Marca/Marche
rivista di storia regionale
3/2014

Gli ebrei e le Marche: ricerche, prospettive, didattica

- *Possedimenti farfensi nel Fermano tra i secoli X e XII*
- *«In magnificis Girifalci arcis aedibus». Francesco Sforza e la città di Fermo (1434-1446)*
- *Marchigiani nel Risorgimento. Documenti e cimeli (1808-1945)*
- *Il circolo culturale «Jacques Maritain» di Ancona (1964-2014)*

Andrea Livi Editore

Marca/Marche

rivista di storia regionale

3/2014

Gli ebrei e le Marche: ricerche, prospettive, didattica

- ***Possedimenti farfensi nel Fermano tra i secoli X e XII***
- ***«In magnificis Girifalci arcis aedibus». Francesco Sforza e la città di Fermo (1434-1446)***
- ***Il porto di Ancona e le operazioni navali in Adriatico nel 1848-49***
- ***Marchigiani nel Risorgimento. Documenti e cimeli (1808-1945)***
- ***Dallo Stato pontificio all'Unità d'Italia: le Marche nella testimonianza di Nicola Morici***
- ***Il circolo culturale «Jacques Maritain» di Ancona (1964-2014)***

AndreaLivi Editore

Marca/Marche
rivista di storia regionale
info@marca-marche.it

- *Direzione*: Floriano Grimaldi, Marco Moroni, Francesco Pirani, Andrea Livi
- *Consiglio scientifico*: Luca Andreoni, Roberto Domenichini, Fabio Mariano, Paolo Peretti, Luigi Rossi, Giorgio Semmoloni, Mario Sensi, Lucio Tomei, Andrea Trubbiani, Carlo Verducci, Fabiola Zurlini
- *Direttore responsabile*: Claudio Giovalè
- *Direzione, redazione e amministrazione*
  Largo Falconi 4, 63900 Fermo (Fm), tel. 0734 227527
  www.andrealivieditore.it - info@andrealivieditore.it
- *Segreteria di redazione*: Sabrina Sollini
  info@marca-marche.it
- *Hanno collaborato a questo numero:* Luca Andreoni, Ettore Baldetti, Marina Bernardini, Claudio Bruschi, Giuseppe Capriotti, Concetta Ferrara, Elena Franca, Giancarlo Galeazzi, Michaël Gasperoni, Marco Moroni, Maila Pentucci, Paolo Peretti, Francesco Pirani, Luigi Rossi, Renata Segre
- Un fascicolo € 15,00. *Abbonamento a due fascicoli* € 25,00 da versare sul c/c postale n. 14081632 intestato a Andrea Livi editore, Largo Falconi 4 - 63900 Fermo (Fm)
- Libri per recensione, riviste in cambio, vanno inviati alla redazione
- *Foto*: ove non segnalato fanno parte dell'Archivio dell'editore
- © Copyright «Marca/Marche», Fermo 2014
- Autorizzazione Tribunale di Fermo n. 1/2014 dell'1.2.2014
- ISSN 2284-0389
- ISBN 88-7969-335-9
- Gli scritti firmati rispecchiano l'opinione dei singoli autori

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014
per conto di Andrea Livi editore in Fermo
dalla Fast Edit di Acquaviva Picena

SOMMARIO

5 Gli ebrei e le Marche: ricerche, prospettive, didattica
7 *Premessa*
11 Marco Moroni - *La comunità ebraica di Recanati: aspetti economici e sociali*
27 Luigi Rossi - *Storia e storie degli ebrei di Fermo*
51 Luca Andreoni - *Privilegi mercantili e minoranze ebraiche: levantini ad Ancona nel XVI secolo*
69 Michaël Gasperoni - *I cognomi degli ebrei marchigiani*
81 Giuseppe Capriotti - Concetta Ferrara - *Immagini e antigiudaismo. Sette "città antiebraiche" nelle Marche*
117 Paolo Peretti - *Federico Consolo (1841-1906), erudito musicista ebreo anconetano*
137 Maila Pentucci - *Insegnare la Shoah: riflessioni, spunti, pratiche didattiche*

153 Riletture
155 Renata Segre - *L'espulsione degli ebrei delle Marche*

169 Ricerche
171 Elena Franca - *Possedimenti farfensi nel Fermano tra i secoli X e XII*
187 Francesco Pirani - *«In magnificis Girifalci arcis aedibus». Francesco Sforza e la città di Fermo (1434-1446)*
207 Claudio Bruschi - *Il porto di Ancona e le operazioni navali in Adriatico nel 1848-49*
219 Ettore Baldetti - *Marchigiani nel Risorgimento. Documenti e cimeli (1808 - 1945). Gli anonimi protagonisti di un movimento* in fieri
235 Giulio Rufo Clerici - *Dallo Stato pontificio all'Unità d'Italia: le Marche nella testimonianza di Nicola Morici*
247 Giancarlo Galeazzi - *Il circolo culturale «Jacques Maritain» di Ancona (1964-2014). Appunti per una storia della presenza culturale dei cattolici ad Ancona*

269 Note, recensioni, segnalazioni
269 Note
275 Recensioni
285 Segnalazioni

Gli ebrei e le Marche: ricerche, prospettive, didattica

a cura di
Luca Andreoni e Marco Moroni

Giuseppe Capriotti - Concetta Ferrara*

Immagini e antigiudaismo. Sette "città antiebraiche" nelle Marche

Introduzione

La pittura cristiana è una preziosa fonte indiretta per studiare la presenza ebraica e i rapporti intercorsi tra ebrei e cristiani su un dato territorio tra medioevo ed età moderna. In molti casi la pittura cristiana (ovvero le immagini commissionate da cristiani, realizzate da artisti cristiani e destinate a un pubblico di cristiani) rappresenta in maniera neutra gli ebrei, ad esempio quando si raffigura il sacerdote che celebra lo sposalizio della Vergine o la circoncisione di Gesù; in altri casi, invece, le immagini effigiano l'ebreo in modo peggiorativo, con tratti del volto deformi e ripugnanti, in particolare con naso adunco o barba aguzza, in modo da sottolineare negativamente l'azione che egli sta compiendo, in genere contro Gesù o la Madonna. È possibile in questo caso parlare di "pittura antiebraica", ovvero di un fenomeno che aveva lo scopo di provocare all'ebreo e al suo gruppo religioso d'appartenenza la perdita della pubblica stima (una specie di "macchina del fango"): agli ebrei vengono infatti talvolta attribuite delle azioni malvagie che, secondo le fonti letterarie, essi non hanno neanche commesso[1].

Spesso la "pittura antiebraica" si trova nelle città in cui la presenza ebraica e l'insofferenza verso essa sono documentate anche da altre fonti (archivistiche o letterarie): in questo caso tale iconografia è con ogni evidenza lo specchio della politica antigiudaica cristiana, portata avanti soprattutto dai francescani dell'Osservanza, i quali promuovevano una riforma religiosa e sociale che passava anche attraverso una riforma economica, tesa a svalutare le pratiche creditizie ebraiche (il prestito ad interesse) a favore dell'istituzione del Monte di Pietà (una banca cristiana che in

* Il testo è stato concepito congiuntamente dai due autori, tuttavia a Giuseppe Capriotti spetta la redazione dell'introduzione e a Concetta Ferrara la redazione dei paragrafi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

[1] Per un inquadramento del problema si vedano B. Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. Frugoni, Laterza, Roma-Bari 2003; F. Lollini, *"Lo strepito degli ostinati giudei". Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia Romagna*, in M.G. Muzzarelli, a cura di, *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, il Mulino, Bologna 2004, pp. 269-328; D. Higgs Strickland, *Saracens, Demons, and Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, Oxford 2003; G. Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Gangemi, Roma 2014.

un primo momento prestava senza interesse)[2]. La "pittura antiebraica" è dunque in molti casi lo specchio di un conflitto sociale ed economico in atto. Tuttavia, a volte, essa è presente anche laddove gli ebrei non ci sono o non ci sono più perché precedentemente cacciati: in questo caso l'ebreo impersona un nemico teologico e paradigmatico, incarnazione dell'errore di scetticismo e incredulità nei confronti dei dogmi o dei dettami della Chiesa[3].

Le Marche, come d'altronde tutto il territorio dello Stato della Chiesa tra Quattrocento e Cinquecento, ove gli ebrei erano ambiguamente tollerati in quanto necessari alle economie commerciali cittadine, sono una regione abbastanza ricca di iconografia antiebraica. Dopo la bolla del 1569, la *Hebraeorum gens* di Pio V, e quella del 1593, la *Caeca et obdurata* di Clemente VII, che obbligano gli ebrei a vivere nei soli ghetti di Roma e Ancona, la presenza ebraica nelle città marchigiane progressivamente scompare e parallelamente svaniscono significativamente anche le testimonianze di iconografia antiebraica. In questo saggio verranno analizzati i dipinti antiebraici presenti nella regione, in un percorso da Nord a Sud, attraverso sette "città antiebraiche". Mediante l'analisi di queste opere emergeranno anche i principali temi iconografici e i caratteri distintivi della "pittura antiebraica".

1. *Urbino*

L'*excursus* dedicato alle città marchigiane comincia da Urbino. Tra Quattrocento e Cinquecento, la città vive un momento di vivacità economica e politica, grazie, soprattutto, a Federico da Montefeltro, insigne condottiero e abile uomo politico, signore della città dal 1443 al 1482. Una comunità ebraica è documentata a Urbino già ai tempi di Guidantonio da Montefeltro (1378-1443), predecessore di Federico. Dalla documentazione d'archivio non è possibile avere notizie certe riguardo all'entità di questa presenza, ma si ricava che tra il 1407 e il 1416 in città era presente un solo banco di prestito, gestito da Isaia di maestro Daniele, un ebreo che aveva ottenuto dal signore il diritto di esercitare in esclusiva questa attività. Tale privilegio venne confermato anche al figlio di Isaia, Salomone e, successivamente, ai suoi eredi. Di fatto, a Urbino l'attività del prestito, che nella maggior parte delle città italiane era esercitata da diversi banchi, è affidata a una sola famiglia, definendo un vero e proprio monopolio legittimato dal sovrano[4]. Nel 1468 arriva a Urbino

[2] Si veda da ultimo G. Capriotti, *Gestire il denaro, gestire la salvezza. Tre immagini al sostegno del Monte di Pietà: Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli*, in «Il Capitale Culturale», 2 (2011), pp. 13-40.

[3] È quanto accade talvolta anche nel teatro. Si veda C. Susa, *Tra "perfidia" anticristiana e conversione nel nome di Maria. Figure di "giudei" nel teatro religioso europeo tardo-medievale in area mediterranea* in Capriotti, a cura di, *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria*, cit., pp. 19-50.

[4] Sulla presenza ebraica a Urbino nel XV secolo si vedano A. Veronese, *La presenza ebraica nel ducato di Urbino nel Quattrocento*, in *Italia Judaica. Gli ebrei nello Stato Pontificio fino al Ghetto (1555)*, Atti del IV

il predicatore francescano Domenico da Leonessa e, poco dopo, viene istituito un Monte di Pietà, ente creditizio finalizzato all'erogazione di prestiti di limitata entità in cambio di un pegno, istituito dai francescani per esercitare una vera e propria forma di concorrenza nei confronti degli ebrei e della loro attività[5].

La Chiesa aveva proibito l'usura, a partire dai divieti imposti dall'Antico Testamento, a proposito dei prestiti tra ebrei, riferendosi a una massima di Aristotele, secondo il quale «*pecunia pecuniam parere non potest*»[6] e fondandosi sul principio evangelico del «*mutuum date nihil inde sperantes*»[7]. Tuttavia, essendo l'usura un male necessario, il settore del credito fu affidato agli ebrei, ma come osserva Todeschini, non si può non considerare il fatto che ciò avveniva sullo sfondo di una consolidata percezione cristiana della ricchezza ebraica, come di una ricchezza di origine usuraia e dunque fraudolenta[8].

La fondazione del Monte di Pietà a Urbino non rappresentò soltanto un attacco generico alle pratiche economiche ebraiche. Al momento della sua istituzione l'attività creditizia urbinate era nelle mani di Venturello di Salomone, erede di Isaia di Maestro Daniele e appartenente alla stessa famiglia a cui – almeno a partire dal 1406 – era ufficialmente concesso l'esercizio dell'attività di prestito. L'istituto urbinate nasce quindi dall'intento di fare concorrenza al banco di Venturello di Salomone e soppiantarne l'attività.

La pala del Corpus Domini*, Paolo Uccello e Giusto di Gand*

La realizzazione della pala del *Corpus Domini*, commissionata a Paolo Uccello nel 1468, dalla Confraternita del *Corpus Domini*, arricchisce di ulteriori elementi questo quadro. Paolo Uccello dipinge soltanto la predella, che, come emerge dal libro di entrate e uscite della confraternita, nell'ottobre dello stesso anno era già conclusa[9]. La tavola principale venne realizzata dal pittore fiammingo Giusto di Gand entro il 1474. La predella racconta il miracolo dell'ostia profanata, mentre nell'ancona è rappresentata un'ultima cena nella forma della comunione agli

convegno internazionale (Tel Aviv, 18-22 giugno 1995), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1998, pp. 251-283; G. Luzzatto, *I banchieri ebrei in Urbino nell'età ducale*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1983 (ed. or. 1902).

5 Sulla storia dei Monti di Pietà in Italia si vedano V. Meneghin, *I monti di pietà in Italia dal 1462 al 1562*, Lief, Vicenza 1986; D. Montanari, a cura di, *Monti di Pietà e presenza ebraica in Italia (secoli XV - XVIII)*, Bulzoni, Roma 1999 e soprattutto M.G. Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, il Mulino, Bologna 2001.

6 «Il denaro non può partorire denaro» (Aristotele).

7 «Concedete prestiti senza sperarne nulla» (Lc, 6:35).

8 G. Todeschini, *I mercanti e il tempio. La società italiana e il circolo virtuoso della ricchezza tra Medioevo ed Età Moderna*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 227-231.

9 Per i pagamenti ricevuti da Paolo Uccello dalla Confraternita del *Corpus Domini* tra il 1467 e il 1468, si veda L. Moranti, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, il lavoro editoriale, Ancona 1990, pp. 207-213.

apostoli. Le due tavole sono oggi esposte nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino[10] e, oltre a essere testimonianza di due culture figurative molto diverse, sono legate da un unico progetto iconografico, dettato sicuramente dalla committenza, la confraternita del *Corpus Domini* e il duca Federico da Montefeltro, che contribuì alla realizzazione dell'opera con 15 fiorini d'oro[11].

