

Incontri
Storie di spazi, immagini, testi

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesco Pirani

eum

Economia vs. Cultura?
Quaderni del Dipartimento di Beni Culturali

II

isbn 978-88-6056-262-3
Prima edizione: marzo 2011
©2011 eum edizioni università di macerata
Centro Direzionale, Via Carducci 63/a - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>
Stampa:
Tipografia S. Giuseppe srl
Via Vecchietti, 51 - 62010 Pollenza
tsg@tsgsrl.191.it

Giuseppe Capriotti

«E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai!» L'iconografia dell'ebreo errante da Matthew Paris a Orazio Gentileschi¹

Mentre risalivo la riva, un albero spinoso mi lacerò il dorso della mano. L'insolito dolore mi parve acutissimo. Incredulo, silenzioso e felice, contemplai il prezioso formarsi d'una goccia di sangue. Sono di nuovo mortale, mi ripetei, sono di nuovo simile a tutti gli uomini.

(Jorge Luis Borges,
L'immortale, in *L'Aleph*, Milano, 1961, p. 22)

1. *La lunga vita dell'ebreo errante*

In quel monumentale tentativo di studiare la storia degli intellettuali in Italia, di cui ci rimangono solo i preziosi manoscritti dei *Quaderni del carcere*, Antonio Gramsci, nel 1931, rinchiuso nella cella di Turi, appunta alcune riflessioni sulla straordinaria fortuna di un romanzo popolare come *Le Juif Errant* di Eugène Sue², la cui lettura clandestina era particolarmente diffusa tra i cospiratori risorgimentali³. Pur essendo

¹ Per motivi di spazio, il presente testo è in realtà solo una parte della conferenza *Il copione della discriminazione antiggiudaica. Gli ebrei nella pittura italiana del Rinascimento* da me tenuta il 9 aprile 2008 all'interno del ciclo di incontri "L'Università per la Città", organizzato dalla Facoltà di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Macerata (sede di Fermo). Ringrazio Maria Roig Alsina per la foto del dipinto di Martorell e per la bibliografia catalana. Grazie anche a Sonia Camarasa Diaz.

² Gramsci 1975, pp. 899-900. Il romanzo di Sue è stato pubblicato la prima volta nel 1845. Cfr. Sue 1996.

³ La fonte che Gramsci utilizza è Bacci 1931, p. 299.

intriso di nuove idee sansimoniste, anticlericali e socialistegianti, il testo di Sue, palpitante testimonianza della persistente e ininterrotta vitalità di una leggenda medievale in epoche più recenti⁴, è in realtà un esito tardo e complesso di un modello plurimo che emerge nei testi e nelle immagini a partire dal XIII secolo.

Tale leggenda, che come è stato recentemente osservato può essere scomposta e ricomposta per il suo costituirsi in un sistema di varianti, esattamente come un mito⁵, si forma nel tempo intorno ad un personaggio che, per aver ingiuriato contro Cristo sul cammino del Calvario, viene condannato a rimanere in vita fino al giorno del Giudizio. Come già chiarito dai primi pionieristici studi sull'argomento⁶, tale figura, in cui rinveniamo il destino dell'ebreo errante per eccellenza, l'Ahasverus tedesco d'inizio Seicento⁷, ricupera e sintetizza alcuni caratteri che sono propri di altri personaggi: l'immortalità di Giovanni evangelista⁸, l'erranza del biblico Caino⁹ e del coranico Samiri¹⁰, la colpa del

⁴ Sulla fortuna fino al Novecento di questa leggenda medievale, le migliori sintesi sono offerte da Anderson 1991 e Milin 1997.

⁵ Per un'analisi sincronica (di tipo lévi-straussiano) delle varianti leggendarie cfr. Massenzio 2007. Cfr. anche la recensione elogiativa di Augé 2007. Il volume di Knecht 1977, d'impostazione più fenomenologica che sociologica, analizza lo sviluppo del mito tra il XVII secolo e il XIX secolo. Più recentemente Massenzio 2010 è tornato sullo stesso argomento.

⁶ Paris 1970 (riedizione di due articoli già pubblicati nel 1880 e 1891) e D'Ancona 1969 (riedizione di tre articoli già pubblicati nel 1880, 1881 e 1883).

⁷ Ahasverus è il protagonista di un capitale testo in tedesco del 1602 (*Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus*) che ha contribuito a fissare la leggenda e a diffonderla capillarmente anche presso le classi popolari. Cfr. Anderson 1991, pp. 38-70 e Milin 1997, pp. 65-108.

⁸ Secondo i testi evangelici, Giovanni, il discepolo prediletto, aspetta da vivo, senza passare attraverso l'esperienza della morte, l'arrivo della fine del mondo. Il testo più esplicito è Gv 21, 23, più allusivi sono invece gli altri: Mt 16, 27-28; Lc 9, 27; Mc 9, 1.

⁹ «Errante e vagabondo sarai per la terra» (Gn 4, 12). Sono queste le parole con cui Yahvé punisce il fratricida Caino, sul quale mette addirittura un segno, «cosicché chiunque l'avesse incontrato non l'avrebbe ucciso!» (Gn 4, 15). Sulla creazione antigiudaica del complesso rapporto tra Caino e gli ebrei cfr. Mellinkoff 1976.

¹⁰ Secondo il *Corano* (sura XX, v. 89 ss.), Samiri, costruttore del vitello d'oro, è maledetto da Mosè e condannato all'erranza. Cfr. Paris 1970, pp. 150-151 e Milin 1997, pp. 27-28.

soldato evangelico Malco¹¹ e dell'etiope piangente del *Pratum Spirituale* di Giovanni Mosco¹². Proprio da questi elementi si origina probabilmente la figura che compare la prima volta in una cronaca del XIII secolo, l'*Ignoti Monachi Cistercensis S. Mariae de Ferraria Chronica*, redatta in forma annalistica da un monaco cistercense dell'abbazia di Santa Maria di Ferraria nel Regno di Napoli. Nell'anno 1223 si registra l'arrivo al monastero di alcuni pellegrini, provenienti dalla Terrasanta, i quali avevano raccontato all'abate e ai fratelli

quod viderant in Armenia quendam Judeum, qui fuerat in paxione Christi et iniuriose pepulerat eum euntem ad paxionem, dicens ei: "Vade, seductor, ad recipiendum quod mereris". Cui fertur respondisse dominum: "Ego vado et tu expectabis me donec revertar". Qui Judeus, sicut dicitur, per omnia centenaria annorum de sene juvenescit in aetatem XXX annorum nec potest mori quousque dominus veniat¹³.

