



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
LM-89 (Storia dell'arte)

Tesi di Laurea

Gli ebrei nelle scene della Passione di Cristo

Un percorso iconografico a Venezia e nel suo Dominio nel Cinquecento

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Valentina Sapienza

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Martina Frank

Laureanda

Francesca Fava

Matricola 852059

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO 1. ODIARE GLI EBREI A PAROLE E CON LE IMMAGINI	5
ALL'ORIGINE DELL'ANTIGIUDAISMO	6
Credenze, dicerie e pregiudizi sugli ebrei	6
L'antigiudaismo nell'esegesi dei Vangeli e nei testi patristici	13
Ridere degli ebrei	18
Il rapporto tra cristiani e testi ebraici	22
RAFFIGURARE GLI EBREI: LA NASCITA DI UN'ICONOGRAFIA	25
Alcune eccezioni prima di cominciare	25
L'invenzione del <i>profilo ebraico</i>	27
Distinguersi con l'abbigliamento e non solo	29
Ebrei orientali, mussulmani e altri	33
Gli ebrei protagonisti negli episodi della Passione di Cristo	37
Le terribili colpe degli ebrei dopo la morte di Cristo.....	46
TAVOLE DEL CAPITOLO 1	54
CAPITOLO 2. GLI EBREI A VENEZIA: UNA CONVIVENZA PACIFICA?.....	74
GLI EBREI NELLA SERENISSIMA REPUBBLICA.....	75
La nascita del Ghetto.....	75
La comunità ebraica nei difficili anni della Guerra di Cipro	78
Chi sono gli ebrei di Venezia	82
GLI EBREI E LA CHIESA	88
I predicatori e la battaglia contro l'ebreo corruttore e usuraio	88
Il Sant'Uffizio a Venezia e il difficile rapporto con la Repubblica	92
I processi contro ebrei e criptogiudei nel Cinquecento.....	95
GLI EBREI AGLI OCCHI DEL POPOLO	105
Il difficile rapporto con la popolazione veneziana.....	105
L'ebreo nell'immaginario del teatro e del carnevale	107
TAVOLE DEL CAPITOLO 2	112
CAPITOLO 3. RAFFIGURARE GLI EBREI NELLE SCENE DELLA PASSIONE A VENEZIA E NEL SUO DOMINIO NEL CINQUECENTO	117
INTRODUZIONE AL CAPITOLO	118

LA CARICATURA	120
L'evoluzione della caricatura	120
Volti ebraici nei quadri devozionali	121
La caricatura nella produzione di epigoni e anonime maestranze	132
Retaggi medievali nella produzione di provincia	135
L'aspetto ridicolo della caricatura	138
IL PROCESSO DI ORIENTALIZZAZIONE	141
La nascita dell'orientalismo.....	141
Quello che rimane dell'orientalismo nel Cinquecento	142
Il Sommo sacerdote Caifa e gli altri sacerdoti	143
Un Sinedrio di turchi.....	150
Pilato, il governatore romano che diventa re	154
Pilato, un esotico sovrano d'Oriente.....	155
Un Pilato che viene dall'Est Europa.....	158
Pilato come un sultano ottomano	160
I discepoli occulti di Cristo: Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo.....	164
Riconoscere Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea.....	165
LA GESTUALITÀ INFAMANTE	174
Una premessa	174
La storia dei gesti nell'arte	175
Mani e volti fluttuanti tra le <i>Arma Christi</i>	176
Quello che rimane della gestualità infamante nel XVI secolo.....	179
TAVOLE DEL CAPITOLO 3	186
CONCLUSIONE	228
LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI.....	230
Tavole del Capitolo 1	230
Tavole del Capitolo 2	232
Tavole del Capitolo 3	233
FONTI ANTICHE A STAMPA.....	238
BIBLIOGRAFIA	239
SITOGRAFIA.....	260

INTRODUZIONE

La presente ricerca intende interessarsi al percorso iconografico che caratterizza la figura dell'ebreo nelle rappresentazioni pittoriche del Rinascimento a Venezia e nei suoi territori di terraferma, con particolare riferimento alla produzione del XVI secolo, e restringendo ulteriormente il campo di indagine agli episodi della Passione di Cristo. La scelta è caduta sugli ebrei perché sono una comunità tra le più antiche in Europa e, nonostante ciò, sono sempre stati percepiti come un corpo estraneo e per questo perseguitati con un accanimento che, tra alti e bassi, si rivela quasi una costante lungo tutta la loro storia. Le immagini sono state uno dei mezzi di cui ci si è serviti per combattere questa battaglia contro quelli che, per un motivo o per un altro, sono sempre stati ritenuti dei nemici; pertanto si dimostrano delle fonti importantissime per capire come le comunità ebraiche vengano viste e percepite in un determinato tempo e luogo.

Per arrivare a una comprensione completa di come si sia giunti a certi risultati, non si può non conoscere il bagaglio culturale che ha spinto gli artisti e i committenti del Cinquecento a elaborare una specifica raffigurazione rispetto ad un'altra. A tal fine, è indispensabile comprendere il fenomeno dell'antigiudaismo e i suoi principali capisaldi che hanno messo le basi per la creazione di una figura stereotipata di giudeo con determinate caratteristiche e inclinazioni. Ci sarà così più chiara la scelta di certi motivi per veicolare la sua immagine come: la deformazione della fisionomia, utilizzata per metterne in luce l'aspetto malefico e mostruoso; la presenza di particolari accessori dell'abbigliamento adoperati dai giudei nella vita quotidiana, che lo rendano immediatamente riconoscibile; e la caratterizzazione dell'ebreo come orientale per qualificare il suo *status* di 'altro' rispetto alla società cristiana e la sua vicinanza con i mussulmani.

Come vedremo, Venezia si è dimostrata fin da subito un caso a parte, interessata sopra ogni cosa a salvaguardare se stessa e la sua economia, e pertanto non si preoccupa di prendere decisioni che vanno controcorrente rispetto agli altri Stati europei anche nei riguardi della questione ebraica. Questo suo atteggiamento, in un certo senso quasi tollerante con la comunità di giudei, deve per forza aver avuto delle ricadute anche sul piano figurativo che si vorrebbe mettere in evidenza in questo lavoro poiché l'iconografia antiebraica è un aspetto della pittura veneziana/veneta che non sembra essere mai stata studiata nello specifico.

Perciò si parte prendendo in esame due motivi iconografici fondamentali nella raffigurazione dell'ebreo come la caricatura e l'orientalizzazione per indagare l'evoluzione che hanno avuto in questo contesto artistico; si è poi voluto aggiungerne un terzo, la gestualità infamante che, sebbene non sia mai stata presa in particolare considerazione, si può rivelare molto interessante nell'ambito

della pittura antiebraica. In questo vasto e intricato mare di immagini in cui ci stiamo per immergere si è cercato di trovare qualche punto fermo e di individuare alcuni dei filoni principali in una materia, quella dell'iconografia antiebraica, che non sembra essersi sviluppata in maniera così univoca e omogenea nel contesto veneziano/veneto del Cinquecento.

CAPITOLO 1. ODIARE GLI EBREI A PAROLE E CON LE IMMAGINI

ALL'ORIGINE DELL'ANTIGIUDAISMO

Credenze, dicerie e pregiudizi sugli ebrei

L'antigiudaismo ha radici antiche e si può definire, nel contesto che ci interessa, come un fenomeno cristiano perché si fonda e si giustifica tramite un'ideologia di natura religiosa, che molto spesso nasconde e/o rafforza motivi di ostilità di natura diversa, legati ad aspetti di carattere sociale, economico e politico¹. La colpa imperdonabile che giustifica tale fenomeno, con tutte le ricadute che ciò comporta, è l'ostinato rifiuto da parte degli ebrei di riconoscere Gesù Cristo come il vero Messia, ostinazione comune agli ebrei del presente come a quelli contemporanei di Cristo che, proprio a causa della loro cecità, si sono macchiati dell'imperdonabile crimine di deicidio². Giovanni Crisostomo per descriverli riprende un'espressione utilizzata negli *Atti degli apostoli* (*Atti* 7, 51) «“Duri di cervice”»: giustamente sono stati chiamati così. Perché non hanno voluto portare il giogo di Cristo per quanto dolce e benché non avesse nulla di pesante o di spiacevole»³.

Nel corso dei secoli l'antigiudaismo acquisisce forza, passando da un piano unicamente religioso a ricadute anche di carattere pratico. Le prime tracce di questo fenomeno risalgono ai tempi in cui il cristianesimo diventa religione ufficiale dell'Impero Romano. Abbiamo una stratificazione secolare di caratteristiche ed epiteti per i giudei che ci aiutano a capire bene come cambia il rapporto con l'ebreo e l'evoluzione del punto di vista sulla sua figura nell'immaginario cristiano. Il loro principale tratto, quello che forse più di altri gli è rimasto addosso, è quello della perfidia. Perfido non va tanto letto con il significato che gli diamo noi oggi: ha un'accezione almeno originariamente più vicina alla sua etimologia di 'infedele', 'incredulo'⁴. A questa si collega quindi il concetto di *infidelitas*, che descrive quell'ostinata resistenza alla ricezione del messaggio di Cristo e alla conversione, a cui si lega indirettamente la nozione di *carnalitas*⁵. Essa racchiude in sé molte sfaccettature: da un lato possiamo riferirci alla discendenza di sangue degli ebrei che si distingue da quella spirituale dei cristiani, dall'altro alla carnalità vengono legati alcuni vizi come la concupiscenza e la sensualità che

1 Piero Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), p. 37.

2 Ivi, p. 42.

3 Giovanni Crisostomo, « Contro i giudei », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), p. 111.

4 Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit., p. 41 nota 9.

5 Giacomo Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), p. 59.

si ritengono quindi propri degli ebrei⁶. Già Paolo nella sua *Lettera ai Romani* distingue i fedeli della carne da quelli che vivono secondo lo Spirito:

Quelli infatti vivono secondo la carne, pensano alle cose della carne; quelli che invece vivono secondo lo Spirito, alle cose dello Spirito. Ma i desideri della carne portano alla morte, mentre i desideri dello Spirito portano alla vita e alla pace. Infatti i desideri della carne sono in rivolta contro Dio, perché non si sottomettono alla sua legge e neanche lo potrebbero. Quelli che vivono secondo la carne non possono piacere a Dio. (*Rm* 8, 5-8)⁷.

Giovanni Crisostomo non utilizza mezzi termini quando descrive il loro abietto attaccamento alla vita materiale:

I Giudei in verità non conoscono neppure in sogno queste verità, dediti come sono al ventre, agognando i beni presenti, per nulla migliori dei porci e dei caproni quanto a lascivia e ubriachezza. E soltanto questo conoscono: servire il ventre, essere ebbri, battersi per dei saltimbanchi, ferirsi a causa dei guidatori di cocchi⁸.

Infatti si ritiene che l'incapacità di credere sia legata alla loro natura fortemente materialista essendo per gli ebrei impossibile comprendere tutto ciò che è spirituale e quindi anche la natura divina di Gesù⁹. Le stesse Sacre Scritture di cui sono i depositari e che con immane impegno studiano e le cui leggi rispettano con estrema diligenza, in realtà sono sforzi inutili perché perdono il vero senso di quelle parole e di quegli insegnamenti che invece i cristiani riescono a cogliere. Nel *Dialogo con Trifone*, un dialogo fittizio fra l'ebreo Trifone e l'autore, Giustino, ex pagano convertitosi al cristianesimo, per dimostrare l'assurdità della circoncisione e dell'osservanza del sabato, come di tutte le altre leggi ebraiche ormai superate dalla parola di Cristo, l'autore porta come esempi i patriarchi e le parole dei profeti¹⁰. Alla fine della sua argomentazione, Giustino si rivolge al suo interlocutore con le seguenti parole:

Non si tratta infatti di discorsi preparati da me o abbelliti con artifici umani, ma di cose cantate da Davide, annunciate da Isaia, proclamate da Zaccaria, scritte da Mosè. Le riconosci, Trifone? Si trovano nei vostri libri, o meglio non

6 Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Macerata, Quodlibet, 2020 (ed. or. 2013), pp. 145-146.

7 *Bibbia TOB*, edizione italiana a cura del Centro Catechistico Salesiano di Leumann (Torino), Leumann (TO), Editrice Elle Di Ci, 1992, pp. 2584-2585.

8 Giovanni Crisostomo, « Contro i giudei », cit., p. 113.

9 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 59.

10 Giustino, « Dialogo con Trifone », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), p. 107.

vostrì ma nostrì. Noi infatti diamo loro credito, voi invece li leggete, ma non ne capite lo spirito¹¹

Per i cristiani questa cocciuta resistenza a credere dei giudei li porta a peccare di *avarizia*, non solo intesa come brama di ricchezza materiale, ma anche come concetto legato appunto a quell'atteggiamento di inutile e tenace conservazione di un'identità ormai considerata superata dalla religione cristiana¹². Si arriva pertanto al concetto elaborato fin dai primissimi tempi del cristianesimo di *ideologia della sostituzione* che vede nel nuovo popolo che ha recepito il messaggio di Cristo, i cristiani, coloro che prendono il posto del vecchio popolo ebraico; la nuova Israele spirituale, cioè la Chiesa che sostituisce la vecchia Israele materialista¹³. La prova di questo passaggio di testimone sarebbe la distruzione del Tempio di Gerusalemme e la successiva diaspora degli ebrei, a dimostrazione che Dio li ha puniti per la morte di Gesù e che quindi il suo favore ora ricade sul nuovo popolo dei cristiani¹⁴.

Gli ebrei rappresentano un fenomeno anomalo, fuori dalla storia (quella cristiana) come da tutto il resto della società, come viene ben spiegato da Careri nel suo studio sul ciclo degli *Antenati* di Michelangelo, anch'essi isolati e ai margini rispetto a tutti gli altri affreschi della Cappella Sistina¹⁵. Non è solo la fede a differenziarli ma anche il loro aspetto esteriore: più brutti esteticamente dei cristiani, e per questo oggetto di scherno e disprezzo da parte di quest'ultimi: «Dal tuo volto ho capito che sei ebreo; infatti, voi altri ebrei avete tratti particolari, differenti da quelli degli altri uomini [...]»¹⁶. Le differenze fisiche degli ebrei, presunte o reali, motivo di dileggio e scherno, oltre al segno tangibile di una maledizione divina, continuano a echeggiare fino in età post-controriformista¹⁷. Nel Medioevo la bruttezza fisica è sinonimo di bruttezza spirituale, immoralità, ma questa dicotomia bellezza/virtù e bruttezza/peccato ha origini ben più antiche¹⁸. Come spiega la studiosa Higgs Strickland, l'utilizzo della bruttezza e deformità fisica per raffigurare i nemici, gli emarginati e i reietti della società cristiana medievale, risale alla cultura classica ed è fortemente collegato al funzionamento dell'universo, alle conoscenze sul corpo umano e alla concezione di barbaro¹⁹. Si crede che il carattere

11 Giustino, « Dialogo con Trifone », p. 110.

12 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 60.

13 Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit., p. 43.

14 Chaim Cohn, *Processo e morte di Gesù. Un punto di vista ebraico*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1997), p. 308.

15 Si veda Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit.

16 Citazione da Sebastian Münster, *Messias christianorum et judaeorum hebraice et latine Christiani hominis cum judaeo pertinaciter prodigiosis suis opinionibus... addicto, colloquium*, 1539; riportato in Bernhard Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, Roma-Bari, Laterza, 2003 (ed. or. 1966), p. 17.

17 Ariel Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 158.

18 Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 29.

19 Ivi, p. 29.

e la personalità di un uomo siano influenzati da diversi fattori esterni e interni alla persona, come il clima, il luogo e il giorno della nascita (per l'influenza delle stelle e pianeti) e l'equilibrio interno dei fluidi corporei²⁰. Così filosofi, medici e studiosi antichi spiegano in maniera 'scientifica' il rapporto che esiste tra l'interiorità di una persona e il suo aspetto esteriore²¹. La stessa tipologia di analisi può essere estesa a interi popoli sulla base dell'ambiente che abitano, degli influssi astrologici e degli equilibri umorali che li caratterizzano, arrivando a dare un giudizio non solo sulle peculiarità dell'aspetto fisico, ma anche sul carattere e temperamento da cui conseguono determinate abilità e mancanze²². Da questo approccio deriva spesso un giudizio di superiorità morale del proprio popolo nei riguardi degli altri, visti sempre come più immorali e deboli²³.

Dentro questo sistema nasce la fisiognomica: attribuita a Ippocrate e successivamente elaborata da diversi autori latini, è la scienza che permette di individuare le qualità interiori di ogni singolo individuo a partire dal suo aspetto esteriore²⁴. Il corpo quindi può essere letto per capire le disposizioni spirituali e morali di una persona²⁵. Inutile dire che nel Medioevo l'uomo perfetto è quello alto, proporzionato, biondo e dalla carnagione chiara, come sono gli abitanti del Nord Europa. Tale concezione influisce inevitabilmente sulla rappresentazione pittorica, per cui uomini e donne virtuose, come Gesù, la Madonna e in generale tutti i cristiani, vengono raffigurati con queste caratteristiche²⁶. Gli ebrei invece come vedremo sono per lo più ritratti con lineamenti deformati e sproporzionati, dall'aspetto grottesco se non proprio animalesco. Qui si può anche inserire il concetto teologico della *conformazione*, che consiste nel riacquistare l'immagine di Cristo in seguito alla resurrezione che verrà alla fine dei tempi. Un processo questo che l'uomo affronta già durante la sua vita attraverso le buone azioni e la virtù, mentre coloro che si mettono sulla cattiva strada e cedono al peccato, si allontanano da questa immagine perfetta perduta con il peccato originale²⁷. Per questo chi è condannato alla dannazione, perde completamente l'immagine di Cristo e acquisisce «un'alterità disumanizzata, l'immagine del demonio e della bestia»²⁸. Un'elaborazione questa della somiglianza e dissomiglianza di origine paolina che trova nelle rappresentazioni figurative uno strumento potente ed efficace, come sottolinea anche Careri²⁹.

La bruttezza fisica, a cui corrisponde di conseguenza quella spirituale, porta inevitabilmente

20 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 30.

21 *Ibid.*

22 *Ivi*, p. 37.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ivi*, p. 38.

26 *Ivi*, p. 39.

27 Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit., pp. 22-23.

28 *Ivi*, p. 28.

29 *Ivi*, p. 26.

all'accostamento *iudaei-bestiae*, identificando l'ebreo e più in generale l'infedele come 'bestia', come qualcosa di diverso dall'umano. Questa associazione si sviluppa a partire dal VII secolo in ambiente monastico e si fonda su alcuni passaggi del *Libro di Giobbe* e sul *Salmo 103*, in cui gli animali selvatici diventano allegoria dell'indomabilità degli ebrei³⁰. Non a caso l'asino selvatico è scelto molto spesso per rappresentare il popolo d'Israele, altrettanto cocciuto agli occhi dei cristiani³¹. Giovanni Crisostomo li paragona a quegli animali «che si nutrono in ricchi pascoli [e] diventano più ostinati e indocili e non sopportano più né giogo né freno né la mano dell'auriga»³². Cosa si fa quindi con gli animali ormai inutilizzabili per il lavoro? «Vanno bene per essere sacrificati. Lo stesso è stato per il popolo dei Giudei: essendosi resi da soli incapaci di agire, sono diventati adatti ad essere uccisi»³³. In quanto non umani ma 'animaleschi' – e per questo spesso definiti *duri, feri, bestiales, crudi, crudeles* – gli ebrei vengono ad essere considerati *incivili*, quindi fuori dall'organizzazione politica, sociale ed economica dei cristiani basata su solidarietà e carità³⁴. Come per i Greci, che consideravano barbariche e perciò inferiori tutte le popolazioni che non avevano i loro stessi usi e costumi, così anche per i cristiani del Medioevo tutti coloro che non sono cristiani devono considerarsi dei barbari incivili³⁵. Marcare la differenza con questi popoli, la loro condizione non-umana, ha anche la funzione di rafforzare l'ostilità nei loro confronti in periodo di guerra³⁶. Se per i Greci il popolo nemico per eccellenza erano i persiani, nel Medioevo cristiano lo sono gli ebrei e i mussulmani. Dei giudei si sottolinea in particolare la diversità per giustificare la loro subordinazione nella società: in quanto esseri inferiori devono per forza essere considerati come dei *servi*, secondo l'idea di sant'Agostino sulla necessaria subalternità dei *perfidii* rispetto gli eletti³⁷. Più duro, Giovanni Crisostomo sostiene: «Poiché voi avete ucciso il Cristo, d'ora in avanti non ci sarà alcuna remissione, alcun perdono, alcuna giustificazione»; di conseguenza la condizione ebraica non può essere altro che quella della schiavitù³⁸.

Per quel che riguarda i mussulmani invece, si fomenta l'odio nei loro riguardi in occasione delle crociate o delle successive guerre contro gli Ottomani³⁹. Dietro questi meccanismi si trovano evidenti

30 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 61.

31 *Ibid.* Vedi anche Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2001, p. 59.

32 Giovanni Crisostomo, « Contro i giudei », cit., p. 112.

33 *Ibid.*

34 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 64.

35 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 133.

36 Ivi, p. 40.

37 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 69.

38 Cohn, *Processo e morte di Gesù* cit., pp. 318-319.

39 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 40.

motivazioni politiche, ma in realtà questa necessità di sottolineare la diversità per i cristiani medievali, come per i Greci con i popoli barbari, è anche un prendere le distanze da ciò che si ritiene nocivo e sbagliato per le proprie società⁴⁰. Un altro aspetto che va sottolineato nell'ideologia medievale è il legame tra popolazioni barbariche e razze mostruose⁴¹. Le principali caratteristiche dei barbari (che siano ebrei, mussulmani, etiopi o mongoli) come il vivere fuori dalle città, indossare vestiti esotici e indecenti, mangiare strani cibi e avere discutibili usi e costumi, sono le stesse caratteristiche che vengono riferite alle razze mostruose⁴². Gli ebrei con quei loro strani rituali, quella lingua incomprensibile, certi abiti insoliti, sono pienamente dentro la categoria di barbari e molto spesso nelle città vivono in specifici quartieri, isolati dal resto della società⁴³. Non solo sono dei barbari per i loro inauditi costumi, ma sono anche dei mostri, deformati nel fisico dall'insano rituale della circoncisione, ma anche perché si crede abbiano corna e code nascoste sotto gli abiti, emanino odori nauseanti e perfino che i maschi soffrano di perdite di sangue mensili, una specie di mestruazioni come terribile punizione per il loro atto di deicidio⁴⁴.

Dallo stereotipo di incivile si sviluppa soprattutto a partire dai secoli XI-XII l'immagine dell'ebreo feroce ed avaro, dedito unicamente ad attività abiette e fraudolente⁴⁵. I giudei compiono azioni tra le più ignobili, a partire dall'uccisione di Cristo fino agli omicidi rituali di bambini cristiani e alle profanazioni dell'ostia⁴⁶. Praticano inoltre professioni discutibili agli occhi dei cristiani come il commercio degli schiavi e l'usura. Soprattutto tra IX-X secolo sono molti gli ebrei, in special modo quelli delle città francesi e tedesche, ad avere un ruolo rilevante nel mercato degli schiavi e che per trovare la materia prima rapiscono, a loro grande rischio, donne e bimbi cristiani che poi vengono venduti nella Spagna mussulmana⁴⁷. Alla paura per il ratto dei bambini, si aggiunge anche quella della castrazione che alcuni di loro subiscono (in quanto gli eunuchi sono molto richiesti e ben pagati nel mondo mussulmano) che per i cristiani deve risultare qualcosa di molto simile se non addirittura assimilabile alla circoncisione⁴⁸. Questi timori sono la base su cui ha preso corpo a partire dal XII secolo la credenza che gli ebrei catturino fanciulli per ucciderli⁴⁹. Tali angosce, accentuate sicuramente da una buona dose di pregiudizi, devono essersi talmente radicate nei territori francesi e

40 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 41.

41 Ivi, p. 42.

42 *Ibid.*

43 Ivi, p. 133.

44 *Ibid* e Ariel Toaff, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 96.

45 Todeschini, « Dalla carnalitas all'infamia: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 65.

46 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., pp. 133-134.

47 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 132.

48 Ivi, p. 134.

49 Ivi, p. 132.

tedeschi dove questi mercanti operano, che qui l'accusa di omicidio rituale ha avuto una grossa presa sulla popolazione⁵⁰, come vedremo nel seguente paragrafo. L'altra professione per eccellenza dei giudei è l'usura. Prestare denaro a interesse è stato severamente vietato dalla Chiesa, in quanto non si può vendere il tempo che appartiene a Dio, ma nonostante tutti i tentativi di fermare il fenomeno, l'usura diventa ben presto indispensabile per la società⁵¹. Per la sua supposta immoralità tale professione è lasciata quindi agli ebrei, anche se non possiamo parlare di un loro esclusivo monopolio, in quanto anche molti cristiani la praticano⁵².

Arrivati ormai al tramonto del Medioevo il grosso del lavoro è fatto. Lo stereotipo dell'ebreo perfido che incarna in sé *avaritia* (*tenacia, durities*) e *carnalitas* (*perfidia, bestialitas*), posto in condizione di subordinazione nei confronti dei cristiani e perciò privo delle libertà e dei diritti di tutti gli altri cittadini, lo fa assimilare a coloro che il diritto canonico e civile definisce con il termine disonorevole di *infamis*⁵³. *Infames* sono i criminali comuni e come loro, i giudei sono da considerarsi inaffidabili e poco credibili sia nella sfera quotidiana che in quella contrattuale e processuale⁵⁴.

La Tarda Antichità e il Medioevo hanno così plasmato in secoli di diatribe e convivenza questa terribile figura: l'ebreo mostruoso d'aspetto e d'animo, incline ad azioni disumane e fraudolente ai danni per lo più degli odiati cristiani, anche se per molto tempo si è trattato di elucubrazioni ad uso e consumo degli ambienti ecclesiastici e secolari. Una svolta decisiva a questo lungo processo di costruzione del nemico, l'abbiamo tra il XIII e XV secolo, quando l'immagine negativa dei giudei comincia a uscire dal circolo ristretto delle élite per permeare tutte le altre classi sociali tramite la stampa e soprattutto le prediche degli Ordini mendicanti che arrivano a influenzare gli strati più bassi della popolazione⁵⁵. Nel XVI secolo, periodo che interessa principalmente il nostro studio, lo stereotipo dell'ebreo si è perciò ormai talmente sedimentato nell'immaginario comune che non c'è da meravigliarsi se in Spagna (e un po' in tutta Europa, aggiungo io) il solo termine *judeaus* o 'ebreo' è diventato un'offesa comune da rivolgere verso chiunque si voglia insultare, indipendentemente dal fatto che la persona in questione sia ebrea o meno⁵⁶. Il Cinquecento è anche il secolo della nascita del primo ghetto moderno, sorto a Venezia nel 1516⁵⁷, a cui sono seguiti tanti altri in tutte le città europee,

50 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 134.

51 Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 155.

52 Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », cit., p. 66.

53 Ivi, p. 69.

54 Ivi, p. 70.

55 Ivi, p. 68.

56 Ivi, p. 71.

57 Se ne parlerà approfonditamente nel *CAPITOLO 2*. Intanto per una storia generale sulla presenza ebraica in Italia si veda *Gli ebrei in Italia*, vol. XI, 1-2, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1996-1997, in *Storia d'Italia. Annali*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, 1978-2018. Per farsi un'idea in specifico della storia che portò alla nascita del ghetto a Venezia e della sua comunità si veda Riccardo Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, Milano,

piccole o grandi che siano. Alla luce di quanto detto, in fondo il ghetto non è altro che la messa in pratica di tutto quello che per secoli si è discusso e tramandato sull'immagine del popolo d'Israele: un popolo di cui diffidare e perciò da tenere sotto controllo e soprattutto da separare dal resto della società per evitare qualsiasi cattiva influenza.

L'antigiudaismo nell'esegesi dei Vangeli e nei testi patristici

Questo lungo percorso dell'antigiudaismo trova fondamento su un'esegesi, se non proprio sbagliata, indubbiamente pilotata delle fonti primarie, i Vangeli. L'episodio che maggiormente porta in sé una carica intrinseca di antisemitismo è la Passione di Cristo, una sorta di secondo 'peccato originale' per gli ebrei che li ha condannati a un destino di diaspora e persecuzioni. Oltre ai quattro Vangeli canonici è necessario tenere in considerazione anche quelli apocrifi che in passato, ancor più di oggi, erano conosciuti e percepiti come autentiche testimonianze sulla vita di Cristo, nonostante le palesi discrepanze nel racconto. Partendo da quelli canonici, si è notato che i *Vangeli di Marco, Matteo e Luca* non calcano particolarmente la mano sulla responsabilità ebraica nella morte di Gesù, così come gli altri testi che compongono il *Nuovo Testamento*. Nei pochi casi in cui viene fatto, come ad esempio in una predicazione di Pietro negli *Atti degli Apostoli* 2, 14-38, questa ha unicamente lo scopo di portare l'attenzione sulla conseguente salvezza della resurrezione di Cristo e sulla conversione di quegli stessi ebrei che ne hanno causato la morte di modo che siano perdonati loro i peccati⁵⁸. In generale, rimane comunque in tutti una certa ambiguità sul preciso ruolo avuto da romani ed ebrei nella condanna di Cristo, cosa che permise agli esegeti successivi una maggiore libertà di interpretazione⁵⁹. Uno scarto notevole lo abbiamo con il *Vangelo di Giovanni* in cui traspare una chiara intenzione di screditare i giudei, lo stesso sentimento che si percepisce in certi passaggi dell'*Apocalisse* dello stesso autore. Un tassello importante all'accusa di deicidio nei confronti degli ebrei di allora, ma soprattutto una giustificazione al persistere di tale colpa anche sulle generazioni successive, è stata l'interpretazione del passo di *Matteo* 27, 25 «Tutto il popolo rispose: il suo sangue ricada su di noi e sopra i nostri figli»⁶⁰. Si tratta della replica che la folla dà a Pilato dopo che lui, non trovando colpe in Gesù, si è tirato fuori dalla responsabilità della sua morte: «Non sono responsabile,

Rusconi, 1985; Umberto Fortis (a cura di), *Venezia ebraica*, atti delle prime giornate di studio, Venezia, 1976-1980, Roma, Carucci, 1982; Gaetano Cozzi (a cura di), *Gli Ebrei e Venezia, secoli XVI-XVIII*, atti del Convegno internazionale, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 – 10 giugno 1983, Milano, Edizioni di Comunità, 1987; Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa. 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016.

58 Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit., p. 52.

59 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 174.

60 Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi Editore, 2015, p. 79.

disse, di questo sangue; vedetevela voi» (*Mt 27, 24*)⁶¹. Tale affermazione del popolo si incontra molto di frequente nell'*Antico Testamento* e sta a indicare una presa di responsabilità sulla morte di una o più persone⁶² e la ritroviamo identica anche nel *Vangelo di Nicodemo*. Qui il popolo ebraico la ripete per ben due volte, la prima volta durante il lungo processo quando Pilato afferma come in *Matteo* la sua estraneità alla morte di un innocente⁶³ e la seconda volta dopo che il governatore si è lavato le mani con il chiaro intento di sottolineare ulteriormente di non voler addossarsi la colpa della morte di Cristo⁶⁴. Nonostante l'autoaccusa ripetuta due volte dal popolo e l'insistenza da parte di sacerdoti e anziani nel far condannare Cristo, questo Vangelo apocrifo termina con la fiducia nella conversione e salvezza di quegli stessi giudei. Infatti sacerdoti, leviti e capi della sinagoga, compresi Caifa e Anna, vengono alla fine convinti da Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e altri tre rabbì giunti dalla Galilea a credere in Cristo⁶⁵. Ma questo lieto fine non è bastato a salvare le generazioni successive dalle persecuzioni cristiane; come afferma Chaim Cohn: «Fu l'autoaccusa ebraica che Matteo aveva escogitato a diventare il fondamento teologico o pseudo-teologico di persecuzioni e angherie senza fine»⁶⁶. *Luca* invece sembra essere quello più clemente nei riguardi dei giudei perché, non negando il loro coinvolgimento nella morte di Gesù, pone il dubbio che abbiano agito per errore o ignoranza⁶⁷. Infatti è in questo Vangelo che Gesù sulla croce pronuncia le celebri parole: «Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno» (*Lc 23, 34*)⁶⁸. Anche negli *Atti degli Apostoli*, scritti sempre da Luca, Pietro parlando al popolo riguardo il loro aver rinnegato e voluto la morte del Signore dice: «Ora, fratelli, io so che voi avete agito per ignoranza, così come i vostri capi» (*Atti 3, 17*)⁶⁹. L'atteggiamento antiggiudaico diventa sempre più marcato in quei libri cronologicamente composti in un periodo più distante dalla morte di Cristo⁷⁰. Tra i Vangeli canonici, quello appunto di *Giovanni* (l'ultimo ad essere stato scritto in ordine di tempo) e alcuni Vangeli apocrifi (ad esempio quelli attribuiti a Pietro e a Nicodemo) presentano la chiara intenzione di scaricare la colpa della morte di Cristo sugli ebrei, ridimensionando molto il ruolo di Ponzio Pilato e degli altri romani. A ciò si aggiunga la possibile confusione nell'identificare i soldati come quelli del governatore romano o quelli del Sinedrio. Infatti sia *Giovanni* che *Matteo* riportano l'esistenza di guardie al servizio nel supremo consiglio ebraico e nel racconto delle vicende viene spesso taciuta l'etnia dei diversi soldati che entrano in scena, dando

61 Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 310.

62 Ivi, p. 311.

63 Ivi, p. 332.

64 Ivi, p. 338.

65 Ivi, p. 341.

66 Ivi, p. 321.

67 Ivi, p. 320.

68 *Bibbia TOB*, cit., p. 2402.

69 Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 320. La citazione è presa da *Bibbia TOB*, cit., p. 2493.

70 Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit., p. 55.

così un possibile appiglio a un'esegesi del testo in direzione antiebraica⁷¹. Questa tendenza antiggiudaica più che essere dovuta alla mancanza di testimoni diretti con il passare degli anni, va collegata al fenomeno che vede una sempre più spiccata separazione dei cristiani dagli ebrei, ormai non più seguaci di una setta ricollegabile all'ebraismo, ma di una religione a sé stante grazie all'entrata in scena sempre più preponderante dei gentili convertiti⁷². Questa tendenza a spostare le colpe dei romani sugli ebrei è cominciata evidentemente molto presto e probabilmente intorno alla prima guerra giudaica (66-70 d.C.) quando i cristiani, già mal visti dallo Stato romano per la loro fede sovversiva, hanno cercato di non farsi accomunare con i rivoltosi ebrei⁷³. Infatti allo scoppio della guerra, la maggior parte dei cristiani ha lasciato Gerusalemme, acuendo così il disprezzo dei giudei nei loro confronti: ora non solo li vedono come dei dissidenti religiosi, ma anche come dei traditori della causa nazionale⁷⁴. Il fenomeno di deresponsabilizzazione di Roma ovviamente si è inasprito quando il cristianesimo è diventato la religione ufficiale dell'Impero Romano e si è sedimentato successivamente grazie al contributo di importanti autori cristiani, come Tertulliano e Agostino⁷⁵. Il primo, ad esempio, riferendosi alla vicenda raccontata nel *Vangelo di Matteo*, dice chiaramente che la morte di Cristo è stata chiamata «dall'intera comunità delle sinagoghe di Israele, gridando a Pilato, che invece voleva assolverlo: “il suo sangue ricada sopra di noi e sopra i nostri figli”». Agostino è ancora più puntuale:

«La fine del Signore è questa: i Giudei lo arrestano, i Giudei lo insultano, lo legano, lo coronano di spine, lo imbrattano di sputi, lo flagellano, lo coprono di scherni, lo crocifiggono, lo trapassano con la lancia, e infine lo seppelliscono; ed è quasi abbandonato. È mai possibile? Si facevano beffe di lui»⁷⁶.

Nonostante queste gravi accuse, tra i Padri della Chiesa vi è ancora l'idea che la colpa degli ebrei sia dovuta alla loro ignoranza. Questo elemento è andato svanendo a partire dal XIII secolo con il lavoro dei predicatori che volontariamente hanno virato verso una colpevole intenzionalità⁷⁷. Ma tornando ancora ad Agostino, sono stati comunque i suoi scritti i maggiori responsabili della caratterizzazione degli ebrei come deicidi e sua è anche la cosiddetta *dottrina della testimonianza*, cioè il riconoscere agli ebrei il ruolo di testimoni, il che non li rende comunque degni di un trattamento migliore⁷⁸. Gli

71 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 178.

72 Si rimanda in generale all'intero saggio di Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit. dove tutto il processo di separazione tra cristiani ed ebrei è spiegato in maniera più ampia ed approfondita.

73 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 77.

74 Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 307.

75 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 78.

76 Ivi, p. 92.

77 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 79 nota 22.

78 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 99.

ebrei devono perciò essere lasciati vivere nella società cristiana non solo in quanto testimonianza del regno di Cristo sulla terra e esempi negativi da non seguire, ma anche perché la loro conversione è un prerequisito fondamentale per la seconda venuta di Cristo alla fine dei tempi, come recita del resto un passo di Paolo nella *Lettera ai Romani* 11, 16-27⁷⁹. L'accezione negativa degli scritti patristici è ulteriormente rafforzata da tutta una serie di letteratura polemica che si è andata a formare nei secoli⁸⁰. Frequenti in questo tipo di fonti, i finti dibattiti tra un cristiano e un ebreo, come il già citato *Dialogo con Trifone* di Giustino, in cui è chiara l'intenzione di mettere in luce gli errori della dottrina ebraica per confermare ulteriormente la verità del cristianesimo⁸¹.

Tornando ai racconti che ci tramandano la morte di Cristo, anche Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea*, dice chiaramente che Gesù ha sofferto per mano di amici, «anzi da suoi prossimi, vale a dire da persone della sua stessa stirpe»⁸². Ricorda che è stato deriso prima da Anna, poi da Erode e nel momento in cui l'autore passa a descrivere gli scherni subiti dai soldati di Pilato, introduce un discorso sull'anima che secondo le *Scritture* si troverebbe o nella testa, o nel sangue oppure nel cuore, per concludere il ragionamento affermando quanto segue:

«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»⁸³.

Così anche se a porre la corona di spine sono stati i soldati romani nel palazzo di Pilato, l'interpretazione di tale gesto rimette al centro i giudei. Andando avanti con il racconto della *Legenda*, l'ultima volta che Cristo viene deriso, quando è sulla croce, è avvenuto di nuovo per mano degli ebrei; il domenicano si limita in proposito a citare il passo di *Matteo* 27, 41-42: «I grandi sacerdoti, gli scribi e gli anziani lo beffeggiavano dicendo: “Se è il re d'Israele, scenda ora dalla croce e crederemo”»⁸⁴. Questa storia della Passione si conclude con il racconto della vita di Pilato, descritto come un uomo crudele, omicida e avido, responsabile delle peggiori nefandezze compiute senza il minimo scrupolo. Ma per quel che riguarda la morte di Gesù Jacopo scrive: «Pilato temeva di offendere Tiberio mettendo personalmente a morte un innocente e di conseguenza consegnò Gesù ai Giudei perché lo crocifiggesero»⁸⁵, sancendo di nuovo la completa estraneità dei romani alla condanna.

79 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 99.

80 Ivi, p. 101.

81 *Ibid.*

82 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, Torino, Einaudi, 1995, p. 280.

83 Ivi, p. 284.

84 *Ibid.*

85 Ivi, p. 289.

Un ulteriore tassello in questa direzione è l'elaborazione fin dagli albori della *teoria della sostituzione* che vede nella Chiesa cristiana la nuova Israele e il conseguente subentro dei cristiani al popolo ebraico⁸⁶. La Chiesa delle origini ha bisogno di screditare gli ebrei per rafforzare la propria posizione ed è qui che si è innestata l'ideologia della sostituzione che vede nel nuovo popolo che ha recepito il messaggio di Cristo, colui che prende il posto del vecchio popolo ancora fermo a un'ideologia ormai superata. La nuova Israele spirituale, cioè la Chiesa, sostituisce la vecchia Israele materialista, prospettiva simboleggiata dalla vittoria della Chiesa sulla Sinagoga⁸⁷. Quindi se Dio ha abbandonato il popolo eletto per il nuovo popolo, ora a chi rispondono gli israeliti? La risposta che ben presto i cristiani si danno non può essere che una: il diavolo. Già in *Giovanni* 8, 44 Cristo, discutendo con alcuni giudei che lo interrogano, ha risposto loro: «Voi che avete per padre il diavolo, e volete compiere i desideri del padre vostro. Egli è stato omicida fin da principio e non ha perseverato nella verità, perché non vi è verità in lui»⁸⁸. Questo legame, una vera e propria alleanza fra ebrei e diavolo la troviamo accennata anche nell'*Apocalisse* di Giovanni: «quelli che si proclamano Giudei e non lo sono, ma appartengono alla sinagoga di satana» (*Ap* 2, 9) e «ti faccio dono di alcuni della sinagoga di satana – di quelli che si dicono Giudei, ma mentiscono perché non lo sono» (*Ap* 3, 9)⁸⁹. Questa credenza è proseguita grazie agli scritti di alcuni Padri della Chiesa come Giovanni Crisostomo, successivamente con le prediche degli Ordini mendicanti ed infine grazie alle rappresentazioni di drammi religiosi⁹⁰. Sono proprio gli Ordini mendicanti con le loro predicazioni a imprimere una spinta al processo di trasformazione dell'immaginario collettivo, di modo che soprattutto le fasce più basse della popolazione percepiscano come entità diaboliche tutte quelle figure e categorie di persone considerate diverse e non conformi alla 'normalità', tra cui gli ebrei⁹¹. Per un uomo del Medioevo tutti coloro che non sono cristiani devono considerarsi in combutta con il demonio e molto spesso questo aspetto viene sottolineato raffigurandoli con caratteristiche simili ai diavoli o in mezzo ai dannati nelle raffigurazioni dell'inferno⁹². Il rapporto ebrei-diavolo si è sedimentato nell'immaginario comune grazie a leggende come quella del *Miracolo di Teofilo*, molto diffusa a partire dal VI secolo fino al XV secolo e che è stata messa in scena come Sacra Rappresentazione nella Firenze del Quattrocento⁹³. La storia narra di un certo Teofilo che a causa dell'inganno del diavolo, rimane senza

86 Si veda la nota 13.

87 Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », cit., p. 43.

88 *Bibbia TOB*, cit., p. 2439.

89 Ivi, pp. 2873 e 2876.

90 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 128.

91 Gabriella Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », *La Rassegna Mensile di Israel*, 1986, 52, 2-3, p. 379.

92 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., pp. 122-123.

93 Mario Bonfantini (a cura di), *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII e secolo XVI*, Milano, Bompiani, 1942, p. 536.

la sua carica di vicario del vescovo e volendola a tutti i costi riavere è disposto a fare qualsiasi cosa, anche venire a patti con il demonio. Ad aiutarlo c'è un certo Manovello, un ebreo amico di Teofilo, in buoni rapporti con Lucifero/Belzebù⁹⁴. È interessante notare che le parole pronunciate dall'ebreo Manovello per descrivere il suo rapporto con Teofilo «Tu sai ch'io t'amo e tengo per fratello» sono quasi le stesse di Belzebù nei confronti dell'ebreo «Tu sai ch'io t'amo assai più che fratello»⁹⁵. Il nostro Teofilo, pentito di essersi venduto al diavolo, riesce a salvare la sua anima solo grazie all'intercessione della Madonna, mentre l'ebreo è costretto a fronteggiare l'ira del demonio per aver perso il suo nuovo suddito. Questa credenza del rapporto stretto tra ebrei e forze demoniache è ben lungi dallo spegnersi in Età Moderna. Lo dimostrano ad esempio le parole del teatino veneziano Giovanni Maria Vincenti nel suo trattato *Il mondo infestato degli spiriti, cioè di molti effetti che cagionano i Demonij nel mondo e de' suoi remedij* (Roma, 1667), secondo cui gli ebrei sono alle dipendenze di Satana e tutti i loro riti e precetti altro non sono che un'invenzione diabolica⁹⁶.

Ridere degli ebrei

Dalla seconda metà del Cinquecento con l'imporsi della Controriforma, il modo in cui i cristiani si scontrano con il popolo d'Israele subisce qualche cambiamento. Le tematiche tradizionali della naturale perfidia dei giudei, l'accusa di deicidio, perfino l'usura e la corruzione della società, tutto ciò sembra passare in secondo piano, lasciando il posto «a patetici personaggi tragicomici, colpiti nel fisico e nella psiche dalla sorte, dediti a rituali ridicoli e grotteschi»⁹⁷. I giudei diventano così i protagonisti di aneddoti e scenette tragicomiche assorbiti dalla letteratura italiana di fine XVI secolo, che dimostra una sempre maggiore aggressività nei confronti degli ebrei con burle e scherzi, in cui solitamente il protagonista cristiano si prende gioco del giudeo⁹⁸. Lo stesso Leone da Modena, rabbino nella Venezia di fine Cinquecento-inizio Seicento, spiega tra le motivazioni che lo hanno spinto a pubblicare la sua *Historia de' riti ebraici*, proprio l'intento di rispondere all'ironia e al ridicolo con cui certi autori cristiani descrivono le tradizioni ebraiche.

...non son mancati Christiani, che con opere loro ciò hanno publicato; [...] Ma [...] quel ch'in ciò si vede da quelli stampato, non compiva all'intentione, essendo ò tronco, e manchevole, ò vero troppo estensivo in ciò, che meno rilieva, e tanto intenti al derider, e burlare, che deviano dal termine del dar conto di ciò che si vuol sapere⁹⁹.

94 Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII e secolo XVI*, cit., pp. 545-546.

95 Ivi, pp. 545-546.

96 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 108.

97 Ivi, p. 101.

98 Ivi, p. 106.

99 Leone da Modena, *Historia de' riti hebraici. Vita & osservanze degl'Hebrei di questi tempi*, Venezia, Giovanni

Leone da Modena ammetterà di non essere riuscito nel suo intento perché, come spiega Ariel Toaff, «se alla polemica teologica e perfino all'invettiva si poteva replicare con qualche speranza di successo, dinanzi al ridicolo si restava indifesi»¹⁰⁰.

Sono molti i motivi per cui ridicolizzare e disprezzare il mondo ebraico; ogni singolo aspetto della vita giudaica viene esaminato e criticato pesantemente soprattutto dai neofiti, che dedicano l'intera vita alla conversione dei loro ex correligionari cercando di dimostrare l'insensatezza della loro ostinazione nel rifiutarsi ad abbracciare la nuova fede. Uno di questi è stato Samuel Nahmias, ribattezzato Giulio Morosini dopo la conversione avvenuta a Venezia nel 1649, a cui è seguita la nomina a lettore di ebraico presso il Collegio di Propaganda Fide a Roma¹⁰¹. Negli anni successivi, Morosini scrisse un trattato, *Via della fede mostrata a'gli ebrei* (Roma, 1683), rivolto oltre che ai chierici che si trovano ad avere a che fare con questioni ebraiche, soprattutto ai suoi ex correligionari per mostrargli la strada della vera fede. La principale arma utilizzata dall'autore è sminuirli in qualsiasi aspetto della loro vita e persona, come l'ossessiva attenzione per la purezza esteriore. La prassi dei numerosi lavacri rituali, agli occhi dei cristiani risulta alquanto incomprensibile, facendo nascere l'assurda credenza che i giudei puzzino. Morosini si sofferma spesso sul *foetus judaicus*, quel puzzo inconfondibile che caratterizza gli ebrei e che mille abluzioni non possono cancellare¹⁰². Già il francescano Roberto Caracciolo nel suo *Specchio della christiana fede* (Venezia, 1536) scrive: «come ho provato io peccatore quanto puzano li iudei»¹⁰³. Morosini dal canto suo sottolinea che la puzza e lo sporco esteriori indicano una sporcizia d'animo: «O belle colombe [rivolto agli ebrei], che sete voi altri! Sete forse innocenti, sete puri, sete affabili, senza fiele? ò sete corvi, pieni di veleno contro i Christiani, ò sete sozzi, & immondi, anzi fracidume della terra puzzolenti?»¹⁰⁴. La loro ostinazione nel lavarsi per purificarsi è uno sforzo inutile e quasi ridicolo; interessante è l'interpretazione che Morosini dà dei lavabi che si trovano nelle sinagoghe:

V'insegnano benedir Iddio la mattina, dopo havere lavate le mani, perche erano immonde. Occorre, che vi rendete immondi dopo quel tempo, ò per toccarvi nelle parti nascoste del corpo, ò per ammazzar pulci, ò pedocchi, ò per qualche vento che scappa, ò per altra causa, & à questo vi hanno provisto di porre accanto la Sinagoga, v. g. nella

Calleoni, 1638, p. 12r., consultabile in *BnF Gallica*: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307924481>> (consultato il 18 novembre 2022).

100 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 102.

101 Ivi, p. 103.

102 *Ibid.*

103 *Ibid.*

104 Giulio Morosini, *Via della fede mostrata a'gli ebrei*, Roma, Stamparia della Sacra Congregazione de Propaganda Fide, 1683, p. 218.

Nghazerà, ò Cortile un lavamano, e vi comandano, che vi mondate co'l lavarvi...¹⁰⁵.

Un ebreo puzza per sua natura e di conseguenza quando se ne incontra uno pulito e profumato è quasi un controsenso, una contraddizione che suscita ilarità e scherno¹⁰⁶.

Un altro bersaglio prediletto è la sinagoga che appare ai cristiani come un luogo di disordine e confusione, nulla a che vedere con i silenzi e gli armoniosi canti che risuonano in chiese e monasteri¹⁰⁷. Già Giovanni Crisostomo nelle sue omelie contro i giudei non usa parole lusinghiere per il loro luogo di culto: «costoro radunano stuoli di effeminati e portano nella sinagoga una accozzaglia di donne ignobili, il teatro intero, e gli attori: infatti non vi è alcuna differenza tra il teatro e la loro sinagoga». Prosegue poi rincarando la dose: «Anzi la sinagoga non è soltanto un teatro e un luogo di prostituzione, ma anche una caverna di briganti e un rifugio di belve»¹⁰⁸. Tornando a un'epoca più recente, sempre il nostro Giulio Morosini ricorda con insofferenza i chiassosi Sabati di preghiera in sinagoga, dove viene spiegata ad alta voce la lezione biblica e discussi con accesa animazione i passi del *Talmud*:

...voi nella Sinagoga vi mettete à sedere con la testa coperta, nè mai genuflessi, e vi dimovete di quà, e di là continuamente con moti ridicoli, e dite quelle lodi Divine con voci scomposte senza ordine, senza aggiustatezza, senza scienza gridate, in tal maniera, che appresso il mondo è venuto il proverbio, che quando si vuol rappresentar un bisbiglio di gente confuso, & inordinato, sogliono dir tutti, che par'una Sinagoga d'Ebrei¹⁰⁹.

Sempre il nostro teatino veneziano Giovanni Maria Vincenti nel suo trattato *Il mondo infestato degli spiriti*, per quel che riguarda le sinagoghe si sofferma sui matronei che ospitano le donne durante le funzioni, a suo dire nascoste lassù «per togliere a gli huomini hebrei ogni occasione di distrazione all'occhio e alla mente e al cuore, che girasse lascivo verso i volti donneschi, quando dee star rivolto a riguardar la Legge, che sta ivi deposta»¹¹⁰.

Pretesto di parodie e satire da parte dei cristiani sono anche le restrizioni alimentari che gli ebrei seguono scrupolosamente. I precetti biblici vietano la carne di tutti i quadrupedi che non siano allo stesso tempo ruminanti e dotati di unghia fessa (lo zoccolo diviso in due) e la macellazione rituale (*shechitah*) deve seguire regole precise¹¹¹. Tutta questa procedura assai complessa, per un cristiano

105 Giulio Morosini, *Via della fede mostrata a'gli ebrei*, cit., p. 251.

106 Toaff, *Mostrì giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 104

107 Ivi, p. 107.

108 Giovanni Crisostomo, « Contro i giudei », cit., p. 112.

109 Morosini, *Via della fede mostrata a'gli ebrei*, cit., p. 291.

110 Toaff, *Mostrì giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 109.

111 *Ibid.*

risulta alquanto inutile ed eccessiva, una ridicola superstizione¹¹². Le incomprensioni non si fermano al solo regime alimentare, ma riguardano anche tutti quegli oggetti e accessori che gli ebrei utilizzano in determinate circostanze rituali, come il *talleth* o *tallit* (lo scialle rituale di lana o di seta) e i *tefillin*, detti in italiano filatteri (due scatolette di cuoio con dentro alcuni passi dell'*Esodo* e *Deuteronomio* che vengono fissati uno sulla fronte e l'altro sul braccio sinistro con cinghie di cuoio)¹¹³. Di quest'ultimi troviamo un esempio in pittura nella *Cacciata dal tempio di Gioacchino* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305)¹¹⁴ (fig. 1). Girolamo Allè da Bologna, predicatore dell'ordine di San Girolamo di Fiesole, trovandosi a Venezia, si rivolge con queste parole agli ebrei che sono stati raccolti nella chiesa di San Silvestro nella speranza di convertirli:

... [i *tefillin*] havevano, quando eravate in gratia d'Iddio, honorati e misteriosi significati, ma credetemi per certo che adesso altro non dinotano, se non che havete talpati gli occhi dell'intelletto e rilegato il cuore sì che intendere non potete il senso verace delle Sacre Scritture¹¹⁵.

Non sono risparmiati dal dileggio e dalla ferocia cristiana neanche i funerali ebraici. La cerimonia che si conclude con un corteo in cui la salma viene accompagnata fino al cimitero mentre vengono recitate preghiere in una lingua incomprensibile, è facilmente presa di mira con assalti anche violenti¹¹⁶. A Venezia, ad esempio, i cortei funebri che attraversano i canali della città per portare il defunto al cimitero presso San Nicolò del Lido, vengono generalmente attaccati con lancio di sassi dai ponti soprattutto nella zona di Castello¹¹⁷. In alcuni comuni italiani per evitare tali disordini si è costretti a imporre agli ebrei di celebrare i funerali di notte con la scorta di gendarmi, ma tali precauzioni molto spesso risultano inutili¹¹⁸. Gli oltraggi non si fermano qui: frequenti sono le profanazioni di tombe alla ricerca di presunti tesori e le ingiurie scritte sulle lapidi di cui ci restano tracce per tutto il Quattrocento italiano, e non solo¹¹⁹. Infatti l'autorizzazione concessa agli ebrei dal Magistrato al Piovego nel 1389 per costruire una recinzione attorno al loro cimitero al Lido è finalizzata proprio ad evitare le frequenti profanazioni¹²⁰. La situazione in Italia non cambiò nel secolo successivo, anzi nel tardo Cinquecento l'ebreo morto portato per la città durante i funerali

112 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 111.

113 Ivi, p. 114.

114 Frugoni, *La voce delle immagini* cit., pp. 159-160.

115 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 114.

116 Ivi, p. 115.

117 Carla Boccato, « Processi ad ebrei nell'Archivio degli ufficiali al Cattaver a Venezia », *Rassegna mensile di Israel*, 1975, 41, 3, p. 170.

118 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 115.

119 *Ibid.*

120 Boccato, « Processi ad ebrei nell'Archivio degli ufficiali al Cattaver a Venezia », cit., p. 170.

diventa anch'esso pretesto di scherno e burle rivolte a tutta la comunità ebraica¹²¹.

Il rapporto tra cristiani e testi ebraici

Non abbiamo ancora detto nulla sul rapporto dei cristiani con i testi sacri ebraici. Ad esclusione di quelli che sono entrati a far parte dell'*Antico Testamento*, i cristiani per tutto il Medioevo hanno avuto grande difficoltà ad entrare in contatto con questi libri, prima di tutto per un problema di comprensione della lingua, ma anche per un netto rifiuto di conoscerli. La nascita di un interesse per la cultura e lingua ebraica arriva tardi e rientra all'interno di quella rinascita di interesse per l'antico che è stato l'Umanesimo e che ha mosso i suoi primi passi a Firenze con personaggi come Giannozzo Manetti e grazie agli studi cabalistici di Pico della Mirandola¹²². La progressiva scoperta dell'ebraico nel campo delle lettere ha fatto sì che la lingua santa cominciasse a comparire anche all'interno dell'iconografia cristiana come nel *titulus crucis*, dove l'ebraico accompagna il greco e il latino come riportato nel *Vangelo di Giovanni*, mettendo in immagine il trilinguismo cristiano del Rinascimento¹²³. L'interesse per la cultura giudaica si diffuse ben presto in tutta la Penisola giungendo solo verso la fine del XV secolo anche a Venezia; un ritardo probabilmente dovuto al fatto che in città manca una comunità stabile di ebrei¹²⁴. Nonostante ciò, la città lagunare seppe recuperare lo svantaggio diventando ben presto uno dei centri più importanti dell'editoria ebraica. Il primo a dare una spinta all'interesse per l'ebraico è stato il lavoro editoriale di Aldo Manuzio, desideroso di imporsi su questo mercato ancora inesplorato con la pubblicazione di un'operetta pensata per il pubblico cristiano, la *Introductio perbrevis ad Hebraicam linguam*, data alle stampe tra il 1501 e il 1502¹²⁵. Purtroppo a questa pubblicazione non ne sono seguite altre a causa della mancanza di collaboratori ebrei¹²⁶. A partire però dal lavoro di Manuzio e con l'arrivo in città degli ebrei in pianta stabile, Venezia diventa per buona parte del Cinquecento la capitale dell'editoria ebraica grazie al lavoro di stampatori cristiani come Daniel Bomberg¹²⁷. Quest'ultimo a partire dal 1511-1515 e per i successivi quarant'anni ha dato alle stampe più di duecento edizioni di testi ebraici attraverso la collaborazione prima dell'ebreo convertito, frate Felice da Prato, e poi dei dotti ebrei Ya'aqov ben Hayyim ibn

121 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 116.

122 Giulio Busi, « Il Rinascimento parla ebraico », in Giulio Busi e Silvana Greco (a cura di), *Il Rinascimento parla ebraico*, catalogo della mostra, Ferrara, Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah, 12 aprile – 15 settembre 2019, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 28-29.

123 Ivi, p. 30.

124 *Id.*, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2007, p. 129.

125 Ivi, p. 135.

126 Ivi, p. 166.

127 Ivi, p. 144.

Adoniyya e Elias Levita¹²⁸. Dopo questa fortunata parentesi abbiamo però un grosso rallentamento nella pubblicazione di libri ebraici a causa dell'entrata di molti di questi testi nell'*Indice dei libri proibiti*, con il conseguente divieto di stamparli e la distruzione delle copie già in circolazione. Ci si accanisce particolarmente contro il *Talmud*, considerato pericolosissimo per il cristiano, in quanto pieno di nocive superstizioni e offese alla religione cristiana¹²⁹, nonostante sia praticamente sconosciuto alla maggior parte dei fedeli¹³⁰. In seguito con l'istituzione dell'Inquisizione e l'avvento della Controriforma si comincia una vera e propria lotta contro questo testo appiccando vari roghi nelle città italiane, requisizioni, divieti di stampa e severe punizioni per chi ne nasconda in casa delle copie¹³¹. Siamo nel 1553 quando papa Giulio III emana la bolla che dà l'ordine di consegnare e bruciare qualsiasi libro ebraico, soprattutto il *Talmud*, ed è del 9 settembre 1553 il primo rogo in Campo dei Fiori a Roma¹³². Anche Venezia prende provvedimenti e dopo che gli Esecutori contro la Bestemmia hanno già dato il loro giudizio contro il *Talmud* considerandolo blasfemo contro Dio, Gesù Cristo e la Madonna, nell'ottobre del 1553 il Consiglio dei Dieci dà l'ordine che i libri incriminati siano bruciati in Piazza San Marco e così avviene una prima volta il 21 ottobre¹³³; un secondo rogo segue anni dopo, e precisamente nel 1568¹³⁴. Mano a mano l'editoria ebraica a Venezia si spegne poiché diventa insostenibile per i tipografi una tale produzione a causa dei continui sequestri di materiale e delle multe, ma anche per una progressiva crescita di intolleranza e sospetto nei confronti degli ebrei negli anni '70¹³⁵. Se alla fine del XVI secolo risulta quasi impossibile trovare delle copie del *Talmud*, la preoccupazione del Sant'Uffizio e di molti uomini di Chiesa non cessa, perché le empie dottrine contenute in quel terribile testo continuano a circolare tramite altri testi ebraici¹³⁶. Morosini, ancora agli inizi del XVII secolo, ha parole sprezzanti contro questo libro: «...una fontana empia, sporca, fetente, & abbominevole, qual'è il *Talmud*, non può esser cosa, che non si sporchi, e non si contamini»¹³⁷.

Ma cosa accade nella produzione di immagini? Esse riflettono, aiutano a costruire o al contrario reagiscono opponendosi a questo clima di ostilità antiebraica? Come vedremo nell'ambito figurativo il dialogo con l'*alter* ebreo è cominciato molto più tardi, ma ne è diventato ben presto uno strumento

128 Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, cit., p. 167.

129 Riccardo Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, Milano, Rusconi, 1985, p. 109.

130 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., p. 117.

131 *Ibid.*

132 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 144.

133 *Ibid.*

134 Ivi, p. 109.

135 Come approfondiremo nel *CAPITOLO 2*, Venezia si trova ancora una volta in guerra con gli Ottomani per evitare di perdere Cipro e in questo periodo gli ebrei sono stati accusati di essere spie al soldo dei Turchi, vedi Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 146 ss.

136 Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, cit., pp. 117-118.

137 Morosini, *Via della fede mostrata a'gli ebrei*, cit., p. 1130.

fondamentale per la diffusione e la sedimentazione nell'immaginario collettivo della figura del giudeo crudele e nemico del cristiano. Perché si sa che un'immagine può essere più persuasiva di mille parole, soprattutto nei confronti di masse analfabete e poco istruite.

RAFFIGURARE GLI EBREI: LA NASCITA DI UN'ICONOGRAFIA

Alcune eccezioni prima di cominciare

Quando si parla di immagini di ebrei, ci si riferisce soprattutto alla *pittura antiebraica*, cioè opere esposte per lo più in luoghi di culto con l'intento di mostrare i giudei come figure negative colpevoli di azioni sacrileghe contro Gesù, la Madonna e la cristianità intera e perciò giustamente disprezzati e perseguitati¹³⁸. Vi è per questo una certa somiglianza con la *pittura infamante* che consiste nel collocare immagini dei colpevoli di gravi reati in luoghi pubblici della città provocandone la perdita di dignità¹³⁹. Evidentemente questa è una delle conseguenze della loro condizione di *infames* che a partire dal XIV-XV secolo non riguarda più solo i colpevoli di reati ma anche gli ebrei, a causa della loro *infidelitas* e *perfidia* come si è già accennato. Secondo Chiara Frugoni, «agli Ebrei in generale fu applicato lo specchio deformante del pregiudizio»¹⁴⁰. Nella pittura antiebraica, quando si vuole raffigurare un ebreo non si ritrae un 'vero' ebreo, ma un suo prototipo con determinate caratteristiche fisionomiche e/o con alcuni segni distintivi¹⁴¹. Viene così a cristallizzarsi un repertorio di immagini fisse che permettono di essere facilmente riconosciute dallo spettatore che le osserva¹⁴². Non tutti gli ebrei però sono raffigurati con questa forte valenza negativa.

Tra le figure che fanno eccezione vi sono i profeti e patriarchi veterotestamentari in cui le caratterizzazioni negative dei giudei vengono di molto attenuate se non completamente annullate¹⁴³. Il cristianesimo si è appropriato della storia ebraica, attraverso il lavoro di san Paolo e sant'Agostino, creando un'unica grande storia che parte dall'*Antico Testamento* e prosegue nel *Nuovo*, in cui gli israeliti costituiscono la prefigurazione di ciò che sarebbe accaduto con il cristianesimo¹⁴⁴. Lattanzio sostiene che in virtù del loro ruolo di precursori della cristianità, il popolo d'Israele «*figuram nostra portat*» e per questo i personaggi di quella storia non devono presentare alcun segno d'alterità, in quanto portatori della nostra immagine, come spiega Careri¹⁴⁵. Per questo i personaggi dell'*Antico Testamento* sono raffigurati in maniera neutrale, se non proprio positiva, in quanto precursori di Cristo e portatori di profezie alla base delle interpretazioni cristiane¹⁴⁶. Una delle più diffuse raffigurazioni

138 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 13-14.

139 Ivi., p. 14.

140 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 163.

141 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, p. 274.

142 Ivi., p. 275.

143 Ivi., p. 278.

144 Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit., p. 111.

145 Ivi., p. 118.

146 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 97.

di questo genere è l'*Albero di Jesse* in cui molto spesso i monarchi ebraici e i profeti sono ritratti con i segni distintivi degli ebrei unicamente per una questione di identificazione etnica, senza alcuna accezione negativa¹⁴⁷. Questa raffigurazione oltre a mostrare il collegamento diretto fra *Antico Testamento* e *Nuovo*, è anche l'immagine del superamento dell'Antica Legge con quella Nuova; praticamente la *teoria della sostituzione* in immagine¹⁴⁸.

Gli ebrei dell'*Antico Testamento* sono quindi personaggi dalle accezioni positive in quanto prefigurazione di Cristo, portatori di messaggi per i contemporanei e modelli da seguire. Per esempio Tobio, raffigurato in compagnia dell'arcangelo Raffaele, diventa così il simbolo del viandante che trova la salvezza grazie alla guida dell'angelo che nella metafora si fa personificazione della Chiesa. L'arcangelo Raffaele nell'ufficio della Chiesa viene definito come *nostrae salutis medicus*, colui che fa sì che i ciechi vedano la luce della salvezza¹⁴⁹. Così il piccolo Tobio può essere un qualsiasi peccatore che trova la salvezza con la guida della Chiesa, come un ebreo, cieco per eccellenza perché incapace di riconoscere Cristo, luce del mondo¹⁵⁰. Non sono solo gli ebrei veterotestamentari ad avere la possibilità di una raffigurazione positiva: vi sono anche quei personaggi che hanno saputo distinguersi per le loro buone azioni in quanto parte anche loro (nel bene o nel male) del disegno di salvezza¹⁵¹. *Exemplum* positivo per eccellenza degli ebrei e neocatecumeni in generale, è Giuseppe d'Arimatea, descritto dai Vangeli canonici e dal *Vangelo di Nicodemo* come un uomo ricco, membro del Sinedrio e seguace di Gesù. Giuseppe è il solo a non aver appoggiato la decisione del supremo consiglio ebraico di mandare a morte Cristo e successivamente si è preso l'incarico di richiedere il corpo a Pilato per la sepoltura. Egli rappresenta l'emblema del buon ebreo per la devozione dei cristiani e la figura per eccellenza di incoraggiamento alla conversione del suo popolo¹⁵². Accanto a Giuseppe molto spesso si trova una seconda figura con molte caratteristiche in comune, anch'egli impegnato nella deposizione e sepoltura del Signore; si tratta di Nicodemo, fariseo e anch'egli discepolo di Gesù, nominato solo nel *Vangelo di Giovanni* e ovviamente nel *Vangelo di Nicodemo*. Questo repertorio di immagini – quelle dalla valenza positiva che abbiamo appena visto, come quelle dalle più o meno velate allusioni anti giudaiche che analizzeremo in seguito – devono essere comprensibili a chiunque, perché sono prima di tutto strumenti di propaganda finalizzati ad alimentare l'odio nei confronti degli ebrei che non vogliono credere¹⁵³. Per questo motivo le

147 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 98.

148 *Ibid.*

149 Massimo Moretti, « "Glauci coloris". Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », *Roma moderna e contemporanea*, 2011, 19/1, p. 45.

150 *Ibid.*

151 *Ivi*, p. 37.

152 *Ibid.*

153 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 105.

raffigurazioni devono essere concepite in primo luogo per un pubblico cristiano, in quanto gli ebrei probabilmente non ne hanno facile accesso o comunque ne sono ben poco interessati. Piuttosto un forte coinvolgimento lo suscitano nei convertiti che si trovano necessariamente ad avere a che fare con esse, ponendoli di fronte a un'esperienza inedita perché categoricamente esclusa dalla loro tradizione culturale¹⁵⁴.

L'invenzione del *profilo ebraico*

Il primo ad occuparsi dell'iconografia degli ebrei è stato lo storico Bernhard Blumenkranz con il suo libro *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien* del 1966 (tradotto in italiano con il titolo *Il cappello a punta*). La sua ricerca nel campo delle miniature medievali ha preso soprattutto in considerazione l'area dell'Europa continentale e l'Inghilterra, tralasciando completamente la situazione italiana. Il motivo, condiviso anche nell'approccio di Debra Higgs Strickland, è che l'Italia e per un periodo anche la Spagna, siano rimaste inizialmente fuori da certe tensioni nate con le comunità giudaiche nel resto del continente. In questi territori si trovano infatti comunità stabilitesi in tempi molto più antichi e si è già arrivati a un certo equilibrio nella convivenza che conseguentemente non dà motivo alla creazione di iconografie antiebraiche¹⁵⁵. Certo non bisogna pensare che la nostra Penisola sia completamente immune da questa crescente ondata di antigioiudaismo per immagini; forse più che inesistente, ha semplicemente preso forme molto più attenuate rispetto alla produzione artistica d'Oltralpe. Infatti nessun Paese che possa definirsi cristiano può tollerare a cuor leggero la presenza ebraica sul suo territorio.

Sarà utile in ogni caso ripercorrere in breve le principali tappe che hanno portato alla formazione di un'iconografia archetipica dell'ebreo diffusa in tutta Europa e sopravvissuta attraverso i secoli fino in tempi recenti. Intanto è da dire che per tutto l'Alto Medioevo, l'arte non è ancora capace di creare attributi iconografici specifici per segnalare una distinzione tra ebrei e cristiani. Ciò è in parte riferibile a certa incompetenza tecnica degli artisti che non hanno ancora raggiunto una buona capacità ritrattistica, lo è anche all'assenza nella quotidianità di tutti quei segni distintivi nell'abbigliamento e nell'aspetto che hanno in seguito sottolineato la differenza tra i giudei e il resto della società¹⁵⁶. Un importante spartiacque lo abbiamo con la Prima Crociata (XI secolo) che ha portato verso una maggiore separazione degli ebrei dal resto dei cristiani in molti ambiti della vita sociale ed economica. Per quel che riguarda l'aspetto esteriore grande incidenza ha avuto

154 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 14-15.

155 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., Preface.

156 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 13.

l'introduzione dell'obbligo di portare segni distintivi sull'abbigliamento, sancita formalmente nel 1215 con il IV Concilio Lateranense, ma che in concreto non è stata messa subito in pratica da tutti gli Stati cristiani¹⁵⁷. Se da un lato abbiamo un'autorità esterna che ha imposto una distinzione, anche da parte di alcune comunità di ebrei c'è stata la tendenza sempre più frequente di differenziarsi portando barba lunga e *peot* come richiesto nel *Levitico* 19, 27¹⁵⁸. In questo mutato clima, anche gli artisti elaborano un modello iconografico di ebreo non solo per distinguerlo ma soprattutto per imprimergli delle connotazioni negative. Le caratteristiche fisiche che devono trasmettere un senso di malvagità e negatività, sono per lo più derivanti da quelle teorie pseudo-scientifiche di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente¹⁵⁹. In questa concezione, la deformazione fisica, la caratterizzazione grottesca e la pelle scura sono, come già detto, tutti segnali esteriori dell'interiorità peccaminosa e immorale; da qui nasce il cosiddetto *profilo ebraico* caratterizzato da naso ricurvo, occhi allungati e barba lunga. Le prime tracce le troviamo in una Bibbia di produzione spagnola del 1273 conservata al British Museum (fig. 2) e nello stesso periodo in Inghilterra emergono alcune veloci caricature disegnate in documenti che riguardano prestatori ebrei (figg. 3-4)¹⁶⁰. In Francia il *profilo ebraico* lo troviamo per la prima volta nella *Grandes chroniques de France* (post 1321) in una miniatura che ritrae l'espulsione degli ebrei dal Paese, voluta dal re Filippo Augusto nel 1182 (fig. 5)¹⁶¹. Nell'area tedesca ve ne è un esempio nel *Codex Balduini* realizzato in Renania intorno al 1350, dove il tipico naso ricurvo e gli occhi allungati caratterizzano il profilo del capo della comunità ebraica di Roma che accoglie l'imperatore Enrico VII (fig. 6)¹⁶². Si preferisce rappresentare gli ebrei di profilo perché risulta più facile imbruttirli accentuando caratteristiche fisiognomiche del volto in modo che siano quanto più visibili possibile¹⁶³. La deformità fisica è la manifestazione esteriore dell'immoralità, del peccato e della disumanità che accomuna gli ebrei a diverse altre categorie così ritratte come eretici, mussulmani e demoni¹⁶⁴.

Elemento caratterizzante per eccellenza la figura dell'ebreo – come sappiamo bene – è il naso adunco, considerato una caratteristica negativa per via dell'elaborazione pseudoscientifica sulle differenze fisiche dei popoli barbarici e in virtù delle raffigurazioni medievali delle 'razze mostruose' che si credeva vivessero oltre i confini del mondo conosciuto. Al naso si possono aggiungere anche altri

157 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 16.

158 *Ibid.*

159 Si veda nello specifico pp. 8 ss.

160 Il primo documento è un'ordinanza del 1271-1272 per il deposito obbligatorio in un ufficio apposito dei contratti di prestito stipulati dagli ebrei; mentre il secondo del 1289 è una lista di debitori di prestatori ebrei. Si veda Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., pp. 34-35.

161 *Ivi*, pp. 30-31.

162 *Ivi*, p. 31.

163 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 163.

164 Vedi Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit.

elementi per sottolinearne ulteriormente la bruttezza esteriore, come la barba appuntita, le mani simili ad artigli e il gozzo deforme. La bruttezza esteriore è chiaro segno del vizio che li pervade, rendendoli di conseguenza capaci di terribili azioni¹⁶⁵. La caratterizzazione dei giudei è talmente consuetudinaria che anche la stessa iconografia del positivo Mosè risulta alquanto ambigua. Frequentemente il profeta viene raffigurato con un paio di corna che sappiamo essere il risultato di un errore nella traduzione latina della parola che in ebraico indica ‘raggi di luce’. Nonostante ciò rimangono dei dubbi, soprattutto se consideriamo la già menzionata credenza medievale secondo cui gli ebrei nascondano sotto le vesti e i copricapi tanto di coda e corna¹⁶⁶. Il passaggio dall'accentuazione di alcuni dettagli fisici alla vera propria caricatura è molto breve. La caricatura è un mezzo molto utilizzato per rappresentare non solo l'ebreo, ma più in generale tutti coloro che non sono cristiani, dai mussulmani agli eretici. Ogni regione europea tuttavia ha adottato prospettive diverse: se si escludono certi artisti per cui divenne quasi una cifra stilistica, in Italia, ad esempio, si ritrova raramente questo spiccato gusto per il caricaturale e il grottesco; si preferisce semmai sottolineare l'appartenenza al popolo ebraico tramite l'abbigliamento o enfatizzando caratteristiche fisiche, senza però arrivare a delle vere e proprie caricature. Si predilige la precisione ritrattistica o comunque una tendenza alla moderazione rispetto all'area fiamminga e tedesca che al contrario ancora per tutto il Quattrocento e oltre raggiunge i suoi apici caricaturali soprattutto negli episodi drammatici della Passione e in certe figure come Giuda il traditore¹⁶⁷. È bastato aspettare solo un po' più di tempo perché anche il resto d'Europa finisse con l'adeguarsi al gusto italiano, facendo sì che il *profilo ebraico* venisse sempre più attenuato con il perfezionamento artistico verso una rappresentazione sempre più realistica del personaggio¹⁶⁸.

Distinguersi con l'abbigliamento e non solo

Come abbiamo accennato, la caratterizzazione degli ebrei oltre all'aspetto fisico riguarda anche l'abbigliamento tramite l'utilizzo di segni distintivi che essi sono obbligati a portare nella vita reale. Frequentemente viene chiesto loro di cucire sulle vesti una rotella gialla o di altro colore oppure si dà l'obbligo di indossare un cappello di una determinata tinta o forma. Nella predella del Polittico di Massa Fermana realizzato da Carlo Crivelli nel 1468, troviamo una *Flagellazione* (fig. 7) in cui i due carnefici che fustigano Cristo sono rappresentati in laceri abiti contemporanei e per rendere palese la loro identità ebraica al pubblico presentano sul petto in bella vista una O gialla¹⁶⁹. La scelta di

165 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 16.

166 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 106.

167 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., pp. 377-378.

168 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., pp. 40-41.

169 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 97.

dipingere un segno distintivo utilizzato ai tempi dell'artista ha lo scopo di facilitare l'identificazione da parte degli osservatori dell'epoca e riportare i due persecutori di Cristo al presente, così che la colpa di quegli antichi ebrei ricada anche su quelli coevi¹⁷⁰.

I colori della rotella, come quelli di qualsiasi altro accessorio distintivo, non sono scelti a caso, ma veicolano importanti significati intrinseci. Il giallo e il rosso, i più frequenti, sono entrambi utilizzati per caratterizzare negativamente gli ebrei, in quanto si tratta di due colori associati ai criminali e ad altri reietti della società¹⁷¹. In particolare il giallo è il colore per eccellenza dell'infamia, condiviso dai giudei con altre figure socialmente disprezzate come le prostitute; esso è finito per diventare elemento caratterizzante l'iconografia di qualsiasi personaggio negativo. In Italia viene anche chiamato *finto oro* ed è l'attributo per eccellenza del traditore, come il Giuda nell'*Istituzione Eucaristica* (1603-1607) di Federico Barocci nella chiesa Santa Maria sopra Minerva¹⁷² (fig. 8), e quindi in generale della persona sleale e perfida, perciò anche degli ebrei¹⁷³. Accanto al colore troviamo molto più raramente le vesti rigate, diventate a partire dal XII-XIII secolo attributi per eccellenza di personaggi negativi e trasgressivi, fuori dall'ordine costituito, figure legate per un motivo o un altro al mondo diabolico¹⁷⁴. Molte leggi suntuarie in Europa obbligano determinate categorie di persone a vestirsi a righe o a indossare un indumento rigato di modo da non essere confusi con gli onesti cittadini¹⁷⁵. In questo gruppo di esclusi ed emarginati troviamo persone che fanno professioni considerate riprovevoli come prostitute, boia, buffoni, finanche servitori, oppure persone condannate per aver commesso gravi crimini, e poi eretici, bastardi, lebbrosi e infermi, fino agli appartenenti a comunità particolarmente disprezzate come gli zingari e, pur se raramente, anche gli ebrei¹⁷⁶. Ne *L'Arcangelo Raffaele e Tobio* di Tiziano (Gallerie dell'Accademia, Venezia)¹⁷⁷ (fig. 9), il giovinetto ebreo indossa proprio una veste rigata gialla, ma in questo caso il colore e la fantasia dell'abito non possono avere alcuna accezione negativa in quanto superati dal valore positivo del personaggio che li indossa¹⁷⁸.

Un altro elemento fondamentale è il copricapo; non solo può dare informazioni sull'appartenenza religiosa di un individuo, ma anche sulla sua classe sociale, sulla professione e sull'etnia. A partire

170 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 98-99.

171 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 110.

172 Si veda scheda dell'opera « Istituzione dell'Eucarestia, dipinto, 1603-1607 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, catalogo.beniculturali.it: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200218814>> (consultato il 18 novembre 2022).

173 Moretti, « "Glauci coloris". Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p. 40.

174 Michel Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova, Il Melangolo, 1993 (ed. or. 1991), p. 10.

175 Ivi, pp. 20-22.

176 Ivi, p. 22.

177 Realizzato tra la fine del primo decennio del XVI secolo e gli inizi del secondo. Si veda scheda dell'opera nelle collezioni online delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: «L'Arcangelo Raffaele e Tobio, Tiziano Vecellio» n. inv. 1325, <<https://www.gallerieaccademia.it/larcangelo-raffaele-e-tobio>> (consultato il 18 novembre 2022).

178 Moretti, « "Glauci coloris". Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p. 44.

dal XII secolo l'iconografia stereotipata dell'ebreo prende forma e si stabilizza sul prototipo dell'uomo barbuto con cappello a punta, rispecchiando probabilmente la realtà, poiché un passo del *Talmud* impone agli ebrei di coprire il capo¹⁷⁹. Nell'iconografia il cappello a punta è diventato il copricapo per eccellenza degli ebrei. Il cosiddetto *pileus cornutus* o *Judenhut* è un copricapo di origine persiana portato da cristiani ed ebrei nei paesi mussulmani ed è stato reso obbligatorio per gli ebrei dei Paesi di area tedesca dalla seconda metà del XIII secolo, mentre non ha avuto particolare diffusione nel resto d'Europa¹⁸⁰. Può assumere diverse forme: da un cono rigido, come si vede nelle formelle bronzee che raffigurano gli episodi della *Passione* sul portale di San Zeno a Verona del 1138 circa¹⁸¹ (fig. 10), a quello che assomiglia più a un berretto frigio, piegato o appuntito, oppure il più emblematico ed esagerato di tutti, che sembra un imbuto rovesciato¹⁸² (fig. 6 e 11). Quest'ultimo, diffusissimo nell'iconografia d'Oltralpe, non è molto diffuso in area italiana in quanto non è mai stato indossato nella quotidianità dagli ebrei. Qui si preferisce utilizzare copricapi di diverse forme, in certi casi a punta, altre volte dalla foggia esotica oppure alla moda contemporanea ma con ben precisi colori (a seconda del colore che ciascuno Stato italiano ha imposto, come le già evocate tinte gialla e rossa). Succede che il cappello a punta venga raffigurato in alcuni casi su personaggi non ebrei in quanto ormai diventato attributo negativo per eccellenza, evidenziando quindi non l'appartenenza etnica ma la statura morale del personaggio¹⁸³. Al contrario in certi casi questo specifico copricapo perde la sua accezione negativa e segnala unicamente l'identità giudaica di un personaggio positivo. Un esempio di questo tipo può essere il vistosissimo cappello giallo portato dal Giuseppe d'Arimatea dipinto da Jacopino del Conte nella sua *Deposizione di Cristo dalla croce*¹⁸⁴ (fig. 12), che non può essere interpretato come il diffamante cappello a punta, tipico segno dell'ebreo infedele e dell'eretico. Anzi Massimo Moretti lo carica di un ulteriore significato: si tratterebbe di una versione modernizzata del *pilleum* portato dagli schiavi liberati¹⁸⁵. Secondo lo studioso, nell'Italia centrale del Cinquecento e del Seicento, l'ebreo viene raffigurato con il cappello frigio proprio in riferimento alla sua condizione di 'schiavo liberato': condannato a una condizione di servitù nei confronti dei cristiani, a cui può sottrarsi solo grazie alla conversione¹⁸⁶. Non si può escludere però che a Roma, il *pilleum* dipinto sia un riferimento al «bizzarro cappello» indossato dagli ebrei durante la corsa del *Palio de Judei* che

179 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 105.

180 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 16-17.

181 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., pp. 157-158.

182 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 105.

183 Ivi, p. 106.

184 Datata intorno al 1550-1560, oggi conservata a Palazzo Barberini a Roma. Si veda scheda dell'opera n. 15677 « Del Conte Jacopino, Deposizione di Cristo dalla croce » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/16662/>> (consultato il 20 novembre 2022).

