

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 101 (2007)

Artikel: Sagittae tuae infixae sunt mihi : storia di un dono d'arte e di insanabili ferite

Autor: Muscardini, Giuseppe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-130414>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sagittae tuae infixae sunt mihi.
Storia di un dono d'arte e di insanabili ferite

Giuseppe Muscardini

Nella riduzione cinematografica del celebre romanzo *Questa specie d'amore*¹ di Alberto Bevilacqua, un magistrale Ugo Tognazzi interpreta per l'occasione il doppio ruolo del padre e del figlio. Nei panni del padre pronuncia una frase nel sanguigno dialetto di Parma, che qui omettiamo per riassumere con parole più caste: «Ai poveri piove addosso anche quando sono al riparo dalle intemperie». Il film, con la regia dello stesso Alberto Bevilacqua, uscì nelle sale cinematografiche nel gennaio 1972, ma nell'omonimo romanzo dello scrittore parmense non si ritrova la citazione salace, inserita nella sceneggiatura perché necessaria a sottolineare il conflitto di ideali fra due classi sociali in antagonismo. Con quella sentenza il rassegnato protagonista lascia intendere che per altri, per chi può vantare fortune economiche, la stessa sorte non vale. Ma c'è qualcosa che vale per tutti, danarosi e indigenti: che si sia poveri in canna, o ricchi come l'Aga Khan, una perdurante afflizione accompagna la nostra esistenza dopo la scomparsa di chi si ama, provocando lacerazioni profonde e talvolta inestinguibili, anche quando l'agiatezza – apparente consolazione – favorisce privilegiate vie di fuga per lenire il dolore.

L'Aga Khan non è banalmente scelto qui come esempio a caso per ribadire il concetto della prostrazione in cui si cade quando manca all'improvviso un affetto: proprio Karim Aga Khan, capo della comunità musulmano-ismaelitica, facoltoso imprenditore del settore turistico-alberghiero, ginevrino ma spesso residente in Sardegna, in tempi recenti ha perduto la figlia Zahra. E con mestizia composta ha voluto ricordarla donando al Kunsthaus di Zurigo una preziosa tempera su legno di scuola ferrarese raffigurante San Sebastiano, databile attorno al 1475.

Nelle astrazioni suggerite dalla pratica cultuale, le frecce conficcate con violenza nella carne dell'eroe della fede si associano al concreto supplizio di chi ha lasciato la vita dopo avere lottato a lungo per aggrapparvisi e resistere, e nel con-

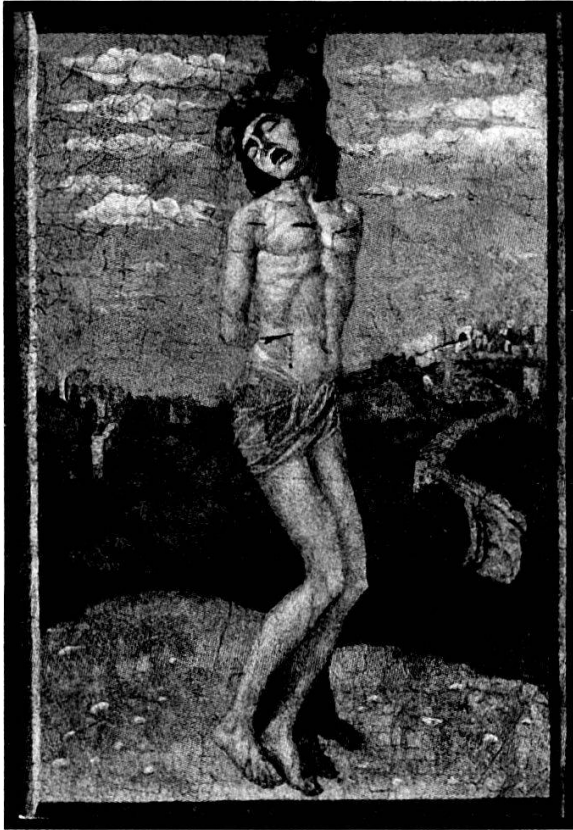
¹ Cfr. A. Bevilacqua, *Questa specie d'amore*, Milano, Rizzoli, 1966.

