

Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria

Un approccio pluridisciplinare

a cura di Giuseppe Capriotti

eum



Associazione Nazionale Partigiani d'Italia,
Comitato Provinciale di Macerata



Istituto Storico della Resistenza
e dell'Età Contemporanea
“Mario Morbiducci” di Macerata



Dipartimento di
Scienze della Comunicazione
Università di Macerata

ISBN 978-88-6056-188-6
©2009 eum edizioni università di macerata
via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa:
stampalibri.it - Edizioni SIMPLE
via Trento, 14 - 62100 Macerata
info@stampalibri.it
www.stampalibri.it

Giuseppe Capriotti (Università degli Studi di Macerata)

L'infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella
pittura italiana del Quattrocento: Zanino di Pietro, Giovanni
Boccati, Luca di Paolo e Carlo Crivelli

1. *Pittura antiebraica e accusa di deicidio*

Pur costituendo un vistoso capitolo nel panorama dell'arte non solo italiana tra Medioevo e Rinascimento, la "pittura antiebraica" è stata finora scarsamente analizzata dagli studi storici o storico-artistici¹. Il fenomeno è costituito esclusivamente da immagini sacre, realizzate dunque per essere esposte in luoghi di culto cristiani con una precisa funzione educativa e persuasiva: servivano ad ammaestrare le folle (non solo illetterate) ed erano utilizzate per pilotare le reazioni del pubblico ed organizzarne il consenso². Esistono soggetti iconografici che nascono per essere dichiaratamente antiebraici, come ad esempio il martirio di Simonino da Trento³, la profana-

¹ Per certi aspetti la "pittura antiebraica" ha diversi aspetti in comune con la pratica penale della cosiddetta pittura infamante, cioè con quelle immagini dipinte sulle pareti cittadine per effigiare e per esporre al pubblico ludibrio i colpevoli di alcuni reati. Come l'arte antiebraica, la pittura infamante era finalizzata a provocare alla persona ritratta la perdita della pubblica stima. Cfr. l'oramai classico Gherardo Ortalli, "... *pingatur in Palatio...*" *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979.

² Sul problema della fruizione dell'opera d'arte, cfr. il non sempre condivisibile David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 [ed. orig., Chicago 1989]. Sui limiti del modello di lettura utilizzato da Freedberg cfr. la recensione di Bertrand Prévoist, *Pouvoir et efficacité symbolique des images*, «L'homme», 165, 2003, pp. 275-282.

³ Cfr. il "censurato" e recentemente riedito Ariel Toaff, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, il Mulino, 2007 e 2008. Una delle migliori sintesi

zione dell'ostia⁴, il trionfo della Chiesa sulla Sinagoga⁵, la vicenda del Crocifisso di Beirut⁶; esistono altri soggetti, addirittura tratti dalla tradizione evangelica, che possono assumere connotati antiebraici sulla base di una precisa richiesta della committenza, come ad esempio la *Dormitio Virginis*, la leggenda della "vera croce", la Crocifissione, la Flagellazione, il Cristo Deriso, la Disputa di Gesù coi dottori del tempio, nei quali di sovente l'azione "empia" commessa dagli ebrei viene sottolineata dalla loro deformazione fisica, che talvolta arriva fino al grottesco⁷. I temi iconografici coin-

dei dati sul famoso omicidio di Simonino da Trento resta quella condotta da Anna Esposito, *La morte di un bambino e la nascita di un martire: Simonino da Trento*, in Anna Benvenuti Papi, Elena Giannarelli (a cura di), *Bambini santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiografici*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 99-118. Per l'elaborazione dell'iconografia di San Simonino cfr. Gabriella Ferri Piccaluga, *Ebrei nell'iconografia del '400*, «La Rassegna mensile di Israel», LII, 2-3, 1986, pp. 357-395; Dominique Rigaux, *L'immagine di Simone da Trento nell'arco alpino lungo il XV secolo: un tipo iconografico?* e Laura Dal Prà, *L'immagine di Simonino nell'arte trentina dal XV al XVIII secolo*, in Igino Rogger, Marco Bellabarba (a cura di), *Il principe vescovo Jhoannes Hinderbach (1465-1486) tra tardo Medioevo e Umanesimo*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992, pp. 485-496 e pp. 445-482.

⁴ Sul miracolo dell'ostia profanata, nello specifico della famosa predella di Paolo Uccello a Urbino, cfr. Pierre Francastel, *Un mystère parisien illustré par Uccello. Le miracle de l'hostie d'Urbino*, «Revue archéologique», 39, 1952, pp. 180-191; Dana E. Katz, *The contours of Tolerance: Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino*, «The art bulletin», 85, 2003, pp. 646-661.

⁵ Sull'iconografia del Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga, cfr. Bernhard Blumenkranz, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de Synagoga en France*, in Pierre Gallais, Yves-Jean Riou (a cura di), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 1141-1157; Bianca Kühnel, *The Personifications of Church and Synagogue in Byzantine Art: Towards a History of the Motif*, «Jewish Art», 19-20, 1993/4, pp. 112-123 e Paul Hildenfinger, *La figure de la Synagogue dans l'art du Moyen Age*, «Revue des études juives», 47, 1903, pp. 187-196.

⁶ Sul miracolo del Crocifisso di Beirut, cfr. Fabrizio Lollini, «Lo strepito degli ostinati giudei». *Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia Romagna*, in Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 269-328, in particolare pp. 293-298; Federico Zeri, *Diari di lavoro* 3, «Paragone», 445, 1987, pp. 13-27, in particolare pp. 23-27 (*Un pannello di soggetto antisemita*); Id., *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988, pp. 134-136; Raffaele Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena. Culti, riti e iconografia a Siena nel XII secolo*, Firenze, Sismel, 2000, pp. 147-170.

⁷ Sulla mostrificazione dell'ebreo, a partire dall'arte medievale, cfr. Debra Hassig, *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*, in Colum Hourihane (a cura di), *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of*

volti in questa politica delle immagini derivano dunque in gran parte dai Vangeli canonici ed apocrifi, dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, dal teatro medievale e rinascimentale, da specifica letteratura antiebraica. Cristiani erano certamente i destinatori e i destinatari: i committenti e gli artisti che hanno realizzato tali opere, i fedeli che si soffermavano ad osservarle. Anche se gli ebrei conoscevano sicuramente le argomentazioni della disputa anti giudaica cristiana⁸, se non altro a causa delle popolari prediche cui erano obbligati ad assistere a fini conversionistici⁹ o attraverso le famose controversie che avvenivano sulle pubbliche piazze tra un rabbino e un chierico¹⁰, essi con ogni probabilità non accedevano ad edifici di culto cristiani¹¹ ed erano dunque gli inconsapevoli protagonisti di un utilizzo delle immagini che li riguardava esclusivamente in termini oppositivi e negativi¹². Questo ovviamente non significa che gli ebrei non abbiano mai interagito più o meno direttamente con immagini cristiane: sono documentati ad esempio alcuni casi in cui gli ebrei si rendono protagonisti di distruzioni di effigi di santi o Madonne, le quali non sono mai però esposte all'interno di chiese, bensì dipinte quasi sempre sulle pareti interne o esterne di case comprate da ebrei¹³.

the Index of Christian Art, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 25-46; Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval art*, Princeton, Princeton University Press, 2003 e Bernhard Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di Chiara Frugoni, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 31-35.

⁸ Per i temi della disputa anti giudaica, cfr. Gilbert Dahan, *La disputa anti giudaica nel medioevo cristiano*, Genova, ECIG, 1993.

⁹ Cfr. Marina Caffiero, *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Roma, Viella, 2004.

¹⁰ Sul fenomeno e sulla letteratura derivatane, cfr. in generale Felix Vernet, s.v. *Juifs (Controverses avec les)*, «Dictionnaire de théologie catholique», VIII/2, Paris 1925, coll. 1870-1914 e, per il XV secolo, Gianfranco Fioravanti, *Polemiche anti giudaiche nell'Italia del Quattrocento: un tentativo di interpretazione globale*, «Quaderni storici», 64, XXII-1, 1987, pp. 19-37.

¹¹ Se vi accedevano, non era certo per leggere le immagini, che tra l'altro consideravano il frutto dell'idolatria cristiana.

¹² Cfr. Lollini, *Lo strepito*, cit., in particolare p. 280.

¹³ Famoso l'episodio di Daniele da Norsa che, per aver distrutto un'immagine sacra sulla parete esterna della sua nuova casa con l'autorizzazione (regolarmente

Anche se non esiste ancora una mappatura di queste testimonianze figurative, vale a dire uno studio sulla geografia della diffusione della “pittura antiebraica” in Italia¹⁴, l’area geografica che storicamente coincide con il territorio soggetto allo Stato Pontificio (cioè il centro Italia) tra Quattrocento e Cinquecento, risulta essere particolarmente ricca di iconografia antiebraica¹⁵, sviluppata con altissima probabilità a seguito della predicazione antiusura france-

pagata) del Vicario vescovile, vede la sua abitazione divenire una chiesa ed è costretto a finanziare la realizzazione della celebre *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna (oggi al Louvre). Cfr. Salvatore Settis, *Artisti committenti tra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, 4. *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 712-722. Sul fenomeno, con altri esempi, è ritornato anche Michele Luzzati, *Ebrei, Chiesa locale, «principe» e popolo: due episodi di distruzione di immagini sacre alla fine del Quattrocento*, «Quaderni storici», 54, 1983, pp. 847-877. Sul problema cfr. anche: Eric M. Zafran, *An Alleged Case of Image Desecration by the Jews and its Representation in Art: The Virgin of Cambron*, «Journal of Jewish Art», II, 1975, pp. 62-71. Carlo Susa, che ringrazio, mi segnala un altro episodio di questo tipo: nel 1493, uno degli ebrei appena arrivati a Firenze dalla Spagna si rende protagonista di un atto “iconoclasta” e finisce linciato dalla folla. Cfr. Luca Landucci, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516. Continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di Iodoco Del Badia, Studio Biblos, Firenze 1969 [rist. anast. dell’ed. Firenze, Sansoni, 1883], p. 66. Ringrazio Carlotta Mascaretti per avermi segnalato che a Velletri è conservata un’immagine della Madonna, cui, secondo la tradizione locale, un ebreo avrebbe tirato un sasso, lasciando un segno nella mano della Vergine. Cfr. Bonaventura Theuli, *Theatro Historico di Velletri*, Velletri, Alfonso dell’Isola, 1644, p. 306. Forse è proprio in relazione a episodi di questo tipo che si sviluppa e si diffonde nelle città italiane del Rinascimento l’iconografia del Crocefisso di Beirut (cfr. nota 6).

¹⁴ L’applicazione dei criteri propri della geografia artistica (Bruno Toscano, s.v. *geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino, Einaudi, 1990, pp. 532-540) ad un tema iconografico o ad un particolare “genere” pittorico potrebbe riservare inaspettate sorprese, come auspicava lo stesso Enrico Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell’arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 40-41. Un tentativo esemplare in questo senso è quello compiuto da Blumenkranz, *Géographie historique d’un thème de l’iconographie religieuse*, cit.

¹⁵ Uno studio esaustivo in questo senso non esiste. Cfr. comunque Angelo Antonelli, *Crocifissioni ed Ebrei in alcuni dipinti di area marchigiana del XV secolo*, «Notizie da Palazzo Albani», XXII-XXIX, 1993-2000, pp. 85-96; Giuseppe Capriotti, *Sibille Contra Judaeos. Una lettura antiebraica della cappella Baglioni di Pintoricchio a Spello*, in Giuseppe Capriotti, Claudio Gaetani (a cura di), *Quei loro incontri. Lezioni settempedane*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2007, pp. 40-60 e Id., *L’iconografia di Sant’Elena nella leggenda della “vera croce” e il problema ebraico nelle Marche del XV secolo. Giovanni Antonio da Pesaro e Luca di Paolo da Matelica*, in (a cura di) Marta Paraventi, *L’abbazia di Sant’Elena nella valle dell’Esino: storia, arte, architettura*, Jesi, Stampanova, pp. 221-262.

scana e alla conseguente istituzione dei Monti di Pietà, promossa dall'Osservanza¹⁶. Nelle città in cui si trovano dipinti antiebraici, come quelli che analizzeremo in questo saggio, la presenza ebraica, a volte anche massiccia, e la relativa politica antiggiudaica, messa in atto in genere mediante capitoli statutari che prescrivono restrizioni per gli ebrei, sono quasi sempre documentate non solo attraverso fonti iconografiche, ma anche grazie a testimonianze letterarie e archivistiche. Le immagini a soggetto antiebraico sono dunque “testimoni oculari”¹⁷ di un sentimento: l'antigiudaismo¹⁸.

Il copione della discriminazione antiggiudaica si compone di diverse calunnie, diffuse anche attraverso le immagini, tra le quali ricordiamo l'accusa di avvelenare le fontane, di diffondere la peste, di praticare l'infanticidio rituale, di profanare l'ostia, di cecità e sordità (per non aver riconosciuto il Messia). Tuttavia una delle più diffuse e radicate è proprio l'accusa di deicidio.