In poche righe l'autore ritrae questo personaggio, sicuramente ebreo, che ha colpito Gesù durante la Passione, incitandolo ad andare verso il suo meritato destino. Con poche e illocutorie parole, il Messia condanna questo ebreo ad aspettare da vivo il giorno del Giudizio, e dunque a ringiovanire all'età di trent'anni ogni qualvolta si sia chiuso per lui il ciclo dei cent'anni.

Nella sua brevità il succitato passo è di straordinaria importanza: nessun'altra testimonianza letteraria prima dell'inizio del

¹¹ Secondo Giovanni (Gv 18, 10), Malco è il nome del servo di Caifa, cui Cristo risana l'orecchio tagliatogli da Pietro al momento della cattura (Lc 22, 50-51). Nella leggenda questo personaggio, non convertito, viene sovrapposto con la guardia che schiaffeggia Gesù durante il processo presso Anna, il sommo sacerdote degli ebrei (Gv 18, 22). Secondo una tradizione italiana, l'ebreo Malco è condannato a vivere sotto terra, girando sempre attorno ad una colonna senza poter morire prima del Giudizio. Cfr. Paris 1970, pp. 152-154 e D'Ancona 1969, pp. 151-154. Sui rapporti tra Malco e l'ebreo errante cfr. Bagatti 1949. Altre fonti in Milin 1997, pp. 15-18.

¹² In questo testo del VI-VII secolo si narra in poche righe l'esperienza di un etiope, dunque un nero, punito per aver compiuto lo stesso gesto attribuito al Malco della leggenda. Allo stesso etiope si fa affermare: «Sono quello che schiaffeggiò il Creatore dell'universo, nonché Signore Gesù Cristo, al momento della passione. Ecco perché non posso smettere di piangere!» (Mosco 1982, p. 81; per il testo greco cfr. Migne, *Patrologia greca*, LXXXVII, cap. 30, col. 2878).

¹³ Gaudenzi 1888, p. 38.

XVII secolo dichiara in maniera così esplicita l'ebraicità di questo «malfattore», che torna ad essere sicuramente ebreo solo nel 1602, in Germania, quando prende il nome di Ahasverus¹⁴. Tra il XIII e il XVII secolo, infatti, moltissime fonti letterarie, talvolta perfino in forma di semplici allusioni o citazioni, usano questa figura leggendaria, senza però fare alcun riferimento alla fede religiosa da lui professata¹⁵. Al contrario, nelle immagini che rappresentano il medesimo personaggio «in azione», cioè mentre interagisce con Gesù portacroce nell'iconografia della *Salita al Calvario*, l'identità ebraica, sempre taciuta nella coeva letteratura, è invece spesso esplicitata mediante il ricorso ad alcuni espedienti: talvolta i tratti del suo volto vengono caricati fino alla mostruosità, come spesso accade nell'iconografia cristiana ai personaggi di religione ebraica; altre volte si ricorre a colori e simboli tradizionalmente attribuiti agli ebrei nel codice dell'arte medievale e rinascimentale. È soprattutto la tradizione iconografica dunque a conservare la memoria del credo religioso di un personaggio che, proprio in quanto ebreo ed errante, dal Seicento fino ad oggi, popola la letteratura europea. A differenza del flusso testuale, più volte analizzato da studiosi provenienti da diverse discipline, il *corpus* iconografico dell'ebreo errante «in azione» non è stato però ancora mai esaminato¹⁶.

2. *Un incunabolo iconografico: il testo e l'immagine di Matthew Paris*

La serie iconografica dell'ebreo errante che interagisce con Gesù portacroce comincia con una miniatura monocroma che decora i *Chronica majora* di Matthew Paris, una storia univer-

¹⁴ Cfr. nota 6.

¹⁵ Un ricco elenco di fonti in Andersen 1991, pp. 21-37.

¹⁶ Gli studi sull'iconografia dell'ebreo errante si riducono infatti all'analisi della tipologia del mendicante con sacco e bastone. Cfr. Ambrosini 1993; Milin 1997, pp. 70-72; Massenzio 2007, pp. 119-127; l'ottimo Wolfthal 1985, molto ripreso da Schmitt 2001b. Solo più recentemente Frugoni (2008, pp. 231-236) ha evidenziato la presenza dell'ebreo errante «in azione» nel ciclo giottesco della cappella del Scrovegni e Capriotti (2009, pp. 69-71) nella predella della *Madonna del Pergolato* di Giovanni Boccati.

sale del mondo, scritta da un monaco dell'abbazia di Sant'Albans in Inghilterra, morto nel 1259¹⁷. L'immagine illustra un episodio raccontato in realtà da un vescovo armeno, visitatore del monastero inglese nel 1228, cui i monaci chiedono ragguagli sul famoso Joseph, presente ai fatti della Passione e ancora vivo per testimoniare la fede cristiana. Il vescovo racconta allora il momento topico:

Trahentibus autem judaeis Jesum extra praetorium, cum venisset ad ostium, Cartaphilus praetorii ostiarius et Pontii Pilati, cum per ostium exiret Jesus, pepulit Eum pugno contemptibiliter post tergum, et irridens dixit: "Vade Jesu citius, vade, quid moraris?" Et Jesus, severo vultu et oculo respiciens in eum, dixit: "Ego vado, et expectabis donec veniam"¹⁸.

Dopo aver ritratto questo colloquio, il vescovo aggiunge che la vita di Cartaphilus è scandita da una metamorfosi ringiovanente che avviene allo scadere dei cento anni, momento in cui l'uomo si ammala di una malattia quasi incurabile, fino a sembrare rapito in estasi. A seguito di questa estatica infermità egli ritorna all'età che aveva all'epoca dei fatti della Passione, cioè a trent'anni. La conversione e il battesimo di Cartaphilus, divenuto oramai il cristiano Joseph, non placano la sua paura nell'attesa del giorno del Giudizio, la quale è vissuta in mezzo ai mortali come testimone eccellente, sempre pronto a raccontare tutto ciò che conosce su Cristo e sugli apostoli. Proprio a partire da questo testo, che informa tutte le altre successive rielaborazioni del «mito» dell'ebreo errante, la stratificata leggenda medievale è stata giustamente interpretata come un tentativo teologico di ridefinire il ruolo storico degli ebrei, relegati ad essere, come Cartaphilus, i testimoni perenni della veridicità dei fatti della Passione¹⁹. Più recentemente si è proposto di leggere in questa

¹⁷ Lewis 1987. Nei suoi *Chronica majora*, Matthew Paris non fa altro che continuare i racconti già iniziati dal suo predecessore Roger de Wendover, morto nel 1236 e autore dei *Flores Historiarum*, che all'anno 1228 aveva già registrato, seppur in forma più succinta, l'episodio che ci interessa.