tempo alla pena di chi, pur restando in vita, è ferito dall'assenza della persona amata. Non si può entrare nella misura della sofferenza altrui senza usare rispetto e senza ignorare che quella sofferenza, per essere percepita, ha bisogno di concretarsi in qualcosa, fosse anche un dipinto. A tale proposito Luc Boltanski spiega con perizia filosofica come la pietà sia «il sentimento della passione, cui si accede quando si è dispiaciuti senza essere colpiti direttamente, e come la pietà presupponga una distanza nel posto dell'osservatore, distanza che consente una riflessione di carattere generale»². Da chi fruisce dell'arte, intesa come edificazione morale, quella dimensione è compiutamente riconosciuta a distanza se nelle dovute analogie si collegano le opere a committenti e proprietari. Presentata per la prima volta al Kunsthhaus di Zurigo nel luglio del 2005³, questa tavola di appena 47,5 centimetri per 34, si carica allora di alti significati, dove l'intenzione dell'ultimo donatore aderisce intimamente al tema pittorico. Osservandola, la mente torna in effetti alla scuola ferrarese della fine del XV secolo, qui vagamente contaminata da una presunta mano mantegnesca⁴. Si torna alle espressioni facciali assunte dalle «legnose» e «contorte» figure delle Deposizioni e Crocifissioni attribuite a Cosmè Tura, quali il *Cristo morto sorretto dagli angeli* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, o al *Lamento sul Cristo morto* nella lunetta del *Polittico Roverella*, oggi al Louvre, dove l'inclinazione del viso, gli occhi, la bocca semichiusa e ancora contratta nello spasmo finale, conferiscono all'evento un senso di piena ma non convulsa drammaticità. Parlando della scuola pittorica ferrarese e del Tura, è con la *Pietà* del Museo Correr di Venezia che meglio si collaziona il *San Sebastiano* di Zurigo: stessa torsione del volto e del collo, stessi contrasti della cromia: al viso livido segnato dall'agonia, al cadaverico aspetto del corpo rattrappito nel rigore della morte, in entrambi i soggetti fanno da contrappeso il luminoso e algido biancore della fronte e le macabre ombreggiature sopraccigliari. Stesso è lo sfondo azzurro del cielo screziato da nuvole bianche, in un caso rarefatte e nell'altro dense e materiche; simile è anche il paesaggio dove la tragedia si consuma, con rilievi collinari e muraure distanti, un paesaggio scarno, poco armonioso, immoto e leopardianamente apatico al cordoglio degli uomini.

² L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, 319.

³ Cfr. U. Steiner, *Altmeister-Räume im renovierten Kunsthhaus. Eröffnungspräsentation in Moser-Bau*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15 luglio 2005, 48.

⁴ Cfr. *Le Kunsthhaus Zürich ouvre de nouvelles salles de collection et propose jusqu'au 21 août un festival consacré aux Vieux Maîtres*, Communiqué de presse, Zürich, le 20 juillet 2005, www.kunsthhaus.ch/cgi-bin/, dove si legge testualmente: *Le tableau influencé par Mantegna et la peinture de Ferrara du 15ème siècle tardif se distingue par un pouvoir expressif assez inhabituel. Si suppose que la generalizzazione sia mutuata dalla lezione di Roberto Longhi, che in un celebre raffronto riassunse le specifiche artistiche del XV secolo nelle follie più feroci del Tura e del Crivelli, nella dolorosa eleganza del giovine Bellini, fino alla rigorosa grammatica mantegnesca; cfr. R. Longhi, Officina Ferrarese, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, 33 sgg.*



Scuola ferrarese, ca. 1475, *San Sebastiano*, tempera su tavola di pioppo, cm. 47,5 x 34, Zurigo, Kunsthaus.

Impercettibili rivoli di sangue gocciolano verso il basso macchiando il torso smagrito di San Sebastiano, le increspature del perizoma, un piede, per essere poi assorbiti dal terreno arido; rivoli che si evidenziano anche nelle mani e nei piedi del Cristo della *Pietà* veneziana, dove l'impatto squisitamente emozionale deriva dal senso della perdita filiale. Come rileva Monica Molteni, a partire dal 1423 la liturgia mariana aveva introdotto con il Sinodo di Colonia le valenze simboliche e figurative della *Mariae Compassio*, restituendo della madre di Cristo l'immagine di protagonista in moltissime scene pittoriche, e rimpiazzando il Gesù della *Christi Passio* ⁵. Della mirabile *Pietà* del Tura impressionano gli evidenti contrasti cromatici, che non si impongono tuttavia sulla dimensione etica del quadro. La donna è provata dall'angoscia, senza più lacrime, prosciugata, consumata. Guarda con strazio la profonda ferita lasciata dal chiodo nella mano sinistra del figlio, da cui sgorga un rivolo di sangue. Pare volerla baciare, quella ferita, come avviene con i bambini quando si lacerano la pelle cadendo, e le madri premurose, a risanare idealmente sbucciature e contusioni, appongono le labbra sulla parte escoriata. Ma l'amore della madre che risana questa volta è inefficace, come ci sembra di leggere negli occhi di Maria, affranti e posati sulla mano del figlio: nulla lascia presagire che quelle dita rattappate dalle fitte della crocifissione possano rianimarsi anche solo per un attimo. Il senso dell'infinito amore materno per il figlio morto risiede inoltre nella postura assunta da Maria: tiene in grembo

⁵ Cfr. M. Molteni, *San Giorgio, la principessa e altri fatti*, in: M. Molteni, *Cosmè Tura*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, 94 ss.

