

Quaderni di *Venezia Arti* 5

e-ISSN 2784-8868

Behind the Image, Beyond the Image

edited by

Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky



Edizioni
Ca' Foscari



Behind the Image, Beyond the Image

Quaderni di *Venezia Arti*

Serie diretta da
Silvia Burini, Giovanni Maria Fara

5



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti

Direzione scientifica

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, España) John Bowlt (University of Southern California, USA) David Freedberg (Columbia University, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Italia) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, Cambridge, USA) Sebastian Schütze (Universität Wien, Österreich) Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) Victor Stoichita (Université de Fribourg, Suisse) Chia-ling Yang (The University of Edinburgh, UK) Alessandro Zuccari (Sapienza Università di Roma, Italia)

Caporedattori

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Angelo Maria Monaco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo)

Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisa Caldarola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Gassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Miriam De Rosa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Girardi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luca Pietro Nicoletti (Università degli Studi di Udine, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzina Ottomano (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Clarissa Ricci (Università di Bologna, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Scotti (IUAV Venezia, Italia) Silvia Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna)

Pietro Conte (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Corinna T. Gallori (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Italia) Jasenka Gudelj (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Rodolfo Maffei (Politecnico di Milano, Italia) Craig Edwin Martin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Angelo Maria Monaco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Émilie Passignat (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Piazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Piermario Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Filosofia e Beni culturali

Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/edizioni/collane/quaderni-di-venezia-arti/>

Behind the Image, Beyond the Image

edited by
Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

© 2022 Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky for the text

© 2022 Edizioni Ca' Foscari for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari

Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia

<https://edizionicafoscar.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione maggio 2022 | 1st edition May 2022

ISBN 978-88-6969-588-9 [ebook]

Behind the Image, Beyond the Image / edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xiv +426 pp.; 23 cm. — (Quaderni di *Venezia Arti*; 5)

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-589-6/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-588-9>

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Abstract

The volume includes papers presented at the III International Conference of PhD students of the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University of Venice and the State Institute for Art Studies of Moscow (Venice, 22-24 September 2021). The word 'image' derives from the Latin *imago*, a word that has many different meanings that go from 'portrait' to 'ghost', from 'idea' to 'dream', from 'memory' to 'reflection'. We most commonly associate the word 'image' with a picture, but its etymology keeps reminding us of its infinite conceptual potential.

In his famous book *Behind the Image: The Art of Reading Paintings*, Federico Zeri argues that there are infinite ways to observe the work of art as an image. But since the image is something that goes beyond its mere material and physical form and refers to the categories of perception and thought, the expression "beyond the image" encourages new formulations related to this polyvalent concept.

The image, the imagination and the imaginable are the transversal categories that the papers collected in this volume aim to explore, inquiring the concept of image as a metaphor, a model, a method, a representation, a tool for a new understanding of reality.

Keywords Architecture. Philosophy. Art History. Iconography. Iconology. Image. Picture. Theatre. Historiography. Visual studies.

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Table of Contents

Introductory Remarks xi

BEHIND / BEYOND DIMENSION

Translating Architecture into Images
Problematics of Architecture on Display
Arianna Casarini 5

**L'immagine del progetto di allestimento nell'Italia
degli anni Cinquanta e Sessanta**
Dallo schizzo concettuale all'opera realizzata
Andrea Nalesso 19

BEHIND / BEYOND THE STAGE

Visioni tra teatro e cinema: due sguardi che re-immaginano
***La signorina Julie* di Strindberg**
Monica Garavello 37

The Production of Modest Musorgsky's Opera *Khovanshchina*
at La Scala (1933) as an Attempt to Reconstruct the Authentic
Image of an Artwork
Vasilisa Aleksandrova 51

BEHIND / BEYOND PUBLIC SPACE

The Most Radical Exposure. Displaying Photography
in Public Space
Daniel Borselli 67

Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione
delle immagini per la creazione di nuovi immaginari
Yasmin Riyahi 79

Land art e paesaggio entropico Immagine come innovazione estetica Raul Armando Amoros Hormazabal	97
La scultura monumentale del XX secolo: il caso studio di Francesco Somaini Sara Esposito	115
BEHIND / BEYOND POLITICS	
«Sua Maestà lascia a Vostra Eminenza l'ordinare l'istoria e figure che stimerà più a proposito». I Barberini e doni diplomatici ai reali inglesi nel Seicento Flaminia Ferlito	133
L'iconografia del san Sebastiano a Bologna tra XV e XVI secolo Alessandro Serrani	147
The Metaphor of the <i>duo luminaria</i> and Its Political Impact in the <i>De potestate regia et papali</i> of John of Paris Tara Arrouet	167
BEHIND / BEYOND MADNESS	
Образ юродивого в русской агиографической традиции и проблема визуального Nadezhda Gayevskaya	179
BEHIND / BEYOND MEDIATION	
‘Dopo’ l'immagine. Aspetti della pittura di ricordi a Roma nel Seicento Elisa Martini	197
Il sonno della Storia produce miti Il Seicento e le origini della xilografia Lorenzo Gigante	215
Liu Yonggang and the Images of Chinese Calligraphy Veronica Di Geronimo	239
San Francesco Solano il ‘Taumaturgo del Nuovo Mondo’ Uno studio iconologico a partire da un paliotto a scagliola in Santa Maria in Aracoeli Claudio Sagliocco	255

BEHIND / BEYOND MEMORY

Il disegno come memoria visiva

Il caso di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone
(1573-1626?)

Ettore Giovanati

273

Two Diaries of 1962: Robert Craft – Xenia Stravinsky
Memorial Literature as a Historiographical Source
of Igor Stravinsky's Portrait

Anastasia Kozachenko-Stravinsky

289

BEHIND / BEYOND THE IDEA

“A past which has never been”. Unveiling Merleau-Ponty's
Accountability of the Mythological Heritage of Perception
A Modern *nekyia*?

Riccardo Valenti

319

Immaginare il tempo

Il rapporto tra tempo e immagine nel concetto
di 'immagine di un'epoca'

Marco Cavazza

335

Gnothi seauton, esercizi d'illusione

Le Xerox Actions di Hudinilson Jr. allo specchio del mito

Simone Rossi

353

BEHIND / BEYOND THE IRON CURTAIN

The Image of Sport in Soviet Animation in 1969-91

Anastasia Batarina

375

Yuri Pimenov's Portrait of Architect Burov

The Image of the Era

Elena Voronovich

391

Soviet Criticism on 'Contemporary Western Bourgeois Art'
Controversy and Satire at the Time of Khrushchev's Artistic Thaw

Giovanni Argan

401

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Introductory Remarks

Solo due righe per salutare - non già per introdurre - il terzo convegno organizzato dai dottorandi in Storia delle arti di Venezia. Come ho detto in apertura dello stesso, quando si giunge al numero tre, alla terza ricorrenza, si entra di fatto nella continuità oltre l'occasione e la replica, dunque - lo spero vivamente - in una consuetudine. Questo traguardo è tanto più importante e forte in rapporto agli anni difficili che abbiamo appena vissuto e che speriamo di lasciarci alle spalle. Il volume che ora appare è molto ricco e la declinazione - dietro e oltre l'immagine - offre un ventaglio di interventi, che riguarda ambiti di studio e cronologici i più diversi, valorizzando, attraverso le ricerche dei dottorandi e degli altri partecipanti, la stessa ampiezza di interessi e discipline che caratterizza appunto un dottorato intitolato alla 'storia delle arti'. Se il timore 'del troppo e del vano' ci accompagna, ecco dunque una solida smentita, nel senso di una complessità partecipe. Ringrazio dunque di cuore gli organizzatori.

Piermario Vesco
Coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti,
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali,
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

It is my great pleasure to preface the publication of the materials of the Third International Conference involving PhD candidates from different countries. Young authors are naturally expected to provide fresh topics for discussion and novel solutions for scholarly issues. The present collection meets these expectations.

This year's principal theme encouraged to transcend the idea of image taken in a relatively narrow sense and to embrace the larger field of visuality in all of its aspects - artistic and psychological, applied and social. The conference's eight sections corresponded to different perspectives on the main topic: from the issues of visual representation of spatial objects through the transformations of image under the influence of memory and ideology, up to the processes of generation of a new artistic language and new visual norms.