¹⁸ Parisiensis 1964, p. 162.

¹⁹ Questo ebreo convertito, che ha visto, toccato e udito Cristo, sperimentandone il potere, diviene per il cristianesimo medievale un testimone privilegiato, lasciato vivo

storia esemplare anche un chiaro intento polemico, finalizzato a vanificare, delegittimare e svuotare la prospettiva messianica ebraica medievale, assorbita nell'unica attesa possibile, quella del convertito Joseph²⁰.

Il passo di Matthew Paris tuttavia non ci dice affatto che Cartaphilus sia ebreo, anzi ci lascia sospettare che il portiere del pretorio di Ponzio Pilato sia con più probabilità un gentile, anche in virtù del suo nome d'origine greca, che significa semplicemente «molto amato»²¹. Contrariamente al testo, l'immagine che lo accompagna (fig. 1), realizzata dallo stesso Paris, è molto più chiarificatoria²². Sulla strada del Calvario (e non sulla porta del pretorio), Cartaphilus, vestito come un contadino e munito di zappa come Caino, alza il dito indice per dare più forza alle sue parole, trascritte su un filatterio: «Vade Jhesu ad iudicium tibi preparatum». A questo incitamento Gesù, che porta in spalla una moderna croce processionale²³, risponde con la sua efficace maledizione, sempre tracciata su un cartiglio: «Vado sicut scriptum est de me. Tu vero expectabis donec veniam». Ma oltre a ciò, per caratterizzare inequivocabilmente Cartaphilus come ebreo, il miniatore ritrae il suo personaggio con un vistoso naso ricurvo e con una folta barba riccioluta, cioè con due peculiari attributi dell'ebreo nell'arte medievale²⁴.

Dopo questo primo e singolare caso, in cui testo e immagine dialogano nello stesso manoscritto, mostrando però tutta la complessità di un rapporto che non è mai di semplice o oggettiva

in mezzo agli uomini proprio per raccontare ciò che conosce (Milin 1997, pp. 24-25; Massenzio 2007, pp. 61-65). È proprio questo infatti il ruolo che Agostino assegna agli ebrei, trasformati in semplici custodi dei libri dell'Antico Testamento, i quali in realtà, annunciando il Messia, sono funzionali ad una più ampia diffusione della nuova religione (*In Psalmos* 56, 9; 58D I, 22; 58D 2, 2).

²⁰ Massenzio 2007, pp. 56-60.

²¹ Sul problema si interroga per primo Paris 1970, p. 158, seguito da Schmitt 2001, pp. 403-404 e Massenzio 2007, pp. 37-40.

²² Schmitt 2001, p. 406 e Schmitt 2001b, pp. 62-64.

²³ Lewis 1987, p. 301.

²⁴ Sulla mostrificazione dell'ebreo, a partire dall'arte medievale, cfr. Hassing 1999; Higgs Strickland 2003; Blumenkranz 2003, pp. 31-35. Sull'importanza della barba nel mondo ebraico e sul suo valore significante, cfr. Horowitz 1994.

traduzione²⁵, l'iconografia dell'ebreo errante «in azione» diviene un fenomeno di portata europea, che produce, come d'altronde i testi letterari, numerosissime varianti. La diffusione di questo soggetto iconografico, che si inserisce con le sue specificità all'interno del più vasto fenomeno della pittura antiebraica²⁶, è probabilmente legata alla vasta circolazione di idee anti giudaiche, che in genere, a seconda dei contesti, rispondono alle più diversificate funzioni sociali, politiche o economiche²⁷. In questo specifico caso ci limiteremo comunque solo a costruire una serie iconografica che potrà essere più attentamente analizzata da futuri studi.

3. *Due esempi italiani del XIV secolo: Giotto e Barna*

Certamente legata alla ricca produzione letteraria italiana, ove l'ebreo errante, sin dal XIII secolo, prende il nome di Giovanni Buttadeo²⁸, una delle prime raffigurazioni in Italia del nostro eroe è presente, come ha recentemente notato Chiara Frugoni, nella *Salita al Calvario* del ciclo realizzato da Giotto, entro il 1304, nella Cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 2)²⁹. Nel dipinto il pittore esprime con gesti e sguardi il dialogo muto tra i due protagonisti: Buttadeo, senza essere effigiato come ebreo, incita Gesù ad andare avanti, puntandogli un bastone e una mano alle spalle;

²⁵ Come è stato osservato in occasione di uno studio sulla lunga tradizione iconografica del mito greco (Georgoudi, Vernant 1996, p. 12), la messa in immagine può rispondere anche a regole e a fini totalmente diversi da quelli che indirizzano la *performance* di un racconto scritto, dal momento che i costruttori d'immagini lavorano in genere su una linea di tradizione che è interna alla loro arte.

²⁶ Sulla pittura antiebraica cfr. Lollini 1994; Capriotti 2007; Capriotti 2008; Katz 2008; Capriotti 2009.

²⁷ Sull'antigiudaismo cristiano cfr. almeno Gardenal 2001; Ghiretti 2002; Fortis 2004; Stefani 2004.

²⁸ Il nome di Giovanni Buttadeo, sul quale sono state proposte diverse etimologie (Bezzola 1993, pp. 34-35), compare per la prima volta in Italia nel XIII secolo in un testo dell'astronomo francescano Guido Bonatti (*Introductorius ad iudicia stellarum*, tractatus 5, consideratio 141), ove è ricordato come colui che colpì Cristo condotto al Calvario, ed in una serie infinita di citazioni più o meno lunghe in componimenti redatti tra il XIII e il XIV secolo. Cfr. Bezzola 1993, pp. 31-34 e Milin 1997, pp. 37-38.

²⁹ Frugoni 2008, pp. 231-236.

il Messia gli risponde con uno sguardo che, pur non avendo la terribilità espressa nel testo di Paris, indica la fatale maledizione.