La predella è articolata in sei scene divise da colonnine a tortiglione dietro le quali gli episodi si succedono con una continuità spaziale che avvicina la rappresentazione a una scena teatrale e rappresenta il miracolo dell'ostia profanata. La vicenda della profanazione dell'ostia è tratta orientativamente da una leggenda francese legata al *miracle des Billettes*[12]: nella parrocchia parigina di Saint Jean-en-Grève, un ebreo chiede a una donna cristiana, che aveva precedentemente impegnato presso di lui un vestito, di avere in cambio l'ostia consacrata ricevuta il giorno di Pasqua. La donna, per avere indietro il suo abito, accetta e porta l'ostia all'ebreo, che la disonora in diversi modi. Il figlio dell'ebreo racconta l'accaduto ad alcuni suoi amici figli di cristiani. L'ebreo profanatore viene condannato a morte, mentre la sua famiglia si converte.

Il racconto di Paolo Uccello inizia in un banco di prestito dove una donna è raffigurata nell'atto di impegnare l'ostia (fig. 1). Sulla parete di fondo compaiono tre stemmi che permettono di identificare la figura maschile dietro il banco con un ebreo e di connotarlo negativamente: uno scorpione nero su fondo giallo, simbolo per eccellenza dell'infamia del popolo ebraico[13]; una testa di moro, simbolo

[10] La chiesa del *Corpus Domini*, che sorgeva nell'attuale Piazza della Repubblica di Urbino, è stata demolita nel 1703; le due tavole, dopo varie vicende, sono confluite nella collezione della Galleria Nazionale delle Marche a seguito delle demanazioni postunitarie.

[11] Moranti, *La Confraternita*, cit., pp. 216-217.

[12] P. Francastel, *Un mystère parisien illustré par Uccello. Le miracle de l'hostie d'Urbino*, in «Révue archeologique», 39 (1952), pp. 180-191.

[13] Il giallo già a partire dal XIII secolo è presentato in molti testi letterari come il colore per eccellenza della falsità e della menzogna, caratteristiche che, in un clima antiebraico, ben si adattavano allo stereotipo dell'«ebreo usuraio» e dal 1220-1250 l'iconografia cristiana inizia a raffigurare l'ebreo come un personaggio vestito di giallo (o che porta del giallo su una parte del suo abbigliamento). Al colore giallo è spesso associato uno scorpione che, nell'arte cristiana di età medievale e rinascimentale è il simbolo per eccellenza del popolo di Israele. Sia la Bibbia che i testi dei Padri della Chiesa hanno spesso insistito, infatti, sulla figura dello scorpione come nemico della Chiesa. Ad esempio nel Primo Libro dei Re, lo scorpione è l'immagine di uno strumento di tortura (1Re, 1:12,11); in Ezechiele, invece, esso è proposto come simbolo della malvagità (Ez 2:6), mentre nell'Apocalisse è emblema per eccellenza del dolore fisico (Ap 9:3 e 5). Ispirandosi a queste fonti, i Padri della Chiesa hanno frequentemente fatto ricorso all'immagine dello scorpione come simbolo dell'attacco degli eretici alla vera dottrina e come incarnazione del demonio, per il fatto che, pur incedendo in avanti, colpisce con la coda. Sulla base di queste tradizioni, tra Trecento e Cinquecento si diffonde, nelle sacre rappresentazioni, la tendenza ad associare lo scorpione e tutti gli attributi negativi connessi alla figura dell'ebreo, sino addirittura a paragonare, in alcuni drammi sacri scritti tra il XV e il XVI secolo, il tradimento dell'ebreo alla puntura degli scorpioni. Sulla simbologia dello scorpione e sul suo legame con il popolo ebraico si vedano M. Bulard, *Le Scorpion, symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ siècles. A propos de quatre peintures murales de la chapelle Saint-*

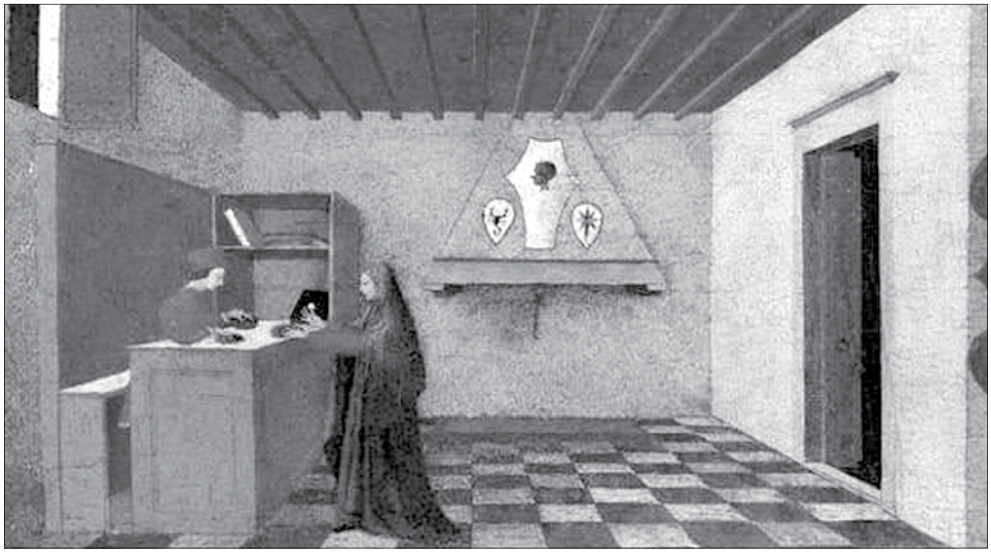

Fig. 1 - Paolo Uccello, *La profanazione dell'Ostia*, predella (primo scomparto), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (PU).

degli infedeli musulmani, associato frequentemente agli ebrei, per via della sovrapposizione tra infedeltà saracena (il nemico esterno) e infedeltà ebraica (il nemico interno)[14], che si diffonde con le crociate; e una stella a otto punte, utilizzata nel medioevo e nel Rinascimento come segno d'infamia che identifica gli ebrei[15]. Nel secondo scomparto è raffigurato l'interno dell'abitazione dell'ebreo che, in presenza della sua famiglia, ha messo a bollire l'ostia, che però ha iniziato a sanguinare; il sangue fuoriesce anche dalla porta di ingresso, dietro la quale sono presenti dei cristiani. Lo scomparto successivo rappresenta il momento del recupero e della riconsacrazione dell'ostia a cui prende parte anche il pontefice, da identificare, con ogni probabilità, con Bonifacio VIII, che nel 1295 approvò il miracolo *des Billettes.* Segue la punizione della donna cristiana che aveva impegnato l'ostia, scagionata dall'intervento di un angelo. Nello scomparto successivo è invece rappresentato il diverso destino che tocca all'ebreo, condannato al rogo insieme alla sua famiglia. L'ultima scena raffigura nuovamente la donna cristiana distesa sul cataletto. L'anima della donna, che sta per esalare l'ultimo respiro, è contesa tra due diavoli e

Sébastien, à Lanslevillard Savoie, De Boccard, Paris 1935 e L. Aurigemma, *Il segno zodiacale dello scorpione nelle tradizioni occidentali*, Einaudi, Torino 1976.

[14] M. Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo e dell'antisemitismo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 69-75.

[15] La stella a otto punte compare, per esempio, in una miniatura del *Fortalitium fidei* di Alonso de Spina. Al riguardo si veda Blumenkranz, *Il cappello a punta*, cit., pp. 92, 94.

due angeli: la maggiore vicinanza degli angeli alla bocca lascia intendere che per la donna è prevista una possibilità di salvezza, negata all'ebreo e alla sua famiglia.

Nella composizione della narrazione, Paolo Uccello si ispira chiaramente al *Miracle des billets*, ma inserisce numerose varianti. Marilyn Aronberg Lavin ha infatti osservato che l'artista ha combinato testi diversi, che però, da soli, non giustificano tutte le scelte iconografiche[16]. La leggenda francese è, innanzitutto, riletta attraverso la *Nuova Cronica*, scritta tra il 1322 e il 1348 da Giovanni Villani, il quale, nel raccontare il miracolo parigino, identifica l'usuraio con un ebreo[17]. A questa fonte Lavin ha affiancato il testo di un dramma teatrale toscano della fine del XV secolo, la *Rapresentatione d'uno miracolo del Corpo di Cristo*, che racconta la vicenda di un uomo che aveva impegnato presso un usuraio ebreo il suo mantello e la *cioppa* della moglie. La donna, volendo riavere indietro l'abito per il giorno di Pasqua, offre all'ebreo uno scambio o del denaro. L'ebreo chiede un'ostia consacrata; una volta ottenuta, la mette in pentola, la frigge e la colpisce con un pugnale facendola sanguinare, ma è scoperto da due cristiani. L'usuraio e la donna vengono condannati l'uno al rogo e l'altra all'impiccagione, ma mentre l'ebreo, dopo aver rifiutato la conversione, è giustiziato, la donna si salva, grazie all'intervento di San Tommaso d'Aquino, che annuncia al re che Cristo ha già perdonato la donna. Nessuno di questi testi combacia con la vicenda dipinta da Paolo Uccello. Il pittore sembra aver selezionato i diversi episodi da tutte e tre le fonti (e probabilmente anche da altre non ancora identificate), arricchendoli liberamente di numerosi dettagli. La prima anomalia riguarda la sorte dell'ebreo: da tutte e tre le fonti si ricava che solo l'ebreo è condannato per il fatto commesso, mentre la sua famiglia (presente nel dramma teatrale e nemmeno menzionata della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani), dopo essersi convertita, è scagionata. Nella versione urbinate non esiste possibilità di salvezza per nessun membro della famiglia, poiché sono tutti condannati al rogo. Infine, se nella leggenda francese la donna cristiana scompare dal racconto subito dopo aver impegnato l'ostia, nella predella di Urbino compare al momento della condanna, quando, grazie all'intervento di un angelo, è scagionata, e sul letto di morte assistita da angeli e diavoli nell'atto di contendersi la sua anima. In questo caso Paolo Uccello sembrerebbe essersi ispirato al dramma teatrale toscano in cui si legge che la donna è salvata grazie all'intervento di San Tommaso d'Aquino, qui sostituito da un angelo, ma la scena della morte e della presunta salvezza non è presente in alcuna versione.

[16] M. Aronberg Lavin, *The Altar of Corpus Domini in Urbino*: *Paolo Uccello*, *Joos van Ghent*, *Piero della Francesca*, in «Art Bulletin», vol. 49 (1967), 1, pp. 1-24.

[17] G. Villani, *Nuova Cronica*, VIII, 143. Si veda C. Frugoni, a cura di, *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 183.

La leggenda della profanazione dell'ostia è soltanto uno dei resoconti dei molti miracoli eucaristici che, a partire dal XIII secolo, si diffondono sia attraverso i testi scritti che mediante la predicazione. La ragione principale di questo fenomeno si collega alla proclamazione del dogma della transustanziazione – avvenuta nel 1215 in occasione del IV Concilio Lateranense – e alla difficoltà, per la stessa comunità cristiana, di accettare l'idea dell'effettiva presenza del corpo di Cristo nell'ostia consacrata[18]. In questo contesto si diffondono numerosi resoconti di miracoli eucaristici e altrettante immagini ad essi correlate, in cui l'ebreo è solitamente raffigurato nell'atto di compiere azioni empie nei confronti dell'ostia. Si cerca, dunque, di risolvere un problema dogmatico interno ricorrendo a un nemico esterno alla comunità cristiana, appunto l'ebreo, e individuando nella redenzione o nella conversione una possibilità di salvezza.

Nel momento in cui questi racconti si inseriscono in specifici contesti sociali, si istaura un meccanismo di riconoscimento dell'ebreo profanatore della narrazione con l'ebreo reale, che viveva e operava nelle città in cui il racconto circolava. Questo fenomeno è molto evidente nella predella di Urbino, in cui l'ultimo episodio, assente in qualsiasi altro testo e rappresentazione, insiste sul fatto che l'incredulità ebraica è punita, mentre quella cristiana è perdonata[19]. Dana Katz, considerando la predella in relazione alla politica di tolleranza condotta dal duca nei confronti degli ebrei di Urbino, ha sostenuto che la punizione inflitta, in questa versione della leggenda, all'ebreo e alla sua famiglia, ha una natura simbolica ed è funzionale a preservare l'ordine sociale: Federico perseguita solo l'ebreo che supera il limite, offendendo la Cristianità[20]. In realtà la violenza simbolica espressa nel teatro o nelle immagini non scongiurava il rischio di una violenza reale, ma, addirittura, lo enfatizzava, come testimoniato dai molti episodi di sassaiole sante successivi a rievocazioni antiebraiche della Passione[21]. Infine, se si considera che la predella viene commissionata nello stesso anno in cui a Urbino predica Domenico da Leonessa e viene istituito il Monte di Pietà e che nella stessa città l'attività del prestito era gestita da un'unica famiglia, è possibile che il dipinto di Paolo Uccello avesse un preciso bersaglio, l'attività feneratizia della famiglia di Isaia di Maestro Daniele,

[18] Sulla battaglia per difendere l'eucaristia attraverso testi e immagini si vedano D. Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs Italiens, 1250-1497*, Editions du Cerf, Paris 1989; M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 59-60.

[19] D. Piermattei, *L'ostia profanata: gli Ebrei e la nascita dei monti di Pietà nel Ducato di Urbino*, Caripesaro, Pesaro 1997, p. 71.

[20] D.E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2008, pp. 16-39.

[21] A. Toaff, *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 219-225.

alla quale esisteva un'alternativa, il Monte di Pietà[22].