185 Moretti, « "Glauci coloris". Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p. 46.

186 *Ibid.*

si svolge durante il carnevale romano¹⁸⁷. Sicuramente è da escludere che un copricapo con una tale foggia così vistosa sia stato adoperato nella quotidianità, anche perché è già mal sopportato l'obbligo di indossare il colore giallo¹⁸⁸. Ovviamente sono molte le eccezioni a questa iconografia generale. Molto spesso gli ebrei vengono raffigurati come orientali con turbanti – se ne parlerà più avanti – oppure con copricapi alati. È il caso del personaggio in armatura nella *Cattura di Cristo* della predella della *Madonna del Pergolato* di Giovanni Boccati (1447, Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia) (fig. 13), che presenta un elmo con due vistose ali. Le ali sulla testa, già raffigurate nelle miniature inglesi, francesi e tedesche tra il XIV-XV secolo, sono generalmente un attributo negativo che conferisce al personaggio una valenza demoniaca in quanto nemico della fede cristiana come i pagani e i saraceni¹⁸⁹.

A simboleggiare il popolo d'Israele troviamo frequentemente anche lo scorpione, esposto in bella mostra sugli stendardi o riprodotto sulle stesse vesti. Lo scorpione è un animale dalle connotazioni fortemente negative già nelle Sacre Scritture (*Ezechiele* 2, 6; *Vangelo di Luca* 10, 19; *Apocalisse* 9, 5) e in vari riferimenti dei Padri della Chiesa¹⁹⁰. L'associazione con gli ebrei ha luogo esplicitamente nelle Sacre Rappresentazioni tra il Trecento e il Cinquecento; in alcuni testi di drammi il tradimento degli ebrei viene proprio paragonato alla puntura degli scorpioni¹⁹¹. Durante queste rappresentazioni teatrali della Passione vengono portati gli stendardi con l'iscrizione 'SPQR' a rappresentare il popolo romano e quelli con lo scorpione a simboleggiare il popolo israelita¹⁹². Sono numerosi gli esempi di scene in cui campeggiano scorpioni: si pensi allo stendardo nella *Crocifissione* (1407) del polittico di Zanino di Pietro, ora conservato nel Museo Civico di Rieti (fig. 16), o a quelli presenti nella predella della *Madonna del Pergolato* (figg. 14-15).

Ovviamente questa breve disamina non può in alcun modo esaurire gli innumerevoli e mutevoli attributi legati alla figura del giudeo nelle età Medievale e Rinascimentale. Abbiamo, ad esempio, il borsello dei denari come rimando alla pratica dell'usura, alla loro presunta avarizia e anche ai trenta denari di Giuda. Frequentemente vediamo il *tallit*, lo scialle ebraico di preghiera (*Numeri* 15, 37-39) indossato sul capo o sulle spalle dai Sommi sacerdoti e membri del Sinedrio. Infine anche la presenza di iscrizioni con caratteri ebraici, frequentemente poste sulla scena senza alcun senso compiuto ma a formare un *grammelot* visivo, sono segnale della presenza in scena di ebrei¹⁹³. Proprio nella

187 Moretti, « *Glauci coloris* ». Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p. 48.

188 Ivi, p. 51.

189 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 85.

190 Ivi, p. 17. Si veda per approfondire i diversi significati di questo animale Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, cit., pp. 196-197.

191 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 17.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

Crocifissione di Zanino di Pietro (fig. 16), dietro ai soldati romani che si giocano la tunica di Cristo (e che sembrano tutto tranne che dei soldati romani), è raffigurato un gruppo di uomini sontuosamente abbigliati, chiaramente identificabili come ebrei per le lunghe barbe, i *tallitot* e il cartiglio con caratteri ebraici tenuto da uno di loro¹⁹⁴.

La comparsa della lingua santa nella produzione pittorica segue di pari passo l'interesse nato attorno a questa lingua nei circoli intellettuali durante l'Umanesimo¹⁹⁵, a cui abbiamo già accennato alla fine del precedente paragrafo. Il suo utilizzo, quando si tratta di parole di senso compiuto, mostra un interesse erudito da parte della committenza o una ricerca di maggiore aderenza alla parola divina. Nel dipinto per la Scuola degli Albanesi di Vittore Carpaccio e bottega, *La nascita di Maria* (1502-1504)¹⁹⁶, si vede ad esempio in bella mostra una tabella con il *Sanctus* della liturgia cristiana scritto in ebraico¹⁹⁷ (figg. 17a-b).

Ebrei orientali, mussulmani e altri

Un altro fenomeno assai diffuso nell'iconografia dei giudei è la tendenza a orientalizzarli, facendo indossare loro abiti esotici e turbanti. Blumenkranz nota l'inizio di questa tendenza nella Francia del XV secolo e ne trova la causa nell'espulsione di massa degli ebrei da tutti i territori francesi nel 1394, privando così gli artisti di modelli reali su cui basarsi¹⁹⁸. In realtà questa iconografia non ha riguardato solo la Francia, ma si è diffusa un po' in tutta Europa e sicuramente nelle altre nazioni non può essere motivata con la questione della mancanza di modelli diretti a cui attingere, anche perché ad esempio in Italia non ci sono state mai grandi espulsioni di massa¹⁹⁹. Negli affreschi con i *Misteri della vita e Passione di Cristo* (1475-79) nella chiesa del convento di Borno in Val Camonica, nelle scene relative al processo e alla condanna di Cristo, i rappresentanti del potere civile, compreso Pilato, e del potere religioso presentano copricapi e vesti sontuose dalle particolari fogge che li fanno apparire come personaggi orientali (figg. 18a-b)²⁰⁰. Il motivo per quel che riguarda il procuratore romano starebbe, secondo la storica Ferri Piccaluga, nella consuetudine iconografica del Quattrocento di raffigurare gli antichi filosofi e saggi della falsa scienza pagana in abiti orientali²⁰¹. Invece l'abbigliamento dei

194 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 82.

195 Si veda Busi, « Il Rinascimento parla ebraico », cit.

196 Scheda dell'opera nel catalogo online dell'Accademia Carrara, Bergamo: « Vittore Carpaccio e bottega, *Nascita di Maria* » n. inv. 81LC00235, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00235/>> (consultato il 20 novembre 2022).

197 « Santo santo santo in eccelso. Benedetto colui che viene nel nome del Signore » da *Isaia* 6, 3 e *Salmi* 118, 26. Busi, « Il Rinascimento parla ebraico », cit., p. 40.

198 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 41.

199 Le uniche grosse espulsioni sono avvenute nel XVI secolo: quella dal Regno di Napoli da parte degli spagnoli e quella da tutti i territori pontifici ad eccezione delle città di Roma e Ancona.

200 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., p. 381.

201 *Ibid.*

rappresentanti del Sinedrio risulta ricavato da fonti bibliche e storiche, secondo le regole prescritte dallo stesso Mosè nell'*Esodo* 28-29 e la descrizione fatta dallo storico Giuseppe Flavio (*Antichità Giudaiche* III, 150-174)²⁰². Comunque le motivazioni per collocare personaggi orientali nelle scene della Passione molto spesso hanno un significato più profondo legato alla contemporaneità e al contesto dell'opera, e non sono quindi attribuibili a una mera ricostruzione filologica di come potevano essere gli abiti degli antichi giudei. Intanto bisogna tenere presente che ebrei vestiti all'orientale o come si diceva allora alla turchesca, nei porti del Mediterraneo si possono incontrare facilmente in quanto sono molti i mercanti ebrei che giungono dai domini ottomani. In città come Venezia di ebrei levantini se ne vedono molti, e per questo in soggetti come la *Lapidazione di santo Stefano* di Vittore Carpaccio (fig. 19) o quella di Francesco Bissolo nella chiesa di Martellago (TV) non bisogna identificare i carnefici del santo come turchi mussulmani²⁰³ (fig. 20). Il Cinquecento è stato un secolo centrale per il cambiamento iconografico dell'immagine dell'ebreo. In generale nel Rinascimento vengono sempre più abbandonate le raffigurazioni caricaturali di matrice medievale a favore di una maggiore aderenza storica fortemente richiesta, così che quando devono essere raffigurati degli ebrei nelle scene della Passione o in altri episodi biblici, non vengono più ritratti come ebrei occidentali alludendo ai prestatori, bottegai e venditori ambulanti²⁰⁴. I soliti stilemi di origine medievale elaborati tra XIII-XIV secolo cadono in disuso, per approdare verso una raffigurazione più esotica, con abiti lussuosi, ricchi copricapi orientali e turbanti; in poche parole come levantini²⁰⁵.

Ma identificare tutti i personaggi orientali come ebrei levantini non è un passaggio scontato, infatti a partire dal XV secolo molto spesso queste figure sono in realtà mussulmani, anche se inseriti in vicende come quelle della Passione che evidentemente non li hanno visti protagonisti. Il motivo di tale scelta va ricercato in quella volontà di riportare alla contemporaneità gli eventi passati, non più in Europa ma proprio nei territori della Palestina dove Cristo è vissuto e morto, in mezzo alle popolazioni che ora vi abitano e governano. Oltre alle vesti, anche le bandiere possono ulteriormente sottolineare questo anacronismo e renderlo visibile agli occhi dello spettatore dell'epoca. Nell'*Andata al Calvario* e nella *Crocifissione* di Giovanni Boccato (figg. 14-15), in entrambi troviamo due

202 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., p. 382.

203 Moretti, « "*Glauci coloris*". Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p.60 e Giuseppe Capriotti, « Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo », in Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés, Bárbara Ruiz Bejarano (a cura di), *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, Valencia, Universitat de València, 2016, p. 362.

204 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 168.

205 Capriotti, « Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo », cit., p. 361.

cavalieri che tengono due stendardi, uno è il solito scorpione nero su fondo giallo che già conosciamo, mentre l'altro ha una strana creatura con il corpo di gallo e la coda di serpente inserita in un quadrilobo con gigli nelle insenature dei lobi²⁰⁶. Si tratta di un basilisco, considerato da Plinio il Vecchio il re dei serpenti, capace di distruggere ogni cosa con il solo sguardo e soffio²⁰⁷. Dall'Antichità questa creatura è giunta con alcuni elementi nuovi fino al Medioevo entrando a far parte di quel bagaglio di animali fantastici e meravigliosi. Pierre de Beauvais nella versione lunga del suo *Bestiaire* parla di un *basilgallo*, metà gallo e metà serpente che nasce dall'uovo di un gallo covato da un rospo²⁰⁸. Nell'iconografia medievale si è partiti dal *Salmo* 91, 13²⁰⁹ per elaborare così una figura di rettile-uccello con due zampe, una cresta di gallo e la coda di un serpente²¹⁰. Nonostante il basilisco sia stato accostato allo scorpione e molto spesso nell'iconografia lo sostituisca, nelle fonti letterarie comunque non è mai stato direttamente collegato al popolo ebraico²¹¹. Giuseppe Capriotti quindi ne dà un altro significato partendo dal medaglione quadrilobato in cui il pittore lo ha inserito. Infatti il quadrilobo con un animale all'interno è un motivo decorativo di origine orientale diffusosi in Europa tramite tessuti, tappeti e ceramiche²¹². Nelle nostre due tavole questo motivo decorativo islamico va a sostituire il classico stendardo con la scritta 'SPQR', facendo sì che la colpa della morte di Cristo sia condivisa insieme ai giudei dai popoli islamici che in quel momento detengono sotto i propri domini la Palestina e minacciano Bisanzio²¹³. Non deve quindi stupire la vicinanza di questi due stendardi che mostrano i responsabili della morte del Messia e coloro che hanno profanato i luoghi santi, in una sorte di secondo deicidio²¹⁴. Su questa linea si colloca l'iconografia della *Salita al Calvario* di Simone De Magistris nella Collegiata di Santa Maria a San Ginesio (MC) (fig. 21). L'opera che fa parte insieme a un'*Ultima Cena* e a una *Crocifissione* di un ciclo decorativo voluto dalla confraternita del Santissimo Sacramento nel 1592²¹⁵, mostra un corteo del tutto particolare. Di solito nelle *Salite al Calvario* a popolare la scena sono i soldati romani e i sacerdoti ebrei, ma in questo quadro se si esclude lo stendardo con la scritta 'SPQR', non c'è traccia né di romani né di giudei, ma vi è una moltitudine di orientali dalle lunghe barbe e baffi con scimitarre e altre armi dalla foggia esotica²¹⁶.

206 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 88.

207 *Ibid.*

208 Ivi, p. 88 nota 69.

209 «Camminerai su aspidi e vipere, schiacterai leoni e draghi» da *Bibbia TOB*, cit., p. 1341.

210 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 88.

211 *Ibid.*

212 Ivi, pp. 88-89.

213 Ivi, p. 89.

214 Ivi, p. 91.

215 *Id.*, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », in *Alberico Gentili (San Ginesio 1552 - Londra 1608)*, atti dei convegni nel quarto centenario della morte, Milano, Giuffrè editore, 2012, 1-3, 3. *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, convegno, San Ginesio, 13 – 14 giugno 2009, pp. 345-346.

216 Capriotti, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la

In questo caso l'identificazione dei giudei con quelli che all'epoca sono gli orientali per eccellenza, gli ottomani, è spiegata da Capriotti con motivazioni strettamente collegate al contesto locale. Prima di tutto, il ciclo pittorico è stato realizzato successivamente la mitica vittoria dell'Europa cristiana contro gli infedeli turchi nel 1571 a Lepanto, battaglia a cui gli stessi ginesini hanno orgogliosamente partecipato²¹⁷. Non è stato l'unico momento di scontro con gli ottomani, infatti le città sulla costa devono spesso fronteggiare le razzie dei pirati turchi che risalgono l'Adriatico²¹⁸. Questa continua minaccia viene percepita come tale anche nei territori dell'entroterra finendo per influenzarne l'esperienza teatrale, compresa quella della confraternita del Santissimo Sacramento che gestisce la cappella in questione²¹⁹. Durante le Sacre Rappresentazioni del Venerdì Santo oppure nel *Trionfo della Chiesa Cattolica*, i personaggi ebrei vengono vestiti «alla turchesca» o «alla moresca», con in testa turbanti e scimitarre in mano²²⁰. I giudei sono quindi considerati degli orientali e di conseguenza equiparati ai turchi infedeli²²¹. Forse proprio da questi costumi 'teatrali' il pittore ha preso spunto per vestire i personaggi della sua *Salita al Calvario*, aumentando così il coinvolgimento del pubblico²²². L'associazione turchi ed ebrei sicuramente acuitasi con la battaglia di Lepanto²²³ ha un'origine ancora precedente e si collega alla nascita della figura dell'infedele ottomano nemico della cristianità dal momento dell'inizio dell'espansione turca in Terra Santa e poi in Europa. Una tradizione che si può far cominciare con le crociate in cui i mussulmani, i nemici esterni della società cristiana, vengono associati ai nemici interni, gli ebrei che con la loro nociva attività economica logorano le comunità cristiane²²⁴. Nella predicazione francescana di periodo controriformista l'associazione tra ebreo e mussulmano è molto frequente in quanto entrambi ostili alla cristianità ed esclusi dalla grazia di Cristo a causa della loro infedeltà²²⁵. Nella seconda metà del XVI secolo le stesse aspettative di conversione dell'ebreo si hanno per il turco mussulmano e le immagini devono essere uno strumento persuasivo per ciò, raffigurando queste figure vicine e in comunione con Cristo, come nel Giuseppe d'Arimatea di Jacopino del Conte visto prima (fig. 12) o nella *Deposizione di Cristo* di Simone De Magistris (1576, Potenza Picena) (fig. 22) dove un uomo con turbante bianco e baffo arricciato, probabilmente

cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », cit., p. 356.

217 Ivi, p. 356.

218 Ivi, p. 360.

219 Ivi, p. 357.

220 *Ibid.*

221 Ivi, p. 358.

222 *Ibid.*

223 Gli ebrei in quegli anni vengono sospettati dal governo veneziano di essere spie al soldo dei turchi. Si approfondirà la vicenda nel *CAPITOLO 2* pp. 78.

224 Capriotti, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », cit., pp. 359-360 e *Id.*, « Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo », cit., p. 362.

225 *Id.*, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », cit., pp. 360-361.

uno schiavo turco, riceve il corpo morto di Gesù, simbolo eucaristico, dalle mani di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo²²⁶. Capriotti ha individuato nel contesto dello Stato Pontificio tra XV e il XVIII secolo una progressiva sostituzione della minaccia ebraica (di tipo economico e religioso) con quella turca (politica e militare) che si riflette anche nelle rappresentazioni iconografiche. Così tra il XV-XVI secolo mentre gli ebrei vengono raffigurati in azioni violente contro simboli della cristianità e per ciò sono puniti o più raramente si convertono; i turchi invece a partire dalla vittoria di Lepanto vengono rappresentati come schiavi sottomessi, sconfitti dalle forze cristiane²²⁷. Un'ulteriore svolta si è avuta con la Riforma e Controriforma, in cui l'attenzione non viene più rivolta esclusivamente a queste due categorie di infedeli, ma si aggiungono i protestanti, i nuovi nemici dell'ortodossia cattolica²²⁸. Identificati per lo più con i tedeschi luterani, capita che spesso tra figure di turchi ed ebrei si mescolino anche soldati e mercanti tedeschi. Ne è la prova la *Crocifissione* che si trova conservata nella Scuola Grande di San Marco a Venezia²²⁹ (fig. 23). Tedeschi, turchi ed ebrei, identificabili dalle fogge dei loro abiti, popolano la scena e sono accompagnati da diversi standardi tra cui uno con le tre corone dell'Impero Ottomano e un altro con l'aquila bicipite nera su fondo oro del Sacro Romano Impero.

Gli ebrei protagonisti negli episodi della Passione di Cristo

Sono tante le occasioni per raffigurare gli ebrei in maniera poco edificante, utilizzando tutti gli strumenti che abbiamo finora descritto. Indubbiamente principale fonte di episodi è la *Bibbia*, ma come abbiamo visto l'iconografia antiebraica si concentra in special modo nelle vicende del *Nuovo Testamento*. Qui gli ebrei sono mostrati incapaci di riconoscere Cristo come il Messia profetizzato nell'*Antico Testamento* e la testardaggine e durezza di cuore diventano le loro caratteristiche principali²³⁰. Bisogna sempre tenere a mente che per un cristiano non vi è distinzione tra gli ebrei dei Vangeli e quelli che vivono e incontra nella sua stessa città. Come spiega anche Careri, gli ebrei si pongono nella storia come un anacronismo, in quanto appartengono a un passato ormai estinto, quello dell'Antica Legge, ma vivono nel presente della Nuova senza averla accettata; un anacronismo che si scioglierebbe solo alla fine dei tempi quando la conversione li riporterebbe all'interno della storia

226 Moretti, « *Glauci coloris* ». Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », cit., p. 51.

227 Capriotti, « Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo », cit., p. 357.

228 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 168.

229 L'attribuzione è incerta, si oscilla tra Alvise Donato e la bottega di Girolamo e Francesco da Santa Croce. Si veda per approfondire Ivana Čapeta Rakić, « Una paternità contesa. La Crocifissione del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce », *Il Capitale culturale*, 2017, 15.

230 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 98.

dell'umanità²³¹. Fin che ciò non avviene, le caratteristiche negative dei farisei del *Nuovo Testamento* vengono associate a tutti gli ebrei, insieme alle colpe che i loro antenati hanno commesso nei confronti di Cristo²³². Le immagini permettono di dare concretezza a questa idea, vestendo gli ebrei del racconto con abiti contemporanei di modo che non vi sia più distinzione tra quelli antichi e quelli presenti²³³. Andando più nello specifico, nelle illustrazioni medievali del *Nuovo Testamento* mentre gli artisti fanno ricorso alla rappresentazione anacronistica per quel che riguarda i giudei, Gesù e gli altri discepoli continuano a rimanere vestiti con abiti arcaizzanti per non negare la veridicità storica²³⁴. La persecuzione di Cristo è così mostrata come un crimine che continua a ripetersi anche nel contemporaneo²³⁵. La colpa della morte di Cristo fa sì che gli ebrei vengano considerati gli eterni nemici del cristianesimo e le immagini che meglio esplicitano questo concetto sono quelle della Passione²³⁶. Il tradimento di Giuda, l'incontro con Caifa e il Sinedrio, la flagellazione, la derisione e la crocifissione sono le scene nelle quali viene maggiormente evidenziato l'aspetto mostruoso degli ebrei, un concentrato di tutto ciò che per i cristiani medievali è aberrante, spaventoso e malvagio²³⁷. Si parta dal primo episodio della Passione di Cristo, il *Bacio di Giuda* o la *Cattura di Cristo*. Nel racconto dei Vangeli, Gesù si trova nel giardino del Getsèmani con gli apostoli quando arriva a prenderlo una gran folla armata di spade e bastoni accompagnata da Giuda che ha il compito di identificarlo affinché non venga arrestata la persona sbagliata²³⁸. Le illustrazioni medievali non seguono alla lettera i Vangeli: i discepoli sono ridotti al solo Pietro, la gran folla con spade e bastoni mandata dai Sommi sacerdoti e anziani viene rappresentata nelle sembianze di ebrei contemporanei e tra loro in alcuni casi si possono identificare gli stessi anziani e sacerdoti che in realtà nei racconti evangelici non partecipano personalmente alla cattura²³⁹. Gli ebrei della folla sono spesso raffigurati con ghigni, bocche aperte che lasciano intravedere i denti, una folla rumorosa e quasi bestiale in forte contrasto con la silenziosa e pacata figura di Cristo²⁴⁰. La tumultuosa schiera lo circonda armata di bastoni, mazze ed altre armi primitive quasi a sottolineare la caratteristica di barbari e incivili²⁴¹. Nella *Cattura di Cristo* della predella dipinta da Giovanni Boccati (fig. 13), la generica folla dei

231 Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit., p. 156.

232 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 107.

233 Ivi, p. 108.

234 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 105.

235 Ivi, p. 127.

236 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 107.

237 Ivi, p. 111.

238 Questa è la funzione del bacio, anche se tale motivazione è stata completamente cancellata per diventare una prova dell'ipocrisia di Giuda. Vedi Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 116.

239 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 116.

240 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 113.

241 *Ibid.*

Vangeli è senza dubbio identificabile come composta da ebrei: ce lo fanno intuire lo scorpione sullo stendardo e il cappello a punta portato da alcuni componenti²⁴².

Proseguendo con la storia, l'episodio della *Flagellazione* e dell'*Incoronazione di spine* vede come protagonisti i soldati di Pilato che fustigano, percuotono e deridono Cristo. Questo è quello che si ricava dai Vangeli, ma come abbiamo visto la loro esegesi errata ha finito per avvalorare ulteriormente la *culpa judaeorum*. In questo meccanismo le immagini hanno un ruolo fondamentale per diffondere queste interpretazioni a un pubblico più ampio rispetto ai soli teologi e dotti²⁴³. Così nelle pitture i soldati romani che eseguono l'ordine del governatore vengono rappresentati molto spesso come ebrei²⁴⁴. Gli artisti non prestano alcuna attenzione alle contraddizioni che questi cambiamenti comportano con il testo evangelico. Se già nei racconti traspare una tendenza antiebraica, le immagini non fanno altro che accentuarla, attenuando la responsabilità dei romani se non addirittura ignorandola, arrivando a casi veramente eclatanti come nella miniatura del *Salterio* di Liegi del XIII secolo in cui Ponzio Pilato indossa il tipico cappello a punta ebraico²⁴⁵ (fig. 24). Il prefetto romano viene spesso percepito come un esempio virtuoso durante il Medioevo perché ha tentato di salvare Cristo; aspetto messo ancor più in rilievo nei Vangeli apocrifi che lo dipingono come un uomo giusto costretto a condannare un innocente²⁴⁶. In realtà le fonti storiche antiche ci descrivono un personaggio decisamente diverso, un Pilato profondamente ostile nei confronti del popolo ebraico ogniqualvolta si dimostri contrario al dominio romano e ad accettare la natura divina dell'imperatore²⁴⁷. Risulta quindi poco credibile non solo quello che pensano i cristiani medievali, ma anche quello che viene raccontato dai Vangeli stessi, in cui viene mostrato un Pilato in balia della volontà ebraica, costretto a condannare Gesù sotto la pressione della folla, che oltretutto si rivolge a lui con parole di tal genere: «Se liberi costui, non sei amico di Cesare!» (Gv 19, 12)²⁴⁸.

Tornando all'episodio della *Flagellazione*, Crivelli nel polittico di Massa Fermana (1468) compie un'ebraizzazione dei torturatori marchiandoli con la rotella gialla sul petto. Il pittore e i committenti si sono basati su una tradizione successiva ai Vangeli che sposta la flagellazione dal pretorio di Pilato per mano dei suoi soldati alla casa del Sommo sacerdote ad opera dei giudei²⁴⁹. Tale consuetudine è talmente diffusa da essere diventata nozione comune, trasmessa fin dai primi resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa e riportata nelle prediche e nelle Sacre Rappresentazioni del

242 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 84-85.

243 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 99.

244 Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cit., p. 122.

245 Ivi, p. 117.

246 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 104.

247 Viene spiegato bene nel capitolo primo di Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit.

248 Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 40.

249 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 98.

Quattrocento²⁵⁰. La testimonianza più antica di un pellegrinaggio a Gerusalemme, l'*Itinerarium Burdigalense* che risale più o meno al 330 riferisce: «In eadem ascenditur Sion, et paret ubi domus Caifae sacerdotis, et columna adhuc ibi est, in qua Christum flagellis ceciderunt»²⁵¹. Quindi tra i ruderi di quella che si pensa essere la casa del Sommo sacerdote, viene mostrata ai pellegrini la colonna a cui è stato legato Cristo per essere fustigato²⁵². Ad avvalorare ulteriormente tale ipotesi per molti secoli c'è stata anche la fonte autorevole delle Sacre Scritture, o meglio una versione specifica chiamata *Bibbia Itala*. Qui è scritto che Cristo, dopo essere stato arrestato, viene condotto «ad Caipham in praetorium», cioè da Caifa che si trova nel pretorio²⁵³. In realtà questa versione è sbagliata: infatti il testo antico corretto dice «a Caipha», quindi condotto nel pretorio provenendo da Caifa²⁵⁴. Nessuno si è accorto dell'errore fino a Tommaso d'Aquino che studiando direttamente l'originale greco ha notato lo sbaglio del copista e ha ripristinato la forma corretta²⁵⁵. In Italia la credenza che vuole gli ebrei responsabili del primo supplizio di Cristo si è attestata in un primo momento in area settentrionale, soprattutto lungo le vie di pellegrinaggio come possiamo intuire dalle tracce iconografiche pervenuteci e non solo²⁵⁶. In zona padano-veneta le illustrazioni del codice della *Passion* scritto da Niccolò da Verona in lingua franco-veneta intorno al 1350-1360, mostrano l'episodio della flagellazione di Gesù subito dopo l'incontro con Caifa, seguito da una nottata di supplizi perpetrati sempre da giudei e alla fine condotto da Pilato²⁵⁷. Altro indizio della conoscenza di tale tradizione in area veneta è documentabile negli *Arazzi della Passione*, detti anche *Arazzi dei Dogi* che, oggi conservati al Museo del Tesoro di San Marco, venivano un tempo esposti all'interno della Basilica di San Marco durante la Settimana Santa²⁵⁸. Qui infatti troviamo gli episodi di *Gesù davanti Caifa* e *La flagellazione* sullo stesso arazzo (fig. 25), mentre Pilato si trova in quello successivo²⁵⁹. Come spiega il filologo Marco Piccat riferendosi a questo esempio, lo slittamento di questa scena non si può considerare come una semplice lettura o interpretazione personale da parte dell'artista di un testo come di un'immagine, ma la prova di una antica variante narrativa extracanonica diffusasi in una certa area culturale e in un certo periodo cronologico²⁶⁰. Lo spostamento dell'episodio

250 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 98.

251 Marco Piccat, « Dalle raffigurazioni medievali a “The Passion”: l'invenzione degli ‘ebrei flagellanti’ », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2005, 49, 3, p. 279.

252 *Ibid.*

253 *Ibid.*

254 *Ivi*, p. 279.

255 *Ivi*, p. 280.

256 *Ivi*, p. 275.

257 *Ibid.*

258 *Ivi*, p. 276. Si tratta di una lavorazione svolta da tessitori di Arras, su cartoni attribuibili a Niccolò di Pietro intorno al 1408-1427. Si rimanda per maggiori informazioni al *CAPITOLO 3* p. 154 nota 200.

259 Piccat, « Dalle raffigurazioni medievali a “The Passion”: l'invenzione degli ‘ebrei flagellanti’ », cit., p. 276.

260 *Ivi*, p. 278.

subito dopo l'incontro tra Cristo e Caifa, oppure dopo quello con Erode, fa sì che il supplizio subito da Cristo ricada nelle responsabilità della parte ebraica, escludendo Pilato e i suoi soldati²⁶¹. I segni di questa tradizione li vediamo anche nella messinscena delle Sacre Rappresentazioni, i cui testi che ci sono pervenuti riportano l'episodio del Cristo flagellato e sevizato alla colonna all'interno del palazzo del Sommo sacerdote²⁶². Nel testo della *Passione di Revello*, rappresentata nel 1481, Caifa dà gli ordini sul da farsi a un suo scagnozzo, che guarda caso si chiama Nasone: «Piglialo presto et ligalo fortemente a quella columpna. Et poy sia batudo di bone verghe per la persona tuto»²⁶³.

Dopo la condanna, si prosegue con l'*Andata al Calvario* dove gli ebrei abbondano in mezzo al corteo che accompagna il Signore verso il monte Golgota. Due personaggi agli antipodi si distinguono per il loro comportamento: il buon Simone da Cirene che aiuta Cristo a portare la croce e dall'altra il così detto *ebreo errante* nell'atto invece di colpirlo. Innumerevoli sono gli esempi di opere che mostrano entrambi questi due personaggi vicini l'uno all'altro quasi a voler sollecitare nell'osservatore un confronto. Sempre nella nostra *Madonna del Pergolato*, nella scena della predella che mostra l'*Andata al Calvario* (fig. 14) si vedono entrambi i personaggi, ma ad essere etichettato come ebreo tramite un enorme scorpione sulla casacca è solo l'uomo che spintono con la sua lancia il Signore²⁶⁴. Similmente, nella successiva *Salita al Calvario* di Simone De Magistris (fig. 21) vediamo Simone il Cireneo che aiuta un Cristo in ginocchio a sollevare la croce che gli pesa addosso, mentre accanto un altro uomo sta facendo tutto il contrario schiacciandolo con un piede sulla schiena. Capriotti lo identifica come un ebreo errante lievemente rielaborato e l'artista per sottolinearne l'identità etnica e il valore morale lo veste quasi interamente con l'infamante giallo degli ebrei²⁶⁵. Se Simone di Cirene lo conosciamo tramite i *Vangeli di Matteo, Marco e Luca* (Mt 27, 32; Mc 15, 21; Lc 23, 26), di questo *ebreo errante* di cui nemmeno i Vangeli apocrifi accennano, non sappiamo nulla. Chi è dunque e quando nasce questo personaggio?

Si tratta di una figura leggendaria che si riscontra molto tardi nella letteratura di carattere religioso. Le prime tracce le troviamo in testi del XIII secolo, ma la prima fonte che ci riporta questo mito in maniera organica e non frammentaria è la *Chronica Majora* dell'inglese Matthew Paris risalente alla metà del XIII secolo. Questo testo ci racconta del viaggio che intraprende il vescovo d'Armenia in Occidente per visitare i luoghi sacri e conoscere le forme di culto presenti in questi territori²⁶⁶. Il

261 Piccat, « Dalle raffigurazioni medievali a “The Passion”: l'invenzione degli ‘ebrei flagellanti’ », cit., p. 278.

262 Ivi, p. 282.

263 Citato in Ivi, p. 283.

264 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 85.

265 *Id.*, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », cit., p. 358.

266 Marcello Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 34.

vescovo sostiene di conoscere di persona quest'uomo leggendario e ne riporta il racconto di quel venerdì, giorno della Passione, quando lui, all'epoca chiamato Cartaphilus, era portiere del pretorio²⁶⁷. Questi, mentre Gesù oltrepassava la soglia per dirigersi verso il Calvario, lo ha colpito con un pugno alla schiena dicendogli: «Va' più in fretta, Gesù, che aspetti?»; Cristo si è voltato e gli ha risposto: «Io vado, tu aspetterai finché non tornerò»²⁶⁸. Così si è compiuto il destino di Cartaphilus, diventato nel frattempo Joseph dopo la conversione. Condannato ad attendere la seconda venuta di Cristo, ad ogni suo centesimo compleanno ritorna un uomo di trent'anni, l'età che aveva all'epoca della morte di Gesù²⁶⁹. Va però osservato che in questa fonte, Matthew Paris non fa nessun riferimento all'etnia di Cartaphilus/Joseph. Un'altra fonte che ci indica invece chiaramente l'ebraicità del nostro testimone immortale è l'italiana *Ignoti Monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica* degli inizi del XIII secolo²⁷⁰. La storia è simile, solo che a raccontarla non è più un vescovo proveniente da Oriente, ma dei pellegrini di ritorno dalla Terra Santa che hanno incontrato in Armenia un uomo che dice di essere stato presente alla Passione. Mentre Gesù si recava verso il martirio l'uomo lo ha colpito dicendogli: «“Vai, ingannatore, a ricevere quello che meriti”. Il Signore volgendosi verso di lui gli ha risposto: “Io vado e tu mi aspetterai fino a che io non ritorni”»²⁷¹. Dopo queste prime testimonianze, a partire dal XIII secolo si diffonde in Occidente l'esigenza di entrare direttamente in contatto con questo testimone diretto della Passione e di questi viaggi verso la Terra Santa ci sono giunti diversi resoconti²⁷². Nello stesso tempo però si sviluppa tutta una letteratura che vuole che sia il nostro protagonista a giungere in Occidente e a peregrinare qui senza sosta da un luogo all'altro per portare la sua testimonianza²⁷³. È questo il personaggio che troviamo citato in molti testi italiani tra XIII-XV secolo con il nome di Buttadeo, acquisendo particolare fortuna in Toscana dove ci rimangono molte testimonianze del suo passaggio nel XIV e XV secolo²⁷⁴. In realtà neanche in queste fonti si specifica mai la sua identità ebraica²⁷⁵; nonostante ciò, il tema dell'ebreo costretto a errare senza mai trovare pace è una credenza che ha origini antichissime nel quadro della punizione divina che tutto il popolo d'Israele deve scontare per aver ucciso Cristo²⁷⁶. Agostino lo paragona a Caino, in quanto anch'egli,

267 Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, pp. 34-35.

268 Ivi, p. 35.

269 Ivi, pp. 35-36.

270 Ivi, p. 39.

271 *Ibid.*

272 Ivi, p. 69.

273 Ivi, pp. 69-70.

274 Virginia Bezzola, « L'Ebreo Errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Ahasverus) », in Esther Fintz Menascé (a cura di), *L'Ebreo Errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 36-37 e Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 85-86.

275 Bezzola, « L'Ebreo Errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Ahasverus) », cit., p. 38.

276 Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 318.

marchiato a vita come assassino, è costretto a fare una vita da fuggiasco dopo aver ucciso il fratello²⁷⁷.

Gli ebrei, dunque, contro i quali grida il sangue del Signore, non devono essere ammazzati [...] ma devono restare sulla terra come fuggiaschi fino a quando il loro aspetto non sarà colmo di vergogna e non cercheranno il nome del Signore Gesù Cristo²⁷⁸.

La cristallizzazione del mito e soprattutto del personaggio in quanto ebreo, arriva molto più tardi con il racconto *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus*, pubblicato in Germania nei primi anni del XVII secolo²⁷⁹.

Ritornando alla nostra analisi, siamo finalmente giunti sulla cima del Golgota, all'episodio più significativo di tutti, la *Crocifissione* che vede fronteggiarsi tutt'attorno alla croce di Cristo una moltitudine di personaggi 'buoni' e 'cattivi' dall'alto valore simbolico. Il pittore veneziano Zanino di Pietro nella sua *Crocifissione* di Rieti (fig. 16), utilizza la croce come discriminante tra le figure negative alla sinistra di Cristo e quelle positive a destra, dove è interessante notare che insieme alla Vergine, le pie donne, il buon ladrone Disma e il soldato Longino, si trova anche lo stendardo romano 'SPQR', contrapposto a quello dello scorpione dall'altro lato²⁸⁰. Uno dei personaggi chiave delle *Crocifissioni* è sicuramente Longino, il centurione romano che ha trafitto il costato di Cristo. Nei Vangeli canonici solo Giovanni ci riporta che «...uno dei soldati gli colpì il costato con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua» (Gv 19, 34)²⁸¹. Nel *Vangelo di Nicodemo* veniamo a sapere il nome di questo centurione, mentre l'attestazione in Occidente della leggenda completa con il racconto della sua conversione e successiva vita monastica conclusasi con il doveroso martirio la dobbiamo alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (scritta intorno al 1273). Qui si racconta che il centurione romano «tocatosi per caso gli occhi oscurati dalla vecchiaia o da una malattia, con il sangue di Cristo che era colato lungo la lancia, riprese a vedere chiaramente» e convertitosi così alla nuova fede, venne istruito dagli apostoli e visse come monaco fino alla sua morte²⁸². La *Legenda Aurea* prima ancora del miracolo della vista ci dà un ulteriore particolare: subito dopo aver trafitto il corpo di Cristo, «vedendo i prodigi che si verificarono, il sole che si oscurò e il terremoto, credette in Cristo»²⁸³. Questo episodio è riportato anche nei Vangeli, ma a riconoscere la natura divina di Gesù esclamando «Davvero costui era Figlio di Dio!» (Mt 27, 54; Mc 15, 39), non è lo stesso centurione che ha trafitto

277 Ivi, p. 318 e nota 17.

278 Passo di Agostino citato in Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., p. 318 e nota 17

279 Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, cit., p. 73.

280 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 80-81.

281 *Bibbia TOB*, cit., p. 2471.

282 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, cit., p. 252.

283 *Ibid.*

Cristo con la lancia. Nonostante ciò, la grandissima diffusione della *Legenda Aurea* ha finito per associare nell'immaginario collettivo le due persone a una sola²⁸⁴. Anche qui come per i flagellanti, nonostante tutte le fonti riportino chiaramente che si tratta di un centurione romano, in alcuni casi la sua trasposizione in immagine risulta ambigua e poco chiara. Nella *Crocifissione* di Giovanni Boccato (fig. 15) Longino non è romano; lo scorpione sulla casacca lo identifica immediatamente come ebreo e forse non è un caso che il momento in cui è colto non è quello solito della conversione ma quello più cruento della perforazione del costato²⁸⁵. Anche nella *Crocifissione* di Carlo Crivelli del polittico di Massa Fermana (fig. 26), Longino viene sì rappresentato in armatura come dovrebbe essere un soldato romano, ma il profilo con quel naso adunco ci porta a crederlo un giudeo²⁸⁶. Altra figura dei Vangeli che non può mancare in una crocifissione è colui che dà da bere aceto a Cristo ormai morente (*Mt* 27, 48; *Mc* 15, 36; *Lc* 23, 36 e *Gv* 19, 29). La tradizione successiva vuole si chiami Stephaton e ha subito come Longino lo stesso mutamento di identità, ma rispetto al centurione ha avuto una caratterizzazione maggiormente negativa. Questo gesto di offrire aceto a Gesù è stato tramandato come un atto di scherno e beffa, ma nella realtà storica è tutto il contrario; infatti sappiamo che la soluzione di aceto e acqua viene utilizzata tra i soldati romani come bevanda rinfrescante²⁸⁷. Stephaton infatti è un soldato romano, anche se non in tutti i racconti evangelici viene specificato questo dettaglio lasciando così spazio all'interpretazione che lo vuole un giudeo²⁸⁸. Questa tradizione è avvalorata dalle parole di Agostino che nel commento al *Vangelo di Giovanni* spiega perché gli israeliti hanno offerto una spugna d'aceto a Cristo.

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 ricolmo²⁸⁹.

Anche qui le ricadute iconografiche sono state consequenziali. Nella *Crocifissione* del trittico di Luca di Paolo a Matelica, Stephaton tiene in mano la canna e la spugna ma non presenta alcun segno che ce lo faccia identificare come romano; piuttosto l'autore l'ha voluto caratterizzare con il volto mostruoso e un enorme gozzo²⁹⁰ (fig. 27b). La sola mostrificazione delle fattezze, come fa notare Capriotti, non ci darebbe di per sé la certezza di trovarci di fronte a un ebreo finché non mettiamo a

284 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 172.

285 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 92.

286 Ivi, p. 98.

287 *Ibid.*

288 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 111.

289 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 95.

290 *Ibid.*

confronto questa figura con un'altra con lo stesso enorme gozzo alla gola, questa volta sicuramente un giudeo in quanto si trova tra i personaggi della *Disputa di sant'Elena con gli ebrei* (fig. 28) nella predella dell'ancona un tempo nella chiesa di Santa Croce sempre a Matelica dello stesso pittore²⁹¹.

L'ebraizzazione dei romani non si limita unicamente a questi due personaggi, ma spesso coinvolge gli altri soldati che popolano la scena. Sempre nella *Crocifissione* di Matelica (fig. 27a), troviamo in secondo piano sulla sinistra il cavaliere che spezza le gambe del ladrone per velocizzarne la morte, secondo la richiesta fatta dagli ebrei a Pilato, affinché non rimangano appesi i corpi anche il sabato di Pasqua (*Gv* 19, 31-32). Coloro che vengono incaricati del compito sono i soldati di Pilato e non gli stessi ebrei come invece Luca di Paolo sembra suggerirci con quel cappello a punta indossato dal cavaliere in questione e gli scorpioni disegnati sullo scudo del suo compagno lì vicino²⁹².

Nelle raffigurazioni della *Crocifissione*, molto spesso sotto la croce compaiono anche alcune figure simboliche: la personificazione della Sinagoga messa in contrapposizione con quella della Chiesa. La contrapposizione tra Chiesa e Sinagoga ha un'origine molto antica: si tratta di un *topos* letterario diventato poi figurativo, lungamente sfruttato già nell'Alto Medioevo²⁹³. Una delle prime rappresentazioni iconografiche in Italia è la lastra di marmo con *Crocifissione e Deposizione* di Benedetto Antelami del 1178 nella Cattedrale di Parma²⁹⁴ (fig. 29). Si tratta di un'iconografia che mette in immagine l'*ideologia della sostituzione* di cui abbiamo parlato in precedenza. L'importanza che ricopre per il cristianesimo questa teoria è facilmente intuibile dalla grande produzione di immagini allegoriche che hanno per protagonisti la Sinagoga sconfitta dalla Chiesa come il *Trionfo* e la *Lebende Kreuz* (ossia *Croce Vivente*). Un esempio che fonde entrambi i prototipi è il *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga* (1420 ca.) di Giovanni da Modena nella Basilica di San Petronio a Bologna²⁹⁵ (fig. 30). Ai lati del Cristo crocifisso si collocano a sinistra la figurazione della Chiesa e a destra quella della Sinagoga, ciascuna carica di ulteriori simboli. La prima cavalca un leone alato composto da un volto umano e quattro zampe diverse, una per ogni animale-simbolo degli Evangelisti. La donna raccoglie con un calice il sangue che fuoriesce dal costato di Gesù e un'ostia sospesa a mezz'aria. Dall'altra parte la Sinagoga ha gli occhi bendati perché cieca come tutti gli ebrei che rappresenta, mentre cavalca un caprone dalle gambe spezzate. La croce al centro prende vita e dalle sue assi si prolungano delle braccia umane: una incorona la Chiesa, un'altra le apre le porte della Gerusalemme celeste, un'altra ancora trafigge con una spada la testa della Sinagoga e l'ultima spezza i cancelli

291 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 95.

292 Ivi, p. 97.

293 Lollini, « “Lo strepito degli ostinati giudei”. Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia-Romagna », cit., p. 285.

294 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 167.

295 Lollini, « “Lo strepito degli ostinati giudei”. Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia-Romagna », cit., p. 281.

dell'Inferno dove sta per finire²⁹⁶. A Bologna questo motivo iconografico è proposto con un chiaro messaggio antiggiudaico e realizzato con una violenza che manca ad esempio in altre *Lebende Kreuz* di ambito veneto che probabilmente non sentono la necessità di una caratterizzazione così fortemente antiggiudaica perché evidentemente non vi è un contesto sociale e religioso così ostile²⁹⁷. Gli esempi di *Croce vivente*, chiamata anche *Allegoria della crocifissione*, nei primi decenni del Quattrocento di artisti come Niccolò di Pietro²⁹⁸ (fig. 31) o del Maestro di Roncayette²⁹⁹ (fig. 32) mostrano un disinteresse al messaggio antiggiudaico non tanto del pittore quanto della committenza³⁰⁰. Il contesto locale in cui un'opera nasce e per cui viene realizzata influisce molto di più dell'origine e della scuola del pittore; infatti il Maestro del Crocifisso di Pesaro, veneziano di formazione ma attivo nelle Marche, nella sua *Derisione di Cristo* accentua di molto l'aspetto antiebraico della scena raffigurando i carnefici di Gesù fortemente caricaturati³⁰¹ (fig. 33).

Tornando dopo questo *excursus* agli episodi della Passione, a conclusione della vicenda troviamo la *Deposizione* e la *Sepoltura*. Le tensioni si sciolgono per lasciare il posto al dolore della Madonna, delle pie donne e di Giovanni, le sole persone della cerchia di Cristo ad averlo seguito fino agli ultimi momenti della sua vita. Tra gli ebrei invece, a far parte di questo corteo funebre sono i virtuosi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, gli unici giudei ad aver riconosciuto Gesù come Messia e a prodigarsi per la sua sepoltura.

Le terribili colpe degli ebrei dopo la morte di Cristo

La colpa di deicidio, il punto centrale dell'ideologia antiggiudaica, deve essere in un certo senso continuamente rinverdata. Un modo molto semplice è collocare in abiti contemporanei i giudei dell'epoca di Cristo creando un anacronismo molto sfruttato in campo artistico, ma ciò non basta. Quelle vicende passate devono in qualche maniera continuare ad avere una rilevanza corrente, suggerendo che gli ebrei contemporanei, se ne avessero l'occasione, ucciderebbero nuovamente Cristo³⁰². Da questo presupposto in maniera più o meno conscia si è sviluppata una serie di accuse

296 Lollini, « “Lo strepito degli ostinati giudei”. Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia-Romagna », cit., p. 282.

297 Ivi, p. 285.

298 Scheda dell'opera n. 22965 « Niccolò di Pietro, Allegoria della Crocifissione e storie della Passione di Cristo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25471/>> (consultato 26 novembre 2022).

299 Scheda dell'opera n. 5273 « Maestro di Roncayette, Allegoria della Crocifissione » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6721/>> (consultato 26 novembre 2022).

300 Lollini, « “Lo strepito degli ostinati giudei”. Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia-Romagna », cit., p. 285.

301 *Ibid.* L'opera, con attribuzione all'ambito di Nicoletto Semitecolo, verrà esposta più approfonditamente nel *CAPITOLO 3* p. 136 note 104-105.

302 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 116.

che vedono come protagonisti ebrei intenti a perpetrare le loro azioni ignobili sul Signore, profanando immagini sacre e oggetti dall'alto valore simbolico come le ostie³⁰³. Una celebre vicenda di immagine votiva distrutta da parte di un ebreo è quella del banchiere mantovano Daniele Norsa. L'ebreo fa il grosso errore di rimuovere dalla facciata di una casa che ha appena acquistato l'immagine di una *Madonna con Bambino*. Per rimediare al grave danno viene obbligato da Francesco II Gonzaga a pagare di tasca propria una nuova immagine (la *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna del 1496 oggi al Louvre) e l'abitazione in questione viene distrutta per fare posto a una chiesa. L'abuso e la malafede subite da Daniele in questa vicenda sono ancora più palesi se si tiene conto che il banchiere prima di rimuovere quella fatidica immagine si era preoccupato di chiedere il permesso al vescovo e lo aveva anche ottenuto.

Ancor più pregnante di valenze simboliche è l'accusa di profanazione dell'ostia. Tenendo conto che per il principio di transustanziazione l'ostia consacrata è veramente il corpo di Cristo, la sua profanazione equivale a martirizzare una seconda volta il Signore, facendo sì che venga rinnovata la *culpa Judaeorum*³⁰⁴. Anche in questo caso troviamo nella produzione artistica diverse rappresentazioni che ci tramandano storie di profanazioni, come la miniatura nel manoscritto della *Nuova cronica* di Giovanni Villani (seconda metà XIV secolo, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana) (fig. 34). L'immagine ci illustra una leggenda di origine francese e mostra un usuraio ebreo, riconoscibile dalla O gialla posta sul suo mantello, che restituisce a una povera donna il suo abito lasciato in pegno, in cambio di un'ostia consacrata da profanare³⁰⁵. Ancor più celebre è la predella di Paolo Uccello con la storia del *Miracolo dell'ostia profanata*, in cui vediamo raccontata in sei vignette la storia di un banchiere ebreo che, comprata un'ostia da una donna (fig. 35a) la mette in una pentola sopra il fuoco; questa comincia miracolosamente a sgorgare talmente tanto sangue da richiamare l'attenzione di una folla armata (fig. 35b). Inutile dire che il destino del banchiere sacrilego e di tutta la sua famiglia, bambini compresi, è il rogo (fig. 35c)

Questo perenne accanimento nei confronti dell'ebreo attraversa i secoli cambiando forma, ma rimanendo sostanzialmente sempre tale: un espediente utile alle diverse classi dominanti per allontanare da sé problemi e responsabilità. I giudei da presenza scomoda nelle città diventano un 'nemico utile' di cui servirsi nel momento in cui ci sono da risolvere questioni di carattere economico e politico o per riaffermare la propria identità cristiana³⁰⁶. L'ostinazione con cui si cerca in tutti i modi di rappresentarli come mostri capaci di uccidere bambini o esseri rapaci che prosciugano le misere

303 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 116.

304 Ivi, pp. 116-117.

305 Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., pp. 155-157.

306 Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p.19.

sostanze della povera gente, serve a isolare le comunità ebraiche dal resto della cittadinanza facendo leva sulle paure e superstizioni delle fasce più basse della popolazione facilmente manipolabili. In Italia particolarmente cruciale per le relazioni tra cristiani e giudei è stato il XV secolo, che ha visto un inasprirsi delle tensioni, fomentate per lo più dalla predicazione degli Ordini mendicanti contro l'usura e dal rafforzarsi di credenze popolari di origine medievale già diffuse da lungo tempo nel resto d'Europa ma che in questo periodo acquisiscono nuova linfa, prima su tutte l'accusa di infanticidio rituale. Si crede che gli ebrei rapiscano bambini cristiani per ucciderli durante il rito della *Pesach*, la Pasqua ebraica, e con il sangue raccolto impastino le azzime da consumare durante la cena. Il caso scatenante è stato quello di Simonino da Trento del 1475 che ha dato il là a un fiorire di nuovi casi in tutta l'Italia Settentrionale, mentre Oltralpe ha rinnovato questa accusa infamante già presente da qualche secolo. Infatti la prima testimonianza di un omicidio rituale con crocifissione della piccola vittima in sfregio di Cristo e della cristianità è avvenuta alla vigilia della Pasqua del 1144 a Norwich in Inghilterra³⁰⁷. Secondo la testimonianza della serva cristiana che lavorava nella casa dove il piccolo William era stato condotto, il bimbo è stato crocifisso e martoriato alla presenza di tutti gli ebrei della comunità cittadina³⁰⁸. Da quel primo omicidio rituale abbiamo una diffusione del fenomeno in tutta l'Inghilterra e travalicherà la Manica giungendo in Francia e Germania. Il primo caso in cui si parla dell'uccisione di bambini cristiani (ben cinque) con lo scopo di raccoglierne il sangue e non come semplice sacrificio rituale in occasione di celebrazioni ebraiche (di solito il *Purim* o la *Pesach*), è stato l'infanticidio avvenuto il 28 dicembre del 1235 a Fulda in Franconia³⁰⁹. Gli *Annali* di Marbach, che riportano la notizia, spiegano che gli ebrei hanno compiuto questo terribile atto «per servirsi del sangue come propria cura»³¹⁰. Come si può vedere da questi due esempi, vi è una progressiva evoluzione degli infanticidi: al sacrificio di un bambino cristiano crocifisso come ingiuria a Cristo del primo caso, nel secondo si aggiunge l'attenzione per il sangue delle vittime utilizzato per scopi curativi e magici³¹¹. Ancora però non si tratta di cannibalismo rituale perché, almeno per il caso di Fulda, non sembrerebbe trattarsi di una raccolta di sangue per un consumo legato alle celebrazioni, anche perché non ci troviamo nei giorni della Pasqua ebraica³¹². Nonostante l'episodio di Fulda non sia un caso di cannibalismo rituale, la credenza del consumo di sangue nelle azzime da parte degli ebrei durante il periodo della *Pesach* diventa mano a mano un motivo sempre più ricorrente nei

307 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 116.

308 *Ibid.*

309 Ivi, p. 123.

310 *Ibid.*

311 Ivi, pp. 123-124. Nel Medioevo è credenza comune, non solo degli ebrei, che il sangue umano sia una buona sostanza emostatica, si veda per approfondire il sesto capitolo *Sangue magico e terapeutico* sempre in Toaff, *Pasque di sangue*, cit.

312 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 124.

processi³¹³. I casi di infanticidio si moltiplicano in Francia e in area tedesca durante i successivi secoli fino a tutto il XV secolo quando le accuse di infanticidi scavallano le Alpi e arrivano in Italia. Perché una credenza prenda piede e soprattutto riesca a durare nel tempo, deve avere al proprio interno degli aspetti verosimili che le diano credibilità. Ariel Toaff ha cercato nel suo assai discusso libro *Pasque di sangue* di trovare questi elementi che hanno portato alla calunnia che gli ebrei uccidano bambini cristiani per prenderne il sangue necessario al rito della *Pesach*. Un primo aspetto riguarda un anacronismo, questa volta da parte degli ebrei nei confronti dei cristiani. Si tratta dell'identificazione degli antichi nemici di Israele dell'*Antico Testamento* con i nuovi, cioè Cristo e i suoi seguaci, responsabili degli infiniti tormenti e stragi che hanno colpito e continuano a colpire gli ebrei. Si parta dalla festa del *Purim* che ricorda la salvezza del popolo israelita grazie all'impegno di Ester e di suo zio Mardocheo e la morte di Aman, ministro del re persiano Assuero, colui che voleva uccidere tutti gli israeliti³¹⁴. Nei secoli questa celebrazione ha finito con l'assumere particolari connotazioni anticristiane in quanto il nemico del popolo ebraico Aman viene spesso assimilato alla figura del falso Messia, Gesù, e ai suoi seguaci che vogliono a loro volta la morte del popolo ebraico³¹⁵. Aman nel *Libro di Ester* viene chiamato *talui* «l'appeso», per via della sua morte sulla forca³¹⁶. Il parallelo con la figura di Cristo diventa alquanto scontato, in quanto anch'egli viene chiamato il *Talui* in alcuni testi ebraici anticristiani perché anche lui morto 'appeso', pur se a una croce³¹⁷. Ancora nella prima Età Moderna questo aspetto più aggressivo del *Purim* è presente in certe comunità sotto forma di ingiurie nei confronti dei cristiani come riportato dal neofita Giulio Morosini e dal giurista Marquardo Susanna³¹⁸. Un mese dopo il *Purim* abbiamo la *Pesach* nella quale si ricordano la schiavitù del popolo d'Israele in Egitto, la sua liberazione e l'esodo verso la Terra Promessa³¹⁹. In questa celebrazione il sangue acquisisce un ruolo centrale: infatti gli ebrei d'Egitto per farsi riconoscere da Dio e evitare la sua punizione, hanno pitturato gli stipiti delle loro porte con il sangue dell'agnello in ricordo del patto stipulato da Abramo con il sangue della circoncisione³²⁰. Il sangue dell'agnello, simbolo di liberazione e salvezza e il sangue della circoncisione, emblema del patto tra Dio e il popolo d'Israele, vengono ricordati tramite il vino durante la cena pasquale, il

313 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., pp. 124-125.

314 Ivi, p. 134.

315 Ivi, p. 135.

316 *Ibid.*

317 *Ibid.*

318 Morosini scrive nel suo già citato *Via della fede mostrata a'gli ebrei*: «...mentre esercitano il giusto sdegno contro Aman e gli avversari dell'Ebraismo in quel tempo, copertamente spargere il veleno contro i Christiani, sotto nome d'Idolatri [...] gridano dunque ad alta voce Maledetti tutti gl'Idolatri». Il Susanna ci riporta nel suo *Tractatus de Judaeis et aliis infidelibus* (Venezia, 1558) che l'augurio che gli ebrei si rivolgono durante il *Purim* è «Come è andato in malora Aman, vada in malora d'urgenza il regno dei cristiani». Citazioni tratte da Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 140.

319 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 141.

320 *Ibid.*

*Seder*³²¹. Qui, sulla tavola della *Pesach*, troviamo anche l'agnello sacrificato durante le celebrazioni che agli occhi dei cristiani non può che far venire in mente Cristo, l'altro agnello sacrificale morto per la salvezza dell'umanità e quindi anche la responsabilità ebraica in quella morte³²². A questo si aggiunga il dolce tipico del *Seder*, il *charoset*: della frutta fresca e secca impastata con il vino che deve ricordare l'argilla mescolata al sangue degli ebrei schiavi in Egitto³²³. Stando così le cose, credere che invece del vino nell'impasto del *charoset* venga utilizzato del vero sangue di bambini cristiani, il passo è breve³²⁴. Non dimentichiamoci poi lo strano rapporto che lega i bambini agli ebrei, da un lato dovuto al commercio di schiavi di cui abbiamo parlato, dall'altro alla facilità con cui, a detta dei cristiani, le comunità ebraiche uccidono i loro figli per sottrarli ai battesimi forzati che avvengono in special modo nelle città tedesche³²⁵. Questo insieme a tanti altri motivi ha portato alla sovrapposizione, soprattutto in Germania, della figura del nefasto dio Saturno/Kronos con i giudei, al punto che in molte incisioni il dio pagano viene raffigurato come un ebreo mentre divora i suoi figli³²⁶. Questi semplici elementi, uniti ai pregiudizi sedimentatisi da secoli, hanno dato forma all'accusa di sangue che trova nel caso di Simonino da Trento il prototipo per eccellenza dell'infanticidio rituale come rinnovamento della Passione di Cristo e atto di disprezzo nei confronti di tutta la cristianità. Come raccontano gli imputati al processo tridentino, tenendo sempre conto che sono deposizioni estorte con la tortura, il sangue essiccato del bambino cristiano serve per l'impasto delle *shimmurim*, le azzime dette 'solenni', diverse da quelle comuni perché vengono consumate durante il *Seder* e impastate alla vigilia della *Pesach*³²⁷. Tra tutte le deposizioni, quella del banchiere Angelo da Verona fornisce qualche informazione in più specificando che inserire il sangue cristiano nell'impasto delle azzime ha una valenza fortemente anticristiana in oltraggio a Cristo³²⁸. Il sangue quindi simboleggia non solo quello d'agnello messo sugli stipiti delle porte per salvarli dall'ultima piaga mandata da Dio sull'Egitto, ma anche il sangue dei nemici cristiani, che a sua volta rimanda a quello di Cristo³²⁹. Così, il rituale, si trasforma in un «memoriale della Passione di Cristo, rivissuta e celebrata nella forma di un anti-rito nella liturgia del vino, del sangue e delle maledizioni, [che] avrebbe esemplificato meravigliosamente la sorte destinata ai nemici di Israele»³³⁰. Tornando al caso di Simonino, secondo le deposizioni di altri due imputati, il prestatore Samuele da Norimberga e Mosè il Vecchio da

321 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 145.

322 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 119.

323 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 151.

324 Ivi, p. 152.

325 Ivi, pp. 201-202.

326 Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit., p. 173.

327 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 178.

328 Ivi, p. 179.

329 Ivi, p. 185.

330 *Ibid.*

Würzburg, questo rito del sangue, dovendo ricordare la Passione con intento di spregio e offesa, necessita di un bambino di età inferiore ai sette anni, maschio come Gesù, e che deve essere crocifisso tra i tormenti e gli insulti come è avvenuto per Cristo³³¹. Il bambino cristiano ucciso e crocifisso perde la sua identità per diventare agli occhi degli ebrei Cristo stesso, il *Talui*, nel cui nome molti ebrei sono stati massacrati e ora i loro discendenti possono finalmente vendicarsi³³².

Abbiamo già accennato di come il caso di Trento del 1475 è risultato di grande impatto sull'opinione pubblica, in area tedesca dove tali accuse non sono nuove, ma soprattutto nell'Italia settentrionale che fino ad allora sembra non esserne mai stata particolarmente coinvolta. La notizia dell'uccisione del bambino e il culto che subito si è creato attorno alla sua figura hanno conseguenze terribili per molte comunità ebraiche in Italia. A Padova ad esempio, nel 1478 sono numerose le esecuzioni capitali di ebrei in seguito alla diffusione di miracoli avvenuti per intercessione di Simonino e sottoscritti dallo stesso vescovo Zane³³³. Ma è soprattutto il moltiplicarsi di altri presunti casi di infanticidi rituali lungo tutto il Nord Italia che portano a persecuzioni o cacciate di intere comunità ebraiche, come i casi di Arena Po in Lombardia (1479), Portobuffolè nel trevigiano (1480), Volpedo, allora sotto il Ducato di Milano (1482), e di nuovo in Veneto, a Marostica (1485)³³⁴. Non bisogna credere che tutto questo sia solo frutto del caso: c'è anche una consapevole volontà da parte del potere politico/religioso di rendere questa specifica vicenda emblematica, utilizzando la tragica morte del povero Simone come strumento politico per creare la figura di un nuovo martire che rinnovi e rafforzi l'immagine dei perfidi giudei che disprezzano i cristiani e la loro religione³³⁵. Artefici di tale operazione sono *in primis* il principe-vescovo di Trento Giovanni Hinderbach e gli Ordini mendicanti che si sono serviti fin da subito di questo nuovo culto per la loro campagna antiggiudaica³³⁶. Oltre alle prediche un ruolo rilevante nella diffusione della vicenda del piccolo martire, e soprattutto nel creare un immaginario collettivo, lo hanno avuto le incisioni, facili e veloci da produrre come da distribuire. Le primissime stampe, che accompagnano l'edizione degli atti del processo di Trento³³⁷, sono pensate per un pubblico il più generico possibile e pertanto devono essere capaci di imprimere nella memoria degli osservatori i principali episodi dell'infanticidio in modo da renderlo emblematico³³⁸ (fig. 36). Gli ebrei, i veri protagonisti delle scene, sono raffigurati con i tipici cappelli a punta sui quali sono

331 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 188.

332 Ivi, p. 204.

333 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., p. 360.

334 Vedi per approfondire il capitolo quarto *Portobuffolè, Volpedo, Arena Po, Marostica, Rinn* in Toaff, *Pasque di sangue*, cit.

335 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., pp. 358-359.

336 Ivi, p. 359.

337 Si tratta dell'*Historie von Simon* di Johannes Mathias Tiberinus (Trento, 6 settembre 1475).

338 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., p. 363.

riportati i loro nomi³³⁹. Indossano tutti le vesti della funzione sinagogale per meglio caratterizzarli come gruppo unico e omogeneo, alcuni con una tunica legata in vita da una cintura mentre altri con la tunica sciolta e il mantello da sinagoga³⁴⁰. Le ambientazioni, che siano l'interno di una sinagoga oppure una sala da pranzo, sono ben caratterizzate in modo da definire in maniera inequivocabile il gruppo d'appartenenza dei persecutori, rimandando alle loro misteriose abitudini e tradizioni viste in maniera diffidente da parte dei cristiani³⁴¹. Con il passare del tempo, le immagini del 'caso Simonino' subiscono una semplificazione, riducendo il tutto a un unico episodio, quello più emotivamente coinvolgente del martirio, pensato questa volta per un pubblico che non è più generico ma popolano³⁴². L'immagine stessa del supplizio viene ulteriormente semplificata riducendo il numero di carnefici, sempre ben caratterizzati fisiognomicamente con barba e nasi allungati e indossando mantelli, abiti orientaleggianti e cappelli dalle svariate fogge³⁴³. Oltre all'abbigliamento rituale (di solito composto da tunica legata in vita e mantello da sinagoga) e ai copricapi, si cominciano a vedere incisioni che introducono la rotella, il tipico segno distintivo giudaico³⁴⁴ (fig. 37). L'evoluzione successiva, che corre parallela con l'affermazione del culto del bambino-martire, è stata il passaggio di queste immagini dalla carta alle pareti delle chiese, soprattutto grazie all'impegno e alla volontà dei frati degli Ordini mendicanti. Caso emblematico quello della Val Camonica, dove il culto si è diffuso particolarmente e dove possiamo vedere le due tipologie iconografiche che hanno finito per prevalere, quella della figura isolata del piccolo santo a mo' di *ex voto* o quella del martirio³⁴⁵ (fig. 38-39). Due sono gli elementi fondamentali che vengono sottolineati nell'iconografia del martirio di Simonino. Il primo è la ferita al sesso del bambino, presente fin dalle prime incisioni come chiara critica al rito della circoncisione, una barbarie che i cristiani hanno sostituito con il battesimo³⁴⁶. Secondo elemento che abbiamo visto ripetersi costante fin dai primi presunti infanticidi è la sovrapposizione tra la figura di Cristo e il bambino martirizzato, che nelle immagini viene riproposta mostrando il bimbo in una posizione a braccia aperte come in croce. Già dal Medioevo, soprattutto in area tedesca, la circoncisione, la crocifissione di Cristo e l'omicidio rituale sono considerati dai cristiani tre agonie simmetriche e con questa forte carica negativa vengono rappresentate nelle immagini³⁴⁷. La circoncisione di Cristo in questi territori è rappresentata come un atto crudele

339 Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », cit., p. 363.

340 Ivi, p. 363-364.

341 Ivi, p. 365.

342 Ivi, pp. 367-368.

343 Ivi, p. 369.

344 Ivi, pp. 370-371.

345 Ivi, p. 372.

346 Ivi, pp. 372-373.

347 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 165.

perpetrato da uomini barbuti con il capo velato nei confronti di un bambino inerme³⁴⁸. Simile è il martirio di Simonino da Trento con il corpo del povero fanciullo, novello Cristo, in balia dei crudeli giudei³⁴⁹.

La colpa di deicidio, questo pesante fardello che grava sulle spalle degli ebrei, viene costantemente rievocato anche grazie alle immagini. In un contesto in cui la religione cristiana è il fondamento della vita di ognuno, dalla nascita fino alla morte, la responsabilità dell'uccisione del Messia è la miccia in grado di incendiare gli animi delle masse, il principale pubblico a cui le rappresentazioni figurative sono rivolte. Nei seguenti capitoli si cercherà di entrare più nello specifico del contesto veneziano, finora incrociato solo marginalmente, per capire quanto di tutto ciò è stato assorbito e ha influito sulla raffigurazione dell'ebreo nei territori della Repubblica.

348 Toaff, *Pasque di sangue*, cit., p. 165.

349 *Ibid.*

TAVOLE DEL CAPITOLO 1



Fig. 1: Giotto, *Cacciata dal tempio di Gioacchino*, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova.

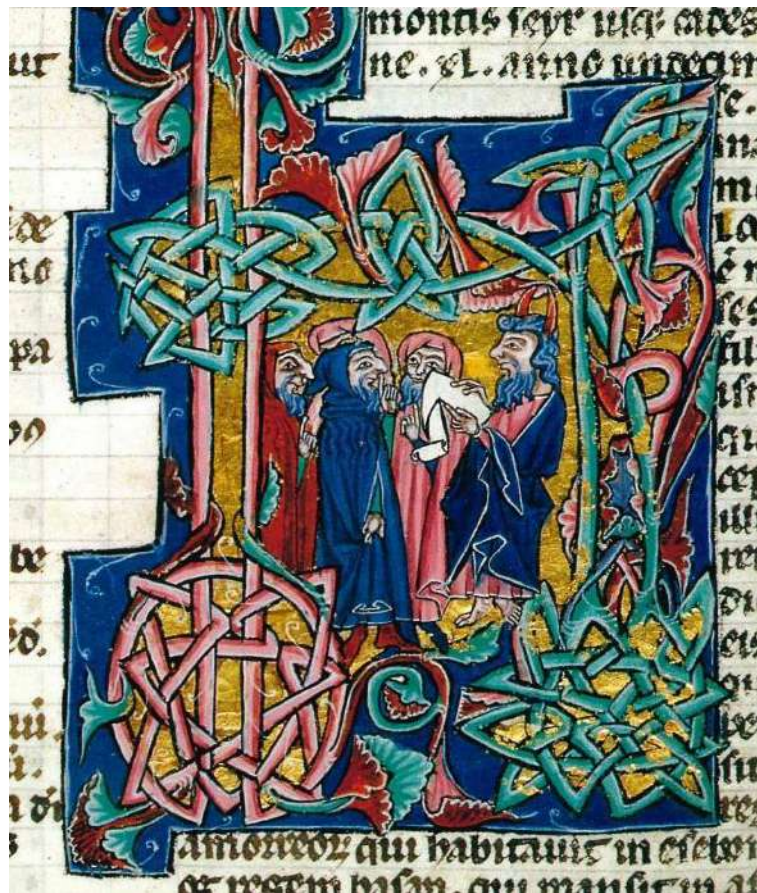


Fig. 2: *Mosè parla agli Israeliti*, miniatura, in *Bibbia*, 1273, ms. Add. 50003, f. 61v., British Museum, Londra.

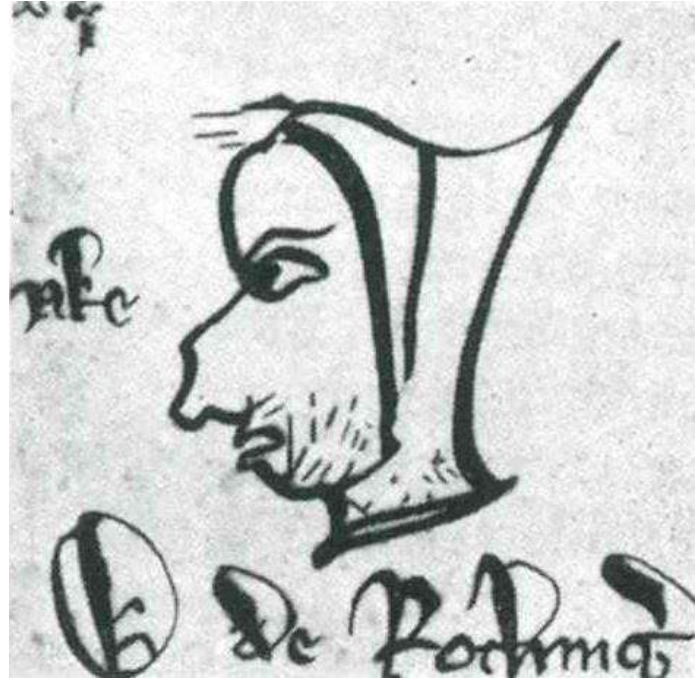
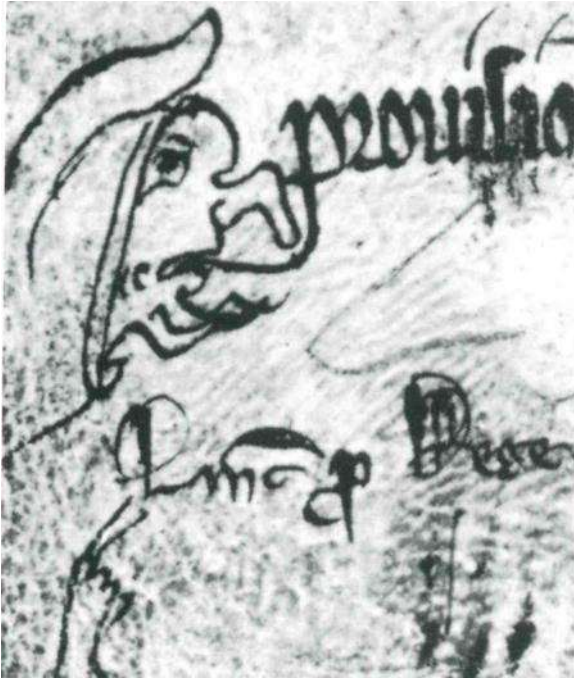


Fig. 3: *Caricatura di un ebreo*, 1271-1272, n. inv. E 159/47, Mem. 4d, Public Record Office, Londra.

Fig. 4: *Caricatura di un ebreo*, 1289, collezione di Cecil Ruth, Gerusalemme.



Fig. 5: *Filippo Augusto espelle gli ebrei dalla Francia nel 1182*, in *Grandes chroniques de France*, post 1321, ms. 6931(5), f. 265, Bibliothèque Royale, Bruxelles.

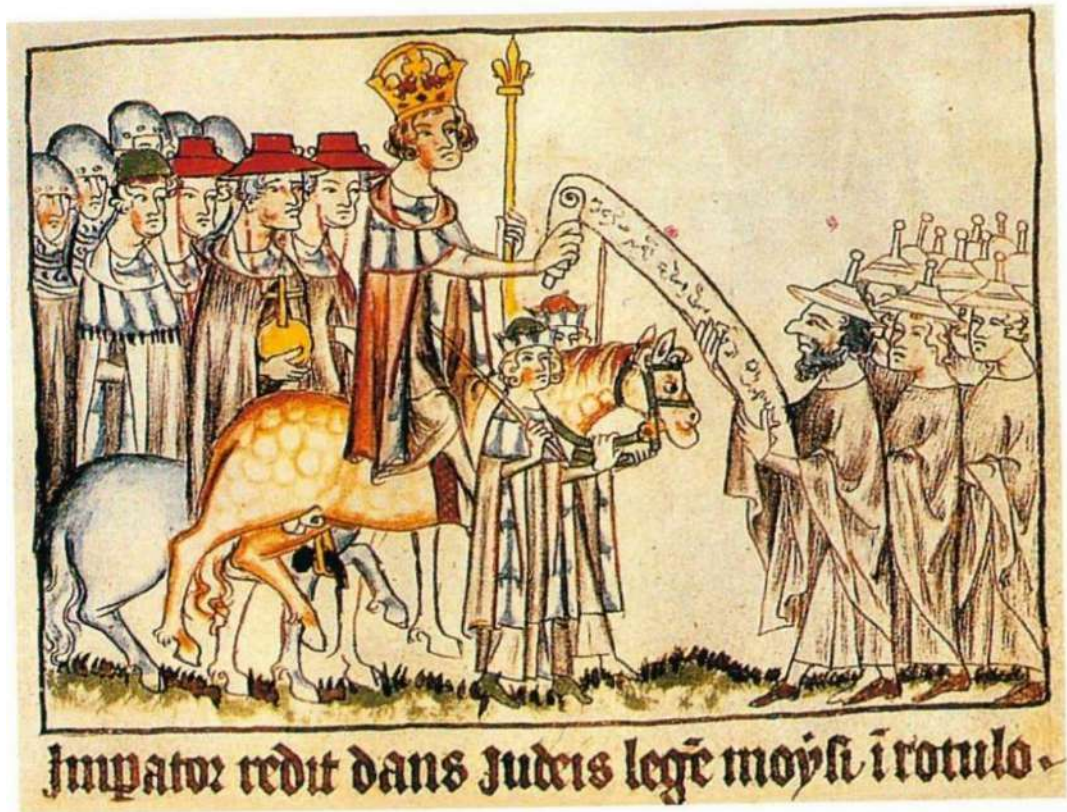


Fig. 6: *Gli ebrei romani accolgono l'imperatore Enrico VII a Roma*, miniatura, in *Codex Balduini*, 1350 ca., ms. Abt 1 C 1, f. 24r, Staatsarchiv, Coblenza.

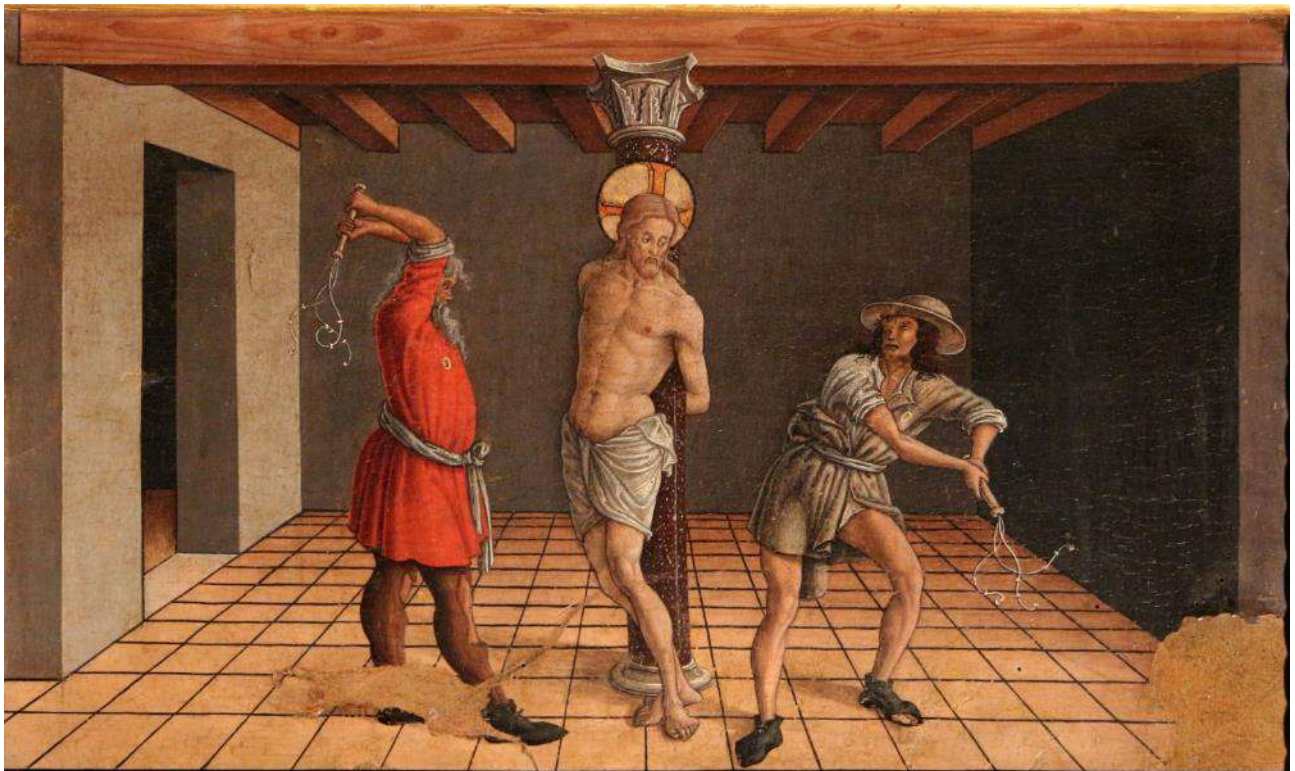


Fig. 7: Carlo Crivelli, *Flagellazione* (predella del Polittico di Massa Fermana), 1468, Chiesa dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino, Massa Fermana.

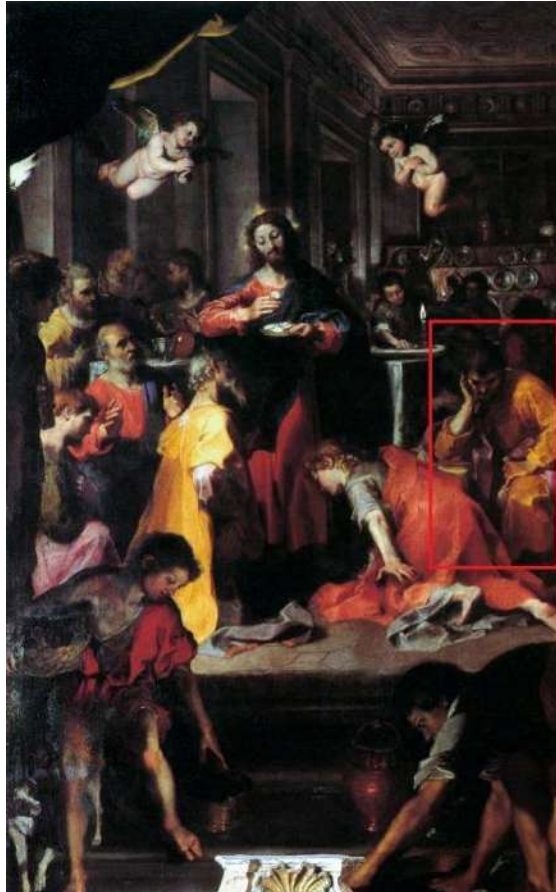


Fig. 8: Federico Barocci, *Istituzione Eucaristica* (Giuda è segnalato in rosso), 1603-1607, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Fig. 9: Tiziano Vecellio, *L'Arcangelo Raffaele e Tobia*, primo-secondo decennio XVI sec., Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Fig. 10: Autore sconosciuto, *Cattura di Cristo*, *Cristo prende la croce*, *Cristo flagellato*, *Crocifissione* (particolare del portale), 1138 ca., Chiesa di San Zeno, Verona.



Fig. 11: *Uccisione rituale di un bambino da parte di ebrei di Berna*, miniatura, in *Cronaca di Berna*, 1474-1483, mss. Hist. Helv. 4.4.I, 1, Stadtbibliothek, Berna.



Fig. 12: Jacopino del Conte, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1550-1560, Palazzo Barberini, Roma.



Fig. 13: Giovanni Boccati, *Cattura di Cristo* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Fig. 14: Giovanni Boccati, *Andata al Calvario* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

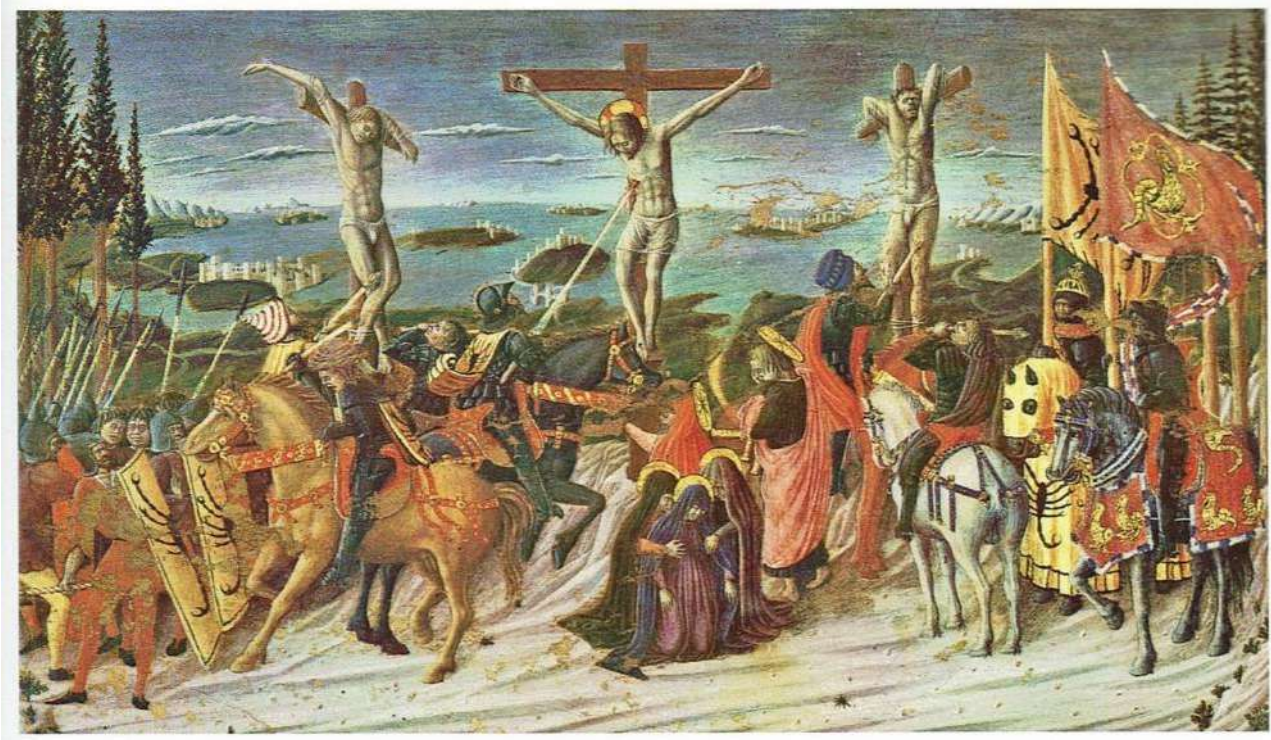


Fig. 15: Giovanni Boccati, *Crocifissione* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Fig. 16: Zanino di Pietro, *Crocifissione*, 1407, Museo civico di Rieti.



