

L'ABBAZIA DI S. ELENA NELLA VALLE DELL'ESINO STORIA, ARTE E ARCHITETTURA

Atti del convegno di studi
Serra S. Quirico, Auditorium ex Chiesa di S. Maria del Mercato
27 maggio 2006

a cura di
Marta Paraventi

Giuseppe Capriotti

L'ICONOGRAFIA DI S.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

S.Elena e l'ebreo Giuda nella costruzione della leggenda della "vera croce"

Descritta dalle fonti come una donna di umili origini, definita in particolare da Ambrogio una *stabularia*¹, "propriamente un'addetta alle stalle nelle stazioni dove si cambiano i cavalli e, quindi, in senso lato, un'inserviente d'osteria"², la figura storica di Elena, sposata nel 272 dall'ufficiale romano Costanzo Cloro, di cui diviene di fatto concubina, emerge dalle scarse e incerte fonti cristiane come un'eroina di straordinario carisma, protagonista delle sorti dell'impero romano tra III e IV secolo. Ripudiata dal marito per ragioni di stato, a seguito della nomina di quest'ultimo a Cesare della tetrarchia diocleziana per volontà di Massimiano (massima autorità della *pars Occidentis* dell'Impero) nel 293, Elena, sostituita a corte da Teodora, figlia di Massimiano e nuova moglie di Costanzo Cloro, rimane nell'ombra fino a quando il figlio Costantino non diviene imperatore nel 306. Dopo averla riaccolta a corte, il figlio le conferisce nel 325

1 AMBROGIO, *De obitu Theodosii*, 42.

2 MARCONE 2000, 4.

il titolo di Augusta³.

Ai fini del nostro discorso, sarà più utile indagare non tanto il personaggio storico di Elena, quanto il ruolo da lei assunto (insieme alla problematica figura dell'ebreo Giuda) nel sistema narrativo di quella stratificata leggenda che la vuole protagonista dell'invenzione (dal latino *invenire*, ossia trovare, ritrovare) della "vera croce", divenuta presto suo immancabile attributo iconografico⁴. All'Occidente medievale, tale leggenda è nota soprattutto attraverso la redazione datane nel XIII secolo dal domenicano Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*⁵. Si tratta di una storia molto articolata che comincia al momento della morte di Adamo e continua facendo muovere diversi attori dell'Antico Testamento (Salomone e la Regina di Saba), i quali in vario modo interagiscono con quel legno che, al tempo di Cristo, gli ebrei utilizzano per costruire la croce. A seguito della visione che garantisce a Costantino la vittoria su Massenzio, l'imperatore invita la madre ad andare a Gerusalemme a cercare la reliquia del sacro legno, che Elena rinviene dopo aver interrogato un gruppo di giudei e dopo aver torturato l'unico in grado di rivelare il luogo esatto del Calvario: Giuda. Al fine di identificare quale delle tre croci fosse effettivamente quella di Cristo, Giuda prova i legni sul corpo di un defunto che riprende vita solo al contatto con quello su cui era effettivamente stato crocefisso il Messia. L'ebreo Giuda si converte allora al cristianesimo, scegliendo Ciriaco come nuovo nome, e, alla morte del vescovo Macario, prende il suo posto nell'episcopio di Gerusalemme. Dopo aver ritrovato anche i chiodi del Signore, Ciriaco subisce il martirio sotto

3 Per i dati storici si veda in particolare l'eccellente lavoro di Jan Willem Drijvers [DRIJVERS 1992]. Dopo aver evidenziato come in genere il ritratto storico di Elena, anche in ricerche che ambiscono ad avere valore scientifico, sia costruito maneggiando dati leggendari, l'autore divide nettamente il suo libro in due parti, stabilendo ciò che può essere desunto dagli scarsi dati storici e ciò che proviene invece dalla ricca leggenda.

4 I suoi attributi possono essere inoltre: la corona, il mantello imperiale, la corona di spine o i tre chiodi. Cfr. RÉAU 1958, 635.

5 VARAZZE 1995, 380-388.

Giuliano l'Apostata⁶.

Secondo alcune tradizioni anconetane, il san Ciriaco artefice dell'invenzione della vera croce andrebbe identificato col vescovo patrono di Ancona, le cui reliquie sarebbero conservate nella cripta della cattedrale della città, intitolata al medesimo santo⁷.

La complessa leggenda cristallizzata nelle pagine della *Legenda aurea*, redatta collazionando numerose fonti la cui attendibilità spesso non convince neanche lo stesso Jacopo da Varazze, si innesta su un unico dato storico, concordemente citato da più autori, cioè sul viaggio intrapreso da Elena in Palestina⁸, al fine di purificare e onorare i luoghi della vita di Cristo ("infestati" da templi pagani), ove fa costruire, direttamente o attraverso il figlio, diversi edifici sacri⁹. Nonostante la storicità di questo evento, il coevo Eusebio, autore della dettagliatissima *Vita di Costantino*, scritta dopo il 337, anno di morte dell'imperatore, parla diffusamente dell'andata di Elena in Palestina, della scoperta del Santo Sepolcro e della costruzione, proprio su quel sito, della basilica dell'*Anastasis*, ma non cita affatto la storia del ritrovamento della croce¹⁰; nel 347 Cirillo di Gerusalemme segnala l'interessamento dei fedeli a procurarsi reliquie della vera croce, ora mai disperse per il mondo, ma, pur essendo un contemporaneo dei fatti che racconta, non dice alcuna parola su Elena¹¹; verso la fine del IV secolo la pellegrina Egeria, parlando del giorno dell'anniversario della scoperta della vera croce¹², passa anch'essa sotto silenzio il ruolo avuto da Elena,

6 Sull'importanza della mediazione del testo della *Legenda aurea*, come veicolo di diffusione della leggenda dell'invenzione e dell'esaltazione della croce in Occidente, insiste in particolare Barbara Baert [BAERT 2004, 194-216].

7 Cfr. NATALUCCI 1963.

8 La data del viaggio di Elena in Palestina è ancora discussa: Borgehammar [BORGEHAMMAR 1991, 137-140] la colloca tra il 324 e il 325, mentre Drijvers [DRIJVERS 1992, 63] nel 327, cioè dopo il viaggio di Costantino a Roma e l'elevazione di Elena a rango di Augusta.

9 Per un esame ancora valido dei dati archeologici, cfr. LECLERCQ 1925, 2131-2135.

10 EUSEBIO, *Vita Constantini*, III, 30-45.

11 CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi*, IV, 9; X, 19; XIII, 4.

12 EGERIA, *Peregrinatio ad loca sacra*, LXVIII; LXIX; cfr. anche XXXVII, 1-3.

pur stabilendo un legame tra quest'ultima e la basilica¹³, allo scadere dello stesso secolo (intorno al 390), Giovanni Crisostomo¹⁴ attribuisce massima importanza al ritrovamento del *titulus* ai fini dell'identificazione della vera croce, ma l'*inventio* resta anonima.

Solo un poco più tardi, e in virtù di un curioso e progressivo accrescimento della leggenda negli anni, Ambrogio, nel 395¹⁵, rende Elena protagonista del rinvenimento della vera croce, identificata mediante il *titulus*. All'inizio del secolo successivo, Rufino d'Aquileia¹⁶ e il greco Socrate di Costantinopoli¹⁷ aggiungono al recupero del *titulus*, ritenuto da solo insufficiente all'identificazione della vera croce, l'episodio della guarigione o della resurrezione di una donna, sul corpo della quale era stata prodigiosamente verificata l'autenticità del santo legno¹⁸. Verso il 403 Paolino da Nola, dopo aver ingiuriato contro i giudei che avrebbero potuto distruggere la croce¹⁹, è il primo a introdurre l'assemblea di ebrei interrogati da Elena e a sostituire la resurrezione della donna con quella di un uomo²⁰. Tra il 443 e il 444, il greco Sozomeno amalgama questa leggenda con quella, evidentemente già formata e diffusa in Oriente, dell'ebreo

13 EAD., XXV, 9.

14 GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Johannem homilia*, LXXXV, 1.

15 AMBROGIO, *De obitu Theodosii*, 43-48. Secondo Ambrogio Elena ritrova le tre croci, il *titulus* e i chiodi. Sul valore politico e religioso del *De obitu Theodosii*, e in particolare sull'importante ruolo attribuito ad Elena, che rende universalmente valido il legame tra disegni providenziali e impero romano, cfr. CONSOLINO 1985.

16 RUFINO D'AQUILEIA, *Historia ecclesiastica*, VII; VIII. Anche secondo Rufino Elena ritrova i chiodi. Sul valore politico dell'utilizzo dei chiodi da parte di Elena per costruire corona o elmo e morso per Costantino, cfr. SORDI 1990.