La pala d'altare, dipinta da Giusto di Gand entro il 1474 (fig. 2), raffigura l'episodio evangelico dell'Ultima Cena, nella forma della comunione agli apostoli: sullo sfondo di un'abside di una chiesa, Cristo è raffigurato come sacerdote nell'atto di distribuire agli apostoli l'ostia consacrata, tenendola tra pollice e indice, esattamente nello stesso modo in cui la donna nella predella di Paolo Uccello regge l'ostia impegnata all'ebreo: probabilmente l'intento del pittore è quello di creare un parallelismo tra il gesto sacerdotale di Gesù e quello profanatorio della donna[23]. Dietro Gesù si trova il tavolo eucaristico, rappresentato a tutti gli effetti come l'altare di una chiesa, sul quale sono raffigurate l'ostia azima, simbolo dell'Eucarestia occidentale, e il pane fermentato, utilizzato durante l'Eucarestia ortodossa. La rappresentazione sembra essere divisa in due parti, che ripropongono il tema della polarità tra bene e male. Nella parte sinistra della tavola è raffigurato Giuda che tiene in mano una scarsella[24], simbolo della sua incompetenza nel mercanteggiare (Giuda è colui che non ha percepito il valore di Cristo e lo ha venduto per trenta denari) e che, nella tradizione cristiana, incarna tutte le qualità negative attribuite agli ebrei, come l'avarizia e l'incompetenza economica[25]; Giuda indossa un *tallith*[26], lo scialle di preghiera ebraico di colore bianco, ma che in questo caso è giallo. Nella parte destra del dipinto sono concentrate le figure positive: oltre a Gesù, sono raffigurati Federico da Montefeltro, riconoscibile dal singolare naso, Battista Sforza (o una balia) con in braccio il neonato Guidobaldo, alcuni personaggi, all'estrema destra, identificati con Ottaviano Ubaldini della Carda, Costanzo Sforza e Antonio

Fig. 2 - Giusto di Gand, *Pala del Corpus Domini*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (PU).

[22] Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 68-69 e 73.

[23] Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 69.

[24] Sull'attributo già medievale della borsa del denaro per indicare l'ebreo, si veda Blumenkranz, *Il cappello a punta*, cit., p. 52.

[25] Sull'incompetenza economica ebraica, simboleggiata dalla figura di Giuda si veda G. Todeschini, "*Judas mercator pessimus". Ebrei e simoniaci dall'XI al XIII secolo*, in «Zakhor», I (1997), pp. 11-23.

[26] Lavin, *The altar of Corpus Domini*, cit., p. 17; Katz, *The Jews in the Art*, cit., p. 33.

Ubaldini[27], e un singolare personaggio con barba lunga, copricapo orientale e abiti lussuosi, intento a dialogare con il duca.

Secondo la testimonianza di Bernardo Baldi, storico urbinate vissuto tra Cinquecento e Seicento, l'orientale dipinto da Giusto di Gand sarebbe un ambasciatore del re di Persia[28], identificato, nel 1839, con Caterino Zeno, un ambasciatore veneziano che svolse tra 1471 e 1474 una lunga missione in Persia[29]. Tale ipotesi è stata confutata nel 1949 da Paolo Alatri che, nell'edizione critica delle lettere di Federico, oltre a sottolineare che Zeno era un ambasciatore veneziano e non persiano, ha dimostrato che non poteva esser stato ritratto da Giusto di Gand nella *Comunione degli Apostoli* per il fatto che non è mai documentato a Urbino e perché al momento della realizzazione dell'opera non era in Italia. Sempre partendo dalla corrispondenza epistolare del duca e basandosi su uno studio di Guglielmo Berchet[30], Alatri identifica l'orientale con Isaach un medico ebraico di origine spagnola convertito al cristianesimo[31]. Secondo l'interpretazione di Marilyn Aronberg Lavin, che riprende questa identificazione, la tavola e la predella con la profanazione dell'ostia rappresenterebbero un invito alla conversione: l'ebreo che profana l'ostia è punito con la morte, mentre colui che si converte è accettato a corte e trattato dal duca come suo pari[32]. Sviluppando questa linea interpretativa, Dana Katz ha identificato l'uomo con cui dialoga Federico semplicemente con un ambasciatore musulmano e ha interpretato l'ancona e la predella come uno *speculum principis*: l'altare non esprimerebbe i due opposti sentimenti nei confronti dell'ebreo convertito e dell'ebreo profanatore, ma sarebbe il simbolo della politica di tolleranza nei confronti dell'alterità religiosa promossa dal duca, pronto a punire l'infedele (l'ebreo profanatore della predella) e ad accogliere calorosamente l'infedele che si presenta come alleato (l'ambasciatore persiano)[33].

Stendardo di San Giovanni

Un'altra testimonianza materiale delle tensioni religiose che interessarono il ducato di Urbino nella seconda metà del Quattrocento è rappresentata dallo stendardo di San Giovanni, uno stendardo processionale su due facce, con *Battesimo di Cristo* e *Predica del Battista*, commissionato dalla confraternita di San Giovanni tra il 1470 e il 1472. Nella Predica del Battista, San Giovanni è raffigurato nell'atto di

[27] Lavin, *The altar of Corpus Domini*, cit., pp. 22-23.

[28] B. Baldi, *Vita e fatti di Federigo di Montefeltro*, presso Perego Salvioni, Roma 1824, vol. III, pp. 241-242.

[29] J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Le Monnier, Firenze 1899 (1839), vol. I, p. 292.

[30] G. Berchet, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, Paravia, Torino 1865, pp. 8-9, 115, 121.

[31] P. Alatri, a cura di, *Federico da Montefeltro. Lettere di Stato e d'Arte (1470-1480)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1949, pp. 78-79.

[32] Lavin, *The altar of Corpus Domini*, cit., pp. 17-18.

[33] Katz, *The Jews in the Art*, cit., pp. 37-39.

rivolgere la sua predica a una folla molto eterogenea, tra cui, oltre al duca Federico sulla sinistra (il naso è ingentilito, ma l'attributo delle chiavi e l'anello ducale al dito mignolo presente anche nella pala di Brera lasciano pochi dubbi), compaiono due ebrei, riconoscibili per il vistoso profilo ebraico dell'uomo vestito di broccato e per il copricapo squamato e appuntito della donna[34] e due mori, identificabili dalla pelle scura e dall'attributo del turbante.

L'episodio evangelico è riletto e fortemente attualizzato alle vicende politiche e religiose che interessano la città di Urbino tra gli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento: il Battista rivolge la sua predica non soltanto ai giudei ma a tutti gli infedeli, che, però, contrariamente agli altri astanti che volgono lo sguardo verso il Battista, non sono interessati alla predica. Come nella *pala del Corpus Domini*, anche in questo caso, il diverso è chiamato in causa solo per ribadire il concetto dell'alterità religiosa e della superiorità di chi sa riconoscere il valore del messaggio cristiano.

2. *Sassoferrato*

Nella Galleria Nazionale delle Marche è esposto un polittico con le *Storie della Vera Croce* proveniente dall'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato. L'opera, attribuita a Giovanni Antonio da Pesaro e realizzata tra gli anni Cinquanta e Settanta del Quattrocento[35], privilegia gli episodi della leggenda in cui compare l'ebreo Giuda. Per comprendere le ragioni di queste scelte narrative, da considerare in relazione alla tendenza quattrocentesca a interpretare la leggenda della vera croce in chiave antigiudaica, è necessario partire dal contesto in cui l'opera è stata prodotta. Un momento importante nella storia quattrocentesca di Sassoferrato è rappresentato dal 1472, anno in cui, per volontà del predicatore francescano Giovanni da Fermo, è istituito in città un Monte di Pieta. Dalla documentazione archivistica si ricava che a Sassoferrato in quegli anni era attivo un solo banco, quello dell'ebreo Isacco[36]. Come nel caso di Urbino, anche il Monte di Pietà di Sassoferrato è istituito con l'intento di esercitare una sorta di concorrenza al banco dell'ebreo al fine si soppiantarne l'attività.

Il polittico di Santa Croce si configura quindi a tutti gli effetti come una testimonianza materiale della politica sociale e religiosa condotta a Sassoferrato nella

[34] Sul cappello a squame come attributo dell'ebreo si veda G. Ferri Piccaluga, *Ebrei nell'iconografia lombarda del '400*, in «La Rassegna mensile d'Israel», LII (1986), 2-3, pp. 357-395.

[35] Per l'attribuzione del polittico a Giovanni Antonio da Pesaro si veda F. Zeri, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in «Proporzioni», II (1948), pp. 164-167; per il dibattito su Giovanni Antonio da Pesaro e la datazione del polittico si vedano A. De Marchi, *La Crocifissione di Polverigi. Giovanni Antonio da Pesaro nella Marca d'Ancona*, in A. De Marchi, a cura di, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Motta, Milano 2002, pp. 210-223; P. Berardi, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Nuova Alfa, Fano 1988, pp. 133-134.

[36] A. Pagnani, *Storia di Sassoferrato dalle origini al 1900*, Age, Fabriano 1975, p. 154.

seconda metà del Quattrocento. L'opera si compone di due registri, una cimasa e una predella, e presenta la tradizionale struttura dei polittici. Nel primo e nel secondo registro, al centro, sono raffigurate una *Madonna con bambino* e una *Crocifissione*; ai lati compaiono alcuni santi legati alla chiesa a cui l'opera era destinata, all'ordine benedettino di Sassoferrato e alla leggenda del ritrovamento della vera croce dipinta nella predella: nel primo registro compaiono *san Girolamo*, *san Benedetto*, *santo Stefano* e *sant'Elena*, rappresentata nell'atto di indicare una croce, in ricordo del ruolo svolto nel ritrovamento della croce di Cristo; nel secondo registro sono raffigurati *san Gherardo*, *san Pietro*, *sant'Alberto* e *San Paolo*[37]. Nella cuspide centrale è raffigurato il *Redentore benedicente* e in quelle laterali gli *Evangelisti*; i quadrilobi che sovrastano le guglie laterali sono decorati con angeli, mentre in quello centrale compare un'*Imago Pietatis*. Nella predella narrativa sono dipinte le *Storie della vera croce*.

Divenuta popolare soprattutto grazie alla redazione fornita nel XIII secolo da Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, la *Leggenda della Vera Croce* è il risultato della fusione di due distinti episodi, l'invenzione della Croce, avvenuta sotto l'episcopato di Macario, e la conversione dell'ebreo Giuda, divenuto vescovo di Gerusalemme con il nome di Ciriaco, e si innesta su un unico dato storico, il viaggio di Elena in Palestina[38]. Nella sua versione completa la leggenda inizia al momento della morte di Adamo, seppellito dal figlio Set insieme a un seme datogli da un angelo dal quale sarebbe cresciuto un albero. Al tempo della costruzione del tempio di Salomone, l'albero è tagliato per farne delle tavole, che però non si adattano a nessun impiego; il pezzo di legno viene abbandonato e usato come ponte davanti al quale, tempo dopo, la regina di Saba, in visita a Salomone, ha una visione; la donna rivela l'accaduto a Salomone che, spaventato, nasconde la tavola in un pozzo dal quale prende a uscire acqua miracolosa; al momento della crocifissione di Gesù il legno è recuperato e utilizzato per costruire la croce. A seguito della vittoria di Costantino su Massenzio, l'imperatore invita la madre Elena ad andare a Gerusalemme a cercare la reliquia del sacro legno: Elena bonifica l'intera area alla ricerca della croce e venuta a conoscenza del fatto che un ebreo di nome Giuda conosce il luogo preciso in cui si trova la croce lo tortura, abbandonandolo per tre giorni in un pozzo. Giuda, dopo aver rivelato il posto in cui si trova la croce, si converte al cristianesimo, scegliendo Ciriaco come nuovo nome, diventa vescovo di Geru-

[37] Alberto e Gherardo sono due monaci nati intorno al 1280 e vissuti nell'abbazia di Sassoferrato; pur essendo stati beatificati nel XIV secolo, all'interno del polittico sono raffigurati con l'aureola, tipico attributo di santità (A. Pagnani, *Storia dell'abbazia di S. Croce dei Conti in Sassoferrato*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 1968, pp. 47-55).

[38] Sulla data del viaggio di Elena in Palestina, ancora molto discussa, si vedano S. Borgehammar, *How the Holy Cross Was Found. From Event to Medieval Legend*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1991, pp. 137-140; J.W. Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Brill, Leiden 1992, p. 63.

salemme e subisce il martirio sotto Giuliano l'Apostata[39].

Le storie della predella di Sassoferrato hanno una disposizione molto singolare. Attualmente, la narrazione inizia con la *Visita di san Benedetto a santa Scolastica*, un episodio estraneo alla leggenda della croce, ma strettamente legato alla storia quattrocentesca dell'ordine benedettino che gestiva l'abbazia di Sassoferrato[40]; seguono la *Resurrezione di Cristo*, la *Disputa di Elena con gli ebrei*, la *Tortura di Giuda*, il *Ritrovamento delle croci* e *Prova delle croci*; al centro della predella si trova l'anomala tavoletta con san Giovanni Battista e san Giacomo. Come proposto da Berardi[41], la predella, che probabilmente ospitava la *Visita di san Benedetto* nella parte centrale, iniziava con la *Resurrezione di Cristo*, in cui Cristo è raffigurato nell'atto di indicare la croce in secondo piano, la protagonista della storia narrata nelle tavolette successive; alla *Resurrezione* seguiva, probabilmente, una tavoletta oggi perduta, raffigurante, presumibilmente, l'arrivo a Gerusalemme della corte di sant'Elena. La narrazione proseguiva secondo la disposizione attuale. Nella *Disputa con gli ebrei* (fig. 3), Elena, con aureola e corona e seduta su un altro trono, interroga la folla per conoscere il luogo in cui si trova la vera croce e rivolge l'indice verso una figura circondata da un alone di raggi luminosi. Si tratta dell'ebreo Giuda, raffigurato con le mani alzate nell'atto allontanare da sé ogni sospetto e indicato dagli altri giudei (alcuni indossano il cappello a punta tipico dell'iconografia dell'ebreo

Fig. 3 - Giovanni Antonio da Pesaro, *Storie della Vera Croce* (o *Polittico di Sassoferrato*) - *Disputa di Elena con gli ebrei*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (PU).

[39] Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di L. e A. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 2007, pp. 380-388. Sull'importanza della mediazione del testo della *Legenda aurea*, come veicolo di diffusione della leggenda, si veda B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Brill, Leiden-Boston 2004, pp. 194-216.

[40] Nel 1467 i monaci di Sassoferrato recuperano l'autonomia perduta nel 1448 per disposizione di Niccolò V e nominano abate Pietro Oliva da Sassoferrato, che regge l'abbazia fino al 1475, dunque negli stessi anni in cui è presumibilmente realizzato il polittico di Santa Croce: la Visita di san Benedetto nel rievocare i fondatori dell'ordine potrebbe esser stata inserita per festeggiare la ritrovata autonomia del monastero. Si veda G. Capriotti, *L'iconografia di Sant'Elena nella leggenda della "vera croce" e il problema ebraico nelle Marche del XV secolo. Giovanni Antonio da Pesaro e Luca di Paolo da Matelica*, in M. Paraventi, a cura di, *L'abbazia di Sant'Elena nella valle dell'Esino. Storia, arte e architettura*, Atti del convegno (Serra San Quirico, 27 maggio 2006), Stampanova, Jesi 2008, pp. 175-216.

