

GIUSEPPE CAPRIOTTI

IL PROBLEMA EBRAICO E TURCO NELLA
PITTURA DELLA CONTRORIFORMA.
I DIPINTI DI SIMONE DE MAGISTRIS
PER LA CAPPELLA DEL SANTISSIMO
SACRAMENTO NELLA COLLEGIATA
DI SAN GINESIO



giuffrè editore - 2012

Estratto dal volume:

ALBERICO GENTILI

(San Ginesio 1552 - Londra 1608)

ATTI DEI CONVEGNI

NEL QUARTO CENTENARIO DELLA MORTE

(VOL. III)

Inaugurazione del Centenario Gentiliano

San Ginesio, 13-14 gennaio 2008

Le Marche al tempo di Alberto Gentili:

religione, politica, cultura

San Ginesio, 13-14 giugno 2009

Prof. GIUSEPPE CAPRIOTTI *

*Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma.
I dipinti di Simone De Magistris
per la cappella del Santissimo Sacramento
nella collegiata di San Ginesio ***

* Università di Macerata

1. *Intorno al 1598: Alberico Gentili, Simone De Magistris, gli ebrei e i turchi.*

In questo contributo si cercherà di analizzare, attraverso lo studio dei dipinti per la cappella del Santissimo Sacramento di San Ginesio, firmati e datati da Simone De Magistris nel 1598 ⁽¹⁾, come viene affrontato e ridefinito il problema ebraico e turco durante l'epoca della Controriforma, nel momento in cui anche Alberico Gentili, nel capitolo X del I libro del *De Iure Belli*, pubblicato nella sua versione completa lo stesso anno dei dipinti ⁽²⁾, si chiede se sia giusto che il principe tuteli all'interno dello stato un'unica religione, come indubbio fattore di coesione, provocando la guerra tra i suoi sudditi. A differenza di molti suoi contemporanei cristiani, Gentili sostiene la necessità della tolleranza religiosa internazionale, per evitare dannosi conflitti civili, e propone l'esempio dell'Impero turco, che tollera ebrei e cristiani, così come sinagoghe e chiese ortodosse sono tollerate a Roma e ad Ancona ⁽³⁾. La situa-

**) Ringrazio di cuore il personale della Biblioteca Comunale di San Ginesio per aver facilitato le mie ricerche, Lucio Tomei per l'aiuto nella lettura e nell'interpretazione del documento di commissione, Chiara Frugoni, per aver riletto il testo e per i consigli, Roberto dell'Orso per avermi fornito le foto ginesine.

¹⁾ Monografie e studi recenti di riferimento: P. AMATO, *Simone De Magistris « picturamet sculpturam faciebat » (1538/43-notizie 1611)*, Campobasso, Lampo, 1996, pp. 214-222; P. ZAMPETTI (a cura di), *Simone De Magistris e i pittori di Caldarola*, Camerano, Conerografica, 2001, pp. 169-171; V. SGARBI (a cura di), *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 256-259 e pp. 295-297.

²⁾ Sulla storia del testo cfr. D. QUAGLIONI, *Introduzione*, in ALBERICO GENTILI, *Il diritto di guerra (De Iure Belli Libri III, 1598)*, Milano, Giuffrè, 2008, pp. IX-XXXIII.

³⁾ ALBERICO GENTILI, *De iure belli libri tres*, lib. I, cap. X. Anche se ritiene che gli Ottomani agiscano da nemici, cospirando contro i cristiani, cui usurpano i beni con ignobili trucchi (ALBERICO GENTILI, *DIB*, lib. I, cap. XII), e nutre in generale sentimenti contrastanti nei confronti dell'Impero turco, Gentili afferma comunque che la religione riguarda il rapporto con Dio e non le relazioni tra governanti o tra governanti e sudditi (*DIB*, cit., lib. I cap. IX. Cfr. N. MALCOLM, *Alberico Gentili and the Ottomans*, in *Alberico Gentili. La salvaguardia dei beni culturali nel diritto internazionale*, Atti del convegno, Dodicesima giornata gentiliana (San Ginesio, 22-23 settembre 2006), Milano, Giuffrè, 2008, pp. 63-89. Nei con-

zione era in realtà molto più articolata e complessa di quanto la descrivesse Gentili.

Nello Stato Pontificio, ove gli ebrei erano tollerati per necessità economiche e commerciali, anche con la convinzione che presto sarebbero tutti stati convertiti ⁽⁴⁾, diversi papi si erano già pronunciati con bolle che imponevano pesanti restrizioni: nel 1555, con la *Cum nimis absurdum*, emanata da Paolo IV, era cominciato il processo di espulsione, concentrazione e ghettizzazione, sul modello del ghetto della Serenissima; nel 1569, con la *Hebraeorum gens* di Pio V, rimanevano in vita solo i ghetti di Roma ed Ancona ⁽⁵⁾: Roma era la capitale dello Stato Pontificio, Ancona ne era il maggiore porto commerciale. Cacciare gli ebrei da Ancona significava bloccare il prestito e dunque i commerci con l'Oriente. L'Impero Ottomano, la maggior potenza militare nel Mediterraneo, era uno dei principali protagonisti della pirateria e della corsa mediterranea e adriatica, che vedeva contrapposte navi cristiane, in special modo veneziane e maltesi (ma non solo), a quelle dei barbareschi, corsari della Barberia, cioè delle coste nordafricane (in particolare di Tunisi, Tripoli e Algeri), spesso al soldo dell'Impero turco ⁽⁶⁾. In questa guerra corsara e piratesca, da ambo le parti, i rispettivi pri-

fronti degli ebrei, che non rappresentano una minaccia militare, Gentili si dimostra particolarmente tollerante, ricorrendo estesamente a fonti giuridiche ebraiche e opponendosi alla persecuzione di cui sono stati spesso vittime (ALBERICO GENTILI, *De iure belli libri tres*, lib. III, cap. XI). Cfr. B. KINGSBURY, *Alberico Gentili e il Mondo Extraeuropeo: gli Infedeli, gli Indiani d'America e la sfida della differenza*, in BENEDICT KINGSBURY (a cura di), *Alberico Gentili e il mondo extraeuropeo. Atti del convegno Settima giornata gentiliana (San Ginesio, 20 settembre 1997)*, Milano, Giuffrè, 2001, pp. 11-47.

⁴⁾ La finta tolleranza dello Stato Pontificio era basata sulla convinzione che la società cristiana avrebbe riassorbito il giudaismo grazie alle attività di persuasione messe in atto nel XVI secolo, a partire dall'istituzione della Casa dei catecumeni nel 1542. Sul problema cfr. M. CAFFIERO, *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Roma, Viella, 2004.

⁵⁾ Successivamente, nel 1593, Clemente VIII Aldobrandini, con la *Caeca et obdu-rata*, aggiunge il ghetto di Avignone. Sulla situazione degli ebrei durante l'epoca della Controriforma cfr. l'ottima sintesi di R. SEGRE, *La Controriforma: espulsioni, conversioni, isolamento*, in C. VIVANTI (a cura di), *Gli ebrei d'Italia, I. Dall'alto Medioevo all'età dei ghetti* (XI volume della *Storia d'Italia*), Torino, Einaudi, 1996, pp. 707-778.

⁶⁾ Cfr. il classico S. BONO, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e mussulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Mondadori, 1993. La corsa barbaresca diveniva spesso, esattamente come quella delle galee cristiane, autorizzata e gestita da Venezia o da Malta, vera e propria pirateria. Sulla differenza tra corsaro e pirata cfr. BONO, *Corsari nel Mediterraneo*, p. 9. Per una più articolata proposta di differenziazione cfr. Michel FONTANAY, *La place de la course dans l'économie portuaire: l'exemple de Malte et des porte barbaresques*, in *Annales ESC*, 6, 1988, pp. 1321-1347, in particolare, p. 1323.

gionieri « infedeli » — mussulmani, cristiani o ebrei che fossero — diventavano a tutti gli effetti un ricco bottino da immettere nel mercato degli schiavi, che rappresentava una delle più floride economie nei maggiori porti del Medieterraneo (7).