17 SOCRATE DI COSTANTINOPOLI, *Historia ecclesiastica*, I; XVII, 1-7.

18 Il teologo Borgehammar [BORGEHAMMAR 1991], che cerca con i mezzi della filologia la "storia originale", sottolinea che gran parte dei resoconti sull'invenzione della vera croce (Rufino, Socrate, Teodoreto, Sozomeno) dipendono da una perduta storia ecclesiastica di Gelasio di Cesarea, scritta nell'ultimo decennio del IV secolo.

19 PAOLINO DA NOLA, *Epistula*, XXXI, 3.

20 PAOLINO DA NOLA, *Epistula* XXXI, 5. Paolino è seguito direttamente da Sulpicio Severo che nelle sue *Cronache*, scritte entro il 403, attribuisce a Elena non solo la scoperta della croce, ma anche la prova di quest'ultima sul corpo di un defunto (SULPICIO SEVERO, *Chronicon*, XXXIII, 2-3; XXXIV, 1-2). Anche Teodoreto di Ciro nella sua *Storia Ecclesiastica*, scritta alla metà del V secolo, attribuisce ad Elena l'invenzione della croce (TEODORETO DI CIRO, *Historia ecclesiastica*, XVIII).

orientale, identificabile con Giuda-Ciriaco, che rivela il luogo ove era stata sepolta la croce²¹. Molti autori avevano infatti diffuso l'epopea di Giuda-Ciriaco, composta nella prima metà del V secolo probabilmente in Siria²², dandone diverse redazioni in latino, greco e siriano²³.

Originatasi probabilmente a Gerusalemme²⁴ e costituitasi nei suoi tratti fondamentali non prima della seconda metà del IV secolo, la leggenda della vera croce si è dunque ampliata all'inizio del V secolo passando attraverso l'Oriente greco e siriano, dove perde l'originario carattere antipagano (distruzione dei templi romani edificati sul Golgota) e acquista vistosi elementi antiebraici, per poi diffondersi nell'Occidente medievale ancora più intricata²⁵. Come in sintesi chiariva Leclercq nel 1914: "La légende de Judas-Cyriaque est le résultat de la réunion de deux narrations: l'invention de la croix par Hélène sous l'épiscopat de Macarie et l'histoire de la conversion du juif Judas, devenu évêque de Jérusalem sous le nom de Cyriaque e depuis martyr"²⁶. Ma esiste una figura storica di vescovo gerosolimitano con questo nome? E che rapporto avrebbe quest'ulti-

21 SOZOMENO, *Historia ecclesiastica*, II, 4. Senza fare alcuna allusione all'ebreo Giuda, già AMBROGIO (*De obitu Theodosii*, 49), dopo aver evidenziato il ruolo di Elena nell'invenzione della croce, lancia un'invettiva contro i giudei deicidi. Come osserva acutamente Drijvers [DRIJVERS 1992, 145], gli elementi antiebraici della leggenda della vera croce dipendono in realtà dalla leggenda di Protonicea (Protonike), originatasi nella chiesa di Edessa all'inizio del V secolo e diffusa in un testo siriano chiamato *Doctrina Addai*, in cui l'apostolo Addai narra la leggenda alla famiglia e alla corte di Abgar, re di Edessa. Secondo questa versione, la croce sarebbe stata ritrovata da Protonicea, moglie del viceimperatore Claudio (sotto il regno di Tiberio), grazie ad un gruppo di giudei, che nel racconto assumono dei connotati marcatamente negativi. Afferma ancora Drijvers [DRIJVERS 1992, 162]: "This anti-Judaism in the *Doctrina Addai* definitely reflects the actual situation in Edessa, where Jews formed a considerable part of the population".

22 Cfr. DRIJVERS 1992, 174-175. Pigoulesky [PIGOULESKY 1928] faceva derivare invece gli atti del martirio di san Ciriaco da un archetipo di lingua greca, che rivelava uno stile assai simile a quello della leggenda dell'invenzione della croce.

23 Cfr. LECLERCQ 1914, 3133, e soprattutto DRIJVERS 1992, 165-180.

24 Cfr. DRIJVERS 1992, 131-145.

25 Nella seconda metà del VI secolo, GREGORIO DI TOURS (*Historia francorum*, 36) afferma sinteticamente: "Huius tempore venerabile crucis dominicae lignum per studium Helenae matris repertum est, prodente Iuda Hebraeo, qui post baptismum Quiriacus est vocitatus."

26 LECLERCQ 1914, 3134.

mo col vescovo Ciriaco venerato ad Ancona?

Nelle *Chroniche Anconitane*, redatte nel 1492 dallo storico anconetano Lazzaro Bernabei, il corpo di san Ciriaco, vescovo di Gerusalemme martirizzato sotto Giuliano l'Apostata e già inventore della croce, risulta esser stato traslato dal Golgota ad Ancona nel 403, su interessamento della "regina" Galla Placidia che, dopo aver fatto edificare nella città dorica la cattedrale di S. Stefano, avrebbe voluto anche dotarla delle spoglie del protomartire, subito richieste al fratello Constantio; non riuscendo però quest'ultimo ad ottenerle, "mandò el corpo de san Ciriaco fratello sì de sangue, como de fede de esse protomartiro santo Stefano."²⁷ Sull'identità del patrono anconetano ha invece molti dubbi il cardinale Cesare Baronio, incaricato nel 1580 da papa Gregorio XIII di pubblicare e curare il commento del *Martirologio Romano*, nel 1586, come poi nel 1597, il religioso rifiuta la tradizione evidentemente già radicata che considerava il Ciriaco di Ancona un vescovo gerosolimitano, reputandolo al contrario un vescovo anconetano, martirizzato in Palestina ove era andato a visitare i luoghi santi²⁸. Verso la seconda metà del XVII secolo, il gesuita Daniel van Papenbroek, bollandista belga incaricato di raccogliere tutti i documenti relativi al culto dei martiri e di portare a termine la colossale opera degli *Acta Sanctorum*²⁹, afferma che il racconto dell'invenzione della croce e gli atti del martirio di san Ciriaco sono totalmente falsi e che tale santo, mai esistito, è stato sovrapposto e confuso con l'ultimo vescovo giudeo-cristiano di nome Giuda, XV patriarca di Gerusalemme, martirizzato al tempo della rivolta di Bar-Kokhebha insieme ad altri cristiani, rifiutatisi di schierarsi coi ribelli giudei contro l'impero di Adriano nel 133 d.C.³⁰ Per rispondere all'accusa di questo bollandista, secondo il quale il corpo deposto nella cripta della cattedrale sarebbe quello di un santo qualunque, la "questione anconetana" viene riaperta nel 1755 con una rico-

27 BERNABEI 1492, 17.

28 Cfr. comunque BARONIO 1586, 75.

29 Il gesuita era sceso nelle Marche nel 1660. Cfr. BATTISTINI 1933.

30 *Acta* 1737, 361-366; 439-451.

gnizione sul corpo del martire venerato nella basilica almeno dall'XI secolo. In quest'occasione Odoardo Corsini, nella sua *Relazione dello scoprimento, e ricognizione...*, afferma che san Ciriaco è un vescovo anconetano, erroneamente sovrapposto a quello gerosolimitano, inventore della croce, a partire da un preciso episodio: "Così dopo di essere stato creduto da Paolo Paleologo Patriarca prima di Gerusalemme, e poi di Costantinopoli, e pubblicato in Ancona, ove Egli venne nel 1388 (*sic*; 1380), e regalò molte insigni Reliquie, che S. Ciriaco era stato Vescovo di Gerusalemme, e dopo di essere stato da varij Autori che quel Ciriaco, il quale fu poi Vescovo di Gerusalemme, aveva ritrovata al tempo di S. Elena nel 326 la Croce del Salvatore, si batterono varie Monete in Ancona, nelle quali S. Ciriaco tiene nella sinistra una Croce"³¹. Se da un lato l'autore, con l'acume del moderno studioso d'iconografia, osserva che la croce va a sostituire (in monete e dipinti) quello che fino a quel momento era stato l'attributo iconografico del santo anconetano, cioè il pastorale vescovile, dall'altro, col piglio spietato dell'illuminista, attribuisce alle confuse "popolari tradizioni" o alle "voci popolari" la progressiva alterazione della storia del santo, falsificata a partire dall'errore compiuto da Paolo Paleologo nel 1380, durante le solenne cerimonia con la quale aveva donato numerose reliquie alla cattedrale di Ancona, "perché in essa conservasi la sagra salma di San Ciriaco vigesimo settimo Patriarca Gerosolimitano"³². Già dal breve di Gregorio XI del 1377, osserva anco-

31 CORSINI 1756, 42.

32 LEONI 1815, 13. L'abate Antonio Leoni, storico anconetano, trascrive la pergamena con la quale Paolo Paleologo (ad Ancona nel 1380 col nipote Alessio, diretti verso Roma) dona numerose reliquie alla cattedrale di Ancona "in qua corpus gloriosissimi Martyris Sancti Ciryaci olim Patriarchae vigesimi septimi Hierosolimitani traslatum venerabiliter requiescit, ob cuius praecses, et merita D. N. I. C. ibi multa miracula continue (*sic*) operatur, pro ut, et Nos experimento cognovimus, congruis honoribus frequentetur, et ut Christi fidelibus tanto libentius ejus devotionis ad eandem Ecclesiam confluent" [LEONI 1815, 10, n. 1]. Lo storico accoglie la posizione di Paolo Paleologo e considera san Ciriaco un vescovo gerosolimitano, senza far alcun riferimento alla leggenda della vera croce [LEONI 1815, 10-21].

ra Corsini³³, il titolo della cattedrale passa da san Lorenzo a san Ciriaco e progressivamente quest'ultimo prende il sopravvento sugli altri protettori della città (Marcellino e Liberio), divenendo prima gerosolimitano grazie al Paleologo e poi, per estensione, inventore della croce.