[41] Berardi, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, cit., p. 123.

e uno ha una scarsella legata alla cintura) come l'unico conoscitore del luogo del Calvario. La scena successiva raffigura la *Tortura di Giuda:* l'ebreo Giuda, poiché ha negato di conoscere il luogo in cui si trova la croce, viene calato in un pozzo da alcuni uomini armati e in presenza di alcuni ebrei, riconoscibili anche in questo episodio da singolari copricapo, raffigurati in atteggiamento di disputa[42]. Segue il *Ritrovamento delle croci*: sullo sfondo di un edificio coperto da un cupola, tre croci vengono estratte da una buca, tra lo stupore dei presenti; Elena è raffigurata in adorazione, mentre Giuda ha le braccia spalancate, simbolo di meraviglia. Tra la folla compare ancora qualche personaggio con cappello a punta. Il racconto si conclude con la *Prova della croce*: per identificare la croce di Cristo, Giuda prova le tre croci ritrovate sul corpo di un uomo morto che al contatto con il legno santo resuscita. Nel cielo, in alto a sinistra, è raffigurato un diavoletto, esatta citazione di un passo della *Legenda aurea* che aveva recuperato da un motivo antiebraico presente nelle versioni siriane e greche della leggenda. Nella *Leggenda aurea* si legge:

> Il diavolo allora si mise a dire per l'aria: – O Giuda, perché l'hai fatto? Il mio Giuda ha fatto tutto l'opposto: consigliato da me, ha tradito, e tu, contro il mio volere, hai ritrovato la croce di Cristo: quell'altro Giuda mi ha fatto conquistare molte anime, tu me le farai riperdere; grazie a lui regnavo su di un popolo, per causa tua sarò cacciato dal regno[43].

La componente antiebraica del dipinto, oltre che nella giustificazione della tortura a fini conversionistici che ricorre in molte altre versioni della leggenda della vera croce, risiede nel diavoletto, per il fatto che identifica Satana con il sovrano della stirpe ebraica che fugge in seguito alla scoperta della vera croce, divenendo il simbolo dell'antica religione soppiantata da Cristo. La natura antigiudaica del polittico, realizzato per l'abbazia di Sassoferrato, dove, come si è visto, nel Quattrocento era presente una comunità ebraica, è significativa testimonianza del fatto che anche a Sassoferrato il problema dell'ebreo e della sua necessaria conversione fosse molto sentita[44].

3. *Sirolo, Ancona*

Un'altra città in cui la presenza ebraica è documentata sin dal XIV secolo è Ancona, uno dei più importanti porti dell'Adriatico dopo Venezia. Ad Ancona gli ebrei rivestivano un ruolo strategico per l'economia cittadina, anche se per certi versi anomalo rispetto a quanto accadeva nelle altre città italiane: gli ebrei di Ancona non nascono come banchieri (il primo banco di prestito gestito da un ebreo

[42] F. Gamier, *Le langage de l'image au Moyen age. Signification et symbouque*, Edition Le Léopard d'Or, Paris 1982, p. 212.

[43] Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, cit., p. 386.

[44] Capriotti, *L'iconografia di Sant'Elena*, cit., p. 191; Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 123-128.

è istituito nel 1484); essi erano soprattutto commercianti di stoffe, sarti, tintori e produttori di vino[45]. Almeno in un primo momento, quindi, i rapporti tra la comunità ebraica e la città di Ancona rispondono a una situazione di tolleranza, che però si incrina in maniera decisiva in seguito dell'arrivo in città di Giacomo della Marca. Il frate dell'Osservanza, fervente predicatore antigiudaico, tra il 1420 e il 1427 soggiorna in città in diverse occasioni e nel 1427 ottiene dal Senato cittadino l'emanazione di capitoli antiebraici coi quali agli ebrei maschi viene imposto di portare un segno di riconoscimento (rotondo e di colore giallo) e alle donne di indossare orecchini rotondi; agli ebrei di Ancona viene inoltre imposto di fissare la loro abitazione nella via dei Giudei, dove, dopo la bolla *Cum nimis absurdum* (1555) sarebbe stato istituito il ghetto[46]. In seguito all'approvazione dei suddetti capitoli, la convivenza tra comunità ebraica e comunità cristiana si fa sempre più difficile. Ciò trova conferma in un decreto emanato nel 1489 dall'autorità cittadina col quale viene fatto divieto ai cristiani di bussare alle porte degli ebrei, importunarli o tirare sassi alle loro case durante la settimana di Pasqua[47]. Durante la settimana santa, infatti, ad Ancona come in molte altre città d'Europa, a seguito delle prediche francescane sulla Passione, prendevano piede sentimenti di forte intolleranza nei confronti della comunità ebraica che spesso sfociavano in «sassaiole sante»[48], saccheggi e furti.

Molto legata ad Ancona, sia sul piano commerciale che economico, essendo sin dal 1225 sotto il suo potere[49], è la piccola realtà di Sirolo, da cui proviene una *Dormitio Virginis*[50] (fig. 4) (un soggetto derivato dai vangeli apocrifi e contraddistinto talvolta da una forte connotazione antigiudaica), oggi conservata nella Pinacoteca Civica di Ancona. A Sirolo non è documentata alcuna comunità ebraica, ma è molto probabile che nel Quattrocento anche in questa realtà, che rientrava sotto il controllo della città dorica, fosse diffuso un sentimento antiebraico. Il convento francescano da cui proviene la *Dormitio Virginis* alla fine del Quattrocento passò, infatti, all'Osservanza[51], un ordine religioso che, tra Quattrocento e Cinquecento,

[45] Si veda E. Ashtor, *Gli ebrei di Ancona nel periodo della Repubblica. Appunti di archivio*, in «Atti e memorie» della Deputazione di storia patria per le Marche, n.s., a. LXXXII (1977), pp. 331-368.

[46] C. Ciavarini, *Memorie storiche degli israeliti in Ancona*, Tipografia Morelli, Ancona 1898, pp. 5-6.

[47] C. Albertini, *Storia di Ancona*, manoscritto della Biblioteca comunale di Ancona, vol. X, pt. 2, c. 71a; Ashtor, *Gli ebrei di Ancona*, cit., p. 359.

[48] Toaff, *Il vino e la carne*, cit., pp. 219-225; A. Foa, *Ebrei in Europa dalla peste nera all'emancipazione*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 57-58.

[49] Si veda A. Canaletti Gaudenti, a cura di, *Gli statuti del Comune di Sirolo del 1465 e loro successive riformazioni*, R. Deputazione di storia patria, Ancona 1938.

[50] Per approfondimenti sulle recenti scoperte relative alla provenienza della *Dormitio Virginis* e alle dinamiche storiche a seguito delle quali è confluita nella collezione della Pinacoteca Civica di Ancona, si veda Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit.

[51] A. Talamonti, *Cronistoria dei frati minori della provincia lauretana delle Marche*, Scuola tipografica francescana del collegio piccoli missionari di S. Antonio Editore, Sassoferrato 1937, p. 188.

Fig. 4 - Olivuccio di Ceccarello, *Dormitio Virginis*, Pinacoteca Civica, Ancona.

si distinse per un'accesa politica antigiudaica. Inoltre a Sirolo, nel 1467, è documentato Giacomo della Marca che, dopo aver predicato la Quaresima ad Ancona, predicò contro la bestemmia e la sodomia a Sirolo. Molto probabilmente, a seguito del soggiorno di Giacomo della Marca si è definito a Sirolo un clima di ostilità nei confronti degli ebrei che potrebbe giustificare la presenza all'interno del convento di un'immagine dalla forte connotazione antiebraica. La *Dormitio Virginis* è stata dipinta da Olivuccio di Ceccarello nel primo decennio del XV secolo. La tavola, di cui non si conosce la committenza, anche se la figura femminile di profilo in basso a destra rappresenta la donatrice, ha subìto diverse decurtazioni, probabilmente a seguito di un riuso.

L'episodio della *Dormitio Virginis* è tramandato sin dal VI secolo da numerosi vangeli apocrifi[52]. I più diffusi sono la *Dormizione della Santa Madre di Dio* di Giovanni il Teologo e il *Transito della beata Maria Vergine* di Giuseppe d'Arimatea[53], entrambi contraddistinti da alcune connotazioni antiebraiche. Nel testo di Gio-

[52] M. Craveri, a cura di, *I Vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino 1990.

[53] Il vangelo di Giovanni il Teologo racconta prima l'ascesa dell'anima in cielo e poi il trasferimento del corpo nel paradiso terrestre, mentre il testo di Giuseppe d'Arimatea afferma la salita al cielo dell'anima e la successiva resurrezione del corpo. Si veda Craveri, *I Vangeli*, cit., pp. 449-463, 465-472. Per l'analisi del testo di Giuseppe d'Arimatea si vedano anche M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1944, pp. 156-157; S.C., Mimouni, *Dormition et assomption de Marie: histoire des traditions anciennes*, Editions Beauchesne, Paris 1995, pp. 289-293.

vanni il Teologo si legge che Maria, dopo aver ricevuto l'annuncio della sua morte, preoccupata che gli ebrei avrebbero profanato il suo corpo, chiede agli apostoli di partecipare al suo funerale, durante il quale un ebreo cerca di afferrare il feretro della Vergine, ma un angelo con una spada di fuoco gli taglia le mani; successivamente l'ebreo si pente per il gesto commesso[54]. Giuseppe d'Arimatea racconta che durante il trasporto del corpo della Vergine, un ebreo che aveva tentato di gettare a terra il feretro fu punito con una paralisi agli avambracci; l'ebreo pentito è guarito e si converte. Giuseppe d'Arimatea aggiunge, infine, l'episodio dell'incredulità di Tommaso, a cui Maria porge la cintola con cui gli apostoli avevano cinto il suo corpo come prova della sua ascensione[55]. Jacopo da Varazze, nella *Legenda aurea*, combina infine la punizione dello storpiamento del Vangelo di Giovanni e l'episodio della cintola del testo di Giuseppe d'Arimatea[56].

Nella *Dormitio Virginis* di Ancona, Olivuccio di Ceccarello utilizza come fonte la *Leggenda Aurea*. Attraverso una composizione paratattica il pittore raffigura Maria distesa sul cataletto circondata dagli apostoli, rappresentati in atteggiamenti diversi. Nella parte alta del dipinto è raffigurato il momento dell'Assunzione: all'interno di una mandorla, l'*animula* della Vergine, vestita di bianco, è tenuta in braccio dal Redentore, in un'inversione della tradizione iconografica della Madonna col Bambino. Nella parte bassa, a sinistra, sono raffigurati cinque ebrei, riconoscibili dal colore giallo, da un cappello a punta, da barbe fluenti e soprattutto perché sono storpiati e hanno la sclera scurita, in simbolo di cecità. L'ebreo col mantello rosso e dalle braccia storte è molto probabilmente il gran sacerdote a cui sta per cadere una mitra, simbolo della sua autorità[57]. In corrispondenza dei cinque ebrei sulla pellicola pittorica sono presenti degli sfregi[58], eseguiti tra Quattrocento e Cinquecento, testimonianza del fatto che gli osservatori del tempo, presumibilmente i cristiani che frequentavano la chiesa di Sirolo, erano in grado di identificare quei personaggi e cogliere la valenza negativa della rappresentazione, attivando un procedimento psicologico di sostituzione che elimina la distanza tra l'immagine e ciò che essa rappresenta[59].

La *Dormitio Virginis* di Ancona è una testimonianza materiale della temperie religiosa creatasi in alcune città italiane del Quattrocento da almeno due punti di vista. Innanzitutto la narrazione della morte di Maria e della sua assunzione

[54] Craveri, *I Vangeli*, cit., pp. 449-463.
[55] Craveri, *I Vangeli*, cit., pp. 465-472.
[56] Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, cit., pp. 627-628.
[57] Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 51.
[58] Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 51-52.
[59] Sulla questione della sovrapposizione tra l'immagine e ciò che rappresenta e sul valore magico rivestito in tal senso dalle immagini, si veda E. Gombrich, *Icones Symbolicae. Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte* (1948), in E. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978, pp. 176-273.

in cielo in corpo e anima si configura come il tentativo di risolvere un problema interno alla cristianità attraverso l'individuazione di un nemico esterno. Come l'ebreo profanatore dell'ostia – nei resoconti e nelle immagini raffiguranti il miracolo dell'ostia consacrata – era funzionale all'affermazione del dogma della transustanziazione, che faticava a essere compreso e accettato dalla comunità cristiana, allo stesso modo, l'ebreo che tenta di rovesciare il corpo della Vergine e l'apostolo Tommaso rappresentano i veicoli attraverso cui affrontare il problema dello statuto del corpo di Maria e del dogma dell'assunzione, proclamato definitivamente soltanto nel 1950[60]. La figura dell'ebreo all'interno della rappresentazione ha anche un altro valore, strettamente legato al contesto in cui l'opera è stata prodotta: l'avversario fittizio rimanda immediatamente all'ebreo reale che vive nelle città in cui il racconto circola. I graffi della *Dormitio Virginis* da Sirolo sono a riguardo emblematici, poiché rappresentano una forma di violenza rituale che riflette i reali episodi di violenza (furti, saccheggi e sassaiole) indirizzati realmente agli ebrei di Ancona durante la settimana di Pasqua.

4. *Matelica*

Un'altra città delle Marche in cui è documentato Giacomo della Marca è Matelica. Il francescano osservante arrivò a Matelica nel 1444 e predicò soprattutto contro le attività economiche ebraiche, insistendo sulle accuse tradizionalmente rivolte agli ebrei[61]. La presenza in città di Giacomo della Marca negli stessi anni in cui in molte altre realtà era presente un clima di forte antigiudaismo è molto significativa. A questo dato storico si aggiungono due opere, la *Crocifissione* del Trittico della Pieve e la predella dell'ancona per l'altare maggiore della chiesa di Santa Croce con le *Storie della vera Croce*, realizzate da Luca di Paolo negli anni successivi alla partenza di Giacomo della Marca. Anche se nessuna delle due opere proviene da un contesto francescano, esse sono contraddistinte, sia nella scelta del tema che nelle soluzioni iconografiche adottate, da un'evidente connotazione antiebraica. È molto probabile che a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento in città fosse presente una comunità ebraica e che l'arrivo di Giacomo della Marca e le sue prediche abbiano infervorato le folle e definito un clima di intolleranza nei confronti di questa minoranza[62].