Le immagini che verranno analizzate, ove i riferimenti agli ebrei e all'ebraismo si mescolano con la massiccia presenza di personaggi turchi, sono casi emblematici che mettono a tema gli insidiosi problemi teologici, ma anche economici e politici, della Controriforma: l'impossibilità di rinunciare ai presupposti ebraici del Cristianesimo, e dunque la necessità di confrontarsi con una minoranza scomoda, gli antichi infedeli, ancora presenti a San Ginesio (8), come, sotto varie forme, nella maggior parte delle città dello Stato Pontificio; il tentativo di risolvere, attraverso lo specchio della questione ebraica, il contrasto religioso, che è divenuto anche politico e militare, con i nuovi infedeli: i protestanti e soprattutto i turchi, in quanto mussulmani.

2. *La cappella e il ruolo della confraternita nella committenza.*

I tre dipinti di Simone De Magistris, oggi divisi tra l'ambulacro della cappella nuova del Crocifisso (*Ultima cena e Salita al Calvario*) e la parete della navata sinistra (*Crocifissione*), erano in realtà di pertinenza dell'antica cappella del Crocefisso degli esuli ginesini, la prima a destra entrando in chiesa, oggi cappella di San Giuseppe [fig. 8]. La decisione di erigere una cappella per custodire il Crocefisso ligneo risale al 1589, anno in cui la confraternita del Santissimo Sacramento, una delle più prestigiose ed antiche di San Ginesio, alla quale erano aggregati anche molti nobili della cittadi-

7) Su questa situazione estremamente vasta, variegata e complessa cfr. i saggi raccolti da G. FIUME (a cura di), *La schiavitù nel Mediterraneo*, numero monografico di *Quaderni storici*, 107, 2/2001 e G. CAPRIOTTI, *Il pericolo turco nella committenza dei cavalieri di Malta nel XVII secolo: Caravaggio e Mattia Preti*, in A. BARBERO e A. MERLOTTI (a cura di), *Cavalieri. Dai Templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, catalogo della mostra di Venaria Reale (28 novembre 2009 — 11 aprile 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 133-141.

8) Sulla presenza degli ebrei a San Ginesio nella seconda metà del XVI secolo cfr. A.M. CORBO, *Il « tamburo » di San Ginesio nei documenti del secolo XVI*, Pollenza (Macerata), Tipografia San Giuseppe, 1999, pp. 75-76.

na ⁽⁹⁾, si carica totalmente degli oneri per i lavori necessari ⁽¹⁰⁾. Successivamente, nel 1591, alla spesa per le decorazioni destina inoltre dei fondi per via testamentaria il confratello Alessandro Vannarelli ⁽¹¹⁾, appartenente ad una famiglia che sembra esser stata molto attiva nella gestione della confraternita. Il 2 marzo 1592, come risulta dagli atti del notaio di San Ginesio Giovan Battista Passari, tre deputati della confraternita, Felice Onofri, Orazio Benucci e Giulio Passari, in presenza di un Vannarelli come testimone (Anteo Vannarella), stipulano un contratto con Simone De Magistris, pittore di Caldarola, il quale dovrà *depignere, ornare et stucare dictam cappellam iuxta modellum datum in manibus dictorum deputatorum* al prezzo complessivo di seicento fiorini. Con altissime probabilità, il « modello » in questione va interpretato come un bozzetto, realizzato dal pittore e fornito ai deputati, attraverso il quale si definivano però solamente le partiture architettoniche e le cornici dei riquadri in stucco, dal momento che si precisa: *item dictus magister Scimon teneatur depignere intus ornamenta vacua ad libitum dictorum deputatorum* ⁽¹²⁾. Non v'è dubbio dunque che sarebbero stati i deputati della confraternita a scegliere i soggetti da rappresentare all'interno dei campi che nel disegno erano ancora vuoti.

Nella sua sinteticità, l'atto di allogazione certifica che l'artista è stato incaricato di realizzare dipinti e stucchi, come è ribadito anche dalla firma del pittore nell'*Ultima cena* (SIMON. DE MAGISTRIS / CALDAROLE,^{SIS} / PICTURAM ET SCUL/TURAM FACIEBAT / A^O D^{NI} / M.D.LXXXXVIII), e che la confraternita ha

⁹⁾ Sulla Confraternita cfr. G. SALVI, *Memorie storiche di Sanginesio (Marche) in relazione con le terre circonvicine*, Camerino, Tipografia Savini, 1889, pp. 81-83.

¹⁰⁾ Sulla storia di questo crocifisso e sul suo rapporto con la confraternita del Santissimo Sacramento, il cui archivio ha subito un disastroso incendio, cfr. la documentazione resa nota da G. SALVI, *Cenni storici su la miracolosa immagine di Gesù Crocifisso venerata nella perinsigne collegiata di Sanginesio*, Tolentino, Stab. Tip. Francesco Filelfo, 1885. Il documento che contiene la decisione della confraternita è citato a p. 11.

¹¹⁾ SALVI, *Cenni storici*, p. 12. Interpretando male questa documentazione, la storiografia ha talvolta erroneamente chiamato questo ambiente « Cappella Alessandro Vannarelli » (AMATO, *Simone De Magistris*, p. 214; ZAMPETTI (a cura di), *Simone De Magistris*, p. 169), il quale in realtà non ha mai acquisito diritti di patronato, come è stato più recentemente infatti precisato (L.M. ARMELLINI, in SGARBI (a cura di), *Simone De Magistris*, pp. 295-297).

¹²⁾ Archivio di Stato di Macerata, Fondo Archivio Notarile di San Ginesio, *Atti del notaio Giovan Battista Passari*, c. 125r-v. Il documento era già stato reso noto da Salvi, *Cenni storici*, pp. 12-13.

avuto nel complesso un ruolo importante, anche nella scelta dei soggetti da dipingere. Non va però esclusa la possibilità che nel capitolo della collegiata vi fossero dei veri e propri teologi, i quali potrebbero aver coadiuvato i confratelli nella definizione del programma iconografico della cappella, che, come vedremo, è molto denso di questioni dottrinali.

Mentre questi lavori erano probabilmente in corso, il vescovo di Camerino, Gerolamo de' Buoi, con bolla del 21 ottobre 1594, concede ufficialmente alla confraternita del Santissimo Sacramento la facoltà di amministrare il culto del Crocifisso degli esuli ginesini, venerato ancora oggi con onori simili a quelli che si riservano a una reliquia ⁽¹³⁾.

L'antica cappella del Santissimo Sacramento, allestita con stucchi e dipinti da Simone De Magistris, è attualmente in pessime condizioni conservative, anche provocate da rilevanti infiltrazioni d'umidità. La sua prima sostanziale manomissione risale comunque al XVIII secolo, quando la confraternita decide di costruire un nuovo ambiente per il Crocifisso, unificando la vecchia cappella di San Giuseppe e i vani della Santissima Annunziata, e di attuare dunque una permuta tra la suddetta cappella di San Giuseppe, di patronato della famiglia Matteucci, e quella del Santissimo Crocifisso ⁽¹⁴⁾. Nella trasformazione di quest'ultima a nuovo uso, il primitivo altare, che doveva esser stato realizzato a stucco da Simone per contenere la sua *Crocifissione*, è stato sostituito con un'ampia cornice settecentesca che inquadra oggi un *Transito di San Giuseppe*. Le trabeazioni cinquecentesche, che precedono la volta, risultano infatti malamente interrotte proprio in prossimità della cornice del nuovo altare. Le diverse campiture a stucco della volta a botte, che inquadrano dipinti molto recenti, i quattro angeli e i quattro profeti ad altorilievo in stucco, anche se malamente ridipinti, sono ancora originali, così come le ghirlande di frutta e le cornici dei due quadri laterali (che ora inquadrano una *Battaglia di Lepanto* e un *Martirio di Santa Caterina*, realizzati da Mercurio Rusiolo nel 1609) ⁽¹⁵⁾, anch'esse ridotte in cattivo stato di conser-

¹³⁾ SALVI, *Cenni storici*, p. 13.

¹⁴⁾ La decisione di trovare un nuovo ambiente più idoneo alla conservazione del Crocifisso risale al 1728, mentre la traslazione dell'immagine avviene solo nel 1744. Cfr. SALVI, *Cenni storici*, pp. 16-18.