Fig. 17a-b: Vittore Carpaccio e bottega, *La nascita di Maria* (intero e particolare), 1502-1504, Accademia Carrara, Bergamo.



Fig. 18a-b: Giovanni Pietro da Cemmo, *Interrogatorio di Anna, Interrogatorio di Caifa, Flagellazione* (a) e *Interrogatorio di Erode, Interrogatorio di Pilato, Ecce Homo* (b), 1479, Chiesa di Santa Maria Annunciata, Borno (BS).



Fig. 19: Vittore Carpaccio, *Lapidazione di santo Stefano*, 1520, Staatsgalerie di Stoccarda.



Fig. 20: Francesco Bissolo (1470/72-1554), *Lapidazione di santo Stefano*, Chiesa di Martellago (TV).



Fig. 21: Simone de Magistris, *Salita al Calvario*, 1592, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Ginesio (MC).



Fig. 22: Simone de Magistris, *Deposizione di Cristo*, 1576, Chiesa di San Lorenzo, Potenza Picena (MC).

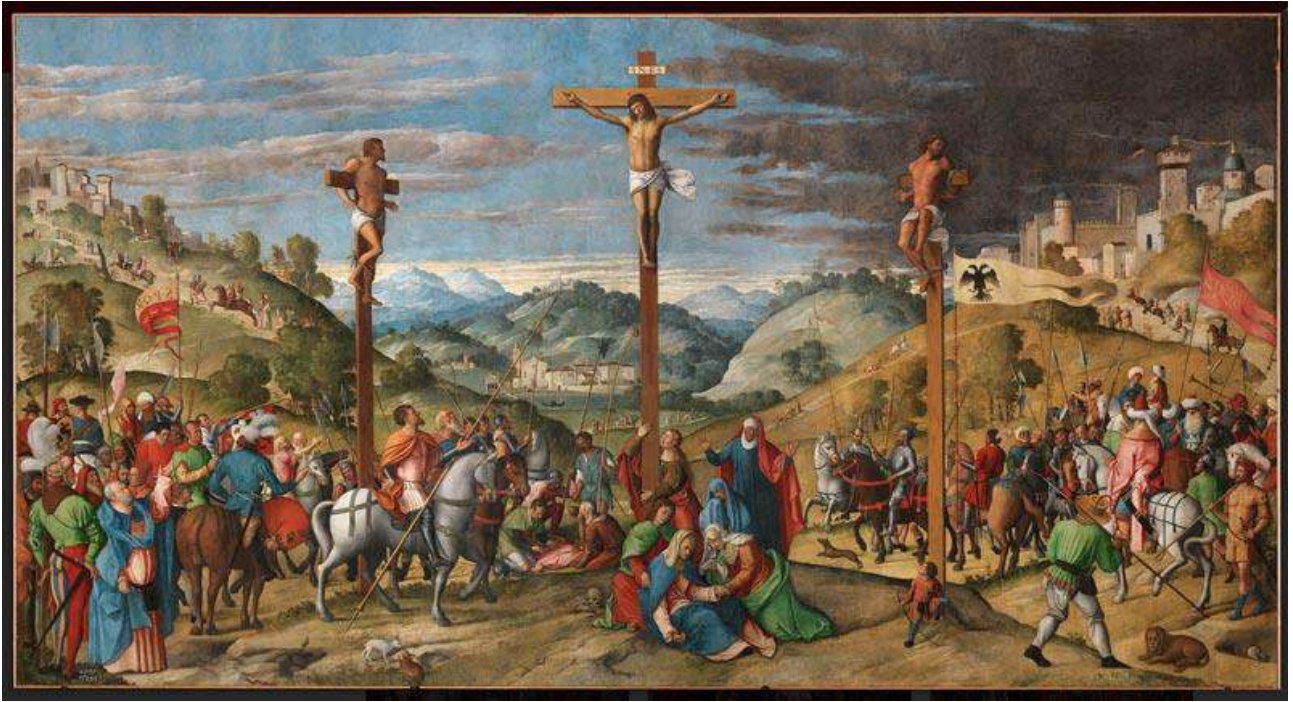


Fig. 23: Alvise Donato (o Girolamo e Francesco da Santa Croce), *Crocifissione*, prima metà del XVI sec., Scuola Grande di San Marco, Venezia.



Fig. 24: *Cristo davanti a Pilato*, miniatura, nel *Salterio* di Liegi, XIII sec., ms. Lat. 1077, f.163, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Fig. 25: *Flagellazione e Cristo davanti Anna e Caifa (Arazzi della Passione)*, su cartoni di Nicolò di Pietro, 1415-1425 ca., Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia.

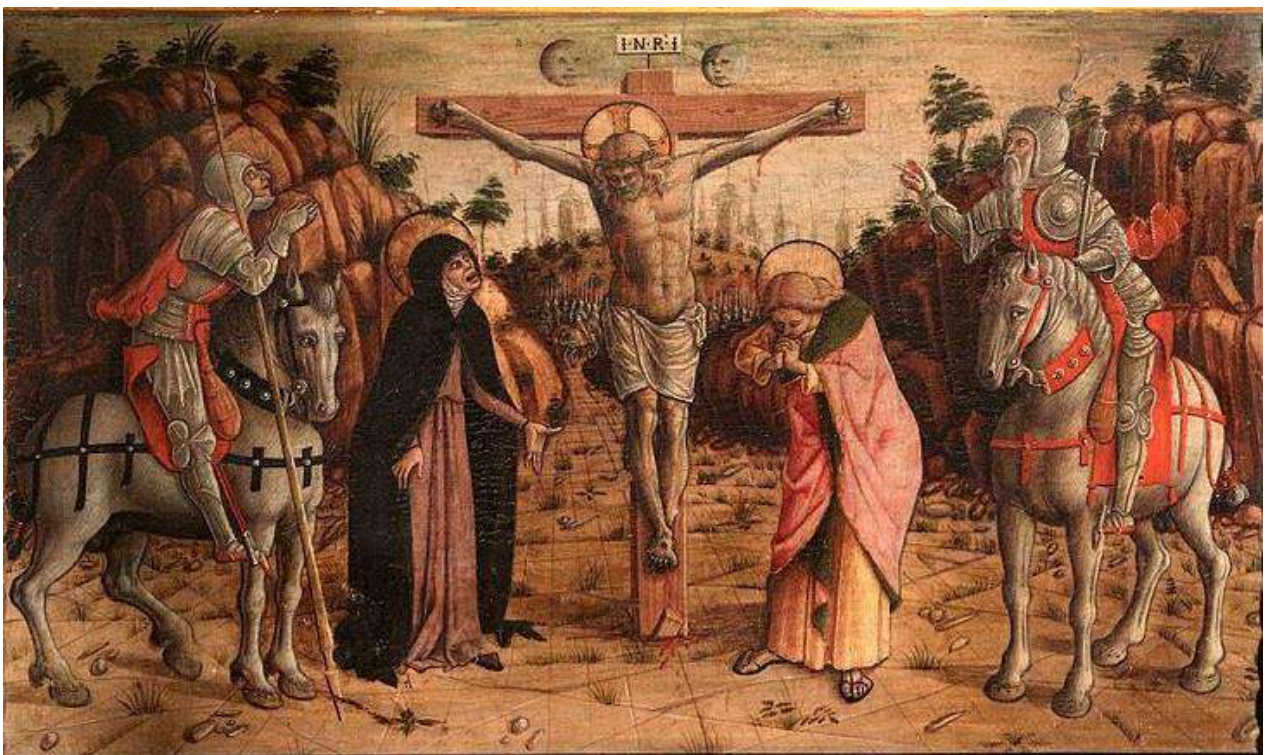


Fig. 26: Carlo Crivelli, *Flagellazione* (predella del Polittico di Massa Fermana), 1468, Chiesa dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino, Massa Fermana.

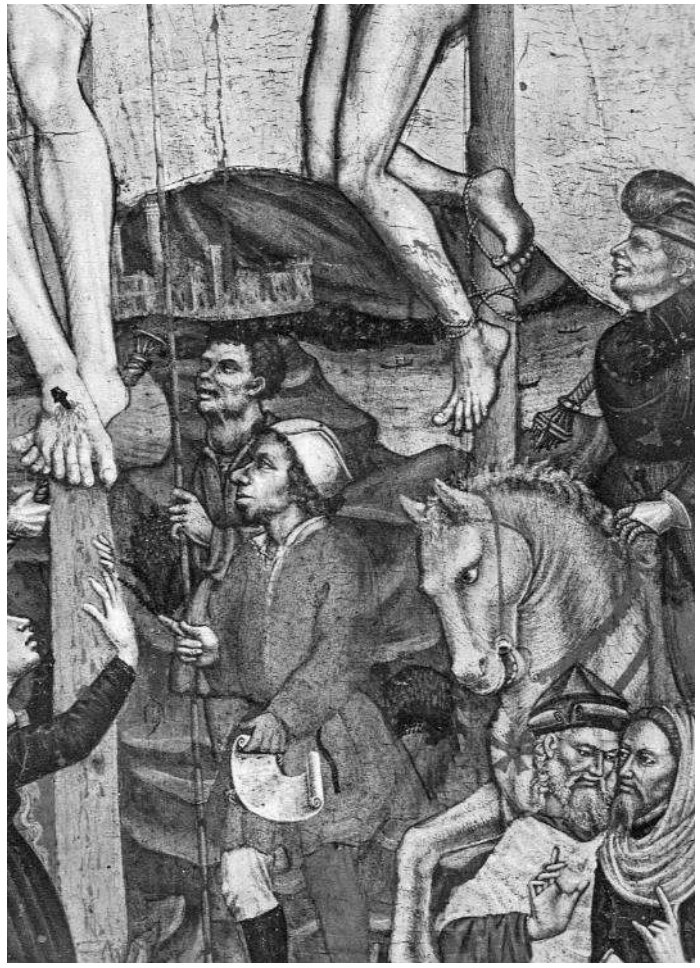
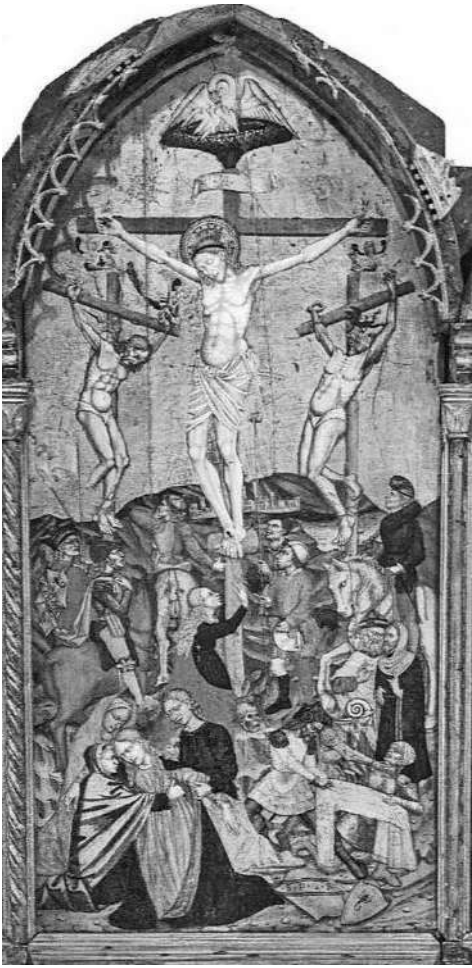


Fig. 27a-b: Luca di Paolo, *Trittico della Pieve* (scomparto centrale e particolare), 1475-1480, Museo Piersanti, Matelica (MC).



Fig. 28: Luca di Paolo, *Disputa di sant'Elena con gli ebrei* (predella dell'ancona per la chiesa di Santa Croce di Matelica), 1481-1484, Museo Piersanti, Matelica (MC).

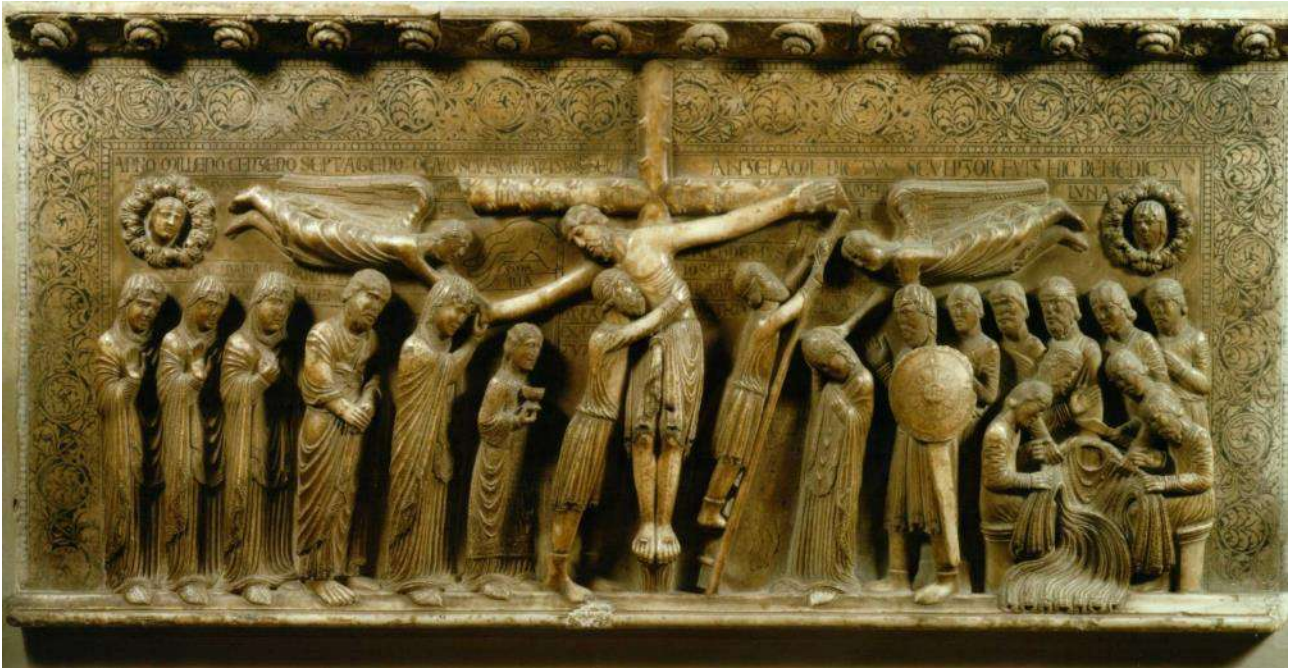


Fig. 29: Benedetto Antelami, *Crocifissione e Deposizione*, 1178, Cattedrale di Parma.

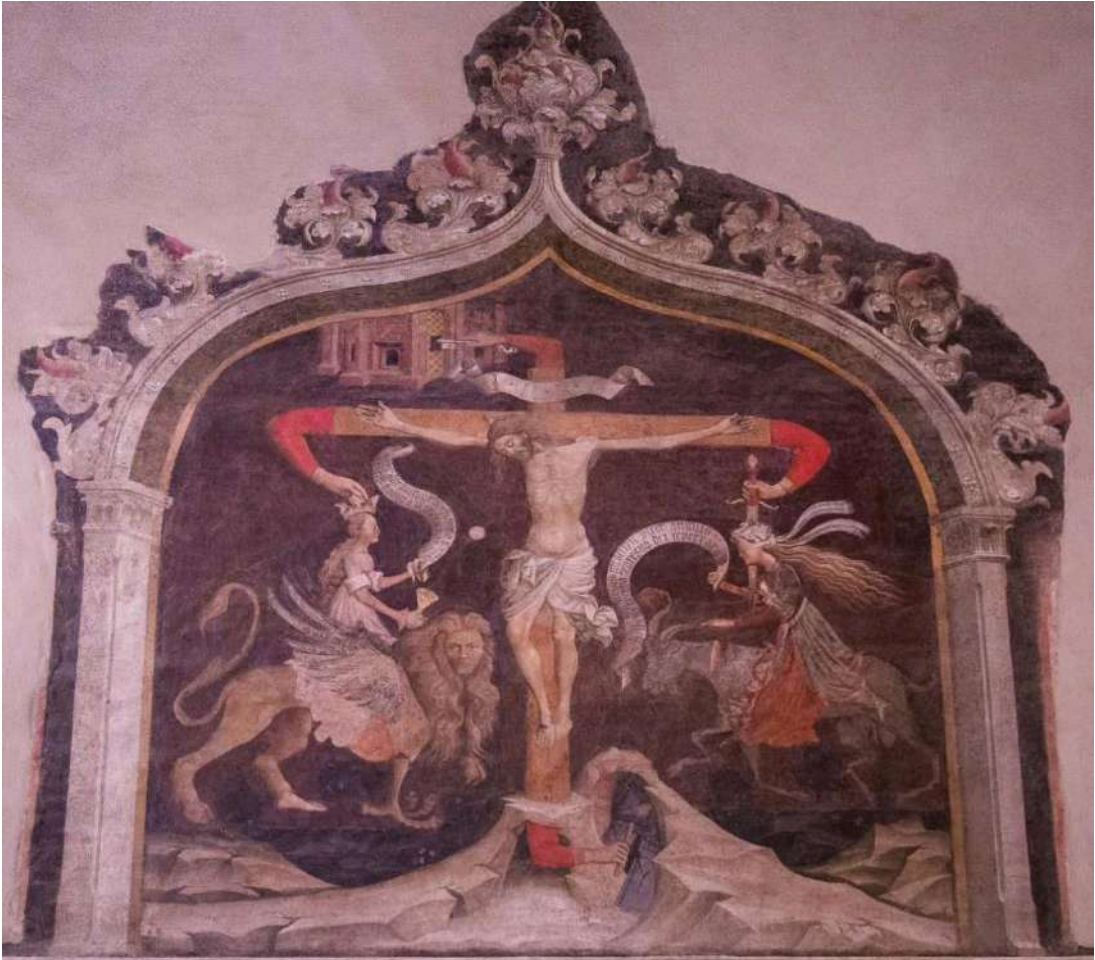


Fig. 30: Giovanni da Modena, *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga*, 1420 ca., Basilica di San Petronio, Bologna.



Fig. 31: Niccolò di Pietro, *Allegoria della Crocifissione e storie della Passione di Cristo*, 1405-1415 ca., Collezione Saibene, Milano.

Fig. 32: Maestro di Roncaillette, *Allegoria della Crocifissione*, 1375-1425 ca, Museo Correr, Venezia.



Fig. 33: Ambito Semitecolo Nicoletto, *Cristo deriso*, 1375-1410 ca., ubicazione sconosciuta.

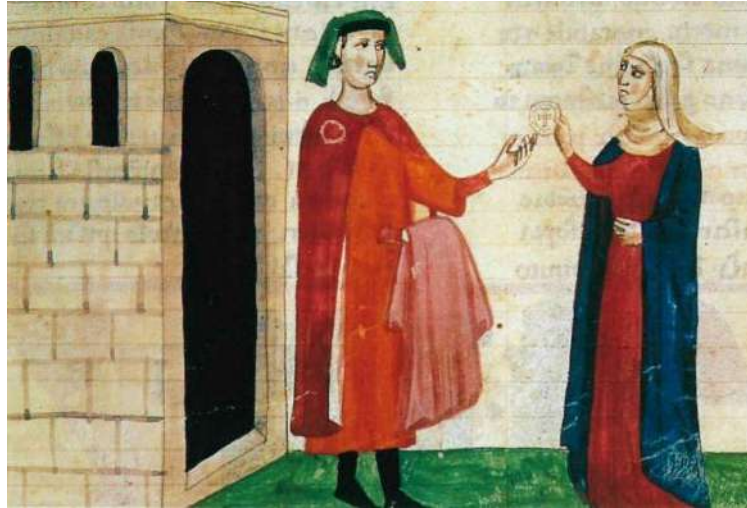


Fig. 34: *Il pegno dell'ostia consecrata*, miniatura, in Giovanni Vilani, *Nuova cronica*, seconda metà del XVI sec., Chigiano L. VIII 296, f. 149v., Biblioteca Vaticana, Roma.

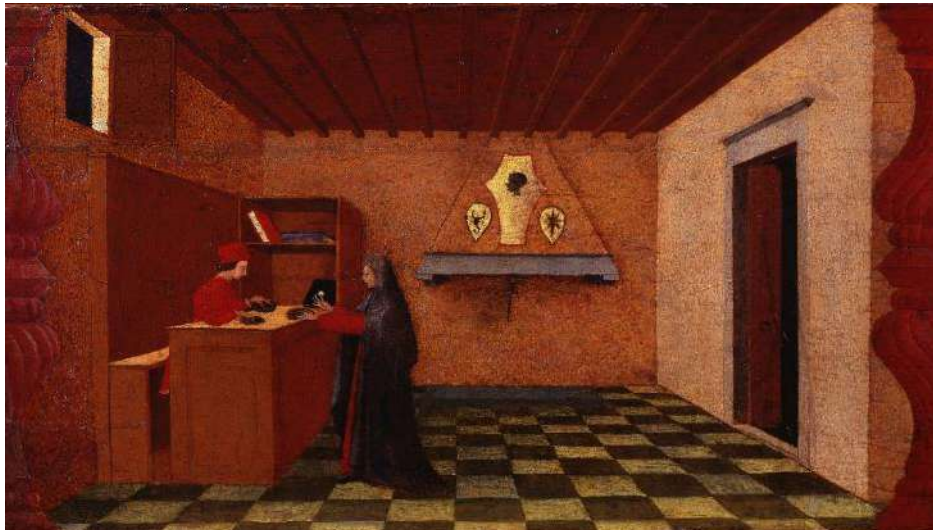


Fig. 35a-b: Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* (predella della Pala del Corpus Domini), 1467-1468, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 35c: Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* (predella della Pala del Corpus Domini), 1467-1468, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 36: *Gli ebrei di Trento decidono di uccidere un bambino cristiano*, xilografia n.1, in Johannes Mathias Tiberinus, *Historie von Simon*, Trento 6 settembre 1475, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera.

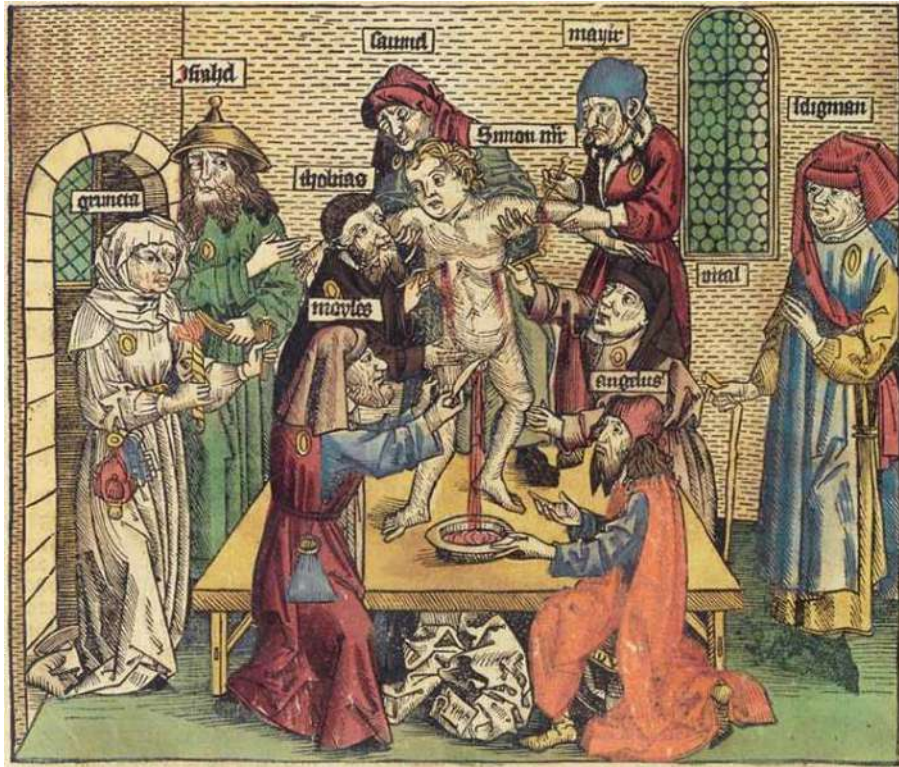


Fig. 37: *Martirio di Simonino da Trento*, in Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Norimberga, Anton Kberger, 23 dicembre 1493, n. inv. G 1 a 21, Biblioteca Comunale, Trento.



Fig. 38: Giovanni Pietro di Cemmo, *Crocifisso con Simonino e i santi Faustino e Giovita*, Antonio di Padova e Rocco (particolare), ultimo quarto del XV sec., Chiesa Santa Maria Annunciata, Bienno (BS).

Fig. 39: Autore sconosciuto, *Martirio di Simonino da Trento*, ultimo quarto del XV sec., Oratorio della Madonna del Carmine, Cerveno (BS).

CAPITOLO 2. GLI EBREI A VENEZIA: UNA CONVIVENZA PACIFICA?

GLI EBREI NELLA SERENISSIMA REPUBBLICA

La nascita del Ghetto

A Venezia per molti secoli non troviamo alcuna comunità stabile di ebrei. Durante il Trecento, un periodo di forte crisi per la Repubblica, le città del Dominio di terraferma cominciano a stipulare i primi accordi con i banchieri ebrei per permettere alla popolazione di usufruire dei loro indispensabili servizi, mentre il governo veneziano, in obbedienza a un divieto del 1254 che impedisce di praticare l'usura in città¹, preferisce tenerli lontani e lasciare che svolgano le loro attività a Mestre². Nonostante qualche tentativo alla fine del XIV secolo di farli arrivare nella capitale³, lungo tutto il Quattrocento le autorità veneziane continuano a emanare decreti su decreti che vietano agli ebrei di risiedervi stabilmente, concedendo loro di venire solo per brevissimi periodi all'anno al fine di vendere alle aste di Rialto i pegni non riscattati⁴. Esclusi da queste restrizioni ci sono i mercanti giudei levantini, ammessi a Venezia fin dal 1386 e tutelati per il loro importantissimo ruolo economico⁵. Malgrado le limitazioni, alcuni medici ebrei e mercanti *aschenaziti* riescono a eludere i divieti e ad arrivare nella capitale per svolgere i loro affari⁶.

La svolta arriva nel XVI secolo: il 3 agosto 1508 vengono redatti i *Capitula Hebreorum* per regolarizzare finalmente la presenza degli ebrei a Venezia e disciplinare l'attività feneratizia⁷. La condotta permette ai prestatori di cercare casa per la propria famiglia e per i propri dipendenti, di andare e venire in città senza limitazioni di tempo «et etiam per paura de guerra possino vegnir a stare e habitari senza alcuna contradition»⁸. Quest'ultima clausola sarà fondamentale alla luce di ciò che da lì a qualche mese sarebbe successo nel quadro generale delle Guerre d'Italia. Infatti il 14 maggio 1509 le truppe della Lega di Cambrai sbaragliano l'esercito veneziano ad Agnadello e invadono tutti i territori della terraferma veneziana fino a Mestre. Molti ebrei – 500 tra uomini e donne, secondo le

1 Rachele Scuro, « Banchi ebraici a Mestre e nella terraferma veneta alla fine del medioevo », in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, p. 91.

2 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 18 e Cecil Roth, *Gli ebrei in Venezia*, Roma, Dott. Paolo Cremonese Editore, 1933, p. 19.

3 La prima condotta con degli usurai ebrei viene stipulata il 20 febbraio 1382 e rinnovata il 24 novembre 1385, concedendo loro di aprire dei banchi e risiedere in città. Si veda Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 21 e Renata Segre, « Prima del Ghetto », in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, p. 89 nota 8.

4 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia* cit., pp. 23-24 e Roth, *Gli ebrei in Venezia* cit., pp. 23-24.

5 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 26-27.

6 Ivi, pp. 33-34.

7 Elisa Bastianello, « 7. Capitula Hebreorum », in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, p. 104.

8 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 65.

stime del Sanudo⁹ – si vedono costretti a scappare e a trovare rifugio a Venezia. In questo momento di profonda crisi, il governo concede loro senza troppi problemi di aprire dei banchi nelle parrocchie di San Canciano, Sant'Agostino e San Geremia, dove hanno trovato rifugio¹⁰. La situazione diventa ben presto ingestibile a causa del gran numero di profughi, non solo giudei, al punto che comincia a scarseggiare l'acqua potabile¹¹. Il malumore della popolazione continua a crescere per questa presenza ingombrante e i predicatori dai loro pulpiti non mancano di esacerbare gli animi scagliandosi contro gli ebrei, ritenuti la causa di ogni male e, nonostante ciò, liberi di vivere in mezzo ai cristiani¹². Per diversi anni il governo veneziano non sembra voler prendere una decisione definitiva in merito alla presenza ebraica in città, perché i vantaggi che riceve da questa comunità sono di gran lunga superiori agli svantaggi, rivelandosi un'importantissima fonte economica grazie ai prestiti forzosi e alle requisizioni¹³. Gli ebrei sono indispensabili ma questo non basta; la Repubblica deve prendere una decisione che plachi i malumori antiggiudaici della popolazione e di parte dell'aristocrazia, tendenti a provocare disordine e instabilità sociale.

A marzo del 1515, durante una seduta del Senato, il patrizio Zorzi Emo propone che gli ebrei vengano mandati a vivere alla Giudecca, separati dal resto della popolazione¹⁴. La notizia giunge alle orecchie dei diretti interessati che inviano immediatamente una loro rappresentanza a parlare con i Savi. Essi rifiutano categoricamente tale proposta, in quanto la Giudecca è un posto troppo pericoloso, costituendo l'isola la base delle truppe mercenarie¹⁵; propongono perciò un'altra destinazione più sicura come la tranquilla Murano¹⁶. Nessuna decisione viene presa fino all'anno successivo: il 20 marzo 1516 uno dei Savi, Zaccaria Dolfin, propone al Collegio come luogo adatto a riunire tutti gli ebrei la Nuova Fonderia, in veneziano *Ghetto Novo*, comodissima perché separata dal resto della città da canali e ponti levatoi e quindi facilmente controllabile di notte con alcune barche¹⁷. L'idea piace al doge e agli altri patrizi, ma non agli ebrei che sarebbero costretti a vivere in un totale isolamento e a perdere gli investimenti fatti negli anni precedenti per aprire i negozi a Rialto¹⁸. Questa volta le lamentele non hanno alcun effetto e il 29 marzo il Senato viene chiamato a prendere una decisione. La proposta è approvata al secondo ballottaggio e il decreto stipulato recita così:

9 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 67.

10 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 46-47.

11 Ivi, p. 48.

12 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 67.

13 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 53.

14 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 69.

15 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 55-56.

16 Ibid.

17 Ivi, p. 56.

18 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 69-70.

Li giudei debbano tutti abitar unidi in la Corte delle Case che sono in Ghetto appresso S. Girolamo. Ed accioché non vadino tutta la notte intorno: sia preso che dalla banda del Ghetto Vecchio dov'è un Ponteselo piccolo e similmente dall'altra banda del Ponte; siano fatte due porte cioè una per cadauno di detti luoghi, qual Porte se debbino aprir la matina alla Marangona e la sera siano serrate a ore 24 per quattro custodi Cristiani a ciò deputati, e pagati da loro Giudei a quel prezzo che parerà conveniente al Collegio Nostro¹⁹.

Il 1° aprile viene emanato il proclama in tutta la città e si danno dieci giorni di tempo agli ebrei per trasferirsi nella zona designata²⁰. C'è però un problema: il Ghetto Novo è troppo piccolo per ospitare una comunità che conta oltre 700 persone come riportano le stime dei suoi stessi portavoce, andati a lamentarsi di ciò con le autorità competenti. Nonostante le proteste, il governo non sente la necessità di cercare una diversa sistemazione e il 10 aprile 1516 avviene il trasferimento per chi è riuscito a trovare casa, mentre agli altri non rimane che abbandonare la città²¹. Il provvedimento di rinchiudere gli ebrei in un quartiere risponde a due importanti esigenze: Venezia deve in qualche maniera riappacificarsi con Dio che, a detta dei predicatori, la sta punendo perché ha permesso ai giudei di vivere liberamente in città²² e nello stesso tempo deve evitare l'espulsione dell'intera comunità ebraica che avrebbe danneggiato gli interessi economici dello Stato già messi a dura prova da anni di guerra. La creazione del Ghetto però non pone fine alla questione ebraica, perché il 13 agosto 1516 viene siglato il trattato di Noyon che porta finalmente la pace in terraferma: cade così il motivo principale che ha permesso agli ebrei di arrivare in città. La scadenza della condotta si avvicina e durante il biennio 1518-1519 la discussione si fa accesa all'interno del patriziato: c'è chi li vuole cacciare per evitare la collera divina sull'esempio della Spagna e del Portogallo²³ e chi ne sottolinea l'indispensabilità, mancando a Venezia altre forme di piccolo prestito come i Monti di Pietà²⁴. Alla fine il dibattito si riduce a una scelta ben precisa: meglio tenere i banchi degli ebrei o aprire dei Monti di Pietà? Per i primi si schierano i patrizi intenzionati a difendere l'autonomia della Serenissima nei confronti dell'ingerenza della Chiesa, per i secondi la parte dell'aristocrazia che appoggia i predicatori, i principali responsabili della diffusione e apertura di molti Monti in tutta Italia²⁵. Per uno Stato maniaco del controllo come quello veneziano, i banchi tenuti dagli ebrei risultano la scelta

19 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 70.

20 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 58.

21 Ivi, pp.58-59.

22 L'ira divina è vista negli innumerevoli eventi negativi che sta attraversando la Serenissima: la riconquista della terraferma si fa sempre più difficile e come se non bastasse dal Friuli giungono notizie di una possibile invasione turca dai Balcani. Vedi Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 71.

23 Ci si riferisce alle grandi espulsioni avvenute in Spagna nel 1492 e in Portogallo nel 1496.

24 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 73-74. Il Monte di Pietà è un'istituzione di prestito approvata dalla Chiesa che la considera il perfetto sostituto cristiano dei banchi di pegno ebraici e viene incentivata soprattutto dalla predicazione francescana.

25 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 74.

migliore perché più gestibili e tassabili rispetto ai loro corrispettivi cristiani che non portano a guadagni e per di più necessitano continuamente di donazioni per funzionare. La decisione della Repubblica, alla perenne ricerca di fondi, risulta abbastanza prevedibile e la condotta viene rinnovata nel marzo del 1520²⁶. I sostenitori dei Monti di Pietà non si scoraggiano e nel 1523 si rifanno sentire chiedendone l'istituzione, questa volta senza pretendere l'espulsione degli ebrei²⁷. Il Consiglio dei Dieci, con una ferrea presa di posizione, vieta categoricamente al Senato di occuparsi di tal materia, pena la morte e così sarà, con una sola eccezione che vedremo, fino al 1734²⁸.

La comunità ebraica nei difficili anni della Guerra di Cipro

Negli anni successivi, ogni volta che si avvicina il periodo del rinnovo della condotta, le due parti in causa, ebrei e Stato, discutono sui punti dell'accordo riguardanti soprattutto il denaro che la comunità deve versare nelle casse della Repubblica tramite prestiti e tributi. Il compromesso alla fine viene sempre trovato, ma a partire dagli anni '60 qualcosa in questo meccanismo si inceppa. Accanto alle solite accuse di corruzione della società cristiana e di perfidia, gli ebrei veneziani si trovano a dover fronteggiare i ben più gravi sospetti di tradimento per conto del nemico, l'Impero ottomano. Nel 1567 vengono intercettate delle lettere scritte in ebraico, in cui gli ebrei di Costantinopoli e quelli di Venezia progetterebbero un piano ai danni della Serenissima, e l'anno seguente il bailo rischia di perdere la vita in un incendio nella capitale ottomana di cui si credono responsabili i giudei²⁹. Il culmine viene raggiunto negli anni della Guerra di Cipro (1570-73), quando il fanatismo antiebraico trova il suo bersaglio nella figura del sefardita Joseph Nasi (João Miguez o italianizzato in Giovanni Miches). Joseph, appartenente a una delle più ricche famiglie ebraiche portoghesi³⁰, giunto a Costantinopoli entra inizialmente al servizio di Solimano il Magnifico che è molto interessato a sfruttarne la vasta rete di conoscenze in Europa³¹. Quando il sultano muore, Nasi contribuisce alla salita al trono di

26 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 76.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Ivi, p. 146.

30 Sua zia è Beatrice de Luna (Gracia Nasi), vedova del ricco Francisco Mendes. Lei e la sorella, nonché cognata, Brianda de Luna sono costrette a fuggire per mezza Europa fingendosi cristiane, finché non giungono con un salvacondotto a Venezia nel 1544. Qui le due sorelle cominciano a litigare sulla divisione e amministrazione del loro enorme patrimonio al punto da diventare un caso internazionale che arriva a coinvolgere la Serenissima, il Papato, la Francia e l'Impero ottomano. Trovato l'accordo Beatrice lascia Venezia per stabilirsi da ebrea a Costantinopoli nel 1553, raggiunta l'anno seguente dal nipote Joseph Nasi. Per approfondire le vicende di questa famiglia si veda Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 155-160 e Hermann Kellenbenz, « I Mendes, i Rodrigues d'Evora e i Ximenes nei loro rapporti commerciali con Venezia », in Gaetano Cozzi (a cura di), *Gli Ebrei e Venezia, secoli XVI-XVIII*, atti del Convegno internazionale, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-10 giugno 1983, Milano, Edizioni di Comunità, 1987, pp. 143-153.

31 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 161.

Selim II nel 1566, divenendo così suo consigliere e ricevendo i titoli di duca di Nasso e delle Cicladi³². Da qui in avanti, ogni sua mossa sembra essere una vendetta nei confronti di tutti coloro che in Europa hanno perseguitato lui e la sua famiglia, compresa Venezia. Infatti Nasi ha da tempo un progetto ambizioso che riguarda l'isola di Cipro, entrata nel 1489 a far parte dei possedimenti della Repubblica in seguito all'abdicazione della veneziana Caterina Cornaro che ne era diventata regina dopo la morte del marito, il re Giacomo II di Lusignano³³. Quest'ultimo però aveva legami di parentela con i Savoia e così nel 1564 Joseph Nasi invia un suo agente commerciale con due lettere per Emanuele Filiberto – con il quale aveva stretto amicizia durante gli anni in cui era vissuto nelle Fiandre – affinché faccia valere i suoi diritti dinastici³⁴. Dopo uno scambio epistolare, il Savoia decide di rinunciare al progetto perché tale mossa avrebbe messo in allarme non solo Venezia ma anche le più potenti Francia e Spagna³⁵. La Serenissima viene a conoscenza delle trame ordite dal duca di Nasso dallo stesso Emanuele Filiberto che informa il papa e gli altri Stati cristiani dei suoi contatti segreti con gli ottomani³⁶. Il sospetto di possibili altri colpi mancini da parte dell'ormai potentissimo Nasi obbliga le autorità veneziane a rimanere vigili. Nel 1568 il governo di Famagosta arresta su ordine diretto della Repubblica alcuni agitatori di popolo ebrei e turchi «che vanno girando in giro per l'isola e mandano falsi resoconti a Giovanni Miches»³⁷. Lo stesso anno nei rapporti segreti del Consiglio dei Dieci si legge a proposito del legame tra la comunità ebraica di Venezia e il subdolo Nasi:

Et noi vedemo il conto et l'istimation grandissima che fa tutta la natione ebrea di questo Joseph Nasi dopo massimamente che esso è stato duca di Nixia ed è tenuto per capo principale d'essi ebrei colli quali egli per tutto si intende³⁸.

La preoccupazione da parte delle autorità veneziane è altissima, quasi paranoica, al punto che dietro ogni avvenimento nefasto si crede ci sia lo zampino del duca, come quando viene sospettato di essere il mandante del grande incendio che ha distrutto l'Arsenale nel settembre 1569³⁹. Nel frattempo l'interesse dei turchi per Cipro cresce: i rapporti di spionaggio che giungono a Venezia parlano di accurati piani d'assalto, armi in grado di scardinare le porte e persino scandagli nei fondali di Famagosta per individuare punti vulnerabili⁴⁰. Venezia tiene alta la guardia, inviando galere a

32 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 162.

33 Ivi, p. 164.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Ivi, p. 169.

39 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 99.

40 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 165.

pattugliare i mari attorno all'isola, costruendo nuove fortificazioni e rinforzando quelle già esistenti⁴¹. Il sospetto di spie per conto della Sublime Porta spinge le autorità veneziane ad allontanare da Cipro chiunque possa anche minimamente suscitare dei sospetti; a Famagosta vengono cacciati tutti gli ebrei che non sono originari dell'isola per paura che siano in contatto con Nasi⁴². Nel 1570 nel giro di pochi mesi quello che fino ad allora è stato solo un sospetto diviene un chiaro intento. A gennaio due navi veneziane vengono catturate per rappresaglia e il bailo Marcantonio Barbaro informa Venezia delle parole che un funzionario turco gli ha rivolto: «che volete far di quella isola tanto lontana che non vi dà utile ed è causa di tanti disordini? Lasciatela a noi che abbiamo tante province vicine. Et in ogni modo il Signor è risoluto a volerlo»⁴³. Sul finire di marzo, appena l'ambasciatore turco sbarca a Venezia viene immediatamente convocato davanti al Collegio al quale riferisce la ferma volontà del sultano di ottenere Cipro, evitando la guerra se la Repubblica è disposta a cederla⁴⁴. Le autorità veneziane reagiscono bloccando i mercanti turchi e levantini che si trovano in città e confiscando tutte le loro merci⁴⁵. A luglio il sultano dà il via alla conquista dell'isola: la flotta turca sbarca sulle coste cipriote e conquista prima Nicosia e poi Famagosta uccidendo crudelmente i comandanti veneziani delle due città⁴⁶.

A questo punto ad essere preoccupata non è solo Venezia. Papa Pio V si mette subito al lavoro per formare una Lega Santa, ma le trattative sono lunghe e difficili e solo a maggio del 1571 si raggiunge un accordo⁴⁷. La flotta comandata da don Giovanni d'Austria, figlio di Carlo V, salpa a settembre da Messina e il 7 ottobre avviene lo scontro nelle acque di fronte a Lepanto⁴⁸. L'Impero ottomano subisce una durissima sconfitta, celebrata in tutta Europa con grandi festeggiamenti e in particolar modo a Venezia, la cui flotta è stata determinante nello scontro. In questo clima di gioia generale, la posizione della comunità ebraica veneziana è tutt'altro che rosea: il sospetto di spionaggio per conto degli ottomani e gli intrighi veri o presunti di Joseph Nasi non sono stati dimenticati e a questo si aggiunge la terribile voce che vuole siano stati dei giudei, per ordine dei turchi, a scorticare vivo, dopo la caduta di Famagosta, il comandante della fortezza Marcantonio Bragadin, la cui pelle è stata poi imbottita di paglia e portata come trofeo a Costantinopoli⁴⁹. Guarda caso il 1571 è anche l'anno in cui scade la condotta e quando a dicembre viene presentato il rinnovo, giunge la contromozione di Alvise Grimani

41 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 165.

42 Ivi, pp. 165-166.

43 Ivi, p. 167.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Ivi, pp. 167-168.

48 Ivi, p. 168.

49 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp.100-101.

che propone l'espulsione dell'intera comunità⁵⁰. Scoppia ovviamente un'accesa discussione e il 18 dicembre 1571 il Senato vota un decreto in cui si ordina che «tutti gli ebrei sia di che Stato, grado, sesso e condition esser si voglia siano tenuti andar fuori di questa Città finito che sia, il tempo di due anni di risetto, che li è concesso per la loro Condotta»⁵¹. La comunità ha quindi due anni di tempo, cioè fino a febbraio 1573, per organizzare il suo trasferimento altrove⁵². Questa volta le autorità non sembrano intenzionate a limitarsi alla sola capitale; quattro giorni dopo si provvede ad avvertire il nunzio apostolico che la Repubblica è disposta ad espellere gli ebrei da tutti i suoi Domini a patto che anche il Papato faccia lo stesso, perché solo con una contemporanea cacciata dei giudei anche da Ancona, Venezia e Roma si sarebbero trovate commercialmente sullo stesso piano⁵³. La situazione sembra essere irreversibile ma accade l'insperato: pochi giorni prima dello scadere dell'ultimatum due Avogadori de Comun dichiarano in Senato che la legge sull'espulsione del 18 dicembre 1571 è illegittima in quanto la disposizione del Consiglio dei Dieci del 20 aprile 1524 ha stabilito che non si discuta più la questione dei Monti di Pietà e, secondo gli Avogadori, la cacciata degli ebrei è un modo indiretto per riproporre la questione⁵⁴. Il Senato accoglie questo intervento e l'11 luglio 1573 viene emanato un nuovo decreto che annulla l'espulsione e stabilisce nuove regole per i banchi di prestito che diventano più simili a delle istituzioni benefiche sotto il controllo dello Stato⁵⁵.

Le motivazioni per questo inaspettato cambio di passo sono diverse. Innanzitutto la vittoria di Lepanto non ha portato alcun frutto ai vincitori, soprattutto a Venezia: le spedizioni nel 1571 e 1572 sono state troppo costose, Cipro e altri avamposti strategici dell'Adriatico sono ormai andati perduti e non conviene più portare avanti una guerra che sta nuocendo alle casse dello Stato e ai commerci⁵⁶. Dopo la sconfitta anche alla corte di Costantinopoli si comincia a fare largo l'idea di una pace man mano che l'influenza di Nasi e dei suoi si indebolisce⁵⁷. Senza aspettare gli alleati della Lega Santa, la Repubblica ordina al bailo Marcantonio Barbaro di accordarsi con il sultano e dopo lunghe trattative il 7 marzo 1573 Venezia accetta le dure condizioni chieste dalla Sublime Porta⁵⁸. In queste trattative una parte importante la gioca anche un medico ebreo della corte ottomana, Salomon Askenazi, originario di Udine⁵⁹. Il Barbaro ne parla in maniera del tutto positiva nella considerazione che «come suddito della Serenissima, era già stato amico dei chiarissimi bails Bragadin e Soranzo e per tale in

50 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 170.

51 Ivi, p. 171. Per Roth il giorno è il 14 dicembre; vedi Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 101.

52 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 171.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 Ivi, p. 172. Per Roth il giorno è il 7 luglio; vedi Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 103.

56 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp.103-104.

57 *Ibid.*

58 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 173 e Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp.103-104.

59 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 174.

tutte le circostanze erasi fatto conoscere»⁶⁰. Infatti, già prima dello scoppio della guerra per Cipro, Salomon aveva fatto da tramite tra Venezia e Sokolli Mehemed, gran visir e capo della fazione opposta a quella di Nasi, e per questo era stato arrestato⁶¹. Se i suoi sforzi per evitare la guerra erano stati vani, molti frutti hanno portato per la conclusione della pace con il sultano e il suo impegno è stato fondamentale anche per la revoca del decreto di espulsione degli ebrei veneziani, come ci testimonia il bailo Barbaro⁶².

In ogni caso sulla questione della permanenza o meno dei giudei a Venezia, a giocare un ruolo di primo piano è sempre la motivazione economica. In questi pochi anni di incertezza, nei quali la comunità sembrava destinata all'espulsione, il Senato aveva già cominciato a vedere le conseguenze della loro diminuzione in città e immaginava gli effetti negativi che la loro definitiva partenza avrebbe causato, non solo alla popolazione più povera, ma anche agli stessi senatori, molti dei quali erano debitori o creditori nei loro confronti⁶³. Insomma il ripensamento sull'espulsione ha giovato a tutti e dopo questo episodio la vita degli ebrei a Venezia è potuta trascorrere tutto sommato serenamente fino alla caduta della Serenissima⁶⁴.

Chi sono gli ebrei di Venezia

La comunità ebraica stabilitasi all'interno del Ghetto è un gruppo tutt'altro che omogeneo. L'*Università degli ebrei*, l'organo che rappresenta l'intera comunità e va a trattare con il governo della Repubblica il rinnovo della condotta, è formato dai rappresentanti dei tre gruppi in cui sono divisi i giudei, cioè le tre *nazioni* riconosciute dallo Stato veneziano⁶⁵.

Quella più numerosa è senza dubbio la tedesca formata da ebrei *ashkenaziti* che, provenienti dalla Germania e dall'Europa continentale, seguono il rito tedesco, e da ebrei italiani provenienti da tutta la Penisola che svolgono le loro funzioni con rito italiano⁶⁶. Sebbene siano riunite in un'unica *nazione*, le due comunità risultano molto diverse tra loro non solo nella ritualità ma anche nell'indole. I tedeschi, soprattutto nei primi tempi del loro arrivo in Italia, risultano più diffidenti perché abituati a subire violenze o comunque a vivere circondati dall'ostilità⁶⁷. Al contrario gli italiani sono più aperti, non avendo fortunatamente subito persecuzioni particolarmente feroci che abbiano lasciato segni

60 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 174.

61 Ivi, p. 176.

62 Per approfondire questa vicenda si veda Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 174-176 e Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 103-105.

63 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 175.

64 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 107-108.

65 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 105.

66 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 69-70.

67 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 80.

profondi anche dopo generazioni. A questo si aggiunga anche la poca stima dei tedeschi nei confronti dei loro correligionari italiani che giudicano troppo negligenti quanto cattivi conoscitori dell'esegesi ebraica⁶⁸.

La seconda *nazione*, la più antica presente a Venezia, è quella levantina. Come abbiamo visto, gli ebrei provenienti dall'Oriente sono stati i primi a essere riconosciuti dal governo veneziano ancora nel XIV secolo e tra di loro se ne sono aggiunti molti di origine spagnola e portoghese che, subito dopo le espulsioni dai loro Paesi (1492 e 1496), si sono trasferiti con le famiglie nei porti del Levante come Costantinopoli e Salonicco⁶⁹. Praticano quasi esclusivamente la professione mercantile e vengono tenuti di buon conto dalla Repubblica per le loro importantissime relazioni con regioni commercialmente strategiche come il Vicino Oriente e i Balcani⁷⁰. A dimostrazione del loro status privilegiato, dopo che si sono lamentati con le autorità veneziane delle pesanti ristrettezze a cui li costringeva la vita nel Ghetto Nuovo, privo di abitazioni e magazzini a sufficienza, il Senato con rapidità il 2 giugno 1541 decide:

Sia data libertà a quel Magistrato che gli parerà di accomodar gli ebrei mercanti levantini viandanti in ghetto e non li potendo alloggiar per la strettezza di quello, abbiano autorità di alloggiarli in Ghetto Vecchio [...] restando però sempre serrati e custoditi siccome sono al presente quelli di Ghetto Nuovo [...] non potendo ancora detti mercanti ebrei levantini viandanti far banco, strazzaria, né esercizio alcuno salvo solamente la semplice mercanzia⁷¹.

Nonostante il riconoscimento del loro importante ruolo economico, Venezia non dimentica che sono pur sempre sudditi del nemico ottomano e pertanto impone loro dei limiti precisi: risiedere nel Ghetto Vecchio solo quattro mesi all'anno e senza famiglia, e praticare come unica professione la mercatura⁷². La terza e ultima *nazione* è quella ponentina ed è costituita dagli ebrei sefarditi e dai loro discendenti. Dopo le espulsioni dalla Spagna e dal Portogallo, molti di loro si sono trasferiti in diverse città d'Europa, compresa Venezia. Vengono chiamati marrani perché, anche se formalmente cristiani dato che hanno ricevuto forzatamente il battesimo, di nascosto continuano a professare l'antica fede. Si tratta di una comunità dai contorni poco chiari e questa ambiguità religiosa viene vista con diffidenza dalle autorità veneziane che non sanno darle una collocazione precisa all'interno della società⁷³. Per evitare questo problema il governo, invece di perseguirli come fanno molti Paesi europei, concede

68 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 80.

69 Ivi, p. 84.

70 Ivi, p. 85.

71 *Ibid.*

72 Ivi, p. 87.

73 Ivi, p. 102.

loro di tornare a praticare apertamente l'ebraismo ma a condizione che vivano nel Ghetto e rispettino tutte le regole prescritte ai giudei, come quella di indossare il berretto giallo⁷⁴. Questa imposizione ha uno scopo puramente utilitaristico, dato che la Repubblica vuole evitare che i sefarditi si trasferiscano nei territori dell'Impero ottomano, portando con sé il loro importante bagaglio di conoscenze, rapporti commerciali e denari che andrebbero ad avvantaggiare il sultano⁷⁵. Si arriva al riconoscimento formale con la condotta emessa dal Senato il 27 luglio 1589: questi ebrei vengono raggruppati nella nuova *nazione* ponentina, possono trasferirsi in pianta stabile con le famiglie nel Ghetto Vecchio, acquisiscono gli stessi privilegi commerciali degli ebrei levantini e viene garantita loro la protezione dalle accuse di carattere religioso da parte di qualsiasi magistratura, compreso il Sant'Uffizio⁷⁶.

Ciascun ebreo di qualsiasi *nazione* è comunque tenuto al rispetto di una serie di regole imposte a tutta la comunità, come quella importantissima di portare il segno distintivo quando esce di casa. Prima del 1492 gli uomini giudei erano obbligati a portare un cerchio giallo cucito sulle vesti, mentre le donne dovevano indossare in testa un velo dello stesso colore⁷⁷. Successivamente il Senato sostituisce la O gialla con una *beretta* della medesima tinta, un'imposizione mal sopportata che viene ben presto sviata ponendo semplicemente un contrassegno giallo sul cappello nero⁷⁸. Verso la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII secolo, gli ebrei cominciano gradualmente a utilizzare il berretto rosso, colore dalle connotazioni meno negative⁷⁹, ad eccezione dei levantini che continuano a portare senza problemi il turbante giallo come hanno sempre fatto⁸⁰ (figg. 1a-b). Questo cambiamento di colore avvenuto in maniera autonoma verrà regolamentato dalle autorità solo nel 1631⁸¹.

Oltre agli obblighi, gli ebrei veneziani sono tenuti a rispettare anche molti divieti, fra i più caratterizzanti sicuramente quelli che riguardano i lavori loro concessi, veramente pochi non potendo entrare a far parte delle corporazioni⁸². Tra le professioni permesse ci sono: quella medica, il

74 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 102 e Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 75.

75 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 103 e Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 75.

76 Si veda Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 188; Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 76-77 e Brian Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, Roma, Il Veltrò Editrice, 1985, pp. 291-294.

77 Davide Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento. Economia, spiritualità, separazione*, Alessandra Rizzi relatrice, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2017-2018, p. 96 e Georgios Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness": Judaizers, Muslim and Christian converts (16th-17th century)*, Chris Black relatore, tesi di dottorato, Scozia, University of Glasgow, 2004, pp. 6-7.

78 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., pp. 7-8.

79 Ivi, p. 8.

80 Andrea Zannini, *Venezia città aperta: gli stranieri e la Serenissima XIV-XVIII sec.*, Venezia, Marcianum Press, 2009, p. 124. Si veda anche la descrizione in Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, consultabile in *BnF Gallica*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d.r=cesare%20vecellio?rk=21459;2>> (consultato il 30 ottobre 2021), pp. 464-465.

81 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 8.

82 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 198.

commercio, l'attività feneratizia e quelle ad essa collaterali come la stima dei pegni, il cambio valuta, e infine la *strazzaria*⁸³. Abbiamo già visto il ruolo di primo piano che gli ebrei, soprattutto levantini e ponentini, hanno nell'esercizio della mercatura, fondamentale in una città dove la maggior parte della popolazione è impegnata in questa attività, comprese le famiglie del patriziato⁸⁴. Le entrate dello Stato veneziano dipendono dal continuo e regolare flusso di denaro che deriva dai diritti doganali e dalle imposte di transito e pertanto risulta fondamentale per la Repubblica dimostrare ai mercanti, soprattutto stranieri, che la città è sicura ai fini dell'espletamento dei loro affari⁸⁵. Accanto alla professione commerciale, l'altra attività che più contraddistingue gli ebrei agli occhi dei cristiani è quella dell'usura. Nonostante il giudizio di immoralità che tale professione si porta dietro, il prestito su pegno svolge un ruolo fondamentale per la sopravvivenza quotidiana delle fasce di popolazione più povere e di conseguenza, come già detto, si pone come uno strumento essenziale di stabilità sociale. Di converso le entrate di questa attività permettono alla comunità ebraica di sostenere il pesante carico fiscale a cui è sottoposta dalla Repubblica⁸⁶. Un altro impiego funzionale alle persone più povere che non possono permettersi di comprare merci nuove è il commercio dell'usato, la *strazzaria*⁸⁷. Oltre ai vestiti, gli *strazzaroli* o rigattieri, si occupano di comprare e vendere un sacco di prodotti: argenterie, tappezzerie, quadri, mobilia varia, vecchi materassi e qualsiasi altra cosa di seconda mano che possa avere un mercato⁸⁸. Solo verso la fine del Cinquecento, quando ormai la comunità ha raggiunto una certa stabilità e comincia ad integrarsi con il tessuto cittadino, compaiono nuove professioni come quella del *sansèr*, del fruttivendolo, del cappellaio, dell'intagliatore, dello stampatore, del danzatore e tante altre, con il progressivo aumento delle richieste alle autorità di permessi speciali, come quello di uscire di notte dal Ghetto se il lavoro lo richiede⁸⁹.

Nonostante la continua precarietà dovuta al rinnovo della condotta, la situazione degli ebrei a Venezia si può considerare piuttosto positiva, soprattutto se paragonata a quella loro riservata negli altri Paesi europei⁹⁰. Il legame che si instaura tra la comunità e la città è molto forte, in certi casi capace di sopravvivere alla distanza e al passare del tempo, come dimostrato da Salomon Askenazi durante i difficili anni della guerra di Cipro⁹¹. Il medico udinese non è l'unico ad aver offerto volontariamente

83 Carla Boccato, «Processi ad ebrei nell'Archivio degli ufficiali al Cattaver a Venezia», *Rassegna mensile di Israel*, 1975, 41, 3, p. 168.

84 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 220.

85 *Ibid.*

86 Per farsi un'idea dei diversi tipi di tassazione, delle cifre, e il modo in cui la comunità raccoglie le somme da versare si veda Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., pp. 138-146.

87 Ivi, p. 199.

88 Ivi, pp. 200-201.

89 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 199.

90 Ivi, p. 78.

91 La Repubblica non mancherà di dimostrargli gratitudine anche successivamente; si veda per approfondire Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 176.

i propri servigi e le proprie risorse a vantaggio della Serenissima: nel 1477 un certo Salomoncino offre al Consiglio dei Dieci la possibilità di far avvelenare il sultano dal medico di corte in cambio di alcuni favori⁹², e nel XVI secolo due banchieri giudei, Abramo e Anselmo, contribuiscono con ben mille ducati ciascuno ad una sottoscrizione pubblica del governo per una delle guerre contro il Turco⁹³. Vi sono poi molti ebrei che decantano la grandezza della Serenissima attraverso le loro opere letterarie e favoriscono la crescita e diffusione del mito di Venezia in tutta Europa. L'idealizzazione della città e del suo governo è presente nel pensiero filosofico del celebre Isaac Abrabanel, padre di Leone Ebreo, giunto a Venezia nei primi anni del XVI secolo. Il rabbino portoghese si spinge addirittura a fare un parallelo tra l'antico governo di Israele e quello della Serenissima, paragonando la figura di Mosè a quella del doge⁹⁴. Ma colui che si è speso di più nell'esaltare il governo veneziano nei suoi scritti è indubbiamente il medico umbro David de' Pomis, che non si risparmia nell'utilizzare parole di grande lusinga: «Le istituzioni veneziane sono divine [...] Et è promesso da Iddio per bocca del suo profeta di conservare la Santa Repubblica»⁹⁵. Per dimostrare l'origine divina della Serenissima, David scrive il *Tractatus de divinitate institutorum Reipublicae Venetae*, andato purtroppo perduto⁹⁶, ma il suo pensiero in tal senso lo possiamo ritracciare indirettamente in altri suoi testi. Dopo la vittoria di Lepanto, il medico invia al doge e al Senato un *memorandum* in cui sostiene che il successo della battaglia era già stato predetto nella Bibbia⁹⁷. Nel trattato *De Medico Hebraeo* (Venezia, 1588), dedicato al doge Pasquale Cicogna, De' Pomis non manca di esaltare Venezia e il suo governo attraverso le analogie con gli ordinamenti politici di Mosè che, a suo argomentare, si avvicinavano già a un'idea di repubblica, l'unica forma di governo capace di evitare la tirannia⁹⁸. Nel XVII secolo l'ammirazione per Venezia continua a tal punto che alcuni ebrei arrivano a considerarla quasi una terra promessa; in particolare il rabbino Simone Luzzatto la definisce la vera e unica erede dell'Impero romano⁹⁹.

Alla luce di quello che abbiamo visto finora, il rapporto tra Stato veneziano e comunità ebraica rimane comunque alquanto contraddittorio. La Serenissima che si è sempre professata difensore del cattolicesimo – si pensi anche solo alle numerose guerre contro i turchi infedeli – ammette del resto nella propria città, soprattutto per ragioni economiche, diverse comunità ‘pericolose’, non solo ebrei,

92 Però la missione non sembra essere andata a buon fine. Vedi Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 222.

93 Ivi, p. 221.

94 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 152.

95 Citato in Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 221.

96 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 152 e Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 215.

97 *Ibid.*

98 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 151-152.

99 Roth, *Gli ebrei in Venezia*, cit., p. 221.

ma anche i tedeschi luterani e persino gli ottomani mussulmani¹⁰⁰. In quest'ottica Venezia, nel paragone con le altre nazioni, risulta di gran lunga più tollerante con le diverse comunità etnico-religiose e l'idea di libertà che è alla base del suo mito ne esce corroborata¹⁰¹. I giudei possono vivere tranquillamente in città ma non bisogna fare l'errore di credere che tale situazione sia il frutto di un atteggiamento benevolo nei loro confronti. Essi rimangono comunque oggetto di scherno e disprezzo; considerati poi sempre un pericolo per la fede¹⁰², devono essere separati dal resto della cittadinanza, per evitare contaminazioni nel rapporto con la popolazione cristiana. La creazione del Ghetto risponde a tutte queste esigenze, condivise sia dalla Chiesa sia dalla Repubblica¹⁰³ e l'unico modo che gli ebrei hanno per ottenere l'accettazione e il reintegro nella società è la conversione¹⁰⁴.

100 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., pp. 29-30.

101 Ioly Zorattini, « Ebrei e S. Ufficio a Venezia: tre secoli di storia », cit, p. 232.

102 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., pp. 29-30.

103 Ivi, p. 242.

104 Ivi, p. 241.

GLI EBREI E LA CHIESA

I predicatori e la battaglia contro l'ebreo corruttore e usuraio

Se la Repubblica è disposta a cercare compromessi pur di non danneggiare i suoi interessi e allo stesso tempo conservare la sua immagine di città cristiana, meno propensa lo è la Chiesa. All'interno di questa istituzione si muovono in maniera più o meno autonoma diverse anime che hanno un approccio differente nei confronti dei giudei. Sicuramente i più intransigenti sono i predicatori degli Ordini mendicanti che hanno creato non pochi problemi a molte comunità ebraiche in Italia.

Anche Venezia a partire dal terzo decennio del Quattrocento vede l'affermarsi dei predicatori itineranti, in particolare quelli dell'Ordine francescano osservante¹⁰⁵. Il luogo privilegiato per le loro prediche non è più l'interno delle chiese ma lo spazio aperto dei campi¹⁰⁶: essi si dimostrano infatti più interessati a un contatto diretto e informale con le folle che li vengono a sentire. Più che guide spirituali questi frati diventano degli intransigenti moralisti, pronti a disciplinare i comportamenti dei singoli come quelli della collettività¹⁰⁷, mettendo bocca addirittura sulle politiche degli Stati, sulla giustizia e soprattutto sull'economia¹⁰⁸. Riguardo a quest'ultimo aspetto i francescani hanno elaborato un'idea di società ideale basata sul mercato, in cui da un lato stanno coloro che producono ricchezza come mercanti, nobili e clero, dall'altra i poveri e reietti. In questo sistema virtuoso la logica del profitto deve andare di pari passo con quella della solidarietà cristiana che tramite donazioni, elemosine e lasciti porta alla costruzione di chiese e ospizi per l'assistenza delle fasce di popolazione più povere ed emarginate¹⁰⁹. In questa concezione ad essere esclusi sono gli usurai, quindi i giudei, perché prestare denaro ad interesse porta all'arricchimento del singolo a discapito della comunità¹¹⁰ e per corrispettivo l'unica istituzione moralmente accettata per fornire un servizio alternativo ai banchi ebraici sono i Monti di Pietà¹¹¹.

Se sappiamo che lungo tutto il Quattrocento giungono a Venezia vari predicatori francescani, ci mancano notizie sul contenuto delle loro prediche¹¹². Il governo veneziano è stato attento a limitare il raggio d'azione dei frati, poiché la predicazione può rivelarsi un momento estremamente delicato,

105 Fernanda Sorelli, « Predicatori a Venezia (fine secolo XIV – metà secolo XV) », in *Predicazione francescana e società veneta nel Quattrocento: committenza, ascolto, ricezione*, atti del II Convegno internazionale di studi francescani, Padova, 26-27-28 marzo 1987, Padova, Centro studi Antoniani, 1995, p. 120.

106 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 78.

107 Ivi, p. 86-87.

108 Ivi, p. 78.

109 Ivi, pp. 45-46.

110 Ivi, p. 46.

111 Ivi, p. 51.

112 Ivi, p. 87.

in quanto si concentrano in poco spazio un gran numero di persone che, fomentate dalle parole veementi del predicatore, possono essere occasione di tumulti e scontri incontrollati, motivo di particolare apprensione per le autorità cittadine¹¹³. Per evitare questa degenerazione, il potere di persuasione dei sermoni viene già in principio neutralizzato attraverso dei limiti che vengono imposti sulle tematiche da trattare, con l'indicazione di argomenti di carattere devozionale e morale, decisamente meno pericolosi e controversi¹¹⁴. La Repubblica cerca anche qui il giusto compromesso, permettendo la venuta di predicatori come ci si aspetterebbe da una città cristiana, ma premunendosi rispetto ai loro sermoni che non tocchino temi particolarmente delicati come l'usura ebraica, in modo da evitare i fenomeni di violenza accaduti in molte città della terraferma¹¹⁵.

Nonostante tutte le precauzioni, a partire dalla seconda metà del Quattrocento una serie di eventi mette in grossa difficoltà le autorità veneziane. Le predicazioni, soprattutto dei francescani osservanti, si fanno sempre più veementi e pressanti, criticando apertamente l'operato della Repubblica in campo economico e l'eccessivo lassismo morale che ormai regna in città, scagliandosi altresì contro la presenza ebraica, corruttrice della fede cristiana e rapace delle misere sostanze dei poveri cristiani¹¹⁶. Tra questi predicatori spicca la figura dell'intransigente Bernardino da Feltre, grande sostenitore dei Monti di Pietà¹¹⁷ e strenuo nemico dell'usura e dei giudei, per i quali non risparmia parole di profondo disprezzo: «Oh che febbre hanno addosso li Zudei! Il freddo della infedeltà e l'ardore della cupidigia»¹¹⁸. A Trento il frate si trova inconsapevolmente a giocare un ruolo importante nella tragica vicenda di Simonino; infatti, arrivato in città per i quaresimali in quel fatidico 1475, durante uno dei suoi sermoni, in risposta a chi sosteneva che gli ebrei fossero delle brave persone, risponde con queste parole che, con il senno di poi, acquisiscono quasi la forma di una profezia: «Voi non sapete quanto male vi facciano costoro che voi ritenete buoni, ma non passerà la Pasqua del Signore che vi daranno prova della loro bontà»¹¹⁹. E così avvenne: il Giovedì Santo il piccolo Simone sparisce nel nulla per poi essere trovato morto qualche giorno dopo e gli ebrei immediatamente accusati di omicidio rituale. La vicenda del bambino morto per mano dei giudei diventa uno dei cavalli di battaglia dei predicatori che lo utilizzano come un ulteriore strumento nella lotta al prestito a interesse, associando il dissanguamento subito da Simonino per mano degli spietati ebrei a quello delle ricchezze cristiane

113 Sorelli, « Predicatori a Venezia (fine secolo XIV – metà secolo XV) », cit., p. 141.

114 Ivi, p. 144.

115 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 92.

116 Ivi, p. 43.

117 Tra il 1484 e il 1492 riesce ad aprire ben ventidue Monti di Pietà, molti di questi in città del Dominio veneziano; vedi Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 46.

118 *Ibid.*

119 Ivi, p. 47.

ad opera dei rapaci usurai¹²⁰. L'accusa di sangue è un tema caldo, capace di smuovere le folle e provocare violenze e saccheggi nei confronti delle comunità ebraiche, proprio ciò che la Serenissima non vuole assolutamente accada nella capitale e nelle città del suo Dominio e per questo prende delle precauzioni a tutela dei giudei, arginando ove necessario la foga dei predicatori. Il doge Pietro Mocenigo provvede immediatamente a spedire diverse lettere ducali alle città della Terraferma per prevenire la ferocia antiggiudaica, che di lì a poco sarebbe dilagata nei territori veneti¹²¹. Una Ducale viene inviata il 22 aprile 1475 ai rettori di Padova per avvertirli del pericolo che la vicenda di Trento comporta per la locale comunità ebraica e pertanto si dà l'ordine di punire tutti coloro che incitano all'odio verso i giudei¹²². Pochi giorni dopo, il 28 aprile, una Ducale con lo stesso contenuto viene inviata a Udine al Luogotenente della Patria del Friuli¹²³.

Nonostante tutte le precauzioni prese, anche Venezia è costretta a scendere a compromessi. L'inevitabile arrivo in città del culto di Simonino viene immediatamente regolamentato dal Consiglio dei Dieci: viene concessa il 14 gennaio 1479 l'autorizzazione a fondare una scuola in suo onore¹²⁴ e viene permesso esclusivamente alla Chiesa di Santa Maria dei Servi (oggi scomparsa) di consacrare il 14 gennaio 1489 un altare al bambino martire con relativo tabernacolo e reliquie¹²⁵ (figg. 2-3). Nelle province venete il controllo dello Stato risulta meno efficace rispetto alla persuasione dei predicatori al punto che la popolazione comincia a vedere omicidi rituali ogniqualvolta sparisca o venga trovato morto un bambino nei giorni della Pasqua ebraica. Nel 1480 a Portobuffolè sono accusati di infanticidio alcuni ebrei della comunità locale che, dopo diversi processi, vengono alla fine condannati a morte proprio dalle autorità di Venezia¹²⁶. Sebbene i presunti responsabili siano stati presi, la Signoria teme possibili ripercussioni sulle altre comunità ebraiche in quei territori e il 6 maggio 1480 provvede a scrivere al Capitano di Treviso:

...vui habiate, et fazate aver diligentissima cura et diligentia a le chaxe, robe, e beni de tutti li Ebrei in questa terra

120 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 102-103.

121 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 49.

122 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 105.

123 Il Friuli deve essere un territorio dove l'antisemitismo è fortemente presente già prima dell'infanticidio di Trento, infatti l'11 dicembre 1467 era stata mandata un'altra Ducale in difesa di un certo Samuele ebreo e suoi soci a cui erano stati rubati dei beni da parte del conte di Gorizia, pretendendo la restituzione immediata del bottino. Vedi Radzik, *Portobuffolè*, cit., pp. 50 e 52 nota 6.

124 Salomone G. Radzik, *Portobuffolè*, Firenze, Giuntina, 1984, p. 20 nota 12.

125 Valentina Perini, *Il Simonino. Geografia di un culto*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Soriche, 2012, p. 93. La testimonianza di Emmanuele Antonio Cicogna nel suo *Delle iscrizioni veneziane* (Venezia, 1824-1853) ci fa conoscere quali reliquie vi erano conservate: «In questo tabernacolo del beado Simonino de Trento ge xé doi pezi de doi soe gonelle lui portava, et etiam un pezeto de una soa scharpa. Et etiam un suo chiavelo del dito Beado Simoneto. Et tutte queste cose se hanno habude de missier pre jachomo seba chanonico de Trento che lui le avè in quel tempo chel dito beado Simoneto da li judei fu morto chome mostra la historia»; citato in Radzik, *Portobuffolè*, cit., p. 20 nota 13.

126 Per approfondire la vicenda vedi Radzik, *Portobuffolè*, cit.

abitanti: si che ne per loro proprii, ne per altri, o de sua volontà, o contra el voler loro, possi esser tratto cossa alcuna fuor de questa terra, ne robato, ne trasformato, ne altramente mal posto...¹²⁷

Nel 1485 un altro caso, quello di Lorenzino Sossio a Marostica, rimane senza colpevoli e in questo caso le sollevazioni popolari sono tali da costringere il doge Marco Barbarigo a firmare il 12 aprile 1486 l'espulsione da Vicenza e provincia di tutti gli ebrei¹²⁸.

Escludendo queste eccezioni, la linea del governo veneziano rimane comunque la stessa: garantire agli ebrei il diritto di prestare denaro e di vivere in pace, non tollerare qualsiasi intromissione da parte di chiunque nella questione ebraica e mettere in guardia i predicatori dal diffondere dissidi¹²⁹. Ovviamente non sempre le cose vanno come si spera, soprattutto se si ha a che fare con un personaggio come Bernardino da Feltre. In qualsiasi città vada, vi sono sollevazioni popolari contro gli ebrei e Venezia nel 1492 è costretta a scrivere ai rettori di Brescia avvertendoli del pericolo:

Bernardino mentre predicava a Padova e in questi altri luoghi, aveva concitato il popolo contro gli ebrei, e perciò ne seguirono grandi tumulti, perturbazioni e scandali che assolutamente non vogliamo credere o sentire si verificchino costi¹³⁰.

Con l'arrivo del Cinquecento anche nella capitale lo stretto controllo delle predicazioni comincia a perdere efficacia. Le disgrazie che colpiscono in questo periodo la Repubblica, come le pestilenze e le successive Guerre d'Italia, vengono additate dai predicatori come manifestazioni dell'ira divina per una città che si sta perdendo nel peccato¹³¹. Benché il governo continui a vigilare e a cacciare i frati che con i loro sermoni criticano la politica veneziana, il clima generale che si respira a Venezia è ormai teso e pesante¹³². Dopo la terribile sconfitta di Agnadello (14 maggio 1509), con i nemici alle porte e ondate di profughi che scappano in città, compresi molti ebrei, i francescani osservanti trovano terreno fertile per portare avanti le loro tradizionali battaglie, compresa quella contro gli usurai giudei¹³³. Proprio nel 1509 giunge a declamare i suoi sermoni l'osservante padovano fra' Rufino Lovato, che non risparmia aspre critiche al governo per la sua negligenza nell'arginare l'immoralità dilagante in città e causa dello sfavore divino¹³⁴. A preoccupare il frate è soprattutto la presenza

127 Radzik, *Portobuffolè*, cit., p. 64.

128 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 49.

129 Ivi, p. 50.

130 Ivi, p. 51.

131 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 108-109.

132 Ivi, p. 109.

133 Ivi, pp. 111-112.

134 Ivi, p. 112.

ebraica ed egli non manca di sottolineare più volte la liceità della confisca da parte dello Stato delle loro ricchezze, come fa nella predica del 6 aprile 1509 quando afferma chiaramente che «era licito a tuor tuti li danari de li zudei e non li lassar viver»¹³⁵. Il 2 aprile 1511 il nostro Rufino è nuovamente a Venezia mentre riafferma la sua posizione sulla confisca dei beni agli ebrei, chiedere anche la loro cacciata, facendo leva sul fatto che il loro numero è aumentato notevolmente negli ultimi anni¹³⁶. Il clima è talmente teso che il rappresentante della comunità Anselmo dal Banco va a parlare della questione direttamente con i Capi dei Dieci che provvedono a mettere in guardia il predicatore dal continuare con i suoi attacchi¹³⁷, ma gli avvertimenti non portano alcun risultato e il frate torna nuovamente sulla questione durante il sermone del 18 aprile¹³⁸. Il braccio di ferro tra frati minori e autorità veneziane continua negli anni successivi: Sanudo ci riferisce che il Venerdì Santo del 6 aprile 1515 nella chiesa dei Frari, fra' Zuan Maria di Arezzo si è scagliato

...contra li medici hebrei, et maxime maestro Lazaro, che à fato disperder christiane, usato con christiane, et nulla di provision si fa, concludendo: si pol tuor tutto il suo haver e meterlo a defension dil Stato, perché sono servi nostri¹³⁹.

Le numerose predicazioni che mescolano argomenti di fede a ‘cosse di stato’, suscitano la pronta reazione del Consiglio dei Dieci che, qualora gli ammonimenti rimangano inascoltati, provvede alle conseguenti espulsioni¹⁴⁰. Tutto questo però non basta a far calare le forti tensioni sociali venutesi a creare in un contesto di profonda crisi e pertanto diventa necessario da parte del governo prendere subito una decisione chiara e netta sulla questione ebraica. Alla luce di ciò risulta comprensibile la scelta di rinchiudere gli ebrei nel Ghetto: in questo modo la Repubblica dà un segnale forte alla popolazione e ai predicatori e non perde i preziosi vantaggi economici che la loro presenza porta alle casse dello Stato¹⁴¹.

Il Sant'Uffizio a Venezia e il difficile rapporto con la Repubblica

135 Citazione dai *Diarii* di Marin Sanudo. Vedi Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia* cit., p.67 e Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 112.

136 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 114.

137 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 67 e Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 114.

138 Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 114.

139 Segre, «Prima del Ghetto», cit., p. 89 nota 20.

140 Per approfondire le vicende vedi Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 116-120.

141 Ivi, p. 123.

Rispetto alle predicazioni, poco controllabili non solo dalle autorità civili ma il più delle volte anche dalla Chiesa stessa, il Sant'Uffizio è un organo ecclesiastico che dipende fortemente dal potere centrale di Roma, aspetto fondamentale per comprendere l'atteggiamento ostile che la Repubblica ha nei confronti di questa istituzione. Di fondo c'è l'avversione che Venezia ha sempre avuto nei riguardi delle ingerenze del Papato, uno Stato straniero molto spesso nemico sia in campo politico che economico. Fin dal suo insediamento questo organo della Curia romana è dovuto venire a compromessi con la Serenissima, innanzitutto perché a Venezia, come in Spagna, c'è già un'Inquisizione istituita ancora nel 1289¹⁴² ed essa non ha alcun legame con quella romana fondata nel luglio del 1542 da Paolo III¹⁴³. Il Sant'Uffizio riesce a insediarsi nella capitale veneta e nel suo Dominio solo il 22 aprile 1547 quando viene ricostituita una nuova Inquisizione con decreto del doge e dei suoi sei consiglieri¹⁴⁴, apportando alcune modifiche assai rilevanti che ne stravolgono la composizione originale. Diventa infatti un'istituzione mista perché, oltre ai rappresentanti della Chiesa romana, l'inquisitore e il nunzio apostolico, e il rappresentante della diocesi, il patriarca di Venezia, vengono aggiunti dei funzionari statali, i tre Savi sopra l'eresia¹⁴⁵.

Forse proprio grazie a questa natura mista, il Sant'Uffizio veneziano risulta piuttosto scrupoloso nelle indagini ed equilibrato nelle sentenze rispetto agli altri tribunali contemporanei¹⁴⁶. Per quel che riguarda i processi con coinvolti ebrei ed ex ebrei, il numero è decisamente basso; per Calimani siamo intorno al 5% di tutti i procedimenti svolti nel XVI secolo e spesso le denunce non hanno un seguito o le indagini si concludono con un nulla di fatto¹⁴⁷. Tra gli imputati troviamo molti ebrei battezzati che vogliono tornare all'antica fede, giudei che si sono fatti battezzare più di una volta, quelli che si fingono cristiani in pubblico e infine quelli che non rispettano le regole sul comune senso del pudore¹⁴⁸. Guardando più nello specifico il loro stato, troviamo ben pochi giudei del Ghetto processati e per lo più per minacce o corruzione¹⁴⁹, mentre la maggior parte dei procedimenti riguarda i marrani¹⁵⁰. La situazione per questi ultimi migliora decisamente dopo la protezione dalle accuse di carattere religioso che il governo veneziano concede loro con la condotta del 1589, portando a un

142 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 64-65.

143 *Ibid.* e *Id.*, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 107.

144 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 17.

145 *Ivi*, p. 51. Nelle città del Dominio viene applicato lo stesso principio: l'inquisitore e il vescovo vengono affiancati dal rettore o un suo rappresentante.

146 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 108.

147 *Ivi*, p. 109; Ioly Zorattini, « Ebrei e S. Uffizio a Venezia: tre secoli di storia », cit., p. 224 e Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 153.

148 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 110-111.

149 *Ivi*, p. 109.

150 Pier Cesare Ioly Zorattini, « Note sul S. Uffizio e gli ebrei a Venezia nel Cinquecento », in Umberto Fortis (a cura di), *Venezia ebraica*, atti delle prime giornate di studio, Venezia, 1976-1980, Roma, Carucci editore, 1982, p. 45.

drastico calo dei procedimenti inquisitoriali nei loro confronti¹⁵¹. Nemmeno dimostrare che abbiano vissuto da falsi cristiani prima del loro trasferimento nei Serenissimi Domini ha valore per le autorità veneziane; come scrive Pullan: «La libertà di Venezia, che implicava talvolta una studiata indifferenza al passato d'una persona e ai reati da questa commessi al di fuori della città, poteva risultare una delle sue maggiori risorse»¹⁵² e tale atteggiamento di 'tolleranza' risulta funzionale ad attirare in città molti sefarditi in cerca di tranquillità per le loro famiglie e soprattutto per i loro affari¹⁵³.

In generale il basso numero di casi che vede coinvolti ebrei, almeno se paragonato ad altri tribunali inquisitoriali, denota una difficoltà nel perseguire questa categoria di imputati. La presenza di rappresentanti della Repubblica all'interno del tribunale ecclesiastico, fa sì che i processi vengano fortemente controllati e influenzati dallo Stato¹⁵⁴. A ciò si aggiunge il problema di stabilire a chi vada la competenza dei reati commessi dai giudei perché, nonostante le continue insistenze da parte di Roma, il governo veneziano non ha mai concesso al Sant'Uffizio una qualche autorità su questa categoria di persone, ritenute infedeli e non eretiche. L'Inquisizione quindi cerca almeno di rivendicare la propria giurisdizione su specifiche categorie di imputati: i giudaizzanti o criptogiudei, cioè ex ebrei convertiti al cristianesimo, per la maggior parte marrani, che dimostrano, se non di praticarla scopertamente, di riavvicinarsi alla religione ebraica, e altresì gli ebrei che non rispettano la 'legge', cioè «il codice di comportamento e d'osservanza religiosa comune tanto ai cristiani quanto agli ebrei» e i giudei che insultano o offendono con azioni e parole la religione cristiana e la Chiesa cattolica¹⁵⁵.

Come se non bastasse, il Sant'Uffizio ha dovuto accettare delle limitazioni per evitare di pestare i piedi ad altre magistrature veneziane che già si occupano di offese nei confronti della religione e di reati commessi dai giudei del Ghetto. L'eresia a Venezia non è vista come una questione unicamente religiosa, in quanto, oltre ad essere una possibile causa dell'ira divina, può essere veicolo di pericolose idee sovversive e fonte di disordine pubblico¹⁵⁶. Quindi è interesse del governo stesso combattere questa piaga dilagante ma ovviamente a suo modo, senza doversi subordinare ad un'autorità esterna. Nel 1551 il Consiglio dei Dieci restringe a sole sei categorie di reati la competenza del Sant'Uffizio,

151 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 89.