Qualche anno dopo, più precisamente intorno al 1340, un pittore senese di nome Barna, attivo secondo Lorenzo Ghiberti e Giorgio Vasari in alcuni dipinti murali nella collegiata di San Gimignano³⁰, cita di nuovo il medesimo personaggio, impegnato nello stesso atto. Mentre il corteo incede verso sinistra, appena uscito dalla porta della città, ove vengono ricacciate le Marie da un soldato armato di lancia e scudo, Gesù portacroce, in primo piano, è importunato da un losco figuro con folta barba, che con una mano sta trattenendo la croce (un evidente sincretismo con Simone cirenaico, che però non assume mai connotati negativi³¹), mentre con l'altra ha appena colpito il Cristo alle spalle, esattamente come avviene nella leggenda dell'ebreo errante. Col suo ghigno cattivo e con la bocca ancora aperta, Buttadeo ha probabilmente appena recitato la sua fatale battuta, cui Gesù risponde voltando verso di lui il suo sguardo. Al di là dei tratti caricati del suo volto, che sono spesso attribuiti agli ebrei, nessun altro particolare ci rivela con precisione la fede religiosa di questo Buttadeo, che non ha infatti nulla in comune con l'ebreo ritratto in secondo piano, tra la folla dei soldati, ammantato con un *tallith* che lascia intravedere la sua fluente barba bianca³².

Ancora un ulteriore particolare del dipinto potrebbe derivare forse dalla tradizione letteraria legata all'ebreo errante, ovvero la corda al collo con cui Gesù è trattenuto da un armato. Nel *Libellus de locis ultramarinis*, una sorta di guida ai luoghi sacri, redatta dal domenicano Pietro de Pennis verso la metà del XIV secolo, si cita proprio questo dettaglio, quando l'autore racconta che gli fu mostrato a Gerusalemme il luogo ove Buttadeo colpì Gesù:

³⁰ Sui problemi posti da questo pittore di difficile identificazione sarà sufficiente rimandare, ai fini del nostro discorso, a Carli 1992.

³¹ Cfr. Mt 27, 32; Mc 15, 21; Lc 23, 26.

³² Il *tallit* è uno scialle di preghiera, o meglio un indumento rituale a righe con frange, prescritto agli ebrei maschi, come segno che serve a ricordare tutti i precetti del Signore (*Nm* 15, 37-39). Cfr. Rubens 1967-1973, pp. 27-28.

et ibi prope monstratur locus a vulgo ubi Johannes Butadium impulit Christum dominum quando ibat ligatus ad mortem insultando dicens Domino: "Vade ultra, vade ad mortem". Cui respondit Dominus: "Ego vado ad mortem, sed tu usque ad diem iudicii non morieris pro tua culpa"³³.

Lo stesso episodio, oramai entrato nelle "guide" per pellegrini, è ricordato ancora nel XV secolo dal chierico Mariano da Siena, autore di un *Viaggio in Terra Santa*, ovvero di un resoconto di un pellegrinaggio svolto dall'autore nel 1431, ove si dice:

Truovasi una porta vechia pur ne la città, et èvi pieno di buttighe, e merchatanti, per la quale uscì el dolcie et humile Yhesu, co lla crocie in collo, quando andò a monte Chalvario. Dicesi che qui era quello, ch'è chiamato Iohanni Botadeo et dixit per dispecto a Yhesu: "va pur giù che tu n'arai una tua una". Rispose l'umile Yhesu: "io andarò, tu m'aspecterai tanto, che io torni"³⁴.

4. *La fortuna europea nel XV secolo: l'Austria, la Germania, l'Italia e la Spagna*

A prescindere dall'effettiva derivazione letteraria del Cristo legato, la medesima corda lega Gesù alla vita nella *Salita al Calvario*, oggi alla Österreichische Galerie dell'Unteres Belvedere di Vienna (fig. 4), realizzata da un pittore di cui non conosciamo il nome, ma che supponiamo essere stato attivo in questo caso intorno al 1420³⁵. L'immagine è di straordinario interesse perché stavolta, a differenza dei precedenti trecenteschi, Buttadeo è inconfutabilmente effigiato come un nobile ebreo. Il personaggio che compie l'irriverente gesto di colpire il Messia sulla via della croce porta un cappello a punta rosso, attributo peculiare dell'ebreo dell'arte cristiana, specialmente di ambito germanico³⁶, ed ha

³³ Kohler 1902, p. 358.

³⁴ da Siena 1991, p. 87.

³⁵ La tavola è attribuita al Maestro della tavola votiva di St.Lambrecht, cfr. Österreichische 2001, pp. 26-27.

³⁶ Nella sua forma più semplice di cono, anche se può assumere formati e colori diversi, il *pileus cornutus*, che deriva probabilmente dal copricapo di foggia persiana

la bordura del collo e della manica decorata con scritte dorate, in caratteri ebraici, che però non compongono parole di senso compiuto. Si tratta con ogni evidenza di una sorta di *grammelot* dipinto, che trova confronto col teatro vero e proprio³⁷ e con altri dipinti della stessa epoca, ove le lettere ebraiche vengono usate per permettere all'osservatore di identificare senza errori il personaggio come ebreo³⁸. Anche se la sua mano non è ancora arrivata a destinazione, Gesù si volta verso di lui e mostra il suo volto triste. La porta di città sullo sfondo s'identifica in qualche modo con quella del pretorio, dal momento che al suo interno, fuori scala, è ben visibile la grande testa dello stesso Pilato, che sfoggia un ricco copricapo orientale. Così dunque il pittore, rispettando la leggenda, ha effigiato Buttadeo come il guardiano della porta del pretorio, ma allo stesso tempo non ha voluto lasciar dubbi sulla sua identità ebraica.

In una maniera abbastanza simile al pittore di Vienna si comporta Johann Koerbecke, uno dei più grandi e attivi pittori della Westfalia del Quattrocento³⁹. In uno scomparto del Marienfelder Altar, cioè dell'altare realizzato entro il 1457 per decorare il coro della chiesa del monastero cistercense di Marienfeld⁴⁰, il pittore rappresenta la *Salita al Calvario* (fig. 5), ora alla Gemäldegalerie di Berlino, senza trascurare l'episodio che stiamo analizzando. Dietro la croce, separato sia dai dolenti sulla sinistra, che dagli altri manigoldi, uno dei quali sta trascinando Gesù con una

portato dai non credenti nei paesi mussulmani (Rubens 1967-1973, p. 92) e che in alcuni casi gli ebrei sembrano portare liberamente in Germania nel XII secolo (Kisch 1949, p. 295), viene prescritto obbligatoriamente come segno distintivo infamante agli ebrei tedeschi, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, per poi diffondersi, anche se più debolmente, in Francia, Spagna e Italia. Sul cappello a punta come marchio infamante di negatività, cfr. Sansy 1992.

³⁷ Cfr. ad esempio il linguaggio del Mago ebreo nell'*Officium Stellae* di Rouen (XII secolo) studiato da Susa 2009, pp. 23-24.