¹⁵⁾ La tela con la *Battaglia di Lepanto*, recentemente restaurata ed esposta alla mo-

vazione. Nel sottarco che precede la cappella sono dipinte le personificazioni della Carità, con un bambino, e della Fede, con calice e croce, anch'esse pesantemente ridipinte.

Come già accennato, il dipinto originariamente destinato all'altare cinquecentesco rappresenta il Cristo crocifisso affiancato dalla Vergine e da San Giovanni Evangelista [fig. 9]. Il quadro, forse il meno interessante dal punto di vista iconografico, doveva essere il velario, una « coperta », del Crocifisso degli esuli ginesini, che veniva esposto e mostrato ai fedeli solo in occasioni straordinarie, in genere per scongiurare terremoti, carestie, pestilenze ⁽¹⁶⁾. L'impaginazione dell'immagine è abbastanza semplificata: il corpo luminoso di Cristo si staglia sul fondo scuro del cielo; le figure dei dolenti si elevano come statue gotiche sopra due tronconi di roccia; sullo sfondo si intravede appena un borgo fortificato tra la montagna e un bacino d'acqua. Simone decanta ulteriormente lo schema già essenziale della crocifissione controriformata, fissato da Scipione Pulzone da Gaeta nel modello della Vallicella a Roma ⁽¹⁷⁾, ma riempie di inquietudine le sue figure ricorrendo ad esempi nordici, per coinvolgere maggiormente lo spettatore. Mentre il dipinto d'altare è estremamente semplice, nei due laterali, l'*Ultima cena* e la *Salita al Calvario*, l'impaginazione diviene molto più articolata e le immagini si arricchiscono di numerosi dettagli significanti. Tuttavia il dialogo tra le tre opere è garantito dal fatto che i laterali « sono costruiti sulla diagonale, scenograficamente sulle linee che devono condurre l'occhio, abituato alla costruzione dello spazio

stra *L'aquila e il leone* (cfr. G. BARUCCA, in S. PAPETTI (a cura di), *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 178-179), è di straordinario interesse e meriterebbe un apposito studio. In particolare andrebbero analizzate con attenzione le ragioni storiche che hanno causato le raschiature di colore visibili soprattutto nella parte destra della tela. Si tratta con altissime probabilità di un gesto infamante compiuto sul dipinto con l'intenzione di colpire « realmente » i soggetti rappresentati, cioè i turchi, seguendo un procedimento psicologico di sostituzione, comune a molte culture, specialmente quelle d'impostazione fideistica, che tende ad annullare la differenza tra immagine e modello.

⁽¹⁶⁾ ARMELLINI, in SGARBI (a cura di), *Simone De Magistris*, p. 296.

⁽¹⁷⁾ Il modello della Vallicella era già stato chiamato in causa da P. ZAMPETTI, *Simone De Magistris, una ricerca sulla pittura marchigiana della seconda metà del secolo XVI*, dispensa delle lezioni presso l'Università degli Studi di Urbino, 1979, p. 118. Sul fissarsi di questo importante modello cfr. F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'« arte senza tempo » di Scipione da Gaeta* (1957), Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 64-65.

prospettico, verso la scena della crocifissione, rigorosamente frontale » (18).

3. *L'Ultima cena: Giuda e l'agnello pasquale.*

A differenza dei maggiori pittori del suo tempo, Simone De Magistris rinuncia alla canonica impostazione centrale di Cristo e punta invece su un'immagine sghemba [fig. 10]: Gesù, sulla destra, è l'unico ad avere il nimbo, mentre la confusione degli apostoli, a seguito dell'annuncio del tradimento, è reso non solo attraverso il gesticolare convulso dei commensali, che si interrogano vicendevolmente, ma anche mediante la tavola, apparecchiata in maniera scomposta, sulla quale emerge chiaramente la pietanza centrale di quella cena: il coscio d'agnello. In genere, nell'iconografia controriformata dell'*Ultima cena*, l'agnello come piatto pasquale, talvolta presente, seppur con frequenza minore, anche in cene medievali e rinascimentali, acquista una straordinaria importanza. Simone cita semplicemente un coscio d'agnello, mentre Felice Damiani, nell'*Ultima cena* della Basilica della Santa Casa di Loreto (1585), dipinge invece ad esempio un orrido agnello scuoiato e cotto [fig. 11] (19). Il coscio d'agnello è ancora oggi la principale vivanda del *seder* di *Pesach*, del pasto pasquale ebraico. Ma più che rappresentare la continuità con la Pasqua ebraica, l'agnello, nella cultura della Controriforma, segna soprattutto il suo superamento nella Pasqua cristiana. Questo concetto è evidentissimo ad esempio nelle prediche dell'epoca, che in linea di principio possono essere utilizzate non solo per comprendere meglio come il predicatore colto guidava (a volte anche intenzionalmente) la lettura delle immagini, ma anche per capire qual era la cultura media del pubblico e il suo orizzonte d'attesa nei confronti delle rappresentazioni figurate: ci permettono insomma di ricostruire il punto di vista dell'osservatore dell'epoca e l'impatto emotivo che i dipinti potevano avere sul fruitore (20). Nella *Predica quadragesimale del giovedì santo*, il francescano Cornelio Musso (1511-1574), uno dei più importanti predicatori della

18) S. CUPPINI, in ZAMPETTI, *Simone De Magistris*, p. 171.

19) Cfr. B. TEODORI, *Felice Damiani*, in Paolo Dal Poggetto (a cura di), *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 306-311.

20) Esempiare a questo proposito il lavoro di M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 56-64.

Controriforma, protagonista dei lavori del Concilio di Trento (21), asserisce con forza che la Pasqua ebraica è stata superata dalla nuova Pasqua di Cristo e paragona tutte le fastose cene descritte nell'Antico Testamento, evidenziandone lo sfarzo e la sfrenatezza, a quella salvifica e mesta di Cristo. Il concetto è espresso molto chiaramente in alcuni passi. « O che Pasqua è quella del Cristiano, il nostro Christo. Il sacrificio dell'agnello tipico, alla Pasqua Giudaica, liberò i figliuoli d'Israele dalle mani del Faraone e dalla servitù crudele del Regno d'Egitto. Il sacrificio di Christo, agnello mistico, alla nostra Pasqua, liberò tutto l'human genere dalla tirannia del diavolo e del peccato, che l'uno adombrò Faraone, l'altro l'Egitto nelle sacre lettere » (22). La morte di Cristo, dice Musso, « impose il fine a tutte le cerimonie legali della Sinagoga, tra le quali la principal era quella cena dell'agnel paschale » (23). Questa idea è sostenuta inoltre dalla nota « teoria della sostituzione » che in più luoghi egli ribadisce (24): i cristiani sono il nuovo Israele, il nuovo e vero popolo eletto da Dio, sostituito di quello veterotestamentario (25). E dunque, ancora una volta, l'agnello pasquale gioca un ruolo fondamentale: « Doveva con la sua morte quell'agnello immacolato consacrare una nuova Pasqua [...] Doveva i veri Israeliti far fare un altro transito che del mar rosso, transito dalla terra al cielo, dalle tenebre alla luce, dalla legge alla fede, dalla servitù alla libertà [...] » (26). Con altissime probabilità, la centralità dell'agnello nelle cene di San Ginesio, e in generale nelle cene della Controri-

21) Cfr. G. CANTINI, *Cornelio Musso dei frati minori conventuali (1511-1574) predicatore scrittore e teologo al Concilio di Trento*, in *Miscellanea francescana*, XLI, 1941, II-III, pp. 145-174; XLI, 1941, IV, pp. 424-463; G. ODOARDI, *Fra Cornelio Musso, O.F.M. Conv. (1511-1574), padre, oratore e teologo al Concilio di Trento*, in *Miscellanea Francescana*, 48, 1948, II-III, pp. 223-242; 48, 1948, IV, pp. 450-478; 49, 1949, I, pp. 36-71; G. PIAIA, « *Ars praedicandi* » e messaggi politici in un vescovo francescano del Cinquecento: *Cornelio Musso*, in Alessandra MUSCO (a cura di), *I francescani e la politica. Atti del Convegno internazionale di studio Palermo 3-7 Dicembre 2002*, II, Palermo, Officina francescana, 2007, pp. 803-816; M.T. GIRARDI, *Cornelio Musso, predicatore e vescovo francescano dell'età conciliare*, in *Studia borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*, 21, 2007, pp. 307-324.