152 Ivi, p. 83.

153 Il portoghese Antonio Saldagna, nella sua relazione dell'11 gennaio 1579 fatta al Sant'Uffizio veneziano in cui denuncia molti giudaizzanti iberici che vivono in città, riporta che un suo complice, Stephano Noghera, è riuscito a infiltrarsi in una di queste famiglie di marrani e gli ha raccontato «che quando scrivono alli Portughesi [giudaizzanti] gli scrivono che la miglior mercantia che vale qua è sale di là, la quale parolla, saldalà è equivoca, e <vol dir sal e sal> composta vol dir "exi illinc" [exi illinc] cioè che escano dell'idolatria e vengano a questa città tanto libera» in Pier Cesare Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1579-1586)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 4 (1985), p. 136.

154 *Id.*, «Ebrei e S. Uffizio a Venezia: tre secoli di storia», cit., p. 225.

155 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 99.

156 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., p. 65.

favorendo le proprie magistrature soprattutto in materia di infedeli e pertanto anche di ebrei¹⁵⁷. In particolare i crimini che vedono coinvolti i giudei sono stati assegnati già da tempo agli Esecutori contro la Bestemmia e agli Ufficiali al Cattaver¹⁵⁸. I primi si occupano di una lunga serie di reati molto diversi tra loro e ritenuti pericolosi per la stabilità e la sicurezza pubblica¹⁵⁹, tra cui anche quelli commessi da ebrei, soprattutto se levantini e quindi sudditi ottomani. Gli ufficiali al Cattaver, dal momento della fondazione del Ghetto nel 1516, hanno tra le varie mansioni anche il compito di verificare che i giudei rispettino tutte le regole loro imposte dalle leggi e dalle condotte sottoscritte, come il coprifuoco notturno, l'utilizzo del segno distintivo, il controllo dei loro spostamenti fuori dal Ghetto¹⁶⁰ e tanti altri.

Il disagio nell'intraprendere i procedimenti giudiziari nei confronti di questo gruppo di imputati è molto sentito dai nunzi apostolici che non mancano di lamentarsene. Alberto Bolognetti, che detiene la carica a Venezia dal 1568 al 1581, in una sua relazione inviata a Roma si sofferma proprio sullo stato di privilegio goduto dai levantini in quanto sudditi turchi, una protezione che secondo lui finisce con l'avvantaggiare anche gli ebrei delle altre *nazioni*¹⁶¹.

Et non è dubbio ch'in Venetia è alquanto maggiore che altrove l'ardire et la libertà de gl'Hebrei, sendo anco l'essequitioni contro di loro più difficili, perciocché pare che la Signoria sia come forzata a condonar loro alcune cose (quando però non siano in pregiudizio della religione) per esser Levantini compresi nelle capitulationi col gran Turco et del favore de' Levantini partecipano anco gl'altri per il commertio et legame c'hanno tutti insieme¹⁶².

Tutti questi atti ostili dello Stato veneziano nei confronti del Papato sono volti soprattutto a dimostrare la propria indipendenza e non significano assolutamente una minore severità nell'agire contro questo tipo di reati, anzi, molto spesso le autorità secolari incentivano una maggiore fermezza e durezza delle pene di modo da sottolineare il ruolo di Venezia come protettrice intransigente della fede cristiana¹⁶³.

I processi contro ebrei e criptogiudei nel Cinquecento

Compreso il funzionamento del Sant'Uffizio a Venezia, passiamo a vedere qualche esempio di processi per cercare di ricostruire almeno parzialmente il rapporto che gli ebrei hanno instaurato con

157 Ioly Zorattini, « Note sul S. Uffizio e gli ebrei a Venezia nel Cinquecento », cit., p. 51.

158 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 129.

159 Ivi, p. 130.

160 *Ibid.*

161 Ioly Zorattini, « Ebrei e S. Uffizio a Venezia: tre secoli di storia », cit, p. 223.

162 *Ibid.*

163 Ivi, p. 140.

il cristianesimo e i suoi dogmi e come i cristiani percepiscono le loro parole e i loro comportamenti al riguardo. Le testimonianze e gli interrogatori rivelano un mondo di credenze sia dal punto di vista ebraico sia da quello cristiano, credenze che mescolano superstizioni e pregiudizi da una parte e dall'altra, lasciando ben poco spazio alla verità dei fatti. Un'importante spia per capire meglio questo complicato sottobosco sono le bestemmie. Va fatta una piccola distinzione, tanto fondamentale quanto problematica nella messa in pratica. Le bestemmie pronunciate da convertiti vengono considerate blasfemia ereticale, se non vera e propria apostasia, e quindi di competenza del Sant'Uffizio¹⁶⁴. Infatti ingiuriare Cristo e i santi o mettere in dubbio i dogmi della religione cristiana, sono visti dai testimoni cristiani come la prova dell'identità giudaica di una persona¹⁶⁵. Quando invece si tratta di semplice blasfemia, cioè un'affermazione che non nega un qualche articolo di fede – la differenza comunque è veramente labile – questa finisce tra i compiti degli Esecutori contro la Bestemmia¹⁶⁶.

Sfogliando le carte dell'Inquisizione troviamo un variegato repertorio di affermazioni da ritenersi offensive nei confronti della religione cristiana, di Cristo e della Madonna. Le principali attribuite agli ebrei e ai convertiti non negano solamente la natura divina di Gesù ma sfociano in insulti sulla sua persona e sulla sua nascita. Cristo viene ritenuto un figlio illegittimo e per questo la Madonna è spesso definita puttana e adultera; lo si considera poi un mago e un seduttore e in quanto tale giustamente condannato come criminale dagli ebrei di allora¹⁶⁷. Partiamo dalla deposizione di un certo Antonio Saldagna (o Saldanha), «doctor Lusitanus», presentatosi l'11 gennaio 1579 davanti al Sant'Uffizio con lo scopo di smascherare dei falsi cristiani che vivono in città. Egli afferma di aver sentito un certo marrano Diego Vaz proferire delle parole blasfeme:

...detto Diego argumentò in casa mia delli passi della Scrittura come giusto fano gli Hebrei negandoni il passo d'Esaia “Esse virgo concipiet”, che non s'intendeva della Vergine gloriosa né quello passo “Puer datus est nobis” s'intenderà di Christo né quello di Daniello delle ebdomade né nel Genesi dove dice “Non auferetur sceptrum de Juda” e molti altri passi che non mi ricordo, cittandomi i testi hebrei¹⁶⁸.

La negazione di dogmi cristiani tramite la confutazione dell'interpretazione cattolica dei passi biblici è un tipo di blasfemia decisamente più sottile e sicuramente meno diffusa: essa richiede infatti una buona conoscenza dei principi della fede cristiana così come delle Sacre Scritture che ben pochi sono

164 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 132.

165 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 21.

166 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 133.

167 Ivi, p. 132.

168 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 22 e Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1571-1580)*, cit., 4, p. 134.

in grado di avere. Nella maggior parte dei casi le bestemmie sono semplici appellativi o imprecazioni, molto più facili da sentire rispetto a complicate analisi esegetiche che si sta ben attenti dall'esprimere pubblicamente.

Un appellativo di Cristo che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente¹⁶⁹ è quello che rintracciamo nella deposizione fatta da un inquisitore vicentino di fronte al tribunale veneziano. Il teste sostiene che un ex ebreo di nome Salvatore da Caglione ha rifiutato l'ostia consacrata perché «non vuole ricevere un impiccato»¹⁷⁰. Il termine 'impiccato' o 'appeso' per indicare in maniera dispregiativa Cristo è molto diffuso tra gli ebrei e dietro questa sola parola si nasconde un'interpretazione completamente diversa sulla sua morte. L'origine di tale epiteto la troviamo nel *Sanhedrìn* 43a del *Talmùd Babilonese* ove viene detto che «lo appesero alla vigilia di Pasqua»¹⁷¹, anche se non è chiaro il significato, dato che il termine 'appeso' in ebraico può indicare sia la crocifissione sia l'impiccagione¹⁷². Il dilemma si infittisce ulteriormente poiché nello stesso brano poco prima si dice «che stava per essere lapidato» e secondo la legge biblica il condannato dopo la lapidazione deve essere appeso a un palo come pubblico monito¹⁷³. Quindi non solo non viene esplicitato se sia stato 'appeso' a una croce o altro ma, a quanto parrebbe, sarebbe stato giustiziato tramite lapidazione. Inutile dire che alla luce di ciò non vi è solo una grossa discrepanza rispetto ai Vangeli sul come sia stato ucciso, ma anche sulle responsabilità della sua morte. Infatti la lapidazione è un'usanza ebraica e pertanto Gesù sarebbe stato giustiziato dai suoi correligionari senza alcun intervento da parte dei romani¹⁷⁴.

Le altre fonti ebraiche sulla vita di Cristo sono le *Toledòth Jéshu*, delle specie di Vangeli scritti dal punto di vista dei giudei, e nelle diverse versioni giunteci il tipo di condanna a morte subita da Gesù non coincide. Per esempio nelle *Toledòth* aramaiche vi è la fusione della crocifissione di tradizione romana con la lapidazione ebraica: «lo crocefissero e lo lapidarono con la pietra e morì sulla croce»¹⁷⁵. All'interno del così detto gruppo Elena, alcune versioni riportano come pena la lapidazione, in un'altra si parla di strangolamento, ma tutte concordano sul fatto che dopo la morte si procedette all'impalamento come esige il rito ebraico¹⁷⁶.

Questo addossare le responsabilità della condanna alla parte ebraica potrebbe sembrarci strano ma il *Talmùd* e le *Toledòth Jéshu* non hanno lo scopo di incolpare i romani e/o discolpare i giudei, ma di

169 Vedi *CAPITOLO 1* pp. 49 ss.

170 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 132 e vedi nota 34.

171 Riccardo Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, Roma, Newton Compton, 1985, p. 182.

172 Ivi, p. 183.

173 Ivi, p. 182.

174 *Ibid.*

175 Ivi, p. 183.

176 Ivi, p. 184.

raccontare i motivi per cui un uomo ritenuto colpevole sia stato giustamente messo a morte¹⁷⁷. Infatti agli occhi degli ebrei Cristo è un criminale poiché viene considerato un truffatore, una sorta di mago che è stato capace di imbrogliare le persone facendo passare le sue stregonerie per miracoli. Tra le carte dell'Inquisizione, un certo Isaac Cohen, ebreo levantino, viene accusato da un convertito di avergli raccontato che «Cristo compì i suoi miracoli assalendo il Santo dei Santi e rubando “certi nomi de Idio” e dicendo che i Cristiani possono esigere rispetto per lui, come fanno i Turchi per l'altrettanto falso Maometto, unicamente per un *diktat*, in virtù della loro supremazia *de facto*»¹⁷⁸. Gesù è ritenuto un falso Messia e un falso profeta che ha ingannato tutti con le sue storie sulla discendenza divina e sostenere questo significa minare alle fondamenta l'intera religione cristiana. Tali affermazioni blasfeme sono ricorrenti nelle dichiarazioni fatte da Maria Lopes nel 1582 contro suo padre Diego Lopes da Anversa e la matrigna Caterina Mendes. La ragazza li accusa davanti al Sant'Uffizio di volerla obbligare a convertirsi all'ebraismo, religione che loro continuano a praticare in gran segreto anche ora che vivono a Venezia. In particolare nella deposizione del 27 marzo, Maria riporta le parole che le hanno detto per cercare di convincerla della falsità del cristianesimo: «Et mi solevano dire ch'io non dovesse credere si non ad un solo Dio né credessi alla messa né alli sacramenti della santa Chiesa che queste cose non l'haveva comandate Dio et che quello che era morto non era il vero Christo ma un falso profeta»¹⁷⁹. Nel viaggio che aveva fatto anni prima dalle Fiandre a Firenze, dove vivevano precedentemente suo padre e la matrigna¹⁸⁰, Maria racconta di essere stata accompagnata per un tratto di strada dalla famiglia del dottore di Nisa¹⁸¹ e «quando [ditto signor dottore] vedeva qualche crucifisso per strada diceva per burla: “Vedete là il vostro Dio? Andate a dire che v'aiuti!” [...] Et mi soleva anco dire che Christo non era vero Dio ma falso profeta»¹⁸². In un altro caso del 1578, Antonio Moretti che abita vicino al Ghetto denuncia di giudaismo Odoardo Dyes, un ex ebreo convertitosi al cristianesimo, e tra le tante accuse sostiene che l'uomo «biastema Dio et nega Christo essere el Messia, dise che l'è bastardo et che li preti et frati sono bastardi»¹⁸³. La moglie di Odoardo, Susanna, durante l'interrogatorio di fronte al tribunale conferma in parte la denuncia e racconta che tempo prima, mentre lei era stata gravemente malata, il marito le si è avvicinato dicendole: «Susana guarda, per salute dell'anima tua, quel che tu fai. Non creder in Christo perché

177 Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, cit., p. 187.

178 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 132.

179 Pier Cesare Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1582-1585)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 6 (1988), p. 36.

180 Ivi, pp. 36-37.

181 Ivi, 6, p. 37. Questo dottore è Tomè de Nis; vedi Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 337.

182 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1582-1585)*, cit., 6, pp. 37-38.

183 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1571-1580)*, cit., 4, p. 89.

non è il vero Messia»¹⁸⁴. Qualche giorno dopo l'uomo torna di nuovo sull'argomento: «Susana, guarda ben la tua salute et la vostra anema, non creder in Christo perché tu andarai in inferno credendovi et è cosa cathiva esser christana»¹⁸⁵. In un altro caso, durante il processo contro Abraam Righetto, il 27 marzo 1571 Giovanni Antonio Vicinio, chiamato come testimone quale compagno di cella dell'imputato, racconta ai giudici che un giorno «Ragionando io con lui de la fede, lui mi ha detto che Christo benedetto è stato un falso profeta»¹⁸⁶. È interessante notare la reazione dei giudici che, dopo questa affermazione, chiedono al teste «si [Righetto] ha detto che'l Salvator Nostro fusse stato un tristo et habbia fatto la morte che meritasse un tristo» avendone una risposta negativa¹⁸⁷. La domanda fatta dai membri del tribunale mette in luce la loro consapevolezza di come tali affermazioni siano molto comuni da parte degli ebrei e che alla falsità di Cristo come Messia si collega di conseguenza anche l'idea che fosse stato giustamente condannato.

Negare che Gesù sia il Messia è avvalorato ulteriormente dalla credenza della sua origine adulterina, perché una persona nata da un rapporto extraconiugale non può sicuramente essere figlia di Dio. La nascita di Cristo è un altro punto fondante del cristianesimo e conseguentemente oggetto della polemica anticristiana fin dagli albori, come possiamo rilevare in molte fonti antiche, compresa la quasi totalità delle versioni delle *Toledòth*¹⁸⁸. Ad esempio Origene (182-251 d.C.) in *Contra Celsum* riporta la credenza ebraica che la madre di Gesù, moglie di un fabbro, l'avrebbe concepito con un soldato romano di nome Panthera e ciò sembrerebbe confermato dal *Talmùd* in diversi passi del quale Cristo viene chiamato *ben* (figlio di) *Pantera*¹⁸⁹. Invece Tertulliano (155-230 d.C.) nel *Libellus de spectaculi* ci riferisce l'ingiuria che vuole Cristo figlio di una prostituta¹⁹⁰, la stessa che troviamo nella versione Huldricus delle *Toledòth* in cui è definito «bastardo e figlio di prostituta»¹⁹¹. A differenza delle altre fonti, nelle *Toledòth Jèshu* le origini di Gesù sono completamente ebraiche, essendo dato per scontato che l'uomo che è giaciuto con la madre era giudeo, e per questo Cristo viene chiamato con l'appellativo *mamzèr*¹⁹² in quanto solo i figli nati da un adulterio tra due ebrei possono essere definiti tali¹⁹³. L'accusa rivolta a Gesù di essere nato bastardo non è tanto importante per stabilire la

184 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1571-1580)*, cit., 4, p. 92.

185 Ivi, p. 93.

186 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 22 e Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1570-1572)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 3 (1984), p. 51.

187 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1570-1572)*, cit., 3, p. 51.

188 Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, cit., p. 113. Delle diverse credenze ebraiche sul concepimento di Cristo se ne parla anche in Cohn, *Processo e morte di Gesù*, cit., pp. 329-330 e Riccardo Di Segni, « Due nuove fonti sulle *Toledoth Jeshu* », *La rassegna Mensile di Israel*, 1989, 55, 1, pp. 127-128.

189 Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, cit., p. 113.

190 *Ibid.*

191 *Ibid.*

192 Si tratta di un termine ebraico giuridico che può essere tradotto in maniera semplificata come 'bastardo'.

193 Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, cit., pp. 119-120.

sua condizione sociale, quanto funzionale alle polemiche sul dogma della verginità di sua madre, sulla sua nascita senza peccato e quindi, come abbiamo detto, sull'essere il figlio di Dio¹⁹⁴. A ciò si aggiunga anche la tradizione riportata da diverse fonti antiche ebraiche e da alcune *Toledòth* che vogliono che il concepimento sia stato non solo adulterino, ma anche nei giorni del ciclo mestruale della madre¹⁹⁵, andando completamente contro all'idea cristiana dell'immacolata concezione¹⁹⁶. Anche in questo caso sfogliando i processi del Sant'Uffizio ci accorgiamo di come sia frequente questo genere di bestemmie a dimostrazione della larga diffusione di queste credenze. Nella denuncia fatta contro i fratelli Miguel Vaz e Jorge Lopez (italianizzati in Michel Vas e Giorgio Lopes) dai portoghesi Estevão Nogueira «figliolo del inquisitore di Cuimbra in Portugal»¹⁹⁷ e il già noto Antonio Saldagna, quest'ultimo, raccontando di una disputa a cui entrambi presero parte con un rabbino in casa di Jorge nel settembre 1578, riferisce all'Inquisizione che questo dotto ebreo

...mi disse, “A che proposito volete voi credere a un che è stato appiccato sopra una croce?”, parlando del Nostro Signor Iesù Cristo, il quale anco nominò per questo nome Manzel, il che significa figliol d'una adultera, il quale dicea che fu giustamente condannato, perché ciò che faceva lo faceva per arte magica¹⁹⁸.

Un altro esempio è il caso di due ragazzi ebrei, il polacco Asser e il tedesco Aaron da Praga che nel 1563 si trovano ospitati presso la Casa dei Catecumeni per effettuare il loro percorso di conversione. Al Sant'Uffizio veneziano arriva una denuncia anonima che li accusa di gravi offese e affermazioni blasfeme. I due sarebbero stati traviati da un facchino del Ghetto che passando vicino alla Casa li avrebbe convinti ad abbandonare il proposito di farsi cristiani e a tornare tra gli ebrei¹⁹⁹. Da quel momento i ragazzi si sarebbero resi responsabili di inaccettabili comportamenti contro la fede cristiana:

...Assero ha detto nella detta casa di molte brutte bast[e]mie, con dire che Cristo è bastardo et che la Vergine Maria havea due notti dormito con uno huomo carnale et rimas[ta] di lui gravida di Cristo poi, gettata una balla per dispregio nella figura della Vergine et tolta detta figura girandola intorno per terra a guisa d'una bandiera, dicendo che la figura di Cristo et degli altri santi erano idoli ch'adoravano i Cristiani...²⁰⁰.

194 Di Segni, *Il Vangelo del Ghetto*, cit., p. 119.

195 Ivi, p. 120-123.

196 Ivi, p. 122.

197 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1571-1580)*, cit., 4, p. 135.

198 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 206.

199 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., p. 145.

200 Pier Cesare Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1561-1570)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 2 (1982), pp. 31-32.

Come possiamo vedere, accanto alle dichiarazioni blasfeme troviamo anche azioni di vandalismo nei confronti delle immagini sacre; atti perpetrati in dispregio della figura ritratta e altresì in linea con l'avversione ebraica nei confronti delle immagini, come viene ordinato nel primo comandamento. Tornando al nostro processo, le successive testimonianze raccolte dal tribunale confermano gli episodi riportati nella denuncia e aggiungono ulteriori particolari. Samuel, un ebreo del Cairo anch'egli ospite nella Casa dei Catecumeni, un sabato insieme ad altri suoi compagni nota che Asser si è messo la camicia pulita e dopo aver chiesto spiegazioni, il ragazzo polacco risponde che così fanno tutti i buoni ebrei²⁰¹. Ne segue l'ovvio rimprovero e Asser reagisce ingiuriando Cristo e la Madonna dicendo:

...meser Domenedio era un bastardo // fio de una puttana, dicendo in lingua hebraica che meser Domenedio era ingenerato al tempo che la Madona haveva la fior over mestruo, per più despresio dicendo *mamzer barhanid*, che vuol dir quel che ve ho ditto de sopra²⁰².

Un altro caso emblematico è il processo del 1555 a Elena de Freschi Olivi, madre del rinomato medico convertito Zuan Battista de Freschi Olivi, consulente degli Esecutori contro la Bestemmia e del Sant'Uffizio. Molti testimoni hanno sentito l'anziana donna, anche lei convertita al cristianesimo, dire frasi offensive nei confronti di un prete e dei dogmi della religione, oltre a non comportarsi da buona cristiana mangiando la carne sia il venerdì che il sabato. In particolare durante una messa nella chiesa di San Marcilian al momento in cui il prete ha alzato l'Eucarestia e pronunciato il credo «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine et homo factus est...*», alcune donne hanno sentito l'accusata rivolgere parole blasfeme verso l'altare: «Tu menti per la gola, tu sei bastardo nato da una meretrice»²⁰³. Tra le testimoni vi è la nobildonna Paola Marcello che, quando si trova a dover raccontare la vicenda davanti al tribunale inquisitoriale, aggiunge anche un altro grave particolare: mentre proferiva queste parole, Elena faceva smorfie di disgusto e «Vidi che faceva le fighe verso l'altar donde il prete diceva messa...»²⁰⁴. Il Sant'Uffizio chiama anche altre persone che conoscono l'imputata per capire se ci siano stati altri comportamenti riprovevoli. Una certa donna Margherita che ha lavorato in casa del medico insegnando a leggere e cucire alle sue quattro figlie, riporta ulteriori episodi spiacevoli²⁰⁵. Un giorno durante una predica ai Santi Apostoli dove lei era solita andare portandosi dietro l'anziana donna, mentre il predicatore spiegava il dogma della verginità di Maria

201 Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1561-1570)*, cit., 2, p. 33.

202 *Ibid.*

203 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., p. 97.

204 Ivi, p. 98.

205 Ivi, pp. 98-99.

prima, durante e dopo il parto, «madonna Elena si torceva le mani e diceva: “Ti menti per la gola, bastardo mulazzo, sei figlio di una donna di facili costumi” e pareva che facesse degli scongiuri»²⁰⁶. In un'altra occasione in casa l'ha sentita dire: «Cristo, chi sia, [...] meriterebbe che naso e orecchie gli venissero tagliate»²⁰⁷. Mentono coloro che dicono che la madre fosse vergine»²⁰⁸. Il figlio Zuan Battista, chiamato anch'egli a testimoniare, spiega con tutta la conoscenza ed eloquenza datagli dalla sua professione medica che la madre ormai da molti anni non sta più bene di testa e per questo a volte straparla, ma nei momenti di lucidità si comporta sempre da buona cristiana²⁰⁹. Il tribunale crede allo stato di infermità mentale della donna e per evitare in futuro altri scandali ordina che venga rinchiusa per il resto della sua vita nell'ospedale di Treviso²¹⁰.

Il processo appena analizzato è emblematico perché ci mostra come ad essere messe sotto la lente d'ingrandimento non siano solo le parole, ma anche la condotta e persino gli atteggiamenti che una persona tiene in determinate situazioni. Infatti qualsiasi comportamento ambiguo che non rientri nella norma comune di un fedele cattolico può far sorgere dubbi sull'ortodossia di una persona. Si guarda ad esempio se le persone hanno immagini sacre in casa, se mangiano carne il venerdì, se si tolgono il cappello passando davanti a un altare di strada o se evitano di incrociare il Santissimo Sacramento quando viene portato in processione per la città²¹¹. Molta attenzione viene posta agli atteggiamenti che i presunti criptogiudei tengono durante la messa e soprattutto se partecipano a sacramenti come la Confessione e la Comunione²¹². Quest'ultima è particolarmente significativa essendo invalsa la credenza che qualsiasi giudaizzante faccia di tutto per evitare di prendere l'Eucarestia. In un caso del 1580, il parroco di Santa Maria Formosa, Fabrizio Locatelli, si ricorda benissimo di aver comunicato e confessato Gaspar Ribeiro (Gaspere Ribiera), anche se non moltissime volte perché, da quello che sa, l'imputato preferisce andarsi a confessare da uno spagnolo²¹³. Fino a qui nulla di strano, ma altre testimonianze gettano un'ombra alquanto inquietante su lui e sulla sua famiglia. Molti anni prima il domenicano portoghese Enrico da Mello, nella sua denuncia scritta del 19 ottobre 1569 accusa Gaspere Ribiera e il figlio Giovanni di essere giudaizzanti e le prove gliele avrebbe fornite la figlia, Violante Ribiera, l'unica cristiana convinta di tutta la famiglia. Tra i tanti episodi che gli ha raccontato, ci sono gravi comportamenti nei riguardi del sacramento della Confessione e dell'Eucarestia:

206 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., pp. 98-99.

207 Il taglio di naso e orecchie è un gesto dalle connotazioni fortemente infamanti in quanto riservato ai criminali.

208 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., p. 99.

209 *Id.*, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., pp. 120-121.

210 *Ivi*, p. 124.

211 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 200.

212 *Ivi*, p. 201.

213 Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, cit., pp. 213 e 235 e Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 202.

Et mi ha detto de più che 'l padre et fratello si comunicavano, dicho andavano alla comugnione senza altra confessione et che, quando lei venia a confisarse, la burlavano con dire: “Che veni a fare?” Et che importava la confessione²¹⁴.

Sentito come testimone il 31 ottobre 1575, fra' Enrico ritorna e approfondisce gli aspetti già toccati nella sua denuncia e su questo punto dice:

...ho saputo da essa Violante come il padre suo et il fratello predetti non si confessavano et il giorno di Pascha con disprezzo, con parole vituperose, del santissimo Sacramento s'andavano a comunicare alla parrocchia dicendo alcune parole brutte et sporche contra il santissimo Sacramento delle quali non mi ricordo per gran fastidio che mi dette sentendole²¹⁵.

Tra le informazioni fornite dall'intransigente Antonio Saldagna nella sua denuncia del 1579 contro le famiglie marrane Vas e Lopes, escono fuori anche i nomi di Gasparo e del figlio Giovanni. Il portoghese è venuto a sapere da alcune donne che «detto Gasparo, havendoli conminato il santissimo Sacramento, andando in casa si sforzò di vomitar⟨lo⟩ ·[... esse vomitare Sacramentum]· che quel veneno che gli havea pigliato per sodisfatione di questi idolatri»²¹⁶. Sempre sulla questione dell'ostia sputata, si aggiunge anche la testimonianza del 7 aprile 1580 di Matthia, una serva che aveva lavorato fino a tre mesi prima presso la casa dei Ribiera²¹⁷. La donna è venuta a sapere di certe voci che riguardano i suoi ex datori di lavoro:

...Marieta massera che hora sta in casa me ha ditto che detto Gaspare et Ioanne et la madre de esso Ioanne // che se comunicavano et che, quando venivano a casa, andavano da drio al fuoco a gomitar el sagramento, per quello che me ha dito la ditta Marieta che'l se diseva in visentina²¹⁸.

Sputare l'ostia è un gesto alquanto deplorable e offensivo nei confronti di uno dei sacramenti più importanti per la fede cristiana, perché l'Eucarestia, secondo il principio della transustanziazione, è il corpo stesso di Cristo. Nonostante quindi la gravità di un fatto del genere, il tribunale del Sant'Uffizio

214 Pier Cesare Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1579-1586)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 5 (1987), p. 40.

215 Ivi, p. 370.

216 *Id.*, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1571-1580)*, cit., 4, p. 137.

217 *Id.*, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1579-1586)*, cit., 5, p. 98.

218 Ivi, p. 104.

non si preoccupa di fare ulteriori indagini in merito²¹⁹, perché evidentemente l'ha ritenuto solo un pettegolezzo senza alcun fondamento.

I molti processi analizzati finora denotano di quante tipologie diverse siano le persone che vengono a deporre in tribunale, facendo di riscontro pensare a quanto i giudici dovessero essere preparati per saper discernere le testimonianze attendibili da quelle inaffidabili. È interessante notare come molte delle prove che vengono portate dai testimoni non siano in realtà di prima mano, bensì informazioni date da terze persone, molto spesso delle dicerie o veri e propri pettegolezzi. L'Inquisizione raccoglie tutte queste voci in quanto possono essere spie di possibili comportamenti ereticali tenuti nascosti, anche se prese singolarmente non bastano per condannare un imputato²²⁰. Questo genere di testimonianze poco affidabili possono certo essere utili nel costruire il contesto generale e nel supportare un'accusa, ma devono essere sostenute da prove più concrete, perché sicuramente da sole non porterebbero nemmeno all'apertura di un processo dal momento che il Sant'Uffizio non si può permettere di perdere tempo dietro a sospetti infondati²²¹. Però queste dichiarazioni dallo scarso valore giuridico si rivelano degli importanti indicatori delle paure e delle credenze che gli ebrei suscitano soprattutto nel ceto più popolare²²². Si può anche desumere che a Venezia non sembra esserci traccia di pregiudizi veramente gravi, come quello dell'infanticidio rituale che ha arrecato non pochi danni a molte comunità ebraiche in terraferma. Come spiega bene Pullan: «di spargimenti di sangue o di assassini, o di parodie o dell'inversione di rituali e di credenze religiose cristiane, non giunse all'Inquisizione che qualche insinuazione»²²³ e «poiché le occasioni di giudicare Ebrei o ex Ebrei erano [...] ridotte, e il numero di casi gravi relativamente piccolo, gli inquisitori di Venezia ebbero relativamente poche possibilità di costruire nelle loro menti degli stereotipi e di forzare dei casi individuali entro un modello riconosciuto»²²⁴.

219 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 208.

220 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 49.

221 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 209.

222 Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness"*, cit., p. 48.

223 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 208.

224 Ivi, p. 145.

GLI EBREI AGLI OCCHI DEL POPOLO

Il difficile rapporto con la popolazione veneziana

Malgrado le autorità secolari ed ecclesiastiche tentino di tenere la comunità giudaica il più separata possibile dal resto della cittadinanza, gli esiti si rivelano deludenti ai limiti dell'impossibilità dato che sono innumerevoli le occasioni di contatto tra i due gruppi, soprattutto per motivi lavorativi: molti sono infatti i cristiani impiegati in mansioni di bassa manovalanza presso le case e le attività di ebrei²²⁵. La percezione che hanno in generale i veneziani è quella di trovarsi di fronte a degli stranieri, non solo perché la maggior parte di loro proviene veramente da altri Paesi, ma perché i loro abiti, il loro modo di mangiare, i loro riti religiosi e i loro modi di vivere vengono generalmente percepiti dall'esterno come qualcosa di estraneo e misterioso²²⁶. L'atteggiamento della popolazione nei loro confronti non è facile da mettere a fuoco, in quanto opinioni e fatti non sempre coincidono. Secondo il parere di Simone Luzzati nel suo *Discorso circa il stato de gl'Hebrei, et in particolar dimoranti nell'inclita Città di Venezia* (Venezia, 1638), la convivenza con la cittadinanza veneziana non è così negativa perché, essendo vietato agli ebrei possedere beni immobili, non potendo essi praticare quasi nessuna delle Arti e la tanto censurata usura viene a configurarsi come un servizio per la povera gente: tutto ciò fa sì che i giudei non vengano disprezzati come in altre città e non corrano il rischio di venire cacciati²²⁷. Bisogna sottolineare che la testimonianza di Luzzati, molto tarda, si colloca in un tempo nel quale la comunità ebraica vive a Venezia già da più di un secolo e un certo equilibrio di pacifica convivenza è stato evidentemente raggiunto. I rapporti devono essere stati molto più problematici durante il Cinquecento, con marcati alti e bassi nel loro insediamento in città.

Ovviamente la convivenza è più difficile nei quartieri vicini a dove vivono gli ebrei, ove il rapporto non è occasionale, bensì quotidiano. Dall'osservazione delle denunce fatte al Sant'Uffizio, risulta evidente come gli abitanti di queste zone siano più ostili nei loro confronti, anche perché più avvezzi a riconoscere comportamenti anomali tenuti da giudei e giudaizzanti. La prima area nella quale la popolazione si rivela particolarmente zelante nel denunciarli è chiaramente quella vicino al Ghetto, seguita per un certo periodo anche dalla zona di Santa Maria Formosa in cui molti ebrei marrani si erano trasferiti negli anni '50 e '70 del Cinquecento²²⁸. Non dobbiamo comunque pensare a una cittadinanza a caccia di ebrei da accusare e pertanto con la disposizione a scandagliare ogni dettaglio

225 Vedi Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., pp. 249-253.

226 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 26.

227 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., pp. 248-249.

228 Ivi, p. 165.

fuori posto per riferirlo immediatamente alle autorità. Come scrive Pullan: «la società veneziana non era permeata dal Giudaismo clandestino o dalla paura di esso in maniera tale da dar luogo ad una sequela di delazioni fondate su prove insignificanti»²²⁹. Infatti i delatori più zelanti e quasi fanatici, in grado di fornire una grande quantità di prove tali da dimostrare una buona conoscenza degli usi e costumi ebraici, non sono veneziani ma forestieri, soprattutto spagnoli e portoghesi. Il caso di Antonio Saldanha ed Estevão Nogueira è emblematico: forniscono al Sant'Uffizio un'enorme quantità di prove a carico di molti marrani che vivono in quel momento a Venezia, raccolte con i più diversi stratagemmi, persino infiltrandosi in una di queste famiglie sefardite. Il loro comportamento, oltre a mostrare un esasperato estremismo religioso, dimostra come gli iberici siano molto più attrezzati a riconoscere i criptogiudei, venendo da nazioni in cui si portano avanti feroci battaglie contro questi generi di reato.

Non solo le denunce, ma anche le aggressioni fisiche sembrerebbero essere perpetrate soprattutto dagli stranieri che abitano in città²³⁰. Nelle carte del processo contro il marrano Righetto del 1572, l'imputato si lamenta con il Sant'Uffizio che nella zona in cui l'hanno recluso, San Giovanni in Bragora, non possono giungere degli ebrei a fargli visita «che di subito non siano bersagliati con sassi o percossi con bastoni da greci et altre generationi che in questi contorni habitano»²³¹. Sempre Pullan fa notare come i responsabili delle violenze molto spesso siano ragazzini che si divertono nel vessare i giudei. Un particolare accanimento si registra durante i funerali in una maniera talmente assidua che, affinché il corteo diretto al Lido non venisse ogni volta preso a sassate passando sotto il ponte di San Pietro di Castello, nel 1668 il governo veneziano provvide addirittura a scavare un canale alternativo, chiamato Canal degli Ebrei²³² (fig. 4). Il pericolo maggiore per i giudei comunque non sono le piccole aggressioni, quanto le rivolte popolari che hanno lo scopo di cacciare le comunità e/o saccheggiarne i beni. Su questo fronte abbiamo già visto ampiamente come i predicatori siano i principali responsabili, aizzando il popolino, facilmente instabile e manovrabile, contro gli ebrei delle città che visitano. Gli stessi giudei sono consapevoli di questi meccanismi e della pericolosità di avere contro questa parte di cittadinanza. Nella seconda metà del Quattrocento il rabbino Joseph Colon cerca di dare una spiegazione a questo fenomeno e lo interpreta come una punizione divina per l'incontrollata espansione e apertura di nuovi banchi che sono la prova tangibile della perdizione in

229 Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, cit., p. 184.

230 Ivi, p. 249.

231 *Ibid.*

232 *Ibid.* L'immagine riporta il disegno con il *Canal delli Hebrei* datato 1688, conservato tra le carte dei *Savi ed esecutori alle acque* presso l'Archivio di Stato di Venezia. Il canale in cui si immette, *Canal di Marani* non ha nulla a che vedere con gli ebrei marrani, ma il suo nome deriva da un tipo di barca da carico. Vedi Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa. 1516-2016*, cit., pp. 423-425.

cui il popolo ebraico sta lentamente scivolando:

a causa dei nostri peccati la mano dei predicatori si abatterà pesantemente su di noi e viviamo ogni anno nel timore di questo giorno. È certo che nessun uomo può venire in una città e prestar denaro contro interesse senza il permesso della gente di quella città²³³.

Ancora nel XVII secolo Leone da Modena metterà in guardia dal creare nuovi banche perché «il popolo andrà in collera e farà espellere gli Ebrei [...], l'Ebreo ha bisogno della buona volontà del popolo, poiché quando questo è ostile agli Ebrei, indirizza petizioni al principe per farli espellere»²³⁴.

L'ebreo nell'immaginario del teatro e del carnevale

Le predicazioni sono state fondamentali per costruire lo stereotipo dell'ebreo perfido, usuraio e assassino, però siamo tutti consapevoli di come le immagini siano ancor più potenti delle parole perché, se non hanno l'effetto deflagrante che può avere un sermone nel breve tempo, viste e riviste più volte, sono capaci di suscitare sentimenti più profondi e di imprimersi nella mente delle persone semplici con tanta tenacia da attraversare le generazioni. Oltre alle immagini statiche dei cicli pittorici o le più diffuse ed economiche stampe, il popolino ha spesso a che fare con le rappresentazioni teatrali di carattere sacro e non, e la stessa iconografia pittorica prende spesso spunto dalla messinscena teatrale trovandovi un repertorio di immagini fisse già formate e subito riconoscibili dal pubblico.

Si parta dai drammi sacri, i così detti *Misteri* o più semplicemente Sacre Rappresentazioni che consistono nella messa in scena delle storie di santi, della vita Cristo o di eventi miracolosi. Alcuni di questi sembrano quasi creati *ad hoc* per sottolineare la perfidia degli ebrei e le loro numerose colpe con la vividezza che un'immagine inanimata non può infondere²³⁵. Drammi di questo genere ve ne sono molti, soprattutto in ambito toscano, come il già citato *Miracolo di Teofilo* del XV secolo²³⁶ o quello dal risvolto positivo con conversione finale del protagonista giudeo, *Storia di Agnolo ebreo* del XVI secolo²³⁷. La Sacra Rappresentazione per eccellenza in cui gli ebrei vengono mostrati nel peggiore dei modi è ovviamente quella sulla Passione di Cristo. Se si legge ad esempio il testo della *Rappresentazione della Cena et Passione di Christo* (Firenze, 1519) scritta da Castellano Castellani²³⁸

233 Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 35.

234 Ivi, p. 34.

235 Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, cit., p. 115.

236 Si veda *CAPITOLO I* pp. 17-18.

237 L'intero testo di questo dramma sacro si trova in Mario Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII e secolo XVI*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 570-593.

238 Lo troviamo trascritto in Luigi Banfi, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, UTET, 1968 oppure è

(figg. 5-6), si può notare come tornino molte delle caratteristiche antiggiudaiche già incontrate. In particolare si nota la tendenza a sottolineare insistentemente la responsabilità del popolo ebraico chiamato in causa più volte con diversi epiteti: durante la cattura Gesù lo definisce «popol di malizia pieno» e «popolo alieno da ogni bene, e pien di falso errore»²³⁹, e successivamente Pilato si rivolge loro con l'appellativo di «popol cieco»²⁴⁰; quando poi Cristo si trova inchiodato alla croce proferisce la frase «Perdona, padre mio, a questa gente che non sa quel si facci, cieca e ingrata»²⁴¹.

Finora siamo rimasti sul territorio toscano ma se ci si sposta in Veneto le testimonianze per queste rappresentazioni teatrali si fanno più scarse e soprattutto non ci sono giunti molti testi. Il più antico dramma sacro di cui abbiamo notizia è una «Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Cristo sul prà della Valle, nella festa di Pasqua» datata 1244²⁴², di cui sappiamo solo che era una rappresentazione della Passione e Resurrezione di Cristo svoltasi presso Prato della Valle a Padova, luogo deputato per le feste e i ritrovi cittadini²⁴³. Facendo un passo in avanti di più di un secolo, si trovano due *Devozioni* del Giovedì e del Venerdì Santo conservate nel Codice palatino numero 170 e datate 1375, anche se probabilmente la loro stesura è precedente di qualche decennio²⁴⁴. Entrambe risultano scritte in una lingua spuria: l'idioma originale deve essere l'umbro che è stato alterato successivamente dal veneziano o da un più generico dialetto veneto²⁴⁵, probabilmente perché i due componimenti dopo essere giunti in Veneto sono stati modificati per diventare più comprensibili agli orecchi del pubblico locale. Un grande aiuto per capire la messa in scena di questi drammi e i ruoli ricoperti dagli ebrei, ci viene fornito dalle didascalie con le indicazioni sceniche che accompagnano il testo. Nella seconda *Devozione* del Venerdì Santo il dramma parte dalla flagellazione di Gesù alla colonna²⁴⁶ ma, sebbene l'ordine sia stato dato da Pilato, i «frustatori» sono probabilmente ebrei dato che successivamente Cristo, rivolgendosi alla folla che lo accompagna verso il Calvario, dice: «O falsi Iudei, no ve alegrate / De tanto che me avete fato, / Che non avete de mi pietade / Et a la colona me avete desfato»²⁴⁷. Gli ebrei che fino a questo momento sono stati quasi assenti acquisiscono ora un ruolo preminente nel

consultabile online un volume originale di Castellano Castellani, *Rappresentazione della cena e passione di Cristo, correpta di nuovo con aggiunta di alquante stanze*, Firenze, 1519, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, consultabile in *Archive.org*: <<https://archive.org/details/ita-bnc-scr-0000306-020>> (consultato il 27 ottobre 2021).

239 Banfi, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, cit., p. 347.

240 Ivi, p. 358.

241 Ivi, p. 364.

242 Per molto tempo si è creduto erroneamente che la data giusta fosse 1243. Vedi Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Roma, Bardi editore, 1996 (rist. anast. ed. or. 1891), p. 87.

243 Ivi, p. 88.

244 Ivi, p. 184.

245 *Id.*, «Due antiche *Devozioni* italiane», *Rivista di filologia romanza*, 1875, 2, pp. 7-8 e *Id.*, *Origini del teatro italiano*, cit., p. 187.

246 *Id.*, «Due antiche *Devozioni* italiane», cit., p. 19.

247 Ivi, p. 20.

corteo verso il Golgota e all'arrivo sulla cima una didascalia del testo specifica come siano loro ad occuparsi di mettere Cristo sulla croce: «li Judei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è lo levano su»²⁴⁸. Di particolare rilevanza risulta l'aggiunta assolutamente anomala della condanna del popolo ebraico da parte di Dio Padre che, vedendo suo figlio soffrire sulla croce, mosso a pietà si rivolge ai suoi angeli perché vadano a confortarlo: «Che l'è fata grande crudelitate / Da quello populo che tanto è feroce, / Pieno de invidia e grande iniquitate»²⁴⁹. La scena della disapprovazione divina inserita in questa rappresentazione è funzionale a mostrare visivamente la *teoria della sostituzione* che vede il popolo eletto uscire dalle grazie di Dio e lasciare spazio a quello nuovo dei cristiani²⁵⁰. Proseguendo nella lettura, in una delle ultime didascalie ci si rende noto che «li Judei li dànno aceto e fel, come è consueto, facendosi befe di lui»²⁵¹, seguendo la tradizione ormai consolidata che vuole il portatore di spugna ebreo²⁵².

Nonostante la scarsità di documentazione, possiamo dire con una certa sicurezza che nell'entroterra veneto i drammi religiosi sono diffusi come nel resto d'Italia e di conseguenza anche la figura dell'ebreo perfido, crudele e responsabile della morte del vero Messia. Questo però non vale per Venezia che su questo aspetto sembra essere un mondo completamente a sé stante poiché le Sacre Rappresentazioni risultano essere poco gradite sia dallo Stato sia dal Patriarcato. Rispetto a Firenze, dove l'instabilità politica del regime repubblicano ha dato vita a un 'teatro dei gruppi' che prende le parti di una o dell'altra fazione, la stabilità garantita dal tipo di governo oligarchico veneziano non ha portato alla nascita di un teatro del genere²⁵³. A ciò si aggiunga che a Venezia la ritualistica civica e quella religiosa sono fortemente intrecciate se non coincidenti, aspetto ben visibile nelle processioni della Signoria e in quelle delle Scuole grandi e piccole²⁵⁴. Questa peculiarità non ha favorito una produzione drammaturgica sacra legata a centri culturali e/o a confraternite e anzi, a partire dal XIII fino al XVI secolo, le autorità cittadine hanno favorito un accentramento cerimoniale verso il polo marciano a discapito degli altri²⁵⁵. Durante tutto il Quattrocento il patriarcato e le magistrature statali si trovano concordi nel limitare e regolamentare le cerimonie, le liturgie e quindi anche le Sacre Rappresentazioni allestite dagli Ordini mendicanti e dalle loro scuole per celebrare le canonizzazioni di santi²⁵⁶. Il divieto di mettere in scena drammi sacri in editti e provvedimenti va letto, anche sulla

248 D'ancona, « Due antiche *Devozioni* italiane », cit., p. 21.

249 Ivi, p. 23.

250 Vedi *CAPITOLO 1* p. 17.

251 D'Ancona, « Due antiche *Devozioni* italiane », cit., p. 24.

252 Vedi *CAPITOLO 1* p. 44.

253 Paola Ventrone, « I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo », in Marina Gazzini (a cura di), *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 312.

254 *Ibid.*

255 Ivi, p. 313.

256 Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 39-40.

scorta delle notazioni precedenti, come una preoccupazione di controllare il culto e uniformare la ritualità in una «situazione sociale “calda” e intrinsecamente soggetta a iniziative perturbanti»²⁵⁷. Questa politica continuerà inalterata anche nel XVI secolo come denotano numerose fonti. Marin Sanudo nei suoi *Diarii* tra il 1498 e il 1533 scrive di sole due Sacre Rappresentazioni allestite a Venezia: quella del 13 febbraio 1515 sulla vita di sant'Alessio nel monastero di San Salvador e un'altra il 28 maggio nella chiesa di San Donato a Murano sulla storia di sant'Illarione convertito da sant'Antonio abate²⁵⁸. A susseguirsi lungo tutto il secolo ci sono poi i divieti dei patriarchi a questo genere di manifestazioni: nel 1503 Luigi Contarini con un mandato le vieta soprattutto durante la predica, nel 1515 il successore Antonio Contarini conferma il divieto, divieto che nel 1527 viene ribadito da Girolamo Querini e ancora al Sinodo del 1592 nel quale Lorenzo Priuli le proibisce durante le liturgie e le processioni²⁵⁹.

Se a Venezia il dramma sacro non ha avuto possibilità di svilupparsi, molto diversa è la storia del teatro laico, sia quello più raffinato eseguito dalle Compagnie della Calza sia quello più popolare di piazza. Ci è rimasta un'importante produzione di scenette e commedie con qualche giudeo come personaggio, generalmente nel ruolo di colui che viene gabbato dal protagonista cristiano. Alla base di questa produzione c'è la letteratura popolare del Medioevo che portava avanti due categorie di giudeo: quello acuto d'ingegno e capace di sottrarsi alle trappole che gli venivano poste davanti, come ad esempio il Melchisedech della storia dei tre anelli nel *Decamerone* boccaccesco (fig. 7)²⁶⁰, e quello passivo, vittima indifesa delle burle e intrighi del cristiano, come nella novella 190²⁶¹ de *Il Trecentonovelle* di Franco Sacchetti²⁶². Nell'Età moderna viene ad affermarsi la seconda tipologia, quella dell'ebreo perseguitato e schernito, come si può riscontrare in due commedie di Pietro Aretino pubblicate a Venezia, il *Marescalco* (1533) e la *Cortigiana* (1534)²⁶³. Queste opere teatrali sono realizzate per un pubblico d'élite e vengono messe in scena dalle Compagnie della Calza, gruppi di giovani patrizi veneziani rigorosamente inquadrati e inglobati all'interno della macchina statuale²⁶⁴, a cui la Signoria stessa concede la preparazione di spettacoli teatrali in occasione del carnevale²⁶⁵, delle visite in città di ospiti illustri e anche di importanti matrimoni²⁶⁶. A partire dal XVI secolo il

257 Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, cit., pp. 44-45.

258 D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., p. 343.

259 Ivi, p. 344.

260 Da notare che nella miniatura Melchisedech porta cucita sulla veste la rotella gialla degli ebrei.

261 L'*incipit* della novella dice così: «Gian Segà da Ravenna con nuova astuzia ha a fare con una giovine giudea, e tutti li Giudei che sono con lei fa entrare in uno necessario».

262 Emilio Re, « Qualche nota sul tipo dell'ebreo nel teatro popolare italiano », *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 1912, 60, p. 383.

263 *Ibid.*

264 Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, cit., pp. 67-68.

265 Il carnevale a Venezia comincia il 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, e si conclude il Martedì Grasso.

266 Ventrone, « I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo », cit., p. 313 e Guarino, *Teatro e mutamenti*.

personaggio dell'*Ebreo* dal teatro aristocratico si diffonde in farse e commedie di carattere popolare soprattutto nella zona tra Venezia e Bologna²⁶⁷, diventando una figura caratteristica del teatro popolare e di piazza, particolarmente in quella che diventerà la commedia dell'arte²⁶⁸. Nell'ultimo quarto del secolo ha luogo la definitiva cristallizzazione dell'ebreo come personaggio buffo, protagonista di chiassose e ridicole risse o intento nelle sue tipiche professioni di usuraio, mercante e stracciarolo²⁶⁹.

La maschera teatrale dell'*Ebreo* subisce un ulteriore e naturale passaggio diventando maschera di carnevale. Evinciamo da alcune testimonianze del XVII secolo che tra i costumi più diffusi vi sono quello da turco e da giudeo, caratterizzati entrambi da grandi nasi e spesso nell'atto di mimare il pianto²⁷⁰. Possiamo vedere un esempio di maschera da *Ebreo* nell'incisione raccolta ne *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inventioni di capritii* di Francesco Bertelli pubblicata a Venezia nel 1642²⁷¹ (fig. 8). Il travestimento è composto da tutti gli elementi classici della stereotipizzazione del giudeo: il tipico scialle *tallit*, alcuni volumi con riportati dei numeri, probabilmente libri contabili che richiamano le professioni di commerciante e usuraio, e soprattutto i lunghissimi nasi ricurvi. Sebbene le fonti siano tutte del XVII secolo, non è da escludere che la maschera sia nata e si sia diffusa già nel secolo precedente in parallelo con l'affermarsi del personaggio nel teatro di piazza. Certamente questo costume ha avuto una lunga fortuna se nell'elenco *Maniere introdotte sì dagli Uomini, che dalle Donne per vestirsi in Maschera ai tempi del Carnevale in Venezia nel secolo XVIII* risulta ancora presente il travestimento «da Ebreo piangendo Carnovale»²⁷².

Rinascimento e spettacolo a Venezia, cit., p. 69.

267 Re, « Qualche nota sul tipo dell'ebreo nel teatro popolare italiano », cit., pp. 386-387.

268 Ivi, p. 386.

269 Ivi, p. 388.

270 Peter Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 230.

271 Francesco Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inventioni di capritii*, Venezia, 1642, consultabile in *BnF Gallica*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055073>> (consultato il 24 luglio 2021).

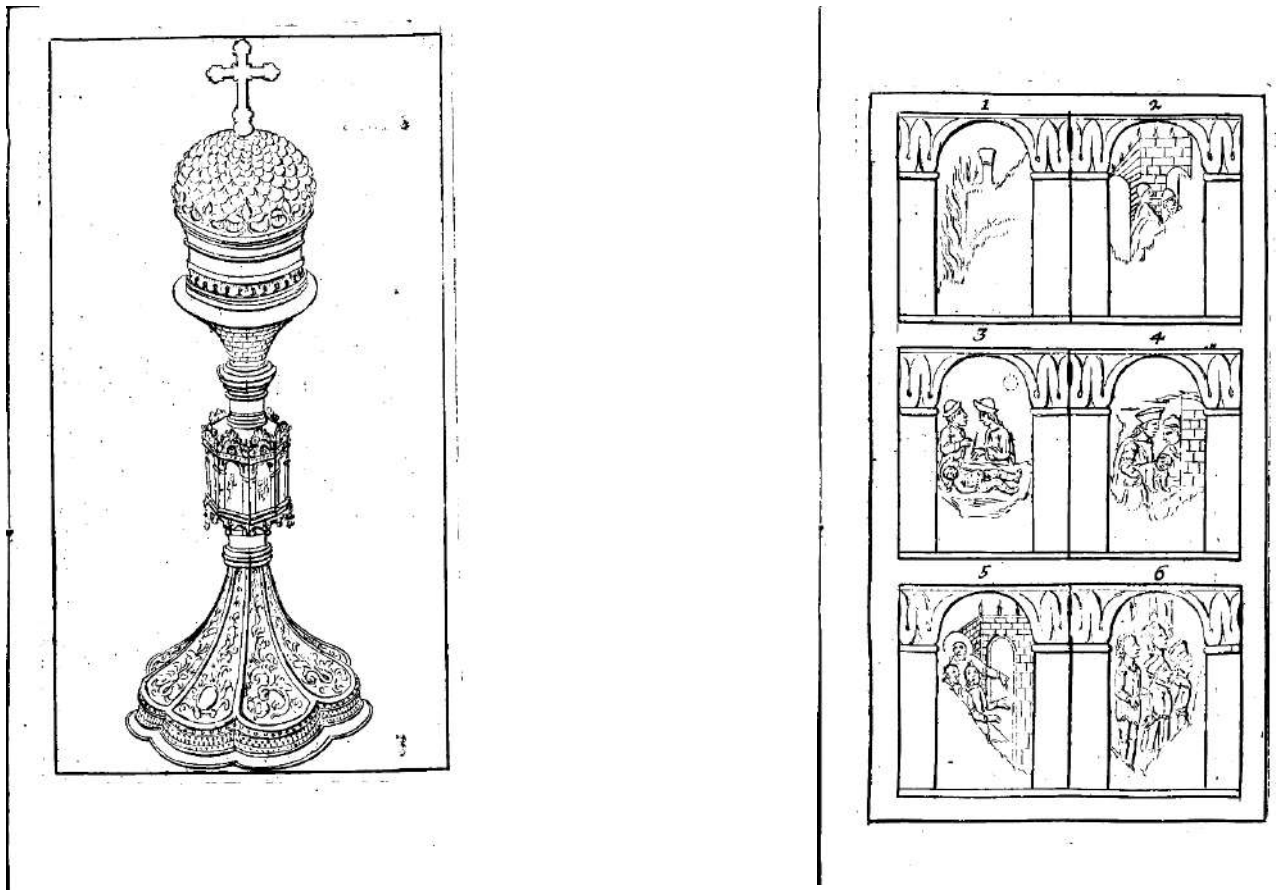
272 Danilo Reato, *Storia del Carnevale di Venezia*, Venezia, Filippi editore, 1991, p. 45.

TAVOLE DEL CAPITOLO 2

SONO poche parti del mondo, delle quali non sieno banditi gli Hebrei, i quali dopo l'ultima ruina di Gierusalemme, per messa in pena del graue peccato da loro commesso, sono sempre andati vagabondi, & stati scacciati hora d'un luogo, hora d'un altro. et così viono miseramente in vn continuo sospetto, & in vna perpetua fuga. Ma con tutto che sieno malvolentieri veduti, & hauuui in abominatione da tutte le nationi, non lasciano, doue trouano qualche ricouero, di mostrarsi pomposi & superbi, così nel vestire, come ne gli altri ornamenti. Nella Soria dunque & sotto altri paesi del Gran Turco n'habita vna moltitudine grande, frà quali uene sono di molto ricchi. **Gli huomini** vestono alla Soriana, vn' Habito conforme in tutto a quello de' Turchi: se non che portano in capo vn' dulpante di velo, alquanto giallo, come anchora fanno gli Hebrei Leuantini, che sono in Venetia, doue si troua anchora vn' altro grosso numero d'Hebrei, che vi tengono stanza ferma, con le mogli, co' figliuoli, & con tutta la famiglia. Questi habitano in vn' angolo estremo della Città, che si chiama il Ghetto, luogo serrato in guisa d'una Cittadella da un canale, doue s'entra da due bande per due porte, alle quali si passa per due ponti, che sono sopra il Canale, che lo circonda. Costoro nel vestire si conformano col popolo di Venetia, & imitano gli altri Mercanti, & Artegiani di questa Città: se bene ue n'hà alcuni, che sono Dottori in Medicina, & perciò con Habito diuerso da gli altri loro popolari, vestono Habiti lunghi con maniche larghe da Dottori, & di color nero. Ma nondimeno accioche sieno conosciuti da gli altri, portano per comandamento publico la berretta gialla: & così anche le donne loro sono in qualche cosa differenti dalle Christiane, & particolarmente

re nell'acconciatura della testa, la quale usano col velo giallo, & quando vanno fuor di casa, sono facilmente conosciute dall'altre, perche oltre alla differenza dell'acconciatura di testa, le fa molto differenti dalle nostre, l'uso de' i bellotti bianchi, & rossi, che elle usano tanto indiscretamente, che patono tante maschere, se bene frà esse anchora ne sono alcune delle belle. Ho fatto qui questa poca digressione, perche di sopra ne gli Habiti Venetiani, lasciai di far mentione a parte di questi Hebrei. Hora tornando all'Hebrei della Soria, usano vn' cappelleto, o berretta alta, coperta di velo di seta con bella opera d'aco, all'intorno della quale è da basso vn' cercbietto d'oro gioiellato, & sotto si veggono alquanto scoperti i capelli, che elle portano molto bene acconci, & coperti da una benda di seta, che parti d'essi dalla fronte, v'è co' suoi capi ad allacciarsi su la collorola. Portano due vestiti, delle quali la sottana è di seta, o di panno colorito, con una lista d'altro colore nella sua bassa estremità, et è tanto corta, che lascia vedere le calze, ch'elle portano di cuoio, di quel colore, che più loro piace: & così anche similmente le scarpe alla Turchesca. Usano poi un'altra uesta aperta dinanzi a modo di zimara, ma corta, senza maniche, & col busto pur corto, ma tant'alto, che copre il petto. All'intorno delle camice, che sotto la uesta coprono medesimamente il petto, usano lauori di seta fatti all'aco, di molto bel disegno, de' quali lauori in quel paese portano il uanto. Al collo usano perle grosse di molta valuta, et dinanzi un grembiale di seta bianca, ornato di colori, et lauori diuersi di seta, & d'oro all'usanza di Persia. Sopra tutto questo Habito nanno poi coperte d'un panno di lino, o d'altra sorte, che scusa per un mantelletto. Et à questo modo se ne nanno per la Città, secondo che si presenta lor'occasione d'andarui. Perche se questa non le sforza ad uscir di casa, per l'ordinario silasciano poco uedere.

Figg. 1a-b: Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, cc. 464r- 464v, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Figg. 2-3: *Reliquiario del beato Simonino da Trento e Ciclo decorativo con la vita del beato Simonino da Trento*, in Flaminio Corner, *De cultu sancti Simonis pueri Tridentini & martyris apud Venetos*, 1747, V.BAN 29.3.30, pp. 51 e 53, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

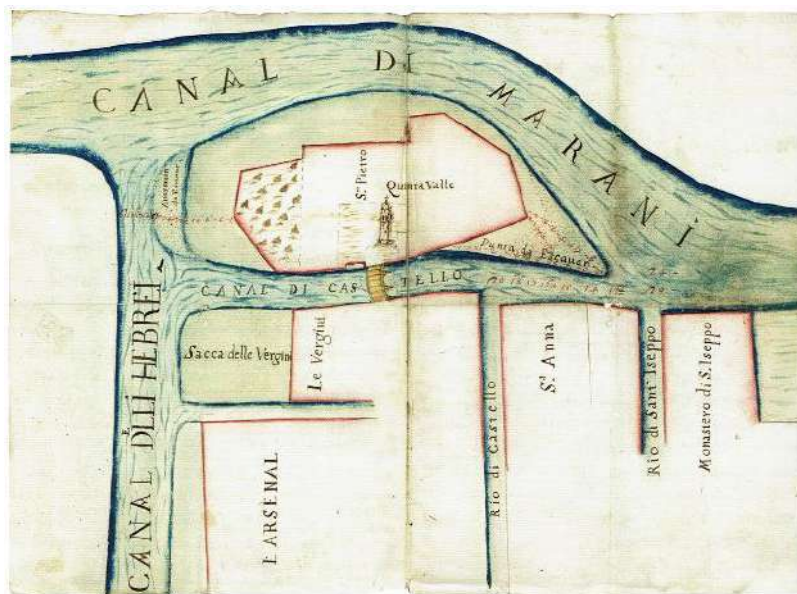


Fig. 4: *Area di Castello compresa tra il canale degli Ebrei e dei Marani con rii di Castello e Sant'Iseppo*, luglio 1688, *Savi ed esecutori alle acque*, b. 139, relazione n. 9, dis. 20, Archivio di Stato, Venezia.



Figg. 5-6: *Andata al Calvario e Crocifissione*, xilografia, in Castellano Castellani, *Rappresentazione della cena e passione di Cristo, correpta di nuovo con aggiunta di alquante stanze*, Firenze, 1519, PALATINO E.6.5.1.II.20, cc. 154r-154v., Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.



Fig. 7: Maestro di Guillebert de Mets (1430-1450), *Melchisedech racconta al Saladino la parabola dei tre anelli, i due uomini divengono amici*, miniatura, in Giovanni Boccaccio, *Le livre appelé Decameron, autrement le prince Galeot surnommé*, traduttore Laurent de Premierfait, Ms-5070, f. 21r., Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Fig. 8: *Maschere da ebrei*, in Francesco Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inuentione di capritii*, Venezia, 1642, 4-ICO THE-4706, vista 16, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

**CAPITOLO 3. RAFFIGURARE GLI EBREI NELLE SCENE DELLA PASSIONE A
VENEZIA E NEL SUO DOMINIO NEL CINQUECENTO**

INTRODUZIONE AL CAPITOLO

Nel primo capitolo abbiamo visto come la più antica iconografia dell'ebreo sia stata il così detto *profilo ebraico*, che consisteva nell'accentuazione di alcuni elementi del volto, in particolare il naso. La caricatura è l'aspetto più caratteristico e riconoscibile della rappresentazione antiggiudaica, anche grazie all'immediatezza e alla facilità con cui si riesce a veicolare il messaggio. Per questo motivo, tale genere figurativo non può assolutamente venir escluso dalla presente ricerca, che partirà proprio ad analizzare questo fondamentale tassello su cui si è costruita per molto tempo l'immagine dell'ebreo. Se l'aspetto demoniaco e mostruoso dei giudei viene messo in luce con la caricatura, per sottolinearne l'alterità i pittori sono arrivati a raffigurarli come degli stranieri tramite un abbigliamento esotico. A Venezia diventa predominante l'iconografia dell'ebreo come orientale, perché è un'immagine capace di racchiudere insieme i concetti di infedele e straniero che il popolo d'Israele condivide con gli altri nemici della Repubblica, ancora più temuti: i turchi. L'orientalizzazione nella pittura veneta, nata come un fenomeno che non aveva nulla a che fare con l'iconografia antiggiudaica, nel XVI secolo finisce per essere utilizzata anche per questo scopo come vedremo.

Un ultimo aspetto che non è mai stato preso in considerazione nella rappresentazione dell'ebreo è la gestualità infamante con cui viene spesso raffigurato nei dipinti della Passione di Cristo. Non può essere considerata una caratteristica esclusiva della sua iconografia, in quanto tutti i gesti d'offesa e di scherno, che vedremo, sono patrimonio comune della quotidianità di chiunque e forse, proprio per questa loro genuina veridicità, sono uno strumento ancora più potente nel suscitare l'odio e il disprezzo nei confronti dei personaggi che li compiono. Nella vita comune difficilmente avremo visto ebrei con volti deformati, mentre non doveva essere difficile vederli fare gestacci d'insulto come una qualunque altra persona in collera. Questo è ciò che abbiamo imparato dai processi inquisitoriali analizzati nel capitolo precedente, dove alcuni ebrei vengono accusati di bestemmiare Cristo e la Madonna spesso accompagnando le parole blasfeme con gesti ignobili; allo stesso modo gli accusati dell'omicidio di Simonino da Trento avrebbero compiuto, secondo le confessioni al processo, atti riprovevoli nei confronti del bambino morto che, ricordiamo, faceva in quel momento le veci di Gesù¹. A un cristiano che è testimone di tali episodi o viene a conoscenza di questi fatti, veri o presunti tali, questa gestualità non può che far tornare alla mente quella che vede quotidianamente dipinta nelle raffigurazioni della morte di Cristo, iconografie talmente diffuse e entrate nell'immaginario comune da creare un circolo vizioso in cui un'immagine alimenta l'altra e viceversa, in un reciproco rimando. Per questo motivo si è voluto comunque dedicare l'ultima parte del capitolo a questo aspetto

1 Si veda per approfondire Ariel Toaff, *Pasque di sangue*, cit., pp. 211 ss.

iconografico che all'apparenza potrebbe risultare non così appropriato.

LA CARICATURA

L'evoluzione della caricatura

Il Medioevo ha fatto grande uso della deformità fisica e fisiognomica con lo scopo di manifestare esteriormente il vizio e il peccato di un personaggio, non solo ebreo, e l'intento di edificare moralmente il fedele, spaventandolo e allontanandolo da ciò che si riteneva nocivo e malvagio². Nel corso del Quattrocento con l'affermazione della cultura umanistica, la caricatura e la fisiognomica così come sono state concepite fino ad allora, non hanno più motivo di esistere. Verso la fine del secolo e l'inizio del Cinquecento si sente la necessità di cambiare il punto di vista: non si guarda più all'esteriorità dell'uomo ma l'interesse si sposta verso la sua dimensione interiore, verso quelli che sono stati definiti ancora da Leon Battista Alberti «moti dell'animo»³. Per arrivare a volti capaci di esprimere sentimenti, senza la necessità di elementi predefiniti, il percorso dell'arte è stato lungo e ha richiesto la riscoperta della scultura classica, di nuove conoscenze scientifiche e di nuove tecniche per rappresentare realisticamente il volto in ogni sua parte⁴. Il primo a teorizzarli è Leonardo da Vinci nel suo *Trattato della Pittura* e soprattutto è il primo a metterli in pratica nei suoi studi fisiognomici portati agli estremi con i suoi disegni di teste grottesche⁵. Queste per Leonardo non hanno né lo scopo di edificare moralmente e nemmeno di suscitare ilarità, ma sono studi basati sul principio neoplatonico che vuole una corrispondenza tra stati d'animo e movimenti delle membra, portando l'espressività dei volti al suo massimo fino a deformarne i lineamenti⁶. Stando così le cose la fisiognomica tradizionale non può più essere accettata, perché certamente «i segni dei volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni»⁷, ma si tratta di segni temporanei che l'emozione provata lascia in quel momento sul volto e non di una conformazione facciale congenita. La caricatura in sé come genere figurativo viene sempre più abbandonata, perché si fanno strada quali fondamenti irrinunciabili nella rappresentazione artistica i principi retorici del decoro e della convenienza, tanto cari a Giorgio Vasari e agli artisti della sua generazione. Il biografo toscano mette in guardia i suoi colleghi, essendovi un limite insuperabile affinché si rimanga all'interno del necessario realismo fisiognomico. Al contrario di quello che ha fatto Leonardo, i sentimenti e le

2 Vittorio Rubiu, *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 3.

3 Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Electa, 2012, p. 9.

4 Mario Pozzi, « Il volto e le passioni nelle "Vite" di Giorgio Vasari », in Alessandro Pontremoli, *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003, p. 122.

5 Ivi, pp. 10-11

6 Rubiu, *La caricatura*, cit., pp. 4-5.

7 Citato in Caroli, *Storia della fisiognomica*, cit., p. 16.

passioni non devono deformare i volti a tal punto da alterarne l'armonia e la bellezza ideale, perché «la perfezione del disegno [...], consiste nell'imitare il più bello della natura in tutte le figure»⁸. Così facendo le figure deformate e le creature fantastiche e mostruose di stampo medievale proseguono il loro cammino ancora per tutto il periodo rinascimentale, ma vengono completamente svuotate dai significati simbolici e moralizzanti per cui erano state create⁹. Con questo radicale cambiamento, l'iconografia dell'ebreo che si basava fino ad allora soprattutto sulla deformazione infamante dei volti, comincia (almeno in Italia) il suo inesorabile declino. Cosa rimane della caricatura antiggiudaica nella pittura veneta del Cinquecento?

Volti ebraici nei quadri devozionali

La caratterizzazione fisiognomica degli ebrei divenuta quasi una norma in qualsiasi genere e soggetto pittorico, nel XVI secolo viene circoscritta a pochi ambiti per lo più popolari o legati alla devozione privata. Particolarmente rilevanti sono le immagini sacre a mezzo busto del *Cristo passo*, diffusissime in tutto il Veneto per la preghiera e la meditazione. Le invenzioni di Giovanni Bellini e Antonello da Messina portano al loro massimo splendore questa tipologia di quadri perché sono riusciti ad accorciare la distanza tra spazio reale e spazio dipinto, avvicinando alla percezione del fedele tutto il bagaglio dogmatico e spirituale dell'immagine¹⁰. Proprio questi due maestri hanno portato all'abbandono definitivo della deformità medievale in nome di una bellezza idealizzata della figura di Gesù¹¹. Eppure tra queste immagini meditative dall'alto coinvolgimento emotivo, nei tipi dell'*Ecce Homo* e del *Cristo portacroce* possiamo trovare ancora tra i personaggi che accompagnano Cristo, degli ebrei dai volti caricaturati.

Si veda ad esempio l'*Ecce Homo* (1500 ca.) di Andrea Mantegna del Musée Jacquemart André di Parigi¹² (fig. 1). Ridotto alla sola figura intera o a mezzo busto di Gesù, questo soggetto ha avuto una

8 Citato in Pozzi, « Il volto e le passioni nelle “Vite” di Giorgio Vasari », cit., p. 124.

9 Sandra Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 22-23.

10 Francesco Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano, Marietti, 2007, p. 6.

11 *Ibid.*

12 L'attribuzione dell'opera a Mantegna non è stata così scontata per i forti dubbi dovuti allo stile fortemente drammatico e alla tecnica fiamminga per preparare la tavola (incollare la tela lungo i bordi sul retro della tavola). Proprio quest'ultimo elemento ha spinto gli storici a datare l'opera agli ultimi decenni della vita dell'artista, intorno al 1500. L'ipotesi è avvalorata anche dalla somiglianza con certi tipi figurativi e l'utilizzo dei cartigli nel *Trionfo della Virtù*. Infatti con quest'opera condivide anche quel gusto per il brutto che troviamo nella schiera dei Vizi in fuga. Si veda Keith Christiansen, « ANDREA MANTEGNA. *Ecce Homo* », in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, Electa, 1992, scheda n. 61, p. 244; Vittoria Romani, « Verso la “maniera moderna” », in Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud (a cura di), *Andrea Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Milano, Officina libraria, 2008, p. 409; Andrea Rothe, « Le tempere a colla del Mantegna », in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12

grande fioritura nel XIV-XV secolo¹³. Antonello da Messina lo arricchisce con l'aggiunta di alcuni elementi come una balaustra, una colonna, il cappio al collo o le braccia legate dietro la schiena di Cristo, che evocano nella mente dell'osservatore un momento specifico nella narrazione evangelica, senza dargli tuttavia alcuna connotazione temporale precisa¹⁴. Questa basica iconografia si arricchisce coinvolgendo ulteriori figure come Pilato o altri personaggi secondari quali un soldato o uno sgherro. Mantegna usa questo soggetto e ne offre una versione del tutto particolare: il punto di vista rimane quello che tradizionalmente caratterizza l'iconografia dell'*Ostentatio Christi*, però Gesù non ci viene presentato da Pilato o da qualche soldato, ma direttamente dai suoi accusatori ebrei, che generalmente non si vedono in questo genere di quadri¹⁵. Cristo sofferente, con i segni delle frustate e una corda al collo, è circondato dalla folla inferocita che urla di crocifiggerlo a un Pilato fuori campo, come possiamo leggere nei cartigli in alto: «CRVCIFIGE EVM / TOLLE EVM». I due personaggi in primo piano che affiancano Cristo – ve ne sono altri tre coperti e in ombra in secondo piano – presentano indubbiamente una forte caratterizzazione fisiognomica. Quello di sinistra è sicuramente ebreo a giudicare dal cartiglio che porta in fronte con le iscrizioni in un alfabeto inventato a imitare la grafia corsiva ebraica¹⁶. Ebraica è anche la donna dall'altro lato con il turbante giallo in testa e un fazzoletto del medesimo colore, per contraddistinguere le sue origini. A questa figura il pittore ha voluto attribuire ulteriori particolari che la caratterizzano in maniera dispregiativa: un naso aquilino e un ghigno sdentato. Non stupisce neppure che si tratti di due vecchi con i volti solcati da profonde rughe, pelle cadente e uno sguardo accigliato dalla rabbia. L'età avanzata oltre a imbruttirli serve anche da metafora: il vecchio mondo rappresentato dagli ebrei in contrasto con la nuova età che avrà inizio proprio con la morte del Signore.

Più che una vera e propria caricatura, il dipinto offre allo spettatore volti imbruttiti dalle loro espressioni per connotare drammaticamente la scena, caratteristica questa, che compare solo tra le

luglio 1992, Milano, Electa, 1992, p. 85 e Nicolas Sainte Fare Garnot, « I Mantegna della collezione Jacquemart-André », in Rodolfo Signorini, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro (a cura di), *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova, 8-9-10 novembre 2006, Firenze, Leo S. Olschki, 2010, 1-2, 2, pp. 151-152.

13 Christiansen, « ANDREA MANTEGNA. *Ecce Homo* », cit., p. 244.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.* e Sabine Hoffmann, « Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431-Mantova 1506), *Ecce Homo* », in Sabrina Bandera, Howard Burns, Vincenzo Farinella (a cura di), *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Madama, 12 dicembre 2019 – 4 maggio 2020, Venezia, Marsilio, 2019, scheda n. VI.3, p. 269.

16 Sergio Momesso, « *Ecce Homo* », in Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud (a cura di), *Andrea Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Milano, Officina libraria, 2008, scheda n. 183, p. 418. È stato notato come questo espediente del corpicato realizzato con un foglio scritto assomigli molto a quello della personificazione dell'Ignoranza nel *Trionfo delle Virtù* dello stesso autore; si veda Christiansen, « ANDREA MANTEGNA. *Ecce Homo* », cit., p. 244.

opere molto tarde dell'artista¹⁷. Per adoperare le parole di De Nicolò Salmazo, i personaggi in questo quadro sono dipinti «con una ricchezza di dettagli di un realismo impietoso», in particolare gli ebrei dietro Cristo «sono descritti con una diligenza brutale»¹⁸. Ci troviamo di fronte a una caratterizzazione fisiognomica non tanto congenita, quanto stravolta dalle emozioni provate dai personaggi. Si veda di nuovo la figura femminile con il turbante giallo: il viso «sembra distorto dalla sua stessa viltà»¹⁹, con quel ghigno e la fronte corruciata. Mantegna ha voluto portare ai massimi livelli il coinvolgimento emotivo, lavorando sul forte contrasto tra la figura di un Cristo sofferente ma che mantiene tutta la sua nobiltà anche esteriore e «la deformità brutale e grottesca dei suoi accusatori»²⁰. Una datazione intorno al 1500 permetterebbe di spiegare questa scelta così inconsueta per Mantegna, forse influenzato dal possibile incontro con Leonardo da Vinci, impegnato in un breve soggiorno a Mantova e Venezia tra il 1499-1500²¹. Sono proprio questi gli anni in cui il maestro toscano conduce i suoi studi fisiognomici sulla capacità espressiva dei volti. La particolare fisionomia degli sgherri di Mantegna potrebbe essergli stata suggerita dai disegni preparatori per un *Cristo portacroce* che Leonardo realizza proprio in quel momento: l'artista toscano aveva infatti intenzione di raffigurare un Gesù idealizzato circondato da una schiera di personaggi imbruttiti e grotteschi²². Di quest'opera, molto influente per la pittura veneta dell'epoca – ci torneremo – purtroppo ci rimane solo uno studio conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia²³ (fig. 2). Il resto possiamo immaginarlo grazie alle invenzioni dei suoi allievi; si veda in particolare un'anonima pittura con un *Cristo portacroce* conservata presso i depositi del Castello Sforzesco, probabile copia del prototipo di Leonardo (fig. 3), in cui la figura del Salvatore è tirata per i capelli come nel disegno veneziano²⁴. Tornando all'*Ecce Homo*, se anche ci fosse stata l'influenza di Da Vinci, Mantegna non ripropone passivamente il modello del grande maestro, ma lo adatta alla sua personale cifra stilistica, filtrandoli attraverso lo studio dell'antico²⁵. Ovviamente la realizzazione dell'opera deve aver richiesto diversi disegni

17 Romani, « Verso la “maniera moderna” », cit., pp. 409-410.

18 Alberta De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, Milano, Electa, 1996, p. 131.

19 Hoffmann, «Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431-Mantova 1506), *Ecce Homo*», cit., p. 269.

20 Christiansen, «ANDREA MANTEGNA. *Ecce Homo* », cit., p. 244.

21 Ivi, p. 246.

22 *Ibid.*

23 Purtroppo rimane difficile stabilire una data per questo disegno: la tecnica con punta metallica su carta preparata in grigio chiaro, ci induce a pensare a una data anteriore al 1490, mentre il forte patetismo di matrice lombarda e lo stile disegnativo ci spingono a credere sia successivo agli studi per il *Cenacolo* del 1495-1499 ca. Marani ipotizza che il cartone del *Cristo portacroce* sia già concluso nel 1495 e che quindi questo disegno debba collocarsi precedentemente, tra il 1490-1495. Si veda Christiansen, «ANDREA MANTEGNA. *Ecce Homo* », cit., p. 246; Pietro Cesare Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, p. 344 e Id., « Leonardo. *Testa e spalle di Cristo afferrato per i capelli da una mano* », in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 69, p. 346.

24 Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », cit., pp. 344.

25 Hoffmann, «Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431-Mantova 1506), *Ecce Homo*», cit., p. 269.

preparatori, ma ce ne rimane uno soltanto conservato al Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam, raffigurante una testa fortemente caratterizzata, probabilmente una copia realizzata da un allievo dall'originale perduto²⁶ (fig. 4).

Questo genere di quadri per la devozione privata ha un pubblico piuttosto vasto. Ma di fatto i ceti meno abbienti che non potevano certo permettersi di acquistare una pittura per quanto piccola e scadente potesse essere, affidavano le loro preghiere a immagini decisamente meno costose e dal mercato vastissimo: le stampe. Mutando la fascia di prezzo, cambia naturalmente il tipo di acquirente a cui ci si rivolge e di conseguenza il gusto artistico: le classi sociali più ricche richiedono agli artisti l'opera all'ultima moda, mentre più si va verso il basso della scala sociale meno esigenti saranno le pretese e i clienti opteranno per un linguaggio figurativo il più possibile semplice e intuitivo, senza troppe ricercatezze. Ci dobbiamo quindi immaginare un mercato di immagini devozionali più popolari in cui la caricatura è utilizzata molto frequentemente, perché particolarmente atta a distinguere i 'buoni' dai 'cattivi', essendo poi entrate nell'immaginario comune certe iconografie come il *profilo ebraico*. Di questo genere è la xilografia colorata del *Cristo portacroce* conservata alla National Gallery of Art di Washington²⁷ (fig. 5). Si tratta di una produzione veneto-lombarda databile intorno al 1510-1525 ca., chiaramente prodotta per una devozione popolare, come ci evince dall'iscrizione stessa che l'accompagna²⁸. Ci troviamo di fronte a un Cristo che, mentre sta portando la sua pesante croce, viene sbeffeggiato e maltrattato da quattro sgherri dai volti fortemente caricaturati specie nelle bocche aperte in sinistri ghigni. Appare evidente l'influenza delle teste grottesche di Leonardo, soprattutto per quel che riguarda lo sgherro in alto a sinistra²⁹.

Anche il *Cristo portacroce*, come l'*Ecce Homo*, è un soggetto devozionale particolarmente amato in area veneta. Alcuni vogliono far risalire il suo prototipo alla *Salita al Calvario* di Giotto agli Scrovegni³⁰, ma verosimilmente anche qui il contributo fondamentale si può riferire ai lavori di

26 David Ekserdjian, « DA ANDREA MANTEGNA. Recto: Studio di una testa e altri studi. Verso: Studio di una Madonna col Bambino e altre figure », in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, Electa, 1992, scheda n. 62, pp. 246-248.

27 Vedi scheda « ALU.0835 - Cristo portacroce » nell'*Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento* dell'Archivio digitale della *Fondazione Giorgio Cini*: <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/42812/stampa-42812.html?currentNumber=7&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22record_SGT_SGTI_string%3A%5C%22CRISTO+PORTACROCE%5C%22%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22storiaarte%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22storiaartexilografie%22%5D%7D%7D&startPage=> (consultato il 3 marzo 2022).

28 «OPECHATORE. ROPE. LAPIETRA. DEL. TVODVRO. CORE/ GVARDA. EL. TVO. BELIGNIO». CREATORE./ APORTARE. STAPEXA(N)TE. CROCE. ALMO(NT)E. CALVARIO/ STENIRE. MORTE. FEROCCE. P(ER)LIPECATORE».

29 Scheda «ALU.0835 - Cristo portacroce», cit.

30 Alessandro Volpe, « L'andata al Calvario », in Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, collana *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini editore,

Antonello da Messina e Giovanni Bellini: è un fatto che lo spettatore viene particolarmente coinvolto nella sofferenza di Cristo e quindi portato alla riflessione sui propri peccati³¹. A Venezia, quanto a devozione popolare, uno dei *Cristo portacroce* più venerati per i suoi numerosi miracoli è quello della Scuola Grande di San Rocco, opera la cui attribuzione è sospesa tra Tiziano e Giorgione³² nonché di difficile datazione³³ (fig. 6). In ogni caso il dipinto presenta una chiara influenza giorgionesca e leonardesca, in linea con l'evoluzione pittorica di Giorgione dopo che è entrato in contatto con l'artista toscano presente in Laguna tra il 1499-1500³⁴. Sappiamo infatti che il pittore di Castelfranco Veneto era rimasto profondamente colpito dalle nuove teorie leonardesche sui moti dell'anima: ne rileviamo tracce evidenti nella produzione ritrattistica che, prima focalizzata sul rapporto tra figure e natura, viene a spostarsi sull'espressione dei personaggi per marcare l'interiorità attraverso una particolare cura introspettiva³⁵. La questione si complicherebbe se l'opera fosse stata realizzata da Tiziano, perché rimarrebbe da capire come il cadorino possa essere entrato in contatto con il lavoro di Leonardo: si può avanzare l'ipotesi di un viaggio avvenuto nel 1509-1510 quando il pittore toscano stava operando in quel di Bergamo e Brescia³⁶. Questa tela in ogni caso porta con sé molte altre incognite, collegate al fatto che per le piccole dimensioni e la tipologia di soggetto a uso devozionale e meditativo, essa deve essere stata pensata per un uso privato e non per un altare³⁷. Di sicuro c'è che nel 1519 la troviamo già nella chiesa di San Rocco, collocata sul pilastro destro della cappella maggiore³⁸. Di come sia arrivata in quella chiesa non si sono trovati indizi: si ipotizza che l'opera sia stata offerta come dono votivo da un confratello, forse dopo aver ricevuto una qualche grazia³⁹. Comunque sia

2005, volume *Testi*, scheda 91-92, p. 206.