In risposta a questi autori che destabilizzano le origini del culto locale, in particolare contro Daniel van Papenbroek, l'anconetano Vincenzo Baroni pubblica nel 1813 una dissertazione su san Ciriaco, nella quale viene ricompattata l'identità "ufficiale" di un santo definito sin dal titolo come "principale protettore di Ancona, inventore della croce l'anno CCCXXVI, indi vescovo di detta città e martire in Gerusalemme l'anno CCCLXIII nella persecuzione di Giuliano Apostata Imperatore." Pur nel tentativo di far combaciare le diverse fonti e le contrastanti posizioni precedenti, Baroni non riesce in realtà a dimostrare attraverso alcun autore o documento l'identità fra l'inventore della croce e il san Ciriaco d'Ancona³⁴. La tradizione "ufficiale" non è stata comunque messa in discussione nei resoconti dell'ultima ricognizione sulle spoglie del santo, condotta nel 1986³⁵.

Più recentemente Lucia Zannini riconsidera l'ipotesi settecentesca di Corsini, verificando non solo che a partire dall'inizio del XV secolo san Ciriaco d'Ancona sostituisce effettivamente con la croce il suo tradizionale attributo iconografico, il pastorale vescovile, presente nelle raffigurazioni anconetane dal XII secolo (lastra presbiteriale del pulpito della cattedrale), ma anche che molti cronisti locali della seconda metà del XV secolo e del secolo successivo narrano dettagliatamente gli episodi della vita del patrono, di cui viene anche descritta la traslazione delle reliquie da Gerusalemme ad Ancona³⁶. Proprio a partire dal XV secolo, infatti, mentre ad Ancona il san Ciriaco vescovo venerato nella cattedrale sembra confondersi e sovrapporsi col Giuda-Ciriaco della *Legenda Aurea*, si multi-

33 CORSINI 1756, 42. Oggi si tende a datare la nuova intitolazione della cattedrale a san Ciriaco intorno al 1383-1387, cfr. REDI 2003, 159, cui si rimanda per maggiori informazioni bibliografiche.

34 BARONI 1813.

35 MARIUZZI – PIRANI – LAUSDEI 1986.

36 ZANNINI 1990; cfr anche ZANNINI 1989. Una di queste leggende è stata redatta da SALVIONI 1585.

plicano nelle Marche i cicli che raccontano l'invenzione della croce, nei quali spesso il personaggio Giuda-Ciriaco acquista una centralità, che, come vedremo, raramente gli viene conferita nel resto d'Italia.

Cenni sulla tradizione iconografica in Italia e nelle Marche

Essendo una leggenda molto complessa e stratificata, artisti e committenti utilizzano liberamente il testo cristallizzato da Jacopo da Varazze, che diviene un vero e proprio canovaccio, dal quale si attinge evidenziando alcuni episodi o minimizzandone altri. Si tratta in ogni caso di scelte funzionali alla veicolazione di un messaggio che è specificatamente legato a precise circostanze storiche, come alcuni dei seguenti esempi sembrano infatti testimoniare³⁷.

Questa panoramica necessariamente incompleta sul valore assunto dalla leggenda della vera croce nei diversi contesti d'utilizzo può partire dall'importante ciclo di affreschi realizzato da Agnolo Gaddi tra il 1388 e il 1393 su commissione di Jacopo degli Alberti nell'abside centrale della chiesa di Santa Croce a Firenze, rifondata dopo l'incendio del 1294 e simbolicamente inaugurata il 3 maggio, festa dell'invenzione della croce, cui l'edificio era dedicato³⁸. Intimamente legata dunque all'intitolazione della chiesa fiorentina, la leggenda della croce, che in questo caso non conferisce alcun ruolo all'ebreo Giuda, irriconoscibile tra gli altri attori della storia, diviene un tema specificatamente francescano sia per motivi liturgici che per ragioni storiche: secondo Bonaventura, Francesco ricevette le stimmate nel periodo della festa dell'esaltazione della croce, celebrata il 14 settembre; a partire dal 1342 i francescani svolgono il ruolo di custo-

37 Mentre in Italia manca uno studio generale e dettagliato sulla leggenda e sull'iconografia della vera croce (si vedano comunque il datato MAZZONI 1914 e il divulgativo ARMIRAGLIO 2006), in lingua inglese è possibile consultare ora l'eccellente lavoro di Barbara Baert BAERT 2004, che facendo un ottimo uso dell'apporto di più discipline ricostruisce la fortuna della leggenda attraverso testi e immagini.

38 Cfr. SAVINI 1983.

di dei luoghi santi di Gerusalemme, divenendo col tempo gli inevitabili referenti della politica di liberazione dei luoghi santi, della crociata contro gli infedeli³⁹.

Proprio a quest'emergenza politica si lega, secondo diversi esegeti, fra i quali anche Carlo Ginzburg, la commissione di Giovanni Bacci del famoso ciclo realizzato da Piero della Francesca in una cappella della chiesa di San Francesco ad Arezzo fra il 1452 e il 1466. Inserito in un circolo di intellettuali aggiornati, Bacci era un intimo amico del cardinal Bessarione, protettore dell'Ordine dei Frati Minori dal 1458 e protagonista del concilio di Firenze (1439), per la riunificazione delle chiese cristiane (metaforizzato nel ciclo con la scena dell'incontro fra Salomone e la Regina di Saba), e di quello di Mantova (1459) per l'organizzazione di una crociata contro i turchi che avevano occupato Costantinopoli nel 1453⁴⁰. Massima rilevanza hanno dunque le scene di battaglia, mentre l'ebreo Giuda compare solo in una scena minore, mentre viene estratto dal pozzo dopo la tortura.

Il problema dell'infedele è probabilmente l'*humus* da cui nasce anche la committenza dell'affresco, attribuito ad Antoniazio Romano, che decora il catino absidale della chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma, fondata, secondo la tradizione, dalla stessa S.Elena. Cardinale della corte spagnola di Alessandro VI Borgia e incaricato della cura della chiesa di S. Croce, Pedro Gonzalez de Mendoza, nato il 3 maggio, giorno dell'invenzione della croce, acquisita come emblema personale, vuole festeggiare con questo affresco una serie per lui non casuale di eventi: nel 1492, mentre Granada, ultima roccaforte saracena della Spagna di Ferdinando e Isabella, cadeva ad opera dei re cattolici e del loro primo ministro Pedro Gonzalez, viene ritrovato, durante i restauri finanziati dallo stesso cardinale, il *titulus crucis* che era stato deposto da S.Elena stessa nella chiesa

39 Sul legame tra mistica del legno della croce, francescanesimo e crociate, cfr. BEART 2004, 387-386.

40 GINZBURG 1994, 17-51.

romana all'interno di una cassetina e che ora "esultava" per la vittoria sugli infedeli⁴¹. Il committente compare al centro del catino in adorazione della croce sostenuta da S.Elena; l'ebreo Giuda, effigiato come un sapiente dalla lunga barba, interviene in tre diversi momenti: quando indica alla santa il luogo in cui scavare, mentre assiste alla prova della vera croce e mentre commenta con un orientale l'apparizione dell'angelo su Gerusalemme⁴².