22) CORNELIO MUSSO, *Delle prediche quadregesimali*, II, Venezia, Giunti, 1586, p. 596.

23) MUSSO, *Delle prediche*, II, p. 612.

24) Ad esempio in una predica del venerdì santo: MUSSO, *Delle prediche*, p. 655.

25) Sulla portata della « teoria della sostituzione » cfr. P. STEFANI, *L'antigiudaismo. Storia di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 69-107.

26) MUSSO, *Delle prediche*, II, p. 587.

forma, fa riferimento a queste idee che circolavano grazie alla predicazione francescana.

Il contrasto polemico con l'ebraismo diventa di nuovo centrale nella figura di Giuda [fig. 12], il personaggio evangelico che per eccellenza, nella tradizione esegetica sin dai Padri, rappresenta la perfidia e la inaffidabilità economica degli ebrei ⁽²⁷⁾. Nel dipinto Giuda ha un mantello rosso, una delle tinte più squillanti del quadro. Anche se il rosso è il suo colore (sin dal Medioevo Giuda ha spesso addirittura i capelli rossi) ⁽²⁸⁾, è difficile nelle opere di De Magistris attribuire un significato simbolico ai colori, dal momento che egli usa le tinte con estrema libertà, puntando sempre ad un disequilibrio cromatico tutto manierista. Tuttavia, come nelle Cene di molti altri artisti, non manca in lui lo sforzo di distinguere Giuda dagli altri apostoli, facendogli subire uno scarto differenziale. Per prima cosa gli unici strumenti contundenti sulla tavola, una forchetta e un coltello, sono proprio vicino a lui. Il coltello, in particolare, è proprio in bilico sul tavolo verso di lui, pronto per essere afferrato per il manico. Secondariamente tiene in una mano, ben visibile verso lo spettatore, la borsa dei denari, il suo più tipico attributo, che è simbolo della sua incompetenza economica, manifestata nella vendita di un valore inestimabile come Cristo per trenta miseri denari: Giuda, come i giudei, non sa dare giusto valore alle cose importanti, al Messia o al denaro stesso ⁽²⁹⁾. Queste idee, che erano entrate nel flusso testuale sin dall'alto Medioevo, si ritrovano anche nelle prediche di Musso: « Che viltà fu la sua, la gloria dell'Apostolato, una delle dodici sedie da giudicar il mondo, per si poco prezzo venduti, privandoti di tanta gloria, acquistandoti si grande infamia? [...] che per si poca somma di denari ti privi della heredità celeste? » E poi pensa alle parole di Cristo nei confronti di Giuda: « A che follia, a che sciocchezza, a che furore? Tu non mi hai stimato, se non trecento piccioli » ⁽³⁰⁾. Ma superando la scontata associazione Giuda-giudei, che si ritrova in molti suoi passi, Musso paragona l'avarizia di Giuda a quella dei protestanti che contestano il

²⁷⁾ Cfr. G. TODESCHINI, « *Judas mercator pessimus* ». *Ebrei e simoniaci dall'XI al XIII secolo*, in *Zakhor. Rivista di storia degli ebrei d'Italia*, I, 1997, pp. 11-23 e G. TODESCHINI, *Come Giuda*, Bologna, Il Mulino, 2011. Sulla precoce assimilazione di Giuda ai « giudei », in funzione demonizzante, cfr. H. MACCOBY, *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, London, Peter Halban, 1992.

²⁸⁾ M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 178-179.

²⁹⁾ Cfr. ancora TODESCHINI, « *Judas mercator pessimus* ».

³⁰⁾ MUSSO, *Delle prediche*, II, p. 592.

lusso con cui viene officiato il culto: « O quanti Giuda al presente si trovano, che sotto pretesto di pietà, coprendo l'impietà, l'indevotione, l'heresia, dicono: A che tante spese in tempi superbi? in altari pomposi? in calici d'argento? in turiboli d'oro? in croci di gemme? in lampade che ardono sempre? perché non si fa più presto limosina ai poverelli! Iddio non ha care queste superfluità di ornamenti, vuole esser adorato in spirito ». Il predicatore risponde: « Fuora, fuora heretici, discepoli di Giuda che stimate prodigalità le spese che si fanno a gloria di Christo » (31).

I segni della malfidata malvagità e avarizia di Giuda sono inoltre accentuati nel suo volto: ha sulla gota uno schifoso neo, che non ha precedenti iconografici; il suo naso pronunciato a patata, che emerge dalla smorfia del volto, può essere confrontato con quello attribuito ad alcuni ebrei, presenti nella celebre stampa di fine XV secolo che rappresenta il *Martirio di Simonino da Trento* [fig. 13] (32), o con quello, esageratamente vistoso, del dotto ebreo del *Cristo e l'adultera* di Nicolò de Barbari (Roma, Museo di Palazzo Venezia, [fig. 14]) (33); il suo mento, accentuato dalla barba appuntita, può essere tipologicamente confrontato col mento demonico del Giuda dipinto da Giotto agli Scrovegni di Padova (34) e più precisamente ancora col mento del prestatore ebreo nella *Predica dell'Anticristo* di Signorelli a Orvieto [fig. 15] (35) o con quello del dotto ebreo che compare nella *Disputa coi dottori* di Pintoricchio a Spello [fig. 17] (36). Nel fare il ritratto di Giuda, De Magistris usa

31) MUSSO, *Delle prediche*, II, pp. 590-591.

32) M.J. ZUCHER, *Anti-Semitic imagery in two fifteenth-century Italian engravings*, in *Source. Notes in the History of Art*, VIII-IX, 4-1, 1989, pp. 5-12.

33) S. ENGEL, *Limitare la libertà di una nobile donna e consolidare i valori conservatori veneziani tramite il potere della pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolò de Barbari (c. 1506)*, in *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, 8-10 maggio 2008, cfr. http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Engel_Limitare.pdf. Il naso pronunciato, principalmente adunco, o in ogni modo mostruoso, è uno degli attributi peculiari dell'ebreo sin dall'arte medievale. Cfr. B. BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. FRUGONI, Roma-Bari, 2003, pp. 31-40.

34) Chiara Frugoni ha mostrato come Giuda, ammantato in una veste gialla, colore dell'infamia dei « giudei », abbia il naso adunco da ebreo e il mento e il naso simili a quello del diavolo che manovra le sue azioni. Cfr. C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 197-200.

35) Cfr. G. TESTA (a cura di), *La cappella nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 143.

36) Cfr. G. CAPRIOTTI, *Sibille Contra Judaeos. Una lettura antiebraica della Cappella Baglioni di Pintoricchio a Spello*, in G. CAPRIOTTI e C. GAETANI (a cura di), *Quei loro incontri. Lezioni settempedane*, Ancona, 2007, pp. 40-60.

dunque i caratteri stereotipati di frequente utilizzati per ritrarre gli ebrei, inserendosi in un filone iconografico e letterario alquanto stabilizzato; il rapporto tra Giuda e i « giudei » è inoltre prepotentemente ribadito nella coeva predicazione controriformata, dove il traditore diventa ancora una volta anche metafora del protestante. Nei primi venticinque dei *Cento ragionamenti sulla Passione di Cristo*, incentrati tutti sull'Orazione nell'Orto, il francescano Francesco Panigarola (1548-1594), discepolo di Musso⁽³⁷⁾, intimo di Carlo Borromeo⁽³⁸⁾ e assiduo frequentatore della Marca pontificia⁽³⁹⁾, dimostra di essere letteralmente ossessionato dalla figura di Giuda e carico di odio contro gli ebrei, fino ad affermare che con i suoi ragionamenti vuole muovere il fedele ad « avvampar di sdegno contro i Giudei »⁽⁴⁰⁾. Per Panigarola Giuda tradendo diviene eretico, come sono eretici gli ebrei: « Heretico, Ascoltatori, doventò Giuda subito: ecco il fondamento di tutti i viti, mormoratore poi ladro, hipocrito, arrogante, ostinato e avaro [...] Era come sono i Calvinisti, i Lutherani, e in somma tutti i sacramentarij d'hoggi; e era come sono hoggi i nostri Giudei che non credono *quia ipse fit Christus filius Dei*, e come poteva (dirà alcuno) vedere ogni giorno tanti miracoli, e non conoscerlo figlio di Dio? e come possono (dirò io) i Giudei d'hoggi havere intesi tanti miracoli fatti da lui e non crederlo Dio? »⁽⁴¹⁾ E ancora: « E noi hora habbiamo trovato un

