

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

31-32

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo Volli

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Omar CALABRESE †

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Roland POSNER

Marina SBISÀ

Michael SILVERSTEIN

Darcilia SIMÕES

Frederik STJERNFELT

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associated editors of this issue

Francesco Galofaro, Gabriele Marino

Sede legale / Registered Office

CIRCE “Centro Interdipartimentale
di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso

l’Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant’Ottavio, 20

10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 4 del 26 febbraio 2009

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Gioacchino Onorati editore S.r.l.

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

info@aracneeditrice.it

Skype Name: aracneeditrice

www.aracneeditrice.it

*La rivista può essere acquistata nella sezione
acquisti del sito www.aracneeditrice.it*

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con
qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotoco-
pia, anche a uso interno o didattico, non au-
torizzata*

I edizione: giugno 2018

ISBN 978-88-548-xxxx-x

ISSN 1720-5298-20

Stampato per conto della Gioacchino Ono-
rati editore S.r.l. nel mese di giugno 2018
presso la tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912

«Lexia» adotta un sistema di doppio referag-
gio anonimo ed è indicizzata in SCOPUS-
SCIVERSE

*«Lexia» is a double-blind peer-reviewed journal,
indexed in SCOPUS-SCIVERSE*

Lexia. Rivista di semiotica, 31–32

La semiotica del martirio

Lexia. Journal of Semiotics, 31–32
The Semiotics of Martyrdom

a cura di
edited by
Jenny Ponzo

Contributi di

Federico Biggio
Ilaria Ventura Bordenca
Giovanni Bove
Alessandra Chiappori
Bianca Maria Esposito
Guido Ferraro
Francesco Galofaro
Elisa Garuglieri
Pierluigi Giovannucci
Marcello La Matina
Massimo Leone
Gabriele Marino
Tiziana Migliore

Antonio Opromolla
Andrea Pennini
Piero Polidoro
Jenny Ponzo
Maria Pia Pozzato
Alessandra Pozzo
Giuseppe Previtali
Eleonora Rai
Bruno Surace
Mattia Thibault
Ugo Volli
María Luisa Solís Zepeda





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISSN 1720-5298

ISBN 978-88-255-2784-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2018

Indice / Table of Contents

- 9 Prefazione / Preface
Jenny Ponzo

Parte I

Analisi di definizioni normative e teologiche: verso una semiotica del martirio

Part I

Analysis of Normative and Theological Definitions: Towards a Semiotics of Martyrdom

- 23 Martirio e *Keddushat Hashem*. Tentativo di chiarificazione semiotica di due forme diverse di sacrificio di sé
Ugo Volli
- 57 Μάρτυς. Alcune note preliminari per una semiotica del martirio
Marcello La Matina
- 81 Martirio e testimonianza. L'ambivalenza del concetto cristiano di "martirio"
Bianca Maria Esposito
- 103 Il martirio interiore: segni e testi del sacrificio di sé nel primo Cattolicesimo moderno
Massimo Leone

- 123 The historical–juridical concept of martyrdom in the Christian tradition
Pierluigi Giovannucci

Parte II

Chi è martire? Questioni tipologiche e tassonomiche

Part II

Who is Martyr? Typological and Taxonomical Issues

- 151 Monaco / Martire. Le figure retoriche di un nuovo paradigma
Alessandra Pozzo
- 175 Approaching the *Martyrologium Romanum*. A Semiotic Perspective
Gabriele Marino
- 217 Figures of Memory and Memories of the Figure: The Group of Martyrs in the *Litany of the Saints*
Francesco Galofaro
- 237 La legge e il martirio. Morte e normativa nel processo di canonizzazione del “protomartire” gesuita Antonio Criminali (XVI–XX secolo)
Eleonora Rai
- 261 La Rivoluzione e la metafora del martirio. Considerazioni sull’allocuzione *Quare Lacrymae* e sull’Orazione *ne’ funerali* di Pio VI
Andrea Pennini
- 281 Mártires indígenas. Los casos de los niños de Tlaxcala (XVI siglo) y de Miguel Caxlán (XX siglo)
María Luisa Solís Zepeda

Parte III
Figure di martiri nei media e nel cinema

Part III
Figures of Martyrs in the Media and Cinema

- 301 Messaggeri di Allah. Note sul martirio filmato nei video dello Stato Islamico
Giuseppe Previtali
- 315 Martyrdom in Contemporary Animalist Discourse
Ilaria Ventura Bordenca
- 337 Martiri a bassa intensità
Federico Biggio
- 351 Sintassi, semantica e pragmatica del martirio attorno a *Martyrs* di Pascal Laugier
Bruno Surace
- 369 *Degli uomini e degli dei*. Analisi di un film sui martiri di Tibhirine
Maria Pia Pozzato

Parte IV
Martiri nelle arti figurative e negli spazi pubblici

Part IV
Martyrs in Figurative Arts and Public Spaces

- 389 Curare e far risorgere il martire. San Sebastiano
Tiziana Migliore

- 413 Il martirio dello spettatore: estetica ed estasi nell'*Imitazione di Cristo*
Giovanni Bove, Elisa Garuglieri
- 433 Dalla paura alla vertigine. Martiri nella letteratura contemporanea
Guido Ferraro, Jenny Ponzio
- 457 Guerrilla Memory: Street Art and Play Engraving the Memory of Martyrs in Urban Spaces
Antonio Opromolla, Mattia Thibault
- 483 La battaglia di Cassino e la sua memoria: un'analisi semiotica di tre cimiteri di guerra
Piero Polidoro
- 509 Martyrs on Trial, from the Court to the Stage: Diego Fabbri, T.S. Eliot, G.B. Shaw and the Social Drama of Martyrdom
Jenny Ponzio

Parte V
Recensioni

Part V
Book Reviews

- 529 Gianfranco Marrone, *Storia di Montalbano*
Alessandra Chiappori
- 539 Emanuele Fadda, *Troppo lontani, troppo vicini. Elementi di prossemica virtuale*
Bruno Surace
- 543 Note biografiche degli autori / Authors' Bionotes

Curare e far risorgere il martire

San Sebastiano

TIZIANA MIGLIORE*

ENGLIS TITLE: Healing and Resuscitating the Martyr. Saint Sebastian

ABSTRACT: This article focuses on the particular dynamic of agony in Saint Sebastian. Specifically, it reconsiders his being *not dead* as a test of resistance to prove his faith, but also to show how pragmatic and cognitive devotional practices have changed over the centuries. Indeed, Sebastian does not survive by virtue of a miracle, like Christ; rather, he survives because he is tended and saved by other people, namely Saint Irene or the angels, who actually heal him. We analyze two Goodmanian samples of the martyrdom of Sebastian in visual arts in an effort to understand what are the factors of his pain, that is, how some specific and iconological features of his manifestation can be correlated to an actual physical disease.