L'attribuzione agli ebrei della responsabilità dell'uccisione di Gesù, quale figlio di Dio e Messia, si basa sostanzialmente sui Vangeli e sulla loro successiva interpretazione. Senza entrare nel merito delle possibili letture teologiche, date anche recentemente ai passi evangelici della Passione¹⁹, o sulle possibilità di reinserire la crocifissione di Gesù all'interno delle pratiche rituali del calendario festivo ebraico²⁰, possiamo orientativamente osserva-

¹⁶ Sull'istituzione e sulla diffusione dei Monti di Pietà sarà sufficiente per il momento rimandare al testo classico di Vittorino Meneghin, *I Monti di Pietà in Italia dal 1462 al 1562*, Vicenza, L.I.E.F., 1986 e a Daniele Montanari (a cura di), *Monti di Pietà e presenza ebraica in Italia (secoli XV-XVIII)*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹⁷ È oramai comunemente accettato che l'immagine, al pari delle fonti archivistiche e letterarie, sia uno strumento fondamentale per la ricostruzione della storia. Cfr. Chiara Frugoni, *Le immagini come fonte storica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo 1. Il medioevo latino II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1994, pp. 721-737 e Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002 [ed. orig. London 2001].

¹⁸ Cfr. almeno Maurizio Giretti, *Storia dell'antigiudaismo e dell'antisemitismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002 e Piero Stefani, *L'antigiudaismo. Storia di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

¹⁹ Per la lettura teologica della presenza degli ebrei, specialmente nel vangelo di Giovanni, che più di tutti incolpa il Sinedrio, cfr. Stefani, *L'antigiudaismo* cit., pp. 58-67.

²⁰ Recentemente si è tornati a ridiscutere con acume ed intelligenza l'ipotesi di Sir James George Frazer (usata già da Edgar Wind, in un suo saggio sulla Sistina) di

re delle discrepanze tra i diversi testi: nei Sinottici è Pilato, seppur fomentato da una forte pressione ebraica, a crocifiggere Gesù come “re dei Giudei”²¹; in Giovanni invece il procuratore romano consegna Gesù agli ebrei e sono loro stessi a crocifiggerlo²²; negli apocrifi la responsabilità della Passione è tutta attribuita agli ebrei, di sovente con accesi toni anti giudaici²³.

Sul processo a Gesù esiste un’abbondante letteratura ed è impossibile in questo luogo argomentare l’infinità di problemi storici, giuridici ed esegetici sollevati dall’argomento²⁴. Molto impatto sulla cultura europea hanno avuto le tesi di Jules Isaac²⁵, secondo il quale le versioni anti giudaiche della Passione, tese a minimizzare o nullificare le colpe dei romani, sono legate ad una precisa situazione storica: in occasione della prima guerra giudaica (66-70 d.C.), cioè quando la situazione politica in Giudea precipita a causa della ribellione anti romana, i cristiani, già considerati criminali dai romani a causa della loro fede²⁶, cercano di

leggere la Passione di Cristo come un episodio storicamente avvenuto all’interno di una sacra rappresentazione di Purim, il carnevale ebraico. Cfr. Andrea Damascelli, *Purim e Passione. Note in margine ai testi di Frazer e di Wind*, in James George Frazer, *La crocifissione di Cristo* (seguito da *La crocifissione di Aman* di Edgar Wind), Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 129-254.

²¹ Mt 27; Mc 15; Lc 23.

²² Gv 19. L’atteggiamento mentale di Giovanni è apertamente polemico verso gli ebrei. Cfr. Charles L’Éplatténier, “*Les Juifs*” dans le quatrième évangile, in Alain Marchadour (a cura di), *Procès de Jésus, procès des Juifs? Éclairage biblique et historique*, Paris, Clerf, 1998, pp. 127-131.

²³ La maggior parte dei vangeli apocrifi della Passione è fortemente anti giudaica. Cfr. Marcello Craveri (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 289 ss.

²⁴ Cfr. Francesco Amarelli e Franco Lucrezi (a cura di), *Il processo a Gesù*, Napoli, Jovine, 1999.

²⁵ Cfr. Jules Isaac, *Verità e mito. Il dramma ebraico al vaglio della storia*, Roma, Carabba, 1965, p. 124; Id., *Gesù e Israele*, Genova, Marietti, 2001 [ed. orig. Paris 1959], pp. 239-384. I testi di Isaac hanno portato papa Giovanni XXIII alla produzione della dichiarazione conciliare *Nostra Aetate*, attraverso la quale nel 1965 si afferma che la responsabilità della Passione non può essere attribuita a tutti gli ebrei viventi all’epoca di Gesù, né agli ebrei del nostro tempo.

²⁶ Il cristianesimo delle origini, in prospettiva storico-religiosa, si presenta nel Mediterraneo antico come una delle tante sette giudaiche tollerate e talvolta reinserite come varianti religiose nel culto ufficiale dell’Impero Romano (Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Ateneo, 1991, pp. 332-341). Tuttavia i romani, che avevano accettato le religioni politeiste dei popoli sottomessi e che in

evitare di essere accomunati ai rivoltosi ebrei e, cavalcando l'ondata giudeofobica romana, di trovare una conciliazione con l'opinione dell'Impero, a spese degli ebrei²⁷. Più recentemente, e a più riprese, lo storico del diritto romano Massimo Miglietta ritorna sull'astioso problema dell'interpretazione del processo a Gesù, evidenziando come gli studi si dividano sostanzialmente in due "partiti": quello che insiste sulla responsabilità ebraica e quello che cerca invece di dimostrare l'estraneità del Sinedrio ai fatti della Passione. Secondo lo studioso, che propone una soluzione mediana, "non vennero celebrati 'due processi' (uno giudaico, a carattere religioso, presso il Sinedrio di Gerusalemme, e uno romano, criminale, innanzi a Ponzio Pilato), bensì si instaurò un unico procedimento, articolato in due distinte fasi, una 'fase istruttoria' (gestita dal Consiglio dei sacerdoti) e una 'del giudizio' (diretta dal prefetto di Giudea). Gesù sarebbe stato condannato in ragione di un 'reato plurioffensivo', per essersi dichiarato 'Figlio di Dio-e-Re di Israele', incorrendo così – simultaneamente – nel peccato religioso ebraico di *blasphemia* e nel crimine politico di *laesa maiestas* nella manifestazione della *adfectatio regni*. Il giudizio, nel

alcuni casi avevano fatto propri i culti delle tradizioni orientali (Cfr. Robert Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Les belles lettres, 1989), non si dimostrarono altrettanto tolleranti verso questa nuova religione, che si presentava sin dalle sue origini con delle specificità sovversive. La vita religiosa romana si basava infatti sul rispetto del culto delle divinità statali come supremo atto politico di fedeltà all'Impero; ognuno cioè era libero di adorare il proprio dio (anche se straniero) purché si rispettassero formalmente anche le divinità statali e le feste dell'articolato calendario romano (sull'ossessione romana per il culto statale cfr. Dario Sabbatucci, *Lo stato come conquistista culturale*, Roma, Bulzoni, 1975). I cristiani, che venerando un solo Dio rifiutavano di onorare lo Stato e gli dei nazionali che ne tutelano il corretto funzionamento, erano dunque perseguitati ed avversati per una ragione prima di tutto ideologica e politica, non esclusivamente religiosa. Per i romani era incomprensibile l'ostinazione cristiana di adorare un'unica divinità svincolata dallo Stato, che non aveva carattere nazionale. Cfr. Carlo Tibiletti, *Il significato politico delle antiche persecuzioni cristiane*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», X, 1977, pp. 135-158.

²⁷ Le argomentazioni di Isaac sono sostanzialmente accettate anche da Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo* cit., p. 39. Una rilettura del processo e della morte di Gesù, tesa a rovesciare l'interpretazione tradizionale e a scagionare il popolo di Israele, è stata più recentemente compiuta da Chaim Cohn, *Processo e morte di Gesù. Un punto di vista ebraico*, Torino, Einaudi, 2000.

suo complesso, sarebbe risultato, pertanto, ‘conforme’ alle norme all’epoca vigenti e, quindi, sostanzialmente legittimo”²⁸.

A prescindere dalle diverse interpretazioni che oggi si possono dare sul processo e sull’uccisione di Gesù, quando il cristianesimo diviene religione di stato, cioè la religione ufficiale dell’Impero romano, fino ad identificarsi con Roma stessa, l’esegesi cristiana tende ancora di più di quanto facciano i testi evangelici a ridurre la responsabilità dei romani per attribuire tutta la colpa agli ebrei²⁹. Riteniamo inoltre che questo processo sia orientativamente ancora in atto quando nel XV secolo, a seguito del ritorno dei papi dalla cattività avignonese, ha inizio un vero e proprio programma di *Restauratio Romae*: la Roma cristiana non è che una continuazione della Roma imperiale e i papi, già successori di Pietro, si atteggiavano a continuatori della politica di Augusto³⁰.

²⁸ Massimo Miglietta, *Gesù e il suo processo ‘nella prospettiva ebraica’*, «Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell’Antichità», 93-2, 2005, pp. 497-526, la cit., alle pp. 510-511 (l’articolo è una lunga recensione a Cohn, *Processo e morte di Gesù* cit.). Dello stesso Miglietta cfr. *Il processo a Gesù di Nazareth*, «Studia ed documenta historiae et iuris», LXI, 1995, pp. 766-784 (l’articolo è una recensione a Pietro Pajardi, *Il processo di Gesù*, Milano, Giuffrè, 1994).

²⁹ Blumenkranz, *Il cappello* cit., p. 117. Si tratta di un fenomeno che possiamo dire già in atto nella patristica (e nella letteratura medievale), cfr. Bernhard Blumenkranz, *Juifs et Chrétiens. Patristique et Moyen Age*, London, Variorum Reprints, 1977.

³⁰ È ovvio però che non è possibile stabilire un’equazione diretta e unilaterale tra *Restauratio Romae* e fenomeni antiggiudaici, dal momento che ci sono umanisti che guardano con ammirazione alla cultura ebraica e umanisti che scrivono invece violente invettive contro gli ebrei (cfr. Cesare Vasoli, *Quadro d’insieme*, in Doria Liscia Bemporad, Ida Zatelli (a cura di), *La cultura ebraica all’epoca di Lorenzo il Magnifico. Celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Convegno di studio* (Firenze, 29 novembre 1992), Firenze, Olschki, 1998, pp. 3-16). Tuttavia è importante ricordare a questo proposito che il pomponiano e “pagano” Platina entra nella famosa disputa sul caso di Simonino da Trento, accusando gli ebrei di infanticidio e Battista de’ Giudici (vescovo di Ventimiglia, incaricato da Sisto IV di indagare sul processo) d’aver favorito gli ebrei (cfr. Battista de’ Giudici, *Apologia Iudaeorum. Invectiva contra Platinam. Propaganda antiebraica e polemiche di curia durante il pontificato di Sisto IV (1471-1484)*, a cura di Diego Quaglioni, Roma, Gestisa, 1987). Per una sintesi sul fenomeno della *Restauratio Romae*, cfr. da ultimo Giuseppe Capriotti, *Metafore del presente: pittura di storia e celebrazione del papato dalla Restauratio Romae alla Controriforma*, in Pierluigi De Vecchi, Graziano A. Vergani (a cura di), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 2004, pp. 125-151.

La scelta ideologica romanizzante, operata dalla corte pontificia nel Rinascimento, può sicuramente aver contribuito a incrementare quella specifica linea interpretativa, che tendeva a minimizzare le colpevolezze romane nei fatti della Passione.

Anche se i Vangeli testimoniano solo ciò che Gesù rappresentava per la fede e la religiosità degli ambienti nei quali essi vennero scritti³¹, e non possono dunque essere considerati attendibili fonti storiche, come cronache certificanti l'esatto svolgimento dei fatti³², la versione evangelica del processo viene utilizzata (dalla propaganda cristiana e teologica) per corresponsabilizzare in senso sincronico e diacronico tutti gli ebrei dell'uccisione di Gesù: i "cristiani perdonarono gli assassini materiali di Gesù, cioè i romani, ma non perdonarono quegli ebrei che contribuirono alla sua condanna, e con il tempo estesero il loro inestinguibile risentimento a tutti gli ebrei che non accettavano di farsi cristiani"³³.

Proprio sulla base di questa accusa di deicidio, estesa e globalizzata a tutti gli ebrei, viene elaborata, a partire dal Medioevo, una specifica iconografia antiebraica del momento topico del deicidio, la crocefissione. Di questa analizziamo alcuni esempi presenti sul territorio dell'Italia centrale nel XV secolo.

³¹ Su questo problema cfr. Bart D. Ehrman, *I Cristianesimi perduti. Apocrifi, sette ed eretici nella battaglia per le Sacre Scritture*, Roma, Carocci, 2005.

³² Gli scritti neotestamentari, concepiti con l'intento catechetico di dimostrare che il Logos s'era incarnato, non possono essere considerati come fonti che attestano l'esatto svolgimento dei fatti, né come verbali processuali. Come osserva giustamente Miglietta, i Vangeli "sono *fonti tematiche*, il cui fine primo non è dato dalla trasmissione degli eventi storici, bensì all'intento squisitamente teologico di annunziare che Gesù è il Cristo, Figlio di Dio, morto e risorto per la salvezza degli uomini". Cfr. Massimo Miglietta, *Riflessioni intorno al processo di Gesù*, «Jus. Rivista di scienze giuridiche», 41, 1994, pp. 147-184, la cit. a p. 154.

³³ Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo* cit., p. 40. La tradizione cristiana, attraverso una passo di Matteo (Mt 27,25: «Tutto il popolo rispose: "il suo sangue ricada su di noi e sopra i nostri figli"»), interpretato come una sorta di autoaccusa, incolpò tutti i giudei, anche quelli geograficamente e temporalmente lontani dagli eventi della Passione, di non aver riconosciuto il Messia e di averlo crocifisso. Sugli sviluppi nefasti dell'antigiudaismo, cfr. Randolph L. Braham (a cura di), *The origins of Holocaust: Christian Anti-Semitism*, New York, Boulder and The Institute for Holocaust Studies of City University, 1986.