Nelle Marche del XV secolo la leggenda della vera croce gode di una discreta fortuna. Uno dei testi più antichi e significativi, anche se ridotto in pessime condizioni conservative, è rappresentato dal ciclo di dipinti affrescati entro il primo quarto del secolo da un pittore dell'ambito di Antonio Alberti da Ferrara nella cappella farfense della chiesa francescana di Montegiorgio, nel fermano. Come ha giustamente osservato Barbara Beart⁴³, a differenza di altri cicli raffiguranti la leggenda della vera croce (Firenze, Volterra, Empoli, Arezzo), a Montegiorgio Giuda acquista un ruolo quasi più importante di Elena (è infatti il protagonista del ritrovamento e della prova) e compaiono degli episodi rari (Elena che interroga gli ebrei, Giuda tradito dai giudei, Giuda che esce dal pozzo, il ritrovamento dei chiodi). Secondo la studiosa, Giuda diviene quasi la personificazione del giudaismo che si trasforma in cristianesimo e le scene con valenze antiebraiche si risolvono nel lieto fine della conversione dell'ebreo. Queste scelte iconografiche hanno con altissima probabilità un legame con esigenze territoriali: anche se a Montegiorgio la presenza ebraica è documentata sin dal XIII secolo⁴⁴ e anche se tra XIV e XVI

41 Questa brillante e documentata ricostruzione si deve a CAPPELLETTI 1989.

42 L'iterata presenza dell'ebreo Giuda è stata interpretata come lo specchio della presunta tolleranza religiosa della corte papale spagnola e della Spagna di Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona. Cfr. TIBERIA 2001. In realtà, a nostro avviso, la politica di conversioni forzate, l'espugnazione militare dell'ultima roccaforte saracena sul suolo spagnolo (Granada) e la cacciata degli ebrei dai territori della cattolicissima Spagna non può essere assolutamente considerata una pacifica politica di integrazione tra cristiani, mori ed ebrei, promossa dai regnanti spagnoli in accordo con Alessandro VI.

43 BEART 2001.

44 Da ricerche archivistiche, condotte all'inizio del '900 da Camillo Pace nel corso del riordino dell'Archivio Comunale di Montegiorgio, risulta che la colonia ebraica, presente in città sin

secolo alcuni ebrei gestiscono nella cittadina un banco feneratizio⁴⁵ (mentre su tutto il territorio marchigiano cominciano a sorgere, per impulso della predicazione anti giudaica francescana, i primi Monti di Pietà⁴⁶), le gesta dell'ebreo Giuda, inventore della croce, sono rappresentate in maniera positiva forse proprio in virtù dell'importanza che Ciriaco, patrono di Ancona, stava acquistando nel XV secolo.* Viceversa il problema ebraico sembrerebbe essere invece centrale nelle predelle di due dipinti marchigiani, provenienti entrambi da chiese intitolate alla Santa Croce (una a Sassoferrato, in provincia di Ancona, l'altra a Matelica, in provincia di Macerata), nei quali le vicende di Giuda-Ciriaco, raccontate nel dettaglio, hanno ancora una notevole rilevanza. A prescindere dalla questione ebraica, che tenteremo di evidenziare nei seguenti paragrafi, le due opere potrebbero forse anche essere considerate come relitti di una situazione ben più complessa di presenze (di cui il perduto sovrasta sicuramente il conservato), che avrebbero potuto formare una rete di dipinti di omologo soggetto, sparsi nei numerosi edifici marchigiani intitolati alla Santa Croce o a S. Elena, e in qualche modo forse legati alla cattedrale anconetana di S. Ciriaco che, nel XV secolo, come abbiamo precedentemente visto, stava attraversando un particolare momento di rilancio della figura del suo santo titolare.

***Il politico per l'abbazia di S. Croce a Sassoferrato
di Giovanni Antonio da Pesaro***

Attribuito a Giovanni Antonio da Pesaro dall'autorevole voce di Federico Zeri, che nel 1948 lo riteneva genericamente posteriore al 1450⁴⁷,

dal XIII secolo, è stata più tardi (probabilmente a seguito della politica di ghettizzazione cinquecentesca) circoscritta in un ghetto. Cfr. SAFFIOTTI BERNARDI 1983, 243-244.

45 MOSCATI BENIGNI 1996, 105.

* In un'analoga atmosfera è stato probabilmente concepito il ciclo nel campanile della chiesa di S. Nicola a Lanciano. Cfr. BAERT 2003.

46 Quasi sempre i Monti di Pietà nascono dopo l'energica azione dei predicatori francescani. Cfr. per le Marche BONAZZOLI 1999.

47 In quest'occasione Zeri lo svincola dalla tradizionale ed errata attribuzione ad Antonio da

e datato da Berardi, sulla base di maggiori dati, al settimo decennio del XV secolo (in prossimità del polittico di San'Aiuto del 1473)⁴⁸, il polittico proveniente dall'abbazia di S. Croce di Sassoferrato, oggi nella Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino (fig. 1), è una grande macchina d'altare che giganteggiava in origine sull'altare maggiore della chiesa monastica. Nel primo registro è raffigurata al centro la Madonna col Bambino, intento a giocare con un uccellino, tradizionale simbolo del martirio, a sinistra san Gerolamo e san Benedetto, titolare dell'ordine che gestiva la chiesa, a destra santo Stefano, fratello di san Ciriaco secondo la tradizione anconetana, e S. Elena, effigiata mentre addita con l'indice sinistro la sottile croce retta con l'altra mano. Nel secondo registro è rappresentata al centro una Crocifissione, mentre a sinistra sfilano san Gherardo e san Pietro, e a destra S. Alberto e san Paolo. Alberto e Gherardo sono due monaci dell'abbazia, nati intorno al 1280 e beatificati nel XIV secolo⁴⁹; nel polittico sono comunque raffigurati con l'aureola di santi. Nella cuspidi centrale, leggermente rialzata, c'è raffigurato il Redentore benedicente, mentre in quelle laterali si susseguono i quattro evangelisti, contraddistinti dai "viventi" che compongono il tetramorfo: Marco col leone, Giovanni con l'aquila, Matteo con l'angelo, Luca col bue. I quadrilobi che sovrastano le guglie laterali sono decorati con angeli, mentre in quello centrale compare un' *Imago Pietatis*. Ai fini del nostro discorso massima importanza assumono però le tavolette che compongono la predella.

L'ordine attuale delle storielle (*Visita di san Benedetto a santa Scolastica*, *Resurrezione di Cristo*, *Disputa di Elena con gli ebrei*, *Tortura di Giuda*, *Ritrovamento delle croci*, *Prova delle croci*), con l'anomala e indatabile inserzione al centro della predella di una tavoletta con san Giovanni Battista e san Giacomo, attribuibile ad un artista veneziano legato ai modi di Paolo Veneziano⁵⁰, appare alquanto bizzarra. Come è stato osser-

Fabriano. Cfr. ZERI 1948. Per il dibattito su Giovanni Antonio da Pesaro, cfr. ROTONDI 1951; Zeri 1976; DONNINI 1979.

48 BERARDI 1988, 133-134.

49 PAGNANI 1968, 47-55.

50 DONNINI - PARISI PRESICCE 1994, 172.

vato⁵¹, la composizione originaria prevedeva forse al centro la *Visita di san Benedetto* (fig. 2), estranea alla leggenda della croce, ma legata all'ordine che gestiva l'abbazia⁵², mentre il *Cristo Risorto* (fig. 3) doveva con molta probabilità dare inizio al racconto, che continuava con un episodio probabilmente perduto, raffigurante forse l'arrivo a Gerusalemme della corte di S.Elena, e poi proseguiva secondo la disposizione attuale⁵³.

Secondo quest'ultima la storia della vera croce comincia con la scena della *Resurrezione* (fig. 3). Con lo sguardo fisso verso l'osservatore, il Cristo, centrale e ieratico, trionfante sulla morte col vessillo crociato, ha appena appoggiato una gamba sul sarcofago, mentre i soldati che attorniano il sepolcro sono assorti in un profondo sonno; sullo sfondo a destra, le tre Marie sono uscite dalla città turrata di Gerusalemme, per andare a quella tomba che troveranno vuota. La scena rispecchia la tradizionale iconografia della Resurrezione di Cristo se non fosse per un importante dettaglio: Gesù, con la sua mano destra, indica la croce in secondo piano, ancora innalzata sul Golgota, luogo del teschio, autentica protagonista della storia che si racconterà nelle tavolette successive.

La scena seguente vede subito S.Elena in azione nella *Disputa con gli ebrei* (fig. 4), presentata attraverso un portico a due fornici, all'interno di una cubatura spaziale costruita in prospettiva. Seduta sulla sinistra, sopra un trono che la innalza rispetto a tutti gli altri personaggi, Elena, rap-

51 BERARDI 1988, 123.

52 L'episodio raccontato in questa tavoletta è desunto direttamente dalla *Vita di San Benedetto* (33, 34) scritta da Gregorio Magno. In primo piano, all'interno di un porticato, il pittore ci fa assistere al colloquio tra Benedetto, accompagnato dai suoi discepoli, e sua sorella Scolastica, la quale fa del tutto (invoca il temporale, mandato subito da Dio) per trattenerlo tutta la notte a parlare di cose spirituali in quella piccola dimora fuori dal cenobio, ove si incontravano una volta l'anno. La scena sullo sfondo è raccontata da Gregorio Magno nel capitolo successivo al miracolo della pioggia. Tre giorni dopo l'incontro con Scolastica, Benedetto, mentre pregava in camera sua, vede l'anima della sorella, appena morta, salire in cielo in forma di colomba. Cfr. LENTINI 1968, 742-744.