KEYWORDS: Sebastian, Martyrdom, Mantegna, Agony, Arrows.

1. Introduzione

Questo saggio esplora le dinamiche dell'agonia nel martirio di San Sebastiano. Il martirio è una prova "topica" che si può pensare e mostrare dal punto di vista dell'"antieroe" persecutore accanito sull'"eroe" (e aspettualizzare quindi l'atto inflitto/che si infligge) o dal punto di vista dell'eroe perseguitato (e aspettualizzare l'atto subito/che si subisce). Nell'un caso si marciano maltrattamenti e crudeltà

* Libera Università Maria Santissima Assunta (LUMSA), Palermo.

del persecutore, nell'altro tormenti e virtù del perseguitato. Ci interessa indagare questa seconda prospettiva, sia per comprendere come funziona la testimonianza della vera fede — cioè a partire da quali *fattori* e *condizioni* il martire è riconosciuto, “sanzionato” nel ruolo di testimone — sia per tornare in semiotica sul tema del *dolore*, e legare le soglie di sopportazione fisica alle reazioni patemiche che si innescano. Ciò non vuol dire isolare il martire nel proprio stato: il suo *ductus* nel programma della testimonianza, i patimenti del suo corpo, recano tracce dell'intero processo del martirio e attivano presupposizioni anche sulla violenza del carnefice.

2. San Sebastiano. Il non morto

Il martirio di San Sebastiano è citato da Omar Calabrese (1991) come esempio di sospensione del trapasso dalla vita alla morte. Nelle arti visive la rappresentazione della morte è un'*historia* di movimenti dell'animo che si collegano da movimenti del corpo; questa *historia* si discretizza in una serie di segmenti aspettuali e tensivi — incoattività dell'agonia, puntualità dell'atto di morte, duratività dell'essere morti — che le restituiscono processualità. In Sebastiano, però, questo trapasso non trova soluzione di continuità, ma mette in scena, dispiega ed esalta l'agonia, il *non arrivare a morire* (ivi, p. 103). Tanto che, se già il supplizio di qualsiasi santo è uno *speculum Christi*, cioè una variante della Passione di Cristo che ne rafforza il valore, il supplizio di Sebastiano lo è di più, non solo perché ideologicamente e concretamente questo santo assume la forma di uno “scudo” per l'umanità minacciata, anche dalla peste, ma perché, come Cristo, dopo essere passato attraverso i dolori delle ferite e le torsioni dello spasimo, anch'egli “risorge”.

2.1. I due martiri del “*miles Christus*”

L'agiografia di Sebastiano è narrata negli *Acta Sancti Sebastiani* (V sec.; cfr. Migne 1845), nella *Passio Sancti Sebastiani* (V sec.) di Arno-

bio il Giovane e nella *Legenda Aurea* (1298) di Jacopo da Varagine. Sebastiano (Narbona, 256–288), figlio di un funzionario imperiale della Gallia, era un comandante romano della prima corte pretoria, incaricato della difesa dell'imperatore. Forte di questo ruolo, sostenne i cristiani incarcerati, fra cui i gemelli Marco e Marcellino di cui ripristinò la fede quando erano sul punto di rinnegare Cristo, e poté provvedere alla sepoltura di altri märtiri. Diocleziano scoprì che era cristiano anche lui e lo condannò a morire per mano degli arcieri¹ in mezzo al Campo di Marte. Il suo corpo, denudato e bersagliato di frecce come fosse “un riccio”², fu abbandonato sul terreno, in pasto agli animali selvatici. Sembrava morto, ma non lo era, e Santa Irene, che andò a recuperarne il corpo per dargli sepoltura, se ne accorse e lo curò delle molte ferite. Poco tempo dopo Sebastiano tornò al cospetto di Diocleziano: “Acciò il Signore m’ha voluto risuscitare, perché possa rimproverarvi del male che fate ai servi di Cristo” (da Varagine 1993, p. 120). L'imperatore ordinò allora che fosse frustato fino all'ultimo sangue nell'ippodromo del Palatino, e che il cadavere fosse gettato nella *Cloaca Maxima*, per non divenire oggetto di devozione da parte dei cristiani. Successivamente la sua salma fu sepolta in quelle che furono chiamate “catacombe di San Sebastiano”.

Le traduzioni pittoriche si concentrano generalmente sul momento in cui il corpo del santo è crivellato di dardi. Ma Sebastiano, a differenza del destino in sorte agli altri santi, sopravvive a questo primo martirio³. La condanna definitiva, per fustigazione e annega-

1. L'esecuzione tramite saettatura, assente nei codici penali occidentali, era di solito inflitta ai soldati ammutinati o insubordinati durante le guerre. Cfr. Puppi (1991).

2. “Allora Diocleziano ordinò di legarlo in mezzo al campo di Marte e di trafiggerlo con le frecce. I soldati lo ricoprirono tutto di frecce così che il santo non sembrava più un uomo ma un riccio; poi, credendo che fosse morto, se ne andarono”, da Varagine (1993), p. 120.

3. San Cristoforo gli fa da *pendant*: non solo è protettore dei malati e degli infermi, ma il suo supplizio ricorda quello di San Sebastiano. Morto per decapitazione, San Cristoforo era stato prima battuto con verghe, in seguito colpito con frecce, poi gettato nel fuoco. Il tiranno Dagno di Licia lo aveva fatto legare a un palo e aveva ordinato a quattrocento soldati di colpirlo con le frecce; ma le frecce rimasero sospese in aria e nessuna lo raggiunse. Il tiranno, sicuro che gli arcieri sarebbero riusciti a ucciderlo, cominciò ad insultarlo. E all'improvviso una freccia, invertita la traiettoria, penetrò in un suo occhio e lo accecò.

mento, è meno ricorrente, per quanto la più umiliante che si possa immaginare: qui infatti il martire è ridotto, da uomo illustre, allo stato di animale prima, frustato in un ippodromo, e di escremento poi, scaraventato in una fogna. Evidentemente la leggenda dell’VIII secolo per cui Sebastiano sarebbe apparso in sogno al vescovo di Laon nelle sembianze di un bellissimo giovane, legato a un albero e trafitto di frecce, ha avuto la meglio, tanto da far scordare che la saettatura fu solo il primo tentativo di ucciderlo.