[60] Per lungo tempo non è esistito alcun accordo riguardo alle modalità con cui la Vergine avesse lasciato la vita terrena. Sulla diverse tappe di questa storia si veda Jugie, *La mort*, cit., pp. 56-102.

[61] È inoltre documentato che proprio a Matelica il francescano rischiò la vita per aver predicato contro la sodomia. Per approfondimenti sulla figura di San Giacomo della Marca e sulla sua presenza a Matelica, si veda U. Picciafuoco, *La vita di S. Giacomo della Marca (1393-1476) secondo gli antichi codici di Fr. Vincenzo da Fabriano (1434-1506)*, Santuario S. Giacomo, Monteprandone 1977, pp. 8, 32, 66.

[62] Sugli ebrei di Matelica su veda G. Luzzatto, *I prestiti comunali e gli Ebrei a Matelica nel secolo XIII*, in «Le Marche», 7 (1907), pp. 247-272.

Trittico della Pieve, Luca di Paolo

Il *Trittico della Pieve* (Fig. 5), dipinto da Luca di Paolo e databile su base stilistica tra il 1474 e il 1480[63], è oggi conservato nel Museo Piersanti di Matelica, ma proviene dalla pieve di Sant'Adriano, che sorgeva nella piazza principale di Matelica[64]. I pannelli laterali del trittico, divisi in due registri, rappresentano, a sinistra, l'*Adorazione del bambino* e *sant'Adriano* col modellino della chiesa su cui sono dipinti lo stemma della città di Matelica e lo stemma degli Ottoni, signori della città e probabili committenti dell'opera; nello scomparto di destra sono raffigurati l'*Adorazione dei Magi* e il *Martirio di san Bartolomeo*. La tavola centrale raffigura una *Crocifissione*, all'interno della quale la presenza e i gesti compiuti dagli ebrei sono talmente enfatizzati rispetto al racconto evangelico da connotare negativamente l'immagine e trasformarla in un vero e proprio manifesto antiebraico.

La discriminazione antigiudaica portata avanti, soprattutto nel Quattrocento, dai predicatori francescani dell'Osservanza prevedeva diverse accuse. Tra queste, la calunnia più radicata, che ottenne maggiore diffusione anche attraverso le immagini, riguardava l'attribuzione agli ebrei della responsabilità dell'uccisione di Gesù. L'accusa di deicidio trovava innanzitutto fondamento nei Vangeli che, però, presentano significative discrepanze: se nei vangeli sinottici Cristo, su insistenza degli ebrei, è condannato e crocifisso dal procuratore romano Ponzio Pilato[65], nel vangelo di Giovanni si legge che Gesù è consegnato da Pilato agli ebrei che lo crocifiggono[66]. Sulla base del racconto evangelico, degli avvenimenti storici connessi al processo a Gesù e alla rivolta antiromana avvenuta durante la prima guerra giudaica[67], questa accusa di deicidio, col tempo estesa e globalizzata a tutti gli ebrei che non accettavano di farsi cristiani[68], viene elaborata attraverso una precisa iconografia antiebraica della Passione[69], in cui si inserisce la *Crocifissione* di Matelica.

[63] Per la datazione dell'opera si vedano M. Minardi, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in «Paragone», a. LVI, terza serie, 62 (665) (2005), pp. 3-29, e A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in De Marchi, a cura di, *Pittori a Camerino*, cit., pp. 24-98.

[64] Si veda A. Bricchi, *Matelica e la sua Diocesi*, La Chiesa di Matelica, Matelica 1986, pp. 72-73.

[65] Mt 27; Mc 15; Lc 23.

[66] Gv 19.

[67] Sull'interpretazione storica del processo a Gesù, si veda M. Miglietta, *Gesù e il suo processo "nella prospettiva ebraica"*, in «Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità», XCIII (2005), 2, pp. 497-526, in particolare 510-511. Mentre per l'origine dell'interpretazione antigiudaica degli episodi della Passione si vedano J. Isaac, *Verità e mito. Il dramma ebraico al vaglio della storia*, Carabba, Roma 1965, p. 124; J. Isaac, *Gesù e Israele*, Marietti, Genova 2001[2] (ed. or. 1959), pp. 239-384 e Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 77-79. Per un quadro generale sulla storia dei rapporti tra ebrei e cristiani si veda B. Blumenkranz, *Juifs et Chrétiens dans le monde occidental 430-1096*, Mouton & Co, Paris 1960, pp. 269-272.

[68] Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo*, cit., p. 40.

[69] Sull'accusa di deicidio rivolta agli ebrei si vedano J. Cohen, *The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars*, in «Traditio. Studies in Ancient and Medieval History,

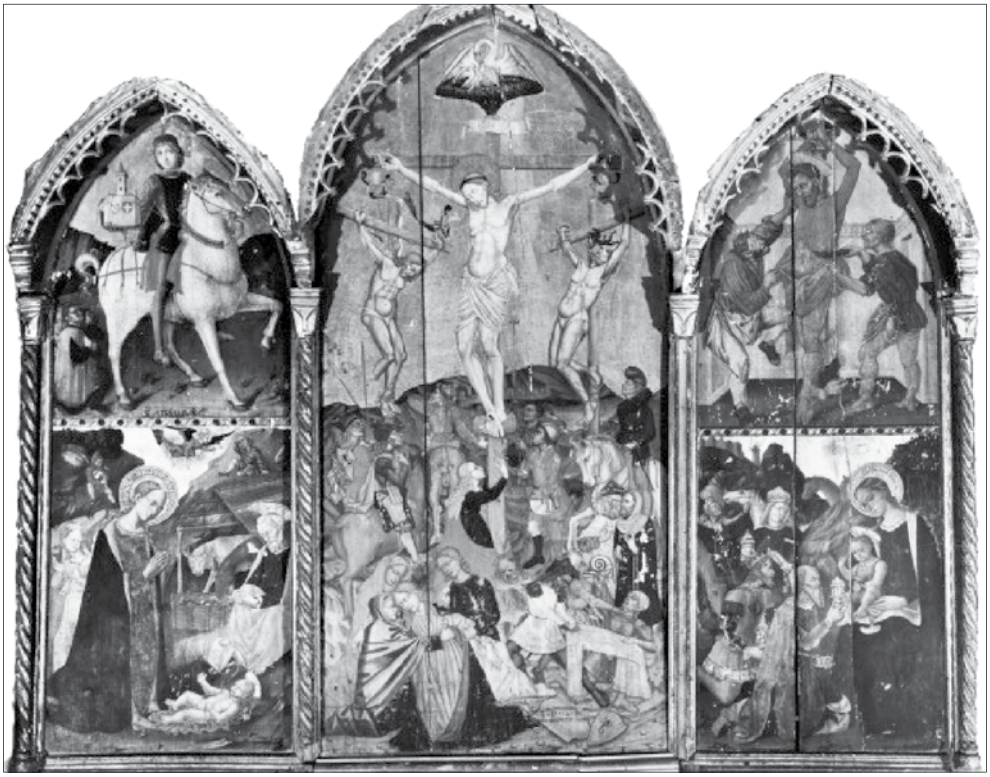

Fig. 5 - Luca di Paolo, *Trittico della Pieve - Crocifissione*, Museo Piersanti, Matelica.

Al centro del dipinto è raffigurato Cristo crocifisso; ai lati si trovano i due ladroni che accentuano la tradizionale divisione della scena in buoni (a destra) e cattivi (a sinistra). Sopra la croce di Cristo è raffigurato un pellicano che si ferisce il petto col becco per nutrire i suoi piccoli; in corrispondenza delle altre due croci si trovano le immagini del sole (a destra) e della luna (a sinistra). Sin dai primi bestiari medievali, il pellicano, che, dopo esser stato percosso dai suoi figli, li uccide e li resuscita dopo tre giorni, versando su di loro il sangue del suo petto, è l'immagine simbolica di Cristo che dona la salvezza all'intera umanità. Secondo l'interpretazione proposta da Pier Damiani nel 1061 nel *De bono religioni status*, un bestiario in forma di lettera, i piccoli colpiti dal pellicano rappresenterebbero il popolo di Israele che ha ferito Dio e che per questo viene punito[70]. Al momento non si è in grado di stabilire con certezza quanto fosse diffusa nel Quattrocento tale interpretazione

Thought, and Religion», XXXIX (1983), pp. 1-27; S. Rohrbacher, *The Charge of Deicide. An Anti-Jewish Motif in Medieval Christian Art*, in «Journal of Medieval History», XVII (1991), 4, pp. 297-321.

[70] Tale concetto è espresso da Pier Damiani nell'*Epistula LXXXVI*. A riguardo si veda N. D'Acuto - L. Saraceno, a cura di, *Lettere (68-90)*, Città Nuova, Roma 2005, p. 319.

del pellicano. Chiaramente antiebraica è, invece, la contrapposizione tra il sole e la luna, usata frequentemente dai Padri della Chiesa come metafora della Chiesa e della Sinagoga: il sole rappresentata il Nuovo Testamento che illumina la luna, simbolo dell'Antico Testamento che non riesce a brillare di luce propria[71]. Sotto le croci la rappresentazione è molto affollata ed è ricca di elementi che enfatizzano il coinvolgimento degli ebrei nei fatti della Passione, minimizzando le responsabilità dei romani. Innanzitutto in primo piano compaiono due scudi, uno con l'iscrizione romana SPQR e uno con uno scorpione nero su fondo giallo, simbolo dell'infamia del popolo ebraico[72]. I due simboli, che ricompaiono in secondo piano (SPQR nello stendardo bianco e lo scorpione in uno scudo giallo portato da un personaggio caratterizzato da tratti somatici molto accentuati e dunque rispondente all'iconografia dell'ebreo), intendono sottolineare il coinvolgimento di romani ed ebrei ai fatti nella Passione, ma nel caso degli ebrei il simbolo dello scorpione pone l'accento sulla perfida consapevolezza dei loro gesti. Sotto la croce del buon ladrone si scorge un personaggio raffigurato nell'atto di compiere il *crurifragium*. Tale episodio deriva dal Vangelo di Giovanni in cui si legge che gli ebrei chiesero a Ponzio Pilato di spezzare le gambe ai condannati[73]: nella Crocifissione di Matelica colui che compie questa azione indossa un cappello a punta ed è dunque chiaramente identificabile come ebreo. Sulla destra è raffigurata una zuffa: tre uomini si stanno contendendo la veste di Cristo. Si tratta dell'episodio della spartizione della tunica narrato nei Vangeli in cui si legge di una contesa tra tre centurioni romani. Luca di Paolo raffigura un violento scontro tra ebrei: un personaggio indossa il tipico cappello a punta degli ebrei, un altro, con un berretto a chiocciola, ha la barba appuntita e il naso a uncino ed è raffigurato mentre cerca di strangolare l'avversario. Dietro la contesa compaiono due uomini, anch'essi riconoscibili come ebrei (uno ha il cappello a punta e la lunga barba prescritta dal *Levitico*, l'altro indossa un *tallith*), in atteggiamento di disputa. Sotto la croce, sulla destra, si nota la figura di un uomo con un cartiglio in mano, identificabile con l'ebreo che, nel Vangelo di Giovanni, chiese di cambiare la scritta INRI, specificando che Gesù non era il "re dei Giudei" ma colui che disse di essere il re dei Giudei[74]. Dietro di lui si scorge un personaggio con il gozzo e gli occhi sfregiati che regge una lunga canna alla cui estremità si trova una spugna, offerta a Gesù. Si tratta di Stefanton, il centurione romano che, come riportano i vangeli di Luca e Giovanni, porse acqua

[71] Per la simbologia del sole della luna si vedano J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 2002, pp. 124-125; J. Engemann, *Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi*, in O. Feld - U. Peschlow, a cura di, *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann Gewidmet*, Rudolf Habelt, Bonn 1986, pp. 95-101.

[72] Sull'associazione dello scorpione al popolo ebraico si veda la nota 13.

[73] Gv. 19:31,32.

[74] «Non lasciare scritto: "Il re dei Giudei", ma scrivi: "Costui disse: io sono il re dei Giudei"» (Gv 19:20).

e aceto a Gesù per dissetarlo[75]. In questo caso il pittore ha chiaramente raffigurato un ebreo, forzando il testo evangelico. Tale incongruenza deriva da Agostino, che, nel commento al Vangelo di Giovanni, paragona gli ebrei all'aceto, ovvero vino andato a male, perché non hanno recepito le prediche dei profeti[76]: non solo Agostino ignora volutamente l'utilizzo di acqua e aceto come bevanda dissetante[77], ma forza la fonte facendo compiere agli ebrei un gesto che nei vangeli è esplicitamente attribuito a un centurione romano.

I fruitori dell'opera devono aver percepito immediatamente la negatività della scena e, soprattutto, della figura dell'ebreo Stefanton. I suoi occhi, infatti, sono stati grattati e accecati, secondo un procedimento psicologico di sostituzione che, come nel caso della *Dormitio Virginis* di Ancona, rivela l'intenzione di colpire realmente i soggetti rappresentati.

L'ancona per la chiesa di S. Croce, Luca di Paolo

L'ancona, destinata alla chiesa di S. Croce di Matelica e oggi nel Museo Piersanti, si compone di una tavola centrale, due pilastri laterali e una predella narrativa disposta su due registri ed è stata commissionata a Luca di Paolo dalla confraternita che gestiva la chiesa di Santa Croce tra il 1481 e il 1484, come riportato nel libro dei conti della stessa confraternita.

Nella tavola principale è raffigurata una *Crocifissione* che, secondo la più diffusa tradizione iconografica, avviene in presenza della Vergine Addolorata e di San Giovanni. Nei pilastri laterali, realizzati sicuramente da un artista diverso, sono ritratti 10 santi a mezzo busto e, alla base, due gruppi di devoti appartenenti alla confraternita che ha commissionato l'opera[78]. Nella predella, divisa in otto scomparti disposti su due registri, sono raccontanti alcuni episodi della *Leggenda della Vera Croce*.

Come nel caso della predella di Sassoferrato, il racconto del ritrovamento della vera Croce[79], fornito da Jacopo da Varazze nella *Leggenda aurea*[80], è sottoposto a una selezione degli episodi ed esclude tutta la prima parte della narrazione. Il

[75] Lc 23:36; Gv 19:28-30. Sulla trasformazione in ebreo del centurione romano Stephaton si veda W.C. Jordan, *The Last Tormentor of Christ: An Image of the Jew in Ancient and Medieval Exegesis, Art, and Drama*, in «The Jewish Quarterly Review», LXXVIII (1987), 1-2, pp. 21-47.