Young scholars from Venice, Lucca, Rome, Paris, St Petersburg and Moscow have demonstrated their readiness to tackle with complex problems. The proceedings fascinate by unexpected turns of thought, which sometimes can be controversial, though in a number of cases are compelling. It was an interesting experience, opening ways for new discoveries both for the participants themselves and for their colleagues for whom this publication is intended in the first place.

Natalia Sipovskaya
Director of the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Scrivo con grande piacere queste poche righe introduttive agli atti del terzo convegno internazionale promosso con tanta tenacia e altrettanta passione dai dottorandi del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia. Scrivo anzitutto con l'orgoglio della 'madrina'. L'iniziativa, che avevo suggerito qualche anno fa, ha già conseguito importanti risultati: ha messo anzitutto in relazione, su puntuali tematiche scientifiche, gli studenti del nostro dottorato veneziano in Storia delle arti con i colleghi del SIAS di Mosca e di altre università europee, ma ha favorito inoltre anche opportune contaminazioni interdisciplinari con altre aree, come quella filosofica del nostro Dipartimento, individuando ambiti di indagine e confronto di precisa attualità e di rilevante spessore.

Il primo incontro, in quella che è ormai diventata una pur recente ma meritoria tradizione, aveva come titolo *Text and Image. A Graphical and Conceptual Dialogue from Antiquity to Contemporary Age*: si è tenuto a Venezia il 6-7 giugno 2019 e di quel convegno sono già stati pubblicati gli atti.¹ Il secondo si è svolto il 23 e il 24 settembre 2020 con il titolo *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*:² anche questo è stato seguito da una rapida edizione degli esiti che ha permesso di tenerne stabile traccia. Tuttavia, dopo questa minima contestualizzazione e i ringraziamenti, sentiti e non formali, a tutti coloro (i curatori e il personale del DFBC coinvolto, che si sono prodigati per questa iniziativa, che si è svolta in condizioni difficili se non estreme), concludo sottolineando l'eccellenza del corposo programma del terzo episodio di questa avventura di indagine, che si è imperniato su *Behind the Image, Beyond the Image* e si è sviluppato in tre giornate, dal 22 al 24 settembre 2021, coinvolgendo speakers internazionali e confermando l'importanza di un format e di una piattaforma che continua a rivelarsi come un luogo attivo e vivace di un fervido scambio intellettuale per i giovani studiosi.

Silvia Burini

Vice coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia

¹ Redaelli, M.; Spampinato, B.; Timonina, A. (a cura di) (2019). *Testo e immagine. Текст и образ*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Quaderni di Venezia Arti 2. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-362-5>.

² Argan, G.; Redaelli, M.; Timonina, A. (eds) (2020). *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Quaderni di Venezia Arti 4. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2>.

Behind the Image, Beyond the Image

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

L'iconografia del san Sebastiano a Bologna tra XV e XVI secolo

Alessandro Serrani

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Italia

Abstract The numerous plagues that overflowed Bologna in the second half of the 15th century were the reason for the spread of saint Sebastian's iconography in the city, which reached its climax in the last twenty years of the century. The possible political meanings of this iconography are also discussed. Towards the end of the century, we observe a softening of saint Sebastian's figure, which is less burly in build than the examples painted around the mid-century. We focus on several cases, for which the reasons for the choice of this saint are investigated; they also provide the opportunity to reconsider the attribution of a selection of paintings.

Keywords Saint Sebastian. Paintings. Fifteenth century. Bologna. Epidemic.

Sommario 1 Il caso-studio della cappella Vaselli in San Petronio. – 2 I primi esempi in pittura dopo la metà del XV secolo. – 3 Il progressivo addolcimento della figura del san Sebastiano. – 4 Ultimi casi a cavallo tra XV e XVI secolo.

1 Il caso-studio della cappella Vaselli in San Petronio

Le letture iconografiche finora fornite dell'ancora per certi versi misteriosa pala d'altare della cappella Vaselli nella basilica di San Petronio a Bologna non hanno tenuto in debita considerazione l'iscrizione, riemersa in occasione dei restauri tardo ottocenteschi condotti dal conte Francesco Cavazza, che corre lungo il cornicione posto al di sopra della cancellata d'accesso al sacello, il quinto entrando dal-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/010

la porta maggiore e intitolato a san Sebastiano. L'iscrizione è la seguente: INTERCESSIO SANCTI SABASTIANI POPULUM ET BONONIENSEM A MORBO DEFENDAT // ET DEVOTOS SUO AB OMNI PLAGA PESTIFERA INCOLUMES CONSERVET. Prescindendo da essa, Massimo Ferretti, sviluppando un primo spunto di Daniele Benati (1987, 72-3), riscontrava nella pala, avente come soggetto il *Martirio di san Sebastiano*, i caratteri dello stile di vita della corte di Giovanni II Bentivoglio, ove il racconto agiografico assumeva piuttosto le cadenze di una cerimonia cortigiana, «a cui si adattano i tempi sospesi del racconto pittorico» (Ferretti 1993, 39); successivamente lo stesso Benati (2008a, 40-2), estendendo lo sguardo alla cappella nella sua interezza, in particolare alle altre quattordici tele e alla vetrata, ha fornito una lettura più articolata nella quale l'insieme degli apparati decorativi acquisiva una non proprio velata simbologia antibentivolesca. A san Sebastiano veniva in questo modo attribuito un valore politico: la sua figura si ergeva a vessillo della resistenza della città di Bologna contro la tirannia dei Bentivoglio. Pur trattandosi di una lettura suggestiva, un recente affondo sulla figura del committente, Donato Vaselli, rivelatosi un uomo pragmatico e opportunista, ci consiglia dall'attribuirgli una presa di posizione così polemica nei confronti del signore di Bologna, facendoci piuttosto ipotizzare che la scelta del santo possa legarsi a un fatto biografico che lo riguarda. Dal suo testamento inedito risalente al 1468 apprendiamo che era stato colpito da una *pestifera infirmitate* ed è dunque verosimile pensare che Donato, dedicando la cappella a san Sebastiano, si augurasse di allontanare sé stesso e il popolo bolognese dall'incorrere nuovamente in quella malattia.¹ Non era infatti nell'indole di Vaselli porsi in aperto contrasto con Giovanni II, con i sostenitori del quale si era perfino trovato a collaborare negli ultimi anni della sua vita.² La nostra lettura acquista ancor più pregnanza se si considera la cronologia delle ondate di peste che interessarono Bologna nella seconda metà del XV secolo. Oltre a quella del 1463-1468, significativo è che se ne registri un'altra nel 1485, poco prima che Donato avviasse le procedure per l'ottenimento del patronato della cappella in San Petronio. Colpito dal morbo una prima volta nel 1468 e scampato alle tre successive ondate del 1476-1479, del 1480 e del 1485, il canonico dovette convincersi a intitolare la sua cappella a san Sebastiano e a far eseguire una pala d'altare e l'oculo centrale della ve-

1 Sull'affermazione del culto di san Sebastiano quale protettore nei confronti della peste cf. Barker 2007; Helke 2010, 223-32, con bibliografia precedente. Il testamento inedito di Donato, da cui è tratta la citazione, sarà trascritto dallo scrivente in un articolo di prossima pubblicazione.