Sebastiano dimostra la sua fede in Dio non con il sacrificio fino alla morte, ma con la resilienza fisica, patemica e cognitiva al dolore. La sua “corazza” ha un programma a senso unico fin dall’inizio:

Era tanto amato dagli imperatori Diocleziano e Massimiano che gli avevano affidato l’incarico di comandare la prima coorte, e di stare sempre alla loro presenza: ma Sebastiano indossava la clamide militare solo per confortare i cristiani che fra i tormenti parevano vacillare nella loro fede (da Varagine 1993, p. 115).

L’isotopia prevalente è dunque quella del *miles Christus*, che le arti hanno declinato con vari temi e figure, anche tradendo questa semantizzazione.

2.2. Un santo taumaturgo. Sceneggiature della pestilenza

La *non morte* di Sebastiano è parsa il segno dell’estrema protezione divina, nella fattispecie contro gli strali della peste. In proposito la *Legenda Aurea* e gli *Acta Sancti Sebastiani* sono stati testi fondativi per lo sviluppo, nei secoli, di due tradizioni narrative e figurative diverse (Manetti 2004): la prima presenta un universo maschile con il Sebastiano in piedi, seminudo e irto di frecce, circondato da nerboruti arcieri; la seconda valorizza un universo femminile: Sebastiano è sdraiato su un letto, semicoperto e curato nelle sue ferite da Sant’Irene e altre pie donne.

Entrambe le sceneggiature hanno contribuito a fare di lui, a partire da un certo momento storico e per un lungo periodo,

un santo, forse “il santo” per antonomasia, protettore contro il flagello della peste, evento che si ripete a cicli quasi costanti dal XIV fino al XVIII secolo. Si può anche ipotizzare che i punti di catastrofe (nel senso che René Thom dà a questo termine) della curva che descrive il ripresentarsi di questo fenomeno sono anche punti di catastrofe del riaccendersi del fervore devozionale nei confronti del Santo e di stimolo alla committenza di opere votive che lo rappresentano (ivi, p. 18).

Sebastiano è compatrono di Roma, dopo Pietro e Paolo, e il terzo fra i sette difensori della Chiesa nella catalogazione di papa Gregorio Magno. In lui convergono e si contaminano nel tempo, secondo Giovanni Manetti (ivi, p. 23), cultura pagana e cultura cristiana, in particolare tre figure con tre sfere d'azione: il divino arciere Apollo che scaglia frecce pestilenziali a seminare il lutto nel campo degli Achei (*Iliade*, Libro I, versi 44–83), il Dio biblico che “flette l’arco e prepara mortifere saette” (*Salmo* 7:13) e il Dio cristiano responsabile, con la sua ira, della diffusione del morbo (quest’ultima credenza diffusa dopo la grande epidemia del 1348, la cosiddetta “morte nera”, all’epoca di Petrarca e Boccaccio).

L’aver già miracolosamente guarito dei malati (Zoe, la moglie del carceriere Nicostrato, poi Tranquillino, il padre di Marco e Marcelino, poi il prefetto di Roma Cromazio), la relazione con le frecce, il tenerle conficcate nella pelle insieme alle ferite e l’uscirne illeso sono motivi validi, nel pensiero popolare cristiano, per ritenere Sebastiano protettore privilegiato contro il morbo, “santo competente” che ha attirato su di sé il contagio e salvato l’umanità, oltre che se stesso. “Un intercessore che quale avvocato implori l’immunità o la cessazione del male, ritenuto dalla credenza popolare un segno della collera celeste o un castigo imposto al mondo per le sue colpe” (Cannata 1968, p. 790). Con lui il devoto è, in quanto corpo collettivo della comunità cristiana, protetto dal corpo *particolare* del santo di cui condivide la religione, e, in quanto anch’egli corpo particolare, protetto dal corpo *singolare* di Sebastiano (Arasse 1983, p. 59, mia traduzione).

Far derivare il culto di San Sebastiano come protettore dalla peste da una semplice causa storica — lo scoppio di una terribile epi-

demia a Roma nel 680 (Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, VI, 5), cessata quasi subito dopo l'invocazione del santo — è riduttivo: “C'è da domandarsi perché si fosse chiesta proprio l'intercessione di San Sebastiano” (Manetti 2004, p. 24). È soprattutto il motivo del corpo seminudo lacerato dalle frecce ad aver prodotto questa interpretazione simbolica; e forse con la Controriforma, per sviare i fedeli dal mondo chiaramente ambiguo di Sebastiano — il favorito dell'imperatore, la milizia degli arcieri — e riorientarne la catarsi si introduce un altro episodio della sua vita, denso di presenza femminile. L'ambiguità del personaggio, invece, riemergerà con forza nel Novecento, alimentando una lettura omoerotica con autori come Gabriele d'Annunzio (*Il martirio di San Sebastiano*, 1911, musiche di Claude Debussy, scenografie di Léon Bakst), Yukio Mishima (*Confessioni di una maschera*, 1949) e Derek Jarman (*Sebastiane*, 1976), e artisti come Egon Schiele (*Self Portrait as St. Sebastian*, 1915), Salvador Dalí (*San Sebastián*, 1927), Filippo De Pisis (*San Sebastiano*, 1947), Luigi Ontani, che dal 1970 ne realizza più varianti iconografiche, Louise Bourgeois (*Ste. Sébastienne*, 1992), Damien Hirst (*Saint Sebastian, Exquisite pain*, 2007), Giulio Paolini (*Studio per “Estasi di San Sebastiano”*, 2017).

L'insistenza eccessiva su Sebastiano come un efebo dall'apollinea bellezza — un tradimento, appunto, una modellizzazione *borderline* fra interpretazione e abuso (Eco 1990) — ha purtroppo portato a giudizi che liquidano per intero il valore del santo. “Dal XV secolo San Sebastiano è diventato e resta il patrono, compromettente e inconfessabile, dei sodomiti o degli omosessuali, sedotti dalla sua nudità d'efebo apollineo, glorificato dal Sodoma” Réau 1958, p. 1190, mia traduzione). In controtendenza rispetto a questa “canonizzazione” nelle arti, esamineremo opere che tramandano un'immagine di Sebastiano meno sensazionale e più coerente con la sua struttura semantica, mirabilmente condensata in un inno della fine del VII secolo:

Nobile atleta di Cristo, / ardente d'amore per il combattimento, / abbandona la tiepida patria / e sceglie di lottare a Roma. / Qui, cultore dell'alto dogma, / ripieno di virtù celeste / rifiutando gli idoli, aspira / ai trofei di

inclito martire. / Avvinto da molte catene / dove si erge un albero enorme, / accoglie le frecce scagliate / sul nudo scudo del petto. / Il corpo diviene una selva di ferri; / ma l'animo, più forte del bronzo, / disprezza il ferro come fosse molle; / incita l'aguzzino ad infierire. / L'onda del sangue sgorgante / mostra un corpo esangue; / ma nella notte una casta donna / medica le piaghe sanguinanti. / Le ferite inflitte / procurano una forza celeste al soldato / che, sfidando nuovamente il tiranno, / spira tra i colpi. / Ora che siedi nella rocca del cielo, / o fortissimo guerriero, / proteggi benigno i corpi dei cittadini / allontanando la peste.⁴

3. Iconologia di San Sebastiano

Nelle arti visive San Sebastiano è dapprima raffigurato come un uomo maturo, con o senza barba, vestito da soldato romano con tunica e clamide palatina o con lunghe vesti, proprie di un uomo del Medioevo. Si vedano i mosaici della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (527–565) e della Basilica di San Pietro in Vincoli a Roma (682). Dalla metà del XIV secolo, sull'onda del successo della *Legenda Aurea*, che riporta un curioso episodio di “eccitazione della carne” su una novella sposa toscana⁵, San Sebastiano cominciò a diventare l'equivalente degli dei e degli eroi greci atletici. Nel Rinascimento si accentua questa tematizzazione e il martirio offre agli artisti la possibilità di esercizi virtuosistici sul nudo maschile: anatomia della muscolatura e torsioni del corpo, legato a una colonna o assecondante le volute di un tronco d'albero, raggiungono esiti funambolici (Perugino, *San Sebastiano*, 1490 c.). Ne dà conto anche Vasari, che, a proposito di un quadro del santo dipinto da Fra Bartolomeo, osserva che guardare questo giovane uomo seminudo,

4. Componimento del repertorio innografico del *Breviarium Ambrosianum*, cit. in Danieli (2007), pp. 37–38.

5. “San Gregorio, nel primo libro dei suoi Dialoghi, narra che una giovan donna toscana, sposata da poco, era stata invitata alla consacrazione di una chiesa di San Sebastiano. Nella notte precedente tale festa, eccitata dalla carne, non poté astenersi dall'unirsi carnalmente al marito”, da Varagine (1993), p. 120.

sofferente tra i tormenti dell'agonia, poteva suscitare pensieri inadeguati tra i fedeli di sesso femminile:

Laonde per prova fece in un quadro, un San Sebastiano ignudo con colorito molto alla carne simile, di dolce aria e di corrispondente bellezza alla persona parimente finito, dove infinite lode acquistò appresso agli artefici. Dicesi che, stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovato i frati nelle confessioni, donne che nel guardarlo avevano peccato per la leggiadria e lasciva imitazione del vivo, datagli dalla virtù di fra' Bartolomeo; per il che levatolo di chiesa, lo misero nel capitolo [...] (Vasari 1550).

È un test a sostegno della tesi di Manetti (2004) di un necessario cambiamento di sceneggiatura nella rappresentazione di Sebastiano, come tentativo deliberato dei rigoristi della Controriforma di allontanarsi dal soggetto singolo e maschio veduto nudo. Anche Giovan Paolo Lomazzo ([1584] 1973), su questo, fa un esplicito riferimento a Sebastiano: "Non occorre che si mostri nudo, bello, attraente e diafano come realmente era e come un tempo lo dipinse Fra Bartolomeo, bello e lascivo, al punto che le donne e le fanciulle che andavano a confessarsi, vedendolo, se ne innamoravano con grande ardore"⁶.

3.1. *Frecce. L'attributo di San Sebastiano*

Si è accennato sopra all'associazione, funzionale allo specifico culto di San Sebastiano, tra le frecce e la peste: le frecce, nel pensiero popolare pagano e cristiano, erano considerate il veicolo della malattia; per logica si sceglie allora, come intercessore, un santo con il corpo attraversato da frecce. Per dirla con Arasse (1983, p. 58), il corpo di Sebastiano diviene il luogo di condensazione "di *due saettature antagoniste, pagana/empia e divina/purificatrice*: non morendo sotto le frecce — empie, scoccate contro i Cristiani — protegge dalle frecce — divine, scoccate contro i cristiani colpevoli".

6. Cfr. Le Targat (a cura di), 1979; Forestier (a cura di), 1983.

La freccia, però, è più di un *trait d'union* fra Sebastiano e il morbo che egli sconfigge; costituisce, in numero plurale, l'attributo identificativo di questo martire. Molte frecce, infatti, si mostrano sparse e appena infitte (Piero del Pollaiuolo, *Martirio di San Sebastiano*, 1475 c.) o invece ben conficcate nel suo corpo (Pedro Berruguete, *San Sebastiano*, 1480 c.) oppure raccolte a fascio in pugno (Michelangelo, *Giudizio Universale*, 1535–1541) o dentro una faretra. Raramente appaiono singole e allora sono emblematiche del suo peculiare martirio o della sua vittoria, come il dardo tenuto trionfalmente tra le dita dal *San Sebastiano* di Raffaello (1501–02).

Un simbolo metonimico la freccia — la causa per l'effetto, analogamente ad altri casi di martirio: la spada di San Paolo, la ruota di Santa Caterina, la graticola di San Lorenzo, ecc. — che nelle arti visive abita dunque ciascuna delle tre fasi del programma narrativo di Sebastiano: 1) “qualificante”, per mostrarne la competenza, quando le frecce degli arcieri fluttuano ancora in aria o cominciano a raggiungere il corpo del martire; 2) “decisiva”: è la stragrande maggioranza dei casi, quando le frecce tempestano e dilanano involucri e carne mobile di Sebastiano e si integrano alla sua persona agonizzante; 3) “glorificante”, quando il martire, superata positivamente la prova, ne diviene addirittura il possessore.

È la ragione dell’“arsenale di frecce” che ritroviamo nelle raffigurazioni del santo, del tutto assente viceversa, e non incidentalmente, nelle opere in cui l'efebico commuta il martire, cambiandone la “vocazione”. Man mano che si afferma il tema del corpo atletico di Sebastiano, diminuiscono le frecce materialmente visibili⁷. Da una situazione di supplizio, dove “il condannato veniva legato ad un albero o a un palo e alcuni arcieri gli scagliavano addosso delle frecce, cercando di non colpire subito i punti vitali per prolungare l'agonia” (Mereu

7. “O Vanità dell'uomo che rende vano ciò che è vero, appropriato e principale, per dar spazio a finzioni che non pesano più di un filo di paglia [...]. Vedo lapidato senza pietre, Sebastiano senza frecce [...] O vana vanità, errore infinito...”, G.A. Gilio, *Dialogo dove si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire* (1564), cit. in Barocchi (1971), vol. I, p. 844. Cfr. Sgarbi, D'Amico (a cura di), 2014.