[76] «I Giudei stessi erano aceto, essi che avevano degenerato dal buon vino dei patriarchi e dei profeti; e il loro cuore era come la spugna, piena di cavità tortuose e subdole, spugna imbevuta dell'iniquità di questo mondo, attinta come da un vaso ricolmo. E l'issopo, sopra il quale posero la spugna imbevuta d'aceto, è un'umile pianta dotata di virtù purgative, immagine dell'umanità di Cristo, che i Giudei avevano insidiato e credevano d'aver eliminato» (Agostino, *Commento sul Vangelo di Giovanni*, traduzione e note di E. Gandolfo, Città Nuova, Roma 2005, p. 1159).

[77] J. Blinzler, *Il processo a Gesù*, Paideia, Brescia 1966, p. 338, n. 41.

[78] De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, cit., pp. 24-99.

[79] Per la *Leggenda della Vera Croce* e le vicissitudini che hanno condotto alla sua costituzione e diffusione si veda § 2.

[80] Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, cit., pp. 380-388.

primo scomparto della predella raffigura il viaggio di Elena verso Gerusalemme. La donna indossa un copricapo conico composto dalla tiara e dalla corona ed è raffigurata mentre cavalca un cavallo bianco; è accompagnata da un gruppo di dignitari, tra cui compaiono alcuni cavalieri iconograficamente anomali: uno di loro indossa un cappello a punta, mentre gli altri due hanno una barba fluente; si tratta di due attributi spesso associati agli ebrei, ma qui impiegati per raffigurare tre personaggi che sono sicuramente cristiani. Nel secondo scomparto è raffigurata la disputa con gli ebrei: Elena, seduta su un trono e circondata dagli stessi personaggi del primo scomparto, interroga un gruppo di ebrei e indica Giuda, inginocchiato davanti a lei con la bocca semiaperta, una mano premuta sul petto e l'altra rivolta verso l'imperatrice. Come nell'omologa scena di Sassoferrato, alle spalle di Giuda, il pittore descrive una vivace folla di ebrei, in cui compaiono cappelli a punta rossi e neri, alti copricapo, detti *calotte*, che gli ebrei portavano in casa, e un *tallith*. Un altro elemento ricorrente nella rappresentazione dell'ebreo, che compare anche nella predella di Matelica, consiste nell'accentuazione dei tratti somatici (gozzo, naso, mento pronunciati) fino alla mostrificazione[81]. Al centro, in secondo piano, la disputa con gli ebrei diviene vera e propria zuffa: uno dei paggetti, che porta un cappello a punta, è raffigurato nell'atto di afferrare per i capelli un ebreo (riconoscibile come tale per il gozzo deforme). Anche in questo caso, due componenti della corte di Elena, il paggetto col cappello a punta e l'uomo barbuto dietro il trono, sono stati sfregiati. La scena successiva raffigura la tortura di Giuda: Elena, accompagnata dalla sua corte, ordina di gettare l'ebreo Giuda nel pozzo a due paggetti che eseguono l'ordine. Nel quarto scomparto, Giuda viene estratto dal pozzo con una carrucola; è raffigurato in atteggiamento di sottomissione, con le labbra schiuse, in procinto di rivelare il luogo del Calvario all'imperatrice. L'episodio seguente raffigura il ritrovamento delle croci: in presenza dell'imperatrice e della sua corte alcuni giovani, due dei quali indossano una tela simile a un *tallith* come grembiule[82], scavano nel punto indicato da Giuda. Segue la prova della vera croce: le tre croci sono provate su un morto che resuscita al momento del contatto con la Croce di Cristo. Giuda è assente, mentre Elena, in posizione orante, assiste insieme alla sua corte al miracolo. Nello scomparto successivo è raffigurato il ritrovamento dei chiodi: Elena chiede a Giuda-Ciriaco, diventato vescovo (indossa la tiara e il piviale vescovile) di ritrovare anche i chiodi della croce che, in seguito

[81] Sull'ebreo nell'iconografia medievale si vedano i già citati Blumenkranz, *Il cappello a punta*, cit. e Ferri Piccaluga, *Ebrei nell'iconografia*, cit.

[82] La citazione del *tallith* in questa scena potrebbe far riferimento a un utilizzo del *tallith* da parte della comunità ebraica del luogo secondo modalità ancora ignote, oppure a una citazione parodistica, come indumento qualunque, cui viene negato ogni valore rituale. Si veda G. Capriotti, *Torturare per convertire. L'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica*, in G. Capriotti - P. Feliciati, a cura di, *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europeana*, Eum, Macerata 2011, p. 35.

alle sue preghiere, emergono dalla terra. La predella si conclude con l'episodio del ritorno di sant'Elena a Roma: l'imperatrice rientra a Roma con la sua corte recando la croce sulle spalle; è preceduta da un paggetto che, come in un trionfo, annuncia l'arrivo di Elena suonando una chiarina, dalla quale si srotola una bandiera con la scritta SPQR.

L'opera, come nel caso della predella di Sassoferrato, rappresenta una prova concreta di quanto il problema dell'ebreo rappresentasse, nelle città italiane del XV secolo e presumibilmente anche a Matelica, una questione da risolvere. Questo aspetto nella predella di Luca di Paolo emerge a tre distinti livelli: nella selezione degli episodi della *Leggenda della Vera Croce* dedicati a Giuda, nella giustificazione della tortura a fini conversionistici e nella presenza di graffi particolarmente anomali, poiché in ben due casi sono stati rivolti ai personaggi della corte di Elena raffigurati come ebrei. Come è stato recentemente ipotizzato[83], è possibile che il redattore del programma iconografico, oltre a usare come fonte di riferimento la *Legenda aurea*, abbia voluto far riferimento alla precedente fede religiosa di Elena, che, secondo la leggenda, si era convertita dapprima dal paganesimo all'ebraismo e successivamente dall'ebraismo al cristianesimo. In particolare, negli *Actus Silvestri* si legge che la conversione dell'imperatrice al cristianesimo avvenne a seguito di una disputa tra papa Silvestro e dodici rabbini della corte che vennero sconfitti[84]. È possibile dunque che nella predella di Luca di Paolo i personaggi barbuti e con cappelli a punta al seguito di Elena siano gli ebrei convertiti che avevano discusso con Silvestro e che per tale ragione siano stati colpiti dagli sfregi.

5. *Massa Fermana, Fermo*

Anche a Massa Fermana sono conservate significative testimonianze di un clima di forte intolleranza nei confronti della comunità ebraica. La documentazione archivistica, al momento, non ha fornito alcuna conferma circa la presenza in città di una comunità ebraica, ma, come nel caso di Sirolo con Ancona[85], la storia politica e culturale di Massa Fermana nel Quattrocento si intreccia continuamente con quella della città di Fermo.

Nel Quattrocento a Fermo è presente, infatti, una comunità ebraica molto ampia, attiva soprattutto nel settore del prestito a usura[86], nei confronti della quale

[83] Capriotti, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 137-138.

[84] T. Canella, *Gli Actus Silvestri .Genesi di una leggenda su Costantino imperatore*, Cisam, Spoleto 2006, pp. 57-65.

[85] Si veda § 3.

[86] Sulla storia e sull'attività economica della comunità ebraica fermana tra Trecento e Quattrocento si vedano C. Tomassini, *La città di Fermo e San Giacomo della Marca*, in «Picenum Seraphicum», a. XIII, (1976), pp. 171-200; E. Tassi, *La predicazione antiusura di S. Giacomo della Marca e dei Frati dell'Osservanza a Fermo*, in «Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo», VI (1991), 12, pp. 55-75; L. Rossi,

si definisce un sentimento di forte intolleranza, interpretato come «l'inevitabile risultato di un profondo intreccio tra progetti di sviluppo economico, mentalità religiosa e dibattito politico»[87]. Nella città fermana la prima avvisaglia di questo clima di forte intolleranza si registra nel 1433, quando, come riportato dalla *Cronaca Fermana* di Antonio di Nicolò, il frate agostiniano Simone da Camerino predicò contro l'usura nella chiesa di Sant'Agostino, chiedendo al comune di imporre agli ebrei un segno distintivo sull'abito[88]. La politica di Simone da Camerino ebbe scarsa incisività[89]. La vera e propria campagna antiebraica si scatenò per opera dei frati Minori dell'Osservanza a partire dal 1442, quando è attestata la presenza in città di Giacomo della Marca, che, predicando la Quaresima, ottenne sin da subito enorme successo. Sull'onda di tale popolarità, il frate propose diverse modifiche alla legislazione comunale e alcune delle sue proposte riguardarono proprio la regolazione dei rapporti tra cristiani ed ebrei prestatori, con l'intento di impedire ogni forma di contatto. In questo modo, in poco tempo, Giacomo della Marca plasmò in città un vero e proprio partito politico antiebraico che, a più riprese, propose al Consiglio Generale diverse norme restrittive per la comunità ebraica[90]. Inizialmente, le richieste addotte da Giacomo della Marca furono ignorate da una città come Fermo, le cui attività economiche dipendevano spesso dall'attività feneratizia, ma quando il frate fu sostenuto da una rivolta popolare, il consiglio comunale si vide costretto a cedere. Questa conquista non placò il fervore francescano e nel 1469 fra Domenico da Leonessa propose l'istituzione in città di un Monte di Pietà. Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, la predicazione francescana mostrò i suoi effetti e ciò è evidente, soprattutto, nel forte ridimensionamento della presenza ebraica a Fermo. In questa fase molti ebrei fermani cercarono nuove possibilità di lavoro nei paesi limitrofi[91] e non è, quindi, un caso che, proprio a partire da questi anni, si attesta la presenza di banchi di ebrei a Montefiore dell'Aso, Monterubbiano, Montottone, Santa Vittoria in Matenano, Sant'Elpidio a Mare, Montegranaro e San Giusto. Pur non avendo riscontro nella documentazione archivistica, è ipotizzabile che in questa occasione gli ebrei si siano insediati a Massa Fermana,

«*Populus firmanus iterum petit ebreos*»*: Fermo, secoli XIV-XVI*, in S. Anselmi - V. Bonazzoli, a cura di, *La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX*, Quaderni monografici di «Proposte e ricerche» n. 14, Ancona 1993, pp. 53-83. Si veda anche il saggio di Luigi Rossi in questo fascicolo.

87 F. Pirani, *Fermo*, Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2010, p. 84.

88 G. De Minicis, *Cronache della città di Fermo*, M. Cellini e C., Firenze 1870, p. 66.

89 La disposizione del 1433 di fra Simone da Camerino sarebbe stata abolita nel 1447. Si veda Tassi, *La predicazione*, cit., p. 60.

90 Si ricordano, ad esempio, il licenziamento dei medici ebrei, il divieto di tenere le botteghe lungo il corso e di servirsi di macellerie cristiane e l'annullamento dei *capitula hebreorum,* sottoscritti dalla signoria fermana con alcuni prestatori ebrei nel 1430 e nel 1453.

91 Rossi, «*Populus firmanus iterum petit ebreos*», cit., pp. 61-62.

dove, nella seconda metà del Quattrocento fu sicuramente presente Giacomo della Marca, come custode del convento[92].

Lo scomparto di predella con la *Flagellazioni di Cristo* del polittico dipinto da Carlo Crivelli proveniente dalla chiesa parrocchiale dei santi Silvestro, Lorenzo e Ruffino di Massa Fermana e la *Madonna del Monte* realizzata dal fratello Vittore per la chiesa di Santa Maria, sempre a Massa Fermana, nella loro spiccata connotazione antiebraica, rivelano uno strettissimo rapporto con la situazione fermana e, soprattutto, con la predicazione antigiudaica condotta in città dai francescani dell'Osservanza.

Flagellazione, Carlo Crivelli

Il *Polittico di Massa Fermana*, dipinto nel 1468 da Carlo Crivelli, rappresenta la prima opera marchigiana dell'artista veneto realizzata per uno dei conti Azzolino, una delle famiglie più potenti di Fermo, in quegli anni detentrice dei diritti feudali su Massa Fermana nonché del giuspatronato della chiesa dei santi Silvestro, Lorenzo e Ruffino cui l'opera era destinata[93]. Il polittico nella parte centrale è composto da cinque pannelli raffiguranti la *Madonna in trono col bambino* (al centro), *san Giovanni Battista*, *san Lorenzo* (a sinistra), *san Silvestro* e *san Francesco* (a destra); la cuspide centrale raffigura la *Pietà,* affiancata all'*Annunciata* e *dall'Angelo annunciante*; la predella narrativa, infine, è articolata in quattro scomparti con episodi della Passione (*Orazione nell'orto*, *Crocifissione*, *Flagellazione*, *Resurrezione*). La scena con la Flagellazione è contraddistinta da una connotazione fortemente antiebraica. Il pittore, nel riproporre lo schema iconografico del Cristo alla colonna, identifica i flagellatori con due ebrei, riconoscibili per la tradizionale accentuazione dei tratti somatici (naso adunco e mento sporgente), ma anche perché entrambi recano sugli abiti (in corrispondenza del petto), una rotella di colore giallo, il segno distintivo e discriminatorio tradizionalmente imposto agli ebrei nelle città italiane del Quattrocento.

L'idea di imporre un *signum* discriminante agli ebrei compare per la prima volta in Occidente nel 1215 in occasione del IV Concilio lateranense, quando Innocenzo III prescrisse al clero e alle autorità cittadine di fare massima attenzione affinché gli ebrei fossero esteriormente distinguibili dai cristiani mediante un segno di riconoscimento. In un primo momento, nessun consiglio cittadino si uniformò alla legislazione conciliare, ma quando il provvedimento venne riproposto nel Concilio di Ravenna del 1317, la situazione iniziò a cambiare. La diffusione di simili restri-

92 Tomassini, *La città di Fermo*, cit., p. 175.

93 Sulla committenza del polittico di Massa Fermana si vedano: F. Coltrinari, *Note e precisazioni sulla prima attività di Carlo Crivelli nelle Marche*, in G. Capriotti - F. Pirani, a cura di, *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Eum, Macerata 2011, pp. 143-175, in particolare pp. 153-156.

zioni fu possibile grazie soprattutto ai predicatori dell'Osservanza che, girando per le città italiane e predicando a migliaia di fedeli, condannavano la promiscuità tra ebrei e cristiani e iniziarono a consigliare alle autorità cittadine di imporre agli ebrei un *signum*[94]. Qualcosa di simile accadde anche a Fermo nel 1442, quando Giacomo della Marca ottenne l'inserimento, nei capitoli della città, dell'obbligo per gli ebrei di portare un segno di riconoscimento.