2 Serrani 2020, al quale si rimanda per tutte le altre notizie su Vaselli.



Figura 1 Bologna, basilica di San Petronio, cappella di san Sebastiano (Vaselli), parete di fondo

trata con quel soggetto.³ I continui dibattiti sulla peste che animavano le vie di Bologna, la lettura – o comunque la conoscenza – di uno dei numerosi trattati sull'argomento che vennero alla luce in quegli anni e il suo legame con gli enti assistenziali cittadini furono fattori che potrebbero averlo spinto ulteriormente verso questa scelta.⁴

Dirigendo ora lo sguardo alla pala d'altare, la presenza di Giovanni II nel corteo riunitosi ai piedi di san Sebastiano e quella, solo simbolica ma comunque riconoscibile, di Giuliano della Rovere potrebbero allora essere interpretate come un affresco della situazione politica del tempo, i cui esponenti principali, pur in aperto contrasto, si raccolgono intorno al santo per invocarne la protezione.⁵ Una lettura meno sofisticata ma che ha senza dubbio un ancoraggio alla vita concreta della Bologna di fine secolo, falcidiata da continue epidemie di peste. In tal contesto, la scelta di effigiare i protagonisti della scena politica si inserisce in quella volontà, già riscontrata per altre pale d'altare della seconda metà del XV secolo (Marshall 2002, 247-8), di attualizzare l'evento sacro agli occhi del fedele, il quale veniva fatto sentire partecipe del momento del supplizio. Nella cappella Vaselli, tutti gli apparati decorativi concorrono ad amplificare tale meccanismo di immedesimazione: i dodici *Apostoli* alle pareti, idealmente collocati sotto un portico, così specifico dell'identità bolognese, accompagnano con effetto ritmico l'osservatore verso l'altare; qui, le tre tele della parete di fondo [fig. 1] – ai lati della pala d'altare figurano due tele con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata* –, vedendo proseguire il proprio paesaggio in quella attigua, danno vita a un fondale unificato dal quale però emerge, tramite l'adozione di una possente incorniciatura, la pala d'altare, palcoscenico privilegiato in cui si svolge il martirio del santo.⁶

3 Per la cronologia delle epidemie di peste che colpirono Bologna nel XV secolo cf. Duranti 2008, XVI-XVII (con bibliografia precedente), che non segnala quella del 1495 ricordata da Gaspare Nadi ([ante 1504] 1886, 213). Proprio quest'ultimo evento, secondo Ugo Berti (1902, 75), sarebbe da leggere in connessione alla decorazione della cappella. Tuttavia, come fa notare Cecilia Cavalca (2013, 239 nota 127), tale evento storico è successivo sia alla dedizione del sacello a san Sebastiano sia alla progettazione del suo impianto decorativo; pertanto, se può essere condivisa l'idea di agganciare le scelte decorative attuate nella cappella alla peste, l'evento scatenante non può però essere quello del 1495 bensì quelli precedenti da noi portati all'attenzione (in particolare la peste del 1485).

4 Come l'argomento 'peste' fosse di attualità in quegli anni è sottolineato da Raimondi (1987, 77). Sul crescente numero dei trattati, cf. Duranti 2008, XIII-XIV. Per i legami di Vaselli con gli enti assistenziali cittadini, cf. Serrani 2020.

5 È stata Cecilia Cavalca (2003, 53-4 nota 101) a ravvisare, nella quercia con ghirlande e nei girali del basamento su cui poggia san Sebastiano, chiare allusioni a Giuliano della Rovere, vescovo e legato di Bologna dal 1483.

6 La cornice della pala d'altare, pur adottando metodologie che appaiono coscienziose, è stata rimaneggiata in maniera abbastanza consistente (cf. Cavazza 1932, 17; Cavalca 2013, 352-3, nr. 45; tuttavia, l'effetto di avanzamento verso lo spettatore che la

2 I primi esempi in pittura dopo la metà del XV secolo

Quanto nel XV secolo le ricorrenti epidemie di peste abbiano ferito e intimorito il popolo bolognese lo capiamo dall'esteso ricorso al san Sebastiano quale soggetto di dipinti e pale d'altare, di cui si registrano, limitandoci a quelli ove compare a figura intera e non fra altri santi, una ventina di esemplari, la maggior parte dei quali risalenti agli ultimi trent'anni del secolo. Il dipinto appena esaminato della cappella Vaselli ne è un esempio. Il numero delle opere d'arte legate alla peste crescerebbe ulteriormente se si considerasse anche i dipinti raffiguranti san Rocco, anch'egli legato alla peste ma con un'accezione in linea di massima diversa: san Sebastiano evitava di far incorrere nel morbo, san Rocco ne curava gli effetti.⁷ Più arduo risulta stabilire quando questa iconografia iniziò a prendere piede in città, dal momento che non se ne registrano attestazioni prima della metà del XV secolo: basti pensare che san Sebastiano non figura nemmeno fra i numerosissimi santi, sia dipinti sia scolpiti, che adornano il polittico della cappella Bolognini in San Petronio, realizzato intorno al 1408. Il primo esemplare a noi noto è quello eseguito ad affresco sulla parete destra di accesso al presbitero della basilica di San Giovanni in Monte, che, volendo far fede all'attribuzione al giovane Tommaso Garelli suggerita da Carlo Volpe (in Bergamini 1970, 152, 160 nota 26), sembrerebbe ragionevole datare intorno al 1450.

La fortuna di tale soggetto a Bologna non è comunque legata soltanto alle commissioni pubbliche, ma si estende anche a opere di devozione privata: un esempio, di poco posteriore all'affresco appena menzionato, è costituito dalla deliziosa tavoletta, venduta in coppia con un *San Cristoforo* di dimensioni analoghe e attualmente in una collezione privata, riferita come la gemella da Daniele Benati (2004) a Cristoforo di Benedetto.⁸ In una recente monografia su Marco Zoppo si è ipotizzato, sulla scia di un suggerimento dello stesso Benati, che però non conosceva le dimensioni dei dipinti - 46 × 14,5 cm ciascuno -, che avessero figurato nei pilieri di un polittico;⁹ tuttavia, basterebbe considerare l'altezza delle due tavole per escludere tale soluzione. Esse costituivano verosimilmente le ante esterne di un trittico richiudibile, presumibilmente di destinazione privata. In tal

caratterizza doveva essere il medesimo fin dall'origine, dal momento che, nell'economia complessiva della decorazione lignea, il suo ingombro non poteva essere tanto diverso da quello attuale.

⁷ Sul culto di san Rocco e sulla sua iconografia, cf. Marshall 1994, 502-6, con ulteriore bibliografia.

⁸ Le tavolette erano riemerse a un'asta Finarte di Milano del 10 giugno 1987 (asta 602, nr. 39; come Scuola padovana 1460-1470 ca.). La vendita a cui si fa riferimento è: Milano, Il Ponte, 22 ottobre 2019, asta 459, nr. 128.

⁹ Calogero 2021, 171 nota 36; cf. Benati 2004.

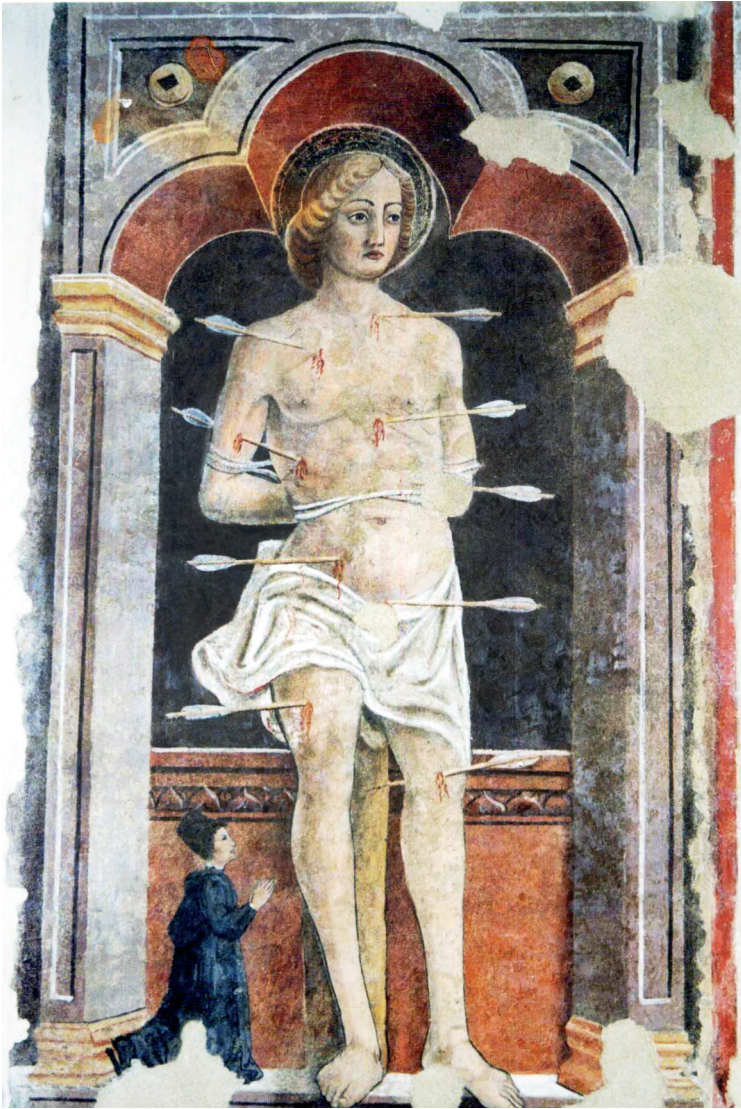


Figura 2 Pittore bolognese del XV secolo, *San Sebastiano*. 1463?. Affresco. Bologna, Real Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente

contesto, andrebbe valutata l'ipotesi di identificare la tavola centrale del trittico con quella passata, anch'essa giustamente sotto il nome di Cristoforo, ad un'asta Bonhams nel luglio dello scorso anno.¹⁰ La coincidenza delle dimensioni, ovvero dell'altezza delle tre tavole e il fatto che quella centrale risulti lunga circa il doppio di ciascuna di quelle ai lati - 31,2 cm -, nonché l'adozione in ognuna della medesima cornicetta rosa dipinta, rendono tale ricostruzione molto suggestiva, anche se la fisionomia della Madonna al centro, più puntuta nei lineamenti rispetto alle figure che la fiancheggierebbero, non consente di accettarla senza riserve. Certamente, se non ai lati di questa *Madonna col Bambino*, le due tavolette pubblicate da Benati avranno svolto la stessa funzione in un trittichetto molto simile a quello idealmente ricomposto in questa sede.