31 Saracino, *Cristo a Venezia*, cit., p. 297.

32 Il problema dell'attribuzione sembra tutt'altro che risolto. La Nepi Scirè la ritiene opera di Giorgione per la tecnica pittorica e le molte similitudini con *La vecchiaia*; vedi Giovanna Nepi Scirè, «Giorgione. *Cristo Portacroce*», in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 71, p. 351. Della stessa idea è la Moretto Wiel; vedi Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, « Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1997-1998, 156, pp. 687-732. Di diverso avviso è Christopher J. Nygren che nella sua tesi di dottorato (2011) lo considera opera di Tiziano; vedi Christopher J. Nygren, *Vibrant icons: Titian's art and the tradition of christian image-making. Pt. 1*, tesi di dottorato, Baltimore, Johns Hopkins University, 2011.

33 Se l'opera è di Giorgione, sicuramente deve essere successiva al 1500 per le influenze leonardesche spiegate nel testo, e antecedente al 1510, l'anno della sua morte. Se invece è opera di Tiziano, Marani ipotizza una datazione 1509-1510 per un possibile incontro con Leonardo a Bergamo o Brescia, vedi Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », cit., p. 345, mentre Nygren opta più per il 1512, vedi Nygren, *Vibrant icons: Titian's art and the tradition of christian image-making. Pt. 1*, cit., pp. 60-61. Anderson colloca la sua realizzazione in un momento preciso, tra il 1508 e il 1509 durante i lavori di sistemazione e abbellimento della Cappella della Croce dove il Guardian Grande Giacomo de' Zuanne aveva avuto il permesso di collocare la tomba di famiglia; vedi Jaynie Anderson, « Christ carrying the cross in San Rocco: its commission and miraculous history », *Arte Veneta*, 1977, 31, p. 186.

34 Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », cit., p. 345.

35 Caroli, *Storia della fisiognomica*, cit., pp. 28-29.

36 Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », cit., p. 345.

37 Nygren, *Vibrant icons: Titian's art and the tradition of christian image-making. Pt. 1*, cit., p. 88.

38 Chiari Moretto Wiel, « Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta », cit., p. 714.

39 Ivi, p. 108.

andata la vicenda, la sua fama di immagine miracolosa è diventata enorme, al punto da attirare una miriade di fedeli e ingenerare una gran quantità di copie di vario genere e su diversi supporti⁴⁰, comprese ovviamente numerose xilografie (fig. 7) atte ad essere vendute come 'souvenir' per i pellegrini⁴¹.

Per quanto concerne i personaggi presenti in questo *Cristo portacroce*, gli uomini che accompagnano Cristo sono immediatamente identificati dai contemporanei come ebrei e ne abbiamo certezza anche grazie alle numerose descrizioni che ci sono rimaste dell'opera. Nei suoi *Diarii* il Sanudo scrive: «Adi 20 dicembre 1520. Non voglio restar di scriver il gran concorso a la chiesa di San Rocho al presente, per una imagine di Cristo, vien tirato da Zudei, è a uno altar, qual à fato et fa molti miracoli»⁴². Celebrino Eustachio nel suo *Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo de sancto Roccho nouamente impressa* (Venezia, 1525 ca.) (Fig. 8) descrive così la scena: «Miserere ad alta voce / Chridi ognu[n] chal mo[n]do e nato / Ch[e] Yesu porta la croce / Per purgar nostro peccato / Con un lazzo e strassinato / Crudelmente de un giudeo / Dispietato iniquo e reo / Crudo in faccia e furioso / Christo sancto glorioso»⁴³. Anche Vasari nelle sue *Vite* parlando dell'opera individua nell'aguzzino che tiene la corda un ebreo⁴⁴.

Nella composizione Gesù è ritratto in primo piano con lo sguardo rivolto verso l'osservatore mentre l'uomo che lo trascina per la corda è rappresentato di profilo con il naso e la barba appuntiti e gli occhi piccoli a fessura, il tutto mirato a conferirgli un aspetto luciferino. La calvizie che lo contraddistingue è stata interpretata come rimando alla *decalvatio*, la rasatura dei capelli che viene fatta ai convertiti ebrei, come i marrani, per scoraggiarli dal tornare all'antica fede⁴⁵. È ad ogni modo utile precisare che la stempiatura e i capelli radi sono utilizzati largamente come elemento figurativo per caratterizzare in maniera negativa un personaggio. Nel caso in questione molte sono le similitudini con l'uomo inginocchiato nell'*Incoronazione di spine* (1509 ca.) della *Piccola Passione* di Albrecht

40 Per citarne alcune: due copie pittoriche nelle collezioni dei Medici, ricordate da Alessandro Allori nell'inventario del 1594: «due quadri in tavola di Cristo che porta la croce in mezzo a tre farisei ritratti da quello di Giorgione», vedi Nepi Scirè, «Giorgione. *Cristo Portacroce*», cit., p. 351. Un'altra copia oggi nella Galleria Nazionale nel complesso Pilotta a Parma. Si tratta del quadro che si trovava nella chiesa degli Incurabili, come riportato nell'inventario della chiesa del 1804 stilato da Pietro Edwards e successivamente scomparso per essere ritrovato nella collezione del medico Aglietti che lo vendette alle Gallerie di Parma nel 1825; vedi Nepi Scirè, «Giorgione. *Cristo Portacroce*», cit., p. 351. Un ex voto in pietra conservato al Museo Correr, vedi Nygren, *Vibrant icons: Titian's art*, cit., p. 113.

41 Nygren, *Vibrant icons: Titian's art*, cit., pp. 114-115.

42 Ivi, pp. 700-701.

43 Citato in Ivi, p. 423.

44 Nell'edizione delle *Vite* del 1550: «[Giorgione] Lavorò un quadro d'un Christo che porta la Croce, et un giudeo lo tira...». Nelle *Vite* del 1568: «Per la chiesa di santo Rocho [Tiziano] fece [...] in un quadro Christo con la croce in spalla et con una corda al collo tirata da un Hebreo». Citato in Chiari Moretto Wiel, «Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta», cit., p. 705.

45 Enrico Guidoni, «Una nuova interpretazione del *Cristo portacroce* di San Rocco», *Studi Giorgioneschi*, 1997, 1, p. 30.

Dürer⁴⁶ (fig. 9): lo schernitore presenta un profilo e una posizione analoga a quelle di San Rocco, pur se costui invece di stratonare Cristo gli sta passando una canna e lo insulta con una linguaccia. Tornando al quadro veneziano, a sinistra dietro ai due protagonisti vediamo un altro uomo, anch'esso dall'aspetto spigoloso e asciutto. Il terzo personaggio nascosto nell'ombra alle spalle di Cristo appare di un'età avanzata per la barba bianca e la profonda ruga che attraversa la sua guancia. In realtà attraverso il confronto con le diverse copie realizzate, possibile ipotizzare che l'uomo in origine non avesse la barba, aggiunta probabilmente in seguito⁴⁷. Nygren ritiene che la rappresentazione degli sgherri non riproponga l'iconografia infamante standard dei giudei come ci si aspetterebbe da questo genere di soggetti devozionali⁴⁸: il personaggio sulla sinistra che vediamo più chiaramente viene identificato dallo studioso come un romano per il volto senza barba e l'abito considerato da alcuni molto simile a una toga⁴⁹. Quindi, seguendo il suo ragionamento, assumendo per certo che l'uomo sulla sinistra sia un romano e che lo sgherro in primo piano non sia stato ritratto in maniera infamante come si è soliti fare con i giudei, il messaggio antisemita risulterebbe molto attenuato⁵⁰. In realtà, anche se l'aguzzino di Cristo non si presenta con gli attributi di una vera e propria caricatura, il profilo che gli è stato affibbiato è chiaramente quello tradizionale di un giudeo e come tale è visto dagli osservatori dell'epoca. Guidoni dà un'altra interpretazione dei personaggi: anche per lui l'uomo sulla sinistra è vestito all'antica, l'ebreo che tiene Cristo per la corda sarebbe Simone da Cirene⁵¹ e l'ultimo personaggio a destra sarebbe un mussulmano per il turbante che indossa⁵². I quattro personaggi quindi rappresenterebbero le quattro grandi religioni: il paganesimo con l'uomo che guarda indietro in quanto ormai superato, l'islam con l'uomo indifferente alla vicenda che si sta svolgendo, e nelle posizioni

46 La *Piccola Passione su legno* consiste in trentasette xilografie realizzate tra il 1508 e il 1510, inizialmente circolarono in singoli fogli per poi essere raccolte nel 1511 in un volume e accompagnate dai versi latini del monaco benedettino Benedikt Scwalbe (latinizzato in Benedictus Chelidoniumus). Per approfondire si veda Luca Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, Milano, Officina Libraria, 2020; Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventario generale delle stampe I, Firenze, Leo S. Olschki, 2007; Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993 e Anna Maria Petrioli Tofani (a cura di), *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, 1971, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.

47 Guidoni, « Una nuova interpretazione del *Cristo portacroce* di San Rocco », cit., p. 29.

48 Nygren, *Vibrant icons: Titian's art*, cit., p. 39.

49 *Ibid.* Questo punto lo trovo un po' forzato perché è praticamente impossibile capire che tipo di veste indossa il personaggio in questione, perché quei piccoli lembi di stoffa bianca che intravediamo potrebbero benissimo essere quelli di una camicia in uso all'epoca.

50 Nygren, *Vibrant icons: Titian's art*, cit., pp. 40-41.

51 Anderson individua nell'uomo a destra dietro la croce Simone da Cirene, anche se il personaggio non ha elementi che ci confermino tale identificazione; vedi Anderson, « Christ carrying the cross in San Rocco: its commission and miraculous history », cit., p. 187.

52 Guidoni, « Una nuova interpretazione del *Cristo portacroce* di San Rocco », cit., p. 29. L'identificazione con Simone da Cirene risulta alquanto strana in quanto il personaggio non è raffigurato mentre aiuta Cristo nel portare la croce e il suo aspetto è chiaramente quello di un 'nemico'. Per quel che riguarda il presunto turbante dell'altro uomo, è praticamente impossibile identificarlo come tale, allo stesso modo della veste all'antica del primo personaggio.

privilegiate l'ebraismo con Simone e il cristianesimo con Gesù⁵³. Il presunto Cireneo avrebbe attorcigliato la corda attorno alle braccia del Cristo non per strattarlo ma per avvicinarsi e guardarlo da vicino prima di aiutarlo⁵⁴. I due si troverebbero pertanto su un livello paritario, entrambi prigionieri perché legati dalla corda, quella stessa corda che nel contempo li unisce nella prigionia e lega le due religioni che rappresentano⁵⁵.

Questo *Cristo portacroce* ha un grande valore anche dal punto di vista artistico perché fa da spartiacque tra i precedenti lagunari in cui Cristo è raffigurato da solo e quelli in cui viene accompagnato da alcuni aguzzini, quasi con l'intento di catturare in immagine un istante della salita verso il Golgota⁵⁶. Si è ipotizzato anche qui, come per l'*Ecce Homo* di Mantegna, l'influenza di disegni preparatori del già citato *Cristo portacroce* di Leonardo da Vinci, che comprendeva probabilmente due persecutori, uno dei quali intento a tirare i capelli di Cristo, mentre ruota il volto verso l'osservatore, come vediamo nel disegno delle Gallerie dell'Accademia⁵⁷. A quest'opera perduta di Leonardo è stato collegato anche un piccolo disegno con una testa di un vecchio di profilo (1495 ca.⁵⁸), conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (fig. 10)⁵⁹. Il profilo del volto in questione non sembra relazionarsi con altre figure e non trasmette comunque l'ostilità tipica degli aguzzini, ma ciò non esclude completamente l'ipotesi di Guidoni⁶⁰. Confrontandolo con il manigoldo di San Rocco, se la sua aria imperturbabile lo differenzia, la caratterizzazione fisiognomica del naso e del mento lo avvicina notevolmente.

Non solo a Venezia, ma anche e ancor di più nelle province, la caricatura viene ampiamente utilizzata in questi soggetti devozionali per sottolineare in maniera visibile il contrasto tra l'immagine di Cristo e quelle dei suoi persecutori. Si veda ad esempio il *Cristo che incontra la Veronica* (versione alternativa del *Cristo Portacroce*) del bergamasco Giovanni Busi detto il Cariani, conservata presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (fig. 11)⁶¹. Il pittore ritrae «fogge delle vesti fantasiose e

53 Guidoni, « Una nuova interpretazione del *Cristo portacroce* di San Rocco », cit., p. 29.

54 Ivi, p. 30.

55 *Ibid.* L'intero ragionamento sembra forzato, in quanto non tiene minimamente conto di quello che è raffigurato. Nel quadro l'ebreo è tutt'altro che rappresentato in maniera positiva, sia nell'aspetto che nell'atteggiamento che ha nei confronti di Cristo.

56 Nygren, *Vibrant icons: Titian's art*, cit., p. 34.

57 David Alan Brown, *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987, p. 88.

58 Marani, «Leonardo. Testa maschile in profilo verso destra», in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 70, p. 348.

59 *Id.*, « Leonardo e il Cristo portacroce », cit., p. 345.

60 *Id.*, «Leonardo. Testa maschile in profilo verso destra», cit., p. 348.

61 Gallina propone una datazione tra 1510-1515 per gli influssi di Tiziano nell'opera e un'affinità con l'*Andata al Calvario* del Cariani presso l'Ambrosiana di Milano; invece Mariacher la posticipa verso il 1525-30. Francesco Rossi suggerisce una data precedente al 1515-20 ca. grazie all'analisi delle tipologie di armi e armature presenti nella scena, o al massimo subito dopo il 1520 per motivi stilistici. Pallucchini non si trova concorde e basandosi sull'analisi stilistica del dipinto e sugli influssi del Romanino e del Pordenone che non possono essere avvenuti prima del 1520, posticipa la realizzazione dell'opera intorno al 1525-30. Si veda Giovanni Mariacher, « Giovanni Busi detto Cariani », Banca

pittoresche, che sono quelle delle truppe del suo tempo [...], ma imprime accenti brutalmente grotteschi alla soldataglia che si stipa attorno ed a fianco del Cristo...»⁶². Qui la forte espressività dei manigoldi viene ricondotta, come spesso accade⁶³, a influenze dell'arte tedesca⁶⁴ e Pallucchini vi individua nello specifico degli stilemi goticheggianti, ormai desueti in Veneto, dove predomina la retorica classicistica⁶⁵. Qualsiasi sia l'origine della forte espressività della folla, rimane significativo il fatto che Cariani abbia scelto la caricatura come mezzo per connotarli in maniera negativa. Si vedano i due soldati a destra dai volti magri e scavati o l'uomo che sembra spingere la croce con il volto stravolto, rivolto verso l'alto e quasi spaventato. O altresì quello intento a sollevare la pesante croce, raffigurato con il naso e il mento talmente ricurvi da arrivare quasi a toccarsi. A chiudere la composizione all'estrema sinistra un uomo che più che suonare il corno, forse uno *shofar*⁶⁶, sembra quasi morderlo a provocargli una sorta di ghigno in faccia. Qui la caricatura, utilizzata indistintamente per tutti i persecutori di Cristo, ponendo sullo stesso piano i romani, impersonati dai soldati in armature, e gli ebrei, ha evidentemente una valenza morale più che etnica: la componente anti giudaica della scena risulta di concerto ampiamente attenuata.

Un artista che sembra utilizzare la caricatura non come scelta ma come propria cifra stilistica è Nicolò de Barbari, di cui in realtà conosciamo ben poco⁶⁷. Come riassume bene Enrico Maria Dal Pozzolo:

Popolare di Bergamo (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, raccolta di studi, Bergamo, Poligrafiche Polis, 1975-1980, 1-4, 1 (1975), p. 288 e Rodolfo Pallucchini e Francesco Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1983, pp. 82 e 117-118.

62 Pallucchini e Rossi, *Giovanni Cariani*, cit., p. 78.

63 Per il *Cristo portacroce* della Scuola Grande di San Rocco si è voluto individuare come modelli, soprattutto per quel che riguarda l'aspetto della caratterizzazione dei volti, il *Cristo tra i dottori* di Dürer (1506, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) e *l'Incoronazione di spine* di Hieronymus Bosch (1485 ca., National Gallery, Londra); si veda Meijer, « Niccolò Frangipane », cit., pp. 159-160. A mio avviso risultano dei richiami un po' troppo deboli, in quanto la caratterizzazione fisiognomica delle figure nel quadro di San Rocco è molto più blanda rispetto ai prototipi proposti.

64 Mariacher, « Giovanni Busi detto Cariani », cit., p. 288.

65 Pallucchini e Rossi, *Giovanni Cariani*, cit., p. 78.

66 Lo *shofar* lo troviamo spesso raffigurato nelle scene della Passione di Cristo. Si tratta di un corno di animale, montone o capro, e sappiamo dai racconti biblici che gli israeliti lo utilizzavano per diversi scopi civili e religiosi: dava il via all'esercito per attaccare, suonava l'allarme in casi di pericolo e per convocare le assemblee. Tra le varie festività religiose in cui viene utilizzato c'è il *Rosh-hashanà*, il Capodanno ebraico e lo *Yom Kippur*. Lo *shofar* ha anche un valore simbolico, in quanto rimanda all'ariete sacrificato da Abramo al posto di Isacco. Forse proprio per questa simbologia, i pittori lo inseriscono molto frequentemente negli episodi della morte di Cristo, in riferimento al sacrificio che il Signore sta per compiere per la salvezza dell'umanità. Il corno diventa talmente ricorrente e identificativo di queste vicende da diventare uno dei tanti simboli della Passione presenti nell'iconografia degli *Arma Christi*. Per approfondire lo strumento *shofar* si veda: *Shōfār*, in *Treccani Enciclopedia on line*: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/shofar/>> (consultato il 3 dicembre 2021); Jeremy Montagu, *Shofar*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, consultabile in *Oxford Music Online*: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025658>> (consultato il 3 dicembre 2021) e la scheda «Le festività» nel sito del *Museo Ebraico di Venezia*: <<https://www.museoebraico.it/la-comunita-ebraica/le-festivita/>> (consultato il 3 dicembre 2021).

67 Lo possiamo annoverare tra i pittori di scuola veneta grazie a diversi indizi. La tavola del *Cristo e l'adultera*, l'unica sua opera firmata, si trovava originariamente nella collezione dei Mocenigo nel loro palazzo a Venezia come possiamo rintracciare dagli inventari a partire dal 1691. Esiste poi un pagamento fatto nel 1516 dai monaci benedettini di Monte Cassino a un certo «M^o Nicolao de Barbari de Venetia pintore». Inoltre il nome De Barbari ci riporta all'altro omonimo e ben più famoso Jacopo, anche se non abbiamo elementi certi per capire se ci sia o meno un legame. Vedi Simona

«Si tratta di un pittore dagli stilemi nordici marcatissimi, che indugia sulla caratterizzazione grottesca di certi personaggi, con un linguaggio duro e tagliente ed una scelta cromatica di ascendenza oltralpina»⁶⁸. Lo stile molto tedescheggiante, diffuso nei territori della Repubblica tra XV e XVI secolo e riferibile anche ai soggiorni veneziani di Dürer (1494-95 e 1505-06), sarebbe quindi il motivo del suo gusto per il grottesco⁶⁹. Tra le opere a lui attribuite troviamo un'*Andata di Cristo al Calvario* (o *Cristo portacroce*) conservata al Museo Civico Ala Ponzoni di Cremona (fig. 12), datata da Roberto Longhi poco dopo il primo decennio del XVI secolo⁷⁰. Questa cronologia sarebbe confermata dalla possibile influenza del *Cristo portacroce* di San Rocco soprattutto per alcune figure: nella fattispecie, il volto di Cristo posto di tre quarti mentre guarda verso lo spettatore e la testa dell'aguzzino che intravediamo nell'ombra all'estrema sinistra riprenderebbero la figura di Gesù e dell'uomo un tempo senza barba a destra nel quadro veneziano⁷¹. Però ci accorgiamo che la caricatura in questo quadro di de Barbari, così pervasiva nella sua produzione precedente, è stata utilizzata solo per i due aguzzini a sinistra: quello che tira la corda legata al collo di Cristo presenta un grosso naso, la bocca tirata quasi in un sorriso di dileggio, mentre quello di spalle con la spada legata alla cintola è ritratto più grossolanamente; si distinguono bene perciò il lungo naso e il mento fortemente pronunciato. Invece i due uomini con la barba a destra non sono stati caricaturati proprio per evitare che fossero identificati come ebrei; il pittore ha preferito a questo fine utilizzare un capo d'abbigliamento, il turbante. Quello in primo piano deve essere una qualche autorità ebraica, a giudicare dall'ampio mantello che lo avvolge, caratterizzato da una fascia stretta in vita e da uno scettro⁷². L'uomo che dietro di lui sta tenendo la croce di Cristo dovrebbe essere identificato con Simone da Cirene. Il primo di questi due personaggi, anche se ha una chiara connotazione negativa nella storia, è stato praticamente ritratto nello stesso modo del 'buon' Simone. L'unico elemento che li distingue è l'atteggiamento: il sacerdote indifferente e con lo sguardo perso nel vuoto; contrito e addolorato Simone che, come Cristo e la donna velata all'estrema destra (Veronica), guarda lo spettatore come per richiamare la sua attenzione e chiedere il coinvolgimento in quel dolore. In questo caso, la completa mancanza di soldati ha l'effetto di eliminare qualsiasi riferimento alla colpevolezza dei romani. L'opera di Cremona, rispetto ad altri lavori del pittore, mostra uno stile più morbido e

Cioffetta, «Nicolò de' Barbari. *Cristo e l'adultera*», in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, Marsilio, 2018, scheda n. 51, p. 472 e Enrico Maria Dal Pozzolo, « Nella selva di Nicolò De Barbari », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 1992, 18, p. 73.

68 Dal Pozzolo, « Nella selva di Nicolò De Barbari », cit., p. 79.

69 Ivi, p. 73-74.

70 Ivi, p. 74.

71 Ivi, p. 75.

72 Difficile identificare cosa sia questo oggetto, potrebbe essere anche a una mazza ferrata, anche se il personaggio non è sicuramente un soldato.

dolce che, smussato da tutte le asperità tedesche, si avvicina al gusto veneziano⁷³. Con questa chiave interpretativa diventa anche più comprensibile l'abbandono del caricaturato per una caratterizzazione fisiognomica più mite, che di conseguenza comporta per l'artista il ricorso ad altri stratagemmi finalizzati a segnalare l'identità ebraica dei personaggi⁷⁴.

Un altro artista che ancor più di Nicolò de Barbari ha fatto della caricatura la sua cifra stilistica è l'altrettanto sconosciuto Niccolò Frangipane⁷⁵. La sua particolarissima maniera, dal gusto un po' arcaico, ha creato ben presto tra gli storici una gran confusione riguardo la sua figura⁷⁶. Gli elementi ricorrenti nelle sue opere, in particolare i volti rozzi e beffardi fortemente caratterizzati e la rigidità dei corpi che rende le composizioni fortemente statiche, ne fanno un pittore anomalo nella produzione veneta della seconda metà del XVI secolo⁷⁷. Nella sua carriera ha dipinto varie versioni del *Cristo portacroce*, almeno nove⁷⁸; quello del Museo civico di Udine (1572) (fig. 13) è il primo di una lunga serie di repliche⁷⁹ ed è anche l'unico a portare sia la firma che la data: «COLAUS FRANGIPANIS F. 1572»⁸⁰. Cristo guarda verso di noi, circondato da personaggi dall'aspetto rude e molto spesso caricaturato all'interno di una composizione chiusa e affollata che manca di profondità⁸¹. La scena viene costruita partendo da un gruppo centrale composto da Cristo e uno sgherro calvo, che ripropone quasi fedelmente quello del *Cristo portacroce* di San Rocco, alcuni particolari fanno pensare che Frangipane avesse sotto gli occhi, piuttosto che l'originale, la xilografia del 1520 (fig. 7)⁸². Partendo da questo modello, il pittore se ne allontana arricchendolo a suo modo di una moltitudine di personaggi dai volti quasi grotteschi, deformati come sono da ghigni e sorrisi beffardi. Una

73 Dal Pozzolo, « Nella selva di Nicolò De Barbari », cit., p. 81.

74 Vedremo in maniera approfondita l'iconografia degli ebrei come orientali nel seguente paragrafo *IL PROCESSO DI ORIENTALIZZAZIONE*.

75 Si ipotizza sia nato a Padova nel secondo quarto del Cinquecento, intorno al 1545. Le uniche fonti d'archivio trovate che lo riguardano sono: un contratto del 29 giugno 1563, e i successivi pagamenti, per un dipinto da collocare nella chiesa di Sant'Eufemia sull'isola veneziana di Mazzorbo e la sua registrazione alla Fraglia dei Pittori nel 1594. Vedi Matteo Mancini, « Frangipane, Niccolò », in *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, 50 (1998), consultabile in *Treccani.it*: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-frangipane_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-frangipane_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 10 marzo 2022) e Meijer, « Niccolò Frangipane », cit., p. 154 e 157-158.

76 Boschini ne *Le ricche minere* lo colloca dopo i Bellini, Carpaccio, Cima da Conegliano e prima di Giorgione e Tiziano, ritenendo che la sua attività si svolgesse nella prima metà del XVI secolo. Nel Settecento la confusione è aumentata in quanto si è ipotizzato vi fossero due artisti omonimi, perché non si credeva possibile che lo stesso artista che dipingeva buffe scene di genere, realizzasse anche devotissime scene sacre. Si veda Meijer, « Niccolò Frangipane », cit., pp. 154-155.

77 Ivi, p. 160.

78 Ivi, p. 159.

79 La replica quasi identica del Museo della Città di Rimini e quella del Museo Ala Ponzone a Cremona. Poi vi sono le versioni con il punto di vista più ravvicinato come quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna o quella della Galleria Doria Pamphilj a Roma con in primo piano la Veronica al posto dell'aguzzino.

80 Meijer, « Niccolò Frangipane », cit., p. 171.

81 Ivi, p. 159.

82 Si faccia caso alla posizione di Cristo che volge la testa all'indietro e l'anziano sgherro con la schiena maggiormente rivolta verso di noi e un profilo più piatto simile alla xilografia. Vedi Meijer, « Niccolò Frangipane », cit., pp. 159-160.

deformazione fisiognomica che non riguarda solo le facce ma anche le proporzioni, con la raffigurazione in basso a destra di un nano che afferra Cristo per la veste e il mantello. Sicuramente Frangipane si è cimentato anche nell'altro soggetto devozionale che abbiamo trattato, l'*Ecce Homo* (1563-1600), come quello attribuitogli da Federico Zeri nella Collezione J.A. Murnaghan a Dublino⁸³ (fig. 14). Qui Pilato, che sembra tutto tranne che romano⁸⁴, si rivolge a un Cristo remissivo, indicandogli fuori dalla scena la folla di giudei che lo vuole morto. Dietro Gesù, a togliergli il mantello, troviamo uno scagnozzo incappucciato e con un ghigno che ne deforma il volto in senso grottesco, in linea con lo stile del nostro pittore.

Questa sua maniera così particolare, sicuramente più vicina al gusto nordico che a quello italiano, ha portato a credere per molto tempo che l'*Ecce Homo* conservato a Palazzo Ducale a Venezia fosse una sua copia di un originale di Dürer realizzata nella seconda metà del XVI secolo⁸⁵ (fig. 15). Ormai è però assodato che il dipinto non ha nulla a che vedere con Frangipane⁸⁶ e che si tratta invece di un'opera del fiammingo Quentin Metsys, databile all'ultima fase della produzione del pittore, dunque intorno al 1525 ca.⁸⁷. In entrambi i casi, le forzature fisiognomiche hanno un palese intento anti giudaico in modo di far ricadere, come già visto, le colpe di quegli aguzzini sull'intera stirpe d'Israele⁸⁸. Il fatto che Pilato non venga coinvolto in questo deturpamento delle sembianze e che addirittura venga vestito in abiti particolarmente insoliti per un romano è un'ulteriore prova di questo atteggiamento.

La caricatura nella produzione di epigoni e anonime maestranze

Finora abbiamo incontrato ben pochi grandi maestri della pittura veneta e anche quando ci siamo imbattuti in nomi di peso, la produzione che abbiamo analizzato costituisce più un'eccezione all'interno del loro catalogo. Si può quindi affermare che nella Venezia cinquecentesca il gusto per la caricatura non sia presente nel linguaggio pittorico di un certo livello, mentre è molto più facile

83 Si veda scheda dell'opera n. 39116 «Frangipani Nicolò, Ecce Homo» nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/42512/Frangipani%20Nicol%C3%B2%20Ecce%20Homo> (consultato l'11 marzo 2022).

84 Vedremo nel paragrafo successivo come si è arrivati a una tale iconografia.

85 Vedi scheda dell'opera nelle collezioni online del MUVE (Musei Civici di Venezia): «Albercht Dürer (copia da) - Ecce Homo - Olio su tela» n. inv. Cl. I n. 0158, <http://www.archiviodelcomunicazione.it/sicap/OpereArte/2432/?WEB=MuseiVE> (consultato l'11 marzo 2022).

86 Meijer, «Niccolò Frangipane», cit., p. 185.

87 Andrea Bellieni, «QUENTIN METSYS (O MASSYS) (1465-1530), Ecce Homo, 1525 circa», in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, scheda n. 11, p. 112.

88 *Ibid.*

trovare delle tracce in questo senso nella produzione di bottega, di seguaci o imitatori. Essi, partendo dai modelli dei maestri, li modificano in risposta al gusto della clientela e riadattandoli alle loro limitate capacità pittoriche.

Ricade pienamente in questa categoria un *Ecce homo* attribuito da un antiquario a Jacopo Negretti detto Palma il Giovane⁸⁹ (fig. 16). Cristo viene affiancato a destra da una figura identificabile come Pilato e a sinistra da uno dei suoi fustigatori con ancora in mano il fascio di verghe. Quest'ultimo presenta un volto fortemente caricaturato: con il suo ciuffo di barba sul mento e il sorriso beffardo che lascia scoperti i denti fino alla gengiva, ricorda un po' certi satiri nelle scene di genere. Escluderei che si tratti di un'opera dello stesso Palma il Giovane in quanto, al di là delle incongruenze nella costruzione dei corpi di Pilato e del flagellante, un utilizzo così esagerato della caricatura non ha riscontri in altre opere del maestro⁹⁰. Sicuramente la figura del Cristo deriva da un modello di invenzione del Palma: un suo *Ecce Homo* autografo presso la Fondazione Querini Stampalia a Venezia⁹¹ (Fig. 17) presenta molte similitudini con il dipinto in analisi. Il soggetto deve essere stato a quel tempo molto richiesto a giudicare dall'esistenza di diverse repliche di bottega, come quella venduta all'asta come prodotto della cerchia di Palma⁹² (fig. 18) con un Cristo pressoché identico. Probabilmente l'opera dell'antiquario è una copia molto rielaborata di un modello che la scuola di Jacopo produceva 'in serie', anche se la qualità scadente della realizzazione ci porta a pensare ad un imitatore non particolarmente dotato.

Un lavoro di bottega è probabilmente anche il *Cristo deriso* di ubicazione ignota (fig. 19), di cui purtroppo rimane solo una fotografia molto deteriorata⁹³. Federico Zeri l'ha attribuita agli *Haeredes Pauli*. Lo stile di Veronese è quanto di più lontano ci possa essere dal volgare e dal caricaturale e pertanto la sua produzione resta distantissima dall'iconografia infamante antiebraica «e anche quando si trova a lambirne i territori riesce sempre a problematizzare disattivando l'insulto per favorire la riflessione»⁹⁴. Non potendo completamente ribaltare lo stile di Paolo Caliari, che i committenti

89 L'opera risulta essere in vendita presso *Luca Sforzini Arte* a Casteggio (PV): <<https://www.valutazione-quadri.it/prodotto/ecce-homo-cristo-deriso-palma-il-giovane-jacopo-negretti-veneziana-1549-1628/>> (consultato l'11 marzo 2022).

90 Il copricapo di Pilato sembra essere stato collocato sulla sua testa con un'angolazione sbagliata e lo sgherro che ci dà le spalle, per riuscire a voltarsi e a guardarci, fa una contorsione del collo decisamente poco realistica.

91 Manlio Dazzi e Ettore Merkel (a cura di), *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1979, p. 53.

92 Si tratta di un *Ecce homo* attribuito alla cerchia di Jacopo Palma il Giovane; si veda la breve scheda dell'opera in *artnet.com*: <http://www.artnet.com/artists/jacopo-palma-il-giovane/ecce-homo-hrsAtVqxSgteOM_ireseVQ2> (consultato l'11 marzo 2022).

93 Scheda dell'opera n. 43788 « Caliari Paolo, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/46202/Caliari%20Paolo%2C%20Cristo%20deriso>> (consultato il 12 marzo 2022).

94 Francesco Trentini, « Paolo Veronese e l'invenzione dell'ebreo: considerazioni sulla *Predica del Battista* della Galleria

evidentemente desiderano se si sono rivolti alla sua bottega, l'esecutore non può permettersi di caratterizzare i volti dei torturatori con pesanti accentuazioni fisiognomiche. Ciò nonostante, ha voluto contraddistinguere in maniera negativa l'ebreo in ginocchio enfatizzandone il naso ricurvo, probabilmente perché tra tutti i presenti egli incarna colui che, deridendo attraverso gesti e atteggiamenti il Cristo torturato, si sta macchiando della colpa più riprovevole⁹⁵.

Un altro esempio molto significativo di come la copia di un grande maestro venga riproposta in maniera goffa e con un gusto decisamente più popolare, è il *Cristo deriso* di autore ignoto, come la sua ubicazione⁹⁶ (fig. 20). Senza dubbio ci troviamo di fronte a una copia dell'opera di Jacopo Bassano (1565 ca.), conservata presso le Gallerie dell'Accademia a Venezia⁹⁷ (fig. 21). Il dipinto non può essere stato prodotto nell'atelier dei Bassano dato che la qualità esecutiva è decisamente scadente. Si può quindi ipotizzare che la committenza, non potendo permettersi un quadro a firma Bassano, abbia ordinato a un pittore minore di realizzare una copia dell'opera. Il nostro anonimo 'copista' ha riproposto fedelmente l'assetto compositivo originale ma ha apportato delle notevoli modifiche nelle fisionomie dei volti e in un caso anche nelle proporzioni del corpo di uno dei personaggi. Si veda a destra il soldato in armatura sotto la pedana che sta per passare la canna a Cristo: nella copia il suo naso viene decisamente allungato e reso adunco, caratteristica completamente assente nella figura bassanesca. Si guardino poi i due uomini in piedi che trattengono e percuotono Gesù: quello sulla destra nell'opera di Bassano ha la bocca aperta come se stesse parlando con qualcuno, mentre nella copia è stato ritratto nell'atto di fare una linguaccia. L'altro uomo, che sta per sferrare un pugno, è stato imbruttito ulteriormente nel volto e risulta anche mal proporzionato nel corpo: ha il collo più corto e tozzo, il braccio troppo piccolo rispetto al busto; il piede che poi si intravede sembra girato in

Borghese », in Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (a cura di), *Paolo Veronese: giornate di studio*, Atti del Convegno internazionale, Verona, 26-28 settembre 2014, Venezia, Fondazione Giorgio Cini e Lineadacqua, 2016, p. 326.

95 Per quel che riguarda la gestualità infamante, approfondiremo la questione nel successivo paragrafo dedicato a questo tema.

96 Scheda dell'opera n. 409632 « Anonimo, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Giorgio Cini*: <<http://arte.cini.it/Opere/409632>> (consultato il 12 marzo 2022).

97 Arslan lo definisce come un'*Incoronazione di spine* «Di impianto non comune. Derivazione dai Bassano». Oggi è considerata opera autografa di Jacopo, datata intorno al 1565 ca. Confrontandola con una stampa di Crispin van de Passe del 1614, si è ipotizzato che la tela sia stata tagliata nella parte. Si veda la scheda dell'opera nella collezione online delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: « Cristo deriso, Jacopo da ponte detto Bassano », n. inv. 412, <<https://www.gallerieaccademia.it/cristo-deriso>> (consultato il 12 marzo 2022); Edoardo Arslan, *I Bassano*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1960, 1-2, 1 *Testo* (1960), p. 375; Alessandro Ballarin, « *L'incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* di Jacopo Bassano 1562-1568 », in Vittoria Romani (a cura di), *Jacopo Bassano*, Cittadella, Bertonecello artigrafiche, 1995-1996, 1-2, 1 *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995* (1995), II, p. 278; Enrica Pan (a cura di), *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992, scheda n. 38, p. 54; William R. Rearick, «Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano», in Beverly Louise Brown e Paola Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. CXXXIII-CXXXIV e nota 232.

una posizione innaturale. Diciamo che se le errate proporzioni del corpo possono essere spiegate con la scarsa abilità dell'artista, l'accentuazione dei caratteri del volto e in generale dell'espressività dei personaggi deve essere decisamente una scelta consapevole atta ad incrementare la carica anti giudaica.

Retaggi medievali nella produzione di provincia

Nelle province venete la caratterizzazione fisiognomica è ancora molto presente a Cinquecento inoltrato. Più che una conseguenza del particolare stile di certi pittori o di scelte deliberate a una resa maggiormente drammatica ed espressiva, qui sembra trattarsi più che altro di un ritardo nell'arrivo e nell'assimilazione del gusto rinascimentale di stampo classico che si è ormai imposto a Venezia. A rallentare ulteriormente l'evoluzione verso il nuovo contribuisce anche una tendenza al conservatorismo nelle iconografie di alcuni soggetti e nella caratterizzazione di certi personaggi. Ad esempio a Vicenza nella chiesa di Santa Corona troviamo una pala raffigurante l'*Incoronazione di spine* (fig. 22), un tempo collocata sull'altare maggiore⁹⁸, che continua ad essere erroneamente considerata opera di uno sconosciuto Giacomo Tentorello⁹⁹. Datata 1563 grazie a un documento del 1° settembre 1562¹⁰⁰, l'opera è stilisticamente troppo arcaica per essere collocata negli anni '60, come ha dimostrato Michele Guida Conte; non può essere quella a cui fa riferimento il documento e va senz'altro retrodata a non oltre il secondo decennio del XVI secolo¹⁰¹. Descrivendo il soggetto della pala, Francesco Barbarano de' Mironi nella sua *Historia Ecclesiastica della città, territorio e diocesi de Vicenza* (Vicenza, 1761) scrive che: «in essa si rappresenta il Salvatore, che da Giudei viene coronato di Spine»¹⁰². E in effetti quelli ritratti mentre torturano e ingiuriano Cristo sono stati raffigurati in maniera caricaturale mentre sui lati, fermi a guardare dalle due soglie, ci sono i sacerdoti identificabili grazie all'abbigliamento. Il quadro, nonostante alcune trovate più moderne come il paesaggio di gusto belliniano e lo spazio architettonico di stampo classico, risente ancora dal punto di vista compositivo della tradizionale iconografia del *Cristo deriso*, con il Signore seduto al centro, i torturatori disposti simmetricamente attorno a lui e gli anziani e i sacerdoti ai lati della scena ad

98 Michele Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, Giovanni Carlo Federico Villa supervisore, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, a.a. 2019-2020, p. 101.

99 Lo studioso avanza un'interessante ipotesi su questo Giacomo Tentorello di cui parlano i documenti, che potrebbe trattarsi di Jacopo Tintoretto. Per ulteriori approfondimenti si veda Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, cit., pp. 103 ss.

100 Il documento impegna il priore del convento Giovanni Domenico a pagare parte del lavoro al pittore entro la Pasqua del 1563, mentre la quota restante spetta alla famiglia dei conti Sesso. Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, cit., p. 101.

101 Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, cit., p. 103.

102 Citato in Ivi, p. 101.

assistere. L'episodio dell'incoronazione di Cristo da parte dei soldati di Pilato, come vorrebbero i racconti evangelici, viene spostato al momento della derisione da parte delle guardie e dei servi del Sinedrio con chiaro scopo antiggiudaico, come da consuetudine ormai affermata fin dal Duecento¹⁰³. Prendiamo ad esempio la già citata tavola che raffigura *Cristo deriso* (1375-1410 ca.), con la medesima composizione, attribuita all'ambito di Semitecolo Nicoletto¹⁰⁴ o al Maestro del Crocifisso di Pesaro¹⁰⁵ (fig. 23). Il confronto tra le due opere ci permette di soffermarci anche sulla resa delle fisionomie degli aguzzini di Cristo: più che rimandare a «un influsso delle stampe del mondo nordico d'Oltralpe»¹⁰⁶, le figure nel quadro vicentino possono essere ancora il frutto di un retaggio di stampo medievale.

Spostiamoci ancora più a Occidente in territori come quelli del bergamasco e del bresciano, dove sappiamo bene che l'antigiudaismo si è particolarmente radicato in seguito alla diffusione del culto di Simonino da Trento¹⁰⁷, e non è difficile trovare raffigurazioni stereotipate di ebrei anche in contesti che non si possono definire popolari e arretrati. Rechiamoci ad esempio all'interno del Coro delle monache nel monastero di Santa Giulia a Brescia, costruito in una fase di grande rinnovamento dell'intero complesso monastico¹⁰⁸. Parte della decorazione pittorica viene affidata a Floriano Ferramola e a Paolo da Caylina il Giovane che la realizzano nel terzo decennio, dopo il 1524 e prima del 1530¹⁰⁹. A Floriano Ferramola e alla sua bottega vanno assegnate la grande *Crocifissione* sulla

103 Anne Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 95.

104 Si veda la scheda n. 4471 « Semitecolo Nicoletto, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*:
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/5444/Semitecolo%20Nicoletto%20Cristo%20deriso>>
(consultato il 28 febbraio 2022).

105 Il Maestro del Crocifisso di Pesaro, attivo dopo i primi anni del XV secolo lungo entrambe le sponde dell'Adriatico, presenta, a giudizio di De Marchi, un «realismo un po' crudo e risentito». Si veda Andrea De Marchi, « Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico », *Bollettino d'Arte*, 44-45, 1987, p. 25.

106 Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, cit., pp. 102-103.

107 Abbiamo già visto qualche esempio della diffusione di immagini del piccolo martire nei territori della Val Camonica nel *CAPITOLO I* a p. 52.

108 La stipula per la costruzione di un nuovo coro viene redatta il 25 gennaio 1466 tra la badessa Elena Masperoni e i marangoni da muro Filippo delle Vacche da Caravaggio e Giovanni del Formaggio da Romano. I lavori architettonici sono terminati nel 1479 anche se ci sono dubbi che il coro a questa data avesse già raggiunto l'aspetto in cui lo troviamo ora. Infatti gli stilemi così albertiniani dell'architettura, troppo precoci per essere stati pensati nel 1466, hanno fatto ipotizzare che l'edificio abbia subito un ulteriore ammodernamento nel primo ventennio del XVI secolo. Si veda Vasco Frati, «Il coro delle monache», in Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, p. 228 e Alessandro Rovetta, «L'evoluzione architettonica di Santa Giulia in età rinascimentale», in Giancarlo Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, atti dei convegni, Brescia, 9 novembre 2001 e 11 ottobre 2002, Brescia, Grafo, 2004, pp. 123-124 e 135-136.

109 Floriano Ferramola e la sua bottega cominciano a lavorare nel coro sicuramente dopo il 1524, in quanto fino a quella data sono impegnati nei lavori dell'aula superiore della chiesa di Santa Maria in Solario facente sempre parte del complesso monastico di Santa Giulia. Tenendo conto che la realizzazione degli stalli del coro è stata affidata ad Andrea Moroni nel 1530, si ipotizza che a quella data gli affreschi fossero già conclusi. La prima testimonianza dei nuovi affreschi l'abbiamo il 6 febbraio 1532 quando Pandolfo Nassino visita la nuova costruzione già decorata da Floriano Ferramola e Paolo da Caylina il Giovane e afferma di aver letto la data 1527, probabilmente l'anno della conclusione di almeno una parte della decorazione. Si veda Massimiliano Capella, « I cicli pittorici di Floriano Ferramola », in

parete di fondo, le scene della *Giovinezza di Cristo* nel registro superiore e tutta la decorazione di fregi e candelabre, mentre Paolo da Caylina si è occupato delle cappelle sul lato settentrionale¹¹⁰; le cappelle meridionali sono state realizzate invece successivamente da altri artisti e concluse nel 1559, data che si legge su uno degli affreschi.

Per quel che riguarda la caricatura, scorrendo gli episodi del ciclo non sembra esservene traccia, nemmeno nella parete meridionale dove hanno lavorato anonimi pittori meno brillanti in termini di invenzione e qualità di linguaggio a giudicare dal forte scarto stilistico rispetto al resto del ciclo¹¹¹. Guardando con più attenzione l'enorme *Crocifissione* di Floriano Ferramola (fig. 24a), notiamo che l'unico personaggio ad aver subito una certa accentuazione fisiognomica è una figura in particolare: il portatore di spugna Stephaton (fig. 24b). Egli è vestito in maniera alquanto trasandata con una semplice camicia e dei calzoni bucati. L'iconografia che vede raffigurato questo soggetto scalzo e con degli abiti laceri è un'invenzione di Giotto, più volte proposta nelle sue *Crocifissioni*, compresa quella della Cappella degli Scrovegni e divenuta una tradizione consolidata grazie alla riproposizione fatta da discepoli e seguaci¹¹². Ferramola non ha rinunciato a caratterizzarlo in maniera negativa anche fisicamente con un rigonfiamento alla gola, un ciuffo di barba sul mento e uno strano naso piccolo e sporgente che, anche se non è quello classico del *profilo ebraico*, sicuramente è un segnale dell'intenzione del pittore di seguire l'antica tradizione che vuole questo personaggio ebreo e non romano.

La quasi totale assenza di una caratterizzazione caricaturale dei nemici di Cristo nel ciclo decorativo di Santa Giulia non sta sicuramente ad indicare la volontà di pittori e committenti di affievolire il messaggio antiggiudaico, ma la loro preferenza a utilizzare altri stratagemmi senza rinunciare all'armonia e al decoro delle forme che la nuova pittura richiede. Ad esempio possiamo notare come in tutto il ciclo manchi completamente il tradizionale stendardo romano su cui campeggiano le lettere 'SPQR', mentre è presente lo stendardo rosso con lo scorpione nero, simbolo degli israeliti sia nella *Crocifissione* appena esaminata che nella *Salita al Calvario* (fig. 25a) in una delle cappelle meridionali. In quest'ultimo episodio (fig. 25b) troviamo anche uno strano personaggio che entra in scena dal lato destro, con un bastone per camminare e un sacco sulle spalle come fosse un viaggiatore.

Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, p. 205-207 e Rovetta, «L'evoluzione architettonica di Santa Giulia in età rinascimentale», cit., p. 136.

110 Capella, « I cicli pittorici di Florano Ferramola », cit., pp. 205-207.

111 Fiorella Frisoni, « Gli affreschi di Paolo da Caylina e di Romanino », in Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, p. 211.

112 Alessandro Volpe, « La Crocifissione », in Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, collana *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini editore, 2005, volume *Testi*, scheda 93-96, p. 207.

La lunga barba appuntita e il turbante che ha in testa, ci confermano la sua identità di giudeo¹¹³. In un contesto del genere, l'unica figura che è sia un viaggiatore sia un ebreo è *'Ebreo errante*, anche se l'iconografia è molto lontana da quella tradizionale che lo mostra nell'atto di percuotere Cristo.

L'aspetto ridicolo della caricatura

In generale, la reticenza nell'utilizzo della caricatura in ambito sacro nel corso del Cinquecento è dovuta almeno in parte alla percezione che si tratti di un genere di natura infima e popolare, la cui percezione rasenta facilmente il ridicolo. Secondo Rubiu la caricatura è «una deformazione delle sembianze fisiche di una persona nella intenzione manifesta di ridicolizzarla» usata per sottolinearne difetti e vizi con lo scopo principale di suscitare il riso¹¹⁴. Un pericolo ricorrente e che in certi casi sembra emergere soprattutto nell'arte tedesca e fiamminga, in cui a differenza di quella italiana, la caricatura è spesso portata agli estremi. Gombrich individua il motivo della discrepanza nel diverso peso della tradizione classica nell'Europa continentale: in questi luoghi si preferisce una rappresentazione delle emozioni più interiorizzata che, invece di puntare su eccessivi movimenti teatrali delle figure, si concentra sulla fisionomia ed espressività dei volti¹¹⁵. Innegabilmente l'arte del Nord Europa è meno legata al concetto di *decorum* e alla retorica classica dominante in Italia¹¹⁶. È proprio nella produzione d'Oltralpe che l'eccesso finisce in certi casi per rasentare il ridicolo, anche se non sembra destare preoccupazione l'accostamento del sacro con il buffonesco.

Quest'ultimo termine non è utilizzato a sproposito: infatti in alcuni casi il mondo dei giullari e saltimbanchi sembra entrare in maniera neanche così velata nelle scene della Passione. Si veda ad esempio *'Incoronazione di spine* dell'olandese Lucas van Leyden dalla serie dedicata alla *Passione* del 1521¹¹⁷ (fig. 26): essa raffigura due degli aguzzini di Cristo che, oltre ad essere fortemente caricaturati, sono vestiti come dei giullari, con quei berretti dotati di orecchie d'animale; in particolare il copricapo del nano che porge lo scettro a Cristo è il tipico berretto da buffone con orecchie

113 Vedremo nel successivo paragrafo come gli ebrei dalla seconda metà del Quattrocento e per tutto il secolo successivo siano frequentemente raffigurati come orientali con il turbante.

114 Rubiu, *La caricatura*, cit., pp. 1-2.

115 Ernst Hans Josef Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985 (ed. or. 1982), p. 105.

116 Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 106.

117 Una serie di quattordici stampe con gli episodi della Passione, realizzata probabilmente sull'esempio di quelle di Dürer, che Lucas incontra proprio nel 1521 ad Anversa. Le incisioni risentono molto dell'influenza delle serie sulla Passione dell'artista tedesco, nell'illuminazione delle scene, nella ricchezza di dettagli e persino nella grandezza e nel formato delle lastre che sono le stesse della *Piccola Passione a bulino* del 1512. Si veda Maria Fossi Todorow, *Mostra delle incisioni di Luca di Leida*, Firenze, Leo S. Olschki, 1963, p. 24 e scheda n. 79 a p. 46 e Ellen S. Jacobowitz e Stephanie Loeb Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 5 giugno – 14 agosto 1983, Boston, Museum of Fine Arts, 14 settembre – 20 novembre 1983, Washington, National Gallery of Art, Princeton, Princeton University Press, 1983, scheda n. 80-81, p. 210.

d'asino¹¹⁸, animale che simboleggia la stupidità bestiale¹¹⁹. L'altro invece sfoggia un cappello con orecchie più lunghe a penzoloni che assomigliano a quelle di un cane¹²⁰, uno degli animali spesso ammaestrati dai giullari per i loro spettacoli¹²¹. E di questi presunti soggetti non vengono riproposte solo le vesti, ma a volte anche le movenze scattanti e sgangherate, come nella *Flagellazione* (fig. 27) e nell'*Incoronazione di spine* (fig. 28) della serie *Caduta e redenzione dell'uomo* (1513 ca.) di Albrecht Altdorfer¹²². Qui i carnefici esibiscono movimenti esagerati che li fanno proprio sembrare dei saltimbanchi, se non addirittura delle scimmie¹²³. È evidente come un Cristo beffato da giullari risulti una scena ancor più denigrante, se si considera la condizione di marginalità sociale in cui vivono queste persone, al pari di altre con cui spesso sono accomunate come le cortigiane, i pazzi e gli stessi ebrei¹²⁴. Come si è visto in alcuni esempi precedenti, la deformazione non riguarda solo il volto¹²⁵ ma può interessare anche le proporzioni del corpo che, se realizzata non in maniera adeguata, può sfociare in esiti alquanto ridicoli; si osservi ad esempio l'incisione di *Cristo deriso* catalogata come opera di Jacob Binck (prima metà XVI, Pinacoteca Tosio Martinengo Brescia)¹²⁶ (fig. 29), in cui i soldati che stanno percuotendo e sbeffeggiando Cristo sono talmente piccoli da sembrare dei nani; una sproporzione ben percepibile, benché Gesù sia raffigurato in ginocchio.

Tornando in Italia, le conseguenze della Controriforma non riguardano esclusivamente i dogmi della fede e la Chiesa cattolica in quanto istituzione, ma determinano profonde intromissioni nell'operato

118 Non dimentichiamoci che l'asino selvatico è anche simbolo degli ebrei. Vedi Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, cit., p. 59.

119 Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, cit., p. 287 e Tito Saffioti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milano, BookTime, 2013, p. 25.

120 Abbiamo già detto come spesso gli ebrei vengano chiamati cani e simboleggiati da questo animale per l'interpretazione di un passo della Bibbia che dice: «Un branco di cani mi circonda, mi assedia una banda di malvagi; hanno forato le mie mani e i miei piedi» (*Salmo*, 21, 17). Vedi Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, cit., p. 75.

121 Vedi in Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, cit., pp. 201-203.

122 La serie di quaranta xilografie della *Caduta e redenzione dell'uomo* è stata realizzata intorno al 1513 per essere venduta a collezionisti e non raccolta in un volume. Il suo interesse per la resa atmosferica e l'elemento naturale, dovuto a influenze danubiane, gli fanno porre in secondo piano l'espressività dei personaggi al punto che molte figure non vengono delineate individualmente, limitandosi a caratterizzarle con pochi tratti se non addirittura lasciandole senza volto. Si veda Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, cit., pp. 184-185.

123 Questo animale in particolare ha delle forti connotazioni negative in quanto metafora dell'uomo che si lascia dominare dalle passioni della carne, inoltre imita i gesti e le azioni umane senza capirne il significato ed è anch'esso utilizzato negli spettacoli dei giullari. Si veda Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, cit., pp. 219-220 e Saffioti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, cit., p. 36.

124 Non è un caso che tutti questi reietti condividano il colore giallo insieme ad altre categorie disprezzate come i boia e i servitori. Cesare Segre, nell'introduzione al libro di Saffioti, fa notare che oltre al colore giallo, molto spesso i buffoni condividono con gli ebrei anche altri indumenti particolarmente identificativi, ad esempio il berretto frigio o il cappello a forma di cono. Vedi Saffioti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, cit., pp. VI e 26.

125 Si veda il *Cristo portacroce* di Nicolò Frangipane a pp. 13-14 e l'anonima copia del *Cristo deriso* bassanese a p. 16.

126 Scheda dell'opera «Gesù Cristo deriso. Binck Jacob» nel sito della Regione Lombardia, *LombardiaBeniCulturali*: <<https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/D0080-01447/>> (consultato il 15 marzo 2022). Nonostante nel catalogo online dei beni culturali della Lombardia risulti attribuita a Jacob Binck, l'incisione in questione non presenta la sua firma «ICB» e non è stata classificata tra quelle dell'autore in Walter L. Strauss, *The Illustrated Bartsch. 16. Early German masters: Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever*, New York, Abaris Books, 1980.

degli Stati e nella vita quotidiana dei singoli cittadini¹²⁷. La produzione artistica non fa eccezione dato che è ritenuta uno degli strumenti più importanti per la propaganda cattolica, e pertanto la Chiesa impone uno stretto controllo sulle immagini sacre. Questo nuovo corso della storia colpisce anche le raffigurazioni del passato: infatti molte delle rappresentazioni medievali di mostri e creature grottesche che decoravano le chiese vengono distrutte perché ritenute non più consone a dei luoghi di culto¹²⁸. Naturalmente gli artisti attivi nella seconda metà del Cinquecento vengano costretti ad abbandonare completamente questo tipo di raffigurazioni, e non solo in ambito sacro. La caricatura rimane sempre più circoscritta al mondo del teatro e delle maschere, proprio per quel suo aspetto di ilarità che è in grado di suscitare con i suoi accenti ridicoli. Esempari in tal senso sono tre incisioni di *Teste virili grottesche* (seconda metà del XVI secolo)¹²⁹ (figg. 30a-c) che si ipotizza siano state utilizzate come locandine di una commedia di ambientazione veneziana e rappresentino pertanto alcuni personaggi di scena¹³⁰. Anche in questo caso i volti così fortemente caricaturati ricordano le teste grottesche di Leonardo e l'anonimo artista non manca di ritrarli tutti di profilo per rendere ben visibili le deformazioni facciali¹³¹. Possiamo immaginare che il *profilo ebraico* continui ad essere utilizzato nell'ambito del teatro, dove la maschera del giudeo è ampiamente diffusa, mentre scompare dalle raffigurazioni sacre¹³².

127 Nel *CAPITOLO 2* al paragrafo *Gli ebrei e la Chiesa*, vengono approfondite le conseguenze dell'arrivo a Venezia dell'istituzione del Sant'Uffizio romano a pp. 92 ss.

128 Saffioti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, cit., p. 144.

129 Si veda schede «ALU.0548 - TESTA VIRILE GROTTESCA», «ALU.0549 - TESTA VIRILE GROTTESCA» e «ALU.0550 - TESTA VIRILE GROTTESCA» nell'*Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento* dell'Archivio digitale della *Fondazione Giorgio Cini*: <https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000038/atlante-xilografie-italiane-del-rinascimento.html?query=TESTA+VIRILE+GROTTESCA&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22storia arte%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22storiaartexilografie%22%5D%7D%7D> (consultato il 3 marzo 2022).

130 Le iscrizioni ci riportano nome, provenienza e professione dei tre personaggi.

131 Schede «ALU.0548 - TESTA VIRILE GROTTESCA», «ALU.0549 - TESTA VIRILE GROTTESCA» e «ALU.0550 - TESTA VIRILE GROTTESCA» cit.

132 Si rimanda al *CAPITOLO 2* e al sottoparagrafo *L'ebreo nell'immaginario del teatro e del carnevale*.

IL PROCESSO DI ORIENTALIZZAZIONE

La nascita dell'orientalismo

A partire dal Medioevo si tende a collocare le vicende della morte di Cristo nella contemporaneità, avvicinando così il fedele ai fatti accaduti secoli prima tramite un'ambientazione 'occidentale' che gli possa essere familiare. Ma la ricerca di veridicità porta gli artisti e la committenza a spostare il punto di vista sempre più verso Oriente, nella Palestina in cui è vissuto Cristo pur essendo ormai queste terre dominate dai mussulmani. Nel Trecento, nonostante i continui contatti tra Italia e Levante grazie ai rapporti commerciali e diplomatici, non sembra esserci stata una ricerca di accuratezza nella raffigurazione di quelle terre e di quelle genti¹³³. Escludendo i rari casi in cui si sono costruite le rappresentazioni basate su fonti di prima mano e studi dal vero, ci si è generalmente limitati a riproporre gli stessi tipi stereotipati oppure si sono adattati i pochi esempi autentici a un'ampia varietà di soggetti¹³⁴.

La svolta arriva nel Quattrocento in occasione del Concilio tra Chiesa d'Oriente e Chiesa d'Occidente aperto a Ferrara nel 1438 e concluso a Firenze l'anno successivo. Qui gli italiani entrano in contatto per la prima volta in maniera ravvicinata con la delegazione bizantina guidata dall'imperatore Giovanni VIII Paleologo. Gli artisti hanno così modo di realizzare studi dal vero di questi stranieri e dei loro affascinanti costumi, si veda ad esempio il caso arcinoto della medaglia commemorativa di Pisanello (fig. 31)¹³⁵, che raffigura l'imperatore Paleologo di profilo con il suo particolarissimo cappello a punta, lo *skiadion*¹³⁶. Dopo la caduta di Costantinopoli ad opera degli ottomani (1453), il profilo dell'imperatore e il suo copricapo «alla greca» perdono la loro originaria identità per essere utilizzati nell'iconografia di svariati personaggi: antichi e moderni filosofi greci, imperatori romani, personaggi biblici e in generale sovrani orientali¹³⁷.

Questo filone 'bizantino' dell'arte non sembra essersi particolarmente diffuso a Venezia, dove l'interesse crescente per l'Oriente sfocerà nella seconda metà del XV secolo nella cosiddetta pittura orientalista¹³⁸. L'apice di questo periodo viene toccato tra gli anni '90 del Quattrocento e gli anni '20

133 Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza. Islamic trade and italian art, 1300-1600*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, p. 149.

134 *Ibid.*

135 Ivi, p. 154.

136 Questo particolare copricapo, indossato dal *basileus* e dai più alti dignitari di corte, è stato utilizzato tra il XIV-XV secolo. Per approfondire si veda Giorgio Vespignani, « Dallo *skiadion* al "cappellotto" a punta "alla maniera greca": appunti sulla diffusione di un modello iconografico », *Bizantinistica*, 2010, 12, pp. 215-238.

137 Mack, *Bazaar to Piazza*, cit., p. 154; Julian Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, Londra, Islamic Art Publication, 1982, p. 18 e Vespignani, « Dallo *skiadion* al "cappellotto" a punta "alla maniera greca": appunti sulla diffusione di un modello iconografico », cit., pp. 234-235.

138 Il primo a fare un'analisi esaustiva di questo fenomeno della pittura veneziana è Julian Raby nel suo *Venice, Dürer*

del Cinquecento, quando i pittori, cominciano a collocare le scene in ambientazioni dal gusto orientaleggiante, popolandole di persone che vivono in quelle terre, ottomani ma soprattutto mamelucchi della Siria e dell'Egitto¹³⁹. La mancanza di esperienze dirette di quelle regioni così lontane da parte dei pittori veneziani non ha precluso la possibilità di poterle raffigurare, anche con una certa attenzione filologica. Neppure la pittura di Gentile Bellini, nonostante il suo viaggio a Costantinopoli presso Mahmed II nel 1480-1481¹⁴⁰, sembra aver fornito un contributo rilevante per la produzione orientalista¹⁴¹. L'interesse per il Levante di questi pittori non è finalizzato a restituire un'immagine attendibile del mondo islamico contemporaneo, ma ha il semplice scopo di fornire un contesto percepibile come 'luogo altro' o esotico a storie che hanno per soggetto una tematica cristiana ambientata in quelle regioni¹⁴². La presenza di elementi 'islamici' o pseudo-tali nei dipinti religiosi veneziani non è percepita dal pubblico come un'anomalia, giacché si riferiscono al teatro degli avvenimenti e anzi, l'inserimento di questi elementi non fa altro che incrementare l'autenticità biblica e storica della scena¹⁴³.

Quello che rimane dell'orientalismo nel Cinquecento

Una serie di circostanze a inizio secolo sanciscono un cambio drastico nel gusto orientalista della pittura veneziana. La corrente denominata mamelucca, che fino ad allora è stata predominante, sparisce completamente quando il loro impero viene conquistato da quello ottomano (1517); nel contempo, i maggiori rappresentanti di questa 'corrente pittorica' sono ormai morti o verso la fine della loro carriera¹⁴⁴. A ciò va sommato il fatto che il secolo appena iniziato sancisce l'arrivo di una nuova generazione di pittori, che non ha particolare interesse per una costruzione pseudo-veritiera di contesti e costumi, piuttosto per una resa drammatica delle vicende¹⁴⁵. Ora nelle scene sacre i pochi personaggi mussulmani, ormai esclusivamente turchi, vengono rappresentati dagli artisti come figure generiche e stereotipate, a cui per connotarle basta un turbante¹⁴⁶. Interessante notare come per tutto

and the Oriental mode, cit.

139 Mack, *Bazaar to Piazza*, cit., p. 156 e Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., p. 17.

140 Mack, *Bazaar to Piazza*, cit., p. 157.

141 Si veda Ivi, pp. 157-159; Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., p. 21 e Catarina Schmidt Arcangeli, «La pittura "orientalista" a Venezia dal XV secolo al XVII secolo», in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, p. 145.

142 Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., p. 81.

143 Deborah Howard, « Venice, the Bazaar of Europe », in Caroline Campbell and Alan Chong, *Bellini and the East*, catalogo della mostra, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 14 dicembre 2005 – 26 marzo 2006, Londra, National Gallery Company, 12 aprile 2006 – 25 giugno 2006, Londra, National Gallery Company, 2005, p. 29.

144 Gentile Bellini muore nel 1507, seguito quasi due decenni dopo da Carpaccio (1525-1526) e Mansueti (1526-1527). Vedi Mack, *Bazaar to Piazza*, cit., p. 165.

145 *Ibid.*

146 *Ibid* e Schmidt Arcangeli, «La pittura "orientalista" a Venezia dal XV secolo al XVII secolo», cit., p. 155 e 159.

il XVI secolo, l'immagine dell'ottomano rimanga identica a quella diffusa verso la fine del Quattrocento, radicata nella cultura veneziana grazie paradossalmente alle incisioni di Dürer, che a sua volta l'aveva mutuata durante i suoi viaggi a Venezia¹⁴⁷. In sostanza gli artisti veneziani dalla fine del Quattrocento continuano a basarsi sullo stesso piccolo bagaglio di conoscenze costruito attraverso le descrizioni dei viaggiatori, o tutt'al più rielaborato e ampliato, ove necessario, con diversioni fantasiose¹⁴⁸.

Nonostante il venir meno dell'interesse per l'Oriente, la precedente fase dell'orientalismo lascia degli strascichi non indifferenti sull'iconografia della Passione di Cristo. Non a caso alcuni dei protagonisti delle vicende prendono sempre più frequentemente l'aspetto di levantini, in accordo con la succitata ricerca di veridicità. Si crea così un'unica iconografia che raggruppa giudei e mussulmani; pertanto la nostra analisi si soffermerà su specifici personaggi la cui identità ebraica risulta certa, come i Sommi sacerdoti, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, per dimostrare come si sia arrivati nel Cinquecento a raffigurarli come orientali. Non potremo non considerare anche ciò che accade all'immagine di Ponzio Pilato che, pur non essendo ebreo, subisce lo stesso mutamento di identità, anche se evidentemente per motivazioni diverse.

Il Sommo sacerdote Caifa e gli altri sacerdoti

Negli episodi della Passione un ruolo non secondario è riservato ai membri del Sinedrio, supremo consiglio ebraico su cui pesa il pesante fardello della morte di Cristo. Questo gruppo, al cui vertice c'è il Sommo sacerdote Caifa, è composto da diverse figure tra sacerdoti, anziani del popolo e scribi. Solo nel *Vangelo di Giovanni*¹⁴⁹ esce dall'anonimato un ulteriore personaggio: Anna, suocero di Caifa che, benché non ricopra più la carica di Sommo sacerdote, mantiene una certa autorità all'interno del consesso.

L'episodio più significativo per ricostruire facilmente lo sviluppo dell'iconografia di questi personaggi è il processo di Cristo davanti ai Sommi sacerdoti. Questo soggetto acquisisce sempre più importanza nei cicli italiani, con un evidente intento antiggiudaico a partire dalla metà del Duecento¹⁵⁰. In questo periodo l'iconografia dei Sommi sacerdoti è la stessa di tutti gli altri membri del Sinedrio: lunghe

147 Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., p. 81.

148 Mack, *Bazaar to Piazza*, cit., pp. 169-170.

149 *Vangelo di Giovanni* 18, 12-13 e 19-23.

150 Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, cit., p. 73. La preferenza per il processo del Sinedrio rispetto a quello di Pilato è favorita da un deterioramento nei rapporti fra cristiani ed ebrei. Tra i responsabili vi sono anche i francescani che portano avanti nuove istanze teologiche, come l'intenzionalità dei giudei nell'uccidere. Parallelamente alla pittura, anche i testi devozionali scritti dai francescani si soffermano soprattutto sul processo svolto da Caifa e Anna, in alcuni casi sorvolando completamente qualsiasi riferimento a Pilato e ai romani. Per approfondire ulteriormente si veda Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, cit., pp. 87 ss.

barbe, una tunica legata in vita, il mantello e soprattutto il *tallit*, lo scialle rituale portato in testa o appoggiato sulle spalle. A partire dalla seconda metà del XV secolo, accanto a questa consolidata iconografia, mentre a Venezia domina la pittura orientalista, nell'entroterra veneto si registra lo sviluppo di un secondo filone iconografico, nel quale i sacerdoti cominciano ad apparire con abiti e copricapi dalle fogge fantasiose. In questi territori di provincia, dove la possibilità di entrare in contatto con orientali o persone che avessero viaggiato in quelle terre è quasi inesistente, gli artisti locali sono costretti ad arrangiarsi utilizzando l'iconografia medievale di filosofi antichi e dotti arabi¹⁵¹, caratterizzata da un abbigliamento dal sapore immaginativamente esotico, con turbanti e cappelli dalle strane forme. Questi personaggi venivano percepiti come dei maghi/negromanti¹⁵² e la loro rappresentazione non aveva alcuna pretesa filologica: «caratterizzarli come favolosamente lontani nel tempo»¹⁵³ era soprattutto funzionale ad allontanarli dall'attualità storica.

Dopo secoli in cui l'iconografia di Caifa, Anna e degli altri membri del Sinedrio è rimasta praticamente invariata, nel Cinquecento ai vecchi stilemi rimodernati se ne aggiungono di nuovi, che spesso complicano l'individuazione e l'identificazione dei personaggi in scena. C'è poi un ulteriore elemento da tenere in considerazione: nei piccoli cicli pittorici l'episodio del processo dinanzi ai Sommi sacerdoti non viene più raffigurato e nei casi in cui si presenta, vi si può trovare solo il personaggio di Caifa, mentre quello di Anna sparisce completamente¹⁵⁴. Lungo un processo di forti cambiamenti la figura del Sommo sacerdote acquisisce una propria iconografia che la differenzia dagli altri membri del Sinedrio. La sua fisionomia subisce un netto cambiamento: non ha più l'aspetto austero di un anziano con barba lunga, bensì quello di una persona più giovane e pingue. La ricerca di veridicità spinge gli artisti a indagare l'aspetto originario dell'abbigliamento attraverso la consultazione delle due principali fonti antiche: i dettami sulle vesti dei sacerdoti prescritti da Dio a Mosè nell'*Esodo* capitolo 28 e la descrizione che ne dà Giuseppe Flavio nelle sue *Antichità giudaiche* (libro III, 7).

Mentre tutte le vesti sono descritte all'interno della Bibbia nei minimi dettagli, dalla forma ai materiali e ai colori, i copricapi del Sommo sacerdote e dei sacerdoti semplici non vengono resi in modo dettagliato. Il termine utilizzato oggi nelle traduzioni italiane per indicare il copricapo del Sommo

151 André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. 1959), p. 254 e Michael Barry, «Giorgione e i mori di Venezia», in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, p. 181.

152 Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 255-256.

153 Gabriella Ferri Piccaluga, *Il confine del Nord. Microstoria in Vallecarnonica per una storia d'Europa*, Boario Terme (BS), Edizioni «la cittadina», 1989, p. 318 e citazione da Chiara Frugoni e Simone Facchinetti, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, Torino, Einaudi, 2016, p. 58.

154 Perché l'iconografia medievale di stampo bizantino che li vuole seduti l'uno accanto all'altro, nel Cinquecento è ormai stata definitivamente abbandonata.

sacerdote è «turbante» mentre la parola «berretto» è usata per quello più semplice dei sacerdoti. L'unica prescrizione significativa che viene data in tal senso nel testo sacro è: «Farai una lamina d'oro puro e vi inciderai, come su di un sigillo: “Sacro al Signore”. L'attacherai con un cordone di porpora viola al turbante, sulla parte anteriore» (*Es.* 28, 36-37)¹⁵⁵. Ovviamente nel Cinquecento cattolico, la Bibbia in uso non è quella in lingua italiana, ma la latina *Vulgata*. In essa i termini utilizzati per indicare i copricapi sono: «cidarim» (*Es.* 28, 4) e «tiaram»/«tiaras» (*Es.* 28, 37 e 40)¹⁵⁶. Il primo termine indica oltre al copricapo dei sacerdoti ebrei, anche quello dei sovrani persiani, mentre il secondo, traducibile con «tiara» o anche «turbante», identifica un generico copricapo orientale. La tiara persiana consiste in un cappello conico e quella del sovrano è arricchita da un diadema che la cinge tutt'attorno¹⁵⁷. All'epoca l'unica edizione delle Sacre Scritture in lingua volgare è la *Bibbia Malerbi* che, stampata per la prima volta a Venezia il 1° agosto 1471, prende il nome dal monaco camaldonese Nicolò Malerbi, autore della traduzione¹⁵⁸. Il termine 'italiano' che qui viene adoperato per indicare i copricapi di tutti i sacerdoti è «mitra»¹⁵⁹ e, dove non arriva il testo, un aiuto ci viene dalla xilografia a corredo del volume che ritrae con un po' di immaginazione un Sommo sacerdote (fig. 32). Possiamo infatti constatare che il copricapo ha una forma conica come la tiara persiana: esso si presenta con coste verticali, attorno al bordo inferiore una corona su cui campeggia una lamina incisa in forma di mezzaluna.

Oltre all'*Esodo*, determinante per questa invenzione deve essere anche l'altra fonte antica, *Delle antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (figg. 33a-b)¹⁶⁰: vi troviamo infatti una descrizione più approfondita dei copricapi dei sacerdoti semplici e dei Sommi sacerdoti, che vengono designati anche qui con il termine «mitra»¹⁶¹. In riferimento a questo accessorio Giuseppe Flavio scrive:

155 *Bibbia TOB*, cit., p. 182.

156 Il termine «cidarim» viene utilizzato esclusivamente per il copricapo del Sommo sacerdote, mentre l'altro per entrambi. Ho consultato l'edizione della *Vulgata* curata da Erasmo da Rotterdam, in particolare l'edizione *Biblia utriusque Testamenti iuxta vulgatam translationem*, Basilea, 1538, pp. 59-60, consultabile in *Archive.org*: <<https://archive.org/details/biblia-utriusque-testamenti-iuxta-vulgatam-translationem-et-eam-quam-haberipotu/mode/2up>> (consultato il 28 maggio 2022).

157 Silvia Castelli, *Il terzo libro delle Antichità Giudaiche di Flavio Giuseppe e la Bibbia*, Como, Edizioni New Press, 2002, p. 266 e nota 232.

158 Per approfondire, soprattutto la diffusione che ha avuto, si veda Edoardo Barbieri, « La fortuna della “Biblia Vulgarizata” di Nicolò Malerbi », *Aevum*, 1989, 63, 3, pp. 419-500.

159 L'edizione che ho consultato è la prima edizione illustrata della Bibbia Malerbi, la *Biblia Vulgare Istoriata*, Venezia, Lucantonio Giunti, 1490, fol. e2r - fol. e2v, reperibile nel sito *Digital Bodleian*: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/492fe240-6937-411b-80a5-90bceed299fe/surfaces/cce5f7a2-e63e-4fe9-85f3-c62f02850347/>> (consultato il 31 maggio 2022).

160 Ho consultato la seguente edizione: Giosefo Flavio, *Delle antichità e guerre giudaiche*, Venezia, Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1581, libro III, cap. XI, pp. 36-37, consultabile in *books.google.it*: <https://books.google.it/books?id=Puwip6BMOjsC&dq=masnaen+pthis&hl=it&source=gbs_navlinks_s> (consultato il 29 maggio 2022).

161 Giosefo Flavio, *Delle antichità e guerre giudaiche*, cit., pp. 36-37

...porta egli [il sacerdote] sopra il capo una mitra, a modo di piccola cuffia ò celada, la quale coprendo la cima del capo, e alquanto da quella s'innalza, e si chiama Masnaen Pthis e pare che sia di lino tessuta, con binde avolte insieme, accioche non cadesse facilmente. Mettevasi di sopra un'altro velo, il quale scendendo fin'alla barba della mitra i legami nasconde e parimente porpia tutto'l capo, e acconciavasi in guisa, che adoperandosi ne'sacrificij il sacerdote non cadesse¹⁶².

La «mitra» ha quindi la forma di una cuffia o «celada»¹⁶³. Si tratterebbe di un copricapo privo di punta, una tiara ma di forma aconica¹⁶⁴ e quindi leggermente diversa dalla nostra illustrazione nella *Bibbia Vulgare Istoriata* (fig. 32). Nel testo si precisa che il Pontefice, cioè il Sommo sacerdote, oltre a questa mitra ne indossa un'altra di diverso materiale che presenta tutt'intorno

un freggio ò corona d'oro con tre ordini, sopra il quale a mezzo la fronte levisi un piccolo frontale over lama d'oro, simile a l'erba che chiamasi appo noi acherò, e da Greci hiosciamò¹⁶⁵.

La descrizione prosegue complicandosi alquanto: nella presentazione di questa corona riconosciamo la «lama d'oro, ove con sacre lettere è scritto di Dio il nome»¹⁶⁶ come in *Esodo* 28, 36-37¹⁶⁷. Cercando di fare un po' di chiarezza, il copricapo del Sommo sacerdote è composto da più parti: un primo copricapo uguale a quello dei sacerdoti semplici e sopra di esso un altro, anch'esso senza punta, attorno al quale viene posta una corona a tre livelli su cui si erge una struttura d'oro a calice – Giuseppe Flavio la paragona alla pianta del giusquiamo (o fava porcina); infine la lamina d'oro con il nome di Dio inciso¹⁶⁸.

Dopo questa breve analisi ci si aspetterebbe di vedere Caifa e gli altri Sommi sacerdoti ritratti con in testa una sorta di calotta alta, simile appunto alla xilografia della *Bibbia Malerbi* ma senza punta. In realtà gli esempi di questo tipo sono veramente rari. Per citarne alcuni di ben noti, si può menzionare innanzi tutto lo *Sposalizio di Maria Vergine* (1502-1504, Pinacoteca di Brera) di Vittore Carpaccio per la Scuola degli Albanesi (fig. 34): qui il pittore ha avuto particolare attenzione nel ricostruire il più correttamente possibile l'intero abbigliamento, accessori compresi¹⁶⁹. Ancora più preciso è

162 Ivi, p. 36.

163 Copricapo per uomini d'arme, che differisce dall'elmo per non avere né cimiero né cresta, rimasto in uso fin alla fine del XVII secolo; vedi *celata*, in *Vocabolario Treccani online*: <<https://www.treccani.it/vocabolario/celata/>> (consultato il 31 maggio 2022).

164 Castelli, *Il terzo libro delle Antichità Giudaiche di Flavio Giuseppe e la Bibbia*, cit., pp. 266-267.

165 Giosefo Flavio, *Delle antichità e gierre giudaiche*, cit., p. 37.

166 *Ibid.*

167 Per un'analisi completa e la traduzione in italiano corrente del terzo libro delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio si veda Silvia Castelli, *Il terzo libro delle Antichità Giudaiche di Flavio Giuseppe e la Bibbia*, cit.

168 Ivi, pp. 270-271.

169 Si noti che il copricapo ha le bende di tessuto che scendono sulle spalle come quelle descritte da Giuseppe Flavio.

Tiziano che, nella sua *Presentazione della Vergine al tempio* (1534-38, Gallerie dell'Accademia, Venezia) (fig. 35), raffigura anche il velo che copre le bande di tessuto utilizzate per tenere saldo sulla testa il copricapo.

Nella produzione artistica a diffondersi maggiormente però è un altro tipo di copricapo: quello 'a mitra', una forma decisamente diversa da quella descritta nelle fonti, perché riprende di fatto la foggia della mitra vescovile. Questo paramento liturgico, portato anche da papi e cardinali, è l'esatta traslitterazione della parola greca *μίτρα*, che nella versione dei *Settanta* dell'*Antico Testamento*¹⁷⁰, ma anche nella *Bibbia Malerbi* e nel *Delle antichità giudaiche* appena analizzate, indica appunto il copricapo dei Sommi sacerdoti ebrei. Dal Medioevo fino ad oggi, la mitra cristiana è bipartita e per questo prende anche il nome di biplana o *bicornis*¹⁷¹. Interessante tenere a mente quest'ultimo appellativo, a maggior ragione nella considerazione che, rispetto ai vescovi, i Sommi sacerdoti vengono raffigurati nella maggior parte dei casi con la mitra girata di novanta gradi, per evidenziare proprio il dettaglio delle 'corni'. Il resto dell'abbigliamento, ad eccezione di alcuni casi in cui vi è un chiaro intento di ricostruzione filologica dei paramenti liturgici (figg. 34-35), non sembra generalmente seguire una precisa iconografia. Un perfetto archetipo di questa nuova immagine di Caifa lo troviamo nel *Cristo davanti Caifa* di Dürer (1509 ca.) nella serie della *Piccola Passione* (fig. 36). Seduto sul suo scranno coperto da un baldacchino, il Sommo sacerdote guarda Cristo con un'espressione di disprezzo mentre si straccia la tunica che ha indosso. In testa esibisce appunto la mitra girata di novanta gradi con la lamina con il nome di Dio e sotto una mezzaluna. Quest'ultimo elemento manca completamente nelle nostre fonti antiche, ma diventerà nel tempo caratteristico di questo copricapo. Nella xilografia della *Bibbia Vulgare Istoriata* di Malerbi (fig. 32) la stessa lamina d'oro incisa prende proprio la forma di una mezzaluna, forse per motivazioni di carattere decorativo o nel tentativo di far percepire la sua forma curva attorno alla mitra. In ogni caso l'evoluzione iconografica ha lasciato a questo elemento l'unico scopo di abbellimento e il nome di Dio viene collocato su un'altra lamina generalmente di forma quadrangolare.

Comunque sia andata la faccenda, il copricapo del Sommo sacerdote per tutto il XVI secolo e in quelli successivi rimane cristallizzato in questa forma. Così lo troviamo anche nel *Cristo davanti a Caifa* di Leonardo Corona (fig. 37), facente parte del ciclo con le storie della Passione di Cristo nella chiesa veneziana di San Zulian, lavoro che dovette svolgersi dalla prima metà degli anni '80 al 1587-1588¹⁷².

170 Marco Bussagli e G. Babić, « Abbigliamento liturgico », in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1991, consultabile in *Treccani.it*: <https://www.treccani.it/enciclopedia/abbigliamento-liturgico_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (consultato il 31 maggio 2022).

171 *Ibid.*

172 Per approfondire si veda Valentina Sapienza, *La chiesa di San Zulian a Venezia nel Cinquecento. Dalla ricostruzione sansoviniana alle grandi imprese decorative di fine secolo*, Roma, École française de Rome, 2018, pp. 123 ss.

Caifa viene rappresentato in maniera simile a come lo ha ritratto Dürer: seduto su uno scranno rialzato da due gradini sotto un baldacchino, con in testa la mitra su cui campeggia la mezzaluna e nell'atto di stracciarsi la veste. Attorno a lui troviamo gli anziani e gli scribi che discutono animatamente, osservando Cristo lì in piedi di fronte a loro. Alcuni indossano semplici cuffie alquanto anonime, ad eccezione di un personaggio sulla destra dalla lunga barba bianca che ci rimanda alla vecchia iconografia del sacerdote con scialle rituale. L'aggiunta di un turbante (o berretto?) azzurro¹⁷³ con un gioiello sulla fronte ci fa pensare a un personaggio di spicco del consiglio ebraico, forse Anna, probabilmente inserito dal pittore come rimando al primo interrogatorio subito da Cristo che ormai non viene più raffigurato.