2. *Romani ed ebrei nella Crocifissione di Zanino di Pietro a Rieti*

La prima opera che scegliamo di analizzare è una *Crocefissione* conservata, insieme ai suoi due sportelli apribili, decorati sul *recto* con sei santi francescani³⁴ e sul *verso* con storie di San Francesco³⁵, nella Pinacoteca Comunale di Rieti (Fig. 1). Firmato nell'anta destra da Zanino di Pietro, che dice di essere abitante a Venezia, in contrada Sant'Apollinare³⁶, il complesso è stato dunque dipinto nella città lagunare, probabilmente nel primo periodo del soggiorno veneziano di Zanino, cioè intorno al 1407³⁷, e inviato a Rieti, ove doveva decorare l'altare maggiore della chiesa del santuario di Fonte Colombo³⁸, cioè una sorta di "Sinai francescano", incuneato nei boschi della collina reatina, verso cui Francesco d'Assisi, secondo la leggenda, si era più

³⁴ I santi francescani sono: Elisabetta d'Ungheria, Chiara e Francesco d'Assisi, nell'anta sinistra, Ludovico da Tolosa, Antonio da Padova e il beato Gherardo Mecatti da Villamagra (e non Bonaventura da Bagnoregio), nell'anta destra. Tale correzione è stata proposta da Cristina Guarnieri, in Laura Laureati, Lorenza Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 162-165.

³⁵ Gli episodi della vita di Francesco sono: *Rinuncia ai beni paterni* e *Presepe di Greccio*, nell'anta destra, *Ricezione delle stimmate* e *Predica agli uccelli*, nell'anta sinistra.

³⁶ *Hoc opus depinxit zanin(us) petri h(ab)itator ve(n)eciis i[n] (con)trata Sa(n)cti apoli(n)aris*. Per il dibattito su Zanino di Pietro, dopo il primo *corpus* del pittore composto da Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) e *Ancora un pannello di Zanino di Pietro* (1962), in Id., *Ricerche sulla pittura veneziana 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 44-45, 133, cfr. Federico Zeri, *Aggiunte a Zanino di Pietro*, «Paragone», 153, 1962, pp. 59-60; Luisa Scalabroni, *Zanino di Pietro*, in Alba Costamagna, Luisa Scalabroni (a cura di), *Aspetti dell'arte del '400 a Rieti*, Roma, De Luca, 1981, pp. 39-44; Serena Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, «Paragone», 419-423, 1985, pp. 73-81; Fabrizio Lollini, *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, «Studi umanistici piceni», XV, 1995, pp. 93-112; Paola Mercurelli Salari, *L'arte francescana nella Valle Reatina*, in Luigi Pellegrini, Stanislao da Campagnola (a cura di), *Il francescanesimo nella Valle Reatina*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993, pp. 165-187; Mauro Lucco, in Federico Zeri (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, Electa, 1986, p. 769; Tiziana Franco, s.v. *Zanino di Pietro o Giovanni di Francia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, VI, Torino, Einaudi, 1994, pp. 329-330.

³⁷ Sonia Zanon, *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, «Arte veneta», 48, 1996, pp. 108-117.

³⁸ Il trittico è documentato a Fonte Colombo dal 1450.

volte recato a fare meditazione³⁹. Anche se sull'opera gravano ancora diversi punti interrogativi, primo fra tutti la corretta decifrazione delle iscrizioni tracciate nei cartigli tenuti dai sei santi francescani, in questa sede ci occuperemo esclusivamente della lettura della scena centrale, raffigurante la Crocefissione, come testo antiebraico (Fig. 2).

L'immagine è esattamente divisa in due parti dalla figura del Cristo crocifisso: alla destra del Cristo si concentrano le figure positive, a sinistra quelle negative. Sulla destra del Cristo infatti è raccontato l'episodio extraevangelico dello svenimento della Vergine, che si diffonde proprio in relazione alla religiosità francescana⁴⁰, è raffigurato il centurione romano Longino, già convertito⁴¹, mentre prega a mani giunte dopo aver trafitto il costato di Cristo (dal quale esce la scritta *Qui vult venire post me abneget semetipsum et tollat crucem suam [et sequatur me]*⁴²), è effigiato inoltre Disma, il ladrone che, secondo la tradizione evangelica canonica ed apocrifa⁴³, comprende la natura messianica di Gesù e si converte. In alto, in secondo piano, vicino a Disma, s'innalza uno stendardo rosso con la scritta SPQR (Senatus PopulusQue

³⁹ Francesco Palmegiani, *Rieti e la regione sabina*, Roma, Edizioni della rivista «Latina Gens», 1932, pp. 358-361. Cfr. anche Stanislao da Campagnola, *Francesco e la Valle Reatina*, in Pellegrini, da Campagnola (a cura di), *Il francescanesimo*, cit., pp. 39-79, specialmente pp. 59-60.

⁴⁰ Sono proprio gli ordini mendicanti, in particolare i francescani, a diffondere attraverso le immagini una peculiare grammatica della sofferenza, offerta al fedele come esempio da seguire, all'interno di una programmata educazione religiosa allo sguardo. Cfr. Federica Veratelli, *Iconografie del dolore. Ricerche sulla rappresentazione dell'immagine di sofferenza nel Quattrocento: il caso delle Fiandre e la ricezione italiana*, «Critica d'Arte», 23-24, 2004, pp. 28-47.

⁴¹ Sulla personalità di questa figura, che riassume i caratteri di tre diversi personaggi evangelici, cfr. Giovanni Lucchesi, s.v. *Longino, soldato, santo, martire a Cesarea di Cappadocia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma, Città Nuova, 1967, coll. 89-95.

⁴² Mt 16,24: «Se uno vuol venire dietro me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua».

⁴³ L'episodio del cattivo e del buon ladrone è raccontato in realtà solo da Luca (Lc 23,39-43). I nomi propri di entrambi (Disma il buono, Gesta il cattivo), derivanti dai vangeli apocrifi (cfr. Vangelo di Nicodemo, Atti di Pilato, IX, 5; X,2), sono accettati dalla tradizione ufficiale a seguito della loro citazione nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, p. 279).

Romanus), che sottolinea la presenza dei romani sotto la croce e la loro responsabilità.

Alla sinistra del Cristo si concentrano invece le figure negative. In basso ci sono tre loschi figuri che, come raccontato nei vangeli, si dividono la veste di Cristo, facendolo in questo caso attraverso il gioco dei dadi⁴⁴, vale a dire mediante un gioco fortemente condannato dai predicatori francescani (a partire da Bernardino da Siena fino a Giacomo della Marca e Marco da Montegallo), i quali talvolta lo attribuiscono direttamente agli ebrei⁴⁵ (Fig. 3). Poco più in alto gli ebrei sono direttamente citati nel gruppo di vegliardi con lunghe e ricche tuniche, alcuni con la lunga barba prescritta dal *Levitico* (19, 27)⁴⁶, altri con uno scialle che sembra essere una diretta citazione del *tallith* rituale ingiunto in *Numeri* (15, 37-39)⁴⁷. Che sia con certezza un gruppo di ebrei lo certifica

⁴⁴ Anche se tale gioco non è esplicitamente citato in alcun passo evangelico, i dadi divengono spesso l'attributo dei tre centurioni romani che si tirano a sorte la veste e, per tradizione, essi compaiono altrettanto spesso tra i simboli della Passione (insieme ai chiodi, la scala, il gallo, la spugna, il flagello, la colonna ecc.).

⁴⁵ Molta documentazione resa nota da Ariel Toaff certifica che il gioco d'azzardo era fortemente stigmatizzato sia dai predicatori nelle piazze che dai rabbini nelle sinagoghe. Cfr. Ariel Toaff, *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 141-145. In particolare, a Perugia, un bando, promosso da Bernardino da Feltre nel 1486, vieta agli ebrei di produrre carte e dadi da gioco, di cui erano i maggiori fabbricatori. Sul rapporto tra ebrei e gioco d'azzardo esiste molta documentazione: cfr. Israel Abrahams, *Jewish Life in the Middle Ages*, London-New York, Macmillan and Co., 1896, pp. 415-418; Attilio Milano, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 570-571; Leo Landman, *Jewish Attitudes toward Gambling the Professional and Compulsive Gambler*, «The Jewish Quarterly Review», 57, 1967, pp. 298-318. Un famosissimo giocatore d'azzardo fu il rabbino veneziano del XV secolo Leone da Modena, che scrisse anche un'apologia del gioco e dei giocatori, cfr. Israel Abrahams, *Giocchi e divertimenti nel ghetto*, «La Rassegna Mensile d'Israel», IX, 1934-35, pp. 460-476; Israel Davidson, *Parody in Jewish Literature*, New York, Arms Press, 1966, pp. 33-34; Jonathan Walker, *Gambling and Venetian Noblemen, c. 1500-1700*, «Past and Present», 162, 1999, pp. 28-69.

⁴⁶ Sull'importanza della barba nel mondo ebraico e sul suo valore significativo, cfr. Elliot Horowitz, *Visages du judaïsme: de la barbe en monde juif et l'élaboration de ses significations*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 5, 1994, pp. 1065-1090.

⁴⁷ Cfr. Alfred Rubens, *A History of Jewish Costume*, London, Peter Owen, 1967-1973, pp. 27-28. Il *tallith* è uno scialle di preghiera, o meglio un indumento rituale a righe con frange, prescritto agli ebrei maschi quale segno che serve a ricordare tutti i precetti del Signore.

da ultimo il cartiglio con una scritta in caratteri ebraici, tenuto in mano dall'ebreo vestito di azzurro, il quale lo sta mostrando all'altro vestito di rosso (Fig. 4). In realtà quelle lettere ebraiche non significano assolutamente niente: sono l'equivalente di un *grammelot* teatrale, che serve solo ad additare quei personaggi come ebrei⁴⁸. Dietro questa coppia, un altro ebreo, vestito di porpora, partecipa alla disputa gesticolando. Sopra il gruppo degli ebrei la carrellata di personaggi negativi continua con Gesta, il ladro-ne condannato. A fianco di esso, speculare allo stendardo con la scritta SPQR, c'è uno stendardo giallo con uno scorpione, che, come ha dimostrato Marcel Bulard nel suo ancora fondamentale *Le scorpion symbole du peuple juifs*, è il simbolo del popolo d'Israele nell'arte medievale e rinascimentale⁴⁹. Perché proprio lo scorpione? Al momento si possono fare solo delle ipotesi. Sia nella Bibbia che nei Padri della Chiesa gli scorpioni sono i nemici del profeta, del discepolo, degli apostoli e poi della Chiesa. In Tertulliano e Gerolamo lo scorpione è paragonato agli eretici per il veleno della sua coda, per come esso s'espande e per lo sperone curvo e penetrante. È soprattutto però nelle sacre rappresentazioni tra Tre e Cinquecento, che l'associazione tra scorpioni ed ebrei diviene più esplicita. In alcuni testi di drammi sacri scritti tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo il tradimento degli ebrei è paragonato direttamente alla puntura degli scorpioni⁵⁰. Nella messa in scena dei misteri pasquali c'erano inoltre spesso dei porta stendardi con

⁴⁸ Ringrazio Anna Lissa e Massimiliano De Villa, per avermi assicurato che i caratteri del cartiglio non formano parole di senso compiuto. Durante il convegno Carlo Susa (cfr. saggio in questo volume) ha mostrato l'equivalente teatrale di questo cartiglio, presentando il testo della recita in *grammelot* di un re mago nell'*Officium Stellae* di Rouen (XII secolo).

⁴⁹ Marcel Bulard, *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Paris, De Boccard, 1935. Sulla polisemica simbologia dello scorpione cfr. anche Luigi Aurigemma, *Il segno zodiacale dello Scorpione nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976.

⁵⁰ Nella *Passion d'Arras*, Giuda stesso paragona il suo bacio al morso dello scorpione; nella *Passion d'Arnoul Gréban*, Maddalena paragona il tradimento degli ebrei alla puntura dello scorpione; nella *Passion de Jean Michel*, Pilato, importunato dai sacerdoti, che chiedono che Cristo sia decollato, lancia un'invettiva contro gli ebrei dicendo che essi sono più pericolosi degli scorpioni. Cfr. Bulard, *Le scorpion*, cit., pp. 75-77.

gli emblemi dei partecipanti, che erano in genere il monogramma SPQR (Senatus PopulusQue Romanus), a rappresentare i romani, e lo scorpione, simboleggiante il popolo ebraico. In questo modo si sottolineava la doppia colpa di romani ed ebrei. La crocifissione di Zanino non è dunque altro che la trasposizione pittorica di un dramma pasquale, con l'esatta citazione dei due standardi, messi però in una posizione alquanto significativa: quello romano è nella parte positiva del dipinto, mentre quello con lo scorpione è nella parte negativa. Si modera pertanto la responsabilità dei romani, mentre si accentua quella del popolo giudaico, la cui colpevolezza è sottolineata da ebrei chiaramente identificabili in primo piano, intenti a discutere sul cartiglio.