Un altro caso meritevole di attenzione nel contesto della pittura a Bologna dopo la metà del secolo è quello che riguarda l'affresco raffigurante *San Sebastiano* presente all'estremità della parete sinistra della chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna [fig. 2], solo marginalmente preso in considerazione dagli studiosi fino ad ora.¹¹ Le condizioni conservative in cui si presenta attualmente appaiono discrete, ma il confronto con una foto storica custodita presso la fototeca Zeri testimonia come sia stato oggetto di un recente intervento di restauro, che dovrebbe averlo liberato dalle ridipinture.¹² L'impressione è infatti quella che il restauratore, oltre ad aver ripassato i contorni delle figure, abbia anche rinforzato il dipinto in alcuni punti; tuttavia, in assenza di una relazione sull'intervento condotto, siamo propensi a ritenere l'affresco in buono stato di leggibilità e non ritoccato in maniera eccessiva. Si noti ad esempio la lacuna, non colmata, che interessa il donatore, testimonianza della cautela con cui si è operato.

Il dipinto si qualifica come un affresco devozionale, che doveva accompagnarsi ad altri sullo stesso lato della chiesa. Anche la sua esecuzione potrebbe essere legata a un'epidemia di peste: nella foto appartenuta a Federico Zeri si scorge, ai piedi del santo, la data 1463, oggi quasi del tutto scomparsa, che potrebbe suggerire un'interpretazione dell'affresco come richiesta di protezione nei confronti dell'epidemia che si stava diffondendo proprio in quell'anno (e che si sareb-

10 Londra, Bonhams, 8 luglio 2020, nr. 327 (precedente vendita: New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, nr. 10).

11 Accompagnato dalla didascalia «San Sebastiano, affresco trecentesco», viene riprodotto in González-Varas Ibáñez 1998, 221 e fig. XXVI; più di recente, ma senza alcun commento: García Valdecasas 2004, 104 (per la segnalazione di questa pubblicazione ringrazio l'amico e collega Orfeo Cellura). Inoltre, ma in maniera piuttosto generica, cf. Cavalca 2018, 325.

12 Bologna, Fototeca Zeri, b. 309, fasc. 6 «Anonimi bolognesi sec. XV: affreschi», inv. 67057: gelatina ai sali d'argento su carta baritata, 265 × 185 mm.

be protratta fino al 1468). Difficile risulta identificare il committente, effigiato in preghiera ai piedi del santo. L'autore dell'affresco mostra molte affinità con le prime prove di Cristoforo di Benedetto: lo si confronti con i santi dipinti da quest'ultimo negli scomparti laterali del polittico, oggi solo parzialmente ricostruito, custoditi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. nrr. 242, 232). Con quelle figure condivide l'aspetto tagliente e solido delle forme, caratteristico di Cristoforo, come anche le fisionomie. Tuttavia, nel nostro affresco notiamo un panneggio insolitamente mosso e svolazzante, diverso rispetto a quelli licenziati dal maestro. In definitiva, non escludiamo che l'autore possa esserne lo stesso Cristoforo o, in maniera più prudentiale, un pittore del suo *entourage*, certamente partecipe di quel clima lendinairesco e zoppesco che tanta fortuna conobbe a Bologna intorno alla metà del secolo. In ogni caso, il pittore dimostra di aver tenuto a modello un precedente prestigioso custodito nella stessa chiesa in cui stava lavorando, ovvero il *San Sebastiano* dipinto da Marco Zoppo nella predella del polittico eseguito in collaborazione con il maestro di legname Agostino de' Marchi, al quale egli tentò di accostarsi con gli strumenti a sua disposizione.

3 Il progressivo addolcimento della figura del san Sebastiano

Vorremmo a questo punto porre l'attenzione su un *San Sebastiano* presente, insieme a un altro *Santo* entrambi a mezzo busto, sulla faccia interna della lunetta [fig. 3] sopra l'ingresso della cappella del castello di Ponte Poledrano, edificato per volere di Giovanni II Bentivoglio nel contado bolognese fra il 1475 e il 1481. È stata Paola Tosetti Grandi (1984; in precedenza Ottani Cavina 1967, 122) a riportare in auge per gli affreschi di questa cappella il nome di Lorenzo Costa, rispetto al quale altri studiosi hanno preferito quello del cosiddetto Maestro delle storie del pane (Venturoli 1969, 163; Diana 1986, 46), ovvero colui che a partire da Carlo Volpe ([1958] 1993, 159-61) viene considerato l'autore del ciclo di affreschi in una sala al piano nobile dello stesso castello e di un dittico raffigurante due coniugi della famiglia Gozzadini conservato presso il Metropolitan Museum di New York. Crediamo sia utile anzitutto fornire alcune informazioni su questo luogo. La decorazione della cappella, oggi purtroppo assai deperita, consiste in una serie di dodici *Apostoli* collocati all'interno di vani prospettici dipinti e poggianti su uno zoccolo a finti marmi policromi anch'esso dipinto. Agli angoli della volta figuravano in origine i quattro *Evangelisti* all'interno di clipei e al centro il *Redentore* in un clipeo più grande; solo quest'ultimo e gli evangelisti Luca e Giovanni sono ancora oggi parzialmente visibili. A completare la decorazione interna, oltre ai due santi nella lunetta sopra la porta d'ingresso, vi era probabilmente una pala

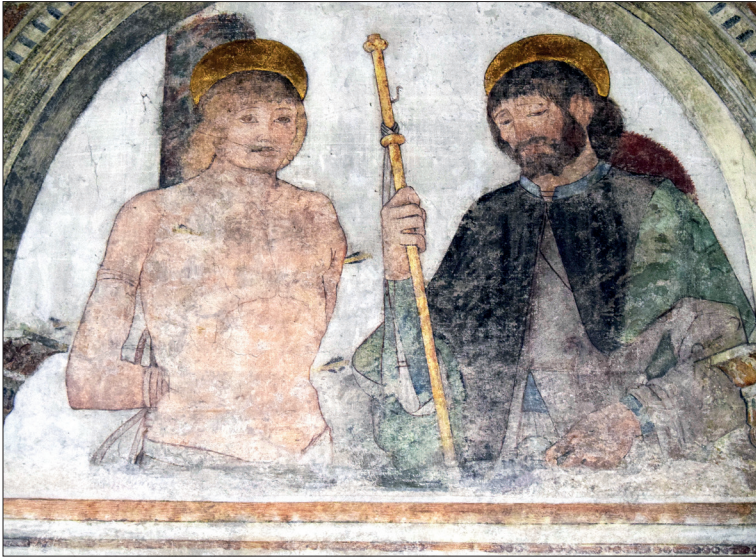


Figura 3 Maestro della pala di Monteveglio?, *San Sebastiano e san Rocco*. 1485-1490. Tecnica mista con latte di calce come legante. Bologna, castello di Ponte Poledrano, cappella

d'altare raffigurante la Vergine in una posizione sopraelevata, i santi Lucia, Sebastiano, Apollonia al di sotto e «con due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte».¹³ Sulla faccia della lunetta rivolta verso l'esterno, preservata dall'esposizione diretta alle intemperie perché incassata di qualche centimetro nella muratura, è raffigurato un bellissimo per quanto sciupato *Cristo in pietà*, dalla lunga chioma e sul cui torace si riversano rivoli di sangue provocati dalla corona di spine. La testa è leggermente reclinata in avanti tanto che l'aureola, prospettica e a disco, sopravanza l'incorniciatura stessa della lunetta.