53 Dopo il restauro (definito "recente" da BERARDI 1988, 123), lo stato di conservazione del politico è ottimo. Non è stato dunque possibile verificare, anche ad una visione ravvicinata dell'opera, tracce materiali di eventuali manomissioni nelle perfette dorature (di restauro?) che circondano gli episodi della predella.

presentata con aureola e corona, ha l'indice della mano destra puntato verso un personaggio che emerge dalla folla a sinistra, contraddistinto da un alone di raggi luminosi, che designano in genere lo *status* del beato (rispetto a quello del santo raffigurato invece con l'aureola). È Giuda, tradito dalla folla dei giudei e indicato come l'unico conoscitore del luogo del Calvario; egli alza i palmi delle mani verso la regina come se, meravigliato e impaurito per l'imminente pericolo⁵⁴, volesse allontanare da sé stesso ogni sospetto. Secondo la leggenda infatti Elena aveva minacciato di bruciare tutti gli ebrei, se nessuno di loro avesse rivelato il sito chiamato Golgota; Giuda, che aveva precedentemente confessato alla collettività ebraica di conoscere quel sito per tradizione familiare, viene subito additato dal gruppo di giudei spaventati dall'intimidazione. Nel dipinto si rappresenta quindi il preciso momento del tradimento di Giuda, intorno al quale è ancora presente una vivace comunità con strani copricapi, alcuni dei quali, rispettando la peculiare iconografia dell'ebreo nelle arti figurative, sono a punta⁵⁵. Contraddistinto da una berretta rossa che scende fino alle spalle, un personaggio sulla destra sta compiendo, con le braccia incrociate sul petto, un gesto di sottomissione nei confronti di Elena (è la posa iconografica dei paggi e dei valletti). Il suo abbigliamento è completato da una scarsella legata alla cintura, che potrebbe essere identificata con la borsetta da prestatore portata ad esempio dall'usuraio ebreo nei *Fatti dell'Anticristo* di Luca Signorelli a Orvieto o da uno dei sapienti giudei che popolano l'affresco con *Gesù tra i dottori* nella Cappella Baglioni a Spello, dipinta da Pintoricchio⁵⁶.

Dopo esser stato tradito dai suoi compagni di religione, Giuda tenta di convincere l'Augusta, dicendo che egli in realtà non sa nulla; Elena deci-

54 Secondo GARNIER 1988, 123, le braccia allargate con i palmi rivolti verso un accadimento improvviso significano meraviglia e paura.

55 BLUMENKRANZ 2003.

56 Sull'attributo già medievale della borsa del denaro per indicare l'ebreo, cfr. [BLUMENKRANZ 2003, 52]. In una porzione di trittico, attribuito al Maestro della Visione di San Giovanni e datato tra il 1450 e il 1470 (Francoforte, Städtisches Museum), un ebreo, che indica a S. Elena l'ebreo Giuda già nel pozzo, indossa sulla vita una scarsella molto simile a quella citata a Sassoferrato. Cfr. [BAERT 2004, 251].

de allora di torturarlo con la fame, gettandolo in un pozzo. È questo il soggetto della tavoletta seguente (*Tortura di Giuda*, fig. 5), in cui l'ebreo, ancora contraddistinto da raggi luminosi intorno alla testa, viene calato con una carrucola all'interno di un pozzo da alcuni armati. Sulla destra ci sono invece numerosi giudei (effigiati ancora con strani cappelli, alcuni dei quali a punta), che stanno discutendo sull'accaduto o con Giuda ancora appeso: il loro gesticolare con le mani significa infatti disputa⁵⁷.

La scena successiva, il *Ritrovamento delle croci* (fig. 6), avviene al di sotto di un grosso edificio porticato, coperto a cupola e alludente forse alla chiesa costruita sopra il sacrificio del Messia. Dopo aver aperto una grossa cavità con zappa e vanghe (dipinte in primo piano, tra la terra scavata), le tre croci ritrovate vengono estratte dalla buca, tra lo stupore di tutti, attraverso una duplice carrucola: Elena sulla sinistra è in adorazione, Giuda, che reindossa il mantello rosso della prima scena, spalanca le braccia meravigliato. Tra la folla non manca comunque qualche espressione interrogativa e incredula; due personaggi in particolare portano ancora il cappello a punta.

L'ultima scena rappresenta la *Prova della croce* (fig. 7), ambientata all'interno di una città fortificata. Al fine di identificare quale delle tre croci fosse effettivamente quella di Cristo, Giuda, secondo la leggenda, le provò sul corpo di un uomo morto che resuscitò al contatto con il santo legno. Sulla destra compare infatti il cataletto oramai vuoto, abbandonato tra l'incredulità dei familiari del defunto vestiti di nero, in lutto; al centro il resuscitato prega a mani giunte così come Giuda ed Elena. Il diavoleto che vola nel cielo è una precisa citazione dalla *Legenda aurea*, che riprende a sua volta un motivo antiebraico presente nella leggenda di Giuda-Ciriaco sin dalle prime redazioni siriane e greche a noi note. Narra in sintesi Jacopo da Varazze: "Il diavolo allora si mise a dire per l'aria: - O Giuda, perché l'hai fatto? Il mio Giuda ha fatto tutto l'opposto: consigliato da me, ha tradito, e tu, contro il mio volere, hai ritrovato la croce di

57 GARNIER 1988, 212.

58 VARAZZE 1995, 386.

Cristo: quell'altro Giuda mi ha fatto conquistare molte anime, tu me le farai riperdere; grazie a lui regnavo su di un popolo, per causa tua sarò cacciato dal regno."⁵⁸ Questo tema, ricordato nella predella attraverso il demone che vola per l'aria, è pesantemente antiggiudaico proprio perché tende ad identificare Satana con l'ebraismo: il diavolo che scappa è l'antica religione soppiantata da Cristo. Anche se il dipinto rappresenta dunque la vittoria del cristianesimo sul giudaismo, tra la folla degli astanti stupiti resta un personaggio con un vistoso copricapo rosso, a punta.

Per quale motivo nella predella di questo polittico gli episodi della storia della vera croce vengono selezionati privilegiando di fatto la leggenda di Giuda, per la raffigurazione della quale si sottolinea la presenza degli ebrei? Per quale ragione si raffigura il rarissimo episodio marcatamente antiggiudaico del diavolo che vola nel cielo? Molto probabilmente queste scelte iconografiche sono legate alla politica religiosa e sociale della Sassoferrato dell'epoca. Nel 1472, infatti, il predicatore francescano Giovanni da Fermo aveva fatto istituire nella città un Monte di Pietà che, come tutti i Monti fondati nelle Marche della seconda metà del XV secolo, doveva servire ad arginare o estirpare la piaga del prestito ad usura, praticato a Sassoferrato nel banco dell'ebreo Isacco⁵⁹. Una vera e propria politica antiggiudaica era dunque in atto nella città, proprio nel momento in cui veniva commissionato e realizzato il polittico di S. Croce, avvicinato stilisticamente da Berardi alla pala di S. Aiuto del 1473⁶⁰. Questa datazione coincide anche con un fatto particolarmente importante per l'abbazia di S. Croce. Solo nel 1467, infatti, i monaci, tornati liberi di eleggere il loro abate (facoltà che avevano perso, insieme alle ricche rendite, nel 1448 per disposizione di Niccolò V a favore dei conti Atti), nominano autonomamente Pietro Oliva da Sassoferrato (forse della stessa famiglia del più noto cardinale agostiniano Alessandro Oliva da Sassoferrato, morto nel 1463), che regge l'abbazia probabilmente fino al 1475, ripor-

59 PAGNANI 1975, 154. Sul Monte di Pietà di Sassoferrato Cfr. anche FRANCIOLINI 1998.

60 BERARDI 1988, 133-134.

61 PAGNANI 1968, 39-40.

tando il cenobio all'esatta osservazione della regola benedettina⁶¹. Anche se sappiamo molto poco di questo abate che governa il monastero proprio negli anni in cui potrebbe esser stato realizzato il polittico, la scena con san Benedetto e santa Scolastica, forse al centro della predella, potrebbe festeggiare, attraverso i sani principi dei fondatori dell'ordine, la ritrovata autonomia del monastero⁶².