Un così chiaro messaggio anti giudaico può trovare delle spiegazioni solo se lo si mette in relazione con la situazione socio-economica del Quattrocento reatino. Bersagli polemici preferiti della predicazione francescana, gli ebrei sono documentati a Rieti sin dal XIV secolo e, a partire dal 1408, compaiono nelle Riformanze comunali come prestatori⁵¹. Nel corso del Quattrocento comincia a crescere inoltre il prestigio dell'illustre figura di Mosè da Rieti, archiatra di Pio II, ma anche poeta, filosofo e rabbino⁵². Nel 1489 Bernardino da Feltre, in visita presso i santuari francescani della valle reatina, fra cui, con ogni probabilità, anche il prestigiosissimo Fonte Colombo, soggiorna nel capoluogo sabino, ove, a seguito di una efficace predicazione, riesce a rifondare, con l'appoggio del comune, un Monte di Pietà (proposto al consiglio già nel 1473 dall'Osservante Paolo da Brescia e mai realizzato⁵³), al fine di "evitare la rabbiosa voragine de le usure et

⁵¹ Anna Esposito, *Prestito ebraico e Monte di Pietà nei territori pontifici del tardo Quattrocento: il caso di Rieti*, in *Credito e sviluppo economico in Italia dal Medioevo all'Età contemporanea* (Atti del primo convegno nazionale della Società italiana degli storici dell'economia, Verona, 4-6 giugno 1987), Verona, s.e., 1988, pp. 97-111; Fausto Puseddu, *Presenze ebraiche a Rieti nei secoli XIV-XV*, in *Italia Judaica VI. Gli ebrei nello Stato Pontificio fino al Ghetto (1555). Atti del VI Convegno internazionale Tel Aviv, 18-22 giugno 1995*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1998, pp. 106-157.

⁵² Cfr. Milano, *Storia* cit., pp. 657-658 e Toaff, *Gli ebrei*, cit., pp. 82-83.

⁵³ Esposito, *Prestito ebraico* cit., p. 102.

rabiosa perfidia et dura cervice de Iudei, usurpatori et succatori del sangue de li Christiani”⁵⁴.

3. Ebrei e saraceni nella predella della Madonna del Pergolato di Giovanni Boccati a Perugia

Da Rieti a Perugia, la seconda opera che intendiamo analizzare è la predella della cosiddetta *Madonna del Pergolato*, conservata attualmente nella Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, ma originariamente destinata all'altare dell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Domenico del convento domenicano della stessa città⁵⁵. L'ancona principale è firmata da Giovanni Boccati da Camerino sul gradino inferiore della pedana su cui s'innalza la Vergine ed era in origine anche datata con la scritta 1447 sul primo gradino della medesima pedana⁵⁶. Come attesta il libro d'entrate e uscite della confraternita, la pala, venduta dallo stesso Giovanni Boccati ai Disciplinati, dopo il 26 ottobre 1446 e prima del 4 marzo 1447⁵⁷, era stata eseguita per un “messer Angniolo”, che la commissionò e “no la volse”⁵⁸.

⁵⁴ Premessa agli statuti del Monte di Pietà di Rieti, pubblicata da Michele Michaele, *Memorie storiche della città di Rieti*, III-5, Bologna, Stabilimento Tipografico Turchi, 1898, p. 293, n. 4. Sul Monte di Rieti cfr. anche Meneghin, *I Monti*, cit., p. 82. Prima di Bernardino da Feltre, era già passato a Rieti un altro campione dell'antigiudaismo, cioè Giacomo della Marca, presente in città nel 1444 come pacificatore tra le parti. Cfr. Angelo Sacchetti Sassetti, *Giacomo della Marca paciere a Rieti*, «Archivium Franciscanum Historicum», L-1, 1957, pp. 75-82.

⁵⁵ Sulla problematica identificazione dell'originaria collocazione dell'oratorio di questa confraternita, diviso in due ambienti nel 1780, cfr. Giovanni Luca Delogu, in Vittoria Garibaldi (a cura di), *Un pittore e le sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, Electa, 1996, p. 58. Il convento domenicano di Perugia ospitava diverse confraternite, cfr. Alberto Viganò, *I domenicani di Perugia tra storia, arte e fede*, in Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Giulio Ser-Giacomi (a cura di), *La basilica di San Domenico di Perugia*, Perugia, Quattroemme, 2006, pp. 13-28.

⁵⁶ L'ultimo lavoro monografico sul pittore risulta essere quello firmato da Mauro Minardi, *Giovanni di Piermatteo Boccati*, in Andrea De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Motta, 2002, pp. 206-229, con bibliografia aggiornata. Sull'opera cfr. in particolare pp. 209-211, 234-244.

⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 209.

⁵⁸ Il documento di vendita, già noto a Annibale Mariotti, *Lettere pittoriche perugine...*, Perugia, Badueliane, 1788, p. 68, è stato più recentemente trascritto da Alber-

Mentre nell'ancona principale assistiamo ad una sacra conversazione in presenza dei disciplinati in abito bianco, nella predella viene messa in scena la Passione di Cristo in tre scenette, la *Cattura*, l'*Andata al Calvario* e la *Crocefissione*, che recuperano molto probabilmente diversi aspetti delle sacre rappresentazioni teatrali, allestite durante la settimana santa. Nel primo scomparto (Fig. 5), come è recitato nei testi evangelici, Gesù è catturato da "molta folla che, munita di spade e bastoni, era stata inviata

to Maria Sartore, Pietro Scarpellini, *L'Angelico a Perugia. Ancora sulla datazione del polittico Guidalotti*, «Commentari d'arte», IV, 9-11, 1998, pp. 89-98. Mancini (Francesco Federico Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Perugia, Electa, 1992, pp. 30-31, n. 82) ha proposto di identificare "Messer Agniolo" con Angelo Geraldini da Amelia (cfr. Jürgen Petersohn, *Geraldini, Angelo*, in *Dizionario Biografico Italiani*, 53, Roma 1999, pp. 316-321), che nel 1444 tornava a Perugia dopo una ricca carriera diplomatica, la quale lo aveva portato spesso a Camerino, ove lo stesso Geraldini avrebbe potuto conoscere direttamente Giovanni Boccati. Dal momento che Geraldini ritorna a Perugia, per diventare nel 1445 lettore di diritto civile presso lo studio, vicario del vescovo e, soprattutto, rettore del collegio universitario della Sapienza Nuova, Mancini ipotizza che la pala possa esser stata commissionata per la cappella della Sapienza e successivamente rifiutata per l'alto compenso richiesto dal pittore. Accettando l'ipotesi di Mancini, Marcelli (Fabio Marcelli, *Boccati "umanista": proposte intorno al soggiorno perugino*, in Andrea De Marchi, Pier Luigi Falasci (a cura di), *I da Varano e le arti (Atti del convegno internazionale, Camerino, Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001)*, Ripatransone, Maroni, 2003, pp. 321-323) ha osservato che la pala potrebbe esser stata rifiutata dal primo committente semplicemente perché quest'ultimo abbandonò la carica alla Sapienza nel 1446, e che per l'acquisto dell'opera da parte dei Disciplinati potrebbe essere intervenuta la famiglia Guidalotti, fondatrice della Sapienza e intimamente legata ai domenicani di Perugia (ad esempio per la committenza del Polittico Guidalotti di Beato Angelico). L'antigiudaismo che vedremo nella predella potrebbe essere forse legato anche all'ipotetica committenza di Angelo Geraldini da Amelia e alle sue frequentazioni. Andrebbero infatti maggiormente approfondite alcune coincidenze: Geraldini ritorna a Perugia nel 1444 al seguito del cardinal Domenico Capranica, di cui era intimo amico e con cui aveva girato a lungo le Marche; Capranica, impegnato in un progetto di riforma dei costumi della società civile ed ecclesiastica (cfr. Antonio G. Luciani, *Il Cardinal Capranica ed un progetto di riforma ecclesiastica*, «Studi umanistici piceni», II, 1982, pp. 161-167), chiama Giacomo della Marca a predicare a Perugia (cfr. M. Morpurgo-Castelnuovo, *Il Cardinal Domenico Capranica*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», LII, 1929, pp. 1-142, in particolare p. 50, n. 4), così come, quand'era vescovo di Fermo, lo aveva invitato nel 1442 per le prediche quaresimali (sui rapporti tra Giacomo della Marca e Capranica cfr. Antonio G. Luciani, *Il cardinale Domenico Capranica e s. Giacomo della Marca*, «Studi umanistici piceni», III, 1983, pp. 205-209). Capire i rapporti intercorsi tra Geraldini, Capranica e Giacomo della Marca (campione dell'antigiudaismo) faciliterebbe probabilmente la lettura delle scenette della predella.

da dai sommi sacerdoti e dagli anziani del popolo”⁵⁹. Che si tratti precisamente del gruppo di giudei che aveva corrotto Giuda con trenta denari (e non di una generica folla inviata dai sacerdoti), lo certificano degli importanti dettagli: uno stendardo con uno scorpione, tradizionale simbolo degli ebrei nel teatro e nella pittura, e alcuni personaggi con cappelli a punta, attributo iconografico peculiare dell'ebreo sin dall'arte medievale. Nella sua forma più semplice di cono, anche se può assumere formati e colori diversi, il *pileus cornutus*, che deriva probabilmente dal copricapo di foggia persiana portato dai non credenti nei paesi mussulmani⁶⁰ e che in alcuni casi gli ebrei sembrano portare liberamente in Germania nel XII secolo⁶¹, viene prescritto obbligatoriamente come segno distintivo infamante agli ebrei tedeschi, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, per poi diffondersi, anche se più debolmente, in Francia, Spagna e Italia⁶². Nel nostro dipinto l'ebreo in casacca gialla, dipinto sotto lo stendardo con lo scorpione, indossa un copricapo molto simile a quello portato dagli ebrei che assaltano la fortezza della fede in una miniatura che decora un manoscritto del *Fortalitium fidei* di Alfonso di Spina della fine del XV secolo⁶³.

Sulla sinistra sono raccontati il bacio di Giuda, la fuga degli apostoli, l'amputazione dell'orecchio di Malco, servo del sommo sacerdote di Caifa, da parte di Pietro. La mischia della cattura è preceduta da un personaggio isolato, vestito con un'armatura contraddistinta da un elmo con ali fiammanti. Come ha dimo-

⁵⁹ Mt 26,47. Anche Mc 14,43; Lc 22,52.

⁶⁰ Cfr. Rubens, *A history*, cit., p. 92. Nei paesi islamici i califfi impongono agli ebrei di portare dei turbanti color giallo o altre segni distintivi nell'abbigliamento, cfr. Ilse Lichtenstadter, *The distinctive dress of Non-Muslims in Islamic Countries*, «Historia Judaica», 5, 1943, pp. 35-52.

⁶¹ Guido Kisch, *The Jews in Medieval Germany. A Study of their Legal and Social Status*, Chicago, University Press, 1949, p. 295.

⁶² Sul cappello a punta come marchio infamante di negatività, cfr. Danièle Sansy, *Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie*, in Gertrud Blaschitz, Helmut Hundsbichler, Gerhard Jaritz, Elisabeth Vavra (a cura di), *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, Akademische Druck, 1992, pp. 394-375.

⁶³ Una bella riproduzione in Blumenkranz, *Il cappello*, cit., p. 94.

strato Ruth Mellinkoff, lavorando principalmente su miniature inglesi, francesi e tedesche, realizzate tra il XIV e il XV secolo, le ali alla testa, a volte proprio su un elmetto, sono un attributo che compare solo in contesti negativi, ove il personaggio rappresentato deve assumere dichiaratamente connotati demoniaci (in quanto nemico della fede cristiana, e dunque pagano, saraceno, o esplicitamente ebreo): l'uomo con le ali sul capo nell'iconografia sacra e profana tra Medioevo e Rinascimento è in genere un demone⁶⁴. In questo caso l'incarnazione demonica precede la turba dei giudei, mentre con una mano indica loro il bacio di Giuda (cioè Cristo catturato) e con l'altra sembra voler velocizzare l'avanzata della folla. Il primo personaggio al di fuori del recinto dell'orto ha infatti cominciato a correre, come è ben evidente dalla sua gamba alzata. Nel mostrare la cattura di Cristo come un episodio compiuto da giudei "guidati" da un demone, si recupera una lunga tradizione antiebraica che addita il giudaismo come sistema religioso demonico, direttamente legato a Satana⁶⁵.

Il racconto evangelico continua nello scomparto successivo di predella con l'*Andata al calvario* (Fig. 6). I personaggi incedono da sinistra verso destra uscendo da una città turrita. Al centro,

⁶⁴ Secondo la studiosa l'attributo delle ali, riutilizzato in chiave negativa nell'arte cristiana, deriva da divinità antiche legate al vento e alla velocità, come ad esempio Mercurio, Perseo o specifiche personificazioni dei venti. Cfr. Ruth Mellinkoff, *Demonic Winged Headgear*, «Viator», 16, 1985, pp. 367-381. In alcune miniature è Stephaton ad essere rappresentato con l'attributo diabolico delle ali (p. 370; figg. 8, 9).