Nel dipingere la rotella gialla sulle vesti dei flagellatori di Cristo, Carlo Crivelli dà una connotazione antigiudaica al suo dipinto secondo un procedimento duplice: egli non solo compie una forzatura intenzionale delle fonti evangeliche, attribuendo agli ebrei un'azione compiuta, nei testi, dai romani[95], ma addirittura identifica gli ebrei vissuti al tempo di Gesù con quelli che abitavano le città del XV secolo, poiché gli ebrei raffigurati indossano abiti contemporanei e sono contraddistinti con il segno imposto agli ebrei fermani nel Quattrocento. In questo modo la presunta colpa dei giudei antichi ricade inesorabilmente sugli ebrei moderni, considerati a tutti gli effetti responsabili del martirio di Cristo.

Madonna del Monte, Vittore Crivelli

Oltre al *signum*, l'altro strumento utilizzato dai francescani per contrastare la presenza e, in particolare, le attività economiche ebraiche in città era il Monte di Pietà, l'istituto di credito nato verso la metà del Quattrocento su iniziativa dei francescani, finalizzato all'erogazione di prestiti di limitata entità in cambio di un pegno, e gestito, solitamente, dagli enti di beneficenza presenti nel tessuto religioso della città in cui sorgeva[96]. La promozione e la legittimazione di questo istituto erano affidate non solo alle prediche, ma anche alle immagini pittoriche che rappresentavano un prezioso supporto alla stesse prediche.

Un esempio interessante di questo atteggiamento è rappresentato dalla *Madonna del Monte* realizzata da Vittore Crivelli per la chiesa di santa Maria di Massa Fermana, dove si trova ancora oggi. A Massa Fermana nel Quattrocento non è documentato un Monte di Pietà, che, invece, fu istituito a Fermo nel 1469 per volontà di Fra Domenico da Leonessa. È ipotizzabile che, come nel caso dell'esigenza di imporre un segno distintivo agli ebrei, le prediche contro l'usura e le riflessioni

[94] I segni e i marchi imposti agli ebrei dalle società medievali non rispondevano a un sistema condiviso da tutta la comunità cristiana. Per molto tempo, infatti, le autorità, municipali o regie, prescrissero contrassegni anche di altre forme (un berretto, una croce, una rotella, una figura con la forma delle tavole della legge, ecc.) e colori (principalmente rossi, bianchi o neri, se non addirittura bipartiti o a righe), anche se la soluzione più ricorrente era una rotella di colore giallo generalmente del diametro di quattro dita. Sulle tipologie, forme e colori dei segni di riconoscimento imposte agli ebrei dal Quattrocento, si vedano D. Owen Hughes, *Distinguishing signs: ear-rings, Jews and Franciscan rhetoric in the Italian Renaissance city*, in «Past and present», 112 (1986), pp. 3-59; M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2005.

[95] Sulla responsabilità di ebrei e romani nei fatti della Passione si veda § 4.

[96] Sulla storia del Monte di Pietà in Italia, si veda nota 5.

intorno alla legittimità del Monte di Pietà, da Fermo si fossero diffuse con facilità a Massa Fermana, che, come si è detto, oltre a essere feudo della famiglia Azzolino, ospitò per un certo periodo Giacomo della Marca.

La Madonna col bambino è seduta su un parapetto in marmo e lascia cadere una cintola che circonda il modellino del castello di Massa Fermana offerto alla Vergine da quattro santi legati alla storia cittadina e alla chiesa per la quale è stato realizzato il dipinto (san Sebastiano, san Silvestro, titolare della chiesa, san Lorenzo, patrono di Massa Fermana, e san Francesco al cui ordine è legata la committenza). Ai lati del modellino è raffigurato il popolo, diviso tra i comuni cittadini (a destra) e i membri di una confraternita (a sinistra), riconoscibili dall'abito bianco. I due rappresentanti della confraternita reggono due cassette piene di monete d'oro e lasciano ipotizzare che la confraternita raffigurata da Crivelli si occupasse della gestione di un Monte di Pietà. La Vergine, dunque, protegge il cerchio murato, all'interno del quale il denaro accumulato è reinvestito in opere caritatevoli[97].

La componente antiebraica dell'opera risiede nella volontà della committenza di proporre uno specifico comportamento economico, rappresentato dal Monte di Pietà e contrapposto all'attività dell'usuraio. In particolare, Bernardino da Siena, nei suoi sermoni e nelle prediche dedicati ai commerci e all'economia delle città italiane[98], tratteggiò un'ipotesi di economia ottimale per i cristiani basata sul principio della circolazione della ricchezza, contrapposta all'usura, pratica che determinava l'accumulo di denaro. Partendo dalle riflessioni di Bernardino, nel 1588, il mercante fiorentino Bernardo Davanzati, segnando la prima tappa del pensiero economico moderno, paragonò la dottrina cristiana della circolazione della ricchezza a un fiume che «come il sangue, deve circolare regolarmente nelle vene delle nazioni, per evitare, fermandosi o rallentando il suo corso, mali economici paragonabili alla consunzione o all'apolessia»[99]. Recuperando la metafora di Davanzati, quindi, in ottica cristiana, se la circolazione della ricchezza e la trasparenza del sistema economico cristiano sono paragonabili a un fiume, la tendenza ebraica ad accumulare denaro su altro denaro, senza creare alcun vantaggio per il bene comune, è simile a una palude, in cui l'acqua, losca e putrida, ristagna, senza generare alcuna ricchezza. Il denaro, quindi, può dannare l'individuo, ma se ben usato nella rapida circolazione delle merci e nella carità può salvare la città intera. La *Madonna del Monte* di Massa Fermana protegge la città cingendola con la sua cintola nella quale si legge: «MATER DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CINCTORUM SUM EGO MARIA»[100].

[97] Capriotti, *Gestire il denaro, gestire la salvezza*, cit., pp. 25-26.

[98] Si veda Bernardino da Siena, Sermo XXXII-XLV. *De contractibus et usuris*, in Bernardinus Senensis, *Quadragesimale de evangelio aeterno*, Quarracchi, Firenze 1956 (Opera, Vol. IV).

[99] Todeschini, *I mercanti e il tempio*, cit., p. 311.

[100] «Io Maria, madre e signora, sono la pace e la vita di tutti quelli che qui sono cinti» (Capriotti, *Gestire il denaro, gestire la salvezza*, cit., p. 26).

6. *Montegiorgio*

Una situazione molto simile a quella fermana, si ritrova, più o meno negli stessi decenni, anche nei territori limitrofi e, soprattutto, nei comuni maggiori dell'area. A Montegiorgio, per esempio, una colonia ebraica è presente fin dall'inizio del XIII secolo. Il quartiere ebraico a Montegiorgio sorgeva nell'attuale contrada di San Niccolò e si estendeva da Porta San Nicolò, lungo Via Solferino, fino all'attuale Via Cestoni. In questa zona, gli ebrei esercitavano le industrie del lino, della seta e della lana, anche se, per la gran parte, si occupavano di attività bancarie, connesse al prestito su pegno e a operazioni di concessione e restituzione di somme in denaro. Le abitazioni si trovavano nella zona di Pian Dell'Oca[101]. Se per buona parte dell'XI secolo i rapporti tra ebrei e cristiani sono buoni, dal 1295 termina la coesistenza pacifica tra le due comunità: da quell'anno, fino al 1297, gli abitanti di Montegiorgio assalirono, a più riprese, le case di alcuni ebrei, saccheggiando i loro beni. Dopo questi episodi, molti ebrei lasciarono Montegiorgio e si stabilirono a Firenze, ma in città la situazione rimase precaria. A Montegiorgio e, nello specifico, nelle adiacenze del quartiere ebraico, sorse a più riprese un Monte di Pietà, con l'intento di soccorrere persone in difficoltà e toglierle dalla dipendenza dal prestito ebraico. I rapporti tra cristiani ed ebrei montegiorgesi s'inasprirono ulteriormente ai tempi della Signoria degli Sforza (1433-1447), quando gli ebrei fondarono una banca. Lo stato di tensione andò avanti almeno fino al XV secolo[102]. La storia delle tensioni e dei delicati rapporti tra la comunità ebraica e la città di Montegiorgio è ancora oggi documentata da due cicli di affreschi, uno realizzato nella francescana Cappella Farfense e un altro nella Sagrestia di San Salvatore, annessa alla chiesa di Sant'Agostino.

Storie della Vera Croce, Cappella Farfense

La Cappella Farfense, adiacente alla chiesa di San Francesco a Montegiorgio, è un piccolo vano rettangolare (8,5-7m.), coperto da una volta dipinta da Antonio Alberti da Ferrara (1380-1442), qualche anno prima del 1425, con sedici episodi della Leggenda della Vera Croce. Il ciclo inizia nel registro inferiore, dove sono narrate storie del Vecchio Testamento e dunque, la *Morte di Adamo* (in cattive condizioni), la *Costruzione del tempio di Salomone*, la *Vicenda della Regina di Saba*

[101] Sulla storia della comunità ebraica di Montegiorgio si vedano gli studi di Camillo Pace. In particolare, *Il ghetto degli ebrei in Montegiorgio*, in «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», I (1902), pp. 45-46; *La colonia ebrea di Montegiorgio. Altri documenti*, in «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», X (1911), pp. 181-121; *Su la colonia ebrea di Montegiorgio. Alcuni documenti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», XVIII (1902), pp. 98-109.

[102] M. Liberati, *La storia economica*, in M. Liberati, a cura di, *Montegiorgio. Nella storia e nell'arte*, Andrea Livi ed., Fermo 2008, pp. 246-259, in particolare pp. 252-253.

e la *Visione della Croce di Costantino.* Nel registro superiore, sono narrate le vicende della ricerca della Croce; il ciclo prosegue con l'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, continua nelle scene con le *Interrogazioni agli ebrei*; l'*Arresto e la tortura di Giuda*; il *Ritrovamento della croce*; la *Prova della Croce*; la *Scoperta dei chiodi* e si conclude con la *Venerazione della reliquia della croce* e con la *Consegna della croce da parte di Elena a Costantino*.

Come i cicli con *Storie della Vera Croce* di Sassoferrato e Matelica[103], gli affreschi di Montegiorgio, pur facendo riferimento a un numero maggiore di episodi, focalizzano l'attenzione sulla figura di Giuda che, in alcuni episodi, assume un ruolo addirittura più importante di Elena. Inoltre, negli affreschi montegiorgesi, contrariamente a quanto si è riscontrato nel Polittico di Santa Croce a Sassoferrato di Giovanni Antonio da Pesaro e nell'ancona di Santa Croce di Matelica di Luca di Paolo, mancano gli aspetti marcatamente antiebraici della leggenda. Nella cappella Farfense il pittore e la committenza non insistono sulla mostruosità dell'ebreo, né sulle scene di disputa e violenza. Giuda diviene personificazione del giudaismo che si trasforma in cristianesimo e il ciclo di Montegiorgio si configura come una «polemica a lieto fine»[104]. La ragione per cui il Giuda di Montegiorgio ha una connotazione positiva deve probabilmente essere ricercata in un fenomeno, molto diffuso a partire dal XIV secolo, di identificazione dell'ebreo-Giuda con san Ciriaco, patrono di Ancona[105]. Tuttavia, anche se i toni della rappresentazione sono meno violenti, la giustificazione della tortura a fini conversionistici, oltre a riflettere un problema sociale molto diffuso nelle città italiane del Quattrocento, rivela un chiaro intento: presentare l'ebraismo come una religione da superare.

Il Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga, Sagrestia di San Salvatore

La trecentesca Sagrestia di San Salvatore, parte dell'antico complesso agostiniano di Montegiorgio, conserva, nella parte superiore delle pareti e sulla volta, frammenti di affreschi, interessanti soprattutto per le soluzioni iconografiche adottate.

[103] Si vedano §§ 2 e 4.

[104] B. Baert, *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio (ca. 1425). Una leggenda della vera croce nelle Marche*, in «Arte Cristiana», 804 (2001), pp. 219-233.

[105] Ciriaco sarebbe il nome che l'ebreo Giuda, responsabile del ritrovamento della croce e dei chiodi con cui fu crocifisso Cristo, scelse dopo la conversione. Successivamente Ciriaco divenne vescovo di Gerusalemme e fu martirizzato sotto Giuliano l'apostata. Le *Chroniche Anconitane* riportano che il corpo di san Ciriaco è stato trasferito dal Golgota ad Ancona nel 403, per volontà di Galla Placidia che, dopo aver fatto edificare nella città dorica la cattedrale di S. Stefano, avrebbe voluto dotarla delle spoglie del protomartire, che richiese al fratello Costantino; non riuscendo però quest'ultimo ad ottenerle, «mandò el corpo de san Ciriaco fratello sì de sangue, como de fede de esso protomartiro santo Stefano» (*Chroniche anconitane trascripte et insieme reducte per me, Lazzaro de' Bernabei anconitano*, 1492, in C. Ciavarini, a cura di, *Collezione di documenti storici antichi inediti ed altri editi della città e terre marchigiane*, Tipografia del Commercio, Ancona 1870-1884, vol. I, p. 17).

La scena principale del ciclo si trova sulla parete corrispondente dell'attuale ingresso e rappresenta la *Crocifissione* (Fig. 6): al centro della composizione è raffigurato Cristo in croce, affiancato da due figure femminili, personificazioni della Chiesa (a destra della croce) e della Sinagoga (a sinistra della croce)[106]. La rappresentazione della Chiesa recupera l'iconografia della sposa di Cristo: una giovane donna con un abito color vermiglio, esplicito rimando eucaristico, raccoglie il sangue che sgorga dal costato di Cristo in una coppa e regge un vessillo con una croce rossa su fondo bianco; la Sinagoga è rappresentata come una vecchia sofferente col capo velato e l'abito dai toni spenti e regge l'asta spezzata di una bandiera, simbolo di sconfitta. Nella parete adiacente, inoltre, si trova un affresco più lacunoso e deteriorato in cui affiorano le scene della Circoncisione e del Battesimo.