***L'ancona per la chiesa di S. Croce a Matelica
di Luca di Paolo da Matelica***

Mentre sul polittico di Giovanni Antonio da Pesaro per Sassoferrato è stato possibile avanzare ipotesi sul contesto sociale cittadino e sulla committenza monastica, sull'ancona realizzata da Luca di Paolo per la chiesa (ora distrutta) di S. Croce di Matelica, gestita dall'omonima confraternita, abbiamo pochissimi dati di contesto, anche se il dipinto, attualmente conservato nel Museo Piersanti di Matelica (fig. 8), è il cardine per la ricostruzione del percorso artistico di Luca di Paolo, giacché inequivocabilmente legato ad alcuni pagamenti, annotati nel libro di conti della confraternita e ricevuti dal pittore matelicese tra il 1481 e il 1484⁶³.

Nella tavola principale dell'ancona è raffigurata una Crocifissione, che avviene sullo sfondo di una foresta di alberelli, alla presenza dell'Addolorata e di san Giovanni, mentre in cielo svolazzano simmetricamente due angeli e quattro cherubini. Nei pilastri laterali, alla base dei quali sono ritratti due gruppi di devoti appartenenti alla confraternita, compaiono dieci santi a mezzo busto, realizzati sicuramente da un diverso artista⁶⁴. Disposta su due registri sovrapposti, la predella è costituita da otto scomparti nei quali sono raccontati alcuni episodi della leggen-

62 Lo stesso valore potrebbe avere la citazione, nel secondo ordine del polittico, dei due monaci beatificati un secolo prima: Alberto e Gherardo.

63 BIOCCO 2003.

64 DE MARCHI 2002, 81.

65 Il copricapo conico indossato da Elena ha un importante precedente iconografico: la tiara por-

da della vera croce che, anche in questo caso, come a Sassoferrato, è selezionata eludendo tutta la prima parte della narrazione di Jacopo da Varazze, per mostrare subito Elena in azione, in viaggio con la sua corte verso Gerusalemme (fig. 9). La donna, effigiata col suo caratteristico copricapo conico (che è in realtà una tiara circondata da una corona⁶⁵), cavalca elegantemente il suo cavallo bianco, mentre con una mano indica a due giovani paggetti, che la precedono armati di spada, l'itinerario verso una città che s'intravede, turrita, oltre le montagne sulla destra: Gerusalemme. Accompagnato da due fedeli levrieri in primo piano, immancabili sodali di cavalcate cortesi, il suo corteo è composto da una donna in soggolo bianco, probabilmente un'ancella dell'imperatrice, e da diversi cavalieri riccamente vestiti, due dei quali hanno una fluente barba. Proprio su questi personaggi si è scatenato il gesto infamante di qualche fervente devoto, che ha deturpato la superficie pittorica con una punta contundente. Cercheremo in seguito di capire il significato di un simile sfregio.

Nella scena successiva Elena (fig. 10), seduta al di sopra di un trono semicircolare e circondata dagli stessi personaggi che componevano nella tavoletta precedente il suo seguito a cavallo (compresa la donna in soggolo), indica con un gesto risoluto l'ebreo Giuda, inginocchiato ai suoi piedi, il quale tenta di risponderle: ha infatti la bocca semiaperta, una mano premuta sul petto e l'altra rivolta verso l'imperatrice. È la raffigurazione di una disputa pubblica in atto. Alle spalle di Giuda compare una vivace collettività di giudei che partecipano alla discussione. Un uomo distinto, vestito con un abito nero ed un cappello a punta rosso e nero, tradisce Giuda indicandolo all'Augusta; dietro di lui un ragazzo più giovane porta un dito al mento, compiendo il *signum harpocraticum*, per consi-

tata dalla *Fides* nella Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto FRUGONI 2005, 93. S. Elena è presentata dunque come l'incarnazione della fede, o meglio come una personificazione stessa della Chiesa.

66 Il gesto del dito sul mento va interpretato come un segno di silenzio, quale sopravvivenza del

gliare al suo interlocutore di fare silenzio⁶⁶; quest'ultimo, che chiude la scena a destra e indossa per copricapo la caratteristica *calotte* che l'ebreo portava in casa⁶⁷, alza la mano in segno di risposta; fra questi c'è un personaggio, con la barba più lunga degli altri, che indossa in testa un *tallit*, cioè uno scialle di preghiera, o meglio un indumento rituale a righe con frange, prescritto agli ebrei maschi in *Numeri* quale segno che serve a ricordare tutti i precetti del Signore⁶⁸; insieme ad altri personaggi con cappelli a punta, si distingue un uomo ritratto di profilo (anch'esso con uno strano copricapo nero e rosso) con naso e mento pronunciato, sulla scia di uno stereotipo iconografico dell'arte medievale che ritrae l'ebreo con tratti somatici caricaturali fino alla mostrificazione⁶⁹. Al centro, in secondo piano, la disputa con gli ebrei diviene vera e propria zuffa: uno dei paggetti, che nella prima scenetta guidava il cavallo di Elena, ha preso per i capelli un ebreo col gozzo deforme, che cerca di sostenere le sue argomentazioni mostrando un volume rilegato di rosso, sopra il quale poggia il palmo della mano, quasi giurando di dire la verità su uno degli oggetti più sacri e preziosi della cultura ebraica. Anche in questo caso, come nella scena precedente, alcuni volti sono stati deturpati da graffi: quello del paggetto violento e quello di un personaggio con la barba in piedi dietro il trono di Elena.

La storia continua con *Giuda gettato nel pozzo* (fig. 11). Sullo sfondo del muro cittadino, oltre il quale emergono cinque alberelli, l'imperatrice, attraverso l'imposizione dell'indice, ingiunge di torturare l'ebreo gettandolo nel pozzo e alcuni suoi paggetti eseguono immediatamente il suo ordine. Elena è ancora accompagnata dalla sua corte, nella quale riconosciamo di nuovo l'ancella con soggolo. Un uomo elegantemente vestito

cosiddetto *signum harpocraticum*, che la statua della divinità egizia Arpocrate, ma anche di molte altre divinità antiche, compiva sull'ingresso dei templi, per richiamare al silenzio i visitatori. Sulla *signum harpocraticum* nell'arte cristiana, cfr. CHASTEL 2002, 69-95.

67 FERRI PICCALUGA 1986, 370.

68 *Nm*, 15, 37-39. Cfr. RUBENS 1967-1973, 27-28.

69 Cfr. BLUMENKRANZ 2003, 31-40.

70 Sulla preghiera a mani giunte come gesto di sottomissione, derivante dalla posizione assunta dal vassallo nel momento della sua investitura, cfr. GOMBRICH 1985, 73-74.

osserva con meraviglia e approvazione la scena, mostrando i palmi delle mani verso l'osservatore. Nella scena successiva, raffigurante *Giuda estratto dal pozzo* (fig. 12), sono già passati i sette giorni di tortura prescritti (secondo la leggenda) da Elena e Giuda viene tirato fuori dal pozzo con una carrucola dai soliti tre paggetti. Mentre l'Augusta argomenta la sua richiesta, compiendo con la destra il numero tre, allusivo probabilmente al numero di croci da ritrovare, l'ebreo ha già deciso di parlare e mostra la sua sottomissione giungendo le mani in segno di ossequio alla pretesa di Elena⁷⁰. Quest'ultima compie l'ennesimo gesto imperioso nel *Ritrovamento delle tre croci* (fig. 13), al quale assiste con la sua corte, insieme all'ebreo Giuda effigiato di profilo. Gli scavi sono compiuti da una volenterosa collettività di ragazzi al lavoro, due dei quali portano come grembiule una tela decorata con alcune sottili righe e piccole frange⁷¹.

Nella tavoletta seguente, la *Prova della vera croce* (fig. 14), l'ebreo Giuda sembra essere scomparso ed Elena, in preghiera a mani giunte, assiste ancora insieme alla sua corte al miracolo del defunto resuscitato. Mentre il gruppo di parenti, a destra, china il capo per ammirare la prodigiosa resurrezione operata dal contatto con la croce sul loro caro, un personaggio del seguito della regina punta lo sguardo fisso sull'osservatore, indicandogli con l'indice della mano destra il vero artefice di quel miracolo, cioè il Cristo crocefisso nella tavola principale dell'ancona. Nel *Ritrovamento dei chiodi* (fig. 15), l'ebreo Giuda, oramai convertito e battezzato con nuovo nome di Ciriaco, indossa tiara e piviale vescovile, poiché è già divenuto vescovo di Gerusalemme; intorno al suo capo compare inoltre il segno della sua "santità", anche se contraddistinta da raggi luminosi che designano in realtà la condizione del beato. Giuda-Ciriaco,

71 Non è totalmente da escludere che si tratti ancora del *tallit* rituale degli ebrei, utilizzato forse presso la comunità giudaica del luogo secondo modalità a noi ignote, oppure impiegato e dipinto in chiave parodistica, come indumento qualunque, cui viene negato ogni valore simbolico: un segno forse della conversione dell'intera comunità alla nuova religione.

72 Sul valore magico dell'immagine che sostituisce ciò che rappresenta, cfr. GOMBRICH 1978. Cfr. anche le osservazioni non sempre condivisibili di FREEDBERG 1993.