2007, p. 29), si passa a un “dispositivo ottico dell’innamoramento” (Arasse 2007, p. 317). Alla freccia in quanto arma letale subentra la freccia del desiderio, la pulsione scopica, giustificata dal fatto che

il corpo preso di mira rimane nello stato privilegiato di oggetto preso di mira [...]. Sebastiano, infatti, a differenza di San Cristoforo rimasto indenne, è ben trafitto dalle frecce empie, ma non muore. Lo scacco delle frecce istituisce il paradosso di una mira che raggiunge il bersaglio, senza conseguire il suo scopo: la morte del corpo mirato (ivi, p. 318).

Questo paradosso, sfruttato al massimo dagli artisti che gareggiano in studi sul nudo, trasforma lo spettatore in un doppio dell’arciero, che mira il bel corpo nudo del giovane soldato cristiano.

Nella tesi di Arasse, l’ombelico asimmetrico del *San Sebastiano* (1476, Fig. 1) di Dresda di Antonello da Messina testimonierebbe la coscienza chiara di quest’effetto. Realizzerebbe l’idea petrarchesca del colpo di fulmine, iscrivendo nel corpo di Sebastiano il desiderio di chi, guardato, risponde a colui che guarda. Rafforzato dalla presenza, sullo stesso asse, di una freccia che si conficca nella carne del martire, quest’ombelico sembra in effetti un occhio che dal corpo del santo fissa lo spettatore e lo mantiene “nello stato di mirino”: una risposta metariflessiva della pittura alla mira dello spettatore. In Antonello, e non solo, questo scambio di sguardi funge da “catarsi della voluttà della carne” (Arasse 1983, p. 60). Sebastiano, mutato dalla pittura in un Cupido, salva dalla concupiscenza.

3.2. *Ecce Sebastiano*

Per altro verso il luogo della saettazione, l’albero al quale il martire è legato, ricalca la scena della Flagellazione di Cristo o meglio il motivo del Cristo alla colonna. Si pensi ai *San Sebastiano* di Dürer (1501) o del Bramantino (1515), rivisitati nella variante contemporanea in ceramica di Luigi Brogini, dove il martire è talmente avvinto al

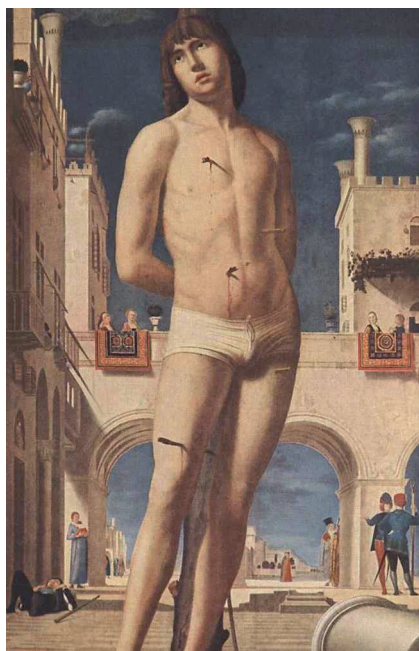


Figura 1.

tronco da divenirne parte e rigenerarlo⁸. In alcuni casi l'inquadratura del santo è a mezzo busto, come nel motivo di Cristo, e l'albero della sua agiografia diventa esso stesso una colonna (Antonio di Bartolomeo Maineri, *San Sebastiano alla colonna*, 1492; Lorenzo Costa, *San Sebastiano*, 1490–91). L'immagine di un medesimo dramma, che lo spettatore è chiamato a constatare e a rivivere, risulta anche da un frequente parallelismo fra le cinque piaghe di Cristo e cinque frecce sul corpo di Sebastiano (Arasse 2007, p. 313). Lo documentano sia il già citato *San Sebastiano* di Antonello sia, per esempio, *Il martirio di San Sebastiano* (1516) di Hans Holbein.

8. Il lavoro di Berlinde de Bruyckere e John M. Coetzee nel padiglione Belgio della 55. Biennale Arte di Venezia, *Cripplewood/Kreupelhout*, offre una declinazione opposta di questo tema. Nel 2013 lo spazio espositivo dello storico palazzo è stato allestito con un enorme tronco dalla scorza in cera, abbattuto, disteso. L'albero, a cui erano avvolti i panni del martire, metteva in scena la sofferenza di Sebastiano attraverso la metamorfosi delle materie e la circolazione "non di nuove linfe vitali", ma di "liquidi cadaverici", Parret (2013), p. 70, mia traduzione.

Nell'affresco con il *San Sebastiano intercessore* (1464), eseguito da Benozzo Gozzoli per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, i tratti del volto del martire, che qui ha la barba e i capelli ondulati, si confondono con quelli di Cristo. Contrariamente all'abitudine di rappresentarlo discinto, qui il santo indossa una tunica e un ampio mantello, simile a quello della Madonna della Misericordia, con cui protegge gli abitanti della città dalle frecce scagliate da Dio. "Sulla sua testa due angeli reggono una corona, quale riconoscimento dei suoi meriti come *imitatore* di Gesù" (Manetti 2004, p. 21). Sulla scorta di questo e di altri importanti quadri, alcuni critici hanno rovesciato l'ipotesi corrente: nella storia dell'arte il Cristo è il doppio deificato di Sebastiano, il suo gemello latente (Darriulat 1998). L'*imitatio Sebastiani* modella l'*imitatio Christi* (Moss 2010). Tanto nel trittico (1370) di Giovanni Del Biondo a Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, quanto nell'altro affresco (1466) di Benozzo Gozzoli a San Gimignano, presso la Collegiata, San Sebastiano appare perfino più potente di Cristo: "accoglie su di sé i peccati dell'umanità e il suo corpo diviene una sorta di calamita che attrae tutti gli strali pestilenziali inviati da Dio, stornando dagli altri uomini il flagello loro destinato" (Manetti 2004, p. 25).

4. Umanità di Sebastiano

La tradizione artistica relativa a San Sebastiano si caratterizza, in sintesi, sulla base di due diverse scelte figurative (Arasse 1987): 1) una rappresentazione mistica del santo, situazione alla quale corrisponde l'indifferenza al dolore e l'assenza di gestualità, in un corpo disposto secondo un asse verticale, stante e dal colorito carnoso e vivo; 2) una rappresentazione "umana", a cui corrisponde un'espressione di sofferenza fortemente accentuata, in un corpo disposto in modo curvilineo, dal colorito diafano, contorto nello spasimo della passione fisica.