³⁸ Cfr. ad esempio il cartiglio portato in mano da sacerdoti ebrei nella *Crocifissione* di Zanino di Pietro (Pinacoteca Comunale di Rieti) studiata a questo proposito da Capriotti 2009, pp. 62-63.

³⁹ Cfr. Schmidt 1996, pp. 133-134; Bauer 1992.

⁴⁰ I pannelli sono oggi dispersi in nove diversi musei, cfr. Sommer 1937 e Luckhardt 1987.

corda, si staglia isolata la presenza di un personaggio che nella mano sinistra tiene dei chiodi, mentre con la mano destra sta per sferrare il leggendario colpo con un bastone. Per sottolineare la sua ebraicità si ricorre ancora una volta al cappello a punta, che in questo caso è addirittura di colore giallo, la tinta per eccellenza dell'infamia, degli ebrei e delle prostitute, sin dal Medioevo⁴¹. Per rappresentare questo episodio leggendario, il pittore, certamente guidato dai monaci committenti, lavora sulle fonti letterarie della leggenda internazionale, in gran parte in latino, così diffuse in Germania da suscitare addirittura lo sdegno del domenicano tedesco Felix Schmid, che tra il 1480 e il 1483, nel suo *Evagatorium in terrae sanctae, arabiae et Egypti peregrinationem*, si scaglia contro la falsità della leggenda del percussore di Gesù, condannato alla vita terrena fino al Giudizio⁴².

Come questi due artisti nordici, anche Giovanni Boccati, pittore di Camerino a lungo attivo a Perugia⁴³, non ha alcun dubbio sulla fede religiosa del suo Buttadeo. In uno dei tre scomparti che compongono la predella della *Madonna del Pergolato*, in origine firmata e datata 1447 e destinata all'altare dell'oratorio della confraternita dei Disciplinati del convento domenicano di Perugia (oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria)⁴⁴, viene messa in scena una vivace *Andata al Calvario* (fig. 6), nella quale i personaggi incedono da sinistra verso destra, uscendo da una città turrita. Al centro, mentre Cristo, ancora con la corda al collo, trasporta la sua croce, Buttadeo lo spintona con una mano e gli punta la lancia sulle spalle con l'altra. Per fare in modo che l'osservatore capisca che l'irriverente gesto viene compiuto proprio da un ebreo, Boccati veste Buttadeo con una casacca ornata con

⁴¹ Tra i moltissimi scritti di Michel Pastoureau a riguardo si cfr. almeno il recente Pastoureau 2005, pp. 185-186.

⁴² Per l'autore questo personaggio è in realtà Malco, il servo di Anna, il cui destino s'incrocia, come abbiamo visto, con quella dell'ebreo errante. Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare all'attenta discussione del caso in Milin 1997, pp. 52-54.

⁴³ L'ultimo lavoro monografico sul pittore risulta essere quello firmato da Minardi 2002.

⁴⁴ Per la storia materiale dell'opera cfr. Minardi 2002, pp. 209-211, 234-244. Per l'interpretazione antiebraica dell'intera predella cfr. Capriotti 2009, pp. 65-77.

uno scorpione nero su campo giallo: questo colore, come già osservato, è per eccellenza la tinta dell'infamia, mentre lo scorpione è l'inconfondibile simbolo che identifica tradizionalmente il popolo d'Israele nell'arte medievale e rinascimentale⁴⁵. Una raffigurazione così esplicita non trova alcun confronto con altre fonti letterarie coeve, neanche con il testo più lungo e complesso del XV secolo, redatto dal fiorentino Antonio di Francesco d'Andrea intorno al 1415, ove, sempre senza chiarire il credo religioso del protagonista, si spiega per la prima volta il significato del nome Buttadeo:

Vuolsi dire Giovanni Batté-Iddio, cioè Giovanni perchosse-Iddio. Quando saliva el monte dove fu messo in croce (e lla Madre chon altre donne chon gran pietà e lamenti e pianti andavano drieto), allora si volse per volerle dire, e fermò alquanto e piedi; onde questo Giovanni el perchosse di dreto nelle reni, e disse: *va' su tosto!* E Giesù si volse a llui: *E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai!*⁴⁶

Come l'Austria, la Germania e l'Italia, anche la penisola iberica nel XV secolo diviene un luogo di circolazione privilegiata della leggenda, che si diffonde attraverso diverse fonti letterarie sia in Spagna⁴⁷ che in Portogallo⁴⁸. In particolare in Spagna, ove il personaggio, con il nome di Juan de Espera en Dios, di Juan Devoto a Dios o di Juan de Votadios, è presente nei testi sin dal

⁴⁵ Cfr. Bulard 1935. Sia nella Bibbia che nei Padri della Chiesa gli scorpioni sono i nemici del profeta, del discepolo, degli apostoli e poi della Chiesa. In Tertulliano e Gerolamo lo scorpione è paragonato agli eretici per il veleno della sua coda, per come esso s'espande e per lo sperone curvo e penetrante. È soprattutto però nelle sacre rappresentazioni tra Tre e Cinquecento, che l'associazione tra scorpioni ed ebrei diviene più esplicita. In alcuni testi di drammi sacri scritti tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo il tradimento degli ebrei è paragonato direttamente alla puntura degli scorpioni. Nella messa in scena dei misteri pasquali c'erano inoltre spesso dei porta stendardi con gli emblemi dei partecipanti, che erano in genere il monogramma SPQR (Senatus PopulusQue Romanus), a rappresentare i romani, e lo scorpione, simboleggiante il popolo ebraico. In questo modo si sottolineava la doppia colpa di romani ed ebrei.

⁴⁶ Questo lungo testo, in cui Buttadeo ha il dono della glossolalia ed è effigiato come guaritore, è stato scoperto nell'Archivio di Stato di Firenze e pubblicato da Morpurgo 1891, la cit. alle pp. 37-38.

⁴⁷ Bataillon 1941.

⁴⁸ Michaelis de Vasconcellos 1887-1889.

XV secolo, l'epopea dell'errante immortale arriva addirittura a provocare un fenomeno d'emulazione in un ventenne chiamato Antonio Ruiz, che tra il 1546 e il 1547 viene processato dall'Inquisizione per aver più volte finto d'essere Juan de Espera en Dios, abusando della credulità popolare⁴⁹. Anche in virtù di questa capillare propagazione, perfino orale, della leggenda, l'icona del personaggio che nella salita al Calvario percuote Cristo diviene un luogo di singolare sperimentazione iconografica⁵⁰.