Gesù Cristo con la stessa delicatezza che si riserva ad un neonato, nel timore di lederne le carni. Altro contrasto di grande forza espressiva: le gambe ossute e smagrite di Cristo, nell'aspro rigore della morte, paiono sollevate ma non sgambettano come quelle di un neonato in braccio alla madre. A questo pone la mente Maria, nell'atto di ricordare quei movimenti di appena trentatré anni prima. Impossibile a reggersi in quel modo in un defunto, la testa coronata di spine del Cristo è stornata di lato, segno della fine di un lungo patimento ancora visibile nei tratti del volto, e segno di un sonno profondo in cui i neonati cadono dopo l'allattamento al seno, quando, nutriti e appagati, con smorfie di piacere si appisolano quietamente tra le braccia della madre, nido sicuro e accogliente.

Nel *San Sebastiano* di Zurigo vi è invece una sorta di lettura verticale alla quale spontaneamente si obbedisce portando lo sguardo prima all'espressione non efebica del santo, al costato ben delineato, alla muscolatura turgida e pronunciata dell'addome, dove gli stilemi imitativi del Tura paiono acclarati. Analogie ancor più evidenziate nel raffronto con il *San Sebastiano* di Cosmè Tura conservato alla Gemäldegalerie dello Staatliche Museen di Berlino, dove l'inclinazione della bocca e la fessura labiale che lascia intravedere il biancore dei denti ha il medesimo taglio pittorico e la medesima drammaticità del nostro ⁶; stilemi, questi, che riscontriamo nella stagione compositiva degli anni Settanta del Quattrocento, confermati specialmente nelle due versioni del *Compianto* del Tura (la figura contratta del corpo di Cristo a braccia allargate nell'ampio paesaggio collinare dello sfondo), l'una nella collezione Thyssen-Bornemisza e l'altra al Museo di Cleveland nell'Ohio ⁷. Ma scendendo verso la parte inferiore la resa pittorica si mostra via via più approssimativa, con l'ombra irriflessa nel terreno e le fattezze anatomiche sfumate e imperfette degli arti inferiori. Se il contenuto devozionale non è secondo alla funzione estetica dell'opera d'arte, è necessario allora riferirsi ad un caposaldo della pittura di fine Quattrocento per comprendere il valore, la diffusione e le inevitabili varianti figurative nella venerazione di San Sebastiano. Utile diventa il raffronto su base filologica con l'opera coeva del Perugino conservata al Louvre, un olio su tavola di dimensioni

⁶ Ivi, Cosmè Tura, Milano, Federico Motta Editore, 1999, p. 154; cfr. inoltre Cosmè Tura, a cura di Marcello Toffanelli, Milano, Rizzoli-Skira, 2005, 102–103.

⁷ ID., *Intorno al Polittico Roverella*, in: M. Molteni cit., 127–129; cfr. inoltre E. Ruhmer, *Tura. Paintings and drawings*, London, Phaidon Press, 1958, 179. Per un inquadramento del periodo e per un approfondimento dell'arte ferrarese nel XV secolo, oltre a quelli già citati nelle precedenti note si rinvia a Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti, a cura di Rosemarie Molajoli, Milano, Rizzoli Editore, 1974, a *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450–1628, an Exhibition in aid of The Courtauld Institute of Art Trust Appeal*, June–August 1984, New York, Sainty Matthiesen, 1984, e al più recente e documentato saggio di M. Natale, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento*, in: *Un Rinascimento singolare, La Corte degli Este a Ferrara*, a cura di Jadranka Bentini e Grazia Agostini, Milano, Silvana Editoriale, 2003, 109–149, nonché a R. Varese, *Gli affreschi di Palazzo Schifanoia*, ivi, 151–163. Nella diffusa letteratura riguardante la scuola ferrarese e la cerchia di Cosmè Tura, un qualificato aggiornamento si avrà a breve con la pubblicazione del catalogo della mostra di prossima apertura intitolata *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, che sarà allestita a Ferrara presso Palazzo dei Diamanti e Palazzo Schifanoia (23 settembre 2007 al 6 gennaio 2008).