Elena e tutti gli altri astanti sono inginocchiati in segno di ossequio, mentre grazie alle preghiere del vescovo emergono dalla terra i tre chiodi del martirio.

Apertosi con l'arrivo della regina a Gerusalemme, il ciclo si conclude specularmene col *Ritorno di S.Elena a Roma* (fig. 16), accompagnata dalla sua corte, con paggi e levrieri al suo seguito. Mentre la donna si appresta alla porta della città con la vera croce in braccio, un paggetto a cavallo, accompagnato da una scimmia seduta anch'essa sul dorso del medesimo cavallo, precede di poco il corteo annunciando trionfalmente l'arrivo di S.Elena al suono di una chiarina, dalla quale si srotola una bandiera con la scritta SPQR. Nelle ultime scene l'imperatrice assume un risalto sempre maggiore, divenendo spesso il centro stesso della composizione.

Dopo aver analizzato nel dettaglio le strategie narrative messe in atto con straordinaria lucidità e chiarezza da Luca di Paolo, bisognerebbe cercare di capire per quale motivo alcuni personaggi delle prime due tavolette hanno subito vistosi sfregi, probabilmente praticati in un'epoca prossima alla realizzazione del dipinto. Si tratta senz'altro di un gesto infamante compiuto sulla predella con l'intenzione di colpire "realmente" i soggetti rappresentati, seguendo un procedimento psicologico di sostituzione, comune a molte culture, specialmente quelle d'impostazione fideistica, che tende ad annullare la differenza tra immagine e modello⁷². È noto infatti che in genere sono i diavoli (ad esempio nella Madonna del Soccorso) o i manigoldi nelle scene di crocifissione, incoronazione di spine o Cristo deriso ad essere sfregiati, e in alcuni casi addirittura distrutti, da devoti infervorati dalle prediche dei chierici. In alcuni casi, come ad esempio nella *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ciccarello, conservata nella Pinacoteca Comunale di Ancona, sono proprio le immagini degli ebrei ad esser state colpite dal punteruolo

72 Lo sfregio sull'immagine degli ebrei nella *Dormitio Virginis* di Olivuccio non è stato mai ancora analizzato dalla letteratura sul pittore camerte.

di qualche fanatico zelante⁷³. Nel caso della predella di Luca di Paolo la situazione è alquanto anomala e per certi aspetti incomprensibile: il gesto infamante non centra l'immagine degli ebrei (che nell'iconografia sono rappresentati in genere come l'incarnazione del "male"), ma si accanisce sui volti di alcuni dignitari della corte di S.Elena. In queste circostanze possiamo solo avanzare due ipotesi: o il devoto ha letto male l'immagine, interpretando alcuni personaggi al seguito della regina come ebrei, oppure, anche se la situazione appare a prima vista alquanto improbabile, si sono voluti intenzionalmente colpire i torturatori di un ebreo che, convertendosi al cristianesimo, sceglie una strada che lo porterà addirittura alla santità.

A prescindere da questi sfregi, il problema dell'ebreo (convertito o da convertire) era effettivamente una questione aperta su cui la società del XV secolo si stava interrogando.

La messa in scena di un problema sociale: l'ebreo da convertire e l'ebreo convertito

Come abbiamo precedentemente accennato, la leggenda di Giuda-Ciriaco in queste due opere marchigiane ha una centralità che raramente si ritrova in altri esempi italiani. In entrambi casi vengono evidenziati gli aspetti marcatamente antiebraici della leggenda: dalle scene di disputa, a quelle di tortura, fino alla fuga del diavolo (rappresentata solo a Sassoferrato) che si proclama quasi il sovrano della stirpe ebraica, in dissoluzione per la scoperta della vera croce. Nonostante ciò, la leggenda di Giuda è anche la storia di un ebreo che si converte a seguito delle torture, e che alla fine diviene addirittura santo. Ma quale può essere la ragione della fortuna di questa leggenda nell'iconografia?

Le scene di disputa dovevano essere per il fruitore del XV secolo degli

⁷⁴ Tali prediche vennero presto vietate dalle autorità ecclesiastiche perché spesso i rabbini si dimostravano più preparati dei loro interlocutori cristiani. Cfr. JEDIN 1975, 395-399.

spettacoli di straordinaria attualità, dal momento che in quel periodo, in tutta Europa, si svolgevano effettivamente molto spesso nelle piazze cittadine delle dispute pubbliche tra ebrei e teologi cattolici⁷⁴. Finalizzati originariamente - già dal XII secolo - alla conversione degli ebrei, tali dibattiti col tempo si trasformarono in violente invettive antiebraiche, dando anche origine ad un genere letterario in forma di dialogo, che di sovente ebbe anche rappresentazione drammatica, e i cui scritti vennero spesso intitolati esplicitamente *Contra Judaeos*⁷⁵. Molto di questo materiale andò a nutrire i sermoni di frati minori che giravano per le città delle Marche, accendendo un vero e proprio "odio antiggiudaico" e dando un forte impulso alla creazione dei Monti di Pietà⁷⁶. Come abbiamo già osservato, a Sassoferrato le prediche di Giovanni da Fermo portarono nel 1472 all'istituzione del Monte, mentre a Matelica, anche se non si hanno testimonianze dell'esistenza di un Monte, Giacomo della Marca, campione dell'antigiudaismo⁷⁷, aveva predicato nella città nel 1444 infervorando le folle⁷⁸. La disputa di S.Elena con gli ebrei, descritta in entrambi i nostri dipinti come una scena di folla, poteva essere dunque letta come la raffigurazione di una delle tante dispute che avvenivano nelle piazze cittadine e che erano proprio finalizzate alla conversione dei giudei. Di conseguenza, anche la rappresentazione della tortura inflitta da S.Elena all'ebreo Giuda, poteva essere utilizzata come una sottile legittimazione delle vessazioni e delle discriminazioni che la collettività cristiana, incitata dalle prediche antiggiudaiche, infliggeva agli ebrei: l'imposizione del segno giallo, la "sassaiola santa", l'istituzione del Monte di Pietà, l'obbligo di vivere in uno specifico quartiere (addirittura prima del dilagante

75 Cfr. il materiale raccolto VERNET 1925.

76 Cfr. MUZZARELLI 2001.

77 Giacomo della Marca è noto per le sue prediche antiusura e per la prescrizione del segno giallo, imposto molto spesso agli ebrei come elemento distintivo. Cfr. TASSI 1991.

78 Cfr. BRICCHI 1986, 240. L'anno prima vi aveva predicato anche Bernardino da Siena.

79 Cfr. TOAFF 1989, 209-239.

80 Nel 1505 a Fermo gli ebrei chiedono al comune proprio di non essere obbligati ad ascoltare

fenomeno della ghettizzazione cinquecentesca), l'esilio⁷⁹. Secondo l'ottica cristiana, tutte queste iniziative erano a fin di bene, cioè finalizzate, esattamente come la tortura inflitta da S. Elena a Giuda, alla salvezza degli ebrei, che spesso venivano infatti obbligati ad assistere contro la loro volontà alle prediche francescane⁸⁰. Come emerge dalle ricerche compiute da Ariel Toaff, una politica specificatamente conversionistica, portata avanti soprattutto dall'ordine agostiniano, ad esempio da Alessandro Oliva da Sassoferrato⁸¹ (congiunto forse di Pietro Oliva, abate di S. Croce al tempo in cui fu commissionato il polittico di Giovanni Antonio da Pesaro), prevedeva anche l'assegnazione di ricche elemosine ai neofiti, le quali, pur funzionando come un incoraggiamento per alcuni giudei, avevano anche generato il vasto fenomeno dei "truffatori professionisti" che "si fingevano ebrei alla ricerca del fonte battesimale per carpire agli ingenui ed ai creduloni prebende ed elemosine"⁸².

Per una serie di molteplici motivi, nella seconda metà del XV secolo, si assiste dunque ad una massiccia conversione di ebrei nello Stato Pontificio e in tutto il centro Italia⁸³. Nonostante questo i neofiti vivevano ugualmente una difficilissima condizione: presso la comunità di provenienza erano considerati comunque ebrei, dal momento che la "natura" di un giudeo (cioè il suo essere nato da madre ebrea) non è soggetta a cambiamento neanche attraverso una conversione⁸⁴, mentre presso la società cristiana erano in ogni caso guardati con sospetto di marranesimo e spesso veniva loro rinfacciata la precedente appartenenza religiosa⁸⁵. Se da un lato questo scomodo *status* era visto dalle autorità ecclesia-

le prediche francescane. Cfr. ROSSI 1993, 62.

81 TOAFF 1989, 186.

82 TOAFF 1989, 187. Alcuni ebrei ricchi si convertivano per mantenere il loro patrimonio, altri abbracciavano il cristianesimo perché, con l'obbligo del nuovo matrimonio, potevano sbarazzarsi di un coniuge non più desiderato.