13 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gozz. 322, c. 163r (Calindri, Serafino. *Estratti e copie di documenti, appunti, bibliografia, ed altri materiali raccolti per la compilazione del Dizionario della Montagna e Pianura bolognese*, IV. *Repertorio* [XIX sec.]). Non conosciamo l'autore di questa pala, della quale purtroppo non si hanno più notizie. Va precisato che la fonte citata parla di un «quadro» con «S. Lucia, S. Sebastiano, S. Apollonio, B. V. in alto con due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte», ove la parola «quadro» viene segnata sopra «S. Lucia» e non dopo come recentemente trascritto (Tosetti Grandi 1984) facendo pensare a un'interruzione del periodo e quindi a un quadro autonomo raffigurante santa Lucia. La parola, riportata nella sua giusta posizione, si riferisce invece a tutti i santi nominati, alla Vergine e molto probabilmente anche ai «due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte», i quali, più che due dipinti autonomi in forma di ritratto, sembrerebbero raffigurazioni dei committenti a figura intera interne al dipinto.



Figura 4 Maestro della pala di Monteveglio, *Madonna col Bambino in trono e i santi Tommaso, Teodoro, Lucia e Michele Arcangelo*, particolare. 1495 ca. Tempera su tela, 175 × 182 cm. Monteveglio, chiesa di Santa Maria Assunta, sagrestia

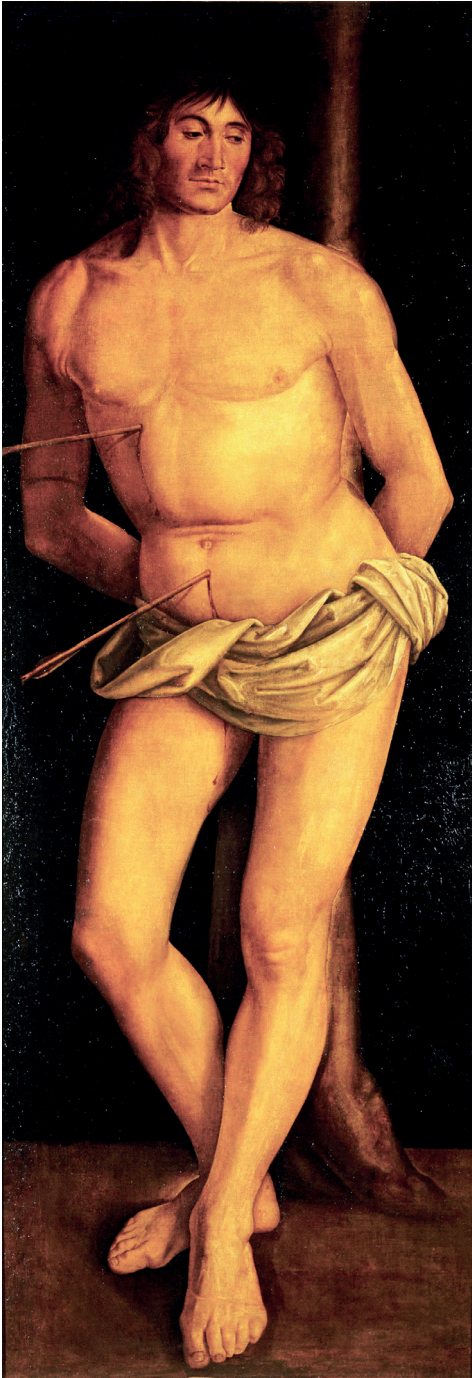


Figura 5
Lorenzo Costa, *San Sebastiano*.
1495 ca. Tempera su tela,
157 × 55 cm. Mamiano di Traversetolo
(Parma), Fondazione Magnani-Rocca

Nonostante gli attributi non consentano un riconoscimento univoco, riteniamo che il santo che affianca san Sebastiano nella lunetta possa essere identificato, per via della loro comune funzione in relazione alla peste, con san Rocco piuttosto che con san Giovanni Evangelista o san Giacomo Maggiore.¹⁴ In questo modo la lunetta acquisirebbe la valenza di una sorta di richiesta di protezione contro la malattia invocata dal committente. La datazione degli affreschi della cappella viene generalmente fatta cadere attorno alla metà del nono decennio. Come alternativa all'attribuzione a Lorenzo Costa, come anche a quella al maestro attivo nel piano nobile del castello, le quali non sembrano a dire il vero aver mai convinto pienamente la critica, potrebbe essere presa in considerazione l'ipotesi di assegnarli a un pittore, il cui ruolo andrebbe a nostro avviso meglio considerato nel panorama artistico bolognese dell'ultimo quarto del XV secolo, artefice di una paletta su tela raffigurante la *Madonna col Bambino e quattro santi* oggi ubicata presso l'abbazia di Monteveglio [fig. 4].¹⁵ In quella prova, che sarebbe successiva agli affreschi della cappella di Ponte Poledrano, egli dimostra, accanto ad alcuni richiami alla produzione di Ercole de' Roberti, tutto il suo debito nei confronti dei modi più larghi e sfiancati di Lorenzo Costa arrivando, inoltre, quasi a sovrapporsi a taluni esiti del cosiddetto Maestro di Ambrogio Saraceno, ma rispetto al quale, a ben vedere, seppe mantenere una certa distanza maturando una propria cifra stilistica.¹⁶ Anche Giovanni II Bentivoglio dovette dunque essere stato intimorito dalle violente epidemie di peste che si verificarono in città nel nono decennio, e questo spiegherebbe il perché della scelta di far raffigurare i due santi protettori proprio all'ingresso della cappella.

¹⁴ Per tali ipotesi identificative, cf. rispettivamente Rubbiani 1913, 188; Montanari, Pasquini 2006, 105-9. Propendono per san Cristoforo anche Negro, Roio 2001, 138-9, nr. 75A.a-d.

¹⁵ Sulla base dei santi effigiati nella pala ai lati della Vergine (da sinistra: Tommaso, Teodoro, Lucia, Michele), si potrebbe anche tentare di ipotizzare un'ubicazione originaria nella cappella dedicata ai Santi Teodoro e Michele documentata all'interno del castello di Monteveglio a partire dal 1157 e di cui si hanno testimonianze (Foschi, Porta, Zagnoni 2009, 165 e nota 295; Zagnoni 2013, 18; viene ricordata una cappella di «S. Teodoro iuxta montem») anche nei secoli a venire.

¹⁶ Una scheda recente sulla tela di Monteveglio si deve a Cavalca (2017, 50-2), che giustamente rileva lo stretto rapporto col Maestro di Ambrogio Saraceno, ma della quale non riusciamo a condividere l'accostamento all'autore, anch'egli anonimo, della pala Girardi in Santa Maria Maggiore, considerato dalla stessa (Cavalca 2017, 46-9) un collaboratore di Costa nella realizzazione della pala con l'*Assunta* destinata sempre a Monteveglio e oggi divisa tra la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 10034) e il North Carolina Museum of Art di Raleigh (invv. 60.17.36-38). Sul Maestro di Ambrogio Saraceno, che si è tentato di identificare, su base comunque soltanto indiziaria, in Giovanni Antonio padre di Amico Aspertini, cf. Buitoni 2014, 33-4, con ulteriore bibliografia sull'artista e sulla vicenda critica degli affreschi della cappella di Ponte Poledrano.

La maggiore concentrazione di dipinti aventi come soggetto san Sebastiano negli ultimi trent'anni del XV secolo piuttosto che all'inizio può trovare una spiegazione nel fatto che dagli anni Cinquanta in poi Bologna fu interessata da almeno un'ondata di peste al decennio, con l'aggravante che nel nono se ne verificarono due (1480 e 1485) e che quasi tutte durarono non meno di tre anni. In un quadro così delineato, non va comunque dimenticato che alcuni dipinti potevano raffigurare san Sebastiano per ragioni non legate alla pestilenza ma, per quanto rare stando allo stato attuale degli studi, per motivazioni onomastiche legate al committente o alla sua famiglia.