³⁷⁾ Cfr. G. Pozzi, *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento. Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia* (Bologna, 2-6 sett. 1958), Padova, Antenore, 1960, pp. 315-322; G. DE ROSA, *Modelli della predicazione da Saripando a Panigarola* (1997), in *Id.*, *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'Età contemporanea*, III, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998, pp. 139-152; D. ZARDIN, *Tra latino e volgare: la « Dichiarazione dei salmi » del Panigarola e i filtri di accesso alla materia biblica nell'editoria della Controriforma*, in *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero*, IV-7, 2000, pp. 125-165; R. BRAMANTE, *Il Predicatore di Francesco Panigarola*, in *Studia borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*, 21, 2007, pp. 291-306.

³⁸⁾ Cfr. P.M. SEVESI, *S. Carlo Borromeo ed il P. Francesco Panigarola, O.F.M.*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, I-IV, 1949, pp. 143-207.

³⁹⁾ Nella sua autobiografia, scritta in terza persona, Panigarola ricorda le sue tappe marchigiane e accenna ai suoi viaggi a cavallo in una notte da una città all'altra, ove sempre alla mattina le campane annunciavano la sua nuova predica. Cfr. Francesco Panigarola, *Vita scritta da lui medesimo*, a cura di F. GIUNTA, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 98.

⁴⁰⁾ FRANCESCO PANIGAROLA, *Cento ragionamenti sopra la Passione di Nostro Signore*, Napoli, Giacomo Carlino, 1586, p. 31.

⁴¹⁾ PANIGAROLA, *Cento ragionamenti*, p. 529.

altro nome quasi peggiore da domandar l'heretico, perché lo domandiamo un Giuda » (42).

I confronti con la letteratura omiletica dell'epoca possono essere tuttavia illuminanti non solo perché le prediche facevano ordinariamente da controcanto alle immagini. Nell'impaginare la sua *Ultima cena*, De Magistris sembra infatti utilizzare un espediente retorico spesso usato dai predicatori e specificatamente consigliato da Francesco Panigarola nel suo *Modo di comporre una predica* (43). In questo manuale l'autore insegna ai compositori di sermoni ad iniziare il loro ragionamento con un « prologhino », consistente in una comparazione tra la « storia sacra » e le « cose naturali », e di seguito propone come esempio gli uccelli, che divengono il termine di paragone per la materia trattata (44). Tale espediente mnemotecnico è utilizzato dallo stesso Panigarola, che spesso nelle sue prediche introduce il commento alla storia sacra mediante metafore tratte dal mondo naturale ed in particolare animale, nelle quali il cane è di sovente impiegato sia come esempio positivo che negativo. Proprio un cane bianco e nero, la cui attenzione sembra essere attratta dal centro simbolico del quadro, Cristo, compare in primo piano nell'*Ultima cena* di De Magistris, mentre un gatto grigio, intento ad azzannare il cibo rubato dal banchetto, è quasi totalmente immerso nell'ombra proiettata da Giuda. Non è certo la prima volta che cane e gatto compaiono in un'*Ultima cena* (45). Già Pietro Lorenzetti ad Assisi (1310-20) aveva inserito i due animali nella cucina contigua all'ambiente della cena per fornire maggior quotidianità alla scena [fig. 16] (46); Cosimo Rosselli nella Cappella Sistina (1481-82) dipinge una zuffa tra cane e gatto probabilmente

42) PANIGAROLA, *Cento ragionamenti*, p. 532.

43) FRANCESCO PANIGAROLA, *Modo di comporre una predica*, Roma, Giovanni Osmarino Gigliotto, 1585. Sull'importanza di questo testo in area italiana cfr. le osservazioni di Samuele Giombi, *Sacra eloquenza: percorsi di studio e pratiche di lettura*, in E. BARBIERI e D. ZARDIN (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 137-217.

44) PANIGAROLA, *Modo di comporre*, pp. 133-134.

45) Sul gatto e il cane nell'arte esiste molto bibliografia non scientifica. I migliori studi sull'argomento si devono a Suzana SEBKOVÁ THALLER, *Il gatto nell'arte del tardo Medioevo e del Rinascimento*, in S. ROSSI e C. STRINATI, *Gatti nell'arte. Il magico e il quotidiano*, Catalogo della mostra, Roma, Multigrafica, 1987, pp. 27-34 e E. PETERS BOWRON, *Best in show. The dog in art from the Renaissance to today*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.

46) C. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1995, p. 69.

ancora in funzione realistica ⁽⁴⁷⁾ [fig. 18]; Jacopo Bassano nell'*Ultima cena* della Galleria Borghese (1546-48) introduce un cane sonnacchioso al centro del dipinto e un gatto che si sfrega sullo sgabello di Giuda [fig. 19] ⁽⁴⁸⁾. Simone De Magistris si inserisce dunque in una tradizione iconografica solida e collaudata, ma con ogni probabilità carica i due animali di uno specifico significato simbolico, rivelato proprio dalle loro diverse attitudini: il cane, che in questo caso guarda verso Gesù, rappresenta tradizionalmente la fedeltà ⁽⁴⁹⁾, mentre il gatto, inserito nell'ombra di Giuda, raffigura l'infedeltà ⁽⁵⁰⁾. Facendo ricorso al valore espressivo di quest'ombra, allungata e spezzata in due piani di proiezione (il pavimento e la tovaglia), il pittore mette in evidenza la carica negativa del personaggio che la genera, Giuda, e dell'animale che vi si nasconde per svolgere le sue malefatte, il gatto ⁽⁵¹⁾. Non va dimenticato inoltre che l'ombra, anche secondo Musso e Panigarola, è per eccellenza l'attributo del diavolo e dei « giudei », immersi nel buio della loro cieca stoltezza ⁽⁵²⁾. Con i loro diversi atteggiamenti, gatto e cane sembrano essere dunque un « prologhino » che introduce il tema

⁴⁷⁾ E. GABRIELLI, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino, Umberto Allemandi, 2007, tav. IX, pp. 173-174.

⁴⁸⁾ W. KRÖNIG, *L'« Ultima Cena » di Jacopo Bassano*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Tipografia Artipo, 1966, pp. 551-559.

⁴⁹⁾ Negli stalli della Cattedrale di Brema, il cane è ad esempio attribuito della Chiesa, mentre il basilisco della Sinagoga, cfr. BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta*, p. 83. In genere nell'arte occidentale il cane è il simbolo della fedeltà, cfr. M. LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, pp. 72-76.

⁵⁰⁾ In genere il gatto nell'arte rappresenta il tradimento, il contrasto, l'agguato del diavolo. Cfr. LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento*, pp. 137-138.

⁵¹⁾ Sulla demonizzazione dell'ombra, in atto tra Rinascimento e Controriforma, cfr. V.I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (1997), Milano, Il Saggiatore, 2000, pp. 119-127.

⁵²⁾ Moltissime volte i predicatori, riprendendo un *topos* antichissimo, fanno riferimento alla luce di Cristo e alle tenebre della cecità degli ebrei, come ad esempio quando Panigarola afferma che « tra gl'Hebrei ogni cosa era ombra ». Cfr. FRANCESCO PANIGAROLA, *Prediche sopra gli Euangelij di Quaresima*, Venezia, Domenico Farri, 1597, p. 111. Sul contrasto luce-ombra nel contesto culturale del Panigarola, cfr. G. SANTARELLI, *Le « rime » del Tasso e le prediche del Panigarola*, in *Studi tassiani*, 5, 1973, pp. 77-88. Allo stesso modo Cornelio Musso, in una predica del 1562, dice che per gli ebrei, dal giorno che uccisero Cristo, « fu sempiterna notte, che mai più nacque loro luce né Sole, ma à gli animi empì di quei micidiali sopravvennero quelle tenebre horrende, che fin al dì d'hoggi gl'ingombrano gli occhi della mente, si che vanno come ciechi a tentone ». Cfr. CORNELIO MUSSO, *Prediche del reverendissimo monsignor F. Cornelio Musso, vescovo di Bitonto, fatte in diversi tempi, et in diversi luoghi*, I, Venezia, Giolito, 1582, p. 794.

del dipinto: la fedeltà di chi è passato alla nuova Pasqua cristiana, l'infedeltà di chi è rimasto alla vecchia Pasqua.