⁶⁵ Un legame diretto tra il giudaismo e Satana è espresso ad esempio nella celebre *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze: nel momento in cui l'ebreo Giuda, oramai convertito col nome di Ciriaco, permette la scoperta e l'identificazione della "vera croce", il diavolo, svolazzando, si lamenta con lui perché ora non può più regnare sul suo popolo. Cfr. da Varazze, *Legenda*, cit., p. 386. Sui rari esiti iconografici di questo *mite-ma*, cfr. Capriotti, *L'iconografia di Sant'Elena* cit., pp. 236-237. In una sua predica, Giacomo della Marca, citando un passo di Giovanni Damasceno, afferma addirittura che gli ebrei sono posseduti dal demonio. Cfr. Carlo Delcorno, *Due prediche volgari di Jacopo della Marca recitate a Padova nel 1460*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXXVIII, 1970, pp. 135-205, in particolare p. 156. Sulla demonizzazione degli ebrei, cfr. Hyam Maccoby, *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, London, Peter Halban, 1992; Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews. The Medieval conception of the Jew and its relation to modern antisemitism*, Philadelphia, Jewish publication society of America, 1983.

mentre Cristo, preceduto dai due ladroni e aiutato da Simone cirenaico⁶⁶, porta la croce, un personaggio maschile, chiaramente identificabile come ebreo, perché indossa una casacca con il simbolo dello scorpione su campo giallo, colore per eccellenza dell'infamia (dei giudei e delle prostitute) sin dal Medioevo⁶⁷, sta spintonando Cristo con una mano, mentre con l'altra gli punta la lancia sulle spalle. Si tratta con ogni probabilità di una citazione rielaborata del "mito" dell'ebreo errante, cioè di un personaggio entrato nel fantastico cristiano nel Medioevo e documentato per la prima volta in alcune cronache benedettine del XIII secolo⁶⁸. La prima di queste, l'*Ignoti Monachi Cistercensis S. Mariae de Ferrara Chronica* di un monaco cistercense di Santa Maria di Ferrara nel Regno di Napoli, racconta che alcuni pellegrini, provenienti da un pellegrinaggio in Terra Santa, avevano sostato nel monastero cistercense, raccontando all'abate e ai fratelli che in Armenia avevano incontrato un ebreo che aveva presenziato la crocefissione. Quest'ultimo, mentre Cristo si recava al martirio, lo aveva percosso ignominiosamente dicendogli:

"Vade, seductor, ad recipiendum quod mereris". Cui fertur respondisse dominum: "Ego vado et tu expectabis me donec revertar". Qui Judeus, sicut dicitur, per omnia centenaria annorum de sene juvenescit in aetatem XXX annorum nec potest mori quousque dominus veniat⁶⁹.

⁶⁶ Mt 27,32; Mc 15,21; Lc 23,26.

⁶⁷ Tra i moltissimi scritti di Pastoureau a riguardo si cfr. almeno il recente Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2005 [ed. orig. Paris 2004], pp. 185-186.

⁶⁸ Per un'analisi diacronica dei dati cfr. Virginia Bezzola, *L'ebreo errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Abasverus)*, in Esther Fintz Menascé (a cura di), *L'ebreo errante. Meta-morfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 25-70. Per un'analisi sincronica (di tipo lévi-straussiano) degli stessi dati, cfr. invece Marcello Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007. Cfr. anche la recensione elogiativa di Marc Augé, «L'homme», 184, 2007, pp. 227-228.

⁶⁹ Augustus Gaudenzi (a cura di), *Ignoti monachi cisterciensis S. Mariae de Ferrara Chronica et Rycardi de Sancto Germano Chronica Priora*, Napoli, Francesco Giannini, 1888, p. 38. Sul mito dell'ebreo errante Cfr. Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997.

Secondo la stratificata leggenda medievale, l'ebreo errante è infatti condannato a ringiovanire a trent'anni, ogni volta che ne compie cento, e a rimanere in uno stato di non morte, col peso della colpa e della testimonianza, fino alla seconda venuta del Messia⁷⁰. Nel raccontare lo stesso *mitema*, altre fonti letterarie ci forniscono il nome di questo personaggio, senza però dichiararne esplicitamente l'identità ebraica: nei *Flores historiarum* di Roger di Wendover e nei *Chronica majora* di Matthew Paris (cronache redatte nel XII secolo da due monaci di Sant'Albans presso Londra), è chiamato Cartaphilus ed è il portiere del pretorio di Pilato che colpisce Gesù con un pugno sulla schiena e ingiuria contro di lui quando questi oltrepassa la soglia; in molti testi italiani tra XIII e XV secolo prende invece il nome di Buttadeo ed è colui che attende la seconda venuta di Cristo dopo averlo colpito o ingiuriato sulla strada del Calvario. È proprio in Italia, e soprattutto nella Toscana del XV secolo, che questa leggenda troverà maggiore fortuna e diffusione, come è testimoniato dal testo di Antonio di Francesco d'Andrea degli inizi del Quattrocento, nel quale si chiarisce e racconta:

Vuolsi dire Giovanni Batté-Iddio, cioè Giovanni perchosse Iddio. Quando saliva al monte dove fu messo in croce 'e lla Madre chon altre donne chon gran pietà e lamenti e pianti andavano drieto, allora si volse per volerle dire, e fermò alquanto e piedi; onde questo Giovanni el perchosse di dreto nelle reni, e disse: va' su tosto! E Giesù si volse a llui: E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai! E questo è quel Giovanni che voi dite⁷¹.

Nel dipingere l'andata al Calvario, Giovanni Boccati si appoggia con ogni evidenza su questa tradizione leggendaria (così come su quella iconografica⁷²) per dare però la sua versione: il suo personag-

⁷⁰ Si vedano le illuminanti pagine di Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 395-415.

⁷¹ Questo testo è stato scoperto nell'Archivio di Stato di Firenze e pubblicato da Salomone Morpurgo nel 1891. Cfr. Salomone Morpurgo, *L'ebreo errante in Italia*, Firenze, Libreria Dante, 1891. La citazione è comunque tratta da Bezzola, *L'ebreo errante*, cit., pp. 36-37. Sull'importanza di questo testo cfr. anche Milin, *Le Cordonnier* cit., pp. 44-48.

⁷² L'iconografia dell'ebreo errante nella pittura italiana tra Medioevo e Rinascimento è in realtà ancora tutta da studiare. Cfr. per la tipologia dell'ebreo errante col bastone, diffuso in area nordica, Diane Wolfthal, *The Wandering Jews: Some Medieval*

gio è in armatura militare (come forse il portiere del pretorio di Pilato), percuote Cristo sulla spalla, puntandogli addirittura anche la lancia sulla schiena, ed è sicuramente ebreo per lo scorpione nero su campo giallo dipinto sulla sua casacca. Per chi studia le metamorfosi dell'ebreo errante, l'elaborazione di Boccati dovrebbe costituire un tassello molto interessante perché il pittore, come già altri miniatori prima di lui⁷³, rende esplicita una caratteristica che nei testi del Tre e Quattrocento è rimasta sopita, cioè l'ebraicità di Butadeo.

Sulla destra, questo scomparto di predella termina con due cavalieri in armatura: uno porta uno stendardo giallo con lo scorpione nero, a rappresentare il popolo giudaico, l'altro innalza uno stendardo rosso con un particolare stemma dorato, che sostituisce quello con la scritta SPQR, spesso citato nella pittura e usato nel teatro. I romani non hanno più alcuna responsabilità. Anzi, essi l'hanno ceduta al popolo rappresentato da un animale favoloso col corpo di gallo e la coda di serpente, inserito in un medaglione quadrilobato, con gigli nelle insenature dei lobi. Si tratta con ogni evidenza di un basilisco⁷⁴, descritto da Plinio come il re dei serpenti, capace di distruggere ogni cosa col suo sguardo e col suo soffio⁷⁵, e sopravvissuto nella cultura medievale attraverso diverse opere letterarie⁷⁶, prendendo, nell'iconografia legata al famoso versetto 13 del

and Renaissance Depictions, in William W. Clarck, Colin Eisler, William S. Heckscher, Barbara G. Lane (a cura di), *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York, Abaris Books, 1985, pp. 217-227 e Jean-Claude Schmitt, *La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du juif errant*, in Laurence Sigal-Klagsbald (a cura di), *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme & Adam Biro, 2001, pp. 55-75.

⁷³ Jean-Claude Schmitt (Schmitt, *La genèse médiévale*, cit., p. 62-63) ha notato che in certi casi l'immagine rivela esplicitamente (a dispetto dei testi) la fede religiosa dell'ebreo errante, attraverso la citazione del cappello a punta, della lunga barba, dei tratti caricaturali del volto (in particolare del naso adunco).

⁷⁴ L'unico ad aver riconosciuto il basilisco in questo stendardo risulta essere Bulard, *Le scorpion*, cit., pp. 248-256.

⁷⁵ Plinio, *Historia Naturalis*, VIII, 33 e XXIX, 19. Lucano (I secolo) afferma che il basilisco emette sibili capaci di atterrire tutti gli altri mostri e uccide prima ancora di mordere (Lucano, *Pharsalia*, IX, 724-726). Eliano (II-III secolo) ricorda invece che il basilisco muore quando sente il canto del gallo (Eliano, *De natura animalium*, III, 31).

⁷⁶ Isidoro di Siviglia (VI-VII secolo) descrive il suo potere mortifero, ma anche la sua vulnerabilità di fronte all'attacco della donnola (Isidoro, *Etymologiae*, XII, IV,

Salmo 90⁷⁷, le forme di un mostruoso rettile-uccello a due zampe, con cresta di gallo e coda di serpente⁷⁸. Il basilisco viene associato allo scorpione sin dall'Epistola LXIX *Ad Oceanum* di Girolamo, ove si afferma che regoli (cioè basilischi) e scorpioni cercano posti secchi e, se entrano in contatto con l'acqua, divengono idrofobici e linfatici⁷⁹. Nello *Speculum Ecclesiae* di Onorio di Autun (XII secolo) il basilisco, sempre in relazione al citato versetto del Salmo 90, diviene il simbolo della morte⁸⁰, mentre nella leggenda genovese di San Siro (attribuita a Jacopo da Varazze, ma non riconfluita nella *Legenda aurea*), lo stesso animale, cacciato da un pozzo dal santo, rappresenta l'eresia ariana, dunque l'errore teologico⁸¹.

Anche se il basilisco nelle succitate fonti non è mai direttamente associato al popolo ebraico, l'utilizzo di questo animale

6-7). Nel XIV secolo, la sua lotta con la donnola è ricordata anche da Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, XXX. Nella versione lunga del suo *Bestiaire*, composto tra il 1245 e il 1268, Pierre de Beauvais racconta la nascita dal basilgallo, generato da un uovo di gallo covato da un rospo e descritto come un essere metà gallo e metà serpente (Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, XVb). L'autore cita inoltre una tecnica per ucciderlo (utilizzando cioè uno specchio che rifrange il suo sguardo), conosciuta, secondo altre fonti, anche da Alessandro Magno (*Gesta romanorum*, cap. 139 e Brunetto Latini, *Tresor*, I, 140).

⁷⁷ Sl 90 (91), 13: *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem* (Camminerai sull'aspide e sul basilisco, schiacterai leone e drago). È proprio in relazione a questo passo biblico che il basilisco compare in numerosi rilievi medievali (come ad esempio nella cattedra papale di San Giovanni in Laterano a Roma). Molte raffigurazioni del basilisco sono citate da Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, pp. 113-114.

⁷⁸ Cfr. Florence MacCulloch, *Medieval Latin and French bestiaries*, Chapel Hill, University of North Caroline Press, 1962, p. 93; Jean-Paul Clébert, *Animali fantastici*, Milano, Armenia, 1990, pp. 46-48; Francesco Maspero, *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997, pp. 349-350.

⁷⁹ Girolamo, Epistola LXIX *Ad Oceanum* (PL, XXII, col. 660). Lo stesso passo è ripreso da Isidoro, *Etymologiae*, XII, IV, 8 e da Ugo di San Vittore, *De bestiis et aliis rebus*, lib. III, cap. XLI (PL, CLXXVII, col. 100). Il paragone tra regoli e scorpioni ritorna nel IX secolo in Rabano Mauro, *De Rerum Naturis (De Universo)*, lib. VIII, cap. III (PL, CXI, coll. 231-232).

⁸⁰ Cfr. Onorio di Autun, *Speculum Ecclesiae, Dominica in Palmis* (PL, CLXXII, col. 915). Sull'importanza di questo passo per l'arte medievale insiste, con esempi, Émile Mâle, *Le origini del gotico. L'iconografia medievale e le sue fonti*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 59-60.

⁸¹ Cfr. Cassiano da Langasco, s.v. *Siro, vescovo di Genova, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, Città Nuova, 1968, coll. 1238-1239.

nell'iconografia è stato interpretato come una semplice sostituzione o duplicazione dello scorpione giudaico⁸². A nostro avviso, anche se per il momento si tratta solo di un'ipotesi di lavoro, un indizio per cercare di intendere la funzione del basilisco nella predella perugina (in rapporto allo scorpione) potrebbe risiedere proprio nel quadrilobo che lo include, identificabile come uno dei tanti motivi decorativi saraceni, spostatisi da Oriente a Occidente tramite tessuti, tappeti, ceramiche, miniature ecc. e studiati da Jurgis Baltrusaitis nel suo *Medioevo fantastico*⁸³. In particolare, citando il quadrilobo con gigli nelle insenature dei lobi, Boccati sembra scomporre e rimontare gli elementi grammaticali del linguaggio arabeggiante, ove compaiono proprio quadrilobi che inquadrano animali fantastici e gigli negli spazi di riempimento⁸⁴. La sostituzione della scritta SPQR con un basilisco inserito in un motivo decorativo islamico probabilmente avviene perché si vogliono denunciare le responsabilità del popolo che si è insediato nei luoghi santi e che minaccia seriamente Bisanzio, la quale verrà effettivamente espugnata nel 1453 (qualche anno dopo la realizzazione del polittico). L'associazione tra ebrei e saraceni non è in fondo una novità. Già in occasione delle crociate si era acuito l'odio antiebraico, arrivando a costruire il parallelo teologico (che dopo l'elaborazione colta passa ai ceti popolari, secondo la nota dialettica studiata prima di tutti da Gramsci⁸⁵)

⁸² Cfr. Bulard, *Le scorpion* cit., pp. 253-256. In un caso il basilisco è comunque usato come attributo della personificazione della Sinagoga, cioè nel coro ligneo della cattedrale di Brema, realizzato tra XIV e XV secolo. Cfr. Blumenkranz, *Il cappello*, cit., p. 79.

⁸³ Animali fantastici inseriti in quadrilobi sono caratteristici di specifiche decorazioni islamiche, citate in molti esempi da Jurgis Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973, pp. 123-127.

⁸⁴ Cfr. gli esempi citati da Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, cit., p. 125.