maggiori (176 x 116) databile al 1490 circa. Del *San Sebastiano* del Perugino si conoscono, oltre alla parigina, due repliche conservate rispettivamente alla Galleria Borghese di Roma e al Museo di San Paolo del Brasile, cui si unisce un disegno autografo a punta d'argento, oggi esposto al Museo di Cleveland. Alla datazione, pur sempre imprecisa, gli studiosi sono pervenuti dopo l'acquisto del quadro nel 1896 da parte del Museo del Louvre, basandosi sull'attenta comparazione con una tavola del Perugino presente alla Galleria degli Uffizi di Firenze e conosciuta come la *Madonna in trono con il Bambino tra san Giovanni Battista e san Sebastiano*, realizzata dal pittore umbro nel 1493, dove si riscontra la presenza del medesimo soggetto fedelmente dipinto accanto alla figura centrale⁸. Le varianti fra il *San Sebastiano* di Firenze e quello del Louvre si limitano alla posizione delle frecce, sempre in numero di due ma piantate in punti diversi del corpo. Per il resto la trasposizione dall'uno all'altro quadro è sorprendentemente uguale: stesse sembianze adolescenziali, stesso sguardo estatico, capigliatura, inclinazione del corpo, postura. Altra variante del Perugino nella frequente rappresentazione del Santo è quella omonima della tavola del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, una sorta di *zoom* sul volto per coglierne l'espressione rapita e vagheggiante⁹ mentre esala l'anima dopo essere stato colpito da una freccia al collo, sull'asticciola della quale si legge a chiare lettere *PETRUVS PERVSINUS PINXIT*. Sulle frecce insisteremo, consapevoli della rilevanza che il pittore vi conferì, se alla base della tavola parigina volle riportare l'iscrizione *SAGITTAE TUAE INFIXE SVNT MICHI*, traendola dai versi dal Salmo 37, 3 della *Bibbia*. Il verso biblico, da rettificare correttamente in *SAGITTAE TVAE INFIXAE SVNT MIHI*, si ritrova nell'incipit del *Psalmus 37 (38)* del *Liber Psalmorum: Psalmus. David. Ad commemorandum.* / Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me/ quondam sagittae tuae infixae sunt mihi, / et descendit super me manus tua/, traducibile dal latino con queste parole: *Salmo di Davide. Per ricordare.* / Signore, non castigarmi nel tuo sdegno, / non punirmi nella tua ira. / Le tue frecce mi hanno trafitto, / su di me è scesa la tua mano¹⁰.

⁸ Cfr. N. Baldini, Perugino a Firenze: la «stanza» di Via San Gilio, in: Perugino il divin pittore, a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, 91; Perugino, presentazione di Carlo Castellaneta, Milano, Rizzoli/Skira, 2004, 94-95 e 98-99.

⁹ Ivi, 108-109; cfr. inoltre la scheda di A. Bellandi, con bibliografia precedente, in: Perugino il divin pittore, cit., 238-239.

¹⁰ Cfr. La Bibbia concordata tradotta dai testi originali con introduzione e note a cura della Società Biblica di Ravenna, Milano, Mondadori, 1982, II, 49, dove la numerazione del Salmo 37 è posposta al 38: Salmo 38. Invocazione del peccatore pentito. Salmo di Davide. Per ricordare/ O Signore, nel tuo sdegno non mi riprendere e nel tuo furore non mi castigare, / poiché le tue frecce cadono sì di me e mi piomba addosso la tua mano. Si rimanda altresì alla versione dell'edizione ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana de La Sacra Bibbia, non molto dissimile dalla precedente: Salmo 37 (38) – Invocazione di aiuto e di perdono. Salmo. Di Davide. In memoria. / Signore, non castigarmi nel tuo sdegno, / non punirmi nella tua ira. / Le tue frecce mi hanno trafitto, / su di me è scesa la tua mano. /; cfr. La Sacra Bibbia, Edizione ufficiale della C.E.I., Roma Cooperativa Promozione Culturale, 2005, 550. Altra traduzione si legge ne La Sacra Bibbia ossia l'antico e il nuovo Testamento, versione riveduta in testo originale dal Dott. Giovanni Luzzi già Prof. alla Facoltà Teologica Valdese di

Ora, riconducendoci alle accezioni morali connesse all'idea del tribolazione fisica in cui versa chi è colpito da malattia, e alla pena di padri a madri che prima assistono un figlio in lotta contro la morte e poi lo piangono, dovremmo proseguire nella lettura del salmo per comprendere il conseguente bisogno di perpetuare il ricordo dello scomparso. Si legge ai vv. 7-9, caratterizzati da pregnanza poetica: *Sono accasciato e prostrato oltre misura,/ tutto il giorno m'aggiro nello squallore./ I miei lombi sono pieni di calore,/ nulla di sano v'è nella mia carne./ Sono abbattuto e sfinito oltre misura,/ ruggisco per il fremito che ho nel cuore*¹¹.

L'evolversi dell'iconografia acuisce proprio dal XV secolo il senso della *pietas* che la raffigurazione di San Sebastiano ingenera in chi vi si accosta. Se per buona parte del Medioevo le caratteristiche fisiche sono quelle di un uomo vecchio e canuto, dal Quattrocento in avanti San Sebastiano assumerà l'aspetto di un giovane dai tratti delicati, in consonanza con la leggenda agiografica¹²