Una delle più precoci raffigurazioni spagnole si trova nel Retaule de Sant Miquel, proveniente da l'eremo di Sant Miquel alla Pobla de Cérvoles (les Garrigues), conservato oggi nel Museu Diocesà di Tarragona e giustamente attribuito a Bernat Martorell, il più grande pittore tardogotico catalano⁵¹, attivo in questo caso tra il 1440 e il 1450. Juan de Espera en Dios compie la sua azione con una lancia nell'*Andata al Calvario* (fig. 7) dell'ultimo scomparto di predella, mentre Gesù, quasi caduto, è trascinato per una corda e Simone cirenaico regge a fatica il peso della croce. L'unico elemento che potrebbe palesare l'identità ebraica di questo Juan è il colore della sua veste, che fa *pendant* con il giallo dell'abito di Giuda nella *Cattura di Cristo* del primo scomparto. In questo modo il tradimento di Giuda, paradigma dell'infedeltà ebraica⁵², viene abbastanza esplicitamente paragonato al gesto infame di Juan de Espera en Dios⁵³.

⁴⁹ Bataillon 1941, pp. 103-115.

⁵⁰ La circolazione della leggenda va considerata con ogni evidenza come un tentativo di risolvere il problema della massiccia presenza ebraica nella penisola. Per un quadro generale cfr. Pérez 2005.

⁵¹ Cfr. Yarza Luaces 1995, pp. 121-122; Bécet 1992; Guidiol, Alcolea Blanch 1986.

⁵² Sul rapporto più volte istituito dalle fonti fra Giuda e i giudei cfr. Maccoby 1992 e Todeschini 1997.

⁵³ Lo stesso personaggio, vestito da soldato romano, si ritrova in uno scomparto di predella del Retablo di San Dionisio e Santa Margherita, conservato nell'omonima cappella nella cattedrale di Valenza e realizzato alla fine del XV secolo da Vincente Macip. In uno scomparto perduto del retablo dell'altare maggiore della collegiata di Gandía (sempre nel territorio di Valenza), realizzato da Paolo di San Leocadio nel 1502-1508 (Gomez 1995, pp. 217-218; Company 2006, p. 162), un soldato romano afferra Gesù per i capelli, mentre gli sta per sferrare un colpo alla schiena.

Inoltre, come spesso accade ai personaggi di religione ebraica effigiati nelle immagini tra Medioevo e Rinascimento⁵⁴, il viso di questo Juan è stato completamente grattato dal gesto infamante di qualche fanatico antico fedele, che aveva senza altro intenzione di colpire «realmente» il soggetto rappresentato, seguendo un procedimento psicologico di sostituzione, comune a molte culture, specialmente quelle d'impostazione fideistica, che tende ad annullare la differenza tra immagine e modello⁵⁵. Un gesto di questo tipo si inserisce comunque nella politica di segregazione portata avanti contro gli ebrei dalle autorità politiche e religiose di Tarragona nel XV secolo⁵⁶.

Nell'ormai decontestualizzata *Salita al Calvario* (1495 ca., fig. 8), firmata da due misteriosi pittori di Siviglia, Antón e Diego Sánchez⁵⁷, e conservata nel Fitzwilliam Museum di Cambridge⁵⁸, Cristo, trattenuto al collo per una corda, è praticamente svenuto per il pugno infertogli da un Juan de Espera en Dios che ha veramente tutti i mostruosi connotati iconografici dell'ebreo. Con ogni evidenza in questo caso i due artisti recuperano l'icona letteraria del Cartaphilus di Matthew Paris, che colpisce il Messia proprio con un pugno.

⁵⁴ Cfr. il caso emblematico, e ancora non studiato, degli sfregi sugli ebrei effigiati nella *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ciccarello nella Pinacoteca Civica di Ancona.

⁵⁵ Sul valore magico dell'immagine che sostituisce ciò che rappresenta, cfr. Gombrich 1978. Sul problema della fruizione dell'opera d'arte e delle reazioni del pubblico, cfr. il non sempre condivisibile Freedberg 1993. Sui limiti del modello di lettura utilizzato da Freedberg, che ontologizza l'immagine e trascura i contesti, cfr. la recensione di Prévost 2003 e la concreta alternativa di Fantoni 1995.

⁵⁶ Sul problema cfr. Mateu Boada 2003. L'attenzione riposta dalle autorità politiche e religiose nei confronti della conversione, anche forzata, degli ebrei rende ancora più significativa la presenza dell'ebreo errante, che nella leggenda si converte al cristianesimo. In queste circostanze non va trascurata la presenza di un ciclo di dipinti murali con storie della vera croce nel duomo di Tarragona, ove l'ebreo Giuda (anche lui alla fine convertito) compare addirittura con il segno giallo.

⁵⁷ Cfr. Yarza Luaces 1995, p. 183.

⁵⁸ Fitzwilliam 2005, p. 16.

5. Il ritorno in Italia a cavallo dell'avvento europeo di Ahasverus

Anche se è difficile stabilire la portata della circolazione dei modelli iconografici e letterari tra un paese e l'altro, l'immagine dell'errante maledetto ritorna in Italia con elementi ancora nuovi alla fine del XVI secolo. Nella *Salita al Calvario*, realizzata da Simone de Magistris nel 1598 (fig. 9) e destinata alla cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio (Macerata)⁵⁹, il personaggio, ancora vestito di giallo, arriva a colpire Gesù addirittura con un calcio, che assesta proprio sulle reni, vale a dire nel luogo indicato dal testo già citato di Antonio di Francesco d'Andrea. Che questo dettaglio sia o meno il lontano portato della stratificata leggenda europea, il quadro, in cui compaiono turchi con turbanti e lunghi baffi, dimostra che il vero problema da risolvere non è più, come nel Medioevo, il ruolo da attribuire agli ebrei nella storia della salvezza, ma il confronto difficile con i nuovi e minacciosi infedeli che dominano il Mediterraneo e che, in questo caso, vengono addirittura proiettati indietro nel tempo ed effigiati come i responsabili della Passione del Messia (il ruolo attribuito in genere agli ebrei)⁶⁰.

Mentre Simone de Magistris introduce un elemento che finora non avevamo mai incontrato, cioè il dettaglio del calcio, il tema del pugno, già presente nella leggenda duecentesca e recuperato come abbiamo osservato nel Quattrocento savigliano, ritorna ad essere centrale nel celebre quadro con la *Salita al Calvario*, realizzato da Orazio Gentileschi tra il 1605 e il 1606 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 10)⁶¹. Per concentrare l'attenzione sui protagonisti e per meglio coinvolgere l'osserva-

⁵⁹ Cfr. Amato 1996, pp. 214-223 e da ultimo Armellini, in Sgarbi 2007, p. 258.