Ancora una mitra con solo la lamina incisa appare nel *Cristo davanti a Caifa* (1591 ca.), realizzato da Palma il Giovane, oggi sulla controfacciata nella chiesa di San Giovanni in Bragora (fig. 38)¹⁷⁴. Caifa è seduto su un elaborato trono in pietra a giudicare dal bracciolo a forma di chimera che scorgiamo. Palma mostra una certa attenzione nel raffigurare il vestiario del Sommo sacerdote, anche se siamo ben lontani da una ricostruzione rigorosamente filologica. Più che altro il pittore ha cercato di sottolineare lo *status* autorevole del personaggio, facendogli indossare vesti preziose: la toga di velluto rosso con maniche alla dogalina rivestite di ermellino, come quella dei procuratori veneziani, e il mantello dorato, attributo esclusivo del doge. Però un dettaglio richiama i dettami veterotestamentari: l'enorme spillone rettangolare con tre righe di pietre colorate appuntato sul mantello, che fa tornare alla mente il pettorale sacerdotale, anche se molto rielaborato rispetto a quanto prescritto in *Esodo* 28, 15-28. Questa volta ad accompagnare Caifa troviamo a destra in primo piano tre turchi con i loro turbanti bianchi: uno porta una lunga sciarpa a righe appoggiata sulle spalle mentre discute animatamente con un altro che indossa una tunica dalla particolare fantasia; infine, davanti a loro, il terzo uomo che, seduto più in basso, indossa una tunica con il cappuccio a punta da cui pende una nappa e le tipiche pantofole appuntite. Quest'ultimo tiene in mano un libro, un frequente 'attributo' riservato ai sacerdoti giudei, quale simbolo del loro attaccamento all'interpretazione

173 Il turbante azzurro o blu non viene utilizzato dagli ottomani, che indossano esclusivamente quello bianco, ma viene imposto ai cristiani e per un periodo limitato anche agli ebrei, per poi optare per il giallo. In maniera simile avveniva presso i mamelucchi che a partire dal 1354 stabilirono che i cristiani si distinguessero dai mussulmani tramite il colore blu del copricapo e l'utilizzo di una scarpa bianca e una nera, mentre per gli ebrei era imposto il turbante giallo. Si veda Maria Pia Pedani, « Gentile Bellini and the East », relazione per il ciclo di *Incontri belliniani*, Venezia, Scuola Grande di San Marco, Sala dell'Albergo, 23 giugno 2016; oppure « Venetian Mameluk mode and Gentile Bellini », in *academia.edu*: <https://www.academia.edu/26941288/Venetian_Mamluk_mode_and_Gentile_Bellini_pdf> (consultato l'1 maggio 2022), p. 19 e Id., « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Classe di scienze morali lettere ed arti*, 1996-1997, 155, pp. 12-15.

174 Commissionata all'artista insieme a una *Lavanda dei piedi* dalla Confraternita del Santissimo Sacramento probabilmente in occasione della demolizione del loro vecchio altare e del trasferimento sull'altare maggiore nel 1591. Si veda Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, l'opera completa*, Milano, Electa, 1984, p. 124 scheda 400.

letterale delle Sacre Scritture che impedisce loro di vedere la verità rivelata da Gesù¹⁷⁵: quale miglior episodio di questo per dimostrare la cecità degli ebrei nel riconoscere il Cristo? Dall'altro lato dello scranno, troviamo in ombra altre due figure barbute. Quella meno visibile porta anch'essa un turbante bianco, mentre per il suo compagno di conversazione l'artista ripescava l'iconografia con il tradizionale *tallit* sulla testa di colore giallo come il mantello che porta appoggiato sulle gambe.

Nello stesso periodo, accanto al più diffuso e riconoscibile copricapo a mitra, se ne sviluppano tanti altri più anonimi, come quello alquanto semplice che assomiglia a una cuffia di stoffa e che ad ogni modo a Venezia non sembra essersi diffuso particolarmente. Ne vediamo un esempio nella *Presentazione di Maria Vergine al tempio* di Carpaccio (1502-1504, Pinacoteca di Brera) facente parte anch'essa del ciclo per la Scuola degli Albanesi (fig. 39). Qui anche il resto dell'abbigliamento è totalmente frutto della fantasia del pittore, che questa volta non ha prestato la stessa attenzione filologica dello *Sposalizio* (fig. 34). Tra i cicli della *Passione* un esempio di copricapo di tale genere, anche se alquanto anonimo e abbozzato, è quello indossato dal Caifa di Leonardo Corona¹⁷⁶ nel ciclo della *Passione di Cristo* (metà anni '90 del XVI secolo) per la Scuola di San Fantin, oggi sede dell'Ateneo Veneto (fig. 40). Decisamente meno frequente risulta un altro copricapo a forma di cappuccio che, appuntito sulla sommità, ricade sulle spalle. Tra le fonti consultate, nessuna fa riferimento a una foggia del genere; si direbbe una sorta di evoluzione iconografica del *tallit*. Nella produzione tedesca la riscontriamo in innumerevoli opere come accessorio del Sommo sacerdote¹⁷⁷, mentre al di qua delle Alpi qualcosa di simile la troviamo quale esempio abbastanza raro in due anziani a cavallo nel corteo del *Cristo sale sul Monte Calvario* affrescato da Girolamo Tessari nell'Oratorio del Redentore a Padova¹⁷⁸ (fig. 41).

Questo veloce *excursus* è servito a individuare alcuni punti fissi che non possono comunque esaurire

175 Un personaggio con un libro aperto si trova anche nella precedente tela di Leonardo Corona (fig. 37), collocato all'interno della composizione in una posizione molto simile a quella del personaggio di Palma il Giovane. Lo stesso espediente portato all'estremo con libri ancora più grandi e pesanti lo troviamo nell'opera di Jacopo Tintoretto, *Disputa di Gesù con i Dottori del Tempio* (1542-1543, Veneranda Fabbrica del Duomo, Museo del Duomo, Milano). Vedi per approfondire Loredana Pavanello, « “Una donna in piedi sta mirando”. Vedere “diversamente” nel dipinto di Tintoretto a Milano », in Guillaume Cassegrain, Augusto Gentili, Michel Hochmann, Valentina Sapienza, *La giovinezza di Tintoretto*, atti del Convegno Internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 – 29 maggio 2015, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2017, in particolare pp. 121-127.

176 Probabilmente con il contributo di qualche altro artista, vedi Valentina Sapienza, « Note sulle “Storie della Passione” di Leonardo Corona all'Ateneo Veneto », in Michele Gottardi, Marina Niero, Camillo Tonini (a cura di), *Ateneo Veneto 1812-2012. Un'istituzione per la città*, Venezia, Ateneo Veneto e Lineadacqua Edizioni, 2012, pp. 245-247.

177 Ad esempio nell'incisione di Martin Schongauer *Cristo davanti al Gran Sacerdote Anania* (ante 1476-1477) o nel *Cristo davanti al Sommo Sacerdote* della *Passione Grigia* di Hans Holbein il Vecchio (1494-1500).

178 Si tratta di un ciclo di affreschi sulla *Passione di Cristo* e alcuni *Santi e Profeti*, databile intorno al 1537 come riportato sull'iscrizione della colonna dipinta tra le scene della *Crocifissione* e della *Deposizione*. Il ciclo si deve, oltre a Girolamo Tessari, anche a Stefano dall'Arzere e Domenico Campagnola. Probabilmente Girolamo ha avuto la direzione dei lavori dell'intero apparato pittorico, mentre gli altri due hanno seguito le sue direttive. Vedi Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1966, pp. 134 ss., 168 e 219.

l'intero repertorio di un'iconografia che nel XVI secolo ha avuto una notevole evoluzione. Nell'enorme varietà di proposte non mancano raffigurazioni a dir poco ambigue, che ci pongono in seria difficoltà nell'identificazione del personaggio e di conseguenza anche dell'intera scena. Questo è il caso della tela denominata *Cristo davanti a Erode* (seconda metà anni '80 del XVI secolo) nella Chiesa San Nicolò dei Mendicoli di autore sconosciuto¹⁷⁹ (fig. 42). La tela viene identificata con l'episodio dell'interrogatorio di Erode (*Lc* 23,6-12) per via della corona portata sul capo dal personaggio seduto sullo scranno; ma vi sono delle incongruenze nell'immagine: se la corona ci fa pensare al re della Giudea, il gesto di strapparsi le vesti e il suo faccione pingue ci portano inevitabilmente a riconoscerlo come Caifa. Sicuramente un sacerdote giudeo, forse proprio un Sommo sacerdote, deve essere l'uomo che indica Cristo al nostro ambiguo personaggio, dato che porta sul capo un cartellino presumo scritto in pseudo-ebraico, forse proprio quello con il nome di Dio come prescritto per il copricapo della massima autorità religiosa ebraica. Di solito ad essere circondato da sacerdoti che accusano Gesù è Ponzio Pilato e, oltretutto, la veste rossa indossata da Cristo ci rimanda al manto di porpora che i soldati romani gli misero addosso dopo aver ricevuto l'ordine di flagellarlo da parte del governatore romano (*Mt* 27, 27-28; *Mr* 15, 16-17; *Gv* 19, 1-2). L'unica spiegazione possibile per un'iconografia così particolare, è che il nostro anonimo pittore abbia voluto condensare in una sola immagine tutti e tre i processi ricordati dai Vangeli¹⁸⁰, evidentemente perché non è stato possibile o non si è voluto dedicare a ciascun episodio una tela.

Un Sinedrio di turchi

Finora però non ci siamo ancora soffermati su un'iconografia veramente orientaleggiante di questi personaggi, molto diffusa e frequentemente utilizzata per i sacerdoti ebrei, pur non riguardando la figura di Caifa o degli altri Sommi sacerdoti. Questa esclusione risulta comprensibile se si pensa alla confusione che una tale immagine avrebbe creato nell'osservatore, in quanto nel Cinquecento già un altro personaggio importante nelle vicende della Passione viene raffigurato come un ottomano: mi riferisco naturalmente a Pilato¹⁸¹. Dopo la fase orientalista della pittura veneziana, la presenza di

179 Fa parte del ciclo sulla *Vita di Cristo* che adorna la navata centrale della chiesa. La sua realizzazione sarebbe da collocarsi nella seconda metà degli anni '80 del XVI secolo e già concluso nel novembre 1589 e non come si credeva erroneamente fino ai primi anni del Seicento. Infatti le tele devono già essere appese alle pareti se durante la visita pastorale del 1591 il patriarca Priuli si congratula «...per la chiesa indorata e ornata di quadri di pittura molto belli...». Si veda Sapienza, *La chiesa di San Zulian a Venezia nel Cinquecento*, cit., pp. 124-125 nota 17 e per maggiori approfondimenti sulla storia della chiesa si veda Andrea Gallo e Stefania Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1995 e R. Scarpa, *Notizie della chiesa e Parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli. Dalle Origini al Restauro compiuto dal "Venice in peril Fund" nell'anno 1975*, Venezia, 1976 (dattiloscritto).

180 Gallo e Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, cit., p. 40.

181 Sarà l'argomento del successivo sottoparagrafo.

personaggi inturbantati a popolare la scena diviene praticamente la norma; il problema è capire se si tratti di orientali disseminati nelle *istorie* con lo scopo di sottolineare l'ambientazione oppure se siano da considerare giudei. Non è da escludere che tale questione non interessasse alla maggior parte dei fedeli che guardavano queste scene: ebrei e mussulmani sono infedeli in ugual misura, i primi nemici di Cristo per averlo messo a morte, i secondi nemici della cristianità perché pericolosi nella loro inarrestabile espansione verso l'Europa.

Dal periodo della pittura orientalista fanno parte due opere tarde della bottega di Carpaccio: la *Flagellazione di Cristo* e il *Cristo cade sotto la croce* (1523 ca., Museo dell'Istria di Pola), un tempo nella Cattedrale di Capodistria¹⁸². Questi due dipinti sono significativi anche perché ci mostrano come nella pittura veneta il costume mamelucco continui a sopravvivere anche dopo la caduta dell'impero nel 1517¹⁸³. Partendo dalla *Flagellazione* (fig. 43), possiamo osservare che i due fustigatori portano dei piccoli turbanti con il fez¹⁸⁴ ben in vista; anche l'uomo che sta entrando in scena sulla destra presenta un copricapo che ci designa le sue origini: ha in testa il turbante degli emiri mamelucchi, il *tahfīfa ṣaġīra* di tipo *mumallasa*¹⁸⁵ e al collo la *taylasan*, la tipica sciarpa bianca lunga e sottile¹⁸⁶. Difficile stabilire se questo personaggio autorevole sia da considerare un sacerdote giudeo che assiste alla scena, come vuole la tradizionale iconografia della *Flagellazione*, o se piuttosto, come pretende il racconto evangelico, sia Pilato calato nei panni di un governante della Palestina mamelucca. Nel *Cristo cade sotto la croce* (fig. 44) troviamo alle spalle di Gesù un soldato mamelucco « con in testa il tipico *zamṭ*¹⁸⁷ seguito da tre uomini a cavallo, ciascuno con in testa un grande turbante. Questo

182 Si ipotizza facessero parte della decorazione dell'organo e della cantoria insieme alla *Presentazione di Gesù al tempio*, alla *Strage degli innocenti* e a due tele con il *Profeta Geremia* e *Profeta Zaccaria* (1523 ca., Museo Comunale Capodistria), queste ultime qualitativamente superiori probabilmente per un maggiore intervento di Carpaccio stesso. Si veda Guido Perocco, « Il profeta Geremia » e « Il profeta Zaccaria », in Manlio Cancogni e Guido Perocco, *L'opera completa di Carpaccio*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, scheda n. 76 A-B, p. 113 e Guido Perocco, « La Flagellazione » e « Cristo cade sotto la croce », in Cancogni e Perocco, *L'opera completa di Carpaccio*, cit., schede n. 133-134, p. 117 e Giandomenico Romanelli, « Carpaccio da Venezia all'Istria. Un viaggio nel tempo », in Giandomenico Romanelli e Franca Lugato, *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 7 marzo – 28 giugno 2015, Venezia, Marsilio, 2015, p. 54.

183 Ci capiterà di incrociare ancora personaggi con ad esempio lo *zamṭ* mamelucco a secolo inoltrato, soprattutto nella produzione dei Bassano, ormai come elemento puramente decorativo, svuotato della sua originaria funzione di dare autenticità all'ambientazione delle vicende.

184 Si tratta del berretto attorno a cui viene avvolto il turbante ottomano. Maria Pia Pedani lo chiama fez o *mücevveze*, mentre Raby usa il termine *tāj*. Vedi Pedani, « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », cit., p. 12 e Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., p. 21.

185 Maria Pia Pedani, « Turbanti nei quadri italiani », appunti per *Gentile Bellini e l'Oriente*, incontri presso la Sala Capitolare, Scuola Grande di San Marco, Venezia, 23 giugno 2016, consultabile in <<https://www.scuolagrandesanmarco.it/docs/copricapi-mamelucchi-ottomani.pdf>> (consultato il 30 agosto 2022), p. 4.

186 Trinita Kennedy, « Giovanni Mansueti (attivo 1484 – 1526), *San Marco battezza Aniano* », in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, scheda n. 14, p. 323.

187 Il *zamṭ*, una cuffia rossa di pelliccia, indossato inizialmente dalle classi di ceti inferiori, poi in seguito a un editto imperiale del 1438 venne imposto all'esercito mamelucco per poi essere vietato dopo la conquista ottomana in quanto

copricapo potrebbe essere il *tahfīfa kabīra*, utilizzato dai sovrani mamelucchi nelle loro uscite a cavallo, anche se qui l'estremità della fascia del *dūlbend*¹⁸⁸ non è lasciata cadere sulla spalla sinistra¹⁸⁹. È più probabile che si tratti di un *'imāma*, il turbante grande e tondo portato dagli ulema, i dotti islamici delle scienze religiose¹⁹⁰. Quest'ultima informazione risulta particolarmente calzante alla luce della scena in cui sono inseriti i nostri personaggi: durante la salita sul monte Golgota, Gesù viene accompagnato, oltre che dai soldati, dagli anziani e dai sacerdoti che una volta sotto la croce lo insulteranno, come riportato nei Vangeli (*Mt* 27, 41-43; *Mr* 15, 31-32; *Lc* 23, 35). Così nel processo di orientalizzazione della pittura, i membri del Sinedrio, detentori del potere religioso e giuridico del popolo ebraico, vengono raffigurati come i loro corrispettivi del mondo islamico.

L'iconografia di ebrei e orientali viene allora a sovrapporsi, rendendo difficile la loro distinzione. L'unico modo per tentare un'identificazione è pertanto analizzare tutti gli elementi che compongono la scena e tenere conto della vicenda ritratta. Nel *Cristo davanti a Caifa*, per esempio, tutti i personaggi che attorniano il Sommo sacerdote discutendo con lui e fra di loro non possono che essere membri del Sinedrio, quindi degli ebrei, anche se raffigurati nelle vesti di turchi, come nel telero di Palma il Giovane a San Giovanni in Bragora (fig. 38). Nella scena della *Salita al Calvario*, i personaggi di una certa dignità che accompagnano Cristo sui cavalli sono anch'essi anziani e sacerdoti giudei (figg. 41 e 44). In episodi come la *Flagellazione* o il *Cristo deriso* la questione si fa più incerta: nei Vangeli sinottici, Gesù viene flagellato dai soldati di Pilato, ma nelle rappresentazioni figurative come già si è visto, si preferisce raffigurare gli ebrei, invece la derisione viene compiuta sia dai servi del Sinedrio sia dai romani. Nel solco della tradizione iconografica, che vuole i sacerdoti assistere alla scena, si colloca il *Cristo flagellato* di autore sconosciuto nella Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli¹⁹¹ (fig. 45). La figura sulla sinistra, con una preziosa veste rossa tenuta legata in vita e un soprabito giallo con un cappuccio sulla testa, dovrebbe essere un sacerdote, poiché porta sulla fronte un cartiglio, come il medesimo personaggio del *Cristo davanti a Erode* dello stesso ciclo (fig. 42). Molto diverso l'uomo accanto a lui, un turco a giudicare dal copricapo, che ricorda molto il *börk* dei giannizzeri detti Capugi¹⁹² (fig. 46), i guardiani delle stanze private del sultano; costui è

simbolo della classe spodestata. Si veda Pedani, « Turbanti nei quadri italiani », cit., p. 10.

188 È il nome della lunga fascia di stoffa che viene avvolta per formare il turbante.

189 Pedani, « Turbanti nei quadri italiani », cit., p. 5. Il turbante dei mamelucchi d'Egitto ha l'estremità del *dūlbend* lasciata pendente sopra la spalla sinistra, forse in memoria delle loro origini di schiavi; vedi Pedani, « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », cit., p. 12.

190 Pedani, « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », cit., p. 9.

191 L'autore dell'opera è sconosciuto; basandosi su un'analisi stilistica si è fatto il nome di Antonio Vassilacchi detto Aliense, ma la questione rimane ancora irrisolta. Vedi Gallo e Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, cit., p. 40.

192 Il copricapo e l'abbigliamento, per quel poco che si riesce a scorgere nell'ombra, sembra molto simile a quello dei 'Capugi', un gruppo specifico di giannizzeri deputati alla sorveglianza delle porte nel Serraglio del sultano. Si veda Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 384 (385?).

presumibilmente introdotto in questa scena come guardiano della casa di Caifa¹⁹³.

La faccenda si complica ulteriormente in composizioni più elaborate, nelle quali non si trovino appigli particolarmente significativi come l'abbigliamento o la scena. Si veda ad esempio la *Flagellazione di Cristo* (1591-1592) di Palma il Giovane, ultima tela di un ciclo realizzato tra il 1583-1592 per l'Oratorio dei Crociferi¹⁹⁴ (fig. 47). Tra i personaggi che assistono, veniamo colpiti in particolare da due figure: all'estrema destra, in secondo piano, un turco con una lunga barba e il turbante bianco con fez rosso; dall'altra parte a sinistra, dietro al ragazzino seduto e al soldato con l'elmo, un uomo con una tunica lunga di color giallo con sopra un mantello rosso e con in testa un semplice turbante giallo. Abbiamo già detto come il giallo sia fortemente associato ai giudei; a Venezia gli ebrei levantini portano proprio turbanti di questa tinta, anche se bisogna andare cauti nell'identificarli solamente sulla base del colore. Notiamo che il nostro personaggio si trova completamente in ombra, mentre il turco a destra è in piena luce e indica a un suo sottoposto ciò che sta avvenendo sulla scena, seppur con un certo distacco. Sono a ipotizzare che l'uomo con il turbante giallo possa essere un sacerdote ebreo, forse proprio Caifa, e che il turco sia un altro autorevole personaggio, ma di rango evidentemente diverso da quello del sacerdote, come indica il suo abbigliamento. A meno che non si tratti del ritratto di una persona realmente esistita¹⁹⁵, l'altra figura di spicco all'interno di questa vicenda non può che essere Pilato, il cui atteggiamento distaccato nei confronti di quello che sta accadendo sarebbe indicativo della sua presa di distanza dalla sorte di Cristo.

Ma perché raffigurare Pilato come un turco? Gli ottomani nell'immaginario collettivo sono gli infedeli per eccellenza, nemici della cristianità e di Venezia, e molto spesso in combutta con gli ebrei, come abbiamo visto nel capitolo precedente¹⁹⁶. Vi sono però delle eccezioni che li vedono raffigurati in una chiave positiva, riabilitandoli in quanto destinatari di una futura conversione¹⁹⁷. L'iconografia del Pilato 'turco' non è poi così rara, anzi diventerà quasi la prassi all'interno del processo di orientalizzazione della pittura veneta come si vedrà in uno dei prossimi sottoparagrafi.

193 Nella tela dei Mendicoli la colonna a cui è stato legato Cristo è di porfido rosso, come quella che viene venerata nella Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme e tradizione vuole provenga dalla casa di Caifa. Quindi nel dipinto l'edificio in cui si sta svolgendo l'azione non è il palazzo di Pilato. Nell'intero ciclo pittorico dei Mendicoli manca completamente qualsiasi riferimento al governatore romano e quindi anche alle sue responsabilità nella morte di Gesù.

194 La tela presenta un linguaggio fortemente manierista fatto di gesti enfaticizzati e teatrali che smorzano completamente la drammaticità della scena, in cui non traspare né la violenza degli aguzzini né la sofferenza di Cristo, quest'ultimo ritratto in un corpo solido e perfetto e circondato da spettatori quasi impassibili. Si veda Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, l'opera completa*, cit., pp. 25 e scheda 527, p. 139.

195 Non è così raro l'inserimento di personaggi storici contemporanei in scene religiose, come rimando alla situazione politica dell'epoca. Si pensi al ritratto di Solimano il Magnifico nell'*Ecce Homo* di Tiziano presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, come chiaro riferimento al contesto storico che vede l'Impero Ottomano in forte espansione e i principi europei incapaci di arrestarlo. Per approfondire si veda Augusto Gentili, *Tiziano*, Milano, 24 Ore Cultura, 2012, pp. 166 ss.

196 Si veda nel *CAPITOLO 2* le vicende inerenti alla caduta di Cipro, pp. 78 ss.

197 Si ritornerà sulla questione anche successivamente per le figure di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo.

Pilato, il governatore romano che diventa re

La figura di Pilato non ha mai avuto un'immagine univoca come quella dei sacerdoti giudei. Fin dal Trecento si registra un'oscillazione tra tentativi di recuperare l'aspetto di un antico romano¹⁹⁸ e raffigurazioni in abiti corrispondenti all'epoca del pittore, ad esempio con la toga rossa e la mantella di vaio dei giudici¹⁹⁹. Vi è un'altra iconografia più rara ma particolarmente significativa per gli sviluppi successivi: quella di Pilato raffigurato come un re. In *Gesù davanti a Pilato* degli arazzi di San Marco²⁰⁰ (fig. 48) il governatore romano è vestito in abiti moderni con un prezioso mantello blu foderato di pelliccia, le scarpe a punta e una corona²⁰¹. Quest'ultimo accessorio è decisamente insolito in questo contesto, trattandosi di un attributo tipico dei sovrani, quindi più adatto a una figura come re Erode, il cui episodio non viene rappresentato in questo ciclo di arazzi²⁰². Forse in questo strano personaggio, come nella chiesa dei Mendicoli (fig. 42), si sono volute sintetizzare più figure: quella di Pilato nel tipico gesto di lavarsi le mani e quella del re della Galilea²⁰³.

Nel corso del XV secolo, il prefetto romano subisce un'ulteriore diversificazione a livello iconografico con elemento cardine la sempre maggiore influenza dell'Oriente, sia quello fantasioso ed esotico di stampo medievale, sia quello reale di bizantini e ottomani. Nell'evoluzione della figura, l'immaginario bizantino risulta particolarmente significativo, probabilmente perché l'Impero di Costantinopoli non era altro che ciò che rimaneva dell'Impero romano. A questa fase si deve l'utilizzo del profilo dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo con il suo caratteristico *skiadion* per rappresentare Pilato, in modo da rendere la sua immagine più contemporanea e regale attraverso il volto del sovrano d'Oriente per eccellenza. A Venezia questa iconografia non sembra essersi diffusa; qualche esempio, anche se decisamente modificato rispetto al prototipo originale, lo troviamo solo nelle province del Dominio veneziano, come nel *Cristo davanti a Pilato* (1470-71) attribuito a

198 Nel *Cristo deriso* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, Pilato è vestito all'antica con un abito porpora e sul petto l'insegna imperiale con l'aquila dorata, mentre sono aggiunte prettamente medievali le scarpette allacciate e le calze rosse che coprono le gambe. Si veda Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 220-221.

199 Così lo vediamo raffigurato da Giusto de Menabuoi nell'affresco *Pilato si lava le mani* (1375-1378 ca.) nel Battistero del Duomo di Padova. Vedi Claudio Bellinati, « Iconografia e teologia negli affreschi del Battistero », in Anna Maria Spiazzi (a cura di), *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste, Edizioni LINT, 1989, p. 66.

200 Si ipotizza che gli arazzi siano stati realizzati intorno al 1415-1425 su commissione diretta dello Stato veneziano. La realizzazione potrebbe essere stata gestita da una bottega veneziana di tessitori d'Oltralpe, ma l'iconografia è profondamente radicata nella tradizione lagunare. Molte coincidenze stilistiche sembrano indicare Nicolò di Pietro come l'ideatore dei cartoni. Si veda per approfondire Loretta Dolcini, « Gli arazzi della serie della Passione. La storia di San Marco », in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 23-46 e *Id.*, « L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile », in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 81-94.

201 Loretta Dolcini, scheda «II ARAZZO», in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 181.

202 *Ivi*, p. 180.

203 *Ibid.*

Giacomo Busca detto il Borlone, nel ciclo dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone (BG)²⁰⁴ (fig. 49). L'evoluzione è ormai compiuta e Pilato non è più un semplice prefetto: la sua figura prende sempre più i connotati di un sovrano, quasi a sostituire Erode, personaggio quest'ultimo che viene molto spesso ignorato nei cicli pittorici. La ragione è piuttosto semplice: la vicenda di cui è protagonista l'autentico re di Giudea, cioè l'interrogatorio a Cristo, non ha particolare rilevanza all'interno della storia essendo riportata dal solo *Vangelo di Luca* (23, 6-12). Infatti, mentre il potere religioso è rappresentato dai Sommi sacerdoti e dal Sinedrio, quello secolare spetta unicamente a Pilato, e nell'immaginario di un uomo medievale e del Rinascimento, la figura che incarna questo ruolo nella società contemporanea non può che essere un re o un imperatore. Tenendo conto che si parla della Giudea, un territorio a Oriente, per gli occidentali il sovrano di quella parte del Mediterraneo, almeno fino alla metà del XV secolo, non può che essere l'imperatore bizantino.

Pilato, un esotico sovrano d'Oriente

Accanto a questa orientalizzazione filologica di stampo bizantino, si sviluppa anche per Pilato un'iconografia esotica più fantasiosa, retaggio medievale delle raffigurazioni di saggi e filosofi pagani. Questo filone 'esotico' non si esaurisce al termine del XV secolo, ma risulta anzi fiorire particolarmente nel secolo successivo sia a Venezia sia nel suo Dominio. Pilato è rappresentato in bizzarre vesti e copricapi sempre più sfarzosi, molto spesso impreziositi da gioielli e gemme. Un esempio chiarificatore può essere l'anonima tavola di ambito veneto, conservata nel deposito della chiesa di San Gregorio a Venezia²⁰⁵ (fig. 50). L'uomo è sontuosamente vestito e porta sulla testa un copricapo dalla forma talmente originale da non avere riscontri nella moda del tempo. L'unico elemento che ci fa essere certi che si tratti del governatore romano è il cartiglio attorcigliato sullo scettro con le parole «ECCE HOMO». La tavola quindi deve essere stata resecata da un quadro più grande che doveva appunto raffigurare un *Ecce Homo* a mezzo busto, come è ipotizzabile per la posa

204 Tra il 1470 e 1471 la confraternita ha commissionato la decorazione pittorica con la *Vita di Cristo* sulle pareti dell'aula interna. Essendo una confraternita di flagellanti, si è data particolare attenzione alle vicende della Passione. Si veda Chiara Frugoni e Simone Facchinetti, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, cit., pp. 39-41.

205 La tavola del XVI secolo si trovava in precedenza presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo prima di diventare proprietà demaniale con le soppressioni napoleoniche ed entrare a far parte del patrimonio delle Gallerie dell'Accademia. Sono stati fatti diversi nomi, da Cristoforo dell'Altissimo a Francesco Salviati. Secondo la Moschini Marconi non sarebbe un'opera di scuola veneziana, ma nel Catalogo generale dei Beni Culturali viene classificata all'interno dell'ambito veneto. Si veda la scheda dell'opera « *Pilato*, dipinto, 1500-1599 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, catalogo.beniculturali.it: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500402031>> (consultato il 13 giugno 2022) e Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955-1970, 1-3, 2 *Opere d'arte del secolo XVI* (1962), p. 289.

della mano che indica un Cristo ormai assente.

Questa tipologia di soggetti devozionali, grazie al grande numero di esemplari di cui disponiamo, ci permette di tracciare una chiara evoluzione dell'immagine di Pilato. Un altro caso significativo per la nostra analisi, è la serie di *Ecce Homo* di Paris Bordon e della sua bottega, probabilmente risalente agli anni '60²⁰⁶. Negli esempi che ci sono giunti²⁰⁷, Pilato viene raffigurato con una stola foderata di ermellino e in testa un copricapo a forma di calotta impreziosito da un filo di perle al centro e da una sorta di turbante avvolto alla base. Rivolto alla folla fuori dal campo pittorico, il prefetto indica con la mano un Cristo docile e rassegnato, mentre uno sgherro a sinistra lo spoglia del mantello color porpora. Partendo da questo nucleo di base, Bordon e la sua bottega replicano il soggetto, aggiungendo o togliendo elementi alla scena e apportando qualche modifica nella postura dei personaggi, soprattutto in quella di Pilato che in certe occorrenze prende delicatamente la mano del Signore. Una versione molto essenziale e basilare è quella di ubicazione sconosciuta, studiata da Donati (fig. 51): si tratta di una copia di quella conservata presso la Cattedrale di Santa Maria Assunta a Padova, tagliata ai lati e senza la loggia sullo sfondo²⁰⁸. In altre versioni, il copricapo di Pilato viene ulteriormente arricchito montando delle perle su una sorta di cresta e fissando al centro del turbante una spilla che tiene fermo un cartiglio in pseudo-ebraico. Quest'ultimo elemento è veramente insolito: perché infatti Pilato dovrebbe portare una scritta in ebraico come si usa fare per connotare i sacerdoti giudei? Questo elemento crea non poche perplessità sull'identificazione dell'uomo e di conseguenza sull'interpretazione del soggetto. Si prenda, ad esempio, il dipinto con *Cristo, Pilato e un manigoldo* (1559-1560 ca., Maison d'Art di Montecarlo) che si ipotizza sia proprio l'*Ecce Homo* originale realizzato da Paris Bordon per il cardinale Carlo di Lorena²⁰⁹ (fig. 52). Nonostante l'ipotesi sulla committenza e l'esistenza di numerose repliche praticamente identiche, proprio a causa dell'iscrizione in finti caratteri maiuscoli ebraici, quest'opera è stata titolata nel catalogo della Fondazione Zeri come

206 L'ideazione di tale soggetto è avvenuta negli anni 1558-1559, durante il soggiorno francese del pittore come riportato dal Vasari: «al cardinale di Lorena fece un Cristo ecce homo». Numerosissime sono le repliche e copie con questo soggetto, ma di ben poche siamo sicuri della completa autografia di Bordon, anzi, con ogni probabilità la maggior parte sono lavori di suoi aiuti. Si veda William R. Rearick, «The drawing of Paris Bordon», in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28 – 30 ottobre 1985, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 55 e 62-63 nota 19 e Zygmunt Waźbiński, «...un [quadro] da camera di Venere e Cupido» di Paris Brodon per il duca Francesco di Lorena », in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28 – 30 ottobre 1985, Treviso, Edizioni Canova, 1987, p. 109.

207 Tutti gli esemplari conosciuti sono stati catalogati in Andrea Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014, pp. 267-270.

208 Ivi, scheda n. 42.2., pp. 268-269 e la scheda n. 38964 «Bordone Paris, Ecce Homo» nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41731/Bordone%20Paris%2C%20Ecce%20Homo>> (consultato il 17 giugno 2022).

209 Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., scheda 42, p. 267.

un *Cristo davanti ad Erode*²¹⁰. Una copia quasi identica, ritenuta di mano di Paris Bordone, ora in collezione privata a Milano²¹¹ (fig. 53), ha posto lo stesso problema di identificazione, facendo supporre in questo caso si tratti di Caifa²¹², in relazione alla scritta ebraica «Sacro al Signore» che i Sommi sacerdoti esibiscono sul copricapo. Ci si pone però a questo punto un interrogativo: perché l'artista avrebbe dovuto utilizzare l'iconografia tradizionale dell'*Ecce Homo* per mostrare in realtà gli episodi che vedono protagonisti il re della Giudea o il Sommo sacerdote? Ciò avrebbe creato una confusione interpretativa inutile; inoltre il formato è quello destinato alla devozione privata, per cui un soggetto come l'*Ecce Homo* è decisamente più congruo. La scena raffigurata per di più è palesemente quella in cui Cristo viene mostrato al popolo, dato che l'ambigua figura si rivolge con lo sguardo verso la folla fuori campo, indicando Gesù già coronato di spine e con il mantello color porpora che i soldati romani gli hanno fatto indossare poco prima²¹³. Anche l'atteggiamento che il personaggio ha nei confronti di Cristo non sembra per nulla ostile: non c'è la rabbia di Caifa per la blasfemia appena udita e nemmeno la derisione di Erode. L'uomo pertanto non può essere altri che Pilato, perché non vi è nulla di veramente rilevante che ci porti a pensare che questi dipinti raffigurino *Cristo davanti a Caifa* o *Cristo davanti a Erode*, nonostante l'incongruenza dell'abbigliamento. Che il governatore romano venga rappresentato come un sovrano, è già stato precisato, ma perché aggiungere l'iscrizione in finto ebraico? Una possibile spiegazione è che si tratti di un rimando per l'osservatore agli episodi precedenti: Pilato quindi incarnerebbe anche la figura del Sommo sacerdote e quella di Erode, come già più volte rilevato. Potrebbe peraltro anche trattarsi di un caso di 'ebraicizzazione' di Pilato come avveniva in certe miniature medievali²¹⁴. Difficile dire quale possa essere stata l'intenzione del pittore o la percezione di un osservatore dell'epoca, mancando peraltro la possibilità di studiare i destinatari di queste invenzioni. In ogni caso anche questo particolare Pilato

210 Si veda la scheda n. 38986 « Bordone Paris, Cristo davanti ad Erode » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41815/Bordone%20Paris%2C%20Cristo%20davanti%20ad%20Erode> (consultato il 17 giugno 2022).

211 Dovrebbe trattarsi dell'opera catalogata al n. 42.7 in Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., p. 270. Il quadro è stato esposto per la prima volta al pubblico nella mostra *Ecce Homo* presso la Pinacoteca Manfrediniana di Venezia (12 aprile – 29 giugno 2019). Notizie sull'esposizione al seguente link: <http://www.patriarcatovenezia.it/site/ecce-homo-due-capolavori-pasquali-della-pittura-veneziana-del-cinquecento-restaurati-e-in-mostra-alla-salute-inaugurazione-giovedi-11-aprile-ore-18-00-la-mostr/> (consultato il 17 giugno 2022).

212 Non sono riuscita a trovare un resoconto degli interventi realizzati durante l'inaugurazione della mostra. Questa ipotesi interpretativa l'ho ricavata da un articolo di Francesca Catalano, « “Ecce homo”: alla Manfrediniana (Seminario di Venezia) la Passione raccontata da Palma e Bordone » del 21 aprile 2019 sul sito *genteveneta.it*: <https://www.genteveneta.it/cultura/ecce-homo-alla-manfrediniana-seminario-di-venezias-la-passione-raccontata-da-palma-e-bordone/> (consultato il 17 giugno 2022).

213 Il mantello porpora lo vediamo solo nella versione di Milano, perché degli altri abbiamo immagini in bianco e nero. In ogni caso, la corona di spine è indossata da Cristo in tutti e tre i quadri e pertanto siamo certi che sia già passato davanti al Sinedrio e ad Erode.

214 Si rimanda al *CAPITOLO I* a p. 39.

è ascrivibile in un filone per così dire esotico della sua iconografia.

Un Pilato che viene dall'Est Europa

Nella seconda metà del Cinquecento la tendenza esotica è ormai diventata consuetudine, al punto che anche Tiziano cambia drasticamente la sua iconografia, optando per un abbigliamento fatto di raffinate vesti e gioielli²¹⁵. Ci si riferisce all'*Ecce Homo* attribuito al maestro cadorino conservato nel Museo del Prado (1565-70)²¹⁶ (fig. 54) e all'altro molto simile (1570-1576 ca.) del Saint Louis Art Museum in Missouri²¹⁷ (fig. 55). Quest'ultimo, rispetto a quello del Prado, risulta semplificato a livello compositivo: viene completamente eliminato il soldato di spalle che copre la figura di Pilato e sulla sinistra l'uomo barbuto con un alto berretto giallo – forse il colore non è casuale – viene sostituito da un ragazzino ingioiellato che assomiglia più a un paggio che a un rude manigoldo. In entrambi i casi il prefetto romano indossa pomposi abiti foderati di pelliccia, anelli alle dita e un berretto rosso a pan di zucchero bordato anch'esso di pelliccia e impreziosito sul davanti da un enorme gioiello. La possibile fonte di ispirazione per questa nuova iconografia tizianesca è stata individuata nella versione dell'*Ecce Homo* di Quentin Matsys a Palazzo Ducale (fig. 15), ed in effetti vi sono molte somiglianze innanzitutto nel formato della tela, poi anche nella posizione in cui il governatore è colto e in parte nel copricapo²¹⁸. Analizzando il vestiario del Pilato di Saint Louis, ci troviamo

215 In precedenza Tiziano ha ritratto Pilato in una raffinata armatura romana di colore azzurro nell'*Ecce Homo* (1543) al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

216 L'attribuzione a Tiziano è tutt'altro che unanime; per molti si tratterebbe di un lavoro di bottega. Anche la datazione non è certa, in quanto si oscilla tra il 1560 ca. fino ad arrivare al 1570. Si veda per approfondire ulteriormente la scheda dell'opera nella collezione online del Museo del Prado, Madrid: « *Ecce Homo*, Óleo sobre lienzo. 1565 – 1570, TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO (ATRIBUIDO) » n. inv. P000042, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/6741bab5-eef8-4737-841b-4e4aeec996d7>> (consultato il 13 giugno 2022); Harold E. Wethey, *The paintings of Titian*, Londra, Phaidon, 1969-1975, 1-3, 1 *The religious paintings* (1969), scheda 28, p. 84; Francesco Valcanover, « CRISTO SCHERNITO », in Corrado Cagli e Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli Editori, 1969, scheda n. 499, p. 135 e Marion Romberg, « *Ecce Homo* », in Sylvia Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Venezia, Marsilio, 2008, scheda n. 3.16, p. 295.

217 Datata variabilmente tra il 1570 fino al 1576, anche qui l'attribuzione risulta alquanto complessa. L'incompiutezza dell'opera e l'esistenza di più copie ha fatto pensare si tratti di un modello di bottega. Difficile capire se questa sia stata il modello della versione del Prado come sostenuto da alcuni critici o piuttosto il contrario, dato che risulta semplificata e migliorata sul piano compositivo. Sicuramente vi è stato l'intervento di più mani e pertanto si è ipotizzato che alla morte di Tiziano un suo aiutante si sia preso l'incarico di concludere l'opera. Folamir specifica che si sarebbe trattato di uno specializzato nell'esecuzione di elementi decorativi come gioielli e tessuti operati in quanto ha lavorato sulla testa del ragazzino a sinistra e nei dettagli della veste di Pilato. Per approfondire si veda la scheda dell'opera nella collezione online del Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri: « Christ Shown to the People (*Ecce Homo*) » n. inv. 10:1936, <<https://www.slam.org/collection/objects/33862/>> (consultato il 18 giugno 2022); Romberg, « *Ecce Homo* », cit., p. 295; Francesco Valcanover, « CRISTO SCHERNITO », in Corrado Cagli e Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli Editori, 1969, scheda n. 493, pp. 134-135 e Wethey, *The paintings of Titian*, cit., 1 *The religious paintings*, scheda 28, pp. 83-84.

218 Si veda la scheda dell'opera nella collezione online del Museo del Prado, Madrid: « *Ecce Homo*, Óleo sobre lienzo. 1565 – 1570, TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO (ATRIBUIDO) » n. inv. P000042, cit.

decisamente lontani da quel fantasioso esotismo che abbiamo appena descritto, ma anche dal mondo islamico dell'Impero ottomano che vedremo a breve. L'abbigliamento ricorda molto un altro Oriente, quello dei territori dell'Europa dell'Est: infatti è stato ben notato come gli abiti riprendano la moda moscovita²¹⁹ (fig. 56) e in generale quella di molte popolazioni ad est del Sacro Romano Impero (fig. 57). La scelta di questo Oriente cristiano per la figura di Pilato racchiude forse l'intenzione di mostrare il prefetto come il governante di un territorio lontano, ma nello stesso tempo amico: la sua espressione preoccupata e il gesto della mano appaiono indicare come non voglia aver a che fare con la sorte a cui sta andando incontro Cristo. Certamente si tratta di un'immagine alquanto insolita, al punto che Augusto Gentili ha escluso che Tiziano abbia avuto minimamente a che fare con tale invenzione, ritenendo il quadro opera di un imitatore²²⁰.

Indipendentemente dai problemi di attribuzione, queste due versioni dell'*Ecce Homo* ci sottopongono un'altra immagine del governatore romano, un 'Pilato dell'Est' che non è ad ogni modo un'eccezione, dato che nella pittura veneta troviamo diversi altri esempi collegabili con questa iconografia. Si veda ad esempio l'*Ecce Homo* di Francesco Bassano e bottega (1582-1584, Muzeum v Bruntále, Bruntál, Repubblica Ceca)²²¹ (fig. 58): se il Pilato bassanesco appare indossare un soprabito e un copricapo foderati di pelliccia simili a quelli del dipinto di Saint Louis, il popolo che sta ai suoi piedi denota una diversa provenienza geografica ed etnica. Si veda il piccolo ragazzo moro che sbuca da destra o l'orientale che entra dalla parte opposta con la sciarpa attorno al collo e il turbante giallo, evidentemente un ebreo levantino. Il personaggio barbuto con un raffazzonato turbante bianco, un prezioso soprabito rosa con decorazioni in oro e una veste sottostante gialla, è probabilmente un sacerdote giudeo. Il ragazzino in basso, vestito del colore dell'infamia che suona lo *shofar* deve essere ebreo, come anche il personaggio in alto a destra con il berretto rosso (l'altro colore utilizzato dai giudei) e il naso aquilino messo in evidenza dal taglio di luce che segna il suo profilo. Un ulteriore esempio per questo tipo di Pilato è quello nell'*Ecce Homo* (1598-1604) di Giulio del Moro nella cappella della Scuola del Santissimo Sacramento presso la chiesa San Giacomo dall'Orio²²² (fig. 59).

219 Gentili, *Tiziano*, cit., pp. 392-396.

220 *Ibid.*

221 Faceva parte di un ciclo ormai smembrato sulla *Passione di Cristo*, realizzato per il presbiterio della chiesa gesuita di Sant'Antonio Abate a Brescia. I modelli sono stati probabilmente forniti dal padre Jacopo, perché ripropongono invenzioni già realizzate dalla bottega tra gli anni '70 e '80 del XVI secolo; però le scene sono state diversamente composte e il numero di figure ridotto. Le modifiche potrebbero dipendere dai nuovi dettami postconciliari che richiedono immagini il più chiare possibili, epurate da qualsiasi elemento decorativo inutile ed estraneo alla storia. Per approfondire ulteriormente le vicende di questo ciclo bassanesco vedi Andrea Polati, « Il ciclo bassanesco della Passione e i Gesuiti di Sant'Antonio abate di Brescia », in Filippo Piazza e Enrico Valseriati (a cura di), *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2016, pp. 225-244.

222 L'opera, firmata dall'artista, fa parte di un ciclo di quattro tele con tematiche sulla *Passione* realizzate dopo il 1598 e sicuramente concluse nel 1604 quando la cappella che le ospita risulta completata. Gli altri episodi dipinti sono: la *Flagellazione* di Tizianello, la *Via Crucis* e la *Sepoltura di Cristo* di Palma il Giovane. Per approfondire le vicende del ciclo e della cappella del Santissimo Sacramento si veda Antonio Niero, *Chiesa di S. Giacomo dall'Orio Venezia*,

Antonio Niero descrive il prefetto romano di Del Moro «assiso in toga rossa con stolone di ermellino e turbante orientale sul capo»²²³, ma in realtà indossa un berretto di velluto rosso bordato di pelliccia e decorato da una gemma sulla fronte, molto simile a quello degli *Ecce Homo* di Tiziano. Tra la folla sottostante che si agita, Niero distingue «due figure con turbante alla turca e con il berrettino all'ebrea»²²⁴, anche se non specifica a chi si riferisca. Sicuramente i tre personaggi che indossano i turbanti gialli li possiamo tranquillamente identificare come giudei levantini, perché i turchi portano esclusivamente turbanti di colore bianco²²⁵. Sebbene non sia questo il caso, raffigurare Pilato con un turbante orientale è tutt'altro che anomalo nella pittura veneziana dell'epoca, come stiamo finalmente per scoprire.

Pilato come un sultano ottomano

Rimane da analizzare l'ultima iconografia, che in un certo senso ha preso il posto di quella bizantina. Infatti dopo la caduta di Costantinopoli e l'affermarsi dell'Impero ottomano, il sovrano d'Oriente non è più l'imperatore Paleologo ma il sultano. Di conseguenza nel corso del Cinquecento ad imporsi sulla scena dell'arte è il 'Pilato-turco': un'iconografia decisamente lontana dalla figura evangelica e storica del governatore, ma d'altra parte il processo di orientalizzazione nella pittura veneziana ha come scopo la ricostruzione del contesto in chiave attualizzante: Pilato così viene assimilato alle figure dei turchi che governano quelle terre.

Dürer, che è stato profondamente influenzato dalla pittura orientalista veneziana, è uno dei primi a raffigurare il prefetto romano come un orientale²²⁶: lo troviamo vestito da turco nell'*Ecce Homo* (1497-1498 ca.) della *Grande Passione*²²⁷ (fig. 60) e nella successiva serie della *Piccola Passione su*

Venezia, L. Salvagno, 1990 e Thomas F. Worthen, « The Altar and the *banco* of the Scuola del sacramento in san Giacomo dall'Orio », in Massimo Bisson, Isabella Cecchini, Deborah Howard (a cura di), *La chiesa di San Giacomo dall'Orio. Una trama millenaria di arte e fede*, Roma, Viella, 2018, pp. 187-204.

223 Niero, *Chiesa di S. Giacomo dall'Orio Venezia*, cit., p. 60.

224 *Ibid.*

225 Il colore del *dülbend* per gli ottomani, come anche per i mamelucchi, è il bianco che veniva riservato esclusivamente ai mussulmani, in modo da potersi facilmente distinguere dagli altri popoli, come Bizantini e Turcomanni, o dalle persone di diversa religione. Vedi Pedani, « Gentile Bellini and the East », cit., p. 19 e *Id.*, « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », cit., pp. 12-15.

226 Si veda Raby, *Venice, Dürer and the Oriental mode*, cit., pp. 22-25.

227 La serie è nata in maniera disomogenea: tra il 1496 e il 1499 Dürer realizza un primo gruppo di sette tavole, nel 1510 aggiunge altre quattro scene e nel 1511 le raccoglie insieme per pubblicarle in un volume con frontespizio e versi latini composti dal monaco benedettino Benedikt Schwalbe. La serie mostra la maturazione artistica dell'artista, in quanto le prime sette stampe manifestano ancora una tendenza delle figure ad accalcarsi, mentre le ultime quattro, successive al suo secondo viaggio in Italia nel 1505-1507, hanno una struttura più coerente e un segno più uniforme. Infatti nell'*Ecce Homo* che è riconducibile al gruppo più antico, notiamo come la folla sia composta dalla semplice sovrapposizione di numerose teste in ombra e la prospettiva lineare non sia precisa. Per approfondire ulteriormente si veda Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, cit.; Luigi Borsatti, « Ignoto incisore (fine del XVIII – inizio del XIX secolo) da Albrecht Dürer, Serie "Grande Passione" », in Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27

rame²²⁸ (fig. 61). Da qui la versione iconografica ottomana giunge a Venezia e nel frattempo va avanti anche il processo di ‘regalizzazione’ della sua figura attraverso l’aggiunta di particolari elementi: diventa sempre più frequente trovarlo seduto su un trono rialzato, molto spesso coperto da un baldacchino o da preziosi tendaggi. La somiglianza sempre più stretta con l’immagine di un sovrano orientale non facilita l’identificazione di Ponzio Pilato, in quanto la stessa iconografia potrebbe essere benissimo usata per la figura di re Erode. Si prenda ad esempio la *Flagellazione di Cristo* di Francesco di Girolamo da Santacroce (1516-1584) delle Gallerie dell’Accademia di Venezia²²⁹ (fig. 62). Che cosa ci fa essere certi che questa figura con turbante, scettro in mano e una raffinata sopravveste di broccato nero con motivo a melagrane d’oro sia proprio Pilato? Il contesto in cui ci troviamo è poi uno dei più variegati: il palazzo è in pieno stile rinascimentale, popolato da personaggi dalle più disparate identità; c’è chi è vestito in abiti contemporanei, chi alla turchesca e chi in armatura all’antica. Non possiamo tuttavia dimenticare che a ordinare la flagellazione sia stato Pilato e non certo Erode. Inoltre è stato notato come per il suo ‘Pilato-turco’ Santacroce si sia ispirato all’invenzione di Dürer nel *Pilato che si lava le mani* della *Piccola passione su rame*²³⁰ (fig. 61).

La stessa ambigua iconografia si riscontra nel *Cristo davanti a Pilato* di Benedetto Caliari, oggi alle Gallerie dell’Accademia di Venezia (fig. 63), ma originariamente parte del ciclo sulla Passione della distrutta chiesa di San Nicolò della Lattuga²³¹. L’interpretazione del soggetto non è sempre stata così

febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, schede n. 14, pp. 48-51; Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., scheda n. 89f, p. 186 e Petrioli Tofani (a cura di), *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, cit., scheda n. 49, p. 51.

228 I sedici fogli sono stati realizzati tra il 1507 e il 1513, la maggior parte dei quali, ben dieci, nel 1512. Lo stile risente fortemente del secondo soggiorno in Italia, passando da una resa netta bianco-nero come si può vedere nelle due precedenti serie sulla Passione, a un più graduale chiaroscuro. Per approfondire si veda Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, cit., p. 86, Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., scheda n. 3, p. 48, Petrioli Tofani, *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, cit., scheda n. 62, pp. 68-69 e Maristella Venturini, « Albrecht Dürer (Nürnberg 1471-1528), Serie “La Passione Incisa” », in Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, scheda n. 21, p. 68.

229 I Santacroce sono un gruppo di pittori originari della bergamasca, la cui produzione prende a piene mani dai lavori degli artisti veneziani allora più in voga e dalle incisioni nordiche, specialmente Dürer. La *Flagellazione* in questione si trovava sopra una delle porte laterali della chiesa di San Severo (oggi demolita) e faceva da *pendant* ad una *Visitazione* probabilmente andata distrutta nell’incendio del 1867 che colpì la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo dove era stata trasferita. Come accennato, quest’opera presenta molti prestiti dall’arte contemporanea: il bassorilievo tra le due pareti può essere stato influenzato dai lavori della bottega dei Lombardo, e alcune figure sono state praticamente copiate da diverse incisioni dell’artista tedesco. Il gusto nordico è talmente visibile che per molto tempo il dipinto è stato considerato di scuola fiamminga. Si veda la scheda dell’opera « *Flagellazione di Cristo*, dipinto, post 1516 - ante 1584 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, [catalogo.beniculturali.it: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401635>](http://catalogo.beniculturali.it/https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401635) (consultato il 19 giugno 2022); Giuseppe Fiocco, « I pittori da Santacroce », *L’Arte*, 1916, 19, pp. 179-206; Moschini Marconi, *Gallerie dell’Accademia di Venezia*, cit., 2 *Opere d’arte del secolo XVI*, p. 187.

230 Ivana Čapeta Rakić, « Una paternità contesa. La Crocifissione del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce », cit., p. 15.

231 Il ciclo decorativo della chiesa è stato realizzato da Paolo Veronese con l’aiuto della sua bottega e i lavori si sono protratti fino al 1588. La maggior parte delle tele dovevano essere già state realizzate tra il 1581 e 1582 in quanto il Sansovino nella sua *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia, 1581) non nomina ancora alcun dipinto di

scontata: infatti Giustiniano Martinioni e Giannantonio Moschini identificano questa tela come un *Cristo dinnanzi a Caifa*²³². Sembra di poter tranquillamente concludere che il turco seduto sul trono non sia né il Sommo sacerdote né Erode, poiché diversi elementi presenti all'interno della scena confermano la sua identità come Pilato. Certo non c'è lo stendardo con la scritta 'SPQR', ma al suo posto vi è quello con l'aquila nera del Sacro Romano Impero, considerato l'erede dell'antico Impero romano²³³. Ancora più significativa è la presenza della donna che si rivolge al nostro personaggio: non può essere altri che la moglie di Pilato intenta a far desistere il marito dal condannare Cristo²³⁴ (*Mt 27, 19*). Più complicata risulta l'iconografia della *Flagellazione di Cristo alla colonna* (1585-1590) attribuita ad Andrea Michieli detto Vicentino, oggi nella chiesa di San Pietro Martire di Alzano Lombardo (BG)²³⁵ (fig. 64). La tela presenta due episodi: quello in primo piano è la flagellazione con il prefetto «seduto su un trono dal bizzarro disegno e rappresentato più come un satrapo orientale in ricco abbigliamento alla turca»²³⁶, mentre sullo sfondo c'è la scena dell'*Ecce Homo*, con Pilato che mostra alla folla Cristo. A destare delle perplessità è il fatto che tra le due raffigurazioni di Pilato ci sia un'evidente differenza di abiti: nella scena principale, all'interno del palazzo, indossa vesti più sontuose, gioielli e porta in testa uno strano turbante bianco e porpora, mentre in quella sullo sfondo ha un abbigliamento semplice composto da una veste bianca, un mantello scuro e un turbante bianco. Si può pertanto dubitare che si tratti della stessa persona: l'eccentrica figura in primo piano potrebbe

Veronese, ma nel 1582 sappiamo che la chiesa è stata riconsacrata. Benedetto ha realizzato oltre a quest'opera anche un'*Ultima Cena e lavanda dei piedi* (ora nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo) e un *Cristo alla colonna* (oggi disperso), tutti compiuti probabilmente in quel biennio 1581-1582. Si veda Luciana Larcher Crosato, « Note su Benedetto Caliari », *Arte Veneta*, 1969, 23, pp. 115-130; Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., 2 *Opere d'arte del secolo XVI*, p. 76; Terisio Pignatti e Filippo Pedrocchi, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, 1-2, 2 (1995), in particolare p. 319 e per approfondire il contesto generale e la realizzazione del ciclo veronesiano nella chiesa di San Nicolò della Lattuga si veda Andrea Erbo, *La bottega di Paolo Veronese: documenti e contesti per Benedetto Caliari*, Augusto Gentili relatore, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2011-2012, pp. 144 ss.

232 Vedi Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., 2 *Opere d'arte del secolo XVI*, p. 76.

233 Erbo, *La bottega di Paolo Veronese: documenti e contesti per Benedetto Caliari*, cit., p. 181.

234 Ivi, pp. 182-183.

235 L'opera è stata attribuita al Michieli nonostante la mancanza della firma con cui l'artista era solito identificare tutti i suoi lavori. Nella stessa chiesa si trova anche un'*Orazione di Gesù nell'orto dei Gethsemani* di Giovanni Contarini delle medesime dimensioni, il che ha fatto ipotizzare facessero parte di un unico ciclo. Sul retro dell'*Orazione* è segnato un appunto «San Nicoletto de' frari N.° 14», si desume che l'opera si trovasse originariamente nella chiesa di San Nicoletto della Lattuga (detta anche dei Frari per la sua vicinanza alla chiesa francescana). Quindi entrambe le tele verrebbero da questa chiesa, ma risulta alquanto strano che subito dopo la realizzazione del ciclo della bottega di Veronese, se ne sia aggiunto un altro oltretutto con episodi già rappresentati come l'*Orazione nell'Orto* di Carletto Caliari. Si veda Giorgio Fossaluzza, « Identificazione di Pese Pace e appunti sulle "Sette maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara », in Amalia Pacia (in a cura di), *Pese Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, Palazzo della Ragione, 29 novembre – 6 gennaio 2014, Nembro, Biblioteca Centro Cultura, 11 gennaio – 14 febbraio 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 47-118 e Amalia Pacia, « Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino. *Flagellazione di Cristo alla colonna* », in Carlo Bertelli e Giorgio Bonsanti (a cura di), *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, Marsilio, 2016, scheda n. 37, pp. 263-269.

236 Pacia, « Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino. *Flagellazione di Cristo alla colonna* », cit., pp. 266-267.

essere Caifa, in quanto secondo la nota tradizione extra-evangelica la flagellazione si sarebbe svolta nella sua casa; però l'iconografia del personaggio non richiama assolutamente quella del Sommo sacerdote e un'immagine così ambigua non sarebbe mai stata ammessa in un periodo controverso come quello controriformista. Si può anche escludere si tratti di Erode, non tanto per l'iconografia che potrebbe calzare, quanto per la collocazione in un contesto narrativo, quello della flagellazione, a lui completamente estraneo. Il gesto con il dito che fa questo personaggio sul trono è lo stesso del Pilato sullo sfondo, in una sorta di perfetto parallelismo, elemento questo che unisce le due figure e ci porta nuovamente all'identificazione con il prefetto romano.

Nella seconda metà del Cinquecento l'iconografia del 'Pilato-turco' è ormai diventata talmente familiare da non generare alcun problema nella comprensione della scena, che pertanto viene frequentemente utilizzata. A ritrarre Pilato come un perfetto ottomano è anche Francesco Bassano nel suo *Ecce Homo* (1575-1590) dell'Accademia Carrara di Bergamo²³⁷ (fig. 65). Ci sono come sempre ad accompagnarlo alcuni anziani e sacerdoti, mentre in fondo alle scalinate si addensa una folla di soldati e personaggi di vario genere, non particolarmente interessati a quello che sta dicendo il governatore, anzi, hanno già preparato la croce per la condanna. La medesima iconografia viene riproposta anche negli *Ecce Homo* a mezzo busto, come si può constatare in quello di Nicolò Frangipane, già analizzato nel precedente paragrafo (fig. 14), così come nella tela di una collezione privata a Roma attribuita da Federico Zeri agli *Haeredes Pauli* (1588-1631) ma erroneamente catalogata come un *Cristo davanti a Caifa*²³⁸ (fig. 66).

Da questa lunga disamina si può desumere come gli innumerevoli mutamenti, anche drastici, dell'immagine di Pilato siano generalmente funzionali ad allontanare le responsabilità della parte romana sulla morte di Cristo. La romanità si fa sempre più preponderante nelle ambientazioni, ma questa tendenza non sembra valere per la figura del prefetto che al contrario assume le connotazioni di un esotico forestiero o infedele. Riportare alla Palestina della contemporaneità le vicende storiche fa il resto, mostrando ai credenti come i nemici di Cristo siano da un lato gli ebrei e dall'altro i mussulmani.

237 Si tratta di un olio su rame dipinto su entrambi i lati: sul verso troviamo un'*Adorazione dei pastori* di fattura più scadente, probabilmente di mano di un aiutante di bottega, mentre l'*Ecce Homo* sul retro risulta in linea con lo stile di Francesco. Si veda la scheda dell'opera nella collezione online dell'Accademia Carrara di Bergamo: « Francesco Bassano il Giovane (Francesco Dal Ponte), *Ecce Homo* (retro), 1575-1590 » n. inv. 81LC00125, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00125/>> (consultato il 23 giugno 2022) e Arslan, *I Bassano*, cit., 1 *Testo*, p. 214.

238 Si veda la scheda n. 44667 « *Haeredes Pauli, Cristo davanti a Caifa* » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/46578/Haeredes%20Pauli%2C%20Cristo%20davanti%20a%20Caifa>> (consultato il 23 giugno 2022).

I discepoli occulti di Cristo: Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo

Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo sono figure di secondo piano nelle vicende della vita di Cristo ma acquisiscono un grande valore in virtù della loro partecipazione ai momenti appena successivi la morte del Salvatore, dimostrandosi gli unici ebrei 'buoni' della storia. Nei Vangeli canonici, Giuseppe d'Arimatea compare solo dopo la morte di Gesù per chiedere il corpo a Pilato e preparare la salma insieme a Nicodemo. Viene descritto come un uomo ricco proveniente dalla città di Arimatea (*Mt* 27, 57) e membro del Sinedrio (*Mc* 15,42; *Lc* 23, 50). Nicodemo invece, nominato solo nel *Vangelo di Giovanni* come fariseo e capo degli ebrei, compare una prima volta una notte in cui è andato da Gesù per interrogarlo (*Gv* 3, 1-21); successivamente lo difenderà di fronte ai Sommi sacerdoti e farisei che lo vorrebbero arrestare (*Gv* 7, 50-51), e infine ricomparirà per aiutare Giuseppe nella preparazione del corpo per la sepoltura, portando con sé cento libbre di mirra e aloe (*Gv* 19, 39-42). Nel *Vangelo di Nicodemo* vengono narrati ulteriori particolari: l'intervento di Nicodemo per difendere Cristo dalle accuse degli ebrei durante il processo di Pilato e l'arresto di Giuseppe su ordine degli anziani in collera per la sepoltura; egli riuscirà miracolosamente a uscire di prigione grazie all'intervento di Cristo. Questa loro partecipazione alle ultime fasi della vita di Cristo li ha legati indissolubilmente nella visione dei fedeli, facendoli diventare i simboli per eccellenza dell'ebreo convertito riconoscendo in Cristo il Messia.

Il parallelismo delle due figure si scinderà nella letteratura agiografica successiva, che vedrà spiccare nell'immaginario dei credenti il personaggio di Nicodemo, considerato il testimone oculare per eccellenza della Passione di Cristo²³⁹. La scarsità delle informazioni su questa figura enigmatica ha spinto i cristiani del Medioevo a elaborare diverse leggende sul suo conto, come quella dell'VIII secolo che lo vuole scultore del *Volto Santo* di Lucca, la cui immagine sarebbe stata ricavata direttamente da quella impressa sul sudario²⁴⁰. Verso la fine del Medioevo, nel momento in cui a ogni professione, malattia e sciagura viene collegato un santo quale nume tutelare, gli scultori e molti pittori si avvicinano alla figura di Nicodemo come loro santo di riferimento, rispecchiandosi nella sua figura²⁴¹ al punto che, soprattutto in area fiamminga, gli artisti cominciano a ritrarsi nei panni del nostro fariseo²⁴². Inserire il proprio ritratto in scene come la *Deposizione dalla croce* e il *Trasporto*

239 Corine Schleif, « Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider », *The Art Bulletin*, 1993, 75, p. 605.

240 Secondo alcune varianti Nicodemo avrebbe scolpito solo il corpo e degli angeli avrebbero realizzato il volto di Cristo. Vedi Schleif, « Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider », cit., p. 608.

241 Schleif, « Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider », cit., p. 610.

242 Jane Kristof, « Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà », *The Sixteenth Century Journal*, 1989, 20, 2, p. 300.

di Cristo al sepolcro denota il tentativo di cercare un contatto diretto con il corpo di Gesù²⁴³ e ben presto questa pratica prende piede anche in Italia durante il Cinquecento in un'ottica di espiazione personale²⁴⁴. Questa prassi diventa molto comune tra i pittori veneti²⁴⁵ e uno dei casi più significativi è la *Deposizione nel sepolcro* realizzata da Tiziano per Filippo II intorno al 1559 (oggi al Museo del Prado)²⁴⁶ (fig. 67). Il pittore si è voluto ritrarre nel personaggio che sostiene il busto di Cristo, la cui avanzata età farebbe pensare a Giuseppe d'Arimatea, pur se le sue vesti non particolarmente raffinate lasciano qualche dubbio²⁴⁷. Gentili sostiene che il cadorino abbia volutamente raffigurato in maniera ambigua i due discepoli in modo da non rendere chiaro chi sia Giuseppe e chi Nicodemo, per non palesare le sue posizioni di nicodemismo²⁴⁸. Con motivazioni molto simili già Michelangelo nella sua *Pietà* del Duomo di Firenze si era ritratto nelle sembianze di questo discepolo, appunto a causa delle sue posizioni vicine agli Spirituali italiani che era costretto a tenere ben nascoste, come già era stato per Nicodemo rispetto ai suoi contemporanei ebrei²⁴⁹.

Riconoscere Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea

La difficoltà nel riconoscere Giuseppe d'Arimatea da Nicodemo non riguarda solo casi particolari come quello di Tiziano, ma è un problema alquanto diffuso, perché entrambi i personaggi non hanno sviluppato una propria iconografia che permetta di distinguerli chiaramente. L'estrema somiglianza di ruolo e valore di queste due figure appare rendere inutile la singola identificazione, ma Stechow ha provato comunque ad individuare dei punti fermi analizzando diversi esempi della produzione del Trecento e Quattrocento fiorentino²⁵⁰. Le poche certezze ci arrivano dalla tradizione pittorica

243 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance. The A. W. Mellon lectures in the fine arts, 1963, The National Gallery of Art, Washington, D. C.*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 289.

244 Ivi, p. 290.

245 Ad esempio Marco Basaiti nella sua *Lamentazione* (1500 ca.), un tempo conservata alla Gemäldegalerie der Staatlichen Museen di Berlino e andata distrutta nei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; vedi Saracino, *Cristo a Venezia*, cit., p. 317. Oppure Girolamo Savoldo nella tavola *Cristo con Giuseppe d'Arimatea* del Cleveland Museum of Art; vedi Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, cit., pp. 290-297. Jacopo Tintoretto nella *Deposizione nel sepolcro* della Cappella dei Morti nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia; vedi Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Venezia, Alfieri, Milano, Electa, 1982, 1-2, 1 (1982), pp. 108-109 e scheda n. 468, p. 234.

246 Scheda dell'opera nella collezione online del Museo del Prado, Madrid: « TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO, Entierro de Cristo, 1559. Óleo sobre lienzo » n. inv. P000440, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-cristo/818366f2-095f-4ae9-bdf8-6e9b7e853c98>> (consultato il 5 ottobre 2022).

247 Gentili, *Tiziano*, cit., p. 283. Spiegheremo fra poco i diversi elementi caratterizzanti la figura di Giuseppe d'Arimatea e quelli di Nicodemo.

248 Ivi, pp. 283-286 e per la questione specificatamente del nicodemismo si veda pp. 184-186.

249 Si veda per approfondire l'argomento gli articoli, praticamente contemporanei, di Kristof, « Michelangelo as Nicodemus: *The Florence Pietà* », cit., pp. 170 ss. e Valerie Shrimplin-Evangelidis, « Michelangelo and Nicodemism: *The Florentine Pietà* », *The Art Bulletin*, 1989, 71, 1, pp. 58-66.

250 Ci si riferisce all'articolo: Wolfgang Stechow, « Joseph of Arimathea or Nicodemus? », in *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München, Prestel-Verlag, 1964.

bizantina, a cui l'iconografia italiana è molto debitrice, laddove i due discepoli hanno caratteristiche e ruoli ben distinti che permettono di distinguerli con facilità. Nella *Deposizione dalla croce* Giuseppe d'Arimatea è raffigurato come un anziano sulla scala nell'atto di sostenere la parte superiore del corpo di Cristo mentre Nicodemo, di più giovani sembianze, gli toglie con una tenaglia il chiodo dai piedi²⁵¹. Questa posizione viene poi invertita nel momento della *Sepoltura di Cristo*: nel trasportare il corpo Nicodemo sostiene il busto mentre Giuseppe regge le gambe²⁵². Anche le fonti letterarie confermano questa iconografia, prima su tutte le *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura, in cui si descrivono passaggio per passaggio tutte le azioni compiute dai due discepoli²⁵³. Successivamente all'abbandono dei rigidi schemi bizantini, le iconografie di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea si fanno sempre più confuse: età, attributi, posizione nella scena e abbigliamento si presentano spesso interscambiabili, per cui è necessario un confronto più attento tra i due personaggi per giungere ad una loro identificazione.

Nel Quattrocento, con le prime influenze levantine, comincia a farsi più preponderante l'iconografia che li vede raffigurati come due orientali. Se prima questi due ebrei con l'abbigliamento anticheggiante di stampo bizantino avevano un aspetto 'neutro' e pertanto assimilabile a quello degli altri discepoli, il fatto che vengano proposti come infedeli pone evidentemente l'accento sulla loro conversione. Uno dei rappresentanti più illustri della corrente orientalista, Giovanni Mansueti, raffigura nelle sue pitture i due personaggi in abiti mamelucchi, come possiamo vedere nel *Compianto su Cristo morto* (1515-25) dell'Accademia Carrara di Bergamo²⁵⁴ (fig. 68). All'estrema sinistra l'uomo che indossa la *kamiliyya*, una prestigiosa veste lunga a maniche larghe, la sciarpa *taylasan* e l'immane turbante tondo²⁵⁵, è identificabile in Giuseppe d'Arimatea e non tanto per la tenaglia e i chiodi che tiene in mano²⁵⁶, quanto per il confronto con il compagno lì accanto. Infatti costui, benché più anziano, può essere Nicodemo perché ha in mano il vasetto di unguenti²⁵⁷ e perché i suoi vestiti,

251 Kristof, « Michelangelo as Nicodemus: *The Florence Pietà* », cit., p. 167 e Stechow, « Joseph of Arimathea or Nicodemus? », cit., p. 290.

252 *Ibid.*

253 *Ibid.*

254 Si veda la scheda dell'opera nella collezione online dell'Accademia Carrara di Bergamo: « Giovanni Mansueti, *Compianto su Cristo morto* » n. inv. 81LC00144, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00144/>> (consultato il 12 luglio 2022).

255 Kennedy, «Giovanni Mansueti (attivo 1484 – 1526), *San Marco battezza Aniano*», cit., p. 323.

256 Stechow sottolinea come, nella tradizione bizantina, l'azione di togliere i chiodi sia spesso associata a Nicodemo e di conseguenza anche tutti gli attributi inerenti: tenaglia, martello e chiodi. In realtà come raccontato dalle *Meditationes* entrambi sono impegnati in prima persona nello schiodare Cristo e pertanto questi oggetti, soprattutto i chiodi, possono esser tenuti indistintamente da entrambi. Si veda Stechow, « Joseph of Arimathea or Nicodemus? », cit., p. 292 e 295-296.

257 Il contenitore con gli oli per l'imbalsamazione è un attributo legato a Nicodemo in quanto nel *Vangelo di Giovanni* 19, 39 viene specificato che è lui a portare le cento libbre di mirra e aloe, ma anche qua la questione non è così scontata. Infatti in certe opere è Giuseppe d'Arimatea a tenere in mano questo oggetto, per via del suo ruolo di santo protettore degli imbalsamatori oltre che dei becchini. Si veda Stechow, « Joseph of Arimathea or Nicodemus? », cit., p. 292 e

pur orientali, sono molto più poveri, senza ricami sui bordi della sopravveste, né sciarpa e neppure turbante. L'abbigliamento a questo punto è ancora un elemento capitale per l'identificazione dei due personaggi: generalmente molto più ricco e adeguato al suo rango sociale di membro del Sinedrio quello di Giuseppe, più modesto e quasi anonimo quello di Nicodemo²⁵⁸.

L'iconografia come orientale si impone prepotentemente nell'immaginario della Venezia di inizio Cinquecento, ma continua a non esserci una caratterizzazione specifica per ciascun personaggio, anzi in certi casi gli elementi che distinguono uno in un'opera, in un'altra possono venir ceduti all'altro, rendendo praticamente impossibile una netta distinzione. Si prendano i due *Compianto su Cristo morto* di Cima da Conegliano, quello della Galleria Estense di Modena²⁵⁹ (fig. 69) e quello oggi conservato al Museo Puškin di Mosca (1501 ca.)²⁶⁰ (fig. 70). In entrambi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo hanno lo stesso aspetto: uno anziano con la lunga barba bianca e l'altro uomo di mezza età con una barba scura più corta. Anche la posizione è simile, con il più giovane sempre collocato vicino al corpo di Cristo. La coerenza dei personaggi viene meno nell'abbigliamento: Cima scambia loro gli

nota 17 e p. 300.

258 Gentili, *Tiziano*, cit., p. 283. Pure in questo caso dobbiamo stare attenti alle eccezioni che possono essere molteplici: quando Nicodemo assume la fisionomia del committente, potrebbe venir vestito in abiti contemporanei e questi sono tanto più sontuosi quanto più ricca è la persona che ne dà le sembianze. Vedi Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, cit., p. 289.

259 La pala è stata commissionata da Alberto Pio, signore di Carpi, probabilmente per la sua cappella funeraria nella chiesa dei francescani di San Niccolò che era in fase di ricostruzione proprio per sua iniziativa. Nel 1512 Alberto si trasferisce a Roma come ambasciatore imperiale e porta con sé la tavola in quanto la chiesa non era ancora conclusa ed è stata collocata a san Niccolò solo dopo la sua morte. La datazione non è certa, gli studiosi rimangono più o meno su un *range* che va dall'ultimo decennio del Quattrocento fino alla metà del primo decennio del XVI secolo. Per approfondire si veda la scheda dell'opera nella collezione online delle Gallerie Estensi di Modena: « COMPIANTO SUL CRISTO MORTO CON I SANTI FRANCESCO E BERNARDINO » n. inv. R.C.G.E. 470, <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#/dettaglio/818301_Compianto%20sul%20Cristo%20morto%20con%20i%20santi%20Francesco%20e%20Bernardino> (consultato il 12 luglio 2022); Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, scheda 95, pp. 127-128 e Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso, Canova, 1981, p. 96.

260 Le vicende di questa pala sono state ignote per molto tempo: non si conosceva la committenza e tanto meno la datazione; l'unica cosa che si sapeva è che proveniva dalla Sala del Capitolo presso il convento di Santa Maria dei Carmini a Venezia. Le ultime ricerche svolte da Francesco Trentini hanno portato alla luce una distinta di spese con data 12 maggio 1501 in cui veniamo a sapere che il frate Anzolo Bellemo ha pagato 15 ducati per conto di Anzolo Bendolo a «Zambaptista depentor per la sua palla». Il dipinto quindi deve essere stato realizzato intorno a quell'anno per l'altare che la famiglia Bendolo aveva comprato in chiesa ancora nel 1484. Nel 1617 la pala viene spostata nella sala capitolare del convento, dove rimase fino alle soppressioni napoleoniche. L'analisi stilistica ha fatto supporre a più studiosi l'intervento della bottega, ma non si può esserne certi a causa del cattivo stato di conservazione dell'opera provocato dal trasporto su tela. Per approfondire si veda la scheda dell'opera nella collezione online del Pushkin State Museum of Fine Arts di Mosca: « Giovanni Battista Cima da Conegliano, Compianto sul Cristo Morto con Frate Carmelitano » n. inv. GE 285, <https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/zh_2681/index.php?lang=it> (consultato il 12 luglio 2022); Humfrey, *Cima da Conegliano*, cit., scheda 98, p. 129; Vittoria Markova (a cura di), *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Ragione, 20 ottobre 2007 – 3 febbraio 2008, Venezia, Marsilio, 2007, scheda 1, p. 26; Menegazzi, *Cima da Conegliano*, cit., pp. 129-130; Rodolfo Pallucchini, « Appunti alla mostra di Cima da Conegliano », *Arte Veneta*, 1962, 16, p. 223. Per un'analisi completa e approfondita del contesto e dell'iconografia dell'opera si veda Francesco Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, Milano, Unicopli, 2019, pp. 117-166.

abiti come se il vestiario fosse ininfluenza nella caratterizzazione di ciascuna figura e pertanto interscambiabile; in particolare il turbante nel quadro di Modena viene portato dal personaggio più giovane, mentre in quello di Mosca dall'anziano mamelucco in piedi. L'incongruenza tra le due rappresentazioni rende difficoltosa l'identificazione da parte degli storici. Francesco Saracino, ad esempio, descrivendo il *Compianto* della Galleria Estense, indica come Nicodemo il personaggio inturbantato che sostiene Cristo, e come Giuseppe d'Arimatea l'uomo dietro di lui²⁶¹. Di diverso parere è Trentini che, riferendosi al *Compianto su Cristo morto* del Puškin, identifica nella figura vicina a Maria, in cerca del contatto con il corpo di Cristo, Giuseppe d'Arimatea, perché è lui nelle *Meditationes Vitae Christi* che ha la fortuna di poter abbracciare il corpo di Cristo per sostenerlo nel momento in cui viene calato, e in Nicodemo il personaggio inturbantato in piedi²⁶². Inoltre Trentini avanza l'ipotesi che la figura di Giuseppe abbia le fattezze di Servideo Bendolo²⁶³, il padre deceduto del committente, e, se così fosse, si tratterebbe di una scelta particolare, poiché i committenti, come gli artisti, preferiscono generalmente farsi ritrarre nei panni del più umile Nicodemo²⁶⁴. La questione è sempre stata fonte di dilemmi: Marco Boschini nel descrivere l'opera di Mosca scambia il vecchio mamelucco addirittura con San Simeone²⁶⁵ e questo senza alcun apparente fondamento; nonostante ciò, l'identificazione viene ancora riproposta, con il riferimento del vecchio inturbantato a «Giuseppe d'Arimatea o Simeone»²⁶⁶.

Con così poche certezze, viene da porsi una domanda: per gli osservatori dell'epoca, per i pittori e per i loro committenti, è veramente così importante riuscire a distinguere i due discepoli? Sembrerebbero essere cambiate le priorità: non è più importante riconoscere Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea come avveniva nell'iconografia bizantina, perché i due diventano praticamente interscambiabili giacché entrambi sono portatori del medesimo messaggio. Si nota però una tendenza alquanto diffusa, forse l'unico appiglio a cui aggrapparsi nel tentativo di identificazione dei singoli discepoli: in qualche caso, quando vengono raffigurati entrambi, solo uno dei due mostra un aspetto mediorientale mentre l'altro viene lasciato etnicamente più anonimo. Bisogna quindi capire chi dei due venga percepito 'diverso' e lontano dai cristiani e pertanto ritratto come un infedele, pur rimanendo un protagonista positivo della vicenda. A parere mio, la figura che maggiormente si adatta a queste ultime caratteristiche delineate è Giuseppe d'Arimatea per due importanti aspetti: egli non è solo una figura

261 Saracino, *Cristo a Venezia*, cit., p. 321.

262 Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, cit., p. 128.

263 Ivi, pp. 128-129.

264 Humfrey, *Cima da Conegliano*, cit., p. 128.

265 «Nel capitolo una tauola col nostro Signore deposto dalla Croce nelle braccia della Vergine Maria, con le Marie, San Giouanni, San Nicodemo, San Simeone, è opera di Battista da Conegliano», tratto da *Le minere della pittura* (Venezia, 1664). Citato in Humfrey, *Cima da Conegliano*, cit., scheda 98, p. 129.

266 Markova, *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, cit., p. 26 scheda 1.

importante della comunità israelitica ma è anche un membro del Sinedrio e, anche se non ha sostenuto la decisione dei suoi colleghi sulla condanna di Cristo, continua a farne parte; Nicodemo invece è sì un fariseo ma ha mostrato più volte, anche pubblicamente, curiosità e vicinanza nei confronti di Gesù, fino a schierarsi apertamente contro sacerdoti e anziani nell'interrogatorio condotto da Pilato nel *Vangelo di Nicodemo*. Raffigurare quindi Nicodemo in maniera più anonima, con abiti occidentali o anticheggianti come gli altri apostoli, evidenzia esteriormente come egli abbia già abbandonato le vesti di 'infedele' per indossare quelle di seguace della nuova fede. Oltretutto porta a concludere in questo senso anche il fatto che tra i due, Nicodemo è il personaggio in cui i cristiani si sono sempre immedesimati di più, come abbiamo riscontrato.

Prendiamo ad esempio la *Deposizione dalla croce* della prima metà XVI secolo conservata nella chiesa di San Pellegrino Terme (BG)²⁶⁷ (fig. 71). Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea riusciamo a individuarli facilmente nei due personaggi intenti a discutere sulla destra. L'uomo di spalle, che indica le croci al compagno, rispecchia perfettamente la figura dell'orientale: lunga barba nera, veste a righe legata in vita da una fascia, sulle spalle la sciarpa *taylasan* e in testa l'immancabile turbante ottomano. Il personaggio che tiene in mano i chiodi di fronte a lui, ha un abbigliamento decisamente più occidentale a giudicare dalla berretta nera che indossa. Pertanto, in ordine con questa mia ipotesi, il levantino sarebbe Giuseppe e l'altro Nicodemo. Lo stesso ragionamento possiamo applicarlo per i due personaggi che stanno adagiando il corpo di Cristo nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (1517) di Zenone Veronese, conservato nella Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia²⁶⁸ (fig. 72). A sostenere

267 La pala si trovava in origine sull'altare dedicato al Corpus Domini della medesima chiesa. La maggior parte degli storici sono concordi nel ritenerla opera della Scuola dei Santacroce, anche se non c'è armonia su quale di questi pittori. Galizzi crede si tratti del capostipite Francesco di Simone, il primo ad aver lasciato la bergamasca per trasferirsi a Venezia e qui morto nel 1508. A riprova di ciò ci sarebbero delle affinità di costumi ed espressioni tra il gruppo delle Marie e il *Cristo morto* a Brera di Giovanni Bellini, di cui il Santacroce è stato allievo. Pallucchini sembra andare in tutt'altra direzione e propende per Giovanni Cariani, almeno da quello che si può desumere nelle note che ha lasciato nel suo fondo conservato presso la Fondazione Giorgio Cini. Si veda la scheda dell'opera n. 418758 «Anonimo, Ambito veneto, Deposizione dalla croce» nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Giorgio Cini*, Venezia: <<http://arte.cini.it/Opere/418758>> (consultato il 24 luglio 2022) e Pietro Giovanni Galizzi, *Le chiese di San Pellegrino*, Bergamo, Stamperia Conti, 1942, pp. 24-25.

268 La tavola, firmata e datata, si trovava sull'altare della Confraternita del Santissimo Sacramento presso la chiesa di San Pietro *in vinculis* a Liano, frazione di Roè Volciano. Zenone ha realizzato numerose opere con questo soggetto per le molte confraternite del Corpus Domini (poi diventate del Santissimo Sacramento in epoca post-tridentina) riproponendo con lievi modifiche lo stesso schema. Gli influssi in questa composizione sono diversi: dai gruppi scultorei del *Compianto*, soprattutto quelli veronesi in cui Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea si trovano alle estremità della composizione, fino alle influenze d'Oltralpe con lo schema tedesco del *Vesperbild*, in cui Cristo è appoggiato sopra le gambe della Madonna. Per approfondire ulteriormente si veda Matilde Amato, « Il tema del Compianto di Cristo morto », in Matilde Amato, Isabella Marelli e Leandro Ventura, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, Desenzano del Garda e della Riviera, Lions club, 1994, pp. 43-52; Ferdinando Arisi, « Una scheda per Zenone Veronese », *Arte Veneta*, 1962, 16, pp. 155-156; Camillo Boselli e Gaetano Panazza (a cura di), *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, Tipografia Morcelliana, 1946, scheda 112, pp. 112-113; Giorgio Fossaluzza, «Zenone Veronese (Verona 1484 – Salò post 1542/ante1554), *Compianto*», in Marco Bona Castellotti, Elena Lucchesi Ragni e Roberta d'Adda (a cura di), *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, Brescia, Comune di Brescia, Brescia, Fondazione Brescia Musei, Venezia, Marsilio, 2014,

i piedi del Signore è Giuseppe d'Arimatea in costume turchesco, mentre dalla parte delle spalle c'è Nicodemo con un vestiario più anticheggiante²⁶⁹. Questa interpretazione è poi perfettamente in linea con la tradizione pittorica veneziana che, come quella bizantina, raffigura Nicodemo mentre tiene il corpo di Cristo dalla parte più pesante del busto, invece Giuseppe, di classe sociale più alta, regge le più leggere gambe²⁷⁰. In realtà la questione è tutt'altro che risolta, perché il pittore potrebbe aver scelto di seguire l'iconografia più diffusa in Italia e nel Nord Europa, che vuole i due personaggi collocati a posizioni invertite in modo che Giuseppe d'Arimatea sostenga Gesù dal busto, la parte più nobile del corpo²⁷¹.