Roma, Roma, Libreria Sacre Scritture, 1972, 485: Salmo 38. Salmo di Davide. Per far ricordare/ O Eterno, non mi correggere nella tua ira, e non castigarmi nel tuo cruccio! Poiché le tue saette si sono conficcate in me, e la tua mano m'è calata addosso. Sulla letteratura esegetica medievale della Bibbia coeva agli anni della realizzazione della tavola di Zurigo, si rimanda agli studi condotti sulla celebre edizione di Magonza della *Vulgata* stampata da Gutenberg nel 1452, e alla Bibbia volgare istoriata, che ne costituisce la prima edizione illustrata nella traduzione italiana di Niccolò Malermi, stampata nel 1490 a Venezia da Giovanni Ragazzo a istantia di Luchantonio di Giunta fiorentino; cfr. in proposito La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni, a cura di Ida Zatelli, Firenze, Centro Di, 1991, n. 31, e La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica, atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, a cura di Francesca Stella Bottai, Impruneta, Edizioni del Galluzzo, 2001, in particolare il contributo di K.Smolak, Die Bibeldichtung als «verfehlt Gattung», 15-29. Né si può omettere di menzionare la *Biblia* latina stampata a Venezia da Nicola Jenson nel 1476, di cui si conosce un esemplare postillato da Girolamo Savonarola posseduto dalla Biblioteca Ariostea di Ferrara; cfr. M. Ferrara, La Bibbia savonaroliana di S. Maria degli Angeli. L'unica Bibbia con postille autografe del Savonarola, Firenze, Olschki Editore, 1961. Per una esaustiva ricognizione delle Bibbie stampate nei secoli XIV e XV, con particolare riferimento alla citata Bibbia di Jenson, a quella del Malermi e alla raffinata «Bibbia di Borso» posseduta dalla Biblioteca Estense di Modena, si rinvia al contributo di A. Prosperi, Bibbie e commentari, in: Libri manoscritti e a stampa da Pomposa all'Umanesimo, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, 189-201.

¹¹ Cfr. La Bibbia concordata..., cit., 49, e La Sacra Bibbia... cit., 550.

¹² Cfr. Bibliotheca sanctorum, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1968, XI, 775-802. Sull'iconografia del santo, oltre che all'opportuno testo di S.J. Campbell, 'O sacro corpo': devotional images and the art of sanctity, in: Cosmè Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495, New Haven and London, Yale University Press, 1998, 63-97, che qui si assume come testo di riferimento per le valenze pittoriche di Cosmè Tura in rapporto al San Sebastiano di Zurigo, si rimanda agli accreditati studi di seguito elencati: D.F. von Hadeln, Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento, Strassburg, J.H.E. Heitz, 1906, 24 ss.; L. Freedman, Saint Sebastian in Veneto Painting. The «signals» addressed to «learned» spectators, in: «Venezia Cinquecento», 8, 1995, 5 ss.; L. Marshall, Reading the body of a plague saint: narrative altarpieces and devotional images of St. Sebastian in Renaissance art, in: B.J. Muir (ed.), Reading texts and images. Essays on Medieval and Renaissance art and patronage in honour of Margaret M. Manion, Exeter, University of Exeter Press, 2002, 237 ss.

tramandata fin dal IV secolo attraverso la *Depositio martyrum*¹³ e il *Commento al Salmo 118* di Sant'Ambrogio¹⁴, cui si deve l'evolversi della raffigurazione del santo nei quadri di devozione¹⁵. La personificazione del dolore gioca dunque un ruolo essenziale quando ci si dispone a riflettere sul martirio con significato esteso e simbolico: la giovinezza sacrificata, la bellezza dell'età impubere minata dal pallore della malattia, la coscienza e la rassegnazione del figlio vicino alla morte, l'incapacità del genitore di darsi pace, costituiscono i fondamenti spirituali per prendere da un'immagine come quella di San Sebastiano legato all'albero o alla colonna, le valenze del tormento e interiorizzarle per sempre. Le varianti introdotte dal XV secolo, ben esemplate nel San Sebastiano di Zurigo e nelle coeve opere del Perugino (con il santo giovane e d'aspetto aggraziato al posto dell'anziano), nonché la fortunata ricezione fino al XVIII secolo dell'autorevole *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine¹⁶, hanno consentito l'adozione del soggetto anche da parte di artisti più recenti. Solo per citarne uno, negli anni Trenta-Quaranta Filippo de Pisis tornò più volte al rapimento mistico del santo martire, vittima nel III secolo della furia persecutoria di Diocleziano. Circola ancora oggi una ripresa fotografica dove il pittore è ritratto nel momento in cui a sua volta ritrae con olii e pennello un giovane modello in perizoma legato ad un albero, con postura e attributi molto somiglianti a quelle della tradizione iconografica, se si eccettua la brillantina ben spalmata sui capelli¹⁷. In epoca ancor più recente, lo stesso San Sebastiano è stato «recuperato» dalle frange

¹³ Si legga il testo in Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi, IX, I, 1892, 13–196, successivamente riproposto in C. Kirch, Enchiridion fontium historiae ecclesiasticae antiquae, Friburgi Brisgoviae, Herder, 1960, *544, 331.