I san Sebastiani presi in esame fino ad ora si caratterizzano tutti, eccezion fatta per la tavoletta di Cristoforo di Benedetto, così delicata e minuziosa per via della sua destinazione privata, per una certa saldezza della corporatura e per la severità degli atteggiamenti. Tale tendenza può essere spiegata osservando l'andamento della pittura bolognese dopo la metà del secolo, ove le correnti dominanti erano quella lendinaresca e quella zoppesca, suscitate o comunque influenzate dal soggiorno in Emilia di Piero della Francesca e dunque incentrate sulla prospettiva e su una concezione plastica dei volumi. I pittori locali, per certi versi ancora legati alla lezione di Giovanni da Modena, furono attratti da queste nuove soluzioni e cercarono di adeguarsi, ognuno con i propri mezzi, al mutamento dello stile.¹⁷ Ecco allora spiegato il fiorire di figure arcigne, fortemente plastiche e austere nelle espressioni. Tale tendenza, ovvero quella di una pittura legata alla prospettiva e alla saldezza dei volumi, trova un ideale proseguimento in città con i ferraresi Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, che forniscono prove anche nel campo della nostra ricerca. In realtà, del primo non possediamo un *San Sebastiano* autografo ma una derivazione da parte di un seguace bolognese (Benati 2008b); mentre ad Ercole, Carlo Gamba riferì un *San Sebastiano* oggi agli Uffizi (inv. 8542), che la critica sembra oggi propensa, sulla base di un giudizio di Roberto Longhi, a ritenere una copia dal maestro.¹⁸ Anche l'esordiente Lorenzo Costa, Antonio di Bartolomeo Maineri e il Maestro di Ambrogio Saraceno licenziarono *San Sebastiani*, sempre molto arcigni e scultorei.¹⁹ Solo dagli anni Novanta in poi si registra un ammorbidimento delle fisionomie, con santi che adottano pose più disinvolte e con espressioni illanguidite, oppure svogliate. Questo cambiamento ci permette di seguire da un'altra angola-

¹⁷ Per l'attività bolognese di Piero, cf. Pacioli 1509, f. 33r; sonetto di Giovanni Testa Cillenio nel codice Isoldiano della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 1739) e pubblicato da Ricci 1897.

¹⁸ Gamba 1915, 195-6. Cf. Molteni 1995, 196, nr. 59 (come «copia da Ercole»), con ulteriore bibliografia.

¹⁹ Rispettivamente: Dresda, Gemäldegalerie, inv. 42 A; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 63; Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 1610.

zione l'evoluzione dell'arte bolognese nell'ultimo quarto del secolo, perfettamente esemplificata dalla decorazione della cappella Vaselli in San Petronio, dove tutti gli apparati decorativi rispondono a un gusto raffinato e superficiale. Verso la fine del secolo la ferrea applicazione della prospettiva che caratterizzava i grandi precedenti bolognesi del secolo, dall'altare di Marco Zoppo per il Collegio di Spagna al polittico Griffoni di Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti,²⁰ non era infatti più sentita così vincolante. Con la decorazione della cappella Vaselli ci si sta avviando verso modi che hanno perso l'energia morale dei grandi maestri del Rinascimento per ripiegare su soluzioni più facili ma di sicuro effetto, in cui la prospettiva c'è ma è messa in subordine rispetto all'appagamento dell'occhio. Ecco allora che il ritmo si sostituisce alla profondità e gli sfondi «non giocano attivamente nell'opera, fungendo semmai da base naturale» (Longhi [1934] 1956, 51) su cui innestare la narrazione. Quest'aria si respira già nei due *Trionfi* della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, dove è evidente che «gli ardori robertiani del Costa stanno già raffreddandosi» (54) per approdare a soluzioni più svigorite e dinoccolate per continuare a usare la terminologia adoperata da Roberto Longhi. I *San Sebastiani* eseguiti attorno alla fine del secolo si inseriscono in questo clima, non più erculei ma ammorbiditi e quasi languidi, colpiti ma non feriti dalle frecce.

4 Ultimi casi a cavallo tra XV e XVI secolo

La svolta appena descritta nella rappresentazione del san Sebastiano può essere colta a partire da quello dipinto da Lorenzo Costa nella pala Rossi in San Petronio del 1492. Sulla stessa linea si collocano quelli che eseguirà lui stesso negli anni a venire (Fondazione Magnani Rocca, [fig. 5](#); Galleria degli Uffizi, inv. 3282) e quelli licenziati dagli altri protagonisti della stagione bentivolesca, ovvero Francesco Francia e Amico Aspertini.²¹ In questa sede ci vorremmo però

²⁰ Una ricostruzione di quest'ultimo polittico, la cui carpenteria fu distrutta in seguito allo smantellamento che lo interessò tra il 1725 e il 1726, è stata recentemente fornita, con la collaborazione dello scrivente, da Daniele Benati (2021, 206, fig. 13).

²¹ Ad Aspertini viene riferito un *San Sebastiano* al Museo di Lipsia (inv. 1384; Winkler 1973, 16; Küster 1997, 13. L'attribuzione è attualmente confermata in Museo), che a noi pare invece prossimo ai modi di Lorenzo Costa attorno al 1505 (l'opera è espunta dal catalogo di Aspertini da Scaglietti Kelescian 1995, che non avanza però ipotesi alternative). In particolare, il dipinto non regge, per qualità, al confronto con le opere sicure di Costa e deve essere dunque stornato verso la sua bottega. Registriamo un'affinità nel costruire i volti con alcune figure della smembrata pala già nell'oratorio della Concezione a Ferrara, in particolare con la Maddalena con le braccia levate nella lunetta (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. FE 14; la tavola principale è alla National Gallery di Londra, inv. NG1119), quest'ultima certamente non ascrivibile alla mano del mae-

soffermare su alcune figure, attive negli stessi anni ma meno note, come Antonio Rimpatta e Antonio Pirri.

Una pala del primo, Antonio Rimpatta, pittore nato a Bologna ma che presto cercò fortuna altrove, costituisce l'unica licenza alla nostra rassegna di san Sebastiani non fra altri santi, dal momento che ne presenta un'iconografia insolita e assai curiosa. Si tratta della *Madonna col Bambino e santi* conclusa nel 1511 per i canonici regolari lateranensi della chiesa di San Pietro ad Aram a Napoli, dal 1821 al Museo Nazionale di Capodimonte (Leone de Castris 1999). In essa il santo, collocato all'estremità destra rispetto a chi guarda, fa bello sfoggio di un corpo atletico e snello, sul quale non si scorge alcun segno del martirio; egli adotta una posa baldanzosa, per nulla turbato dall'unica freccia che lo ha colpito dietro la coscia o dal minaccioso soldato alle sue spalle. Siamo di fronte a un'interpretazione 'dinamica' del san Sebastiano, che sembra quasi essere stato scortato alla presenza della Madonna col Bambino; nonostante ciò, il pittore non può rinunciare alla colonna, attributo tradizionale del santo guerriero, facilmente individuabile fra le piastrelle del pavimento ma che poi svanisce dietro le sue spalle confondendosi fra quelle dello sfondo. Pur essendo emigrato piuttosto giovane da Bologna, Antonio Rimpatta fu profondamente influenzato da alcuni dei testi pittorici più significativi del Rinascimento felsineo quali la vetrata su cartone di Francesco del Cossa in San Giovanni in Monte e l'*Annunciazione* di Francesco Francia sulla parete di fondo della cappella Vaselli, riprese, la prima, per la figura della Madonna in trono e la seconda per il motivo del colonnato che fugge in lontananza.²²

Questo san Sebastiano dalla posa baldanzosa è riproposto, con alcune varianti, da Rimpatta in una tavola, oggi presso la Galleria Caylus di Madrid, databile intorno agli stessi anni.²³ L'elemento più rilevante in questo caso è, oltre all'accresciuto numero di frecce e alla colonna sostituita dal tronco d'albero,²⁴ che il san Sebastiano, alla pari di quello della cappella Vaselli, sta per essere incoronato da una coppia di putti in volo. È assai probabile che l'inserimento di

stro ma piuttosto a quella di un collaboratore, molto vicino e di cultura analoga a colui che eseguì il *San Sebastiano* di Lipsia. Per la vicenda critica della pala, cf. Negro, Roio 2001, 107-9, nr. 33.a-b. Gli altri *San Sebastiani* di Francia e di Aspertini a cui si fa riferimento sono, oltre a quelli che compaiono in pale d'altare insieme ad altri santi: Londra, Hampton Court Palace, Royal Collection, inv. RCIN 403043; Madrid, Collezione Nunez, per il primo; Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.1, per il secondo.