In ogni caso, durante il XVI secolo ha luogo un altro cambiamento a complicare ulteriormente il lavoro di identificazione dei personaggi: la tendenza a costruire scene sempre più maestose e affollate. Gli ultimi schemi rimasti della tradizione iconografica cedono il passo a composizioni caotiche all'interno delle quali rimangono ben pochi punti fermi: la Madonna, la Maddalena e l'apostolo prediletto Giovanni. Il fenomeno, iniziato già a partire dal XIV secolo, vede il suo sviluppo tra il XV e il XVI secolo per l'influenza dei Drammi sacri che portano all'evoluzione iconografica di soggetti come la *Deposizione*, il *Compianto* e la *Sepoltura*, mostrando Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea non più da soli ma accompagnati e aiutati nel loro compito da vari servitori²⁷². A questo punto il problema non è più tanto quello di confondere i due discepoli, quanto di individuarli in mezzo a tanti altri personaggi. In questo caos, diventa fondamentale analizzare la gerarchia compositiva dell'immagine a partire dall'assunto secondo cui le figure più importanti vengono in ogni caso collocate all'interno della scena nei punti più visibili e centrali.

Prendiamo la *Deposizione dalla croce con santo* (1550-1555 ca.) di Giuseppe Porta detto Salviati nella chiesa di San Pietro Martire a Murano²⁷³ (fig. 73). La scena risulta alquanto ricca di figure, malgrado il formato verticale della pala conceda ben poco spazio. A interessare di più nell'analisi in

scheda n. 90, pp. 159-162 e Bruno Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia*, Brescia, Grafo, 1988, p. 38.

269 Ferdinando Arisi concorda con questa identificazione, mentre di diversa opinione è Matilde Amaturò. Si veda Amaturò, « Il tema del Compianto di Cristo morto », cit., pp. 44 e 46 e Arisi, « Una scheda per Zenone Veronese », cit., p. 156.

270 Gentili, *Tiziano*, cit., p. 286.

271 Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, cit., p. 289.

272 Schleif, « Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider », cit., p. 610.

273 Grazie a Boschini sappiamo che la pala, datata generalmente intorno al 1550-1555, si trovava sull'altare maggiore nella medesima chiesa domenicana di Murano. Per motivazioni stilistiche Pallucchini la colloca più verso il 1550 in quanto lo stile dell'artista presenta ancora elementi della formazione romana presso Francesco Salviati, come la monumentalità, ed elementi veneziani, come il colorismo tintoretiano e la luminosità tizianesca. Si veda per approfondire Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, Edizioni Daria Guarnati, 1950, p. 44-45 e Denise Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391 – ca. 1545)*, Roma, Viella, 2014, pp. 238-242.

corso sono gli uomini che sulle scale stanno calando il corpo di Cristo. Come ci narrano le *Meditationes* sia Giuseppe che Nicodemo salirono ciascuno su una scala per schiodare le braccia del Signore, ma in questo quadro i chiodi sono già stati tolti e a calare il corpo non è il solo Giuseppe, ma vi sono altre due persone. L'orientale inturbantato e vestito con una tunica di tessuto lavorato deve essere uno dei due discepoli occulti, probabilmente Giuseppe d'Arimatea²⁷⁴, ma il ragazzino che si trova sulla stessa scala non può essere Nicodemo perché decisamente troppo giovane. Probabilmente è l'apostolo Giovanni che, invece di trovarsi ai piedi della croce come da tradizione iconografica, è proposto nell'insolito compito di aiutare nella deposizione del corpo di Cristo. Rimane il terzo uomo sulla scala di destra, ma la sua identificazione con Nicodemo non convince del tutto, poiché troppo anonimo come personaggio: l'abito che indossa è infatti molto povero e trasandato, praticamente un pezzo di tessuto avvolto intorno al corpo.

Un ultimo esempio, decisamente più complesso, è la *Deposizione dalla croce* (1593 ca.) di Andrea Michieli detto Vicentino, oggi conservata nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia²⁷⁵ (fig. 74). Qui sono ben sei persone ad occuparsi della deposizione di Cristo, decisamente troppe rispetto a quelle necessarie. La Moschini Marconi nella sua breve descrizione del soggetto si limita a dire: «Al centro Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea sostengono il corpo di Gesù Cristo che viene calato dalla croce»²⁷⁶, ma non specifica chi siano. Figure secondarie sono certamente i personaggi di cui non vediamo il volto: l'uomo completamente in ombra in secondo piano che afferra il polso sinistro di Gesù, quello di spalle a torso nudo che con il lenzuolo attende che gli calino il corpo e l'altro che, inginocchiato davanti a lui, ne sostiene il bacino. Rimangono un uomo anziano vestito in abiti anticheggianti che afferra i piedi di Cristo e due orientali, segnatamente un ebreo levantino con il turbante giallo che tiene il busto e un anziano che sulla scala dietro la croce sembra reggere il lenzuolo. Il vecchio inginocchiato è sicuramente uno dei nostri due discepoli,

274 Questa figura ricorda, soprattutto nei colori, il Giuseppe d'Arimatea della *Crocifissione* (1540-1545 ca.) di Tintoretto agli Eremitani di Padova. Anche Pallucchini individua l'influenza tintoretiana di questo personaggio, ma lo identifica come Nicodemo. Vedi Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, cit., p. 45.

275 L'opera faceva parte di un ciclo cristologico di dieci tele per la chiesa bellunese di Santa Croce realizzato da diversi pittori orbitanti attorno alle botteghe e ai modi di Tintoretto e Veronese. La tela è firmata in basso a sinistra «ANDREA /NTINO» e la datazione si colloca sicuramente negli anni novanta del Cinquecento, probabilmente intorno al 1593. Il rinnovamento dell'apparato decorativo della chiesa rientrava tra le direttive ecclesiastiche post-tridentine in materia d'arte. Si veda Sergio Claut, «Feltre e Belluno 1540-1600», in Mauro Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, Venezia, Regione del Veneto, 1992-2002, *Il Cinquecento*, 2 (1996), p. 727 e Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., 2 *Opere d'arte del secolo XVI*, scheda 225, p. 140. Per approfondire maggiormente le vicende dell'intero ciclo si rimanda a Arianna Candeago, *La chiesa di santa Croce nel Cinquecento: vicende di una committenza artistica tra Belluno e Venezia*, Martina Frank relattrice e Elisabetta Molteni correlattrice, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2014-2015 e Giorgio Fossaluzza, «Tra Venezia e Belluno: il *Bacio di Giuda* dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce "impastà del furor de Tintoretto"», in Maria Agnese Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili, *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 181-208.

276 Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., 2 *Opere d'arte del secolo XVI*, scheda 225, p. 140.

probabilmente Nicodemo, dato che lo troviamo raffigurato proprio nella sua tradizionale posizione bizantina. Per gli altri due personaggi la questione è un po' più complicata. L'ebreo levantino, soprastante a Nicodemo, è il personaggio con la migliore posizione all'interno della scena perché ben visibile ma soprattutto è quello che entra in maggior contatto con il corpo di Cristo, sostenendolo quasi in un abbraccio. Tutto questo basterebbe per farlo identificare come Giuseppe, ma è qualcosa nel suo atteggiamento a destare perplessità. La sua attenzione e quella del soldato accanto a lui sono catturate da Maddalena, che sembra intenta a dir loro qualcosa. I loro occhi, che non vediamo perché in ombra, sono rivolti verso quelli disperati della discepolo. Questi due personaggi, un ebreo e un romano, potrebbero essere stati collocati lì per rappresentare i responsabili della morte di Cristo, ancora inconsapevoli di quello che hanno fatto. Il loro sguardo si configurerebbe oscurato dalle loro false credenze, mentre Maddalena, già conquistata dalla luce della nuova fede, li esorterebbe ad abbracciare il nuovo credo. Pertanto non resta che identificare con Giuseppe d'Arimatea l'uomo inturbantato sulla scala pur in una posizione secondaria all'interno della composizione, dato che si trova in secondo piano e in ombra. Si può di seguito desumere che per la committenza e il pittore sia stato più importante portare ai fedeli il messaggio delle conversioni future che non di chi ha già scelto la giusta via.

Conversione è la parola chiave per comprendere come mai un'iconografia come quella dell'orientale, soprattutto turco, carica di significati negativi quali infedele e nemico della cristianità, finisca di riscontro per corroborare la caratterizzazione alternativa di due personaggi positivi come Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Questa iconografia non sembra affatto astrusa se si tengono in considerazione le teorie escatologiche diffuse in quel periodo, teorie che hanno portato impellentemente a sostenere la necessità della conversione al cristianesimo di tutti i popoli sulla Terra prima della fine del mondo. Nella pittura veneziana sono diverse le opere nelle quali i turchi vengano proposti in accezione positiva. Si prenda nuovamente il *Compianto su Cristo morto* del Museo Puškin (fig. 70), definito da Trentini come un 'compianto dei musulmani'²⁷⁷ per la massiccia presenza di orientali: non solo Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea ma anche la donna che, accanto alla Madonna, indossa il *litam*²⁷⁸. Nel quadro la conversione degli infedeli è già avvenuta e il mondo mussulmano piange insieme a quello cristiano la morte del Salvatore²⁷⁹. Il riferimento filosofico di questa immagine sarebbe il pensiero escatologico di Gioacchino da Fiore, che profetizzava nel momento della venuta della settima età il rinnovamento in senso evangelico della Chiesa e nel contempo la

277 Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, cit., p. 150.

278 Copricapo composto da un turbante e una lunga fascia di stoffa che circonda il viso, coprendo il collo. Utilizzato dalle popolazioni berbere e dai Tuareg nel Nord Africa. Si veda Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, cit., p. 149.

279 Ivi, p. 157.

conversione di ebrei, mussulmani e di tutti i pagani, con la riunione dell'intera umanità sotto l'unica vera fede²⁸⁰. Qui la figura dell'orientale non è una minaccia come solitamente viene percepita nella concezione veneziana, ma diviene anzi un esempio positivo per il cristiano²⁸¹. Non serve nemmeno andare indietro fino a Gioacchino da Fiore per trovare uomini che credevano in questa visione della storia dell'umanità: nel XVI secolo il teologo Guillaume Postel prospetta necessaria la conversione di tutto il popolo ottomano per raggiungere finalmente la Concordia Universale, una sorta di età dell'oro per tutta l'umanità²⁸². Quindi, chi meglio di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, i primi illustri convertiti, può incarnare nel Cinquecento i nuovi e in particolare quelli sulla cui conversione si spera vivamente in quel momento, cioè gli ottomani. Pertanto l'iconografia turcheggiante in questo caso non è più semplicemente un *escamotage* per dare un contesto palestinese alle vicende ma soprattutto il veicolo per un profondo messaggio di speranza cristiana.

280 Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, cit., p. 157.

281 *Ibid.*

282 Il pensiero del teologo francese sta dietro la particolare iconografia dell'*Adorazione dei Magi* (1581-1582) di Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco, dove tra i vari personaggi troviamo proprio la figura di un pellegrino turco a simboleggiare la sperata conversione del suo popolo. Per approfondire ulteriormente la questione si rimanda a Valentina Sapienza, «Miti, metafore e profezie. Le *Storie di Maria* di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco», *Venezia Cinquecento*, 2007, 33, pp. 49-139 soprattutto pp. 75-77.

LA GESTUALITÀ INFAMANTE

Una premessa

Gli storici dell'arte non hanno riservato particolare attenzione alla gestualità, sebbene essa sia un aspetto fondamentale dell'iconografia²⁸³. Ha influito in maniera negativa non tanto una mancanza di interesse, bensì la difficoltà nello studiare questo aspetto della produzione artistica, in primo luogo perché si tratta di materia alquanto mutevole: un gesto può cambiare di significato con il passare del tempo, a seconda del contesto in cui viene utilizzato ma anche delle scelte dell'artista²⁸⁴. Al di là della variabilità, a incidere è poi la mancanza di fonti scritte che possano mettere in luce i vari codici gestuali, legati a convenzioni tramandate nella pratica quotidiana e, per quel che riguarda il repertorio utilizzato dai pittori, alla trasmissione orale all'interno delle botteghe²⁸⁵. La prima testimonianza scritta su cui poter fare affidamento è il trattato *L'arte de' cenni* del giurista Giovanni Bonifacio, pubblicato a Vicenza nel 1616, una fonte molto tarda, ma l'unica a cui si può facilmente accedere per provare a capire il significato di alcuni gesti che ci sarebbero altrimenti completamente oscuri.

Occupandoci di antigioiudaismo negli episodi della Passione, la categoria gestuale su cui ci soffermeremo è quella finalizzata all'offesa e all'ingiuria che caratterizza la maggior parte degli ebrei coinvolti in queste vicende, soprattutto in soggetti come il *Cristo deriso* (e quelli collaterali della *Flagellazione* e *Incoronazione di spine*) e *l'Ecce Homo*. I fedeli, guardando le raffigurazioni, sono in grado di comprendere il significato dei gesti non solo perché si tratta di convenzioni figurative, ma soprattutto perché il repertorio gestuale di scherno è parte peculiare del costume popolare²⁸⁶. L'offesa verbale viene spesso rafforzata da una ricca gestualità che può arrivare a coinvolgere tutto il corpo, atteggiato in posizioni licenziose o addirittura esibito nelle proprie nudità²⁸⁷. La pittura, non avendo voce, utilizza questo repertorio di gesti anche nei soggetti sacri e molti vengono descritti nel trattato di Giovanni Bonifacio: mostrare la lingua, tirare la barba, sputare in faccia e il diffusissimo gesto del «fare le fiche», che andremo ad approfondire.

283 Enrico Maria Dal Pozzolo, « Rilevanze gestuali nell'opera del pittore: problemi di metodo e legittimità interpretative », in Paola Rossi e Lionello Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del Convegno Internazionale di Sudi, Venezia, 24 – 26 novembre 1994, Padova, Il Poligrafo, 1996, p. 145.

284 Ivi, p. 146-147.

285 Ivi, p. 146.

286 Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 236.

287 *Id.*, « Gesti », in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani, 1991-2002, 1-12, 6 (1995), pp. 592 e 595, consultabile anche in Treccani.it: <https://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (consultato l'8 agosto 2022).

La storia dei gesti nell'arte

Le immagini hanno come primo scopo quello di raccontare storie e trasmettere messaggi, ma è difficile farlo con delle figure silenziose e immobili. Per supplire a questo limite si è sentita la necessità di stabilire fin dagli albori dell'umanità dei simboli condivisibili e si è arrivati nel tempo a concordare un repertorio di gesti significativi. Gli antichi, che chiamavano la pittura «muta poesia», sono i primi a cercare nel VI-V secolo a. C. una qualche reazione o empatia con ciò che raffigurano mirando ad una resa fisiognomica delle emozioni e il gesto viene presto individuato come il mezzo perfetto per far parlare le figure²⁸⁸ e trasmettere ciò che non può essere visibile come le emozioni²⁸⁹. In una società poi fortemente ritualizzata e impregnata di simboli come il Medioevo, si arriva a una gestualità standardizzata, in modo che le scene risultino facilmente leggibili evitando il rischio che si possa cadere in equivoci interpretativi²⁹⁰. Un ruolo importante nella diffusione di molti codici gestuali è il dramma sacro che, nel Tardo Medioevo, comincia a svilupparsi²⁹¹ e acquisisce un peso talmente importante nell'immaginario dei fedeli da influenzare l'iconografia tradizionale delle scene della Passione.

Ad un certo punto all'immagine non si chiede più solo di narrare la vicenda: essa deve anche comunicarne il significato ed è qui che tornano ad avere un ruolo importante i movimenti espressivi che formano la così detta 'comunicazione non-verbale'²⁹². La gestualità può quindi trasmetterci, se il contesto dell'immagine ce lo permette, la psicologia o almeno lo stato d'animo contingente dei personaggi, poiché il modo con cui il movimento è effettuato può prestarsi a buon indizio delle emozioni²⁹³. I primi a sperimentarsi in questo campo sono gli artisti del Rinascimento, tesi a trovare la giusta misura su quanto staccarsi dallo stile pittografico²⁹⁴, che è funzionale soprattutto alla narrazione, e quanto avvicinarsi allo stile drammatico dell'arte greca²⁹⁵. Bisogna quindi tornare a parlare di 'moti dell'anima', cioè delle passioni e delle emozioni che scuotono l'interiorità delle persone e sono inscindibilmente legati ai movimenti del corpo²⁹⁶. Il confronto fra la concezione di

288 André Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2002 (ed. or. 2001), p. 37 e Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 90.

289 Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 91.

290 Ivi, p. 95.

291 Michele Lacerenza, « Strapparsi le vesti nell'iconografia medievale: il caso del san Giovanni Evangelista nella chiesa di santa Lucia a Barletta », NUME (a cura di), *IV Ciclo di Studi Medievali*, Atti del Convegno, Firenze, 4-5 giugno 2018, Monza, EBS print, 2018, p. 478.

292 Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 96.

293 Ivi, p. 98.

294 Si parla di stile pittografico quando a un'immagine viene richiesto di essere una 'scrittura per analfabeti'. Si veda Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 95.

295 Ivi, p. 99.

296 Pietro Cesare Marani, « I "moti dell'animo", da Leon Battista Alberti a Leonardo », in Pietro Cesare Marani e Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo

gestualità nella pittura medievale e quella rinascimentale denota una differenza lampante: il gesto nel Medioevo è ieratico, di repertorio, e soprattutto completamente privo di valore introspettivo²⁹⁷; invece nel Rinascimento, anche se non lo si può ancora definire un segno psicologico, è un gesto naturalistico, cioè legato alla natura dell'individuo e deve rispettare le basilari regole di misura e decoro²⁹⁸.

Conclusa la parabola rinascimentale, la Controriforma ha nuove esigenze da soddisfare, *in primis* impressionare il fedele e di conseguenza anche il tipo di soggetti da raffigurare cambia, con una maggiore attenzione a episodi patetici e dall'alto effetto drammatico: gli artisti raggiungono di concerto una grande maestria nella rappresentazione delle emozioni e dei relativi movimenti espressivi, rappresentazione che diviene quasi il fine stesso dell'opera²⁹⁹.

Mani e volti fluttuanti tra le *Arma Christi*

La standardizzazione di determinate iconografie riproposte per decenni, se non secoli, ha fatto sì che certe scene si cristallizzassero nell'immaginario collettivo sempre con una specifica composizione e con personaggi in determinati ruoli e azioni. Così anche solo un piccolo elemento o oggetto rimanda immediatamente a una vicenda e di conseguenza la mente dell'osservatore la ricostruisce automaticamente, senza la necessità di raffigurarla. Si può ben cogliere questo meccanismo sotteso alla particolare iconografia degli strumenti della Passione o *Arma Christi*: motivi tratti dalle vicende della Passione come oggetti, ma anche mani e volti che compiono specifiche azioni.

Le *Arma Christi* possono essere un'iconografia a sé stante, ma nella maggior parte dei casi sono in accompagnamento a un'immagine principale, generalmente l'*Uomo dei dolori*, ed entrano così a far parte di quel genere di quadri devozionali funzionali alla meditazione pratica codificati *ad hoc* per i fedeli nel Tardo Medioevo³⁰⁰. L'aggiunta di questi elementi che attorniano volteggiando nell'aria il soggetto principale, è funzionale a fornire degli spunti per far tornare alla memoria i diversi momenti che hanno portato alla morte di Gesù e rappresentare così un incentivo alla preghiera³⁰¹. Parshall definisce questi simboli come una sorta di indice per una lettura dell'opera che parte dal *Cristo passo*

Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015, Ginevra-Milano, Skira, 2015, p. 226.

297 Chastel, *Il gesto nell'arte*, cit., p. 40.

298 Leonid Mihajlovic Batkin, « Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci sul gesto in pittura », in Fabio Frosini e Alessandro Nova (a cura di), *Leonardo da Vinci on nature. Knowledge and Representation*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 1 – 3 marzo 2013, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 47-48.

299 Marani, « I “moti dell'animo”, da Leon Battista Alberti a Leonardo », cit., p. 104.

300 Peter Parshall, « The Art of the Memory and the Passion », *The Art Bulletin*, 1999, 81, 3, p. 463.

301 Gabriele Finaldi, « Praying the Passion », in Gabriele Finaldi (a cura di), *The Image of Christ*, catalogo mostra, Londra, The National Gallery, 26 febbraio-7 maggio 2000, Londra, National Gallery Company, 2000, p. 135 e Parshall, « The Art of the Memory and the Passion », cit., p. 464.

e finisce con il racchiudere l'intera vicenda della Passione³⁰². L'utilizzo di questa simbologia astratta risulta più comprensibile per gli illetterati e la mancanza di un contesto narrativo la rende perfetta per una devozione affettiva³⁰³. La concezione di un credente del XV secolo fa percepire immediatamente questi motivi come emblemi della colpa dell'umanità per i peccati che, commessi quotidianamente, continuano a ferire Cristo³⁰⁴. L'attenzione finisce inevitabilmente per scivolare dalle proprie colpe su quelle degli altri e ovviamente su coloro che sono considerati i veri responsabili delle sofferenze e della morte del Salvatore, gli ebrei³⁰⁵. Il sangue dell'*Uomo dei dolori* e le *Arma*, oltre a chiedere compassione al fedele, costituiscono un grido d'accusa nei confronti dei colpevoli e pertanto reclamano vendetta³⁰⁶. Non a caso già dal XIV secolo tra gli strumenti della Passione, le teste che deridono e sputano diventano sempre più caricaturali nei tratti, a segnalare inconfutabilmente l'etnia giudaica dei personaggi³⁰⁷.

L'*Uomo dei dolori* con le *Arma Christi* diventa un soggetto particolarmente caro all'Ordine francescano e viene fortemente incentivato dai frati come strumento per guidare il fedele attraverso le vicende della Passione di Cristo³⁰⁸. Non a caso ne troviamo un esempio del tardo Quattrocento affrescato in una nicchia vicino a uno degli ingressi della Basilica del Santo a Padova, attribuito da molti a Jacopo Parisati detto da Montagnana³⁰⁹ (figg. 75a-b). Con questo *Cristo passo con gli strumenti della Passione* siamo messi concretamente di fronte al significato di certi gesti diventati emblematici di specifici episodi della morte di Cristo. In basso a sinistra, di fronte al sarcofago, troviamo una mano che riceve da un'altra delle monete d'argento, chiaramente quella di Giuda che riscuote la ricompensa per il suo tradimento. Spostandoci in alto a destra vediamo due mani che si lavano con un piatto e una brocca: non occorre altro per farci venire alla mente il momento in cui

302 «One can take the *arma christi* as a kind of index of how the representation of the isolated figure of Christ as Man of Sorrows might have served as the matrix of a diagram that could then be read centrifugally to encompass the whole of the Passion story». In Parshall, «The Art of the Memory and the Passion», cit., p. 464.

303 Finaldi, «Praying the Passion», cit., p. 135.

304 Caroline Walker Bynum, «Violent Imagery in Late Medieval Piety», *Bulletin of the GHI Washington*, 2002, 30, p. 27.

305 Ivi, p. 29.

306 Ivi, p. 31.

307 *Ibid.*

308 Michela Benetazzo, «Jacopo da Montagnana e Prospero da Pizzola (?) *Cristo in pietà con i simboli della passione ed angeli reggiclipeo e putti reggitarga*», in Giuliana Ericani (a cura di), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento. Itinerario*, 1999, scheda n. 26, p. 28.

309 Gli storici dell'arte hanno proposto diversi nomi: Marco Zoppo per Moschetti, Bernardo Parentino per Italo Furlan e il Calzetta per Cavalcaselle, ma ormai la critica sembra concorde sull'assegnare questo affresco a Jacopo da Montagnana. Lucco confrontando gli angioletti della cimasa con gli affreschi bellunesi del 1490, certamente di Jacopo, riscontra delle grosse somiglianze stilistiche da indurlo a pensare ad una datazione di poco anteriore a quel lavoro. Benetazzo propone una più generica datazione al settimo-ottavo decennio del XV secolo e l'intervento nella realizzazione dell'aiuto Prospero da Pizzola. Si veda Benetazzo, «Jacopo da Montagnana e Prospero da Pizzola (?) *Cristo in pietà con i simboli della passione ed angeli reggiclipeo e putti reggitarga*», cit., p. 28 e Mauro Lucco, «Il Quattrocento», in Camillo Semenzato (a cura di), *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozzi Editore, 1984, pp. 134-135.

Pilato condanna Cristo alla crocifissione. Vi è però un'altra mano che ci interessa maggiormente e che un osservatore di oggi potrebbe non riuscire a identificare: è quella in alto a sinistra, stretta in un pugno con il pollice chiuso tra l'indice e il medio. Si tratta del gesto della fica che così viene descritto da Giovanni Bonifacio nel suo *L'arte de' cenni*: «cacciando il pollice fra l'indice, e l' medio, e queste raccogliendo insieme con le altre dita si fa il fico, il quale mentre si volta verso alcuno è gesto obscuro, di gran disprezzo, e d'ingiuria»³¹⁰. Il gesto, alludente ovviamente all'organo genitale femminile, ha origini antichissime, addirittura precristiane³¹¹, e nonostante la volgarità, non è fuori luogo rispetto allo spirito di questo affresco. Infatti è stato collocato qui per indicare l'episodio della derisione di Cristo, nello specifico un personaggio che, da inginocchiato, sbeffeggia il Signore puntandogli in faccia il gestaccio. A partire dalla fine del Medioevo questa figura è diventata immancabile nell'iconografia del *Cristo deriso* al punto da diventare l'emblema precipuo. Ci sono molti esempi: ne troviamo ben due nella tavola attribuita all'ambito di Nicoletto Semitecolo che abbiamo già incontrato (fig. 23), e altri due nel quadro *Flagellazione di Cristo e Cristo deriso* attribuito alla cerchia di Altichiero da Zevio³¹² (fig. 76) nel quale, in aggiunta al gesto, il personaggio chinato verso Cristo fa anche una strana smorfia con le labbra³¹³.

Tornando alle *Arma Christi*, molto più ricca di elementi su cui soffermarci è la *Crocifissione con simboli della Passione* (detto *Crocifisso Berenson*, 1544) di Lorenzo Lotto conservato a Villa Tatti a Firenze³¹⁴ (fig. 77). Siamo ormai a Cinquecento inoltrato, una data un po' tarda per questo genere di

310 Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni*, Vicenza, 1616, p. 335. Consultabile in formato digitale in *Google libri*: <https://books.google.it/books/about/L_arte_de_cenni_con_la_quale_formandosi.html?id=pRhXvVImpLAC&redir_esc=y> (consultato il 16 agosto 2022). In alternativa l'intero testo è stato ristampato accompagnato da un volume che ne approfondisce la figura dell'autore e la tematica: Silvia Gazzola, *L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, Treviso, ZeL Edizioni, 2018, 1-2.

311 Si veda per approfondire Desmond Morris, P. Collett, P. Marsh, M. O'Shaughnessy, *I gesti. Origini e diffusione*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 192 ss. e Schmitt, «Gesti», cit., p. 592.

312 La tavola, databile nella seconda metà del XIV secolo, faceva parte di un serie smembrata con altri cinque dipinti messi all'asta da Christie's nel 1967 (*Ultima Cena e Lavanda dei piedi; Preghiera nell'orto e Bacio di Giuda; Cristo condotto davanti i Sommi Sacerdoti; l'Andata al Calvario e il Noli me tangere*). Probabilmente questi quadretti costituivano gli sportelli di un altare al cui centro stava una *Crocifissione* perduta. La supposizione è avvalorata dal fatto che sul retro di una di queste tavole si trovi un monocromo verde con i *Quattro Dottori della Chiesa* e in alto ciò che resta di un *San Michele*. Si veda la scheda n. 4386 «Altichiero, Flagellazione di Cristo, Cristo deriso» nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6229/Altichiero%2C%20Flagellazione%20di%20Cristo%2C%20Cristo%20deriso>> (consultato il 16 agosto 2022) e Federico Zeri, «Altichiero (cerchia), Seconda metà del XIV secolo, *Noli me tangere*», in Federico Zeri e Andrea G. De Marchi, *Dipinti. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia*, Milano, Silvana Editoriale, 1997, scheda n. 4, p. 28.

313 L'uomo sembra sporgere all'infuori le labbra. Un gesto simile nel libro di Giovanni Bonifacio è il «Labro inferiore sporto in fuori» dove si dice: «è atto lascivo, che tacitamente invita ad esser baciato». Se così fosse, sommato al gesto della fica, si caricherebbe di un significato ulteriormente negativo e volgare. Vedi Bonifacio, *L'arte de' cenni*, cit., p. 168.

314 Questa piccola tavola realizzata per la devozione privata è stata donata dal pittore a un suo caro amico, l'architetto anconetano Giovanni dal Coro. Datata dal Berenson e Boschetto intorno al 1530, per motivazioni stilistiche sembra più congruo posticiparla intorno agli anni '40, forse proprio durante la settimana santa dell'aprile 1544 quando Lotto annota nel suo *Libro di spese diverse* l'acquisto di materiale da lavoro, però senza specificare per realizzare cosa. La

soggetto, ormai non più in voga ma ancora efficace per rispondere alle profonde motivazioni spirituali dell'artista. Infatti Lotto ha realizzato questa piccola opera come dono per uno dei suoi amici con cui condivide una sentita religiosità³¹⁵. La forte focalizzazione sulla figura di Gesù traspare dalla scelta delle *Arma Christi* ritratte, tutte direttamente inerenti alla sua persona. Non troviamo ad esempio il motivo fondamentale delle mani di Pilato che si lavano, mentre vediamo essere al completo il repertorio dei gesti infamanti come in qualsiasi *Cristo deriso* (figg. 23 e 76). C'è l'immancabile gesto della fica, la mano aperta che schiaffeggia Cristo, quella che gli tira una ciocca di capelli, l'altra che gli porge la canna come scettro e il mezzo busto fluttuante di uno sgherro stempiato che gli sputa addosso, chiaramente il volto di un ebreo come ci suggeriscono i suoi tratti caricaturati. L'insistenza su questi simboli a discapito di altri, ci fa capire come Lotto in quest'opera si sia voluto soffermare soprattutto sull'aspetto più umano di Cristo, sul suo dolore fisico e sullo scherno subito, ma anche sul senso di solitudine provato dopo essere stato tradito e abbandonato da quelli che lo amavano. Al pittore non interessa raccontare in maniera esaustiva la storia della Passione e pertanto esclude completamente gli elementi che rimandano agli interrogatori e alla salita al Calvario, ma anche alla successiva sepoltura, sostituendo il *Cristo passo* nel sepolcro con quello ancora crocifisso sulla croce.

Quello che rimane della gestualità infamante nel XVI secolo

Nel Cinquecento la gestualità di scherno negli episodi della Passione si fa più blanda rispetto ai secoli precedenti. Bisogna a tal proposito specificare che ciò non significa un attenuarsi generalizzato dell'espressività corporea che, anzi, continua ad essere sviluppata fino ad arrivare agli estremi durante il Manierismo di fine secolo, con figure dalla mimica quasi teatrale. I gesti d'insulto, come si è appena visto, rimangono fondamentali in certe iconografie, ma sembrano mitigarsi nei modi per lasciare spazio a una più generica e moderata gestualità che trasmetta lo stesso messaggio ma in maniera meno schietta e così meno volgare. Notiamo che vi è una certa affinità con l'evoluzione della caricatura; infatti la gestualità infamante tende ad essere utilizzata dagli artisti che si rifanno a modelli d'Oltralpe,

nostra *Crocifissione* viene citata per la prima volta in una nota successiva a novembre 1544 riguardo alcuni materiali comprati per costruire una sorta di custodia dove conservare il dipinto durante i viaggi affinché non si rovini. Si tratta di un'opera unica all'interno della produzione di Lotto per le sue ridotte dimensioni e per la sua funzione. Un'iscrizione dietro la tavola posta dallo stesso Giovanni dal Coro recita: «[Questo quadro] e fatto [di] ma / no di M[esser] Lor[enzo] Lotto: omo molto devote, et per sua divo / tione il fece la septimana santa et fu finite il venerdì santo allora de la passion de nostro S. Jesu Cristo: per.o jo Zanetto dal Coro ò scritto a / ciò si sappia e sia tenuta cum quella veneratione che me / rita essa figura». Si veda per approfondire Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira, 2021, scheda I.130, p. 388 e Francesco De Carolis, «“Per sua divotione”. Il crocifisso Berenson nel *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto », *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 2013, 19, pp. 103-108.

315 Il soggetto fortemente cristocentrico è una chiara spia delle simpatie filo-riformate di Lotto, legate allo spirito del *Beneficio di Cristo* e all'idea luterana di instaurare un rapporto diretto e non mediato tra fedele e Dio. Si veda Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, cit., scheda I.130, p. 388.

dove l'espressività fisica continua ad essere portata agli estremi, e particolarmente all'interno dei contesti più periferici, ancora legati a iconografie ormai desuete.

Ad esempio, forti influenze tedesche le troviamo nella già vista *Flagellazione di Cristo* di Francesco di Girolamo da Santacroce (fig. 62). L'artista ha preso a modello diverse figure düreriane, compreso l'anziano inginocchiato sulla destra, che è chiaramente il personaggio che si trova nel *Cristo deriso* (1509 ca.) della *Piccola Passione*³¹⁶ (fig. 78). Però rispetto all'originale di Dürer, il vecchio del Santacroce non fa il gesto delle fiche ma, voltando la testa lievemente a sinistra, si porta le dita alla bocca. È questo lo stesso gesto che riscontriamo per l'uomo accanto a Cristo nella *Flagellazione* della *Grande Passione*³¹⁷ (fig. 79), a sua volta ripreso dal bambino del *Cristo incoronato di spine* della serie di Martin Schongauer³¹⁸ (fig. 80). Purtroppo *L'arte de' cenni* di Bonifacio non ci viene in soccorso per il significato di tale atto, ma non sembra fuori luogo ipotizzare che, trovandosi in un contesto del genere, abbia una qualche connotazione negativa. Non solo l'uomo anziano del dipinto ha le dita in bocca ma sembra anche morderle. Questa azione ricorda quella che vide un viaggiatore inglese nel XVII secolo a Genova, assistendo a una lite tra due marinai: uno si mise in bocca il pollice e lo morse violentemente in faccia all'altro, chiaro gesto d'ingiuria che probabilmente allude alla castrazione³¹⁹. Nonostante la nostra *Flagellazione* sia di un secolo prima e ad essere morso non sia il pollice, non è da escludere che il significato dell'irrisione possa essere lo stesso.

La riproposizione di vecchi modelli iconografici da parte di pittori non particolarmente aggiornati fa sì che certi gesti continuino a sopravvivere in pittura, come nel caso del *Cristo deriso* affrescato nel Coro delle monache di Santa Giulia (fig. 81). L'anonimo artista si è servito della tradizionale iconografia di questo soggetto con il Cristo seduto al centro, gli sgherri disposti simmetricamente attorno a lui e un sacerdote vestito di giallo che assiste in disparte. Il Signore non è ancora bendato, ma lo sarà fra poco a giudicare dal fazzoletto tenuto in mano dall'uomo inginocchiato sulla destra. Come da consuetudine troviamo il soldato che gli sta per sferrare uno schiaffo e ovviamente non manca nemmeno l'uomo inginocchiato che lo deride con il gesto della fica.

Oltre agli artisti, anche la committenza e il tipo di pubblico a cui sono rivolte le opere possono influire

316 Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., scheda n. 90q, pp. 221-222.

317 Si tratta di un'opera giovanile, ancora un po' acerba nella composizione che risulta un po' arcaica e appesantita dall'eccessiva ricerca di violenza e dalla sovrabbondanza di personaggi. Molto visibili le influenze dei suoi modelli nella composizione e in diversi singoli elementi come: i bulini della *Passione* di Schongauer e la figura del ragazzino che suona il corno ripresa dal *Combattimento degli dei marini* di Andrea Mantegna. Si veda Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, cit., p. 91; Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., scheda n. 89e, p. 184 e Petrioli Tofani, *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, cit., scheda n. 49d, p. 51.

318 Fa parte di una serie di dodici incisioni denominata *Piccola Passione* (ante 1476-1477). Lo stile è caratterizzato da figure allungate che risentono ancora del Gotico internazionale, dalla resa scultorea dei panneggi e dalla maggior enfasi nelle espressioni dei volti. Si veda Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, cit., p. 75.

319 Peter Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 122.

sull'utilizzo o meno di una gestualità più cruda. Si prenda la produzione di *Cristo deriso* realizzata dalla bottega dei Bassano e dai loro imitatori. A giudicare dal gran numero di versioni e repliche prodotte, si tratta di un soggetto molto apprezzato e il successo è dovuto al forte coinvolgimento emotivo suscitato dall'atmosfera della scena e dal forte realismo dei personaggi, con la loro marcata mimica. Torniamo ad osservare il *Cristo deriso* di Jacopo Bassano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 21) dove rimangono dell'iconografia tradizionale i personaggi più emblematici: l'uomo che da dietro sta per colpire Cristo, quello che gli passa la canna e ovviamente l'uomo inginocchiato che fa il gesto del fico con entrambe le mani. Se guardiamo la copia di quest'opera (fig. 20), l'anonimo pittore non solo riproduce fedelmente ciascun gesto, ma in aggiunta rispetto all'originale, fa fare una linguaccia al soldato in cotta di maglia per incrementare ulteriormente l'espressività della scena³²⁰, probabilmente con l'intento di venire incontro al gusto della committenza, anche se nel caso dimostra tutti i suoi limiti di esecuzione. Infatti l'aggiunta risulta alquanto insensata perché l'uomo, invece di mostrare la lingua al Signore, come dovrebbe essere, si rivolge a qualcuno al di fuori della scena, senza alcun motivo comprensibile.

Un'altra versione del *Cristo deriso*, successiva alle precedenti e annoverabile tra i così detti 'notturni'³²¹, è quella di Jacopo Bassano nella collezione privata Guido Rossi a Milano³²² (fig. 82), considerata da Pallucchini e Ballarin il prototipo da cui sono derivate numerose repliche³²³. La scena, incorniciata da tendaggi rossi simili a quelli di un sipario, è illuminata solamente dalla candela tenuta in mano dal ragazzino, che rischiarava il drammatico episodio: «una specie di "sacra rappresentazione" recitata da quei tipi popolari ormai noti del repertorio bassanesco»³²⁴. Gli sgherri e i soldati, imbruttiti da volti che sfiorano il caricaturale, rendono l'episodio ulteriormente drammatico. Il crudo realismo viene accentuato dal vecchio straccione che, inginocchiato ai piedi di Cristo, lo schernisce mostrandogli la lingua e facendogli il gesto della fica; una figura molto simile al personaggio inginocchiato di Dürer nell'*Incoronazione di spine* della *Piccola Passione* xilografica (fig. 9). In altre

320 Forse anche l'uomo che sta per sferrare un pugno dietro a Cristo, mostra la lingua. Non si può avere la certezza perché la foto in bianco e nero non è perfettamente leggibile.

321 Si tratta di un gruppo disomogeneo di soggetti sacri e profani in cui le vicende vengono calate in ambientazioni scure, appunto notturne, rischiarate da poche torce o candele. Agli inizi degli anni Settanta Jacopo Bassano, spinto evidentemente dalle pressioni della chiesa postconciliare, dà il via a questo mutamento di stile nella pittura, soprattutto religiosa, incentivando la monumentalità delle composizioni su basi prospettiche e avvolgendo le vicende in una luce sempre più serale. Il figlio Francesco lo affianca in questo percorso, producendo numerose opere di questo genere tra il 1580-1585, replicate in innumerevoli copie dalla bottega. Si veda per approfondire la questione si veda Arslan, *I Bassano*, cit, 1 *Testo*, pp. 192-194 e Rodolfo Pallucchini, *Bassano*, Bologna, Capitol, 1982, pp. 41-42, 50-53, 193-194 e soprattutto pp. 64-65.

322 Precedentemente nella collezione di Alessandro Marandotti a Roma.

323 Alessandro Ballarin, « La bottega di Jacopo Bassano negli anni Settanta: un tentativo di bilancio con qualche esempio », in Vittoria Romani (a cura di), *Jacopo Bassano*, Cittadella, Bertinello artigrafiche, 1995-1996, 1-2, 1 *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995* (1995), II, p. 357 e Pallucchini, *Bassano*, cit., tav. 40.

324 Pallucchini, *Bassano*, cit., p. 54.

versioni di questa stessa composizione bassanesca, il vecchio si limita a fare solo la linguaccia e il gesto infamante viene sostituito da una mano che porge la canna a Cristo, come vediamo nella replica firmata sia da Jacopo che Francesco Bassano (1570-80 ca.) conservata a Palazzo Pitti a Firenze³²⁵ (fig. 83). La produzione di bottega è rivolta a una committenza che, pur avendo a disposizione discrete risorse economiche, non ha eccessive pretese artistiche di originalità e si può presumere apprezzi una gestualità più schietta, forse perché abituata a immagini devozionali più popolari come possono essere il *Cristo passo* e le *Arma Christi*. La stessa ipotesi si può avanzare per il già citato *Cristo deriso* della bottega di Paolo Veronese (fig. 19), dove l'uomo che viene caratterizzato fisiognomicamente è anche quello con la maggior espressività fisica, con il rinforzo del gesto del fico e della lingua protesa a pochi centimetri dalla faccia di un Cristo ormai sfinito e quasi disperato.

Dagli esempi visti finora è percepibile una certa monotonia dei gesti che, sempre uguali, sono riproposti ormai in automatico, al punto da perdere la loro potenza semantica e diventare dei semplici motivi iconografici. Questa ripetitività viene interrotta qua e là da inaspettate eccezioni, anche in autori come Alessandro Maganza, considerato l'artista 'riformato' per eccellenza grazie alla sua pittura eclettica che si basa su «un linguaggio sobrio, chiaro, [e] obbediente ai precetti della poetica artistica postridentina»³²⁶. Nelle sue opere manca completamente una gestualità aggressiva e volgare e per questo è alquanto singolare quanto notiamo nell'*Ecce Homo* (1587-1589) del ciclo per la cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Vicenza³²⁷ (fig. 84). La folla di ebrei, ristretta in un angolo del quadro, sembra tutto sommato composta nei toni e in una mimica diventata ormai teatrale; facendo tuttavia maggiore attenzione, vediamo comparire in secondo piano due mani con gli indici incrociati: si tratta di un altro gesto osceno dalle evidenti connotazioni sessuali, come lo è il

325 Ballarin ha notato la firma sia di Jacopo sia di Francesco sui gradini della pedana dove è seduto Cristo, ma ritiene che il grosso del lavoro lo si deve al figlio. Rearick considera questa versione di Palazzo Pitti una libera rivisitazione dell'opera delle Gallerie dell'Accademia di un decennio prima. L'Arslan lo annovera nell'elenco delle opere di Francesco il Giovane e annota: «Forse deturpato da giunte. Tipico esempio dello stile "caricato"». Si veda per ulteriori informazioni la scheda dell'opera nel catalogo online delle Gallerie degli Uffizi: «Cristo deriso» n. inv. 00296193, <<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1177957/>> (consultato il 12 agosto 2022); Arslan, *I Bassano*, cit., I *Testo*, pp. 192-193; Ballarin, «La bottega di Jacopo Bassano negli anni Settanta: un tentativo di bilancio con qualche esempio», cit., I *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, II, p. 358 e William R. Rearick, «Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano», cit., pp. CLXVII-CLXIX e note 327-328.

326 Margaret Binotto, «Maganza, Alessandro», in Mauro Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, Venezia, Regione del Veneto, 1992-2002, *Il Cinquecento*, 3 (1999), pp. 1303-1304.

327 Originariamente il ciclo era composto da sei tele con scene della *Passione di Cristo*, ma durante un bombardamento nella Seconda Guerra Mondiale la tela con la *Flagellazione di Cristo* è andata distrutta. I dipinti sono stati realizzati tra il 1587 e 1589 per la cappella del Santissimo Sacramento che in quegli anni è in fase di ristrutturazione. Si veda Binotto, «Maganza, Alessandro», cit., pp. 1303-1304; Caterina Furlan, «"Ad splendorem et ornamentum istius templi Vicentini": aspetti della decorazione pittorica dal trecento al Novecento», in Giuseppe Barbieri (a cura di), *La cattedrale di Vicenza*, Crocetta di Montello, Terra Ferma, 2002, p. 63 e Vittorio Sgarbi, *Palladio e la maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio, 1530-1630*, catalogo della mostra, Vicenza, Tempio di Santa Corona, 1980, Milano, Electa, 1980, pp. 112-113.

pollice in bocca e il fico³²⁸. Caso questo alquanto raro nell'iconografia veneta e probabilmente recuperato dal Maganza da qualche raffigurazione d'Oltralpe, come nell'*Ecce Homo* inciso da Albrecht Dürer³²⁹ (fig. 85).

Se nel Cinquecento la gestualità in pittura rimane comunque uno dei veicoli fondamentali per trasmettere significati e messaggi complessi, con il progressivo abbandono dei vecchi schemi iconografici, i pittori sono più liberi di sperimentare e costruire, ove necessario, una fitta rete di relazioni tra le figure, maggiore di quanto non si potesse fare prima. In questi casi risulta ancora più difficile per un osservatore odierno decifrare gli elementi gestuali: perché non si è più all'interno di quel codice di simboli e non si può nemmeno contare sulla tradizione iconografica precedente. Si prenda ad esempio *Pilato mostra Cristo al popolo* di cui non conosciamo praticamente nulla se non una generica identificazione come opera di ambito veronese del XVI secolo³³⁰ (fig. 86). Capiamo subito da un primo sguardo che ciascun personaggio è lì per un motivo specifico e non come semplice comparsa, ma è tutt'altro che facile riuscire a comprendere il messaggio di ognuno. Cominciamo da Pilato che, come dice il titolo, dovrebbe mostrare Cristo alla folla che si trova radunata sotto le scale: constatiamo subito che egli è rivolto verso di noi e che Gesù stesso guarda dalla nostra parte. Il governatore sembra chiederci quale sorte riservargli, atteggiamento alquanto strano e anomalo, ma comprensibile all'interno della concezione di 'Passione perpetua' diffusa all'epoca. Nel Nord Europa infatti, fin dal tardo Medioevo, a seguito della nascita di molte confraternite laiche di Cristo, è stato elaborato il concetto di 'Passione perpetua', secondo la quale ogniqualvolta un membro della confraternita si macchia di un peccato è come se arrecasse un ulteriore dolore al Signore³³¹. Cristo continua a soffrire tutte le volte che gli uomini sbagliano ma nello stesso tempo si rinnova la sua offerta di salvezza umana³³². In quest'ottica i colpevoli siamo noi osservatori, ma questo non significa che gli ebrei siano scagionati, perché questa concezione comporta pure il rinnovo continuo della colpa per i responsabili delle sofferenze di allora³³³. Anche nel nostro quadro i riferimenti a questo non mancano e li possiamo cogliere osservando la folla radunata ad assistere. Riconosciamo subito il gesto con gli indici incrociati fatto dal giovane in primo piano e da un vecchio con la barba lunga che

328 Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 235.

329 Maristella Venturini, « Albrecht Dürer (Nürnberg 1471-1528), Serie "Piccola Passione" », in Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, scheda n. 23.XXIV, p. 100.

330 Si veda la scheda n. 32470 « Anonimo veronese sec. XVI, Pilato mostra Cristo al popolo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/34628/Anonimo%20veronese%20sec.%20XVI%2C%20Pilato%20mostra%20Cristo%20al%20popolo>> (consultato il 18 agosto 2022).

331 Parshall, « The Art of the Memory and the Passion », cit., p. 465.

332 *Ibid.*

333 *Ibid.*

intravediamo dietro le scale, sicuramente un sacerdote a giudicare dal *tallit* in testa. Venendo in avanti notiamo che da un arco posto sotto la scalinata sta uscendo una vecchia incuriosita da quello che sta succedendo. Tiene in mano qualcosa di lungo e appuntito, forse un fuso o una conocchia spezzata, ma purtroppo analizzando la sola fotografia non si riesce ad avere la certezza di che cosa si tratti. Giovanni Bonifacio in ordine ai vari significati attribuibili all'azione di filare scrive: «questo atto parimenti accennerà in una Donna gran povertà, poi che à tempi nostri se non le povere femine sogliono filare»³³⁴. Quindi è una donna vecchia e povera quella che esce da un'apertura buia sotto la scala, lungo la quale si trova Cristo con il sangue che gronda così abbondante da scorrere lungo lo scalino. Va detto che molto spesso è una persona anziana e in ombra ad essere utilizzata come personificazione dell'Antica Legge e quando si tratta di una donna non è da escludere possa essere la raffigurazione della Sinagoga, che ben presto verrà rimpiazzata da una nuova chiesa fondata dal sacrificio di Cristo «luce del mondo» (*Gv* 8, 12). Così, come la Nuova Legge però si pone in continuità con l'Antica, Cristo poggia saldamente i suoi piedi sopra la dimora della Sinagoga. Giovanni scrive nel suo *Vangelo*: «in lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno accolta» (*Gv* 1, 4-5)³³⁵. Così la donna personificazione della Sinagoga giunge dal buio e nel buio rimane, non toccata minimamente dalla luce del nuovo messaggio di salvezza. Non è l'unica: un altro uomo anziano rimane in ombra e non sembra molto interessato a quello che sta accadendo, sebbene la ragazza dietro di lui lo sproni indicandogli la scena principale. Il vecchio guarda ma, mollemente seduto con la testa appoggiata alla mano, sembra annoiato e svogliato; il suo atteggiamento ricorda quello degli *Antenati* di Cristo della Cappella Sistina analizzati da Careri: figure saturnine e accidiose congelate in una bolla di torpore e con la stanchezza di chi guarda ma non vede e rimane in attesa di qualcosa che è già arrivato³³⁶. Portandoci ora sulla destra della composizione, troviamo un gruppetto di persone particolarmente interessanti quanto pregne di significato. Un vecchio barbuto indossa un corto soprabito che, con le sue nappe sul bordo inferiore, ricorda il manto dell'*efod* dei Sommi sacerdoti (*Es* 28, 31-35). Sta facendo il gesto della *computatio digitorum*, che consiste nel contare i propri argomenti con le dita che scorrono su quelle dell'altra mano³³⁷. Un'azione che vediamo fare frequentemente tra gli anziani e i sacerdoti giudei, al punto da diventare un loro caratteristico attributo negativo in quanto segno del discutere eccessivamente razionale di fronte alla rivelazione di Cristo: si registra qui anche il contrasto tra il messaggio scritto dell'*Antico Testamento* e l'esempio vivifico e concreto del *Nuovo*³³⁸. Tornando al quadro, l'inutile

334 Bonifacio, *L'arte de' cenni*, cit., p. 315.

335 *Bibbia TOB*, cit., p. 2416.

336 Si veda Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit.

337 Schmitt, «Gesti», cit., p. 592 e *Id.*, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 233.

338 Pavanello, «“Una donna in piedi sta mirando”», cit., p. 126.

gesto dell'argomentazione viene sottolineato dal ragazzino al suo fianco, che lo indica con la mano. Accanto al vecchio sacerdote si trova un altro uomo che si sforza di vedere quello che sta succedendo, aiutandosi con una sorta di monocolo. Inutile dire che anche in questo caso la difficoltà nel vedere di questo personaggio rimanda alla cecità dimostrata dai giudei nel non riconoscere il Messia. Particolarmente curioso è il bambino che sbuca alle sue spalle e furtivamente gli ruba le monete dal borsello facendoci il segno del silenzio, come a chiedere la nostra complicità. Conosciamo l'attaccamento che, a detta dei cristiani, hanno gli ebrei per i beni materiali, in special modo per il denaro. Il gesto del bambino può rappresentare quindi una beffa ai danni dell'ebreo e, mentre gli porta via ciò che gli è più caro, incitare i fedeli che guardano a fare lo stesso. Ovviamente questa affermazione può configurarsi un po' forzata, mancandoci completamente il contesto generale in cui il quadro è nato. Rimanendo su un livello più superficiale, l'episodio potrebbe anche essere interpretato come una metafora del fatto che gli ebrei sono troppo ciechi per riconoscere il vero tesoro che è stato loro donato, Cristo, non accorgendosi della realtà del Messia.

Abbiamo concluso la disamina con questo esempio affatto significativo, per confermare quanto anche la gestualità sia fondamentale nel trasmettere il messaggio anti giudaico, dal più semplice al più ricercato, in maniera esplicita o implicita, comprensibile a tutti o a pochi. Non si può sicuramente dire che la pittura sia rimasta muta.

TAVOLE DEL CAPITOLO 3

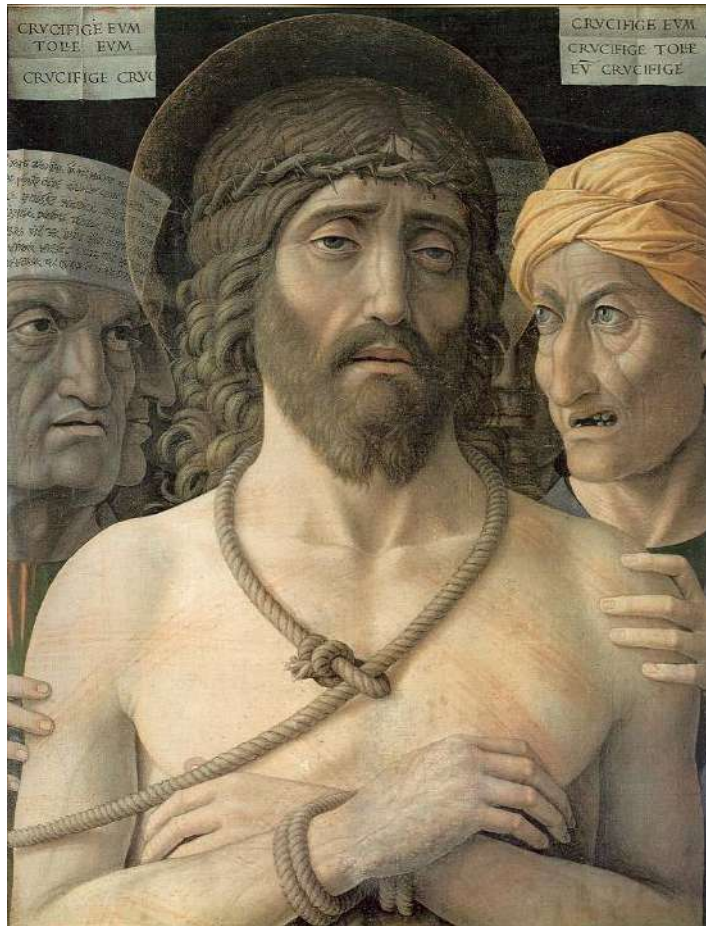


Fig. 1: Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, 1500 ca., Musée Jacquemart André, Parigi.



Fig. 2: Leonardo da Vinci, *Testa di Cristo*, 1490-1495 ca., n. inv. 231, Galleria dell'Accademia, Venezia.

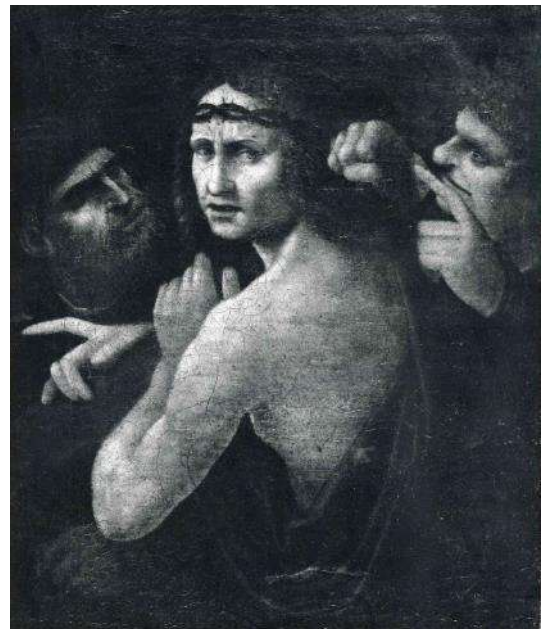


Fig. 3: Copia da Leonardo da Vinci, *Cristo portacroce*, inizi del XVI sec., Castello Sforzesco, Milano.



Fig. 4: Da Andrea Mantegna, *Studio di una testa e altri studi*, recto, n. inv. 578, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 5: Ambito veneto-lombardo, *Cristo portacroce*, 1510-1525 ca., National Gallery of Art, Washington.



Fig. 6: Giorgione o Tiziano Vecellio, *Cristo portacroce*, 1500-1510 ca., Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



Li Stupendi et marauigliosi miracoli del
 Glorioso Christo de Sancto Roc-
 cho Nouamente Impressa,



Christo sancto glorioso Dumit vai come vn agnello
 E pe patissi vn tal flagello Desso in volto e lachrimoso

Fig. 7: Anonimo, *Cristo portacroce*, realizzato con la matrice originale del 1520, Museo Correr, Venezia.

Fig. 8: Eustachio Celebrino, frontespizio de *Li stupendi e meravigliosi miracoli del Glorioso Christo de Sacro Roccho*, 1525 ca. Venezia.



Fig. 9: Albrecht Dürer, *Incoronazione di spine* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509 ca.

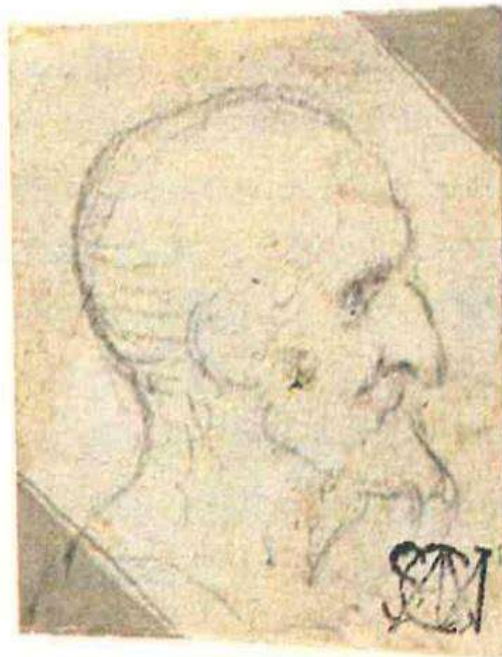


Fig. 10: Leonardo da Vinci, *testa maschile di profilo verso destra*, 1495 ca., Cod. F.263 Inf., n. 27, Biblioteca Ambrosiana, Milano.



Fig. 11: Giovanni Busi detto Cariani, *Cristo che incontra la Veronica*, 1510-1530 ca., Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

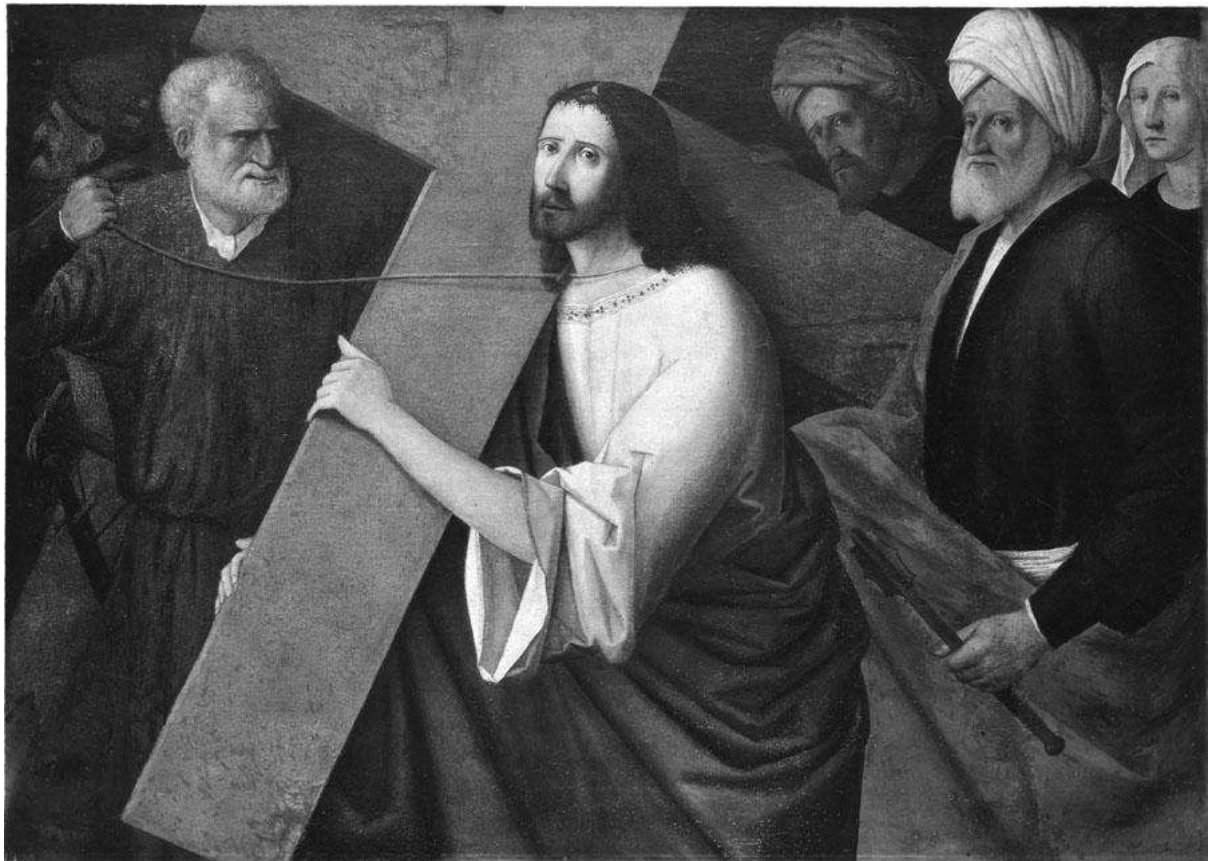


Fig. 12: Nicolò de Barbari, *Andata di Cristo al Calvario*, post 1510, Museo civico Ala Ponzzone, Cremona.



Fig. 13: Nicolò Frangipane, *Cristo portacroce*, 1572, Museo civico di Udine.



Fig. 14: Nicolò Frangipane, *Ecce Homo*, 1563-1600, collezione J.A. Murnaghan, Dublino.

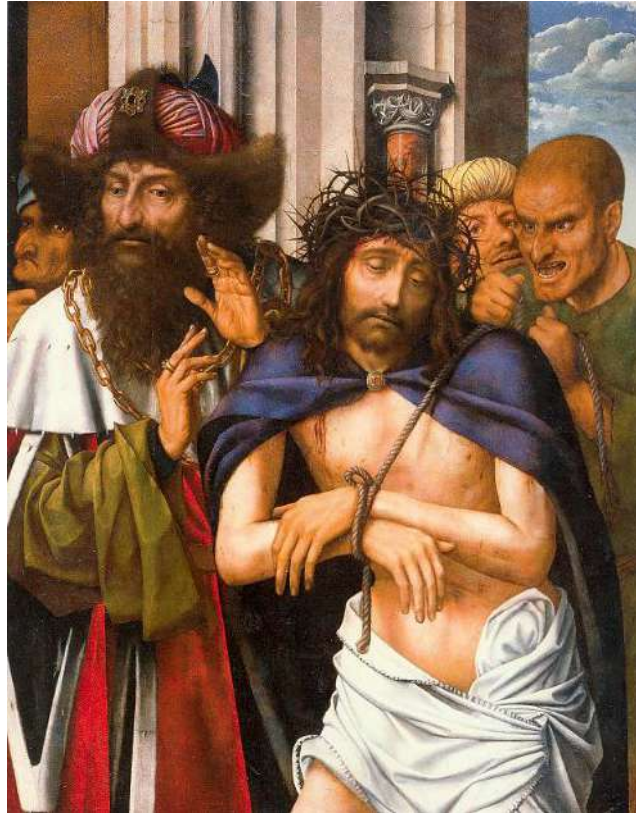


Fig. 15: Quentin Metsys, *Ecce Homo*, 1525 ca., Palazzo Ducale, Venezia.



Fig. 16: Alla maniera di Jacopo Palma il Giovane, *Ecce Homo*, mercato antiquario.



Fig. 17: Jacopo Palma il Giovane (1549-1628), *Ecce Homo*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Fig. 18: Cerchia di Jacopo Palma il Giovane, *Ecce Homo*, Mercato antiquario.



Fig. 19: *Haeredes Pauli* (1588-1631), *Cristo deriso*, 1560- 1631 ca., ubicazione sconosciuta.



Fig. 20: Autore sconosciuto, *Cristo deriso*, XVI sec., ubicazione sconosciuta.



Fig. 21: Jacopo Bassano, *Cristo deriso*, 1565 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Fig. 22: Autore sconosciuto, *Incoronazione di spine*, 1520 ca., Chiesa di Santa Corona, Vicenza.



Fig. 23: Ambito Semitecolo Nicoletto, *Cristo deriso*, 1375-1410 ca., ubicazione sconosciuta.

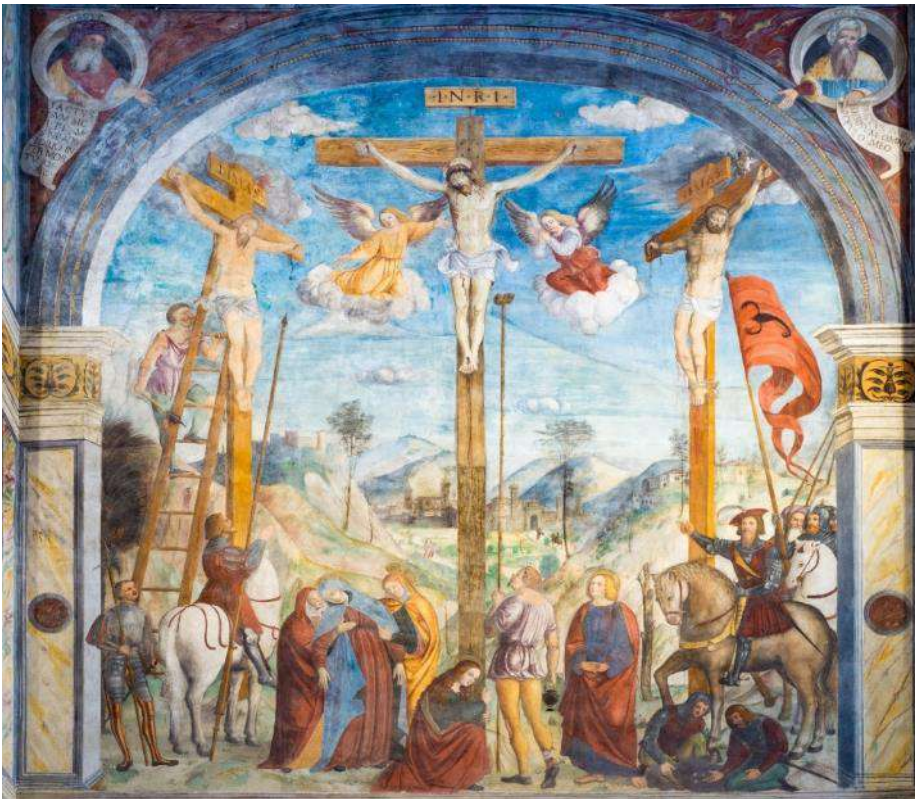


Fig. 24a-b: Floriano Ferramola, *Crocifissione* (intero e particolare), 1524-1530 ca., Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.



Fig. 25a: Autore sconosciuto, *Salita al Calvario* (particolare), 1530-1559ca., Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.



Fig. 25b: Autore sconosciuto, *Salita al Calvario* (particolare), 1530-1559 ca., Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.



Fig. 26: Lucas van Leyden, *Incoronazione di spine* (serie sulla *Passione*), 1521.



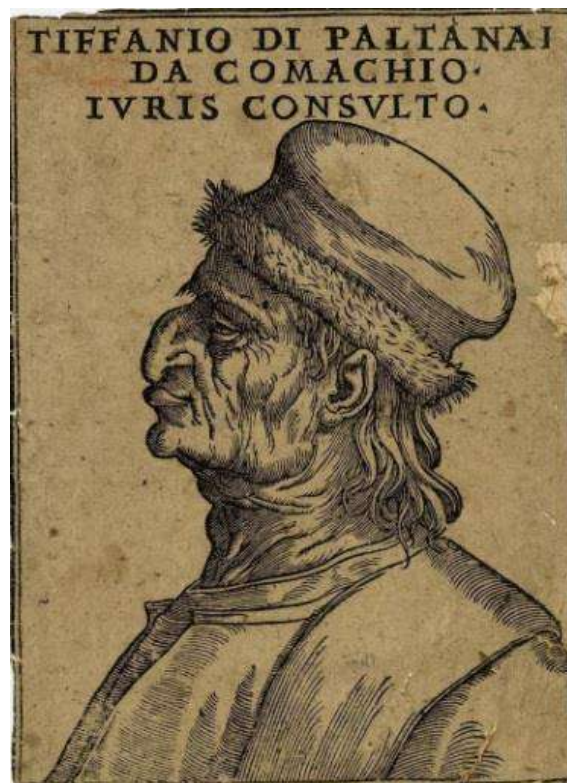
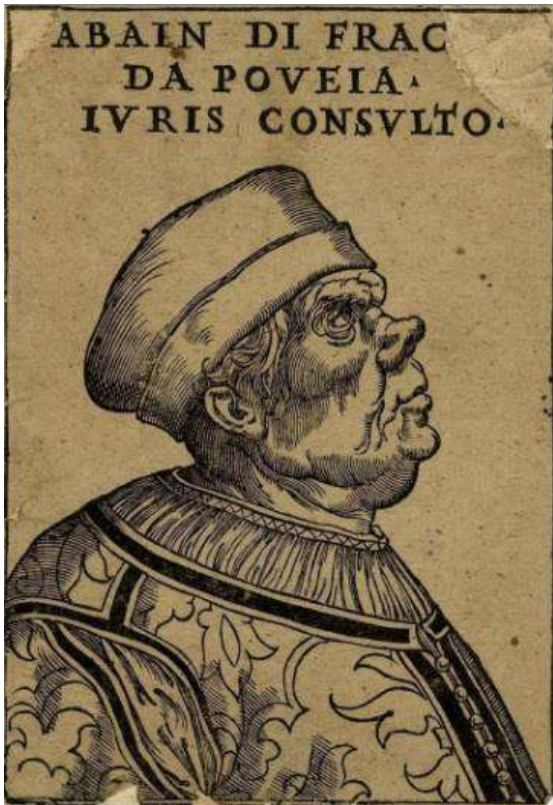
Fig. 27: Albrecht Altdorfer, *Flagellazione* (serie *Caduta e redenzione dell'uomo*), 1513 ca.



Fig. 28: Albrecht Altdorfer, *Incoronazione di spine* (serie *Caduta e redenzione dell'uomo*), 1513 ca.



Fig. 29: Jacob Binck (?), *Cristo deriso*, prima metà del XVI sec., Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.



Figg. 30a-c: Anonimo, n. 3 *Teste virili grottesche*, post 1550, British Museum, Londra.

DELLE ANTICHITA GIUDAICHE

à torno da nuouo ritorna al petto, e pende sin' alle gambe mentre che il sacerdote non opera cosa alcuna, il che ad ornamento & diletto è ordinato. Ma oue il sacerdote s' appressa al ministerio de i sacrificij, per non essere da quelli impedito la porta nella spalla sinistra. Chiamò quella tonica Moise Arabanach, ma noi da Babilonij imparando, Hemsanea con loro la chiamiamo. Non ha questa ueste alcuna falda, ma è larga di apertura al collo: & le fibie d' amē due le parte stringono l'orlo della medesima ueste de la parte del petto e della coppa.

De la mitra.

chiamasi etiandio Messabazan, porta egli sopra il capo una mitra, a modo di picciola cuffia ò celada, laquale coprendo la cima del capo, & alquāto da quella s' innalza, & si chiama Masnaen Pthis e pare che sia di lino tescuta, cō binde auolte insieme, accioche non cadesse facilmente. Meiteuasi di sopra un' altro uelo, ilquale scendendo sin' alla barba della mitra i legami nascōdea & parimente copria tutto l' capo, & acconciuaasi in guisa, che adoperādo si ne sacrificij il sacerdote, non cadesse. Abbiamo fatto manifesto quali fussero de gli altri sacerdoti le uesti. Ma il Principe di sacerdoti uestiuasi tutte queste, non la-

scianone pur una sopra queste uestiuasi una tonica di biacinto sin a piedi, detta in lingua nostra methir, la quale con cingolo si stringea, ornata de predeiti colori e fiori, e uariamente con oro tessuta: era da pie del manto un' ornamento, come di melagrane e sonagli d'oro uagamente lauorati in modo, che tra due sonagli era una melagrana, e tra due melagrane un sonaglio. Nō è questo manto di due pezzi cucito sopra le spalle e da i lati, ma gli è d' un uello d' ogni intorno,

De le melagrane e sonagli.

tro, e da nuouo ritratto al petto: con amenaue i capi si lascia penaere, & da l'orlo con canoni d'oro uagamente lauorati, che in amendue i capi del cingolo pendono. Ha il Pontefice la mitra come gli altri sacerdoti lauorata, & una altra cucita e con biacinto uariata. E tiene d' intorno un freggio ò corona d'oro con tre ordini, sopra il quale a mezzo la fronte leuisi un picciolo frontale ouer lama d'oro, simile a l'herba che chiamasi appo noi ahero, e da Greci biosciammo. Ma accioche alcuno uedendola cotal herba la possi conoscere, ouero sapendo di quella il nome, conosce la uista: io la sua forma descriuo. Cresce quest' herba sopra tre palmi, ha la radice rotonda, & quasi alla rapa simile, le foglie a lementa e quicquano. Nascono de suoi uani calici rotondi, conocchi da taruonde nascono i frutti. Ma il frontale che dicemmo esser posto sopra la corona è grande come il deto minore cauato intorno a modo di tazza, la cui forma a condiscipoli meglio dichiarerò. E egli come una sfera diuisa, & ha cerca il fondo un' altra incauatura uerso il pie rotonda, la quale a poco a poco reflirgendosi, da nuouo s' apre uerso la bocca, & raccogliesi e in un labro di maniera, che n' appare una mezza sfera con piena rotondità. Nascono sopra di questa alcuni intagli come estremità di melagrane spinose, & acute, e sempre conseruasi il frutto sopra postoni seme di siderite herba, ha etiandio fiori simili al plantagine, de i quali è ornata questa corona dalla parte di dietro sin all' una e l' altra tempia. Da la fronte non uì è altro che una lama d'oro, oue cō sacre lettere è scritto di Dio il nome. Questo è adunque del Pontefice l'ornamento. Possi cadaunno marauigliare de l' odio che ci portano di continuo gli huomini, quasi che noi ci uessiamo di Dio, il quale essi non cessano a honorare. Ma se uorrà considerare alcuno la fabrica del tabernacolo la ueste sacerdotale, & i uasi che a sacrificare usiamo, & conoscere il sacro huomo legislatore potrà egli comprendere noi uanamente uenir da quelli bestemmiaati. Percioche trouerà cadauna cosa a somiglianza delle naturali esser fatta, se uorrà senza odio

Corona del Pontefice.

tro, e da nuouo ritratto al petto: con amenaue i capi si lascia penaere, & da l'orlo con canoni d'oro uagamente lauorati, che in amendue i capi del cingolo pendono. Ha il Pontefice la mitra come gli altri sacerdoti lauorata, & una altra cucita e con biacinto uariata. E tiene d' intorno un freggio ò corona d'oro con tre ordini, sopra il quale a mezzo la fronte leuisi un picciolo frontale ouer lama d'oro, simile a l'herba che chiamasi appo noi ahero, e da Greci biosciammo. Ma accioche alcuno uedendola cotal herba la possi conoscere, ouero sapendo di quella il nome, conosce la uista: io la sua forma descriuo. Cresce quest' herba sopra tre palmi, ha la radice rotonda, & quasi alla rapa simile, le foglie a lementa e quicquano. Nascono de suoi uani calici rotondi, conocchi da taruonde nascono i frutti. Ma il frontale che dicemmo esser posto sopra la corona è grande come il deto minore cauato intorno a modo di tazza, la cui forma a condiscipoli meglio dichiarerò. E egli come una sfera diuisa, & ha cerca il fondo un' altra incauatura uerso il pie rotonda, la quale a poco a poco reflirgendosi, da nuouo s' apre uerso la bocca, & raccogliesi e in un labro di maniera, che n' appare una mezza sfera con piena rotondità. Nascono sopra di questa alcuni intagli come estremità di melagrane spinose, & acute, e sempre conseruasi il frutto sopra postoni seme di siderite herba, ha etiandio fiori simili al plantagine, de i quali è ornata questa corona dalla parte di dietro sin all' una e l' altra tempia. Da la fronte non uì è altro che una lama d'oro, oue cō sacre lettere è scritto di Dio il nome. Questo è adunque del Pontefice l'ornamento. Possi cadaunno marauigliare de l' odio che ci portano di continuo gli huomini, quasi che noi ci uessiamo di Dio, il quale essi non cessano a honorare. Ma se uorrà considerare alcuno la fabrica del tabernacolo la ueste sacerdotale, & i uasi che a sacrificare usiamo, & conoscere il sacro huomo legislatore potrà egli comprendere noi uanamente uenir da quelli bestemmiaati. Percioche trouerà cadauna cosa a somiglianza delle naturali esser fatta, se uorrà senza odio

Figg. 33a-b: Giosefo Flavio, *Delle antichità e guerre giudaiche*, Venezia, Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1581, libro III, cap. XI, pp. 36-37.

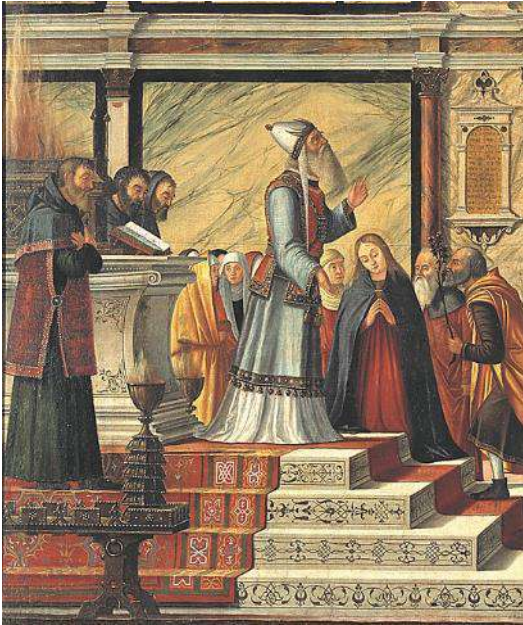


Fig. 34: Vittore Carpaccio, *Sposalizio della Vergine* (particolare), 1502-1504, Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 35: Tiziano Vecellio, *Presentazione della Vergine al tempio* (particolare), 1534-1538, Galleria dell'Accademia, Venezia.



Fig. 36: Albrecht Dürer, *Cristo davanti a Caifa* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509 ca.



Fig. 37: Leonardo Corona, *Cristo davanti a Caifa*, 1580-1588 ca., Chiesa di San Zulian, Venezia.

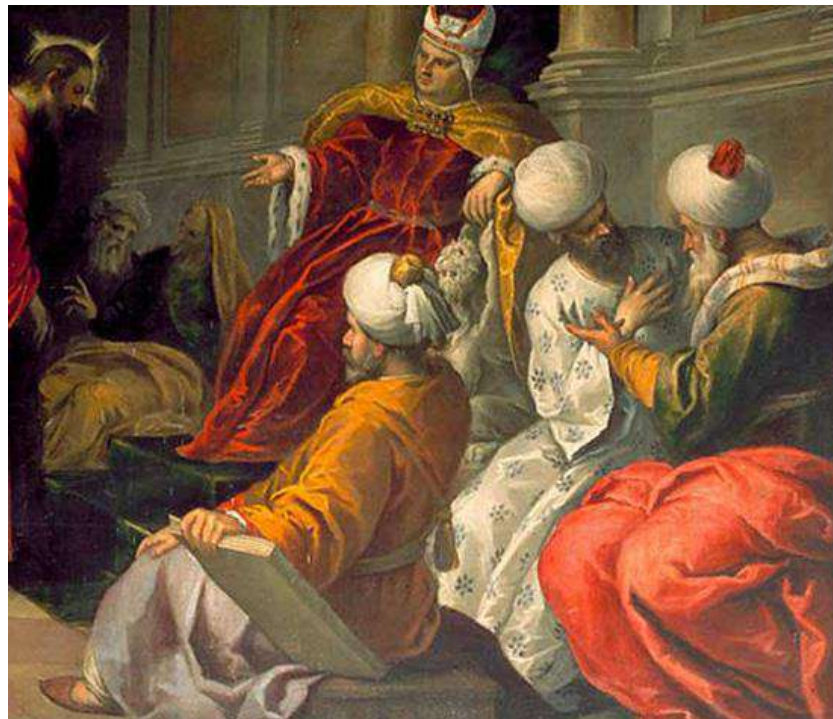


Fig. 38: Jacopo Palma il Giovane, *Cristo davanti a Caifa* (particolare), 1591 ca., Chiesa di San Giovanni in Bragora, Venezia.



Fig. 39: Vittore Carpaccio, *Presentazione di Maria Vergine al tempio* (particolare), 1502- 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 40: Leonardo Corona, *Cristo davanti a Caifa*, metà degli anni '90 del XVI sec., Ateneo Veneto, Venezia.



Fig. 41: Girolamo Tessari, *Cristo sale sul monte Calvario*, 1537 ca., Oratorio del Redentore, Padova.



Fig. 42: Autore sconosciuto, *Cristo davanti a Erode*, seconda metà degli anni '80 del XVI sec., Chiesa San Nicolò dei Mendicoli, Venezia.

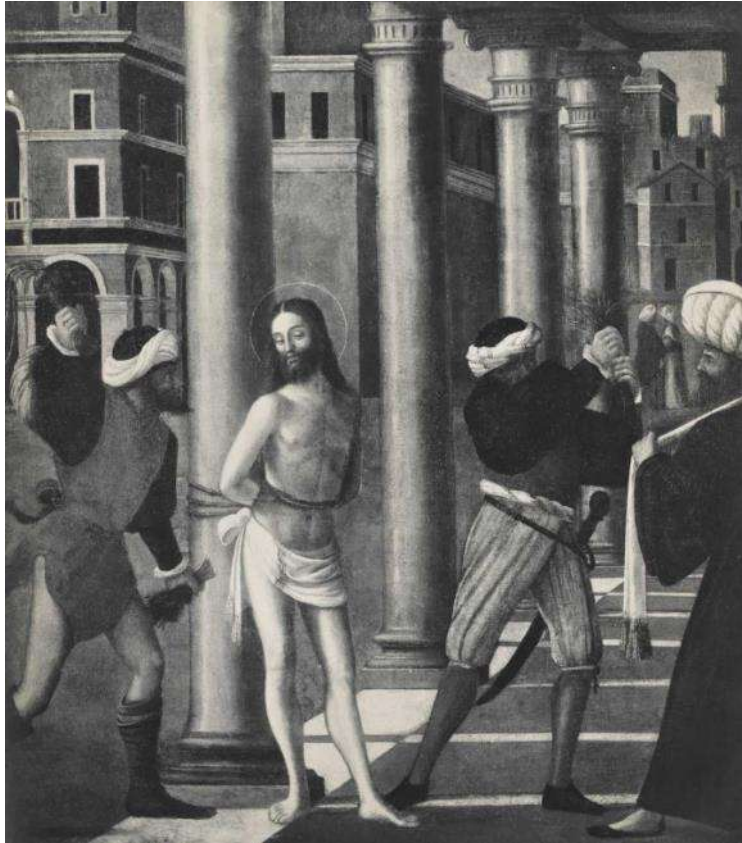


Fig. 43: Bottega di Vittore Carpaccio, *Flagellazione di Cristo*, 1523 ca., Museo dell'Istria, Pola.