¹⁴ Cfr. Sant'Ambrogio, Opere esegetiche VIII/II. Commento al Salmo CXVIII (Lettera XII–XXII), introduzione, traduzione, note e indici di Luigi Franco Pizzolato, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Roma, Città Nuova Editrice, 1987, lettera XX, 44, 356–359. Utile inoltre il doveroso riscontro nel Martirologio Romano pubblicato per ordine del sommo Pontefice Gregorio XIII riveduto per autorità di Urbano VIII e Clemente X, aumentato e corretto nel MDCCXLIX da Benedetto XIV, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1959, 18, si sintetizza di molto la vicenda del santo trattata nel citato Commento al Salmo CXVIII da parte di Sant'Ambrogio, che volle porre l'accento sul luogo del martirio: Itaque illic, quo hospes advenit, domicilium immortalitatis, perpetuae conlocavit.

¹⁵ Cfr. in proposito L. Réau, Iconographe de l'art chrétien, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, III, 1190–1199, e il successivo aggiornamento bibliografico nell'ampio e documentato testo di G. Kaftal, Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the painting of North-East Italy, Florence, Sansoni, 1978, 910–919. Più recenti studi sui quadri di devozione si devono a A. Barbero, Un santo in famiglia. Vocazione religiosa e resistenze sociali nell'agiografia latina e medievale, Torino 1991; a M. Boskovits, Immagini da meditare. Ricerche sui dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV, Milano, Vita e pensiero, 1994, nonché al testo Libera nos. Santi e simbologia nella devozione colta e popolare, a cura di Debora Dameri [et al.], Modena, Coptip, 2000, e a *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2000.

¹⁶ Cfr. Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, presentazioni di Franco Cardini e Mario Martelli, testo e note di Arrigo Levasti, Firenze, Le Lettere, 2000, I, 130–133.

¹⁷ Cfr. M. Serrano, Segni d'incanto e di inquietudine. Il tema dell'efebo nelle opere su carta di Filippo de Pisis, in: De Pisis, a cura di Andrea Buzzoni, Catalogo della mostra svoltasi a Ferrara presso Palazzo dei Diamanti e Museo d'Arte Contemporanea dal 29 settembre 1996 al 19 gennaio 1997, Ferrara Arte, 1996, 134. Sulla frequenza del soggetto negli anni Trenta e Quaranta da parte del pittore, cfr. G. Briganti, de Pisis, Catalogo generale, I, Opere 1908–1938, Milano, Electa, 1991, p. 222; II, Opere 1939–1953, 544, 665.

cólte del movimento *gay* per tematizzare le pene derivanti dalla discriminazione che colpisce gli omosessuali ¹⁸. Una pellicola di produzione inglese realizzata nel 1976 da Derek Jarman, distribuita nelle sale cinematografiche con il titolo di *Sebastiane* (languido vocativo latino con cui si apostrofa il protagonista), si avvaleva nella locandina dell'immagine di San Sebastiano trafitto dalle frecce e legato al fusto di un albero, esplicita allusione alle inquiete vicissitudini di un gruppo di soldati confinati da Diocleziano nel 303 d. C. ai margini dell'Impero. Né va dimenticato che proprio il Perugino nel 1487 fu condannato dal Consiglio dei Dieci di Firenze per aver conferito al San Sebastiano oggi all'Ermitage, l'espressione di un'estasi fin troppo sensuale, prestando il fianco ai deliri dei moralizzatori savonaroliani del suo tempo.

Non bastano certo queste associazioni e separatezze di ordine etico ed estetico per sciogliere i dubbi sulla difficile attribuzione della tavola di Zurigo, stimata da tempo di scuola ferrarese. Gli elementi per poterlo confermare paiono plausibili e un legittimo campanilismo induce a sostenere strenuamente l'ipotesi. Ma curiosi antefatti impongono nuove considerazioni, cui si perviene solo attraverso un'ottica più distaccata. L'Aga Khan, che ha in lode di aver incrementato il museo zurighese, si è mosso nel solco di un altro magnate svizzero, Robert von Hirsch, precedente detentore del *San Sebastiano* dal 1925. Israelita, nato a Francoforte sul Meno ma cittadino svizzero dal 1940, Robert von Hirsch costituì in patria dal 1907 al 1933 una considerevole collezione, una delle più note e prestigiose dell'epoca per numero e importanza dei pezzi, che datavano dal basso Medioevo fino al Novecento. Emigrò poi a Basilea quando Adolf Hitler prese il potere in Germania, trasferendo l'intera collezione nei più sicuri locali della fabbrica di cuoio di cui era titolare. Nel 1977, con la morte dell'industriale, diverse opere furono acquisite dai Musei di Basilea, ma la parte più cospicua della Collezione fu battuta all'asta secondo precise disposizioni testamentarie. L'asta si tenne nei due anni successivi alla morte di von Hirsch ¹⁹, e in quell'occasione Karim Aga Khan si aggiudicò il *San Sebastiano* di scuola ferrarese.