⁸⁵ Argomento centrale del pensiero di Antonio Gramsci, il rapporto tra cultura colta e cultura popolare ha animato il dibattito storico-antropologico degli anni '60 e '70 del secolo scorso, a seguito della pubblicazione presso Einaudi dei *Quaderni del Carcere* (Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1971, è lo specchio di quell'epoca). Ancora oggi si tende a considerare il rapporto tra i due poli come una relazione dinamica (cfr. Vittorio Lanternari, *Festa carisma apocalisse*, Palermo, Sellerio, 1989,

tra nemico infedele esterno, cioè i saraceni che minacciano l'Occidente, e nemico infedele interno, gli ebrei che vivono già nelle città dell'Occidente⁸⁶. Nel XV secolo la questione era stata ripresa dai predicatori francescani dell'Osservanza, impegnati nella lotta all'usura esercitata dagli ebrei e indirettamente agli ebrei stessi. In una famosa predica contro la bestemmia, Giacomo della Marca, che a seguito di Bernardino da Siena aveva predicato a Perugia in occasione della Pasqua del 1444⁸⁷, dopo aver accusato duramente gli ebrei di deicidio⁸⁸, dice che verso Cristo sono stati commessi quattro gradi peccati, compiuti da Giuda, Pilato, da "li zudei perfidi" e dal "perfido e porcho Macometo"⁸⁹: giudei e saraceni sono dunque entrambi perfidi. Poi chiarisce: "l'è vero che Macometo sotrasse quelle zente da quelli paexi cum nova anco bestiale leze, ma non disse tropo male de Iesu Cristo Salvator Nostro, anzi lui disse che lui era stado uno sanctissimo profecta,

pp. 85-108). Secondo categorie interpretative offerte da Jean-Claude Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 10-11, la società medievale è caratterizzata da una cultura "complessa", nella quale dialogano i letterati (cioè i detentori della scrittura) con gli illetterati (portatori della cultura cosiddetta folklorica), attraverso degli "intermediari culturali" (predicatori, volgarizzatori, compilatori di enciclopedie), che hanno un ruolo essenziale nel garantire la dinamicità del sistema.

⁸⁶ Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo* cit., pp. 69-75.

⁸⁷ Ariel Toaff, *Gli ebrei a Perugia*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, pp. 64-65. Giacomo della Marca circola nell'Umbria tra il 1444 e il 1445. Le città certe della sua predicazione sono Todi, Terni, Perugia, Assisi. In ogni città istituisce fraternite laicali, promuove o riforma statuti suntuari, emette severe leggi contro il gioco e la bestemmia, riafferma una rigida legislazione contro gli ebrei, che prestano denaro ad interesse. Sempre riscuotendo molto seguito e infervorando le folle, il predicatore è presente ancora a Perugia nel 1463, quando predica per la crociata contro i Turchi, e di nuovo nel triennio 1468-1470. Cfr. G. Guerrini, *L'azione di S. Giacomo della Marca nelle riforme e statuti umbri*, in *Atti del Convegno di Studi in onore di San Giacomo della Marca*, Monteprandone, Santuario di San Giacomo, 1991, pp. 83-118.

⁸⁸ "Carissimi e venerandi, io ò senpre trovado, per quello che io posso comprendere, che questa generatione de zudei senpre àno persiguitado lo Signore Idio, e sì in lo Testamento Vechio come nel Novo. Che se noi lezemo tuta la Bibbia, troveremo che questa ieneratione pessima dixte volte lo biastima, overo lo renega, et a tute li fo perdonà, e poi finalmente loro lo chruciffisseno e messeno in croze, e poi li deon la morte". Il testo della predica è pubblicato da Delcorno, *Due prediche volgari*, cit., *L'incipit* della predica a p. 155.

⁸⁹ Ivi, p. 162.

e che li zudei feseno grande peccato ad occiderlo, et de questo loro àno in despecto li zudei sete volte più che noi”⁹⁰. In sostanza gli ebrei sembrano essere peggiori dei saraceni, che almeno hanno riconosciuto l'importanza di Gesù come profeta. Allo stesso modo il francescano dell'Osservanza Marco da Montegallo, “apostolo dei Monti di Pietà”⁹¹ e dell'antigiudaismo, nel *Libro delli comandamenti di Dio, del Testamento vecchio et nuovo et sacri canoni* (1494), volgarizzando in realtà un brano del *Sermo XVI del Quadragesimale de peccatis* di Fra Roberto Caracciolo da Lecce, che aveva predicato a Perugia nel gennaio del 1448⁹², elenca le restrizioni prescritte dalla Chiesa nei confronti dei giudei dicendo: “In ogni provincia de christiani l'habito o vestimento & portatura de giudei & de saracini in nelluno & l'altro sexu cioè maschi et femine pubblicamente dalli popoli sieno distincti. La ragione e iperoche occorre alcuna volta che per errore gli christiani si mescolano con le femine de giudei & saracini: et li giudei et saracini con le femine di christiani”⁹³. L'associazione dei giudei con i saraceni era dunque familiare al pubblico che guardava le immagini, perché veniva diffusa dai predicatori che si succedevano sulle piazze. Non è strano dunque veder vicini i due stendardi interpretabili come l'attributo di due popoli: uno responsabile dell'uccisione del Messia e l'altro della profanazione dei luoghi santi, letta come nuovo deicidio.

Nell'ultimo scomparto di predella assistiamo alla raffigurazione della crocefissione (Fig. 7). In essa ritroviamo ancora alcu-

⁹⁰ Ivi, p. 163.

⁹¹ Mario Sensi, *Marco da Montegallo apostolo dei monti di Pietà*, in Silvano Bracci (a cura di), *Marco da Montegallo (1425-1496). Il tempo, la vita, le opere. Atti del Convegno di studio (Ascoli Piceno 12 ottobre 1996 e Montegallo 23 agosto 1997)*, Padova, Centro Studi Antoniani, 1999, pp. 231-254.

⁹² Toaff, *Gli ebrei*, cit., pp. 66-67.

⁹³ Elide Mercatili Indelicato, *Vita e Opere di Marco dal Monte di Santa Maria in Gallo (1425-1496)*, Ascoli Piceno, Istituto superiore di studi medievali Cecco d'Ascoli, 2001, p. 698. Marco da Montegallo nel 1480 verrà nominato collettore per la crociata contro i Turchi. Cfr. Ead., *Marco da Montegallo: aspetti e problemi della vita e delle opere*, in Bracci (a cura di), *Marco da Montegallo cit.*, pp. 71-229, in particolare p. 91.

ni dettagli significativi, a partire da un giudeo con il cappello a punta, per arrivare ai numerosi stendardi e scudi con lo scorpione nero su campo giallo e alla presenza ancora dei due cavalieri sulla destra che presentano le medesime bandiere dello scomparto precedente: sono gli stessi figuranti riposizionati sulla scena teatrale. A guardarli meglio, adesso che sono frontali all'osservatore, i loro volti sono singolarmente scuriti, con naso e labbra ingrandite, fino a sembrare dei mori. Il popolo dei giudei e quello dei saraceni arriva dunque a sovrapporsi, seguendo quel filone iconografico che Blumenkranz ha felicemente definito l'"orientalizzazione" della figura dell'ebreo⁹⁴. Un altro dettaglio merita ancora la nostra attenzione. Al centro della scena un centurione romano, chiamato Longino nel *Vangelo di Nicodemo*⁹⁵ e, sulla base di questo, così nominato e accolto come santo nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (ponte di molti apocrifi verso il cristianesimo ufficiale)⁹⁶, sta conficcando la sua lancia nel costato, secondo la consuetudine penale romana che prevedeva di controllare se il giustiziato fosse effettivamente morto, al fine di procedere eventualmente al *crurifragium*, cioè la rottura delle gambe per accelerare la morte⁹⁷. Essendo proprio una consuetudine romana, anche se in Giovanni il *crurifragium* è richiesto dai giudei, nel suo vangelo l'azione è compiuta da un centurione romano⁹⁸. Nel dipinto tuttavia a eseguire il gesto è un personaggio vestito di armatura, che indossa però anche un mantello giallo con lo scorpione nero, simbolo degli ebrei. Longino ebreo, inoltre, non è rappresentato nel momento della conversione (come ad esempio nel precedente dipinto di Zanino di Pietro), ma nell'attimo in cui compie la sua empia azione. Anche in questo caso la responsabilità dei romani è completamente moderata, diremmo

⁹⁴ Blumenkranz, *Il cappello a punta*, cit., p. 44.

⁹⁵ *Vangelo di Nicodemo*, XVI, 7. Su Longino cfr. nota 41.

⁹⁶ Cfr. da Varazze, *Legenda*, cit., p. 254.

⁹⁷ Su questa pratica eminentemente romana, cfr. Eva Cantarella, *Fatto flagellare Gesù, lo diede nelle loro mani, affinché fosse crocifisso (Matth. 27, 26): il supplizio*, in Amarelli, Lucrezi (a cura di), *Il processo*, cit., pp. 211-227, in particolare pp. 224-225.

⁹⁸ Gv 19,31-34.

quasi annullata, a discapito del popolo giudaico. Com'è possibile spiegare una simile forzatura del testo di Giovanni? La risposta sta con ogni evidenza nelle pagine della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze che, nel discutere la Passione del Signore e le angherie commesse dai giudei sul corpo del Messia, introduce un discorso sull'anima che, secondo le scritture, sarebbe contenuta nel cuore, nel sangue e nel capo, e poi conclude: "Si comprende che i Giudei avevano questa triplice opinione dal fatto che, volendogli strappare l'anima dal corpo, la cercarono nel capo, quando gli conficarono le spine fino al cervello; la cercarono nel sangue, quando gli ferirono mani e piedi; la cercarono nel cuore, quando gli trapassarono il costato"⁹⁹. Questo autentico *best seller* medievale, che ha una straordinaria fortuna prima manoscritta poi a stampa, nonché mediante volgarizzazioni¹⁰⁰, e che è presente in numerose copie nella prestigiosa biblioteca domenicana di Perugia¹⁰¹, riferisce agli ebrei ogni azione operata sul corpo di Gesù, dalla coronazione di spine alla crocefissione, al ferimento del costato. Letto ed utilizzato da chierici e predicatori, il testo di Jacopo, o un suo indiretto rimaneggiamento, può star sicuramente dietro l'elaborazione dell'immagine di Giovanni Boccati.

4. Ebrei nel Trittico della Pieve di Luca di Paolo a Matelica

Un'altra Crocifissione antiebraica, databile su base stilistica tra il 1475 e il 1480¹⁰², è dipinta nello scomparto centrale del Trittico di Luca di Paolo, conservato nel Museo Piersanti di Matelica (MC)¹⁰³

⁹⁹ Da Varazze, *Legenda*, cit., p. 284.

¹⁰⁰ Sulle ragioni della fortuna della *Legenda aurea*, cfr. Brenda Dunn-Lardeau (a cura di), *Legenda aurea: sept siècles de diffusion (Actes du Colloque international sur la Legenda aurea: texte latin et branches vernaculaires, à l'université du Québec à Montréal, 11-12 mai 1983)*, Montréal-Paris, Bellarmin, 1986.

¹⁰¹ Tommaso Kaeppli, *Inventari di libri di San Domenico di Perugia (1430-80)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.

¹⁰² Questa datazione è stata recentemente proposta da Mauro Minardi, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, «Paragone», 62 (665), 2005, pp. 3-29.

¹⁰³ Cfr. Mariolina Cegna, Milena Rotili, *Guida al Museo Piersanti. Matelica*, Ancona, Anniballi Grafiche, 1998, p. 59; Angelo Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*,

e realizzato per la pieve di Sant'Adriano, che si trovava originariamente nella piazza centrale della stessa città¹⁰⁴ (Fig. 8). Le porzioni laterali del trittico rappresentano, partendo da sinistra in basso, l'*Adorazione del Bambino* e un *Sant'Adriano*, effigiato nel momento in cui frena il cavallo per mostrare all'osservatore il modellino della chiesa sul quale sono dipinti due stemmi, uno della città di Matelica, l'altro degli Ottoni, cioè i signori della città, evidentemente committenti del trittico. Nell'altro lato, sempre partendo dal basso, è rappresentata l'*Adorazione dei Magi* e il *Martirio di San Bartolomeo*. La scena su cui concentreremo la nostra attenzione è tuttavia quella centrale, raffigurante una *Crocifissione*, nella quale il ruolo avuto dagli ebrei nel racconto evangelico è così evidenziato da trasformare l'immagine in un vero e proprio manifesto antiebraico.

Al centro del dipinto campeggia su fondo oro il Cristo crocifisso, sovrastato dal pellicano che si squarcia il petto per nutrire i suoi piccoli e dalle immagini in granitura del sole, a destra, e della luna, a sinistra. Sin dai primi bestiari, il pellicano che viene percosso dai suoi piccoli, che uccide i suoi figli per punirli e che poi, tre giorni dopo, li resuscita versando su di loro il sangue dal proprio petto, diviene l'immagine simbolica di Cristo che dona la salvezza all'intera umanità¹⁰⁵. Tuttavia, nel *De bono religiosi status* di Pier Damiani, un bestiario in forma di lettera inviata ai monaci di Montecassino e datata 1061, gli indisciplinati piccoli che il pellicano batte a

Bologna, Calderini, 1998, pp. 14-15. Cfr. Andrea De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in Andrea De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Motta, 2002, pp. 24-98, specialmente pp. 81-82.

¹⁰⁴ La ricostruzione della posizione della chiesa nella piazza si deve a Amedeo Bricchi, *Matelica e la sua Diocesi*, Matelica, La Chiesa di Matelica, 1986, pp. 72-73, che utilizza comunque la documentazione resa nota da Camillo Acquacotta, *Memorie di Matelica*, Ancona, Baluffi, 1838.