22 Il colonnato dipinto da Francia trova a sua volta un precedente in quello impiegato da Ercole de' Roberti al centro della predella del sopra citato polittico Griffoni, oggi smembrato fra vari musei del mondo ma originariamente anch'esso in San Petronio.

23 Di recente, sul dipinto in questione, attribuito a Rimpatta da Everett Fahy, cf. Ugo-olini 2014.

24 Per i significati simbolici della colonna e del tronco d'albero, cf. Helke 2010, 232-4, con ulteriore bibliografia.

questo particolare debba essere ascritto a una volontà dei rispettivi committenti, i quali, tramite il gesto dell'incoronazione, desideravano rendere ancor più esplicita la sua assimilazione a Gesù, primo martire cristiano.²⁵ Nel caso della cappella Vaselli però, tale motivo sembra essere proposto in una veste archeologizzante, poiché i due putti in volo, oltre al gesto di incoronare, sorreggono anche un festone floreale. Questo particolare elemento rimanda infatti al vasto repertorio della scultura funeraria romana, che fornisce, assieme a quello della decorazione architettonica, un'ampia casistica di esempi per quanto riguarda i putti reggifestone; dal medesimo repertorio potrebbe discendere anche il gesto dell'incoronazione, assimilabile, con un cambiamento dell'oggetto sorretto, a quello dei putti (o eroti o vittorie) con clipeo nei sarcofagi romani. L'artefice della pala della cappella Vaselli sembra dunque aver unito queste due tradizioni iconografiche per rispondere in maniera originale a una richiesta del committente. Trattandosi però di motivi che conobbero larga diffusione fra i pittori e scultori del Rinascimento che riscoprirono l'antico, fra i primi Jacopo della Quercia, Donatello e Andrea Mantegna, non è scontato che tale riutilizzo sia il frutto di un soggiorno nell'Urbe piuttosto che la suggestione dovuta a una rielaborazione conosciuta a Bologna o in centri limitrofi. Data l'influenza, giustamente rimarcata dalla critica, esercitata sul pittore da parte del Pinturicchio delle imprese vaticane, non è inoltre escluso che il motivo dei putti con corona e festoni possa essere stato elaborato, insieme ad altri,²⁶ in seguito alla visione degli affreschi dell'appartamento Borgia, dove sono variamente riproposti putti, ghirlande e figure alate che sorreggono clipei.²⁷ Rimpatta, a sua volta, potrebbe aver deciso di rispondere a una richiesta del proprio committente prendendo a modello il san Sebastiano della pala Vaselli (abbiamo già rimarcato come il pittore abbia guardato con attenzione le due tele con l'*Annunciazione* ai suoi lati), anche se, pure lui, ebbe quasi certamente l'occasione, viste le sue peregrinazioni nell'Italia centro-meridionale, di venire a contatto con motivi dell'antichità classica o con loro rielaborazioni.

25 Sulla valenza del gesto dell'incoronazione cf. Hall 1985; in part. in relazione al san Sebastiano, p. 573. Come l'iconografia del san Sebastiano suggerisse di per sé l'assimilazione con Cristo è un concetto noto agli studi; secondo Mirella Levi D'Ancona (1977, 110-14) l'iconografia del martirio del santo guerriero deriverebbe da quella della Flagellazione. L'assimilazione a Gesù, nella tavola di Rimpatta, sembra essere ulteriormente suggerita dalle braccia alzate del santo, probabile richiamo alla Crocifissione.

26 Già Daniele Benati (1984, 186) notava il debito del pittore della cappella Vaselli nei confronti delle imprese vaticane di Pinturicchio, il cui linguaggio veniva però «riforgiato nel lessico pungente e fortemente patetico del Costa e del Roberti».

27 Va inoltre segnalata la soluzione per certi versi non dissimile presente nel basamento della transenna marmorea di accesso alla cappella Rossi in San Petronio, sulla cui datazione non vi è però accordo fra gli studiosi, cf. Buitoni 2016, 53-8.

In tema di relazioni con la cultura figurativa romana, sembra inoltre utile soffermarsi sui finti bassorilievi che adornano il piedistallo su cui poggia il san Sebastiano della pala Vaselli, già meticcianti con il nuovo gusto della 'grottesca' romana (Benati 1984, 186), ma comunque portatrici di significato: trascurate fino ad ora dalla critica, esse presentano delle scene triviali, che possono alludere, a una prima analisi che ci auguriamo sia foriera di sviluppi, alla vittoria del cristianesimo sulla sensualità pagana.

Senz'altro curioso è il fatto che a stimare la pala napoletana di Rimpatta nel marzo del 1511 fu chiamato il secondo pittore su cui vorremmo puntare l'attenzione, ovvero quell'Antonio Pirri che, dopo la rapida menzione nell'*Officina ferrarese* di Longhi, non ha goduto di un'adeguata attenzione.²⁸ Al suo nome Federico Zeri ([1934] 1956, 54) ha associato il docile e languido *San Sebastiano* del Walters Art Museum a Baltimora, ideale chiusura del nostro percorso sull'evoluzione della rappresentazione del santo, dal momento che ce ne fornisce una versione estremamente delicata, diametralmente opposta a quelle licenziate fino a quindici anni prima. Ciò che colpisce di questa tavoletta è il bellissimo paesaggio, cristallino e lussureggiante, molto simile a quello di una *Stigmatizzazione di san Francesco* oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 322), giustamente accostata dalla critica, che però non è concorde nell'ascriverle al catalogo di Pirri.²⁹ A nostro avviso, un'analoga resa ottica e cristallina del paesaggio si ritrova in una *Sacra conversazione* oggi a Canterbury (Canterbury Museums and Galleries, inv. CANCM 4035, 51 × 37 cm), che proponiamo dunque di riferire alla stessa mano: un felice confronto è offerto anche dal panneggio del san Francesco con quello del priore certosino presentato da san Pietro. La composizione di quest'ultimo dipinto, seppur con la variante dell'architettura entro cui si svolge la scena, che ne denuncia una cronologia più arcaica, è adoperata anche in una controversa tavoletta di dimensioni pressoché identiche (51,2 × 37,7 cm), attualmente in mani private, accostata anche a Raffaello (Pedretti, Gutmann, 2010), che va dunque associata a quella di Canterbury e annessa al corpus di dipinti qui individuato.³⁰

²⁸ Di recente su Pirri, cf. De Marchi 2009, 55, 57 nota 18; Bliznikov 2014. Per la notizia della stima della pala di Rimpatta cf. Filangieri 1884, 102-3, doc. II.

²⁹ Andrea De Marchi (2009, 57 nota 18) considera le due opere della stessa mano, diversa però da quella di Pirri. Per l'attribuzione di Zeri, cf. Zeri 1976, 201-2.

³⁰ L'associazione degli ultimi due dipinti sembra emergere anche da un parere di Julian Gardner, probabilmente mai messo per iscritto e riportato da Lenia Kouneni in <https://vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/29712>, che li riferisce a Pirri.