Il passaggio di mani fa sì che il dipinto riassume in sé il personale travaglio di due uomini che, pur non temendo la *pioggia della miseria* di Tognazzi e Bevilacqua, furono travolti l'uno dagli accadimenti esecrabili della storia, con deportazione, esilio e discriminazione razziale, e l'altro dalla straziante privazione della figlia. Nel quadro, così come nel suo approdo al Kunsthhaus, si sostanziano allora le presenze invisibili degli estinti e dei vivi, dei loro affanni e delle loro idee sulla vita, inconsciamente raccontate dalla mano abile e atemporale di un ar-

¹⁸ Cfr. in proposito D. Bohde, Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des hl. Sebastian im Cinquecento, in: M. Fend/M. Koos (ed.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln/Bohlau, 2004, 79 ss.

¹⁹ Cfr. The Robert von Hirsch Collection, Volume one, Old master drawings, paintings and miniatures which will be sold at auction by Sotheby Parke Bernet & Co... on Tuesday, 20th June, 1978 at 9.30 p.m. medieval miniatures and old master drawings, lots 1-70, Wednesday, 21st June, 1978 at 11 a.m. (old master paintings lots 101-127), London, Sotheby Parke Bernet & Co, 1978, 164-165. Nella parte introduttiva dello stesso volume si leggono note biografiche su Robert Von Hirsch e utili precisazioni sulla Collezione: cfr. J.G.W., Robert Von Hirsch 1883-1977, IX-XI.

tista di scuola ferrarese, lontano dalla nostra contemporaneità ma vicinissimo ad una diffusa concezione del martirio e dell'abiezione, che in San Sebastiano ebbe per molti secoli la più efficace incarnazione.

Anche a non volerci pensare, per il solo urto emotivo che si ha davanti ai segni della ferocia antica, e delle lacrime appena percettibili nel dipinto sul volto del santo non possiamo in tempi di irragionevoli intolleranze religiose, integralismi e aspri confronti fra civiltà, ignorare il senso etico di quel passaggio di mani. Karim Aga Khan, quarantanovesimo Imam dei Musulmani Shiiti Ismaeliti, discendente diretto di Maometto per la linea genealogica di cui fu capostipite Hazrat Ali, cugino e genero del Profeta, compra all'asta dalla Collezione privata dell'ebreo Robert von Hirsch un dipinto dal tema ben radicato nella simbologia cristiana, e lo offre ad un museo della civilissima Svizzera, terra di confessioni riformate da Calvino e Zwingli.

Il *San Sebastiano* di scuola ferrarese, visto nella sua collocazione museale, sembra racchiudere dunque altri pregi oltre a quelli indicati dalla critica d'arte. Senza ardite forzature, si legge nella sua provenienza al Kunsthhaus l'auspicio di un rispettoso coesistere delle idee, delle fedi e dei valori; lungimiranza che spesso si conquista quando il lutto da fatto eminentemente privato rifiuta di farsi collettivo, e quando è così forte da rendere incapace chi lo prova di ammettere disumanità ed estremismi. Un quadro può evocare tutto questo? A guardarlo a lungo, con la luce debole di un pomeriggio invernale, nel museo semideserto e ormai in chiusura dove il silenzio e la proverbiale discrezione elvetica facilitano il fluire delle idee, parrebbe di sì. O almeno si spera.

Sagittae tuae infixae sunt mihi. Storia di un dono d'arte e di insanabili ferite

Dal luglio 2005 al Kunsthhaus di Zurigo si ammira uno straordinario *San Sebastiano* di scuola ferrarese. Le connotazioni pittoriche della tavola, datata al 1475 circa, richiamano le drammatiche figurazioni di Cosmè Tura, presenti nella celebre *Pietà* esposta al Museo Correr di Venezia, ma anche, e più palesemente, nell'omologo *San Sebastiano* conservato allo Staatliche Museen di Berlino. La storia di questa tavola e della sua provenienza al museo zurighese permette di spostare l'investigazione su un passaggio di mani tra precedenti proprietari che diventa importante quando ci si dispone a riflettere, al di là delle convenzioni storico-artistiche, sul dolore e sul martirio con significato esteso e simbolico. Appartenuta all'industriale israelita Robert von Hirsch, che fu vittima della dissennata politica razziale di Adolf Hitler, l'opera fu acquistata alla fine degli anni Settanta dall'Aga Khan all'asta indetta per volontà testamentaria del primo proprietario. Solo recentemente, in seguito alla prematura scomparsa della figlia Zahra, Karim Aga Khan ne ha ordinato la donazione al museo zurighese, a perenne memoria della sofferenza causata dalla privazione dell'affetto più caro. Si leggono nei tratti del volto di *San Sebastiano* di scuola ferrarese i segni del patimento fisico, del martirio imposto crudelmente da una sorte avversa che contrassegna l'esistenza di individui vilipesi tanto dalla discriminazione quanto dalla nostra stessa fragile condizione umana.