¹⁰⁵ Sull'immagine simbolica del pellicano, cfr. Lucienne Portier, *Le pélican. Histoire d'un symbole*, Paris, Cerf, 1984. Tra le diverse fonti ricordiamo almeno le più note: *Physiologus*, VI; Philippe de Thaün, *Bestiaire*, 2323-2389; Gervaise, *Bestiaire*, 887-920; *Bestiario toscano*, XXIX; *Bestiario moralizzato*, XL; Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, VI. Cfr. Luigina Morini (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996. Molte altre fonti sono citate inoltre da Francesco Maspero, Aldo Granata, *Bestiario Medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999, pp. 313-318.

morte sono in realtà proprio il popolo d'Israele, che prima ha ferito il Creatore e poi ne ha subito la punizione¹⁰⁶. Anche se non siamo in grado di stabilire la diffusione di questa interpretazione, che non necessariamente sta dietro il dipinto di Luca di Paolo, è importante ricordare che in un *Physiologus* slavo del XII-XIII secolo, conservatosi solo in manoscritti russi del XV-XVI secolo (dunque di un'area geografica molto lontana dalla nostra), si dice che il pellicano è figura del Signore, cui gli ebrei hanno bucato le costole facendo aspergere quel sangue che ha ridato vita al mondo¹⁰⁷. Un motivo anti giudaico legato all'interpretazione del pellicano poteva dunque essere effettivamente diffuso, anche se allo stato attuale degli studi è difficile valutarne con esattezza la portata.

Se un'eventuale interpretazione anti giudaica del pellicano deve rimanere ancora del tutto ipotetica, la citazione del sole e della luna, che deriva forse da immagini legate a culti orientali¹⁰⁸, più che riferirsi direttamente all'eclisse evangelica¹⁰⁹, va senz'altro letta simbolicamente, alla luce degli scritti dei Padri della Chiesa, come duplice figura della Chiesa e della Sinagoga: il sole è il Nuovo Testamento che illumina la luna, Antico Testamento, il quale non riesce a brillare di luce propria¹¹⁰.

¹⁰⁶ Pier Damiani, *Epistula LXXXVI*, 30. Cfr. Nicolangelo D'Acunto, Lorenzo Saraceno (a cura di), *Lettere (68-90)*, Roma, Città Nuova, 2005, p. 319. Su questo singolare bestiario, cfr. Chiara Frugoni, *Letteratura didattica ed esegesi scritturale nel De bono religiosi status di S. Pier Damiani*, «Rivista di Storia della Chiesa», XXXIV-1, 1980, pp. 7-59, in particolare p. 38.

¹⁰⁷ Cfr. Lorena Mirandola, *Chimere divine. Storia del Fisiologo tra mondo latino e slavo*, Bologna, CLUEB, 2001, p. 191.

¹⁰⁸ Cfr. Louis Hauteceur, *Le soleil et la lune dans les crucifixions*, «Revue Archéologique», 14, 1921, pp. 13-32.

¹⁰⁹ Mc 15,33-37; Mt 27,45-50; Lc 23,44-46.

¹¹⁰ Cfr. James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 2002, pp. 124-125. Per la simbologia del sole e la luna, cfr. inoltre Josef Engemann, *Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi*, in Otto Feld, Urs Peschlow (a cura di), *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann Gewidmet*, Bonn, Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1986, pp. 95-101. È molto interessante notare che questa peculiare iconografia del sole e della luna viene recuperata dagli artisti ebrei per presentare le loro visioni escatologiche in alcune miniature. A partire dal XIII secolo, infatti, alcune fonti ebraiche adottano l'evento centrale del cristianesimo, e con esso anche i simboli cosmici dell'iconografia cristiana,

In primissimo piano, a destra, ci sono invece due scudi che mostrano altrettanti emblemi: la scritta SPQR e l'immagine di uno scorpione su campo giallo. Entrambi ricompaiono in secondo piano a sinistra: SPQR nello stendardo bianco, lo scorpione in uno scudo giallo portato da un personaggio. Come già sottolineato, nelle sacre rappresentazioni la scritta SPQR serviva a ricordare la responsabilità avuta dai romani, mentre lo scorpione era il simbolo della falsità, della perfidia e della colpevolezza degli ebrei. Altri dettagli sono inoltre abbastanza singolari.

Sulla destra si assiste al famoso episodio della disputa sulla tunica, che tutti vangeli sottolineano essere avvenuta tra tre centurioni romani¹¹¹. Nel dipinto, Luca di Paolo trasforma tale disputa in una vera e propria zuffa condotta da loschi figuri con strani copricapo, uno dei quali a punta; un altro personaggio, con un bizzarro berretto a chiocciola, ha la barba appuntita e il caratteristico e caricaturale naso ad uncino che l'arte medievale attribuiva agli ebrei¹¹² (Fig. 9). L'armatura che copre le sue mani, le quali stanno strangolando un avversario, divengono quasi gli artigli mostruosi di un rapace. Sopra la zuffa, due dignitosi e altolocati personaggi stanno chiaramente discutendo, come indicano senza alcun dubbio i gesti che compiono con le loro mani. Uno ha il cappello a punta e la lunga barba, prescritta dal Levitino, l'altro indossa un *tallith* che gli copre il capo: sono sicuramente due ebrei che discutono sull'accaduto (Fig. 10).

Poco sotto la croce, sulla destra, c'è un personaggio con un cartiglio in mano (Fig. 11). Si tratta dell'ebreo che chiese a Pilato di cambiare la scritta INRI: «Non lasciare scritto: "Il re dei Giudei", ma scrivi: "Costui disse: io sono il re dei Giudei"»¹¹³. Questo personaggio è rappresentato con un grosso naso a patata, vistoso esempio della frequentissima e variegata mostrificazione dell'ebreo

come un punto di partenza per calcolare la futura redenzione ebraica. Cfr. Sarit Shalev-Eyni, *Cosmological Signs in Calculating Time of Redemption: The Christian Crucifixion and the Jewish New Moon of Nissan*, «Viator», 35, 2004, pp. 265-287.

¹¹¹ Mt 27,35; Mc 15,24; Lc 23,34; Gv 19,23.

¹¹² Blumenkranz, *Il cappello*, cit., pp. 35 ss.

¹¹³ Gv 19,20. Il personaggio era già stato così identificato da Antonelli, *Crocefissioni ed ebrei*, cit.

che avviene nell'arte alla fine del Medioevo¹¹⁴. Dietro di lui c'è un personaggio che regge una canna, al termine della quale è dipinta una spugna. In questo caso Luca di Paolo si sta riferendo senza dubbio all'episodio evangelico in cui si racconta che un centurione romano, Stephaton secondo la tradizione¹¹⁵, tesse una spugna con acqua e aceto a Gesù assetato¹¹⁶. Anche quest'ultimo è rappresentato dal pittore col viso mostruoso dell'ebreo e specificatamente con un gozzo che lo stesso Luca di Paolo utilizza per stigmatizzare un giudeo nello scomparto di predella dell'ancona con la Crocefissione (sempre conservata al Museo Piersanti), che rappresenta la disputa tra Sant'Elena con gli ebrei¹¹⁷. Il confronto con quest'ultimo dipinto, in cui il personaggio è sicuramente ebreo, ci testimonia che Luca di Paolo ha forzato il racconto evangelico fino a trasformare il centurione romano Stephaton in un giudeo. Come il Longino ebreo di Giovanni Boccati è legato al testo di Jacopo da Varazze, lo Stephaton ebreo di Luca di Paolo si appoggia su un'autorevole fonte patristica. Era stato infatti Agostino, nel commento al Vangelo di Giovanni, a spiegare che gli ebrei offrirono aceto a Cristo perché:

I Giudei stessi erano aceto, essi che avevano degenerato dal buon vino dei patriarchi e dei profeti; e il loro cuore era come la spugna, piena di cavità tortuose e subdole, spugna imbevuta dell'iniquità di questo mondo, attinta come da un vaso ricolmo. E l'issopo, sopra il quale posero la spugna imbevuta d'aceto, è un'umile pianta dotata di virtù purgative, immagine dell'umanità di Cristo, che i Giudei avevano insidiato e credevano d'aver eliminato¹¹⁸.

Non solo Agostino finge di non sapere che acqua e aceto era una bevanda utilizzata dai soldati romani per rinfrescarsi¹¹⁹, ma egli forza il testo evangelico attribuendo agli ebrei un'azione compiuta

¹¹⁴ Cfr. nota 7.

¹¹⁵ Cfr. Leopold Kretzenbacher, *Zum kaum noch bekannten Namen des Kreuzigungszeugen Stephaton*, «Österreichische Zeitschrift für Volkskunde», 104-1, 2001, pp. 1-22.

¹¹⁶ Lc 23,36; Gv 19,28-30.

¹¹⁷ Capriotti, *L'iconografia di San'Elena*, cit., p. 240

¹¹⁸ Agostino, *Commento sul Vangelo di Giovanni*, 119, 4 (Cfr. Agostino, *Commento sul Vangelo di Giovanni*, traduzione e note di Emilio Gandolfo, Roma, Città Nuova, 2005, p. 1159).

¹¹⁹ Cfr. Josef Blinzler, *Il processo a Gesù*, Brescia, Paideia, 1966, p. 338, n. 41.

nei vangeli da centurioni romani. Proprio su questa possibilità interpretativa offerta da Agostino si appoggia la ricca serie iconografica di Crocifissioni con Stephaton ebreo¹²⁰, di cui il dipinto di Luca di Paolo fa con ogni evidenza parte. I fruitori dell'opera capirono la negatività di questa figura dai tratti orripilanti: i suoi occhi sono stati infatti grattati, accecati, dal gesto infamante di qualche fanatico antico fedele, che aveva 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 modello¹²¹.

Un ultimo dettaglio denota ancora un'ulteriore forzatura delle fonti evangeliche. Secondo Giovanni gli ebrei chiesero a Pilato di spezzare le gambe ai condannati affinché essi non restassero appesi il sabato¹²². L'incaricato che compie questa azione sullo sfondo a sinistra ha ancora una volta il cappello a punta degli ebrei.

L'acceso anti giudaismo di questo dipinto è con ogni probabilità legato alle prediche dei minori osservanti, seguaci diretti di Giacomo della Marca, il quale predicò a Matelica nel 1444, infervorando le folle coi suoi cavalli di battaglia (fra cui le accuse agli ebrei e al prestito ad usura) e rischiando addirittura la vita per aver predicato contro la sodomia¹²³.

5. *Flagellatori ebrei nel Polittico di Massa Fermana di Carlo Crivelli*

L'ultimo documento che scegliamo di inserire in questa serie dipinti attestanti l'accusa di deicidio diretta agli ebrei mediante la pittura è uno scomparto di predella del *Polittico di Massa Ferma-*

¹²⁰ Blumenkranz, *Il cappello*, cit., pp. 126-127.

¹²¹ Sul valore magico dell'immagine che sostituisce ciò che rappresenta, cfr. Ernst H. Gombrich, *Icones Symbolicae. Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte* [1948], in Id., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 176-273.

¹²² Gv 19,31-32.

¹²³ Cfr. Umberto Picciafuoco, *La vita di S. Giacomo della Marca (1393-1476) secondo gli antichi codici di Fr. Vincenzo da Fabriano (1434-1506)*, Montepandone, Santuario "S. Giacomo", 1977, pp. 8, 32, 66.

na, realizzato da Carlo Crivelli nel 1468 per uno dei conti Azzolini di Fermo¹²⁴, che nel XV secolo erano signori di Massa, un *castrum* del fermano, ed ancora oggi conservato nell'originaria chiesa dei santi Lorenzo, Silvestro e Ruffino di Massa Fermana (AP). Nello scomparto con la *Flagellazione* (Fig. 12), Crivelli sottolinea che i due manigoldi responsabili del martirio sono proprio due ebrei, contraddistinti dalla rotella gialla apposta sul loro abito¹²⁵. Come *signum* discriminante, la rotella gialla compare per la prima volta in Occidente nel IV Concilio Laterano del 1215, quando Innocenzo III prescrive che il clero e le autorità civili facciano massima attenzione affinché gli ebrei siano esteriormente distinguibili dai cristiani mediante un segno di riconoscimento¹²⁶. Molti predicatori dell'Osservanza, impegnati nella lotta contro il prestito ad usura e nella fondazione dei Monti di Pietà, giravano per le città italiane consigliando alle autorità cittadine di far obbligatoriamente portare agli ebrei il segno giallo di riconoscimento: nel 1427 ad esempio Giacomo della Marca fa includere il segno (seppur di colore rosso¹²⁷) negli statuti comunali di Recanati¹²⁸;

¹²⁴ Marina Massa, in Stefano Papetti (a cura di), *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 114.

¹²⁵ Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 104, nota questo dettaglio.

¹²⁶ Danièle Sansy, *Marquer la différence: l'imposition de la rouelle aux XIII^e et XIV^e siècles*, «Médiévales», 41, 2001, pp. 15-36. Sull'imposizione dei segni cfr. anche, seppur datati, Ulysse Robert, *I segni d'infamia nel Medioevo* (1891), a cura di Silvana Arcuti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000 e Guido Kisch, *The yellow badge in history*, «Historia Judaica», XIX-2, 1957, pp. 89-146.

¹²⁷ Il rosso, colore dei capelli e delle vesti di Giuda, diviene spesso, come il giallo, il colore che qualifica anche gli ebrei. Cfr. Ruth Mellinkoff, *Juda's red hair and the Jews*, «Journal of Jewish Art», IX, 1982, pp. 31-46.