⁶⁰ I turchi, insieme ad altri ebrei e all'ebreo errante, sono presenti anche nella *Salita al Calvario* del *Trittico del Calvario* realizzato da Frans Francken I nel 1585 per l'Hospital de las Bupas di Siviglia e oggi conservato nel locale Museo de Bellas Artes (Sebatán, García Gainza, Buendía 1986, p. 256). Anche questo dipinto esprime probabilmente la stessa problematica.

⁶¹ Cfr. Zuccari, in Christiansen, Mann 2001, pp. 58-61.

tore nel dramma dell'evento, Gentileschi sospende tutte le azioni: la pia donna non ha ancora terminato il suo saluto, Gesù non le ha ancora risposto, il manigoldo non ha ancora sferrato il suo pugno. È proprio attraverso quest'ultimo personaggio che Orazio dà una sua versione dell'antica leggenda dell'ebreo errante, che, a partire dal 1602, è oramai popolare in tutta Europa, grazie alla pubblicazione delle gesta di Ahasverus, il ciabattino, sicuramente ebreo, punito all'erranza eterna per aver ingiuriato contro Gesù.

Bibliografia

- Amato, P.
1996 *Simone de Magistris. "picturam et sculpturam faciebat"*, Campobasso.
- Ambrosini, M.G.
1993 *L'Ebreo Errante dall'iconografia cristiana a Chagall*, in Fintz Menascé, E. (a cura di), *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, pp. 331-392.
- Anderson, G.K.
1991 *The legend of the wandering Jew*, Hanover-London.
- Augé, M.
2007 Recensione a M. Massenzio, *La passion selon le Juif errant*, Paris 2006, in «L'homme», 184, pp. 227-228.
- Bacci, B.M.
1931 *Diego Martelli, l'amico del macchiaioli*, in «Pègaso. Rassegna di lettere e arti», pp. 297-323.
- Bagatti, P.B.
1949 *The legend of wandering Jew*, in «Franciscan Studies», 9, pp. 1-9.
- Bataillon, M.
1941 *Pérégrinations espagnoles du juif errant*, in «Bulletin hispanique», XLIII, 2, pp. 81-122.
- Bauer, M.W.
1992 s.v. *Koerbecke, Johann*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, III, Torino, p. 44.

Bécet, M.

- 1992 s.v. *Martorell, Bernardo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, III, Torino, pp. 258-259.

Bezzola, V.

- 1993 *L'ebreo errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Abasverus)*, in Fintz Menascé, E. (a cura di), *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, pp. 25-70.

Blumenkranz, B.

- 2003 *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. Frugoni, Roma-Bari.

Bulard, M.

- 1935 *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIVe, XVe, XVIe siècles*, Paris.

Capriotti, G.

- 2007 *Sibille Contra Judaeos. Una lettura antiebraica della Cappella Baglioni di Pintoricchio a Spello*, in Capriotti, G., Gaetani, C. (a cura di), *Quei loro incontri. Lezioni settempedane*, Ancona, pp. 40-60.
- 2008 *L'iconografia di Sant'Elena nella leggenda della "vera croce" e il problema ebraico nelle Marche del XV secolo. Giovanni Antonio da Pesaro e Luca di Paolo da Matelica*, in Paraventi, M. (a cura di), *L'abbazia di Sant'Elena nella valle dell'Esino. Storia, arte e architettura (Atti del convegno di studi Serra San Quirico, Auditorium ex-Chiesa di S. Maria del Mercato 27 maggio 2006)*, Jesi, pp. 221-262.
- 2009 *L'infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella pittura italiana del Quattrocento. Zanino di Pietro, Giovanni Boccati, Luca di Paolo, Carlo Crivelli*, in Capriotti, G. (a cura di), *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, Macerata, pp. 51-95.

Carli, E.

- 1992 s.v. *Barna*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, pp. 109-112.

Christiansen, K., Mann, J.W.

- 2001 (a cura di), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Milano.

Company, X.

- 2006 *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Epanya*, Gandia.

D'Ancona, A.

1969 *Saggi di letteratura popolare: tradizioni, teatro, leggende, canti*, Bologna.

Da Siena, M.

1991 *Viaggio fatto al Santo Sepolcro 1431*, a cura di P. Pirillo, Ospedaletto (Pisa).

Fantoni, M.

1995 *Il potere delle immagini. Riflessioni su iconografia e potere nell'Italia del Rinascimento*, in «Storica», 3, pp. 43-72.

Fitzwilliam Museum

2005 *Treasures of the Fitzwilliam Museum*, Cambridge.

Freedberg, D.

1993 *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino [ed. orig., Chicago 1989].

Frugoni, C.

2008 *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino.

Gaudenzi, A.

1888 (a cura di), *Ignoti monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Ryccardi de Sancto Germano Chronica Priora*, Napoli.

Georgoudi, S., Vernant, J.-P.

1996 (a cura di), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris.

Gombrich, E.H.

1978 *Icones Symbolicae. Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte* [1948], in Id., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, pp. 176-273.

Gomez, I.M.

1995 *La pittura spagnola del primo Rinascimento*, in Pérez Sanchez, A. (a cura di), *La pittura spagnola*, Milano, pp. 185-243.

Gramsci, A.

1975 *Quaderni del Carcere*, II, a cura di V. Gerratana, Torino.

Guidiol, J., Alcolea i Blanch, S.

1986 *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, pp. 121-132, cat. 377-397.

Hassing, D.

- 1999 *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*, in Hourihane, C. (a cura di), *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversari of the Index of Christian Art*, Princeton, pp. 25-46.

Higgs Strickland, D.

- 2003 *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval art*, Princeton.

Horowitz, E.

- 1994 *Visages du judaïsme: de la barbe au monde juif et l'élaboration de ses significations*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 5, pp. 1065-1090.

Katz, D.E.

- 2008 *The Jew in the art of the Italian Renaissance*, Philadelphia.

Kisch, G.

- 1949 *The Jews in Medieval Germany. A Study of their Legal and Social Status*, Chicago.

Knecht, E.

- 1977 *Le mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble.

Kohler, C.

- 1902 *Le Libellus de locis ultramarinis de Pierre de Pennis*, in «Revue de l'orient latin», IX, pp. 313-383.

Lewis, S.

- 1987 *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkley.

Lollini, F.

- 1994 «Lo strepito degli ostinati giudei». *Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia Romagna*, in Muzzarelli M.G. (a cura di), *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, Bologna, pp. 269-328.

Luard, H.R.

- 1964 (a cura di) *Matthaei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica majora*, III, Nendeln.

Luckhardt, J.