83 Cfr. ESPOSITO 1983. Anche se supera la cronologia di questo saggio, sul problema delle conversioni degli ebrei Cfr. CAFFIERO 2004.

84 GOLDIN 1999, 853.

85 TOAFF 1989, 195-202.

86 In questo contesto divengono forse più comprensibili gli sfregi operati nella predella di

stiche come uno degli ostacoli maggiori alla politica conversionistica e all'inserimento dei neofiti nella nuova collettività cristiana, dall'altro la leggenda di Giuda-Ciriaco poteva divenire a nostro avviso un eccezionale *exemplum*, sia per ebrei convertiti che per cristiani, giacché essa mostrava che ad ogni giudeo neofita non era preclusa la possibilità di diventare santo, ma allo stesso tempo ribadiva con fermezza l'urgenza di non perorare nell'errore del giudaismo.

Alla luce di quanto osservato è dunque molto probabile che nelle due cittadine marchigiane l'impiego della leggenda della vera croce, e in particolare delle vicende dell'ebreo Giuda, risponda alla necessità di mettere in scena un preciso problema sociale, cui si cerca di dare una risoluzione mediante l'enunciazione di storia esemplare che, seppur difendendo l'ebreo convertito, condanna risolutamente il giudaismo come sistema religioso superato dagli eventi⁸⁶.

Matelica, compiuti probabilmente per punire i persecutori di un ebreo che alla fine diventerà santo.

Ringrazio Graziano Alfredo Vergani e Marta Paraventi per avermi invitato a questo convegno e Chiara Frugoni, Claudia Lattanzi, Sabina Biocco e Francesco Rocchetti per aver discusso con me i problemi posti dalle immagini.



Fig. 1. Giovanni Antonio da Pesaro, Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 2. Giovanni Antonio da Pesaro, Visita di san Benedetto a santa Scolastica, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 3. Giovanni Antonio da Pesaro, Resurrezione di Cristo, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 4. Giovanni Antonio da Pesaro, Disputa di S. Elena con gli ebrei, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 5. Giovanni Antonio da Pesaro, Tortura di Giuda, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 6. Giovanni Antonio da Pesaro, Ritrovamento delle croci, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 7. Giovanni Antonio da Pesaro, Prova delle croci, particolare di predella del Polittico di S. Croce a Sassoferrato, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

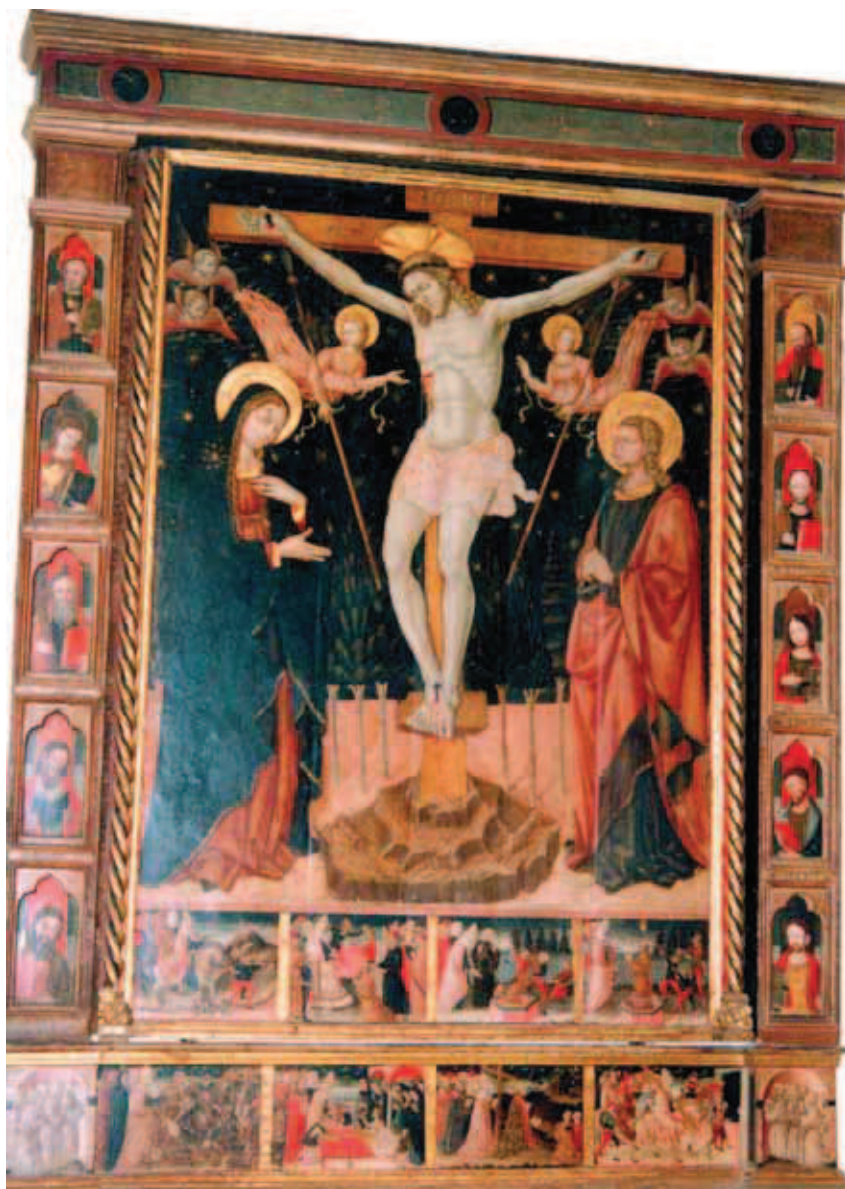


Fig. 8. Luca di Paolo da Matelica, Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti.



Fig. 9. Luca di Paolo da Matelica, Partenza di S. Elena per Gerusalemme, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti.

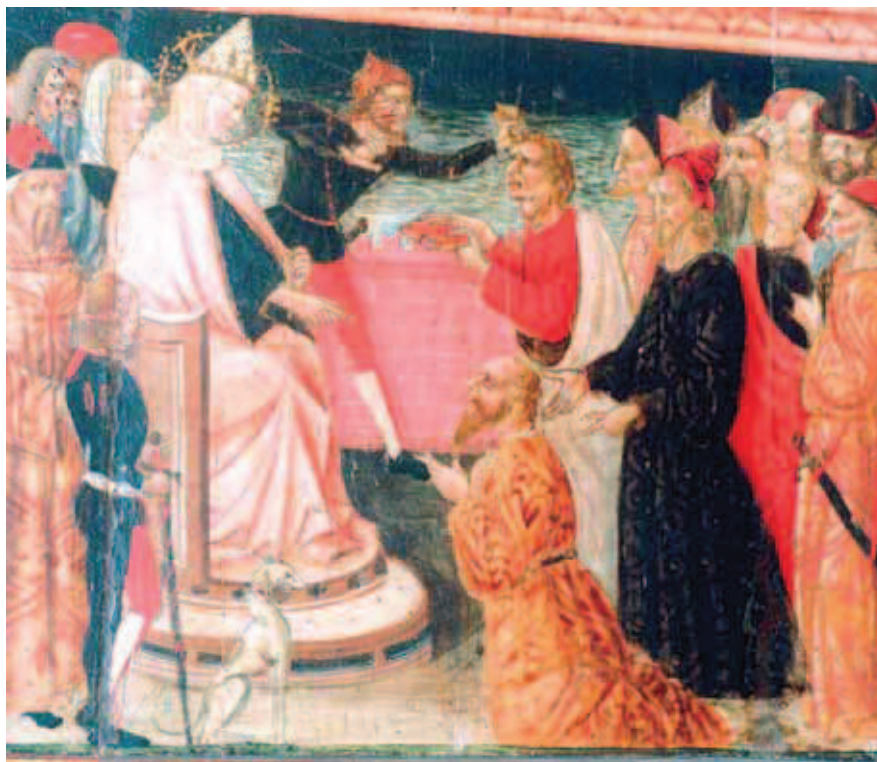


Fig. 10. Luca di Paolo da Matelica, Disputa di S.Elena con gli ebrei, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 11. Luca di Paolo da Matelica, Giuda gettato nel pozzo, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 12. Luca di Paolo da Matelica, Giuda estratto dal pozzo, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 13. Luca di Paolo da Matelica, Ritrovamento delle tre croci, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 14. Luca di Paolo da Matelica, Prova della vera croce, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 15. Luca di Paolo da Matelica, Ritrovamento dei chiodi, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti



Fig. 16. Luca di Paolo da Matelica, Ritorno di S.Elena a Roma, particolare di predella dell'Ancona di S. Croce di Matelica, Matelica, Museo Piersanti.