¹²⁸ Pur accettando le altre riforme statuarie consigliate da Giacomo della Marca, il comune, in un primo momento (6 giugno 1427), non accoglie proprio l'imposizione del segno rosso per gli ebrei, che viene ridiscusso in una seduta successiva (22 giugno 1427), dal momento che il predicatore aveva minacciato di lasciare la città. Tale disposizione resta comunque in vigore solo fino al 17 aprile 1429, perché gli ebrei chiedono e ottengono dal papa di essere dispensati da questa ingiunzione. Cfr. Umberto Picciafuoco, *S. Giacomo della Marca (1393-1476). Uomo di cultura, Apostolo, Operatore sociale, Taumaturgo del sec. XV*, Monteprandone, Santuario di S. Giacomo, 1976, pp. 48-49. Sull'azione di Giacomo della Marca a Recanati, cfr. B. Ghetti, *Gli ebrei e il*

nel 1432 a Perugia, su effetto delle prediche di Bernardino da Siena, vengono emesse nuove delibere nei confronti degli ebrei, una delle quali prescrive il segno giallo a tutti gli ebrei dagli otto anni in su¹²⁹; nel 1433 un frate, in realtà agostiniano, Simone da Camerino, predicando contro l'usura nella chiesa di Sant'Agostino a Fermo, aveva esplicitamente richiesto di imporre il segno agli ebrei residenti nella città¹³⁰; ispirandosi direttamente ai dettami del concilio del 1215, Marco da Montegallo, nel 1494, volgarizzando un sermone di fra Roberto Caracciolo da Lecce, consiglia caldamente che ebrei e saraceni siano distinguibili dai cristiani attraverso gli abiti (riferendosi al segno)¹³¹.

Nel dipingere la rotella gialla sulle vesti dei flagellatori di Cristo, Carlo Crivelli non solo forza di proposito le fonti evangeliche (dal momento che, come è noto, la flagellazione avviene al cospetto di Pilato ed è operata da centurioni romani), attribuendo ancora una volta ad ebrei un'azione compiuta nei testi dai romani¹³², ma addirittura identifica gli ebrei vissuti al tempo di Gesù con quelli che abitano le città del XV secolo e che sono

Monte di Pietà a Recanati nei secoli XV e XVI, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche», IX, 1913, pp. 377-434.

¹²⁹ Toaff, *Gli ebrei*, cit., p. 62.

¹³⁰ Nelle *Cronache fermane dall'anno 1176 al 1447* di Antonio de Niccolò (pubblicate in Gaetano De Minicis (a cura di), *Cronache della città di Fermo*, Firenze, Cellini, 1870, p. 66) si dice che l'eremita (dunque agostiniano) Simone da Camerino "predicavit quampluribus vicibus in ecclesia Sancti Augustini de Firmo et etiam in platea; et habuit dicere inter alia quod Iudei non recognoscebantur a Christianis; et tantum dixit quod deliberatum fuit in magna cernita, quod Iudei omnes, masculi et femine, maiores et minores, portares in pannis unum signum, videlicet unum Θ, ita quod recognoscerentur; et sic factum fuit, et die XXIII maii, inceperunt Iudei portare signum Θ de panno coloris gialli". L'obbligo di portare il segno giallo verrà riconfermato negli *Statuta Firmanorum* del 1589. Cfr. Luigi Rossi, "Populus firmanus iterum petit ebreos": *Fermo, secoli XIV-XVI*, in Sergio Anselmi, Viviana Bonazzoli (a cura di), *La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX*, Quaderni monografici di «Proposte e ricerche», 14, 1993, pp. 53-83, in particolare p. 68.

¹³¹ Cfr. nota 93.

¹³² Sulla presenza di questo segno distintivo nell'iconografia c'è molta letteratura anglosassone: Diane Owen Hughes, *Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City*, «Past & Present», 112, 1986, pp. 3-59, e Barbara Wisch, *Vested Interest: Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling*, «Artibus et Historiae», 48, 2003, pp. 143-172.

obbligati a portare il segno. La presunta colpa dei giudei antichi ricade inesorabilmente sugli ebrei moderni¹³³.

Un antigioudaismo di questo tipo non può non avere diretti rapporti con la predicazione francescana, che di sovente sottolineava la responsabilità degli ebrei nell'uccisione di Gesù¹³⁴. In questo caso la relazione potrebbe essere realmente intercorsa con Giacomo della Marca, probabile guardiano del convento francescano di Massa Fermana¹³⁵ e prodigo riformatore degli statuti di Fermo, destinati a valere per tutti gli abitanti dell'intero territorio fermano¹³⁶.

¹³³ Cfr. Blumenkranz, *Il cappello*, cit., p. 105.

¹³⁴ L'elenco di francescani osservati che diffondono questa accusa potrebbe essere molto lungo. Nell'inculpare gli ebrei di omicidio e infanticidio rituale, Marco da Montegallo afferma che essi, il giovedì santo, trucidano un cristiano "in forma del nostro Signore Giesù Christo o in representatione di tanta scelerita, quanto li loro antiqui havevano facto e loro farebbono se potessono" (cfr. Indelicato, *Vita e Opere*, cit., p. 701). Nei *Dolori mentali di Gesù nella Passione*, suor Battista da Varano, la più grande mistica francescana del Rinascimento marchigiano, attribuisce agli ebrei, ingrati e ostinati, la responsabilità della Passione (Camilla Battista Da Varano, *Le opere spirituali*, a cura di Giacomo Boccanera, Jesi, Edizioni francescane, 1958, p. 164). Allo stesso modo, Giacomo della Marca, oltre che nella già citata predica sulla bestemmia (cfr. nota 88), nel Sermone domenicale sulla Passione, cita ancora i giudei come responsabili della morte di Gesù (S. Iacobus de Marchia, *Sermones Dominicales*, introduzione testo e note di R. Loi, 4 voll., Falconara Marittima, Biblioteca francescana, 1978, pp. 407-418).

¹³⁵ Carlo Tomassini, *La città di Fermo e San Giacomo della Marca*, «Picenum Seraphicum», XIII, 1976, pp. 171-200, in particolare p. 175.

¹³⁶ Dal 1442 Giacomo della Marca con le sue prediche plasma nella città un vero e proprio "partito antiebraico" che, a più riprese, nel consiglio generale propone diverse norme restrittive per gli ebrei (cfr. Emilio Tassi, *La predicazione antiusura di S. Giacomo della Marca e dei frati dell'Osservanza a Fermo*, in *Atti del Convegno di studi*, cit., pp. 45-60, in particolare pp. 50-51), come ad esempio il licenziamento dei medici ebrei, il divieto di tenere le botteghe lungo il corso, la proibizione di servirsi di macellerie cristiane, l'annullamento dei *capitula hebreorum* che nel 1430 e poi nel 1453 la signoria aveva sottoscritto con alcuni prestatori ebrei residenti nella contrada San Bartolomeo (su questi *capitula* cfr. Rossi, *Populus firmanus*, cit., p. 60; cfr. anche Carlo Tomassini, *Le riforme statutarie a Fermo e San Giacomo della Marca*, in *Atti del Convegno* cit., pp. 61-82). Sulla difficile posizione degli ebrei a Fermo cfr. Giuseppe Capriotti, *Fuori dal museo. Due indagini sul valore del "contesto" nella città di Fermo*, in Patrizia Dragoni (a cura di), *La qualità nel museo. Ricognizione sullo stato di alcuni musei locali*, Macerata, EUM, 2008, pp. 49-89, in particolare per quel che riguarda l'immagine di Simonino da Trento dipinta nel Duomo (pp. 72-77).



Figura 1. Zanino di Pietro, *Polittico con sportelli*. Rieti, Pinacoteca civica. Foto: Archivio Museo Civico di Rieti



Figura 2. Zanino di Pietro, *Crocifissione*. Rieti, Pinacoteca civica.
Foto: Archivio Museo Civico di Rieti



Figura 3. Zanino di Pietro, *Crocifissione* (particolare coi giocatori di dadi). Rieti, Pinacoteca civica. Foto: Archivio Museo Civico di Rieti

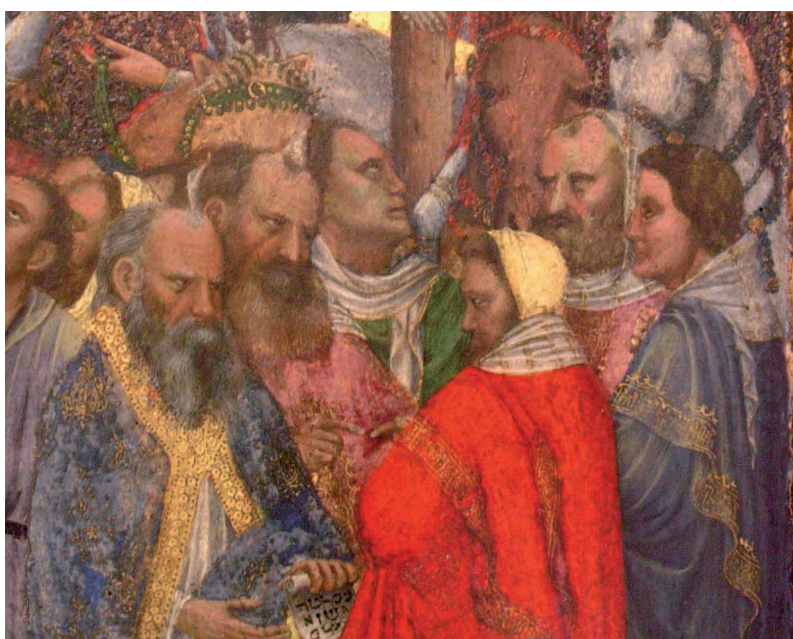


Figura 4. Zanino di Pietro, *Crocifissione* (particolate con ebrei col cartiglio) Rieti, Pinacoteca civica. Foto: Archivio Museo Civico di Rieti



Figura 5. Giovanni Boccati, *Cattura di Cristo* (scomparto di predella della Madonna del pergolato). Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Per gentile concessione della Soprintendenza dell'Umbria - Perugia (Italy)



Figura 6. Giovanni Boccati, *Andata al Calvario* (scomparto di predella della Madonna del pergolato). Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Per gentile concessione della Soprintendenza dell'Umbria - Perugia (Italy)

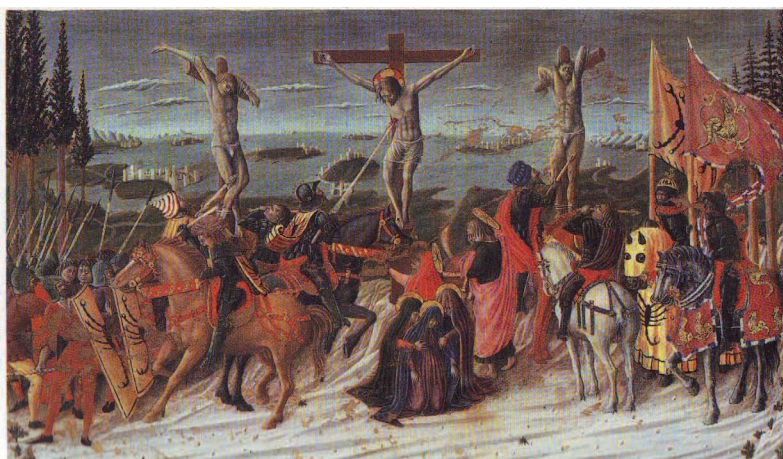


Figura 7. Giovanni Boccati, *Crocifissione* (scomparto di predella della Madonna del pergolato). Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Per gentile concessione della Soprintendenza dell'Umbria - Perugia (Italy)



Figura 8. Luca di Paolo, *Trittico della Pieve*. Matelica (MC), Museo Piersanti



Figura 9. Luca di Paolo, *Crocifissione* (particolare con zuffa dei giocatori). Matelica (MC), Museo Piersanti



Figura 10. Luca di Paolo, *Crocifissione* (particolare con ebrei che discutono). Matelica (MC), Museo Piersanti



Figura 11. Luca di Paolo, *Crocifissione* (particolare con ebreo col cartiglio e Stepaton). Matelica (MC), Museo Piersanti

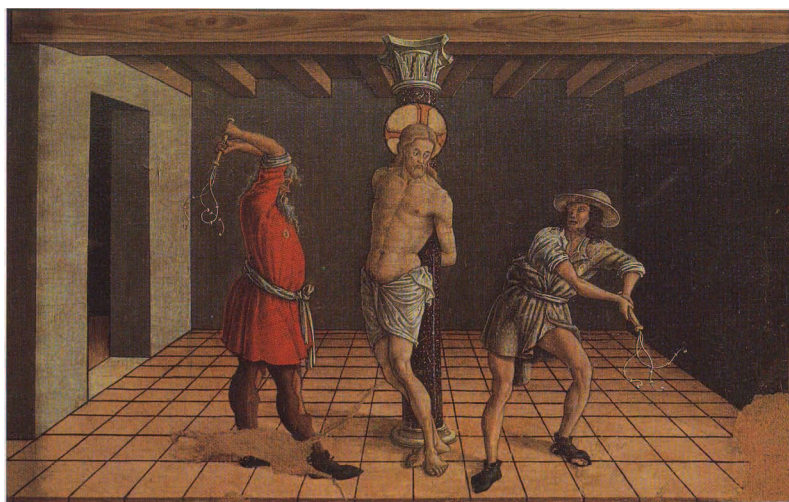


Figura 12. Carlo Crivelli, *Flagellazione di Cristo* (scomparto di predella del Polittico di Massa Fermana). Massa Fermana (Fermo), Chiesa dei santi Lorenzo, Silvestro e Ruffino.