4.1. Trattati dell'agonia

Non sempre alla torsione del corpo sul piano plastico si correla un tormento sul piano del contenuto. Le tre raffigurazioni del santo ad opera del Sodoma che si trovano a Siena, per esempio — nella Galleria di Palazzo Pitti, nella Basilica di San Domenico e nella cappella degli Spagnoli della chiesa di Santo Spirito — esibiscono rotazioni accentuatissime, flessuose inclinazioni e spostamenti massimi fino a simulare volute spiraliformi (Manetti 2004), che però risultano stucchevoli, sensuali, niente affatto angustianti. Se si intende il corpo come un insieme di segmenti topologici legati da punti–snodi — nel caso di Sebastiano bacino, anche, petto, braccia, collo — certamente la posizione inerte coincide con un'omodirezionalità dei segmenti, mentre quella tesa coincide con una loro pluridirezionalità, che fa prendere all'intero un aspetto contorto. In termini semisimbolici (Calabrese 1991, p. 103):

rettilineo : contorto :: inerte :: teso.

Ma la correlazione fra la direzione dei segmenti e il grado di tensione non necessariamente implica agonia. In Sodoma, piuttosto, le variazioni di tensione sono omologabili a variazioni di stile, a virtuosismi che, certo, fanno la differenza nella cultura artistica, ma non in termini di sensazioni fisiche negative e degli stati psichici disforici collegati.

Altri tratti della corporeità segnalano in pittura la condizione di “non morte” di Sebastiano: per Calabrese (*ibidem*) anzitutto gli occhi, che aperti o chiusi, con lo sguardo più o meno intenso e per come è direzionato, sono traccia della sua aspettualizzazione attoriale. E poi i colori: i toni e le tinte, se accesi, vivaci, cioè vivi, o spenti, cioè smorti. Lo studio di due versioni del martirio qui di seguito porterà mostrare se, quando e come funziona il dolore fisico in Sebastiano.

4.2. *Il martirio di Sebastiano: due “campioni”*

Il criterio che ha guidato la selezione dei testi del corpus è la loro efficacia simbolica. Simbolo qui è inteso in un’accezione specifica, come ciò che rende comprensibili i fenomeni campionandone le proprietà (Goodman 1977), esattamente nel senso in cui alcune gocce prelevate dal mare sono campioni della sua acqua: ne contengono e condensano le proprietà, le esemplificano. Un’opera è simbolica se le caratteristiche che presenta, sintattiche e semantiche, sono tali da rendere intelligibili l’opera stessa e aspetti della realtà e della società ignorati, trascurati o sottovalutati. In questa prospettiva le varianti del martirio dove Sebastiano, ammiccante allo spettatore, ha le sembianze di un giovane di bell’aspetto, effeminato o mascolino, con la pelle intatta e nessuna freccia nei paraggi o sul suo corpo, sono evidentemente non martiri, ma piuttosto atti enunciazionali di seduzione⁹, come nel van Dyck (1621) dell’Alte Pinakothek di Monaco, in cui si perde l’appropriatezza, la “giustezza del riferimento” (Fabbri 2012) alla vita di Sebastiano. Li abbiamo esclusi dal corpus, ritenendoli non fedeli alla letteratura sul martire e fuorvianti, benché non privi di interesse.

4.3. *Il convitato di pietra*

Il primo esemplare è il *San Sebastiano* (1504–06, Fig. 2) di Andrea Mantegna, conservato alla Ca’ d’Oro di Venezia, Galleria Giorgio Franchetti, e allora destinato a Ludovico Gonzaga, vescovo di Mantova¹⁰, che ne entrò in possesso nel 1507, insieme al *Lamento sul Cristo morto* (1475–78) della Pinacoteca di Brera.

9. È un’osservazione di Parret (2011), p. 109, a proposito “di tanti Sebastiani del Rinascimento veneziano che sono piuttosto dei Sebastiani seduttori, carnali e di bella presenza”.

10. Tempera su tela, 210 x 91 cm. Il quadro è citato per la prima volta in una lettera, datata 2 ottobre 1506, di Ludovico, figlio di Andrea, al duca Francesco Gonzaga, successiva alla morte dell’artista: “Un San Sebastiano, che nostro padre voleva far consegnare a monsignor il vescovo di Mantova” Kristeller (1901), doc. 82.

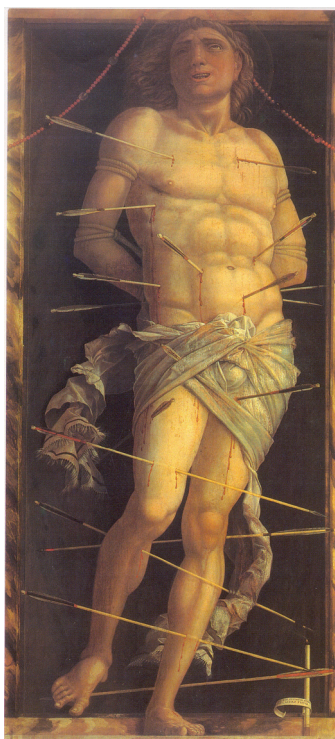


Figura 2.

Una cornice rettangolare di modesto legno bruno, in contrasto con il marmo rosa e grigio, con la trabeazione a volute e col soffitto a cassettoni della sontuosa cappella del palazzo, delimita e regge il corpo del martire. Stretto e troppo corto rispetto alle dimensioni gigantesche del santo, questo bordo grava in alto sulla sua testa e lo comprime in basso sul lato destro del corpo, tanto da far inarcare la schiena e decentrare l'anca, in cerca di un bilanciamento. Esso è più di una cornice: è un margine che marca il luogo angusto, di confino e costrizione in cui Sebastiano si trova, enunciativo su tre lati — superiore e laterali — ed enunciazionale sul lato inferiore, dove la cornice diventa un basamento, con il *trompe-l'œil* del piede destro prossimo allo spettatore. A differenza degli altri due dipinti di Mantegna sullo stesso soggetto, il primo del 1459 circa, oggi a Vienna, Kunsthistorisches Museum, e il secondo del 1482–84 a

Parigi, Louvre, il Sebastiano della Ca' d'Oro si staglia su uno sfondo scuro in una nicchia nera; paesaggio e architetture antichizzanti sono spariti.