L'ultimo inquietante dettaglio del dipinto è rappresentato dai due orientali, uno con barba e turbante, l'altro con copricapo conico, che incombono dietro la figura di Cristo come una minaccia, la quale viene però esplicitata solo nel quadro di fronte: la *Salita al Calvario* [fig. 20].

4. *La Salita al Calvario: i turchi e la leggenda dell'ebreo errante.*

Se nell'iconografia della Passione compaiono in genere soldati romani e dotti ebrei, per dichiarare la doppia responsabilità del Pretorio e del Sinedrio nella messa a morte del Messia⁽⁵³⁾, nella *Salita al Calvario* di San Ginesio, anche se nello stendardo bianco è tracciata in caratteri oramai appena leggibili la scritta SPQR (Senatus Populusque Romanus), Cristo è in realtà circondato da turchi: ebrei e gentili, in genere protagonisti di questo racconto figurato, sono scomparsi e al loro posto compaiono uomini dall'aspetto canagliesco in abiti e copricapo orientali e personaggi contraddistinti da lunghe barbe o baffi allungati, muniti di scimitarre e lance esotiche⁽⁵⁴⁾. Con ogni evidenza, e al di là di ogni veridicità storica, nel dipinto di Simone si attribuisce la responsabilità della Passione di Cristo ai turchi ottomani, che il pittore si sforza di caratterizzare in ogni modo. La presenza di questi personaggi ha probabilmente delle cause prima di tutto locali: gli abitanti di San Ginesio avevano partecipato nel 1571 alla vittoriosa battaglia di Lepanto, entrata presto nella « mitografia » cristiana come il provvidenziale trionfo del Cristianesimo sull'Islam e ricordata nella stessa cittadina grazie al già citato dipinto con la *Battaglia di Lepanto*. Quest'ultimo viene infatti realizzato nel 1609 in memoria del capitano Felice Matteucci, che aveva guidato alcuni ginesini alla battaglia⁽⁵⁵⁾.

⁵³⁾ Cfr. G. CAPRIOTTI, *L'infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella pittura italiana del Quattrocento*. Zanino di Pietro, Giovanni Boccati, Luca di Paolo, Carlo Crivelli, in G. CAPRIOTTI (a cura di), *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, Macerata, EUM, 2009, pp. 51-95.

⁵⁴⁾ Sull'immagine del mussulmano nell'arte occidentale cfr. G. CURATOLA, *L'immagine del mussulmano. Il caro nemico*, in U. ROZZO e M. GABRIELE (a cura di), *Storia per parole e per immagini*, Udine, Forum, 2006, pp. 115-130.

⁵⁵⁾ Questo quadro è oggi visibile proprio nella cappella da cui provenivano i dipinti

Oltre a queste motivazioni politiche, che giustificano forse la volontà di infamare i turchi per azioni da loro non commesse, dietro il dipinto di De Magistris c'è con ogni probabilità anche l'esperienza teatrale ginesina, in particolare quella della stessa confraternita del Santissimo Sacramento che gestiva il culto del Crocefisso degli esuli ginesini e che aveva commissionato i dipinti a De Magistris. In occasione dei giubilei del 1575 e del 1600 tale confraternita aveva organizzato una sacra rappresentazione in forma di trionfo, il *Trionfo della Chiesa Cattolica*, di cui resta solamente una dettagliata descrizione pubblicata da Giuseppe Salvi e poi da Febo Allevi⁽⁵⁶⁾. Si tratta di una parata, celebrata anche da diverse fonti romane, in cui sfilano vari personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, poi santi e martiri, fino al carro di trionfo con la personificazione della Chiesa. Oltre ad essere puntualmente descritti tutti i personaggi con i loro abiti ed attributi, nel testo si fanno anche i nomi degli attori locali, tutti maschi, che avevano interpretato i vari ruoli. Tra questi, almeno sei erano interpretati da esponenti della famiglia Vannarelli, che era stata molto attiva nella costruzione della nuova cappella del Crocefisso⁽⁵⁷⁾. In particolare Alessandro Vannarelli, che aveva specificatamente contribuito per il decoro della cappella, impersonava, essendo particolarmente alto e grasso, il gigante San Cristoforo con in spalla un giovane confratello nelle vesti del Cristo suo attributo⁽⁵⁸⁾. In questa descrizione tutti gli ebrei dell'Antico Testamento sono vestiti « alla turchesca »⁽⁵⁹⁾ o « alla moresca »⁽⁶⁰⁾, talvolta con espliciti riferimenti al turbante, « all'istessa foggia turchesca portava in testa un bell'avvolgimento di lini sottilissimi »⁽⁶¹⁾, o più esplicitamente « con un

che stiamo analizzando (la vecchia cappella del Crocefisso degli esuli ginesini), oggi intitolata a San Giuseppe. Cfr. L.M. ARMELLINI, *La pieve collegiata di San Ginesio. Lineamenti Storico-Artistici*, Pollenza (Macerata), Tipografia San Giuseppe, 2000, p. 64. Sulla partecipazione dei ginesini a Lepanto, e in genere alle guerre contro il turco, accenna anche la storiografia locale. Cfr. F. ALLEVI e G. CRISPINI, *San Ginesio*, Ravenna, Longo, 1969, p. 20; SALVI, *Memorie storiche*, p. 262.

⁵⁶⁾ G. SALVI, *Il Trionfo di S. Chiesa Rappresentato a Roma nel Giubileo 1600 dalla comunità di Sanginesio - Marche*, Camerino, Tip. Marchi, 1900 e F. ALLEVI, *Una processione ginesina per il giubileo del 1600*, in *Studi Maceratesi*, 11, (1975) 1977, pp. 71-127.

⁵⁷⁾ ALLEVI, *Una processione*, p. 108.

⁵⁸⁾ Id., p. 130.

⁵⁹⁾ Id., p. 121 e p. 123.

⁶⁰⁾ Id., p. 125.

⁶¹⁾ Id., p. 123.

turbante in testa » e « scimitarra nuda in mano » (⁶²). Nella descrizione della parata gli ebrei dell'Antico Testamento sono dunque vestiti come turchi, perché gli ebrei sono evidentemente considerati degli orientali, anche se nel testo questo travestimento non assume alcuna accezione negativa, neanche quando gli « scellerati Ebrei » vengono vituperati per aver lapidato il profeta Geremia (⁶³). Tuttavia sembra abbastanza latente l'equiparazione degli ebrei agli infedeli turchi.

Questa processione si inserisce comunque nella ricca attività teatrale e musicale cittadina (⁶⁴), che prevedeva sacre rappresentazioni e processioni per il Venerdì Santo, cui i confratelli del Sacramento erano probabilmente obbligati a partecipare (⁶⁵). Non è da escludere che anche in queste occasioni si sfoggiassero abiti orientali, che Simone De Magistris abbia potuto vedere direttamente queste sfilate o che costumi e attrezzistica fossero stati mostrati al pittore dai confratelli che organizzavano queste manifestazioni. Forse proprio su indicazione degli stessi committenti, molto presenti nella definizione del programma iconografico, il pittore, per aumentare il coinvolgimento dello spettatore, facendo appello alla sua esperienza cittadina, può aver ripreso nel dipinto questi costumi, che probabilmente la confraternita utilizzava in diverse occasioni teatrali. Grandi mascherate « alla turca », in occasioni di « giostre del saracino » o di feste per le vittorie della Cristianità, erano d'altronde utilizzate in moltissime cittadine della Marca pontificia, come strumenti per esorcizzare la paura e per rinsaldare le comunità contro il nemico turco (⁶⁶).