- 1987 *Der Hochaltar der Zisterzienserklsterkirche Marienfeld*, Münster.

Maccoby, H.

- 1992 *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, London.

- Massenzio, M.
 2007 *La Passione secondo l'ebreo errante*, Macerata.
 2010 *Le Juif errant ou l'art de survivre*, Paris.
- Mateu Boada, E.
 2003 *Marginació i segregació de la minoria jueva a les comarques tarra-gonines: de finals del segle XIII fins a l'expulsió*, in Piñol Alabart, D. (a cura di), *Història dels altres. Exclusió social i marginació a les comarques tarragonines [segles XIII-XX]*, Tarragona, pp. 43-69.
- Mellinkoff, R.
 1976 *Cain and the Jews*, in «Journal of Jewish Art», 6, pp. 16-38.
- Michaelis de Vasconcellos, C.
 1887-1889 *O judeu errante em Portugal*, in «Revista Lusitana», I, pp. 34-44.
- Milin, G.
 1997 *Le cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du juif errant*, Rennes.
- Minardi, M.
 2002 *Giovanni di Piermatteo Boccati*, in De Marchi, A. (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, pp. 206-229.
- Morpurgo, S.
 1891 *L'ebreo errante in Italia*, Firenze.
- Mosco, G.
 1982 *Il prato*, a cura di R. Maisano, Napoli.
- Osterreichische Galerie
 2001 *Osterreichische Galerie Belvedere Vienna*, Monaco.
- Paris, G.
 1970 *Légendes du Moyen Age*, Amsterdam.
- Pastoureau, M.
 2005 *Medioevo simbolico*, Roma-Bari [ed. orig. Paris 2004].
- Pérez, J.
 2005 *Los judíos en España*, Madrid.
- Prévost, B.
 2003 *Pouvoir et efficacité symbolique des images*, in «L'homme», 165, pp. 275-282.
- Rubens, A.
 1967-1973 *A History of Jewish Costume*, London.

Sansy, D.

- 1992 *Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie*, in Blaschitz, G., Hundsbichler, H., Jaritz, G., Vavra, E. (a cura di), *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, pp. 394-375.

Schmidt, H.M.

- 1996 *La committenza e le forme del gotico*, in Bott, G. (a cura di), *La pittura tedesca*, Milano, pp. 65-149.

Schmitt, J.-C.

- 2001 *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris.
- 2001b *La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du juif errant*, in Sigal-Klagsbald, L. (a cura di), *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Paris, pp. 55-75.

Sebatían, S., García Gainza, M.C., Buendía, J.R.

- 1986 *El Renacimiento*, Madrid.

Sgarbi, V.

- 2007 (a cura di), *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, Venezia.

Sommer, J.

- 1937 *Johann Koerbecke der Meister des Marienfelder Altares von 1457*, Münster.

Sue, E.

- 1996 *Le juif errant*, préface de F. Lacassin, Paris.

Susa, C.

- 2009 *Tra 'perfidia' anticristiana e conversione nel nome di Maria. Figure di 'giudei' nel teatro tardo-medievale in area mediterranea*, in Capriotti G. (a cura di), *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, Macerata, pp. 19-50.

Todeschini, G.

- 1997 *"Iudas mercator pessimus". Ebrei e simoniaci dall'XI al XIII secolo*, in «Zakhor. Rivista di Storia degli Ebrei in Italia», I, pp. 11-23.

Wolfthal, D.

- 1985 *The Wandering Jews: Some Medieval and Renaissance Depictions*, in Clark, W.W., Eisler, C., Heckscher, W.S., Lane, B.G. (a cura di), *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York, pp. 217-227

Yarza Luaces, J.

1995 *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in Pérez Sanchez, A. (a cura di), *La pittura spagnola*, Milano, pp. 71-183.

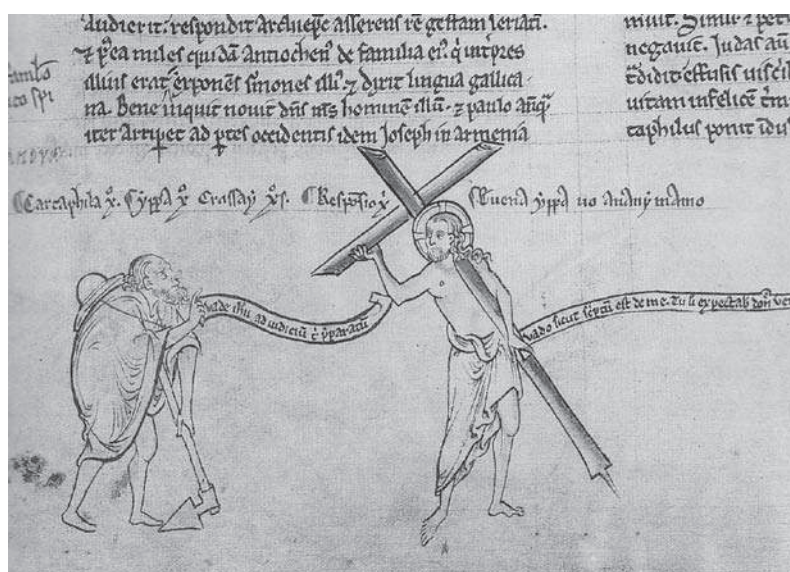


Fig. 1. Matthew Paris, *Gesù e Cartaphilus*, miniatura dai *Chronica majora* di Matthew Paris, Corpus Christi College, Cambridge, ms 16, f. 70v.



Fig. 2. Giotto, *Salita al Calvario*, Cappella del Scrovegni, Padova



Fig. 3. Barna, *Salita al Calvario*, Collegiata, San Gimignano (Siena)



Fig. 4. Maestro della tavola votiva di St.Lambrecht, *Salita al Calvario*, Österreichische Galerie dell'Unteres Belvedere, Vienna



Fig. 5. Johann Koerbecke, *Salita al Calvario*, Gemäldegalerie, Berlino



Fig. 6. Giovanni Boccati, *Salita al Calvario*, scomparto di predella della *Madonna del Pergolato*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia



Fig. 7. Bernat Martorell (attribuito a), *Salita al Calvario*, scomparto di predella del *Retaule de Sant Miquel*, Museu Diocesà, Tarragona



Fig. 8. Juan e Diego Sanchez, *Salita al Calvario*, Fitzwilliam Museum, Cambridge



Fig. 9. Simone de Magistris, *Salita al Calvario*, Collegiata, San Ginesio (Macerata)



Fig. 10. Orazio Gentileschi, *Salita al Calvario*, Kunsthistorisches Museum, Vienna