sinne zeigt bei Raffael Vergil auf Apollon. Unter dem Vers aus dem 84. Psalm "Justitia et pax osculatae sunt" reichen sich Justitia und Pax die Hand auf einer Medaille, die Julius II. 1506 prägen liess.

Mit der Bedeutung des Apollon als Symbolfigur für die Erfüllung des Goldenen Zeitalters ist im Parnass die Idee der durch Julius II. neu erstandenen Roma verknüpft. So ist Kalliope, die hier wie eine Königin am Sitze des Apollon lehnt, im Typ der sitzenden, nach Amazonenart gekleideten Roma dargestellt, wie beispielsweise die Roma vom Sockel der Säule des Antoninus Pius zeigt. Auf Münzen aus neronischer und hadrianischer Zeit begleiten diesen Typ der Roma Aufschriften wie "Roma resurgens" oder "Renovatio urbis Romae". Die weisse Gewandfarbe der Kalliope - Roma deutet ausserdem an, dass sie auch als Pax aufzufassen ist; die Tuba, ihr Musenattribut, kennzeichnet sie darüber hinaus als Repräsentantin des Triumphes. Auf der Seite mit den modernen Musen und zeitgenössischen Dichtern stellt sich schliesslich die "neue goldene Zeit" und die "nova Roma" unter Julius II. dar. Auf eine Beziehung zum Goldenen Zeitalter weist der Dudelsack hin, der das Attribut der mächtigen Muse in goldgelbem Kleide ist. Der Dudelsack ist zum Beispiel bei Sannazaro das Instrument der Hirten, wenn sie vom Goldenen Zeitalter träumen. Seine Melodie begleitete die "Eglocomedie" des Pietro Corsi, die vor Julius II. zwischen 1509 und 1511 aufgeführt wurden und in denen Julius als Wiederhersteller des Goldenen Zeitalters gepriesen wurde. Als der mythische Dichter, der zuerst das Goldene Zeitalter beschrieben hatte, sitzt Hesiod auf dieser Seite und weist in dieser Bedeutung gezielt aus dem Bilde heraus.

Raffaels Parnass enthält also eine Sinnschicht, die sich deutlich auf Julius II. und den Vatikan bezieht. Julius und seine Berater nahmen dafür allerdings auch Traditionen auf, die längst vorhanden waren: einerseits den alten Vergleich des Papstes mit Sol Apollon, der seit dem hohen Mittelalter angewendet worden war, andererseits die antiken und frühchristlichen Überlieferungen zum "Mons Vaticanus", der zum Beispiel bei Varro, Festus, Aulus Gellius, dann im Liber Pontificalis, in den Romführern des Mittelalters und der Renaissance sowie bei dem Hoftheologen Julius II., Egidio da Viterbo, als Berg beschrieben wird, auf dem Apollon verehrt wurde und die etruskischen Priester unter einer Doppeleiche geweissagt hatten. Julius II., der die Eiche im Wappen führte, mass dem Vatikanhügel bekanntlich eine hohe Bedeutung zu, wie zum Beispiel die Medaillen des Caradosso mit den Projekten von St. Peter und dem Belvederehof lehren, wo ausdrücklich der Berg als "Vaticanus Mons" bezeichnet ist. Julius II. wollte den Vatikan zum Mittelpunkt "urbis et orbis" machen, worauf seine urbanistischen Massnahmen eindeutig hinweisen. Julius räumte dem Vatikan damit die Stellung ein, die in der Antike nur der Parnass innegehabt hatte.

Dass diese päpstliche Bedeutung des Parnass als Anspielung auf den Vatikan mit seiner poetischen Bedeutung als Bildbegriff für die göttlich erleuchtete Dichtkunst in Zusammenhang gebracht werden konnte, beruht auf der gemeinsamen Idee des Vaticinium, aus dem nicht nur der Name des Vatikan abgeleitet wurde, sondern das nach der neu platonischen Inspirationslehre, die hier dargestellt ist, auch eine Haupteigenschaft des Apollon ist.

Die von Raffael gemalte Parnassvorstellung verdankte ihren Ursprung der hohen Bedeutung der Poesie, die ihr durch die Frühhumanisten zuteil wurde und die mit ihrer Rechtfertigung als eine "altera theologia" begründet worden war. Dieser Dichtungslehre entstammen ferner das Motto der Poesie-Personifikation über dem Parnass und ausser dem die Alexander- und Augustusthemen, die in den Grisailen unterhalb des Parnass dargestellt sind, und die in den Poetiken seit Boccaccio als Beispiele für das vorbildliche Verhalten von berühmten Herrschern als Bewahrer und Retter der Dichtkunst angeführt werden.

Obwohl die Poesie im 14. und 15. Jahrhundert zum Hauptgegenstand der Humanisten wurde, liessen sich freilich bisher noch keine Bildbeispiele für ihre Darstellung in einem monumentalen enzyklopädischen Bildprogramm nachweisen. In der Stanza della Segnatura scheint das enzyklopädische Schema der vier Fakultäten zum ersten Male durchbrochen worden zu sein, indem hier an der Stelle der Medizin die Poesie dargestellt ist. Damit hat nun auch in der bildenden Kunst Ausdruck gefunden, was bereits 150 Jahre zuvor das leidenschaftlich proklamierte Anliegen eines Petrarca und Boccaccio war: die Aufwertung der Poesie. Die Hoffnung Petrarca's, mit der er sein Epos Africa (IX, v. 454-474), beschliesst auf eine "neue glücklichere Zeit", in der der Parnass sich mit "neuem frischem Lorbeer begrüne", die "Hohen Geister der Antike auferstehen" und "das holde Licht den Dichtern leuchtend erscheint", hat sich in Raffaels Parnass erfüllt, in welchem die mit dem Begriff der Renaissance verbundenen Ideen der Wiederherstellung der Poesie, der Erneuerung Roms und das dadurch angebrochene Goldene Zeitalter Gestalt bekommen haben. Den mit dem Parnass verbundenen Renovatio-Begriff wusste Julius II. für seine Erneuerungsziele adäquat anzuwenden und fand dafür in Raffael den adäquaten Künstler.