A livello topologico spicca l'opposizione fra la verticalità dell'asse mediano del corpo, rimata dalla candela in basso, e l'orizzontalità delle frecce. La posizione verticale è rafforzata dai molti fiotti di sangue e ritmata, figurativamente, dalla punta del naso, dai tendini del collo, dallo sterno, dall'ombelico, dall'osso del ginocchio destro, dall'alluce del piede destro, con i quali coincidono i molti punti di fuga del testo, deviati invece dalle direzioni delle saette. Questa stridente discordanza fra le traiettorie delle frecce nello spazio topologico, varie e autonome, e le rette dello spazio geometrico, invisibili ma soggiacenti, disorienta, suscita disagio. A livello eidetico contorni appuntiti e forme sottili, dritte e rigide dei dardi e del cero, contrastano con forme spesse, curve e morbide e contorni arrotondati della ghirlanda di perline di vetro e corallo rosso, con le onde dei capelli, gli omeri delle spalle, le corde alle braccia e il cartiglio in basso. Drappi e pieghe dell'abbondante panno, che però è un'aggiunta successiva, frutto del figlio di Mantegna, Ludovico, contribuiscono a dare movimento alla scena, cosicchè:

dritto, rigido e appuntito : curvo, morbido e arrotondato :: immobile : mobile.

A livello cromatico risalta l'opposizione fra la tinta gialla e uniforme, cerea del corpo, in rima con la candela, entrambi accesi da una fonte di luce esterna proveniente da destra, e i toni rosso-bruni del volto, in ombra, del corallo, dei capelli, del sangue e degli impennaggi delle frecce. Giallo e rosso-bruno si riuniscono nelle venature in legno della cornice del quadro. L'effetto materico di pietrificazione della carne, dovuto alla saturazione del colore, all'assenza di movimento nelle pennellate, confligge, nella percezione dello spettatore, con il fatto che questo corpo è comunque duramente trafitto e deformato dalle corde che lo serrano. Le traiettorie dei dardi, come accennato, vanno in tutte le direzioni, a trecento-

sessanta gradi, dal che si capisce che gli arcieri circondano il martire; tre colpiscono la zona del petto, quattro il bacino e il ventre, tre i fianchi, sei le gambe. Alcuni dettagli sono crudi: tre frecce penetrano sottopelle, attraversano il corpo e tornano fuori; due trapassano a incrocio il solido ginocchio sinistro; una colpisce la coscia poco sotto il sesso.

Paradossalmente, il primo *Sebastiano* di Mantegna, quello di Vienna, dovrebbe commuovere di più, perché una freccia gli trapassa per intero il viso, dalla gola alla fronte. Inoltre la perforazione di Sebastiani duri come pietre non è un'invenzione di Mantegna: l'avevano già egregiamente praticata Carlo Crivelli, intorno al 1480, e Cosmè Tura nel 1484. Lì, però, l'espressione dei volti è tramortita. Il dolore fisico, non meno drammatico, è restituito dalla perdita dei sensi, con gli occhi quasi fuori dalle orbite, il capo chino, rughe alle guance, sopracciglia e bocca all'ingiù. Nel più tardo *Sebastiano* di Venezia, al contrario, la testa è sollevata e la bocca emette un grido, simulato anche dall'aggrottarsi della fronte e dalle pupille verso l'alto. È un grido trattenuto, come trattenuto è il corpo del martire che non riesce a liberarsi; fa un passo avanti e rimane in bilico. Accanto, il cero dalla tenue fiamma che poggia sul parapetto della cornice, sorta di simulacro del corpo di Sebastiano e al contempo indizio dell'atto devozionale dovutogli, consente di reinterpretare il luogo che lo racchiude: è un sarcofago in verticale, un cupo feretro uguale e contrario alla lastra del *Lamento sul Cristo morto*, quadro non a caso destinato a fargli da *pendant* per il vescovo di Mantova. Con questo espediente Mantegna ripristina il rapporto del santo con il Messia e aumenta il carattere disforico della scena.

“Nulla se non il divino è stabile / il resto è fumo” — *Nisi divinum stabile est / caetera fumus*, recita la scritta sul cartiglio — ma qui del divino non c'è traccia. Conta l'eccetera che va in fumo, la dilatazione della terminatività umana.

4.4. *Un'agonia curata*

Se il San Sebastiano di Mantegna a Venezia è uno dei migliori esemplari della lunga durata del martirio, le prove più eloquenti del dolore si traggono però dalle scene della cura. Qui non è lo spettatore a dover direttamente inferire lo stato d'essere del martire, ma informatori e osservatori, aiutanti e astanti, nelle persone di Santa Irene e le pie donne e/o degli angeli, lo istruiscono sulla sofferenza provata. Mimano con espressioni facciali e gestuali la partecipazione all'atrocità del martirio¹¹ e soprattutto osservano e tastano il corpo del malato consultandosi a vicenda. Indicano i punti colpiti, li toccano e si toccano reciprocamente come per capire e far capire immaginariamente, con "chiasmi percettivi"¹², quanto e che cosa patisce Sebastiano. A volte sono talmente impegnati a lenirne le pene, a tentare di guarirlo, da non avere tempo per commuoversi. Il secondo campione dell'agonia del santo è, in questo senso, il *San Sebastiano curato da Sant'Irene* (1665, Fig. 3) di Luca Giordano¹³.

Il quadro di Philadelphia è la versione più convincente delle tante dipinte a Napoli dal maestro campano prima e dopo la peste del 1656 e oggi sparse nel mondo. Eseguito su imprimitura scura, nerastra, è diviso, a livello topologico, in due aree, dove trovano posto, rispettivamente, il corpo del santo, a sinistra, e Irene e la sua anziana aiutante, a destra. L'artista sfrutta semanticamente anche i lati alto e basso dello spazio, marcando la differenza fra la levatura euforica degli angeli e la pesantezza disforica del brullo terreno roccioso. Una

11. Sull'efficacia del compianto rappresentato in grado di generare negli spettatori analoghe trasformazioni passionali cfr. Corrain (2010).

12. Merleau-Ponty (1964) ha illustrato i movimenti di reversibilità sensibile tra l'uomo e il mondo ricorrendo alla struttura del chiasmo. Il chiasmo è una figura retorica consistente in un incrocio immaginario tra due coppie di termini, in versi o in prosa, con uno schema sintattico AB,BA, cioè con una disposizione contrapposta che ricorda la lettera greca χ . Per il fenomenologo sperimentiamo il nostro esserci nell'avverarsi di continui incroci percettivi tra vedente e visibile, tra il mondo che ci tocca e ci guarda e noi che siamo toccati e guardati dal mondo.