Bibliografia

- Barker, S. (2007). «The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation». Mormando, F.; Worcester, T. (eds), *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque*. Kirksville: Truman State University Press, 90-131.
- Benati, D. (1984). «La pittura rinascimentale». *La basilica di San Petronio in Bologna*, vol. 2. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, 143-94.
- Benati, D. (1987). «Sconosciuti di corte. Il Martirio di san Sebastiano in San Petronio». *Nove secoli d'arte a Bologna*. Torino: Umberto Allemandi & C., 65-77.
- Benati, D. (2004). Bentini, J.; Cammarota, G.P.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*. Vol. 1, *Dal Duecento a Francesco Francia*. Venezia: Marsilio, 251-2, nr. 95.
- Benati, D. (2008a). «Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido». Emiliani, A.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello = Catalogo della mostra* (Bologna, 27 settembre 2008-11 gennaio 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 37-43.
- Benati, D. (2008b). «Un modello di Francesco del Cossa da Ferrara a Bologna». *Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*. Roma: Donzelli, 119-25.
- Benati, D. (2021). «Quanti erano i santini del polittico Griffoni?». Natale, M. (a cura di), *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città = Atti del convegno di studi* (Bologna, 29 ottobre 2020). Bologna: Minerva, 59-75, 206-15.
- Bergamini, W. (1970). «Dipinti appartenenti alla Compagnia dei Lombardi». *La Compagnia dei Lombardi in Bologna. VIII Centenario 1170-1970*. Faenza: Litografie artistiche faentine, 145-63.
- Berti, U. (1902). «Un restauro importante a Bologna: la Cappella di San Sebastiano». *Rassegna d'arte*, 2, 72-5.
- Bliznikov, A. (2014). «Bernardino di Bosio Zaganelli». Chiodo, S.; Padovani, S. (a cura di), *The Alana Collection*. Firenze: Mandragora, 41-8.
- Buitoni, A. (2014). «Percorso di Giovanni Antonio Bazzi tra Reggio, Bologna e Parma». *Nuovi Studi*, 19, 31-49.
- Buitoni, A. (2016). «La cappella Rossi poi Baciocchi: storia e arte dal XV al XIX secolo». Buitoni, A.; Fanti M., *La cappella di San Giacomo (cappella Rossi poi Baciocchi) nella Basilica di San Petronio. Un memoriale dell'età napoleonica in Bologna*. Bologna: Basilica di San Petronio, 9-104.
- Calogero, G.A. (2021). *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*. Bologna: Bononia University Press.
- Cavalca, C. (2003). «Una Crocifissione del Maestro di Ambrogio Saraceno e la pittura su tela a Bologna alla fine del Quattrocento». *Nuovi Studi*, 9, 31-55.
- Cavalca, C. (2013). *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città, 1450-1500*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cavalca, C. (2017). Cerami, D.; Iseppi, G. (a cura di), *Memoria e tutela. Il patrimonio artistico del territorio di Monteveglio*. Bologna: Bononia University Press, 46-9, 50-2.
- Cavalca, C. (2018). «Luis de Fuente Encalada e il polittico firmato da Marco Zoppo nel Real Collegio di Spagna: un committente castigliano a Bologna, a metà del Quattrocento». Parada López de Corselas, M. (ed.), *Domus Hispanica: el Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia*

- del arte = Actas de congreso* (Bologna, 20-21 abril 2015). Bologna: Bononia University Press, 321-45.
- Cavazza, F. (1932). «I restauri compiuti nella basilica di S. Petronio dal 1896 ad oggi». *Il comune di Bologna*, 7, 9-20.
- De Marchi, A. (2009). «Una predella rosa e turchese». Elsig, F.; Etienne, N.; Extermann, G. (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 49-57.
- Diana, M.G. (1986). «Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa». *Paragone*, 431-433, 45-53.
- Duranti, T. (2008). «Due trattati sulla peste di Girolamo Manfredi». Duranti, T. (a cura di), *Girolamo Manfredi: Tractato de la pestilentia / Tractatus de peste*. Bologna: CLUEB, XI-XLVIII.
- Ferretti, M. (1993). «In cerca di Guido Aspertini». *Arte a Bologna*, 3, 35-63.
- Filangieri, G. (1884). «Di un dipinto finora attribuito ad Antonio Solario, detto lo Zingaro». *Archivio storico per le province napoletane*, 9, 91-103.
- Filippini, F. (1917). «Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna». *Bollettino d'Arte*, 11, 49-63.
- Foschi, P.; Porta, P.; Zagnoni, R. (2009). *Le pievi medievali bolognesi (secoli VIII-XV)*. Storia e arte. A cura di L. Paolini. Bologna: Bononia University Press.
- Gamba, C. (1915). «Ercole ferrarese». *Rassegna d'arte*, 15, 191-8.
- García Valdecasas, J.G. (2004). «Scomparsa e ricomparsa di un affresco». *FMR*, n.s., 1, 96-104.
- González-Varas Ibáñez, I. (1998). *Dietro il muro del Collegio di Spagna*. Bologna: CLUEB.
- Hall, E.; Uhr, H. (1985). «Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography». *The Art Bulletin*, 67, 567-603.
- Helke, G. (2010). «The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna Saint Sebastian». Signorini, R.; Rebonato, V.; Tammaccaro, S? (a cura di), *Andrea Mantegna impronta del genio = Atti del Convegno Internazionale* (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), vol. 1. Firenze: Olschki, 221-71.
- Küster, U. (1997). «Fritz von Harck und das Museum der bildenden Künste». *Museum der Bildenden Künste Leipzig. Jahreshft*, 7-16.
- Leone de Castris, P. (1999). Leone de Castris, P. (a cura di), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*. Vol. 1, *Dipinti dal XIII al XVI secolo*. Napoli: Electa Napoli, 74-6, nr. 41.
- Levi D'Ancona, M. (1977). «An Image not Made by Chance: The Vienna St. Sebastian by Mantegna». Lavin, I.; Plummer, J. (eds), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, vol. 1. New York: New York University Press, 98-114.
- Longhi, R. [1934] (1956). *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955*. Firenze: Sansoni, 5-109. Opere complete V.
- Marshall, L. (1994). «Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly*, 47, 485-532.
- Marshall, L. (2002). «Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art». Muir, B.J. (ed.), *Reading Texts and Images*. Exeter: University of Exeter Press, 237-72.
- Molteni, M. (1995). *Ercole de' Roberti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Montanari, M.; Pasquini, L. (2006). «Le “Storie del Pane” tra politica agraria e testo figurativo». Trombetti Budriesi, A.L. (a cura di), *Il Castello di Bentivoglio*. Firenze: Edifir, 103-41.
- Nadi, G. [ante 1504] (1886). *Diario bolognese*. A cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua.
- Negro, E.; Roio, N. (2001). *Lorenzo Costa 1460-1535*. Modena: Artioli.
- Ottani Cavina, A. (1967). «La cappella Bentivoglio». Volpe, C. (a cura di), *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*. Bologna: Officine grafiche poligrafici il Resto del Carlino, 117-31.
- Pacioli, L. (1509). *De divina proportione*, parte 1. Venezia: Paganino Paganini.
- Pedretti, C.; Gutmann, N. (2010). Buranelli, F.; Vezzosi, A. (a cura di), *And there was light: Michelangelo, Leonardo, Raphael = Catalogo della mostra* (Göteborg, 20 marzo-15 agosto 2010). Roma: L'Erma di Bretschneider, 195-6, nr. 28.
- Raimondi, E. (1987). *Codro e l'Umanesimo a Bologna*. Bologna: il Mulino.
- Ricci, C. (1897). «Un sonetto artistico del secolo XV». *Arte e Storia*, 16, 27-8.
- Rubbiani, A. (1913). «Il Castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano». *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Prov. di Romagna*, 4(3), 145-234.
- Scaglietti Kelescian, D. (1995). Faietti, M.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Amico Aspertini*. Modena: Artioli, 213, nr. 73R.
- Serrani, A. (2020). «Donato Vaselli: un ambizioso ecclesiastico ai tempi di Giovanni II Bentivoglio». *Strenna storica bolognese*, 70, 313-24.
- Tosetti Grandi, P. (1984). s.v. «Costa, Lorenzo». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30. https://www.treccani.it/enciclopedia/Lorenzo-costa_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Venturoli, P. (1969). «Lorenzo Costa». *Storia dell'arte*, 1-2, 161-8.
- Volpe, C. [1958] (1993). «Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna». Benati, D.; Peruzzi, L. (a cura di), *Carlo Volpe: La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*. Modena: Artioli, 152-68.
- Ugolini, A. (2014). Sgarbi, V.; D'Amico, A. (a cura di), *San Sebastiano. Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*. Ginevra; Milano: Skira, 62-3, nr. 11.
- Winkler, G. (1973). *Italienische, spanische und französische Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Museum der bildenden Künste.
- Zagnoni, R. (2013). *La pieve di Santa Maria Assunta di Monteveglio dalle origini al secolo XIV*. Porretta Terme: Gruppo di studi alta valle del Reno.
- Zeri, F. (1976). *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, vol. 1. Baltimore: The Trustees.

Behind the Image, Beyond the Image includes papers presented at the III International Conference of PhD students of the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University of Venice and the State Institute for Art Studies of Moscow (Venice, 22-24 September 2021). The word 'image' derives from the Latin *imago*, a word that has many different meanings that go from 'portrait' to 'ghost', from 'idea' to 'dream', from 'memory' to 'reflection'. We most commonly associate the word 'image' with a picture, but its etymology keeps reminding us of its infinite conceptual potential.



Università
Ca' Foscari
Venezia

ISBN 978-88-6969-463-9



9 788869 694639

Not for sale
non-commercial copy