I rapporti col teatro e con la letteratura divengono ancora più stretti se prendiamo in considerazione un ultimo personaggio, quello, vestito di giallo, il colore dell'infamia e degli ebrei, che sta

⁶²) Id., p. 123.

⁶³) Id., p. 125.

⁶⁴) Cfr. A.M. CORBO, *Spettacoli e teatro in San Ginesio dal secolo XIV al '900*, Pollenza (Macerata), Tipografia San Giuseppe, 1995; Id., *Suonatori, canterini e strumenti musicali nel '500 in San Ginesio e nel maceratese*, Pollenza (Macerata), Tipografia San Giuseppe, 1993; Id., *San Ginesio e la tradizione musicale maceratese tra la fine del '300 e l'inizio del '500: giullari, suonatori e strumenti musicali*, Pollenza (Macerata), Tipografia San Giuseppe, 1992.

⁶⁵) Anche se non abbiamo gli statuti cinquecenteschi della confraternita, distrutti in un disastroso incendio del suo archivio, tale obbligo risulta dallo *Statuto della Confraternita del SSmo Sacramento del 1831*, che probabilmente riprendeva quelli precedenti.

⁶⁶) Cfr. C. VERNELLI, *La paura degli « infedeli »*, in *Proposte e ricerche*, 43-2, 1999, pp. 171-184.

dando un colpo sulle reni a Cristo caduto sulla via del Calvario. Si tratta con ogni probabilità di una personale rielaborazione del « mito » dell'ebreo errante, entrato nel fantastico cristiano nel Medioevo, grazie ad alcune cronache benedettine del XIII secolo, e poi citato molto spesso nella pittura, nella letteratura e nel teatro fino ad oggi ⁽⁶⁷⁾. Questa leggenda, che si sviluppa nel tempo intorno ad un nucleo drammatico minimo, costituito dall'azione di un personaggio, che solo a volte è di religione ebraica, racconta la storia di un testimone eccellente ai fatti della Passione, il quale, per aver ingiuriato contro Cristo e per averlo colpito sul cammino del Calvario, viene condannato dallo stesso Gesù, con poche e illocutorie parole, a rimanere in vita fino al giorno del Giudizio, ovvero a ringiovanire all'età di trent'anni ogni qualvolta si sia chiuso per lui il ciclo dei cent'anni, col peso della colpa e della testimonianza, fino alla seconda venuta del Messia ⁽⁶⁸⁾. Nel dipingere la sua *Salita al Calvario*, Simone De Magistris recupera con ogni evidenza questa leggenda, nota non solo da fonti letterarie, ma anche da diverse testimonianze iconografiche di portata europea.

Ma che valore può avere la citazione della leggenda dell'ebreo errante in un dipinto ove la responsabilità del deicidio viene anacronisticamente attribuita ai turchi? E, più in generale, in che contesto si iscrive la presenza dell'ebreo errante nella pittura della Controriforma?

Alla prima domanda si può rispondere ricorrendo ad una tradizione, sviluppatasi all'epoca delle crociate, che associa il nemico esterno, i mussulmani che hanno occupato i luoghi santi, al nemico

⁶⁷⁾ Sull'iconografia dell'ebreo errante « in azione » nella *Salita al Calvario*, cfr. G. CAPRIOTTI, « *E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai!* » *L'iconografia dell'ebreo errante da Matthew Paris a Orazio Gentileschi*, in G. CAPRIOTTI e F. PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Macerata, Eum, 2011, pp. 117-143; per la tipologia dell'ebreo errante col bastone, diffuso in area nordica, cfr. D. WOLFFTHAL, *The Wandering Jews: Some Medieval and Renaissance Depictions*, in W.W. CLARCK, C. Eisler, W.S. HECKSCHER, B.G. LANE (a cura di), *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York, Abaris Books, 1985, pp. 217-227. Per un'analisi diacronica delle fonti letterarie cfr. V. BEZZOLA, *L'ebreo errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Ahasverus)*, in E. FINTZ MENASCÉ (a cura di), *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 25-70; per un'analisi sincronica (di tipo lévi-straussiano) degli stessi dati, cfr. invece M. MASSENZIO, *La Passione secondo l'ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007.

⁶⁸⁾ Sul significato medievale di questa condanna cfr. le illuminanti pagine di J.C. SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 395-415.

interno, l'ebreo che con la sua cattiva economia logora le comunità cristiane⁽⁶⁹⁾. Nel presente della Marca Pontificia, gli ebrei praticano in genere il prestito del denaro, necessario al commercio eppure fortemente vituperato dai predicatori francescani⁽⁷⁰⁾, mentre i turchi sono una minaccia costante non solo per le città della costa, frequentemente razziate da attacchi ottomani⁽⁷¹⁾, ma anche indirettamente per la zona montana, compresa San Ginesio, che non a caso aveva partecipato alla battaglia di Lepanto. L'associazione tra l'ebreo e il mussulmano, elaborata nel Medioevo, è molto presente anche nella predicazione francescana controriformata. Cornelio Musso, che in qualità di vescovo di Bitonto aveva conosciuto bene il pericolo turco⁽⁷²⁾ e che più volte nelle sue prediche si appella ai principi cristiani affinché si uniscano contro l'Impero ottomano⁽⁷³⁾, associa di frequente « giudei » e turchi, che non partecipano a causa della loro infedeltà alla grazia di Cristo⁽⁷⁴⁾. In altri luoghi chiarisce: « Sono ben tre vie famose al mondo, la via di

⁶⁹⁾ M. GIRETTI, *Storia dell'antigiudaismo e dell'antisemitismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 69-75. Sull'associazione di ebrei e saraceni nell'arte medievale cfr. D. HIGGS STRICKLAND, *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval art*, Princeton 2003; per la pittura del Quattrocento, cfr. CAPRIOTTI, *L'infamante accusa di deicidio*, pp. 73-75.

⁷⁰⁾ Come è noto la polemica antifeneratizia affonda le sue radici nell'alto Medioevo ed è portata avanti principalmente da teologi francescani. Questi ultimi vituperano la tesaurizzazione delle ricchezze e l'utilizzo usurario del denaro, operati dagli ebrei, mentre lodano l'affidabilità imprenditoriale dei mercanti che fanno circolare la moneta e le merci, e dunque l'economia. Sono proprio i mercanti che, arricchendosi in maniera onesta, possono reinvestire i loro denari in altre operazioni commerciali, ma soprattutto in caritatevoli opere di bene (cfr. G. TODESCHINI, *La riflessione etica sulle attività economiche*, in R. GRECI; G. PINTO; G. TODESCHINI, *Economie urbane ed etica economica nell'Italia medievale*, Roma, Laterza, 2005, pp. 151-228). Una di queste è proprio il sostentamento dei Monti di Pietà, un'istituzione proto bancaria che, rivaleggiando col banco ebraico, prestava denaro su pegno, ma senza interesse. Tale istituzione, inventata e difesa dai francescani, fa spesso vacillare i patti che i comuni avevano stilato con gli ebrei. Cfr. M.G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di pietà*, Bologna, Il Mulino, 2001.

⁷¹⁾ Cfr. S. ANSELM (a cura di), *Pirati e corsari in Adriatico*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998.

⁷²⁾ G. DE ROSA, *Il francescano Cornelio Musso dal Concilio di Trento alla diocesi di Bitonto* (1986), in ID., *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'Età contemporanea*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1987, pp. 395-442 e V. ROBLES, *Cornelio Musso e Gerolamo Seripando: due diverse esperienze di riforma nel Vicereame di Napoli*, in A. CESTARO (a cura di), *Geronimo Seripando e la chiesa del suo tempo nel V centenario della nascita. Atti del convegno di Salerno, 14-16 ottobre 1994*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, pp. 401-419.

⁷³⁾ Come ad esempio in MUSSO, *Prediche del reverendissimo*, II, pp. 664-665 e CORNELIO MUSSO, *Il quarto libro delle prediche*, Venezia, Giolitti, 1589, p. 359.

⁷⁴⁾ MUSSO, *Prediche del reverendissimo*, II, p. 151 e p. 597, p. 833.