Sagittae tuae infixae sunt mihi. Geschichte einer Kunstschenkung und von unheilbaren Verletzungen

Seit Juli 2005 kann man im Zürcher Kunsthhaus einen ausserordentlichen *San Sebastiano* der Ferrareser Schule bewundern. Die bildlichen Konnotationen des Kunstwerkes, die zirka aus dem Jahr 1475 stammen, erinnern an die dramatischen Repräsentationen von Cosmè Tura, welche in der berühmten *Pietà* im Museo Correr in Venedig zum Ausdruck gebracht sind, aber auch auf offensichtlichere Art und Weise in einem anderen *San Sebastiano*, welcher sich im Berliner Staatsmuseum befindet. Die Geschichte dieses ausserordentlichen Bildes und davon, wie dieses ins Zürcher Museum gelangte, ist von

Bedeutung, wenn man über die historischen und künstlerischen Konventionen hinaus an die breitere symbolische Bedeutung von Schmerzen und Märtyrertum nachdenkt. Das Bild, das einst dem jüdischen Industriellen Robert von Hirsch gehörte, einem Opfer des grausamen Holocaust, wurde Ende der 1970er Jahre von Aga Khan in einer Auktion, welche nach dem testamentarisch festgehaltenen Wunsch des ersten Besitzers des Bildes abgehalten wurde, gekauft. Nach dem vorzeitigen Tod seiner Tochter Zahra, schenkte Karin Aga Khan das Bild dem Zürcher Museum in ewiger Erinnerung an die Leiden, die ihm der Verlust seiner Tochter bereiten. In den Gesichtszügen dieses *San Sebastiano* aus der Ferrareser Schule können die Zeichen physischer Qualen gesehen werden, des Märtyrertums eines unheilvollen Schicksals, welches die Existenz von Individuen gezeichnet sind, welche durch Diskriminierung ebenso wie durch den zerbrechlichen Zustand der Menschheit herabgewürdigt werden.

Sagittae tuae infixae sunt mihi. Histoire d'un don artistique et de blessures incurables

Depuis juillet 2005, on peut admirer au musée d'art de Zurich un extraordinaire *San Sebastiano* de l'école de Ferrare. Les connotations iconographiques de l'oeuvre, qui devraient dater de 1475, rappellent les représentations dramatiques de Cosmè Tura qui sont exprimées dans la célèbre *Pietà* au musée Correr de Venise, mais aussi d'une façon plus claire dans un autre *San Sebastiano*, qui se trouve au *Staatmuseum* de Berlin. Si au-delà des conventions historiques et artistiques, on réfléchit au sens symbolique plus large de la souffrance et du martyr, l'histoire de cette image extraordinaire et de la manière dont elle est arrivée au musée de Zurich est significative. L'oeuvre qui appartenait d'abord à l'industriel juif Robert von Hirsch, une victime du terrible holocauste, a été vendue aux enchères à la fin des années 1970 par Aga Khan, selon le vœux testamentaire du premier propriétaire. A la suite de la mort prématurée de sa fille Zahra, Karin Aga Khan offrit l'image au musée de Zurich en mémoire éternelle de la douleur que lui causait la perte de sa fille. Les traits du visage de ce *San Sebastiano* de l'école de Ferrare peuvent laisser voir des signes de souffrance physique et du martyr d'un destin funeste déterminant l'existence des individus qui sont aussi bien rabaissés par la discrimination que par la fragilité de l'humanité.

Sagittae tuae infixae sunt mihi. The history of a donation and incurable injuries

Since July 2005 the Kunsthhaus of Zurich has exhibited an extraordinary *San Sebastiano* of the Ferrara school. The pictorial connotations of the painting, dated approximately 1475, recall the dramatic representations of Cosmè Tura, present in the famous *Pietà* exhibited at the Museo Correr in Venice, but also, in a more obvious way, in another *San Sebastiano* preserved at the Berlin State Museum. The history of this extraordinary painting and of how it came to the Zurich Museum is important when you begin to reflect, beyond the historical and artistic conventions, on the wider symbolic significance of pain and martyrdom. Once owned by the Jewish industrialist Robert von Hirsch, who became a victim of the senseless racial policies of Adolf Hitler, the painting was purchased at the end of the seventies by the Aga Khan at an auction held according to the wishes expressed by its first owner in his last will and testament. After the recent premature death of his daughter Zahra, Karim Aga Khan has ordered its donation to the Zurich Museum, in everlasting memory of the suffering caused by his loss. In the features of this *San Sebastiano* of the School of Ferrara one can read the signs of the physical torment, of the martyrdom cruelly imposed by an adverse fate which marks the existence of individuals who are vilified as much by discrimination as by our own fragile human condition.

Espressioni chiavi – Schlüsselwörter – Mots clés – Keywords

Kunsthhaus di Zurigo – Zürcher Kunsthhaus – Kunsthhaus de Zürich – Kunsthhaus of Zurich, San Sebastiano, scuola ferrarese – Ferrareser Schule – école de Ferrare – Ferrara school, valenze simboliche – symbolischer Wert – symbolical value – valeur symbolique, storie di uomini uniti – Geschichten einer vereinten Menschheit – histoires d'une humanité unie – histories of a united humanity, dolori dell'esistenza – Schmerzen der menschlichen Existenz – douleurs de l'existence humaine – pains of human existence