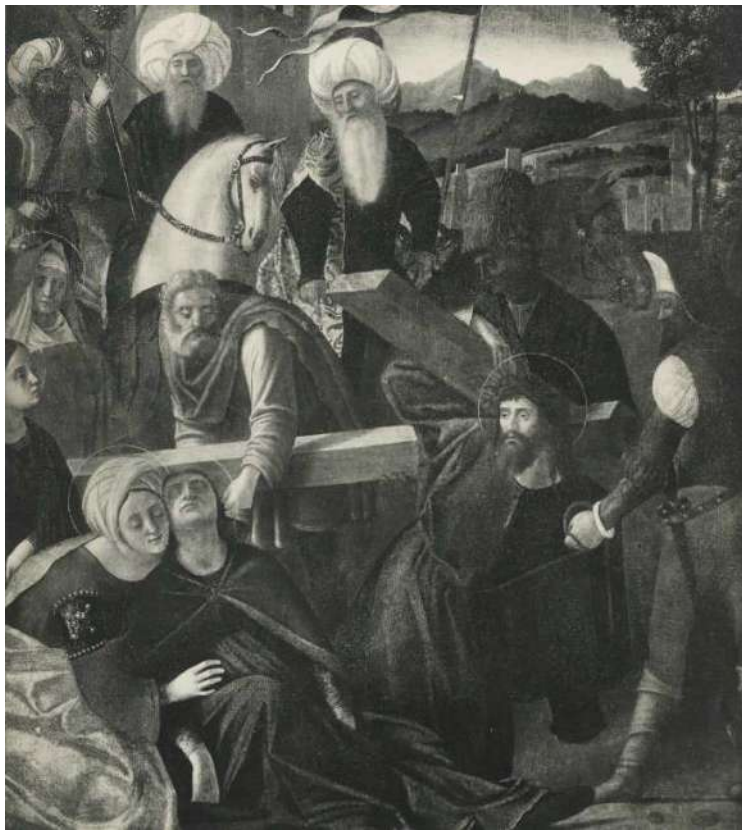


Fig. 44: Bottega di Vittore Carpaccio, *Cristo cade sotto la croce*, 1523 ca., Museo dell'Istria, Pola.



Fig. 45: Autore sconosciuto, *Cristo flagellato*, seconda metà anni 80 del XVI sec., Chiesa dei San Nicolò dei Mendicoli, Venezia.



Fig. 46: *Capugi*, in Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, c. 384r, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Fig. 47: Jacopo Palma il Giovane, *Flagellazione di Cristo*, 1591-1592, Oratorio dei Crociferi, Venezia.

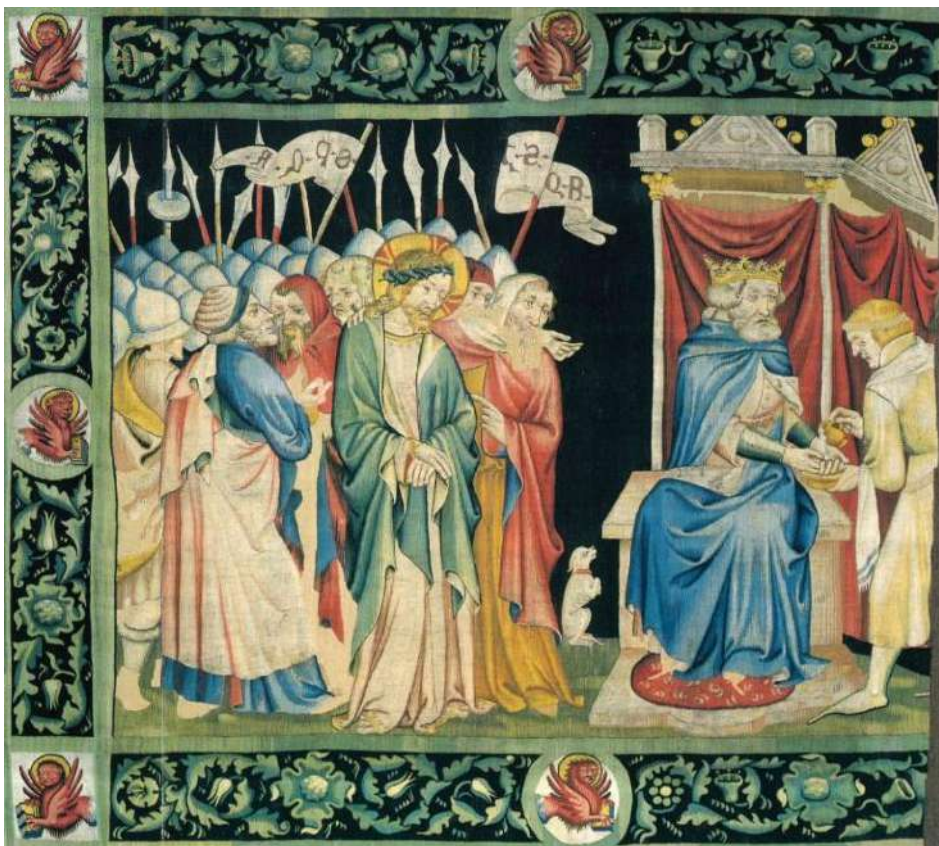


Fig. 48: *Gesù davanti Pilato (Arazzi della Passione)*, su cartoni di Nicolò di Pietro, 1415-1425 ca., Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia.



Fig. 49: Giacomo Busca da Clusone detto il Borlone, *Cristo davanti a Pilato*, 1470-1471, Oratorio dei Disciplini, Clusone (BG).



Fig. 50: Ambito Veneto, *Pilato*, XVI sec., deposito della Chiesa di San Gregorio, Venezia.



Fig. 51: Paris Bordon, *Ecce Homo*, anni '60 dell'XVI sec., ubicazione sconosciuta.



Fig. 52: Paris Bordon, *Ecce Homo: Cristo con Pilato e un Manigoldo*, 1559-1560 ca., Maison d'Art di Montecarlo.



Fig. 53: Paris Bordone, *Ecce Homo*, anni '60 del XVI sec., collezione privata, Milano.



Fig. 54: Tiziano Vecellio (o bottega ?), *Ecce Homo*, 1565-1570, Museo del Prado, Madrid.

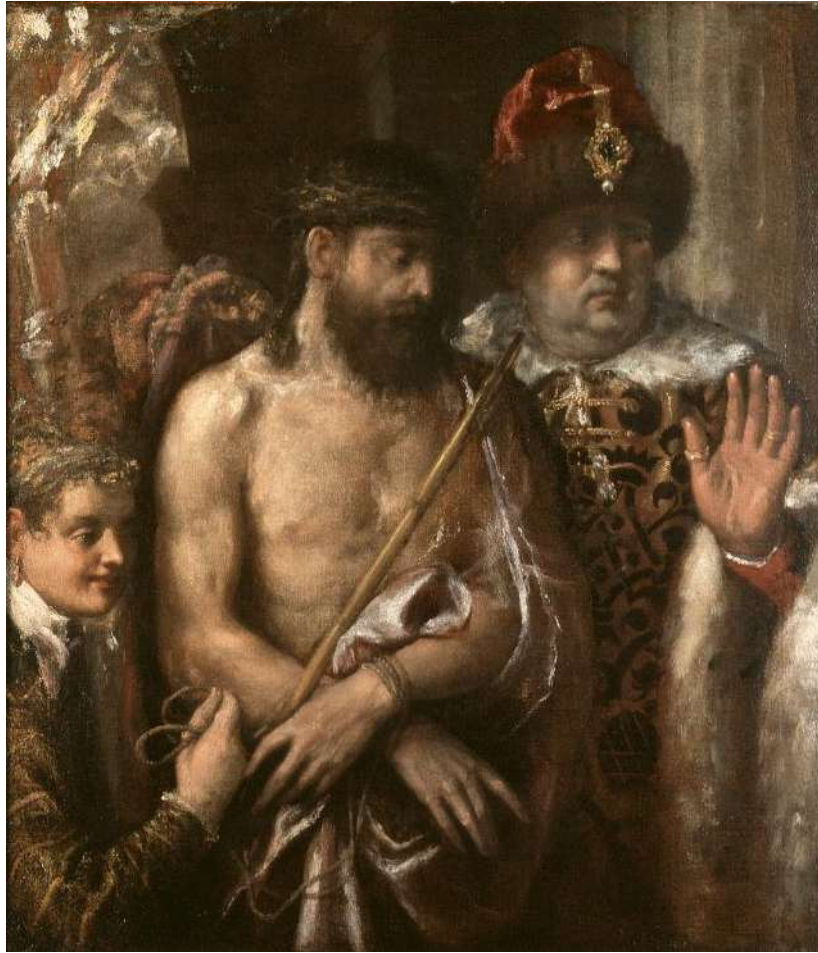


Fig. 55: Tiziano Vecellio (?) e aiuti, *Ecce Homo*, 1570-1576, Saint Luis Art Museum, Missouri.



Fig. 56: Copia da originale del 1576 di Michael Petterle, *Delegazione russa dello zar Ivan IV presso l'imperatore del Sacro Romano Impero Massimiliano II a Ratisbona*, XIX sec.



Fig. 57: *Ongaro*, in Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, c. 344r, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

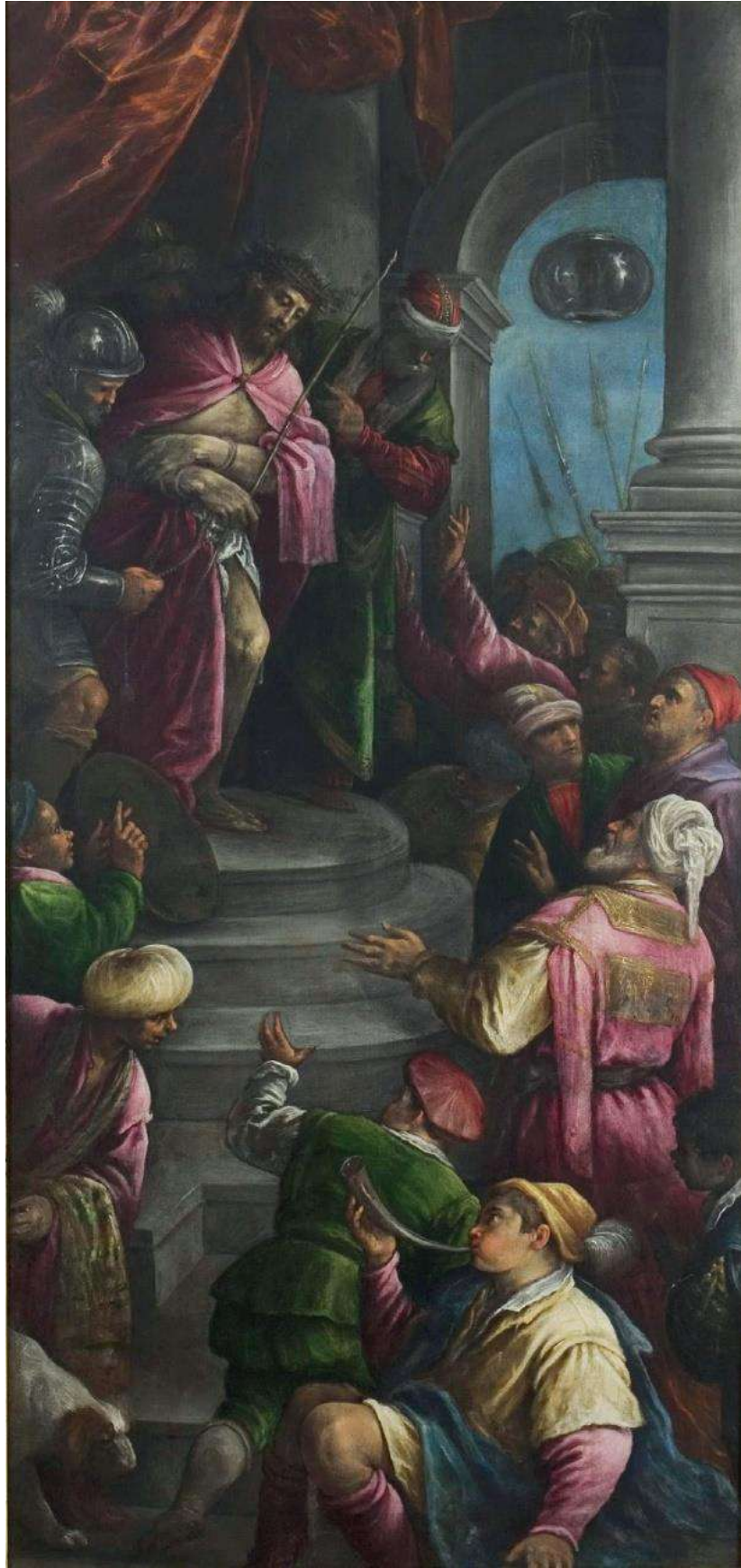


Fig. 58: Francesco Bassano e bottega, *Ecce Homo*, 1582-1584, Muzeum V Bruntále, Bruntále, Repubblica Ceca.



Fig. 59: Giulio del Moro, *Ecce Homo*, 1598-1604, Cappella del Santissimo Sacramento, Chiesa di San Giacomo dall'Orio, Venezia.



Fig. 60: Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (serie *Grande Passione*), 1497-1498 ca.



Fig. 61: Albrecht Dürer, *Pilato si lava le mani* (serie *Piccola Passione su rame*), 1512.



Fig. 62: Francesco di Girolamo da Santacroce (1516-1584), *Flagellazione di Cristo*, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Fig. 63: Benedetto Caliari, *Cristo davanti a Pilato*, 1581-1582, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Fig. 64: Andrea Micheli detto il Vicentino, *Flagellazione di Cristo alla colonna*, 1585-1590, Chiesa di San Pietro Martire, Alzano Lombardo (BG).



Fig. 65: Francesco Bassano, *Ecce Homo*, 1575-1590, Accademia Carrara, Bergamo.



Fig. 66: *Haeredes Pauli* (1588-1631), *Cristo davanti a Caifa (?)*, Collezione privata, Roma.



Fig. 67: Tiziano Vecellio, *Deposizione del sepolcro*, 1559 ca., Museo del Prado, Madrid.



Fig. 68: Giovanni Mansueti, *Compianto su Cristo morto*, 1515-1525, Accademia Carrara, Bergamo.



Fig. 69: Cima da Conegliano, *Compianto su Cristo morto*, 1490-1505 ca., Galleria Estense, Modena.

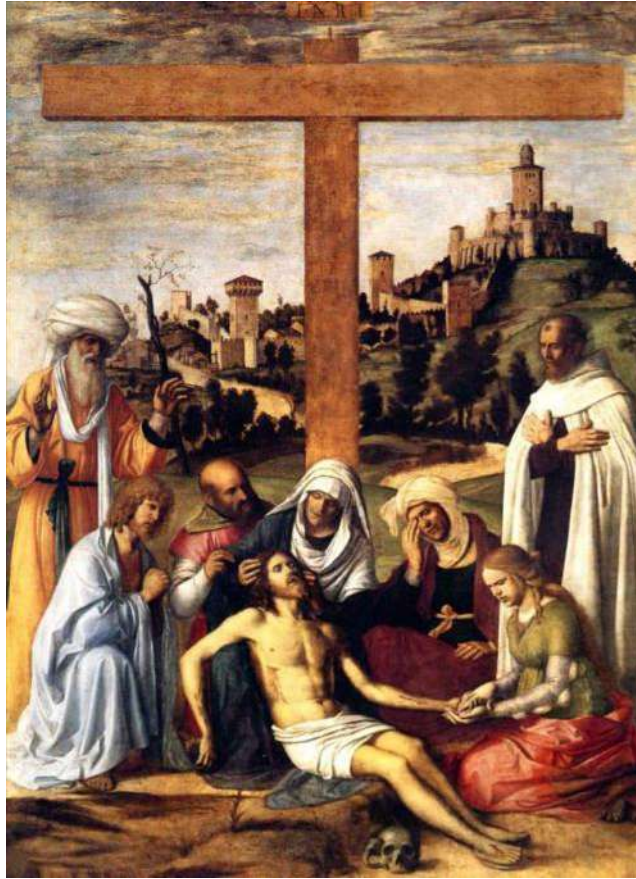


Fig. 70: Cima da Conegliano, *Compianto su Cristo morto*, 1501 ca., Museo Puškin, Mosca.



Fig. 71: Cerchia dei Santacroce (?), *Deposizione dalla croce*, prima metà del XVI sec., Chiesa di San Pellegrino Terme (BG).



Fig. 72: Zenone Veronese, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1517, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.



Fig. 73: Giuseppe Porta detto Salviati, *Deposizione dalla croce con santo*, 1550-1555 ca., Chiesa di San Pietro Martire, Murano, Venezia.



Fig. 74: Andrea Michieli detto Vicentino, *Deposizione dalla croce*, 1593 ca., Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venezia.



Fig. 75a-b: Jacopo Parisati da Montagnana, *Cristo passo con gli strumenti della Passione* (intero e particolare), tardo XV sec., Basilica del Santo, Padova.

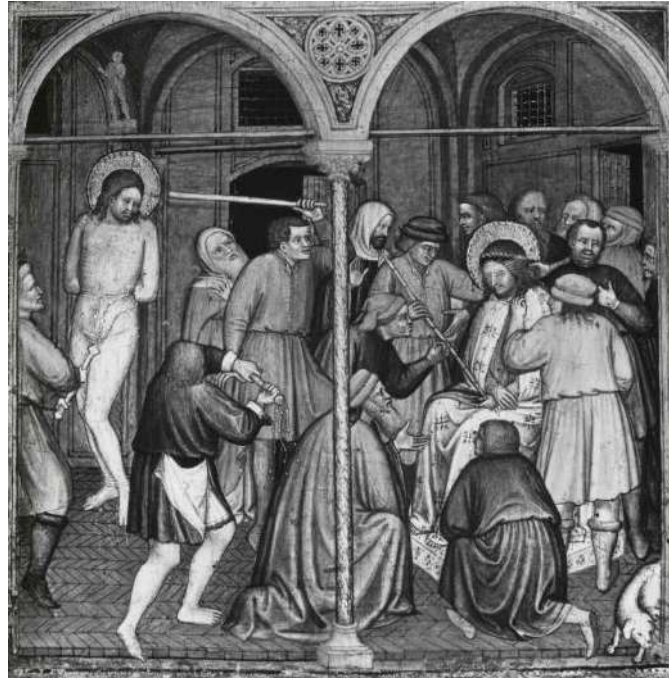


Fig. 76: Cerchia di Altichiero da Zevio, *Flagellazione di Cristo e Cristo deriso*, seconda metà del XIV sec., ubicazione sconosciuta.



Fig. 77: Lorenzo Lotto, *Crocifissione con simboli della Passione* (detto *Crocifisso Berenson*), 1544, Villa Tatti, Firenze.



Fig. 78: Albrecht Dürer, *Cristo deriso* (serie *Piccola Passione di legno*), 1509 ca.



Fig. 79: Albrecht Dürer, *Flagellazione* (serie *Grande Passione*), 1497-1498 ca.



Fig. 80: Martin Schongauer, *Cristo incoronato di spine* (serie *Piccola Passione*), ante 1476-1477.



Fig. 81: Autore sconosciuto, *Cristo deriso*, 1530-1559, Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.



Fig. 82: Jacopo Bassano, *Cristo Deriso*, 1570-1580 ca., Collezione privata, Milano.



Fig. 83: Jacopo e Francesco Bassano, *Cristo deriso*, 1570-1580 ca., Palazzo Pitti, Firenze.



Fig. 84: Alessandro Maganza, *Ecce Homo*, 1587-1589, Cappella del Santissimo Sacramento, Duomo di Vicenza.



Fig. 85: Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509.



Fig. 86: Ambito veronese, *Pilato mostra Cristo al popolo*, XVI sec., ubicazione sconosciuta.

CONCLUSIONE

Si è potuto constatare come il contesto veneziano, assimilando comunque i principi dell'antigiudaismo, non si sia mai lasciato trascinare da un cieco fanatismo nelle questioni che riguardavano le comunità giudaiche stabilitesi nella capitale e, per quanto possibile, nel Dominio di terraferma. Questa sorta di atteggiamento equilibrato del governo veneziano, che rifuggiva qualsiasi forma di eccesso e disordine, si rispecchia in maniera indiretta anche nel modo di raffigurare gli ebrei. Il lungo excursus pittorico presentato nell'ultima parte di questo lavoro ha avuto l'obiettivo di mettere in luce alcuni aspetti generali dell'iconografia antiebraica in questi territori, pur non avendo alcuna pretesa di esaustività data la vastità della materia in oggetto.

Partendo proprio dalla caricatura, così rilevante nell'iconografia antiebraica, a Venezia e nell'entroterra veneto non sembra essere stata particolarmente apprezzata. Vi è l'accentuazione di qualche elemento del volto o un imbruttimento generale del personaggio ritratto, ma la resa è talmente misurata che il più delle volte si fa fatica a definirla una vera e propria caricatura. I fattori che sembrano aver maggiormente influito in tal senso sono: i concetti classici di misura e decoro, molto influenti sull'arte rinascimentale, e le nuove spinte controriformiste restie a qualsiasi raffigurazione ritenuta troppo volgare e/o ridicola per i soggetti sacri. Non a caso i pochi esempi di ebrei fortemente caricaturati si trovano in opere stilisticamente legate a un retaggio ancora medievale o influenzate dalla produzione nordica, oppure nelle invenzioni realizzate per un pubblico decisamente meno colto se non analfabeta, che necessita di rappresentazioni facilmente comprensibili. Lo stesso tragitto evolutivo sembra riservato anche alla gestualità infamante, tenuta a freno dallo scadere in eccessi che avrebbero turbato l'armonia dell'opera e deturpato l'immagine con una scurrilità ormai inaccettabile. Pertanto nel Cinquecento viene utilizzato sempre meno tutto quel repertorio di gesti volgari e di scherno caratterizzante i persecutori di Cristo nelle raffigurazioni medievali e si lascia spazio a una mimica meno rozza e più teatrale, che non significa meno eloquente.

A Venezia, e non solo, l'iconografia che sembra invece svilupparsi con particolare vigore e varietà è quella dell'ebreo come orientale. Escludendo la figura del Sommo sacerdote che intraprende un percorso tutto suo nel tentativo di ricostruire l'abbigliamento originario, gli altri giudei protagonisti nelle vicende della Passione diventano sempre più simili a degli esotici stranieri. In particolare nel XVI secolo si fa largo l'immagine che li vede assimilati ai turchi. Dietro a questa scelta, vi sono numerose motivazioni che non possono prescindere dal contesto storico in cui ci troviamo. Nell'immaginario collettivo dell'epoca giudei e ottomani sono finiti per essere recepiti come un unico gruppo indistinto, in quanto entrambi infedeli e nemici della Repubblica. A preoccupare Venezia è

soprattutto la parte di ebrei che è alleata e suddita dei turchi, come abbiamo potuto vedere negli anni della guerra di Cipro, e non quelli del Ghetto e delle città di terraferma tanto osteggiati dai predicatori e dal Sant'Uffizio. Per questo, i nemici di Cristo di ieri vengono raffigurati con un'iconografia turcheggiante che li rende simili ai nemici contemporanei dei cristiani. In tale meccanismo rientra anche la figura di Pilato, ormai paragonato a un sovrano di quelle terre lontane per dimostrare come la morte del Salvatore sia esclusivamente una responsabilità di popoli e Stati stranieri, allontanando definitivamente qualsiasi rimando alla colpa dei romani. Gli episodi della Passione non si limitano a raccontare dei fatti avvenuti millecinquecento anni prima, ma sono lo specchio della contemporaneità dove i carnefici di un tempo si confondono con quelli del presente. Deve essere questa la motivazione principale che ha spinto gli artisti veneti e i loro committenti a preferire l'iconografia orientaleggiante per rappresentare gli ebrei.

LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI

Tavole del Capitolo 1

Fig. 1: Giotto, *Cacciata dal tempio di Gioacchino*, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Fig. 2: *Mosè parla agli Israeliti*, miniatura, in *Bibbia*, 1273, ms. Add. 50003, f. 61v., British Museum, Londra.

Fig. 3: *Caricatura di un ebreo*, 1271-1272, n. inv. E 159/47, Mem. 4d, Public Record Office, Londra.

Fig. 4: *Caricatura di un ebreo*, 1289, collezione di Cecil Ruth, Gerusalemme.

Fig. 5: *Filippo Augusto espelle gli ebrei dalla Francia nel 1182*, in *Grandes chroniques de France*, post 1321, ms. 6931(5), f. 265, Bibliothèque Royale, Bruxelles.

Fig. 6: *Gli ebrei romani accolgono l'imperatore Enrico VII a Roma*, miniatura, in *Codex Balduini*, 1350 ca., ms. Abt 1 C 1, f. 24r, Staatsarchiv, Coblenza.

Fig. 7: Carlo Crivelli, *Flagellazione* (predella del Polittico di Massa Fermana), 1468, Chiesa dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino, Massa Fermana.

Fig. 8: Federico Barocci, *Istituzione Eucaristica* (Giuda è segnalato in rosso), 1603-1607, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Fig. 9: Tiziano Vecellio, *L'Arcangelo Raffaele e Tobio*, primo-secondo decennio XVI sec., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Fig. 10: Autore sconosciuto, *Cattura di Cristo, Cristo prende la croce, Cristo flagellato, Crocifissione* (particolare del portale), 1138 ca., Chiesa di San Zeno, Verona.

Fig. 11: *Uccisione rituale di un bambino da parte di ebrei di Berna*, miniatura, in *Cronaca di Berna*, 1474-1483, mss. Hist. Helv. 4.4.I, 1, Stadtbibliothek, Berna.

Fig. 12: Jacopino del Conte, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1550-1560, Palazzo Barberini, Roma.

Fig. 13: Giovanni Boccati, *Cattura di Cristo* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Fig. 14: Giovanni Boccati, *Andata al Calvario* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Fig. 15: Giovanni Boccati, *Crocifissione* (predella della *Madonna del Pergolato*), 1447, Galleria

Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Fig. 16: Zanino di Pietro, *Crocifissione*, 1407, Museo civico di Rieti.

Fig. 17a-b: Vittore Carpaccio e bottega, *La nascita di Maria* (intero e particolare), 1502-1504, Accademia Carrara, Bergamo.

Figg. 18a-b: Giovanni Pietro da Cemmo, *Interrogatorio di Anna*, *Interrogatorio di Caifa*, *Flagellazione* (a) e *Interrogatorio di Erode*, *Interrogatorio di Pilato*, *Ecce Homo* (b), 1479, Chiesa di Santa Maria Annunciata, Borno (BS).

Fig. 19: Vittore Carpaccio, *Lapidazione di santo Stefano*, 1520, Staatsgalerie di Stoccarda.

Fig. 20: Francesco Bissolo (1470/72-1554), *Lapidazione di santo Stefano*, Chiesa di Martellago (TV).

Fig. 21: Simone de Magistris, *Salita al Calvario*, 1592, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Ginesio (MC).

Fig. 22: Simone de Magistris, *Deposizione di Cristo*, 1576, Chiesa di San Lorenzo, Potenza Picena (MC).

Fig. 23: Alvise Donato (o Girolamo e Francesco da Santa Croce), *Crocifissione*, prima metà del XVI sec., Scuola Grande di San Marco, Venezia.

Fig. 24: *Cristo davanti a Pilato*, miniatura, nel *Salterio* di Liegi, XIII sec., ms. Lat. 1077, f.163, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Fig. 25: *Flagellazione e Cristo davanti Anna e Caifa (Arazzi della Passione)*, su cartoni di Nicolò di Pietro, 1415-1425 ca., Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia.

Fig. 26: Carlo Crivelli, *Flagellazione* (predella del Polittico di Massa Fermana), 1468, Chiesa dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino, Massa Fermana.

Fig. 27a-b: Luca di Paolo, *Trittico della Pieve* (scomparto centrale e particolare), 1475-1480, Museo Piersanti, Matelica (MC).

Fig. 28: Luca di Paolo, *Disputa di sant'Elena con gli ebrei* (predella dell'ancona per la chiesa di Santa Croce di Matelica), 1481-1484, Museo Piersanti, Matelica (MC).

Fig. 29: Benedetto Antelami, *Crocifissione e Deposizione*, 1178, Cattedrale di Parma.

Fig. 30: Giovanni da Modena, *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga*, 1420 ca., Basilica di San Petronio, Bologna.

Fig. 31: Niccolò di Pietro, *Allegoria della Crocifissione e storie della Passione di Cristo*, 1405-1415

ca., Collezione Saibene, Milano.

Fig. 32: Maestro di Roncaillette, *Allegoria della Crocifissione*, 1375-1425 ca, Museo Correr, Venezia.

Fig. 33: Ambito Semitecolo Nicoletto, *Cristo deriso*, 1375-1410 ca., ubicazione sconosciuta.

Fig. 34: *Il pegno dell'ostia consacrata*, miniatura, in Giovanni Vilani, *Nuova cronica*, seconda metà del XVI sec., Chigiano L. VIII 296, f. 149v., Biblioteca Vaticana, Roma.

Fig. 35a-c: Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* (predella della Pala del Corpus Domini), 1467-1468, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Fig. 36: *Gli ebrei di Trento decidono di uccidere un bambino cristiano*, xilografia n.1, in Johannes Mathias Tiberinus, *Historie von Simon*, Trento 6 settembre 1475, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera.

Fig. 37: *Martirio di Simonino da Trento*, in Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Norimberga, Anton Kberger, 23 dicembre 1493, n. inv. G 1 a 21, Biblioteca Comunale, Trento.

Fig. 38: Giovanni Pietro di Cemmo, *Crocifisso con Simonino e i santi Faustino e Giovita, Antonio di Padova e Rocco* (particolare), ultimo quarto del XV sec., Chiesa Santa Maria Annunciata, Bienno (BS).

Fig. 39: Autore sconosciuto, *Martirio di Simonino da Trento*, ultimo quarto del XV sec., Oratorio della Madonna del Carmine, Cerveno (BS).

Tavole del Capitolo 2

Figg. 1a-b: Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, cc. 464r- 464v, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Figg. 2-3: *Reliquiario del beato Simonino da Trento e Ciclo decorativo con la vita del beato Simonino da Trento*, in Flaminio Corner, *De cultu sancti Simonis pueri Tridentini & martyris apud Venetos*, 1747, V.BAN 29.3.30, pp. 51 e 53, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Fig. 4: *Area di Castello compresa tra il canale degli Ebrei e dei Marani con rii di Castello e Sant'Iseppo*, luglio 1688, *Savi ed esecutori alle acque*, b. 139, relazione n. 9, dis. 20, Archivio di Stato, Venezia.

Figg. 5-6: *Andata al Calvario e Crocifissione*, xilografia, in Castellano Castellani, *Rappresentazione della cena e passione di Cristo, correpta di nuovo con aggiunta di alquante stanze*, Firenze, 1519,

PALATINO E.6.5.1.II.20, cc. 154r-154v., Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Fig. 7: Maestro di Guillebert de Mets (1430-1450), *Melchisedech racconta al Saladino la parabola dei tre anelli, i due uomini divengono amici*, miniatura, in Giovanni Boccaccio, *Le livre appellé Decameron, autrement le prince Galeot surnommé*, traduttore Laurent de Premierfait, Ms-5070, f. 21r., Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Fig. 8: *Maschere da ebrei*, in Francesco Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inuentione di capritii*, Venezia, 1642, 4-ICO THE-4706, vista 16, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Tavole del Capitolo 3

Fig. 1: Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, 1500 ca., Musée Jacquemart André, Parigi.

Fig. 2: Leonardo da Vinci, *Testa di Cristo*, 1490-1495 ca., n. inv. 231, Galleria dell'Accademia, Venezia.

Fig. 3: Copia da Leonardo da Vinci, *Cristo portacroce*, inizi del XVI sec., Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 4: Da Andrea Mantegna, *Studio di una testa e altri studi*, recto, n. inv. 578, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 5: Ambito veneto-lombardo, *Cristo portacroce*, 1510-1525 ca., National Gallery of Art, Washington.

Fig. 6: Giorgione o Tiziano Vecellio, *Cristo portacroce*, 1500-1510 ca., Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

Fig. 7: Anonimo, *Cristo portacroce*, realizzato con la matrice originale del 1520, Museo Correr, Venezia.

Fig. 8: Eustachio Celebrino, frontespizio de *Li stupendi e meravigliosi miracoli del Glorioso Christo de Sacro Roccho*, 1525 ca. Venezia.

Fig. 9: Albrecht Dürer, *Incoronazione di spine* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509 ca.

Fig. 10: Leonardo da Vinci, *testa maschile di profilo verso destra*, 1495 ca., Cod. F.263 Inf., n. 27, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

Fig. 11: Giovanni Busi detto Cariani, *Cristo che incontra la Veronica*, 1510-1530 ca., Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

Fig. 12: Nicolò de Barbari, *Andata di Cristo al Calvario*, post 1510, Museo civico Ala Ponzzone, Cremona.

Fig. 13: Nicolò Frangipane, *Cristo portacroce*, 1572, Museo civico di Udine.

- Fig. 14: Nicolò Frangipane, *Ecce Homo*, 1563-1600, collezione J.A. Murnaghan, Dublino.
- Fig. 15: Quentin Metsys, *Ecce Homo*, 1525 ca., Palazzo Ducale, Venezia.
- Fig. 16: Alla maniera di Jacopo Palma il Giovane, *Ecce Homo*, mercato antiquario.
- Fig. 17: Jacopo Palma il Giovane (1549-1628), *Ecce Homo*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.
- Fig. 18: Cerchia di Jacopo Palma il Giovane, *Ecce Homo*, Mercato antiquario.
- Fig. 19: *Haeredes Pauli* (1588-1631), *Cristo deriso*, 1560- 1631 ca., ubicazione sconosciuta.
- Fig. 20: Autore sconosciuto, *Cristo deriso*, XVI sec., ubicazione sconosciuta.
- Fig. 21: Jacopo Bassano, *Cristo deriso*, 1565 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.
- Fig. 22: Autore sconosciuto, *Incoronazione di spine*, 1520 ca., Chiesa di Santa Corona, Vicenza.
- Fig. 23: Ambito Semitecolo Nicoletto, *Cristo deriso*, 1375-1410 ca., ubicazione sconosciuta.
- Fig. 24a-b: Floriano Ferramola, *Crocifissione* (intero e particolare), 1524-1530 ca., Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.
- Fig. 25a-b: Autore sconosciuto, *Salita al Calvario* (particolare), 1530-1559ca., Coro delle monache, Monastero di Santa Giulia, Brescia.
- Fig. 26: Lucas van Leyden, *Incoronazione di spine* (serie sulla *Passione*), 1521.
- Fig. 27: Albrecht Altdorfer, *Flagellazione* (serie *Caduta e redenzione dell'uomo*), 1513 ca.
- Fig. 28: Albrecht Altdorfer, *Incoronazione di spine* (serie *Caduta e redenzione dell'uomo*), 1513 ca.
- Fig. 29: Jacob Binck (?), *Cristo deriso*, prima metà del XVI sec., Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.
- Figg. 30a-c: Anonimo, n. 3 *Teste virili grottesche*, post 1550, British Museum, Londra.
- Fig. 31: Pisanello, *Medaglia con l'imperatore Giovanni VIII Paleologo*, dritto, 1438-1439, Galleria Estense, Modena.
- Fig. 32: *Sommo sacerdote* (particolare), in Nicolò Malerbi (a cura di), *Biblia Vulgare Istoriata*, Venezia, Lucantonio Giunti, 1490.
- Figg. 33a-b: Giosefo Flavio, *Delle antichità e guerre giudaiche*, Venezia, Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1581, libro III, cap. XI, pp. 36-37.
- Fig. 34: Vittore Carpaccio, *Sposalizio della Vergine* (particolare), 1502-1504, Pinacoteca di Brera, Milano.
- Fig. 35: Tiziano Vecellio, *Presentazione della Vergine al tempio* (particolare), 1534-1538, Galleria dell'Accademia, Venezia.
- Fig. 36: Albrecht Dürer, *Cristo davanti a Caifa* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509 ca.
- Fig. 37: Leonardo Corona, *Cristo davanti a Caifa*, 1580-1588 ca., Chiesa di San Zulian, Venezia.
- Fig. 38: Jacopo Palma il Giovane, *Cristo davanti a Caifa* (particolare), 1591 ca., Chiesa di San

Giovanni in Bragora, Venezia.

Fig. 39: Vittore Carpaccio, *Presentazione di Maria Vergine al tempio* (particolare), 1502- 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.

Fig. 40: Leonardo Corona, *Cristo davanti a Caifa*, metà degli anni '90 del XVI sec., Ateneo Veneto, Venezia.

Fig. 41: Girolamo Tessari, *Cristo sale sul monte Calvario*, 1537 ca., Oratorio del Redentore, Padova.

Fig. 42: Autore sconosciuto, *Cristo davanti a Erode*, seconda metà degli anni '80 del XVI sec., Chiesa San Nicolò dei Mendicoli, Venezia.

Fig. 43: Bottega di Vittore Carpaccio, *Flagellazione di Cristo*, 1523 ca., Museo dell'Istria, Pola.

Fig. 44: Bottega di Vittore Carpaccio, *Cristo cade sotto la croce*, 1523 ca., Museo dell'Istria, Pola.

Fig. 45: Autore sconosciuto, *Cristo flagellato*, seconda metà anni 80 del XVI sec., Chiesa dei San Nicolò dei Mendicoli, Venezia.

Fig. 46: *Capugi*, in Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, c. 384r, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Fig. 47: Jacopo Palma il Giovane, *Flagellazione di Cristo*, 1591-1592, Oratorio dei Crociferi, Venezia.

Fig. 48: *Gesù davanti Pilato (Arazzi della Passione)*, su cartoni di Nicolò di Pietro, 1415-1425 ca., Tesoro della Basilica di San Marco, Venezia.

Fig. 49: Giacomo Busca da Clusone detto il Borlone, *Cristo davanti a Pilato*, 1470-1471, Oratorio dei Disciplini, Clusone (BG).

Fig. 50: Ambito Veneto, *Pilato*, XVI sec., deposito della Chiesa di San Gregorio, Venezia.

Fig. 51: Paris Bordon, *Ecce Homo*, anni '60 dell'XVI sec., ubicazione sconosciuta.

Fig. 52: Paris Bordon, *Ecce Homo: Cristo con Pilato e un Manigoldo*, 1559-1560 ca., Maison d'Art di Montecarlo.

Fig. 53: Paris Bordon, *Ecce Homo*, anni '60 del XVI sec., collezione privata, Milano.

Fig. 54: Tiziano Vecellio (o bottega ?), *Ecce Homo*, 1565-1570, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 55: Tiziano Vecellio (?) e aiuti, *Ecce Homo*, 1570-1576, Saint Luis Art Museum, Missouri.

Fig. 56: Copia da originale del 1576 di Michael Petterle, *Delegazione russa dello zar Ivan IV presso l'imperatore del Sacro Romano Impero Massimiliano II a Ratisbona*, XIX sec.

Fig. 57: *Ongaro*, in Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, 4-OB-12, c. 344r, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

Fig. 58: Francesco Bassano e bottega, *Ecce Homo*, 1582-1584, Muzeum V Bruntàle, Bruntàle, Repubblica Ceca.

- Fig. 59: Giulio del Moro, *Ecce Homo*, 1598-1604, Cappella del Santissimo Sacramento, Chiesa di San Giacomo dall'Orio, Venezia.
- Fig. 60: Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (serie *Grande Passione*), 1497-1498 ca.
- Fig. 61: Albrecht Dürer, *Pilato si lava le mani* (serie *Piccola Passione su rame*), 1512.
- Fig. 62: Francesco di Girolamo da Santacroce (1516-1584), *Flagellazione di Cristo*, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
- Fig. 63: Benedetto Caliari, *Cristo davanti a Pilato*, 1581-1582, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
- Fig. 64: Andrea Micheli detto il Vicentino, *Flagellazione di Cristo alla colonna*, 1585-1590, Chiesa di San Pietro Martire, Alzano Lombardo (BG).
- Fig. 65: Francesco Bassano, *Ecce Homo*, 1575-1590, Accademia Carrara, Bergamo.
- Fig. 66: Haeredes Pauli (1588-1631), *Cristo davanti a Caifa* (?), Collezione privata, Roma.
- Fig. 67: Tiziano Vecellio, *Deposizione del sepolcro*, 1559 ca., Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 68: Giovanni Mansueti, *Compianto su Cristo morto*, 1515-1525, Accademia Carrara, Bergamo.
- Fig. 69: Cima da Conegliano, *Compianto su Cristo morto*, 1490-1505 ca., Galleria Estense, Modena.
- Fig. 70: Cima da Conegliano, *Compianto su Cristo morto*, 1501 ca., Museo Puškin, Mosca.
- Fig. 71: Cerchia dei Santacroce (?), *Deposizione dalla croce*, prima metà del XVI sec., Chiesa di San Pellegrino Terme (BG).
- Fig. 72: Zenone Veronese, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1517, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.
- Fig. 73: Giuseppe Porta detto Salviati, *Deposizione dalla croce con santo*, 1550-1555 ca., Chiesa di San Pietro Martire, Murano, Venezia.
- Fig. 74: Andrea Michieli detto Vicentino, *Deposizione dalla croce*, 1593 ca., Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venezia.
- Fig. 75a-b: Jacopo Parisati da Montagnana, *Cristo passo con gli strumenti della Passione* (intero e particolare), tardo XV sec., Basilica del Santo, Padova.
- Fig. 76: Cerchia di Altichiero da Zevio, *Flagellazione di Cristo e Cristo deriso*, seconda metà del XIV sec., ubicazione sconosciuta.
- Fig. 77: Lorenzo Lotto, *Crocifissione con simboli della Passione* (detto *Crocifisso Berenson*), 1544, Villa Tatti, Firenze.
- Fig. 78: Albrecht Dürer, *Cristo deriso* (serie *Piccola Passione di legno*), 1509 ca.
- Fig. 79: Albrecht Dürer, *Flagellazione* (serie *Grande Passione*), 1497-1498 ca.
- Fig. 80: Martin Schongauer, *Cristo incoronato di spine* (serie *Piccola Passione*), ante 1476-1477.
- Fig. 81: Autore sconosciuto, *Cristo deriso*, 1530-1559, Coro delle monache, Monastero di Santa

Giulia, Brescia.

Fig. 82: Jacopo Bassano, *Cristo Deriso*, 1570-1580 ca., Collezione privata, Milano.

Fig. 83: Jacopo e Francesco Bassano, *Cristo deriso*, 1570-1580 ca., Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 84: Alessandro Maganza, *Ecce Homo*, 1587-1589, Cappella del Santissimo Sacramento, Duomo di Vicenza.

Fig. 85: Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (serie *Piccola Passione su legno*), 1509.

Fig. 86: Ambito veronese, *Pilato mostra Cristo al popolo*, XVI sec., ubicazione sconosciuta.

FONTI ANTICHE A STAMPA

Francesco Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inuentione di capritii*, Venezia, 1642, consultabile in *BnF Gallica*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055073>> (consultato il 24 luglio 2021).

Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni*, Vicenza, 1616, consultabile in *Google libri*: <https://books.google.it/books/about/L_arte_de_cenni_con_la_quale_formandosi.html?id=pRhXvVImpLAC&redir_esc=y> (consultato il 16 agosto 2022).

Castellano Castellani, *Rappresentazione della cena e passione di Cristo, correpta di nuovo con aggiunta di alquante stanze*, Firenze, 1519, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, consultabile in *Archive.org*: <<https://archive.org/details/ita-bnc-scr-0000306-020>> (consultato il 27 ottobre 2021).

Leone da Modena, *Historia de riti hebraici. Vita & osservanze degl'Hebrei di questi tempi*, Venezia, Giovanni Calleoni, 1638, consultabile in *BnF Gallica*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135481n.image>> (consultato il 18 novembre 2022).

Erasmus da Rotterdam (a cura di), *Biblia utriusque Testamenti iuxta vulgatum translationem*, Basilea, 1538, consultabile in *Archive.org*: <<https://archive.org/details/biblia-utriusque-testamenti-iuxta-vulgatum-translationem-et-eam-quam-haberi-potu/mode/2up>> (consultato il 28 maggio 2022).

Alessandro D'Ancona, « Due antiche Devozioni italiane », *Rivista di filologia romanza*, 1875, 2, pp. 5-28.

Giosefo Flavio, *Delle antichità e gierre giudaiche*, Venezia, Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1581, consultabile in *books.google.it*: <https://books.google.it/books?id=PuwiP6BMOjsC&dq=masnaen+pthis&hl=it&source=gbs_navlinks_s> (consultato il 29 maggio 2022).

Nicolò Malerbi (a cura di), *Biblia Vulgare Istoriatà*, Venezia, Lucantonio Giunti, 1490, consultabile

nel sito *Digital Bodleian*: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/492fe240-6937-411b-80a5-90bceed299fe/surfaces/cce5f7a2-e63e-4fe9-85f3-c62f02850347/>> (consultato il 31 maggio 2022).

Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590, consultabile in *BnF Gallica*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d?rk=42918;4>> (consultato il 30 ottobre 2021).

BIBLIOGRAFIA

Matilde Amaturò, « Il tema del Compianto di Cristo morto », in Matilde Amaturò, Isabella Marelli, Leandro Ventura, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, Desenzano del Garda e della Riviera, Lions club, 1994, pp. 43-51.

Jaynie Anderson, « Christ carrying the cross in San Rocco: its commission and miraculous history », *Arte Veneta*, 1977, 31, pp. 186-188.

Ferdinando Arisi, « Una scheda per Zenone Veronese », *Arte Veneta*, 1962, 16, pp. 155-156.

Edoardo Arslan, *I Bassano*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1960, 1-2, 1 *Testo* (1960).

Alessandro Ballarin, « La bottega di Jacopo Bassano negli anni Settanta: un tentativo di bilancio con qualche esempio », in Vittoria Romani (a cura di), *Jacopo Bassano*, Cittadella, Bertoncetto artigrafiche, 1995-1996, 1-2, 1 *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995* (1995), II, pp. 333-362.

Alessandro Ballarin, « *L'incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* di Jacopo Bassano 1562-1568 », in Vittoria Romani (a cura di), *Jacopo Bassano*, Cittadella, Bertoncetto artigrafiche, 1995-1996, 1-2, 1 *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995* (1995), II, pp. 269-292.

Luigi Banfi, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, UTET, 1968.

Edoardo Barbieri, « La fortuna della “Biblia Vulgarizzata” di Nicolò Malerbi », *Aevum*, 1989, 63, 3, pp. 419-500.

Luca Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, Milano, Officina Libraria, 2020.

Michael Barry, « Giorgione e i mori di Venezia », in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 169-183.

Elisa Bastianello, « 7. Capitula Hebreorum », in Donatella Calabi (a cura di), Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, p. 104.

Andrea Bellieni, «QUENTIN METSYS (O MASSYS) (1465-1530), Ecce Homo, 1525 circa», in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, scheda n. 11, pp. 110-114.

Claudio Bellinati, « Iconografia e teologia negli affreschi del Battistero », in Anna Maria Spiazzi (a cura di), *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste, Edizioni LINT, 1989, pp. 41-82.

Michela Benetazzo, « Jacopo da Montagnana e Prospero da Pizzola (?) *Cristo in pietà con i simboli della passione ed angeli reggiclipeo e putti reggitarga*», in Giuliana Ericani (a cura di), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento. Itinerario*, 1999, scheda n. 26, pp. 28-29.

Virginia Bezzola, « L'Ebreo Errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattutto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Ahasverus) », in Esther Fintz Menascé (a cura di), *L'Ebreo Errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 25-70.

Bibbia TOB, edizione italiana a cura del Centro Catechistico Salesiano di Leumann (Torino), Leumann (TO), Editrice Elle Di Ci, 1992.

Margaret Binotto, « Maganza, Alessandro », in Mauro Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, Venezia, Regione del Veneto, 1992-2002, *Il Cinquecento*, 3 (1999), pp. 1303-1304.

Bernhard Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*,

Roma-Bari, Laterza, 2003 (ed. or. 1966).

Carla Boccato, « Processi ad ebrei nell'Archivio degli ufficiali al Cattaver a Venezia », *Rassegna mensile di Israel*, 1975, 41, 3, pp.164-180.

Mario Bonfantini (a cura di), *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII e secolo XVI*, Milano, Bompiani, 1942.

Luigi Borsatti, « Ignoto incisore (fine del XVIII – inizio del XIX secolo) da Albrecht Dürer, Serie “Grande Passione” », in Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, schede n. 14, pp. 48-51.

Camillo Boselli e Gaetano Panazza (a cura di), *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, Tipografia Morcelliana, 1946.

David Alan Brown, *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987.

Peter Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Giulio Busi, « Il Rinascimento parla ebraico », in Giulio Busi e Silvana Greco (a cura di), *Il Rinascimento parla ebraico*, catalogo della mostra, Ferrara, Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah, 12 aprile – 15 settembre 2019, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 16-43.

Giulio Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2007.

Marco Bussagli e G. Babić, « Abbigliamento liturgico », in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1991, consultabile in *Treccani.it*: < https://www.treccani.it/enciclopedia/abbigliamento-liturgico_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ > (consultato il 31 maggio 2022).

Riccardo Calimani, *L'Inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674*, Milano, Mondadori, 2002.

Riccardo Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, Milano, Rusconi, 1985.

Arianna Candeago, *La chiesa di santa Croce nel Cinquecento: vicende di una committenza artistica tra Belluno e Venezia*, Martina Frank relatrice e Elisabetta Molteni correlatrice, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2014-2015.

Massimiliano Capella, « I cicli pittorici di Florano Ferramola », in Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, pp. 201-209.

Ivana Čapeta Rakić, « Una paternità contesa. La Crocifissione del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce », *Il Capitale culturale*, 2017, 15, pp. 9-23.

Giuseppe Capriotti, « Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo », in Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés, Bárbara Ruiz Bejarano (a cura di), *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, Valencia, Universitat de València, 2016, pp. 357-374.

Giuseppe Capriotti, « Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio », in *Alberico Gentili (San Ginesio 1552 - Londra 1608)*, atti dei convegni nel quarto centenario della morte, Milano, Giuffrè editore, 2012, 1-3, 3. *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, convegno, San Ginesio, 13 – 14 giugno 2009, pp. 341-363.

Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi Editore, 2015.

Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Macerata, Quodlibet, 2020 (ed. or. 2013).
Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Electa, 2012.

Silvia Castelli, *Il terzo libro delle Antichità Giudaiche di Flavio Giuseppe e la Bibbia*, Como, Edizioni New Press, 2002.

André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. 1959).

André Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2002 (ed. or. 2001).

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, « Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1997-1998, 156, pp. 687-732.

Keith Christiansen, «ANDREA MANTEGNA. Ecce Homo», in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, Electa, 1992, scheda n. 61, pp. 244-246.

Simona Cioffetta, «Nicolò de' Barbari. Cristo e l'adultera» scheda n. 51, in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 472-477.

Sergio Claut, « Feltre e Belluno 1540-1600 », in Mauro Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, Venezia, Regione del Veneto, 1992-2002, *Il Cinquecento*, 2 (1996), pp. 717-740.

Chaim Cohn, *Processo e morte di Gesù. Un punto di vista ebraico*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1997).

Giovanni Crisostomo, « Contro i giudei », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), pp. 111-113.

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira, 2021.

Enrico Maria Dal Pozzolo, « Nella selva di Nicolò De Barbari », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 1992, 18, pp. 71-83 e 183-193.

Enrico Maria Dal Pozzolo, « Rilevanze gestuali nell'opera del pittore: problemi di metodo e legittimità interpretative », in Paola Rossi e Lionello Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del Convegno Internazionale di Sudi, Venezia, 24 – 26 novembre 1994, Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 145-154.

Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Roma, Bardi editore, 1996 (rist. anast. ed. or. 1891).

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, Torino, Einaudi, 1995.

Manlio Dazzi e Ettore Merkel (a cura di), *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1979.

Francesco De Carolis, « “Per sua divotione”. Il crocifisso Berenson nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto », *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 2013, 19, pp. 103-108.

Andrea De Marchi, « Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico », *Bollettino d'Arte*, 44-45, 1987, pp. 25-66.

Alberta De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, Milano, Electa, 1996.

Anne Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Loretta Dolcini, « Gli arazzi della serie della Passione. La storia di San Marco », in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 23-46.

Loretta Dolcini, « L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile », in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 81-94.

Loretta Dolcini, scheda «II ARAZZO», in Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio (a cura di), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 180-181.

Andrea Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014.

David Ekserdjian, «DA ANDREA MANTEGNA. Recto: Studio di una testa e altri studi. Verso: Studio di una Madonna col Bambino e altre figure», in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, Electa, 1992, scheda n. 62, pp. 246-249.

Andrea Erbosio, *La bottega di Paolo Veronese: documenti e contesti per Benedetto Caliari*, Augusto Gentili relatore, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2011-2012.

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventario generale delle stampe I, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

Davide Ferrari, *Predicazione osservante e fermenti antiebraici a Venezia fra Quattro e Cinquecento. Economia, spiritualità, separazione*, Alessandra Rizzi relatrice, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2017-2018.

Gabriella Ferri Piccaluga, « Ebrei nell'iconografia del '400 », *La Rassegna Mensile di Israel*, 1986, 52, 2-3, pp. 357-395.

Gabriella Ferri Piccaluga, *Il confine del Nord. Microstoria in Vallecamonica per una storia d'Europa*, Boario Terme (BS), Edizioni «la cittadina», 1989.

Gabriele Finaldi, « Praying the Passion », Gabriele Finaldi (a cura di), *The Image of Christ*, catalogo mostra, Londra, The National Gallery, 26 febbraio-7 maggio 2000, Londra, National Gallery Company, 2000, pp. 133-135.

Giuseppe Fiocco, « I pittori da Santacroce », *L'Arte*, 1916, 19, pp. 179-206.

Giorgio Fossaluzza, « Identificazione di Paise Pace e appunti sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara », in Amalia Pacia (in a cura di), *Paise Pace: un*

pittore veneziano nel periodo delle “Sette maniere”. Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, Palazzo della Ragione, 29 novembre – 6 gennaio 2014, Nembro, Biblioteca Centro Cultura, 11 gennaio – 14 febbraio 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 47-118.

Giorgio Fossaluzza, «Tra Venezia e Belluno: il Bacio di Giuda dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce “impastà del furor de Tintoretto”», in Maria Agnese Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili, *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 181-208.

Giorgio Fossaluzza, «Zenone Veronese (Verona 1484 – Salò post 1542/ante1554), Compianto», in Marco Bona Castellotti, Elena Lucchesi Ragni e Roberta d'Adda (a cura di), *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, Brescia, Comune di Brescia, Brescia, Fondazione Brescia Musei, Venezia, Marsilio, 2014, scheda n. 90, pp. 159-162.

Maria Fossi Todorow, *Mostra delle incisioni di Luca di Leida*, Firenze, Leo S. Olschki, 1963.

Vasco Frati, «Il coro delle monache», in Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, pp. 228-243.

Fiorella Frisoni, « Gli affreschi di Paolo da Caylina e di Romanino », in Renata Stradiotti (a cura di), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano, Skira, 2001, pp. 211-217.

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

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

Chiara Frugoni e Simone Facchinetti, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, Torino, Einaudi, 2016.

Caterina Furlan, «“Ad splendorem et ornamentum istius templi Vicentini”: aspetti della decorazione pittorica dal trecento al Novecento», in Giuseppe Barbieri (a cura di), *La cattedrale di Vicenza*, Crocetta di Montello, Terra Ferma, 2002, pp. 51-88.

Pietro Giovanni Galizzi, *Le chiese di San Pellegrino*, Bergamo, Stamperia Conti, 1942.

Andrea Gallo e Stefania Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1995.

Silvia Gazzola, *L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, Treviso, ZeL Edizioni, 2018, 1-2.

Augusto Gentili, *Tiziano*, Milano, 24 Ore Cultura, 2012.

Giustino, « Dialogo con Trifone », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), pp. 107-110.

Ernst Hans Josef Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985 (ed. or. 1982).

Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1966.

Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995.

Michele Guida Conte, *Altari e spazi architettonici a Vicenza tra XV e XVI secolo. Casi di studio a confronto*, Giovanni Carlo Federico Villa supervisore, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, a.a. 2019-2020.

Enrico Guidoni, « Una nuova interpretazione del Cristo portacroce di San Rocco », *Studi Giorgioneschi*, 1997, 1. pp. 29-31.

Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Sabine Hoffmann, «Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431-Mantova 1506), *Ecce Homo*», in Sabrina Bandera, Howard Burns, Vincenzo Farinella (a cura di), *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Madama, 12 dicembre 2019 – 4 maggio 2020, Venezia, Marsilio, 2019, scheda n. VI.3, pp. 268-269.

Deborah Howard, « Venice, the Bazaar of Europe », in Caroline Campbell and Alan Chong, *Bellini and the East*, catalogo della mostra, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 14 dicembre 2005 – 26 marzo 2006, Londra, National Gallery Company, 12 aprile 2006 – 25 giugno 2006, Londra, National Gallery Company, 2005, pp. 12-35.

Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Pier Cesare Ioly Zorattini, « Ebrei e S. Uffizio a Venezia: tre secoli di storia », in *Le inquisizioni cristiane e gli ebrei*, atti dei convegni linnei, Roma, 20-21 dicembre 2001, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2003, pp. 219-234.

Pier Cesare Ioly Zorattini, « Note sul S. Uffizio e gli ebrei a Venezia nel Cinquecento », in Umberto Fortis (a cura di) *Venezia ebraica*, atti delle prime giornate di studio, Venezia, 1976-1980, Roma, Carucci editore, 1982, pp. 41-54.

Pier Cesare Ioly Zorattini, *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980-1999, 1-14.

Ellen S. Jacobowitz e Stephanie Loeb Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 5 giugno – 14 agosto 1983, Boston, Museum of Fine Arts, 14 settembre – 20 novembre 1983, Washington, National Gallery of Art, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Hermann Kellenbenz, « I Mendes, i Rodrigues d'Evora e i Ximenes nei loro rapporti commerciali con Venezia », in Gaetano Cozzi (a cura di), *Gli Ebrei e Venezia, secoli XVI-XVIII*, atti del Convegno internazionale, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-10 giugno 1983, Milano, Edizioni di Comunità, 1987, pp. 143-161.

Trinita Kennedy, «Giovanni Mansueti (attivo 1484 – 1526), *San Marco battezza Aniano*», in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, scheda n. 14, p. 323.

Jane Kristof, « Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà », *The Sixteenth Century Journal*, 1989, 20, 2, pp. 163-182.

Michele Lacerenza, « Strapparsi le vesti nell'iconografia medievale: il caso del san Giovanni Evangelista nella chiesa di santa Lucia a Barletta », NUME (a cura di), *IV Ciclo di Studi Medievali*, Atti del Convegno, Firenze, 4-5 giugno 2018, Monza, EBS print, 2018, pp. 473-479.

Luciana Larcher Crosato, « Note su Benedetto Caliari », *Arte Veneta*, 1969, 23, pp. 115-130.

Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2001.

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.

Mauro Lucco, «Il Quattrocento», in Camillo Semenzato (a cura di), *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozzi Editore, 1984, pp. 119-144.

Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza. Islamic trade and italian art, 1300-1600*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

Matteo Mancini, « Frangipane, Niccolò », in *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, 50 (1998), consultabile in *Treccani.it*: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-frangipane_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-frangipane_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 10 marzo 2022).

Pietro Cesare Marani, « I “moti dell'animo”, da Leon Battista Alberti a Leonardo », in Pietro Cesare Marani e Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015, Ginevra-Milano, Skira,

2015.

Pietro Cesare Marani, « Leonardo e il Cristo portacroce », in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, pp. 344-357.

Pietro Cesare Marani, « Leonardo. Testa e spalle di Cristo afferrato per i capelli da una mano », in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 69, pp. 346-347.

Pietro Cesare Marani, «Leonardo. Testa maschile in profilo verso destra», in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 70, p. 348.

Giovanni Mariacher, « Giovanni Busi detto Cariani », Banca Popolare di Bergamo (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, raccolta di studi, Bergamo, Poligrafiche Polis, 1975-1980, 1-4, 1 (1975), pp. 247-318.

Vittoria Markova (a cura di), *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Ragione, 20 ottobre 2007 – 3 febbraio 2008, Venezia, Marsilio, 2007.

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, l'opera completa*, Milano, Electa, 1984.

Marcello Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007.

Bert W. Meijer, « Niccolò Frangipane », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 1972, 8, pp. 151-191 e 255-278.

Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso, Canova, 1981.

Leonid Mihajlovic Batkin, « Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci sul gesto in pittura », in Fabio Frosini e Alessandro Nova (a cura di), *Leonardo da Vinci on nature. Knowledge and Representation*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 1 – 3 marzo 2013, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 35-53.

Sergio Momesso, «Ecce Homo», in Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud (a cura di), *Andrea Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Milano, Officina libraria, 2008, scheda n. 183, pp. 418-419.

Jeremy Montagu, *Shofar*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford , Oxford University Press, 2001, consultabile in *Oxford Music Online*: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025658>> (consultato il 3 dicembre 2021).

Massimo Moretti, « “*Glauci coloris*”. Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna », *Roma moderna e contemporanea*, 2011, 19/1, pp. 29-64.

Giulio Morosini, *Via della fede mostrata a'gli ebrei*, Roma, Stamparia della Sacra Congregazione de Propaganda Fide, 1683.

Desmond Morris, P. Collett, P. Marsh, M. O'Shaughnessy, *I gesti. Origini e diffusione*, Milano, Mondadori, 1983.

Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955-1970, 1-3, 2 *Opere d'arte del secolo XVI* (1962).

Giovanna Nepi Scirè, «Giorgione. *Cristo Portacroce*», in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, Bompiani, 1992, scheda n. 71, pp. 350-353.

Antonio Niero, *Chiesa di S. Giacomo dall'Orio Venezia*, Venezia, L. Salvagno, 1990.

Christopher J. Nygren, *Vibrant icons: Titian's art and the tradition of christian image-making. Pt. 1*, tesi di dottorato, Baltimore, Johns Hopkins University, 2011.

Amalia Pacia, « Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino. Flagellazione di Cristo alla colonna », in Carlo Bertelli e Giorgio Bonsanti (a cura di), *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, Marsilio, 2016, scheda n. 37, pp. 263-269.

Rodolfo Pallucchini, « Appunti alla mostra di Cima da Conegliano », *Arte Veneta*, 1962, 16, pp. 221-228.

Rodolfo Pallucchini, *Bassano*, Bologna, Capitol, 1982.

Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, Edizioni Daria Guarnati, 1950.

Rodolfo Pallucchini e Francesco Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1983.

Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Venezia, Alfieri, Milano, Electa, 1982, 1-2, 1 (1982).

Enrica Pan (a cura di), *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.

Peter Parshall, « The Art of the Memory and the Passion », *The Art Bulletin*, 1999, 81, 3, pp. 453-472.

Bruno Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia*, Brescia, Grafo, 1988.

Michel Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova, Il Melangolo, 1993 (ed. or. 1991).

Loredana Pavanello, « “Una donna in piedi sta mirando”. Vedere “diversamente” nel dipinto di Tintoretto a Milano », in Guillaume Cassegrain, Augusto Gentili, Michel Hochmann, Valentina Sapienza, *La giovinezza di Tintoretto*, atti del Convegno Internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 – 29 maggio 2015, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2017, pp.115-132.

Maria Pia Pedani, « Gentile Bellini and the East », relazione per il ciclo di *Incontri belliniani*, Venezia, Scuola Grande di San Marco, Sala dell'Albergo, 23 giugno 2016; oppure « Venetian Mameluk mode and Gentile Bellini », in academia.edu:

<https://www.academia.edu/26941288/Venetian_Mamluk_mode_and_Gentile_Bellini_pdf>
(consultato l'1 maggio 2022).

Maria Pia Pedani, « Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini », *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Classe di scienze morali lettere ed arti*, 1996-1997, 155, pp. 1-29.

Maria Pia Pedani, « Turbanti nei quadri italiani », appunti per *Gentile Bellini e l'Oriente*, incontri presso la Sala Capitolare, Scuola Grande di San Marco, Venezia, 23 giugno 2016, consultabile in <<https://www.scuolagrandesanmarco.it/docs/copricapi-mamelucchi-ottomani.pdf>> (consultato il 30 agosto 2022).

Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993.

Valentina Perini, *Il Simonino. Geografia di un culto*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2012.

Guido Perocco, « Il profeta Geremia » e « Il profeta Zaccaria », in Manlio Cancogni e Guido Perocco, *L'opera completa di Carpaccio*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, scheda n. 76 A-B, p. 113.

Guido Perocco, « La Flagellazione » e « Cristo cade sotto la croce », in Manlio Cancogni e Guido Perocco, *L'opera completa di Carpaccio*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, schede n. 133-134, p. 117.

Anna Maria Petrioli Tofani (a cura di), *Omaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*, catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, 1971, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.

Marco Piccat, « Dalle raffigurazioni medievali a “The Passion”: l'invenzione degli ‘ebrei flagellanti’ », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2005, 49, 3, pp. 269-288.

Sandra Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

Terisio Pignatti e Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, 1-2, 2 (1995).

Georgios Plakotos, *The Venetian Inquisition and aspects of "otherness" : Judaizers, Muslim and Christian converts (16th-17th century)*, Chris Black relatore, tesi di dottorato, Scozia, University of Glasgow, 2004.

Andrea Polati, « Il ciclo bassanesco della Passione e i Gesuiti di Sant'Antonio abate di Brescia », in Filippo Piazza e Enrico Valseriati (a cura di), *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2016, pp. 225-244.

John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance. The A. W. Mellon lectures in the fine arts, 1963, The National Gallery of Art, Washington, D. C.*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Mario Pozzi, « Il volto e le passioni nelle "Vite" di Giorgio Vasari », in Alessandro Pontremoli, *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003, pp. 119-139.

Brian Pullan, *Gli ebrei e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, Roma, Il Veltro Editrice, 1985.

Julian Raby, Venice, *Dürer and the Oriental mode*, Londra, Islamic Art Publication, 1982.

Salomone G. Radzik, *Portobuffolè*, Firenze, Giuntina, 1984.

Emilio Re, « Qualche nota sul tipo dell'ebreo nel teatro popolare italiano », *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 1912, 60, pp. 383-398.

William R. Rearick, « The drawing of Paris Bordon », in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28 – 30 ottobre 1985, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 47-64.

William R. Rearick, « Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano » in Beverly Louise Brown e Paola Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. LVII-CLXXXVIII.

Danilo Reato, *Storia del Carnevale di Venezia*, Venezia, Filippi editore, 1991.

Giandomenico Romanelli, « Carpaccio da Venezia all'Istria. Un viaggio nel tempo », in Giandomenico Romanelli e Franca Lugato, *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 7 marzo – 28 giugno 2015, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 17-58.

Vittoria Romani, « Verso la “maniera moderna” », in Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud (a cura di), *Andrea Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Milano, Officina libraria, 2008, pp. 409-414.

Marion Romberg, « Ecce Homo », in Sylvia Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Venezia, Marsilio, 2008, scheda n. 3.16, pp. 295-297.

Cecil Roth, *Gli ebrei in Venezia*, Roma, Dott. Paolo Cremonese Editore, 1933.

Andrea Rothe, « Le tempere a colla del Mantegna », in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, Electa, 1992, pp. 79-87.

Alessandro Rovetta, « L'evoluzione architettonica di Santa Giulia in età rinascimentale », in Giancarlo Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, atti dei convegni, Brescia, 9 novembre 2001 e 11 ottobre 2002, Brescia, Grafo, 2004, pp. 123-144.

Vittorio Rubiu, *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973.

Tito Saffioti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milano, BookTime, 2013.

Nicolas Sainte Fare Garnot, « I Mantegna della collezione Jacquemart-André », in Rodolfo Signorini,

Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro (a cura di), *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova, 8-9-10 novembre 2006, Firenze, Leo S. Olschki, 2010, 2, pp. 149-162.

Valentina Sapienza, *La chiesa di San Zulian a Venezia nel Cinquecento. Dalla ricostruzione sansoviniana alle grandi imprese decorative di fine secolo*, Roma, École française de Rome, 2018.

Valentina Sapienza, «Miti, metafore e profezie. Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco», *Venezia Cinquecento*, 2007, 33, pp. 49-139.

Valentina Sapienza, « Note sulle “Storie della Passione” di Leonardo Corona all'Ateneo Veneto», in Michele Gottardi, Marina Niero, Camillo Tonini (a cura di), *Ateneo Veneto 1812-2012. Un'istituzione per la città*, Venezia, Ateneo Veneto e Lineadacqua Edizioni, 2012, pp. 243-251.

Francesco Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano, Marietti, 2007.

R. Scarpa, *Notizie della chiesa e Parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli. Dalle Origini al Restauro compiuto dal “Venice in peril Fund ” nell'anno 1975*, Venezia, 1976 (dattiloscritto).

Corine Schleif, « Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider », *The Art Bulletin*, 1993, 75, pp. 599-626.

Catarina Schmidt Arcangeli, «La pittura “orientalista” a Venezia dal XV secolo al XVII secolo», in Stefano Carboni (a cura di), *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 139-162.

Jean-Claude Schmitt, « Gesti », in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani, 1991-2002, 1-12, 6 (1995), consultabile anche in *Treccani.it*: https://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (consultato l'8 agosto 2022).

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Rachele Scuro, « Banchi ebraici a Mestre e nella terraferma veneta alla fine del Medioevo », in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 90-93.

Renata Segre, « Prima del Ghetto », in Donatella Calabi (a cura di), *Venezia, gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 82-89.

Vittorio Sgarbi, *Palladio e la maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio, 1530-1630*, catalogo della mostra, Vicenza, Tempio di Santa Corona, 1980, Milano, Electa, 1980.

Valerie Shrimplin-Evangelidis, « Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà », *The Art Bulletin*, 1989, 71, 1, pp. 58-66.

Wolfgang Stechow, « Joseph of Arimathea or Nicodemus? », in *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 289-302.

Piero Stefani, « Le origini dell'antigiudaismo cristiano », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), pp. 37-58.

Walter L. Strauss, *The Illustrated Bartsch. 16. Early German masters: Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever*, New York, Abaris Books, 1980.

Ariel Toaff, *Mostri giudei. L'immaginario ebraico da Medioevo alla prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1996.

Ariel Toaff, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, il Mulino, 2008.

Giacomo Todeschini, « Dalla *carnalitas* all'*infamia*: l'evoluzione degli stereotipi antiebraici fra Medioevo ed Età Moderna », in Umberto Fortis (a cura di), *Dall'antigiudaismo all'antisemitismo*, atti della XXVII giornata di studio, Venezia, Centro di Studi Ebraici, Comunità ebraica di Venezia, 30 marzo 2003, Torino, Silvio Zamorani editore, 2004, 1-2, 1. *L'antigiudaismo antico e moderno* (2004), pp. 59-79.

Francesco Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, Milano, Unicopli, 2019.

Francesco Trentini, « Paolo Veronese e l'invenzione dell'ebreo: considerazioni sulla Predica del Battista della Galleria Borghese », in Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (a cura di), *Paolo Veronese: giornate di studio*, Atti del Convegno internazionale, Verona, 26-28 settembre 2014, Venezia, Fondazione Giorgio Cini e Lineadacqua, 2016, pp. 324-328.

Francesco Valcanover, « CRISTO SCHERNITO », in Corrado Cagli e Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli Editori, 1969, scheda n. 493, pp. 134-135.

Francesco Valcanover, « CRISTO SCHERNITO », in Corrado Cagli e Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli Editori, 1969, scheda n. 499, p. 135.

Paola Ventrone, « I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo », in Marina Gazzini (a cura di), *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009, pp. 293-316.

Maristella Venturini, « Albrecht Dürer (Nürnberg 1471-1528), Serie “Piccola Passione” », in Franca Pellegrini (a cura di), *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del santo, 18 settembre 1993 – 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, scheda n. 23.XXIV, p. 100.

Giorgio Vespignani, « Dallo skiadion al “cappellotto” a punta “alla maniera greca”: appunti sulla diffusione di un modello iconografico », *Bizantinistica*, 2010, 12, pp. 215-238.

Alessandro Volpe, « L'andata al Calvario », in Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores

d'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, collana *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini editore, 2005, volume *Testi*, scheda 91-92, p. 206.

Alessandro Volpe, « La Crocifissione », in Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, collana *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini editore, 2005, volume *Testi*, scheda 93-96, pp. 206-207.

Caroline Walker Bynum, « Violent Imagery in Late Medieval Piety », *Bulletin of the GHI Washington*, 2002, 30, pp. 3-36.

Zygmunt Waźbiński, « "...un [quadro] da camera di Venere e Cupido" di Paris Brodon per il duca Francesco di Lorena », in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28 – 30 ottobre 1985, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 109-118.

Harold E. Wethey, *The paintings of Titian*, Londra, Phaidon, 1969-1975, 1-3, 1 *The religious paintings* (1969).

Thomas F. Worthen, « The Altar and the banco of the Scuola del sacramento in san Giacomo dall'Orio », in Massimo Bisson, Isabella Cecchini, Deborah Howard (a cura di), *La chiesa di San Giacomo dall'Orio. Una trama millenaria di arte e fede*, Roma, Viella, 2018, pp. 187-204.

Andrea Zannini, *Venezia città aperta: gli stranieri e la Serenissima XIV-XVIII sec.*, Venezia, Marcianum Press, 2009.

Denise Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391 – ca. 1545)*, Roma, Viella, 2014.

Federico Zeri, « Altichiero (cerchia), Seconda metà del XIV secolo, Noli me tangere », in Federico Zeri e Andrea G. De Marchi, *Dipinti. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia*, Milano, Silvana Editoriale, 1997, scheda n. 4, pp. 28-31.

SITOGRAFIA

Collezioni online dei musei

Scheda dell'opera nella collezione online dell'Accademia Carrara di Bergamo: « Francesco Bassano il Giovane (Francesco Dal Ponte), Ecce Homo (retro), 1575-1590 » n. inv. 81LC00125, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00125/>> (consultato il 23 giugno 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online dell'Accademia Carrara di Bergamo: « Giovanni Mansueti, Compianto su Cristo morto » n. inv. 81LC00144, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00144/>> (consultato il 12 luglio 2022).

Scheda dell'opera nel catalogo online dell'Accademia Carrara, Bergamo: « Vittore Carpaccio e bottega, *Nascita di Maria* » n. inv. 81LC00235, <<https://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00235/>> (consultato il 20 novembre 2022).

Scheda dell'opera nel catalogo online delle Gallerie degli Uffizi: « Cristo deriso » n. inv. 00296193, <<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1177957/>> (consultato il 12 agosto 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: « Cristo deriso, Jacopo da ponte detto Bassano », n. inv. 412, <<https://www.gallerieaccademia.it/cristo-deriso>> (consultato il 12 marzo 2022)

Scheda dell'opera nelle collezioni online delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: «L'Arcangelo Raffaele e Tobio, Tiziano Vecellio» n. inv. 1325, <<https://www.gallerieaccademia.it/larcangelo-raffaele-e-tobiolo>> (consultato il 18 novembre 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online delle Gallerie Estensi di Modena: « COMPIANTO SUL CRISTO MORTO CON I SANTI FRANCESCO E BERNARDINO » n. inv. R.C.G.E. 470, <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#!/dettaglio/818301_Compianto%20sul%20Cristo%20morto%20con%20i%20santi%20Francesco%20e%20Bernardino> (consultato il 12 luglio 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online del Museo del Prado, Madrid: « Ecce Homo, Óleo sobre

lienzo. 1565 – 1570, TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO (ATRIBUIDO) » n. inv. P000042, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/6741bab5-ee8-4737-841b-4e4aee996d7>> (consultato il 13 giugno 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online del Museo del Prado, Madrid: « TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO, Entierro de Cristo, 1559. Óleo sobre lienzo » n. inv. P000440, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-cristo/818366f2-095f-4ae9-bdf8-6e9b7e853c98>> (consultato il 5 ottobre 2022).

Scheda dell'opera nelle collezioni online del MUVE (Musei Civici di Venezia): « Albercht Dürer (copia da) - Ecce Homo - Olio su tela » n. inv. Cl. I n. 0158, <<http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/OpereArte/2432/?WEB=MuseiVE>> (consultato l'11 marzo 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online del Pushkin State Museum of Fine Arts di Mosca: « Giovanni Battista Cima da Conegliano, Compianto sul Cristo Morto con Frate Carmelitano » n. inv. GE 285, <https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/zh_2681/index.php?lang=it> (consultato il 12 luglio 2022).

Scheda dell'opera nella collezione online del Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri: « Christ Shown to the People (Ecce Homo) » n. inv. 10:1936, <<https://www.slam.org/collection/objects/33862/>> (consultato il 18 giugno 2022).

Cataloghi nazionale e regionali

Scheda dell'opera « Flagellazione di Cristo, dipinto, post 1516 - ante 1584 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, *catalogo.beniculturali.it*: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401635>> (consultato il 19 giugno 2022).

Scheda dell'opera «Gesù Cristo deriso. Binck Jacob» nel sito della Regione Lombardia, *LombardiaBeniCulturali*: <<https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/D0080-01447/>> (consultato il 15 marzo 2022).

Scheda dell'opera « Istituzione dell'Eucarestia, dipinto, 1603-1607 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, *catalogo.beniculturali.it*:
<<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200218814>> (consultato il 18 novembre 2022).

Scheda dell'opera « Pilato, dipinto, 1500-1599 » nel sito Catalogo generale dei Beni Culturali, *catalogo.beniculturali.it*:
<<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500402031>> (consultato il 13 giugno 2022).

Dizionari online

celata, in *Vocabolario Treccani online*: <<https://www.treccani.it/vocabolario/celata/>> (consultato il 31 maggio 2022).

Shōfār, in *Treccani Enciclopedia on line*: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/shofar/>> (consultato il 3 dicembre 2021).

Fondazione Federico Zeri

Scheda n. 4386 « Altichiero, Flagellazione di Cristo, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*:
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6229/Altichiero%2C%20Flagellazione%20di%20Cristo%2C%20Cristo%20deriso>> (consultato il 16 agosto 2022).

Scheda n. 4471 « Semitecolo Nicoletto, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*:
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/5444/Semitecolo%20Nicoletto%2C%20Cristo%20deriso>> (consultato il 28 febbraio 2022).

Scheda dell'opera n. 5273 « Maestro di Ronciette, Allegoria della Crocifissione » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*:
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6721/>> (consultato 26 novembre 2022).

Scheda dell'opera n. 15677 « Del Conte Jacopino, Deposizione di Cristo dalla croce » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/16662/>> (consultato il 20 novembre 2022).

Scheda dell'opera n. 22965 « Niccolò di Pietro, Allegoria della Crocifissione e storie della Passione di Cristo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25471/>> (consultato 26 novembre 2022).

Scheda n. 32470 « Anonimo veronese sec. XVI, Pilato mostra Cristo al popolo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/34628/Anonimo%20veronese%20sec.%20XVI%2C%20Pilato%20mostra%20Cristo%20al%20popolo>> (consultato il 18 agosto 2022).

Scheda n. 38964 « Bordone Paris, Ecce Homo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41731/Bordone%20Paris%2C%20Ecce%20Homo>> (consultato il 17 giugno 2022).

Scheda n. 38986 « Bordone Paris, Cristo davanti ad Erode » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41815/Bordone%20Paris%2C%20Cristo%20davanti%20ad%20Erode>> (consultato il 17 giugno 2022).

Scheda dell'opera n. 39116 « Frangipani Nicolò, Ecce Homo » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/42512/Frangipani%20Nicol%C3%B2%2C%20Ecce%20Homo>> (consultato l'11 marzo 2022).

Scheda dell'opera n. 43788 « Caliarì Paolo, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/46202/Caliari%20Paolo%2C%20Cristo%20deriso>> (consultato il 12 marzo 2022).

Scheda dell'opera n. 44667 « Haeredes Pauli, Cristo davanti a Caifa » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Federico Zeri*: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/46578/Haeredes%20Pauli%2C%20Cristo%20davanti%20a%20Caifa>> (consultato il 23 giugno 2022).

Fondazione Giorgio Cini

Schede «ALU.0548 - TESTA VIRILE GROTTESCA», «ALU.0549 - TESTA VIRILE GROTTESCA» e «ALU.0550 - TESTA VIRILE GROTTESCA» nell'*Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento* dell'Archivio digitale della *Fondazione Giorgio Cini*: <https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000038/atlante-xilografie-italiane-del-rinascimento.html?query=TESTA+VIRILE+GROTTESCA&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22storiaarte%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22storiaartexilografie%22%5D%7D%7D> (consultato il 3 marzo 2022).

Scheda « ALU.0835 - Cristo portacroce » nell'*Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento* dell'Archivio digitale della *Fondazione Giorgio Cini*: <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/42812/stampa-42812.html?currentNumber=7&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22record_SGT_SGTI_string%3A%5C%22CRISTO+PORTACROCE%5C%22%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22storiaarte%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22storiaartexilografie%22%5D%7D%7D&startPage=>> (consultato il 3 marzo 2022).

Scheda dell'opera n. 409632 « Anonimo, Cristo deriso » nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Giorgio Cini*: <<http://arte.cini.it/Opere/409632>> (consultato il 12 marzo 2022).

Scheda dell'opera n. 418758 «Anonimo, Ambito veneto, Deposizione dalla croce» nel Catalogo online della fototeca della *Fondazione Giorgio Cini*, Venezia: <<http://arte.cini.it/Opere/418758>> (consultato il 24 luglio 2022).

Altro

Francesca Catalano, « “Ecce homo”: alla Manfrediniana (Seminario di Venezia) la Passione raccontata da Palma e Bordone » articolo del 21 aprile 2019 sul sito *genteveneta.it*: <<https://www.genteveneta.it/cultura/ecce-homo-alla-manfrediniana-seminario-di-venezias-la-passione-raccontata-da-palma-e-bordone/>> (consultato il 17 giugno 2022).

Scheda «Le festività» nel sito del Museo Ebraico di Venezia, *museoebraico.it*: <<https://www.museoebraico.it/la-comunita-ebraica/le-festivita/>> (consultato il 3 dicembre 2021).

Scheda della mostra *Ecce Homo* presso la Pinacoteca Manfrediniana di Venezia (12 aprile – 29 giugno 2019): <<http://www.patriarcatoveneziasite/ecce-homo-due-capolavori-pasquali-della-pittura-veneziana-del-cinquecento-restaurati-e-in-mostra-alla-salute-inaugurazione-giovedi-11-aprile-ore-18-00-la-mostr/>> (consultato il 17 giugno 2022).

Scheda dell'opera «Circle of Jacopo Palma il Giovane (Italian, b. ca. 1548–1628), *Ecce Homo*» in *artnet.com*: <http://www.artnet.com/artists/jacopo-palma-il-giovane/ecce-homo-hrsAtVqxSgteOM_ireseVQ2> (consultato l'11 marzo 2022).

Scheda dell'opera « Ecce Homo Cristo deriso PALMA il GIOVANE / Jacopo Negretti (Venezia 1549-1628) », *Luca Sforzini Arte* a Casteggio (PV): <<https://www.valutazione-quadri.it/prodotto/ecce-homo-cristo-deriso-palma-il-giovane-jacopo-negretti-venezias-1549-1628/>> (consultato l'11 marzo 2022).