Mosè, la via di Cristo, la via di Maometto. Ma la via di Mosè non è intesa dagli Ebrei: che se l'intendessero correrebbero tutti a Cristo [...] Quella di Maometto è falsa, che mena i Turchi in precipizio »⁽⁷⁵⁾; e poi ancora: « Il Giudeo dice, non voglio esser Cristiano: voglio esser Giudeo. Il Turco dice, io voglio vivere secondo la legge della natura. Io vi dico, che voi siete ignoranti! »⁽⁷⁶⁾ I turchi possono dunque prendere nell'immagine il posto che in genere viene attribuito agli ebrei, perché entrambi i popoli sono pensati come infedeli e nemici della cristianità.

Per comprendere invece il ruolo che può aver avuto l'ebreo errante nella pittura della Controriforma, non bisogna trascurare che, secondo la stratificata leggenda, quest'ultimo, nel suo vagabondare, racconta a chiunque, con dovizia di particolari, le sue memorie di protagonista dei fatti della Passione⁽⁷⁷⁾. In questo modo, come ha osservato Marcello Massenzio⁽⁷⁸⁾, egli diviene per il Cristianesimo un eccellente testimone dell'incarnazione e della morte di Gesù, nonché delle angherie compiute dal « popolo deicida ». Nella sua utile e necessaria testimonianza c'è comunque il destino che, nel formulare la sua fortunata tesi del « popolo testimone », Agostino attribuisce a tutti gli ebrei⁽⁷⁹⁾: « I giudei sono stati dispersi fra tutte le genti, a testimonianza della loro colpevolezza e della nostra verità. Essi posseggono i codici nei quali è stato profetizzato il Cristo, e noi possediamo Cristo »⁽⁸⁰⁾. Gli ebrei servono dunque come portalibri in funzione cristiana: « Ma proprio per questo ci sono ancora i giudei, perché rechino ovunque i nostri libri, a loro confusione. Quando infatti vogliamo mostrare ai pagani che la venuta di Cristo era stata profetizzata, porgiamo loro queste pagine. E perché gli ostinati contro la fede non dicano che le abbiamo scritte noi cristiani, inventando le profezie insieme con il Vangelo che predichiamo, per far sembrare profetizzato ciò che annunziamo, noi ri-

⁷⁵⁾ MUSSO, *Prediche del reverendissimo*, II, p. 833.

⁷⁶⁾ MUSSO, *Delle prediche*, II, p. 39.

⁷⁷⁾ Cfr. S. MORPURGO, *L'ebreo errante in Italia* (1981), Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1983.

⁷⁸⁾ MASSENZIO, *La passione*, pp. 61-65.

⁷⁹⁾ Cfr. A. FOA, *Ebrei in Europa. Dalla Peste Nera all'emancipazione, XIV-XIX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 22-24 e STEFANI, *L'antigiudaismo*, pp. 122-131.

⁸⁰⁾ « per omnes gentes dispersi sunt Iudaei, testes iniquitatis suae et veritatis nostrae. Ipsi habent codices, de quibus prophetatus est Christus, et nos tenemus Christum ». AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, 58, I, 22, in MIGNE, *PL*, 36, col. 705. Lo stesso concetto ricompare nel *De Civitate Dei*, XVIII, 46.

gettiamo le loro obiezioni mostrando che tutti gli scritti nei quali si profetizza Cristo sono presso i giudei, che tutti questi libri sono in possesso dei giudei. Presentiamo i codici dei nemici, per confondere altri nemici. Di quale obbrobrio si sono dunque ricoperti i giudei! Il giudeo custodisce il codice per il quale il cristiano crede. Sono divenuti i nostri portalibri, come quei servi che portano i codici dietro ai loro padroni. I servi si affaticano portandoli, i padroni progrediscono leggendoli »⁽⁸¹⁾. Una volta entrate nel flusso testuale queste idee ricompaiono in più luoghi nelle prediche di Musso, che in uno specifico caso si rivolge ai « giudei » dicendo: « Noi non disonoriamo Mosè; anzi ci serviamo della sua legge e tu la custodisci per noi, non sapendo e non volendo ne' libri tuoi »⁽⁸²⁾. E ancora ritorna sul concetto: « [...] la Giudea è quella che non sapendo e non volendo co' libri della sua legge e de' suoi Profeti, prova la verità del nostro Christo. Si che quando bene del tutto fosse perduta la nostra fede, si potrebbe resuscitar per tutto 'l mondo, per gli istessi libri Hebrei de' quali la Sinagoga è tanto curiosa e diligente. Ringrazia Iddio Giudeo, che sei stato Bibliothecario nostro, perciò ti lascia il Signor vivere al mondo; che se non fusse per favorire con le tue lettere il Christianesimo, già non goderesti quest'aura, non finiresti questa luce, non vivresti sopra la terra »⁽⁸³⁾. Poi paradossalmente incita alla tolleranza nei confronti degli ebrei « perche nelle mani de' Giudei sono forse più autentici i libri sacri, che non sarebbero nelle nostre, e però maggior fede e più efficace testimonianza contra l'incredulità loro; O quanto vale in favor della verità il testimonio de gli inimici »⁽⁸⁴⁾. E ancora, dopo aver incitato gli ebrei alla conversione, afferma: « Viva per sempre il Giudeo, ma viva sì che porti per tutto l'mondo il segno della sua eterna infamia, e poichè è ribello a Cristo, sia eternamente

⁽⁸¹⁾ « Propterea autem adhuc Iudaei sunt, ut Libros nostros portent ad confusionem suam. Quando enim volumus ostendere prophetatum Christum, proferimus Paganis istas Litteras. Et ne forte dicant duri ad fidem quia nos illas Christiani composuimus, ut cum Evangelio quod praedicamus finxerimus Prophetas, per quos praedictum videretur quod praedicamus; hinc eos convincimus quia omnes ipsae Litterae quibus Christus prophetatus est, apud Iudaeos sunt, omnes ipsas Litteras habent Iudaei. Proferimus Codices ab inimicis, ut confundamus alios inimicos. In quali ergo opprobrio sunt Iudaei? Codicem portat Iudaeus, unde credat Christianus. Librarii nostri facti sunt, quomodo solent servi post dominos codices ferre, ut illi portando deficiant, illi legendo proficiant ». AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, 56, 9, in MIGNE, *PL*, 36, col. 666.

⁽⁸²⁾ MUSSO, *Prediche del reverendissimo*, II, p. 571.

⁽⁸³⁾ MUSSO, *Il quarto libro*, pp. 172-173.

⁽⁸⁴⁾ MUSSO, *Il quarto libro*, pp. 172-173.

schiaivo de' Cristiani »⁽⁸⁵⁾. Anche l'ebreo errante di Simone De Magistris, mescolato ai nuovi autori del deicidio, ovvero a quei turchi che di continuo attaccano la Cristianità, è l'ennesimo ebreo testimone, scomodo, come sono scomodi tutti gli ebrei, ma ugualmente necessario al Cristianesimo.

Relegati ad essere gli inconsapevoli custodi dell'antica tradizione testamentaria e dunque ridefiniti come gli indiretti testimoni del Cristianesimo romano, gli ebrei, nella loro pervicacia a non riconoscere il Messia, non sono comunque meno pericolosi degli altri nuovi infedeli, che ugualmente minacciano la fede e la stabilità dell'ecumene. Nella *Salita al Calvario* di San Ginesio sono proprio questi ultimi infatti a prendere addirittura il tradizionale posto degli ebrei.

Mentre in Inghilterra l'esule ginesino Alberico Gentili teorizza la tolleranza religiosa internazionale e l'inopportunità di alimentare l'odio tra civili di diverse fedi all'interno di uno stato (nonostante la religione sia riconosciuta come un fattore coesivo e identitario), nella sua San Ginesio i confratelli del Santissimo Sacramento, committenti dei dipinti e artefici della scelta dei soggetti della cappella, contribuiscono al contrario a seminare odio e diffidenza nei confronti del nemico interno (l'ebreo) e del nemico esterno (il turco), rappresentati, nei dipinti di Simone De Magistris, come una omologa minaccia per la Cristianità.

⁸⁵⁾ Musso, *Prediche del reverendissimo*, I, p. 817.