13. Olio su tela, 184.2 × 276.2 cm, Philadelphia Museum of Art.



Figura 3.

simmetria speculare fra rime di curve a sinistra — le braccia di Sebastiano e degli angeli — e a destra — l'anca e il lenzuolo del santo, le spalle di Irene e dell'aiutante — compone idealmente un cerchio che riunisce i personaggi, in una sorta di abbraccio. Questa unione eidetica armoniosa è però controbilanciata da opposizioni cromatiche tra il corpo cereo, cadaverico del martire, benché connotato positivamente da un suo fondale blu, e il rosso acceso del manto di Irene, richiamato dal colorito roseo della pelle degli angeli. La luce, esterna, frontale, colpisce volti e corpi dei personaggi, staccandoli dall'ambientazione tetra.

Siamo compresenti al martirio, in un *setting* in primo piano, poco caratterizzato e senza limiti, che ci ingloba. Sebastiano tiene gli occhi chiusi, le braccia ancora sollevate e legate, mentre Irene ha appena spiccato con estrema delicatezza una freccia dalla sua gamba e lo scruta, premurosa. Gli angeli, non visti dalle due donne, arrivano

per incoronarlo. Sembra quasi che i gesti delle due guaritrici attraggano il martire in direzione contraria alla stasi e all'inclinazione del terreno, pendente a sinistra. È un vero quadro di devozione, con la particolarità che Giordano lascia in bella vista, al centro, l'episodio dei Vangeli a cui la tela era originariamente destinata: il Gesù *fra i dottori*. Credenza e conoscenza (della malattia, del morbo della peste) non sono inconciliabili.

5. Salvare Sebastiano

Ne risulta allora che Sebastiano sopravvive al martirio e “risorge” non per miracolo, come Cristo, grazie a un intervento diretto di Dio Padre, ma perché altri, umani e divini, si apprestano a salvarlo, guarendolo fisicamente. Per l'uomo di fede compiere il supplizio di Sebastiano non può restare un mero atto di contemplazione ma, in linea con il culto del santo, dev'essere un fare mimetico delle due donne, un atto di guarigione. Così Giovanni Gasparro, nel 2013, ha dipinto una *summa* dei “quadri clinici” foucaultiani di Sebastiano (Fig. 4), molti dei quali a lume di notte, riassumibili dall'azione di Irene. Ha ritratto lo spasimo del martire, legato a un albero e su uno sfondo scuro, in mezzo a molte anonime mani competenti. In Sebastiano la testimonianza della vera fede agisce sulla dimensione patemica per cambiare i modi, pragmatici e cognitivi, della devozione. Perché si salvi non basta pregare, occorre sapere salvarlo.

Riferimenti bibliografici

- ARASSE D. (1983) “Le corps fictif de Saint Sébastien et le coup d'œil d'Antonello”, in C. Reichler (a cura di), *Le corps et ses fictions*, Minuit, Parigi, pp. 55–70.
- (1987) “A propos du Saint Sébastien de Dresde: iconographie, culture et dévotion”, in *Antonello da Messina. Atti del convegno di stu-*



Figura 4.

di di Messina, 29 novembre–2 dicembre 1981, Università degli Studi di Messina, Messina, pp. 111–127.

——— (1996) *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi (trad. it. di A. Pino, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007).

BAROCCHI P. (1971) *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano–Napoli.

CALABRESE O. (1991) “Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione”, in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, pp. 97–108.

CANNATA P. (1968) “Sebastiano di Roma”, in *Bibliotheca Sanctorum*, Città Nuova, Roma, vol. 11, pp. 776–801.

CORRAIN L. (2010) “Compianto e pianto rituale”, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, Ju. M. Lotman, Per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma, pp. 29–50.

- DANIELI F. (2007) *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Edizioni Università Romane, Roma.
- DARRIULAT J. (1998) *Sébastien. Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Lagune, Parigi.
- DA VARAGINE J. ([1298] 1993) *Legenda Aurea*, V. Marucci (a cura di), Salerno editrice, Roma.
- ECO U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- FABBRI P. (2012) "Sulle immagini giuste. Conversazione con Riccardo Finocchi e Antonio Perri", in G. Marrone (a cura di), *Paolo Fabbri. L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Mimesis, Milano 2017, pp. 185–200.
- FONTANILLE J. (2004) *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- FORESTIER S. (a cura di) (1983) *Saint Sébastien. Rituels et figures*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi.
- GOODMAN N. (1977) "When Is Art?", in D. Perkins e B. Leondar (a cura di), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 11–19 (trad. it. e cura di T. Migliore, *Quando è arte*, Sossella, Roma 2018, pp. 45–73).
- KRISTELLER P. (1901) *Andrea Mantegna*, Longmans Green and Co., Londra–New York.
- LE TARGAT F. (a cura di) (1979) *Saint Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XV siècle*, Jacques Damase éditeur, Parigi.
- LOMAZZO G.P. ([1584] 1973–1974) *Trattato dell'Arte della Pittura*, Marchi & Bertolli, Firenze.
- MANETTI G. (2004) "San Sebastiano. Il Santo del contagio", in G. Manetti (a cura di), *Il contagio e i suoi simboli 2. Arte, letteratura, psicologia, comunicazione. Atti del convegno dell'Associazione Simbolo, conoscenza, società, Siena*, ETS, Pisa, pp. 17–36.
- MEREU I. (2007) *La morte come pena*, Donzelli, Roma.
- MERLEAU-PONTY M. (1964) "La chair et le chasme", in M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Parigi, pp. 17–28 (trad. it. *Il chiasmo percettivo*, in T. Migliore (a cura di), *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna, pp. 83–92).

- MIGNE V.J.P. (a cura di) (1845) "Acta Sancti Sebastiani", in V.J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum sive latinorum sive graecorum*, Parigi, prima serie, XVII, coll. 1021–1058.
- MOSS C.D. (2010) *The Other Christs: Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*, Oxford University Press, Oxford.
- PAOLO DIACONO ([789] 2000) *Storia dei Longobardi*, L. Capo (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- PARRET H. (2013) "Cripplewood in the Venice of the Sebastians", in B. de Bruyckere e J.M. Coetzee (a cura di), *Cripplewood/Kreupelhout, catalogo della mostra al padiglione Belgio, 55*, Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, pp. 61–71.
- (2011) "La Passion de Sébastien. Corps de pierres, pierres qui pleurent: à propos des trois Sébastiens de Mantegna", in D. Château e P. Salabert (a cura di), *Figures de la passion et de l'amour*, L'Harmattan, Parigi, pp. 109–130.
- PUPPI L. (1991) *Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom*, Rizzoli, New York.
- RÉAU L. (1958) *Iconographie de l'art chrétien*, PUF, Parigi, vol. 3.
- SGARBI V. e D'AMICO A. (a cura di) (2014) *San Sebastiano. Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*, Skira, Milano.
- VASARI G. ([1550] 2017) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.