Nel sacrificio di Cristo sono presenti sia la tradizione ebraica che quella cristiana, rappresentate nelle personificazioni della Chiesa e della Sinagoga e nei riti del Battesimo e della Circoncisione, ma la loro contrapposizione si pone come chiara incarnazione della vittoria del cristianesimo sul mondo ebraico[107] e conferisce alla rappresentazione una significativa connotazione antiebraica. Di Chiara ha letto nel ciclo di Montegiorgio un atteggiamento di tolleranza nei confronti della comunità ebraica, evidenziando che i committenti del ciclo sono agostiniani, quindi meno animati dal fervore antiebraico che a metà Quattrocento contraddistinse i francescani e probabilmente intenzionati sostenere la tesi agostiniana del «popolo testimone»[108]. Tuttavia, come nel caso degli affreschi della Cappella Farfense, l'insistenza sulla sottomissione della Sinagoga alla Chiesa e la necessità di sostituire il rito ebraico della circoncisione con il battesimo cristiano è chiara espressione di un sentimento antiebraico.

7. *San Ginesio*

La storia delle città antiebraiche marchigiane si conclude a San Ginesio, punto di vista privilegiato per analizzare il modo in cui la cristianità nell'età della Controriforma ha affrontato il problema della diversità religiosa. In particolare, i dipinti realizzati da Simone de Magistris nel 1598 per la cappella del Santissimo Sacramento della Colle-

[106] M. Di Chiara, *Gli affreschi della sagrestia di S. Salvatore*, in Liberati, a cura di, *Montegiorgio*, cit., pp. 244 -245; E. Messina, *Gli affreschi della sacrestia di San Salvatore a Montegiorgio*, in «Studia Picena», LXXIV (2009), pp. 21-46.

[107] Sull'iconografia del trionfo della Chiesa sulla Sinagoga, si vedano P. Hildenfinger, *La figure de la Synagogue dans l'art du Moyen Age*, in «Revue des études juives», 47 (1903), pp. 187-196; B. Blumenkranz, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: le représentation de Synagoga en France*, in P. Gallais - Y.-J. Riou, a cura di, *Mélanges offerts à René Crozet*, Société d'Etudes Médievales, Poitiers 1966, pp. 1141-1157; B. Kühnel, *The Personification of Church and Synagogue in Byzantine Art: Towards a History of the Motif*, in «Jewish Art Journal», XIX-XX (1993-94), pp. 112-123.

[108] Si vedano in particolare Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, 58, I, 22, in Migne, *Patrologia Latina*, 36, col. 705; *De Civitate Dei*, XVIII, 46.

Fig. 6 - *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga*, Sagrestia San Salvatore, Montegiorgio.

giata di San Ginesio, raffiguranti la *Crocifissione*, l'*Ultima Cena*, la *Salita al Calvario*, sono "testimoni oculari" di due questioni teologiche, politiche ed economiche.

Innanzitutto, essi riflettono l'impossibilità per la cristianità di rinunciare ai suoi presupposti ebraici e l'esigenza, per la comunità cristiana di San Ginesio, di confrontarsi con una minoranza ancora molto presente in città[109]. Nel Cinquecento, il problema ebraico nelle città italiane ancora non era stato completamente risolto. Per diverso tempo gli ebrei continuarono a essere tollerati per necessità economiche e commerciali, nella convinzione che presto sarebbero stati tutti convertiti[110]. Una svolta decisiva in tal senso si ebbe nel 1555, quando venne emanata per volontà di papa Paolo IV la bolla *Cum nimis absurdum*, che sancì la costruzione di appositi ghetti entro i quali gli ebrei avrebbero dovuto vivere. In quegli stessi anni si fa sempre più presente per il mondo cristiano il pericolo turco. In secondo luogo, la presenza nei dipinti, accanto agli antichi infedeli, di mori rappresenta il tentativo di risolvere, attraverso lo specchio della questione ebraica, il pericolo costituito dai nuovi infedeli. L'Impero Ottomano, nella seconda metà del Cinquecento, era una delle maggiori potenze militari del Mediterraneo, punto di passaggio obbligato per i commerci europei rivolti all'Oriente; i turchi erano inoltre i principali protagonisti della pirateria della costa mediterranea e adriatica, rappresentando un vero e proprio pericolo per le navi cristiane, prevalentemente veneziane[111]. Tale pericolo era percepito in modo molto forte a San Ginesio, i cui abitanti, nel 1571, avevano partecipato alla battaglia di Lepanto[112], ricordata

[109] Sulla presenza degli ebrei a San Ginesio nella seconda metà del XVI secolo, si veda A.M. Corbo, *Il "tamburo" di San Ginesio nei documenti del secolo XVI*, Tipografia San Giuseppe, Pollenza 1999, pp. 75-76.

[110] Sulla questione della conversione degli ebrei si veda M. Caffiero, *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Viella, Roma 2004.

[111] Sulla pirateria turca nel mare Adriatico si vedano S. Bono, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Mondadori, Milano 1993; S. Anselmi, a cura di, *Pirati e corsari in Adriatico*, Pizzi, Cinisello Balsamo 1998; D. Fioretti, a cura di, *Cristiani, ebrei e musulmani nell'Adriatico. Identità culturali, interazioni e conflitti in età moderna*, Eum, Macerata 2009; S. Di Nepi, a cura di, *Schiavi nelle terre del papa. Norme, rappresentazioni, problemi a Roma e nello Stato della Chiesa in età moderna*, n. mon. di «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2 (2013).

[112] Sulla partecipazione dei ginesini alla battaglia di Lepanto e, in genere, alle guerre contro i turchi si vedano F. Allevi - G. Crispini, *San Ginesio*, Longo, Ravenna 1969; G. Salvi, *Memorie storiche di Sanginesio*

nella stessa cittadina dal dipinto con la *Battaglia di Lepanto,* realizzato in memoria di Felice Matteucci che aveva guidato i ginesini nella battaglia[113]. Questo preciso contesto storico-politico conduce all'individuazione di un nuovo nemico per la Cristianità: se gli ebrei rappresentavano un pericolo interno alle città, i turchi, per via delle suddette ragioni, rappresentavano a tutti gli effetti un pericolo esterno[114].

Questa situazione si traduce nella produzione di una serie di immagini finalizzate a screditare la figura dell'infedele, sia ebreo che turco. I tre dipinti di Simone de Magistris, oggi divisi tra l'ambulacro della cappella nuova del Crocifisso (*Ultima cena* e *Salita al Calvario*) e la parete della navata sinistra (*Crocifissione*), vennero commissionati a Simone de Magistris[115] dalla Confraternita del Santissimo Sacramento nel 1592, come documentato dal contratto, datato 2 marzo 1592, in cui si legge che il pittore è incaricato di realizzare i tre dipinti e gli stucchi decorativi della cappella per un compenso di 600 fiorini. Dal contratto si deduce inoltre che i committenti hanno avuto un ruolo decisivo nella scelta dei soggetti e nella definizione del programma iconografico della cappella, ricco di questioni dottrinali molto complesse.

La *Crocifissione*, originariamente destinata all'altare maggiore della cappella, rappresenta Cristo crocifisso affiancato dalla Vergine e da San Giovanni e molto probabilmente fungeva da velario per il Crocefisso ligneo degli esuli ginesini esposto ai fedeli solo in occasioni straordinarie[116]. L'impaginazione dell'immagine è abbastanza semplificata e risponde ai dettami della pittura controriformata, canonizzati da Scipione Pulzone da Gaeta nella *Crocifissione* della Vallicella a Roma[117]: da un fondo scuro emerge il corpo luminoso di Cristo, affiancato dai dolenti, simili, per staticità, a statue gotiche (fig. 6).

Nell'*Ultima Cena*, datata e firmata, Simone de Magistris adotta una soluzione compositiva scomposta che rispecchia il momento di confusione successivo all'annuncio del tradimento: Gesù è l'unico ad avere l'aureola, gli apostoli sono raffigurati mediante una gestualità convulsa e la tavola è apparecchiata in modo scomposto. Di enorme interesse è la presenza sulla tavola del coscio d'agnello, la principale vivanda del pasto pasquale ebraico, che nell'iconografia controriforma-

(Marche) in relazione con le terre circonvicine, Tipografia Savini, Camerino 1889.

113 Sul dipinto raffigurante la battaglia di Lepanto si veda L.M. Armellini, *La pieve collegiata di San Ginesio. Lineamenti storico-artistici*, Tipografia San Giuseppe, Pollenza 2000, p. 64.

114 Sulla paura della comunità cristiana nei confronti del pericolo turco si veda C. Vernelli, *La paura degli «infedeli»*, in «Proposte e ricerche», XLIII (1999), 2, pp. 171-184.

115 Sulla figura e l'attività di Simone De Magistris si vedano: P. Amato, *Simone De Magistris. «Picturam et sculturam faciebat»*, Fondazione Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, Macerata 1996; V. Sgarbi, a cura di, *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, Marsilio, Venezia 2007.

116 Armellini, in Sgarbi, *Simone de Magistris*, cit., p. 296.

117 A riguardo si veda F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta* (1957), Neri Pozza, Vicenza 1997, pp. 64-65.

ta dell'*Ultima cena* diviene il simbolo del superamento della Pasqua ebraica nella Pasqua cristiana. Questo concetto era un *topos* ricorrente nelle prediche dell'epoca ed esplicitato molto chiaramente nella *Predica quadragesimale del giovedì santo*[118], in cui Cornelio Musso[119], uno dei più importanti predicatori della Controriforma, paragona le fastose cene descritte nell'antico testamento, a quella salvifica e mesta di Cristo ed enuncia la "teoria della sostituzione", secondo cui i cristiani sono il nuovo Israele. Il tono antiebraico è ancora più evidente nella figura di Giuda. L'apostolo indossa un mantello rosso, colore spesso associato nell'iconografia medievale a Giuda[120] ed è distinto dagli altri apostoli: gli unici strumenti contundenti sulla tavola, una forchetta e un coltello, sono accanto a lui; il coltello, in particolare, è proprio in bilico sul tavolo verso di lui, pronto per essere afferrato per il manico; inoltre, egli tiene in una mano, ben visibile verso lo spettatore, la borsa dei denari, simbolo della sua incompetenza economica[121]. Nel ritrarre Giuda, infine, Simone De Magistris ricorre alla tipica accentuazione dei tratti somatici (naso a patata, mento barbuto e appuntito)[122]. Nel dipinto, il pittore inserisce un cane e un gatto che hanno un significato simbolico ben preciso: il cane, raffigurato al centro del dipinto in primo piano e rivolto verso Gesù, simboleggia la fedeltà, mentre il gatto, immerso nell'ombra proiettata da Giuda e raffigurato nell'atto di azzannare del cibo rubato dal banchetto, rappresenta l'infedeltà, non soltanto perché associato a un personaggio – Giuda – connotato in senso negativo, ma perché l'ombra è attributo del diavolo[123] e dei giudei, immersi nel buio della loro cieca stoltezza, in contrapposizione alla luce rappresentata da Cristo[124]. Con i loro diversi atteggiamenti,

[118] C. Musso, *Delle prediche quadragesimali, del r.mo mons.or Cornelio Musso vescovo di Bitonto sopra l'Epistole & Evangeli correnti per i giorni di Quaresima e sopra il Cantico della Vergine per li sabati*, vol. II, Giunti, Venezia 1586.

[119] Sulla figura di Cornelio Musso si vedano G. Cantini, *Cornelio Musso dei frati minori conventuali (1511-1574) predicatore, scrittore e teologo al Concilio di Trento*, in «Miscellanea francescana», XLI (1941), II-III, pp. 145-174; IV, pp. 424-463; G. Odoardi, *Fra Cornelio Musso, O.F.M. Conv. (1511-1574) padre, oratore e teologo al Concilio di Trento*, in «Miscellanea francescana», XLVIII (1948), II-III, pp. 223-242; IV, pp. 450-478; XLIX (1949), I, pp. 36-71; G. Paia, *«Ars praedicandi» e messaggi politici in un vescovo francescano del Cinquecento: Cornelio Musso*, in A. Musco, a cura di, *I francescani e la politica*, Atti del convegno internazionale di studio (Palermo, 3-7 dicembre 2002), Officina francescana, Palermo 2007, vol. II, pp. 803-816; M.T. Girardi, *Cornelio Musso, predicatore e vescovo francescano nell'età conciliare*, in «Studia borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna», XXI (2007), pp. 307-324.

[120] Pastoureau, *Medioevo*, cit., pp. 178-179.

[121] Sull'incompetenza economica degli ebrei, rappresentata da Giuda si veda Todeschini, «*Judas mercator pessimus*», cit.

[122] G. Capriotti, *Gli ebrei e l'ebraismo nella pittura della Controriforma. Ercole Ramazzani e Simone de Magistris al tempo di Alberico Gentili*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti del convegno di studi (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), Giuffrè, Milano 2012, pp. 343-363.

[123] Sulla demonizzazione dell'ombra tra Rinascimento e Controriforma si veda V.I. Stroichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il Saggiatore, Milano 2000 (1997), pp. 119-127.

[124] Il *topos* della cecità degli ebrei immersi nelle tenebre ricorre soprattutto nelle prediche di Cornelio

gatto e cane introducono il tema del dipinto[125]: la fedeltà di chi è passato alla nuova Pasqua cristiana, l'infedeltà di chi è rimasto alla vecchia Pasqua. Nel dipinto, infine, compare un ultimo dettaglio, due orientali, uno con barba e turbante, l'altro con copricapo conico, che incombono dietro la figura di Cristo come una minaccia, il cui significato si esplicita nella *Salita al Calvario* che nella cappella si trova di fronte all'*Ultima cena*.

Fig. 7 - Simone de Magistris, *Salita al Calvario*, Cappella del Santissimo Sacramento, Collegiata, San Ginesio (MC).

La *Salita al Calvario* di San Ginesio (fig. 7) stravolge in maniera considerevole la tradizionale iconografia della Passione. Anche se nel dipinto è presente uno stendardo con la scritta SPQR, Gesù è circondato da turchi: ebrei e romani sono sostituti da personaggi con lunghe barbe e baffi allungati, vestiti con abiti e copricapo orientali e muniti di scimitarre e lance. Andando oltre qualsiasi veridicità storica, la *Salita al Calvario* di San Ginesio attribuisce la responsabilità della Passione ai turchi, utilizzando lo stesso meccanismo con cui, in altre scene di crocifissione, veniva screditata la figura dell'ebreo. Tale processo di "sostituzione" è ancora più evidente nella figura vestita di giallo che sta colpendo con un calcio Cristo. Si tratta dell'ebreo errante, un personaggio che, secondo la leggenda, durante la Passione colpì Cristo, incitandolo ad andare verso il suo meritato destino e che il Messia condannò ad aspettare da vivo il giorno del Giudizio[126].

Musso e Francesco Panigarola. In particolare si vedano C. Musso, *Prediche del reverendissimo monsignor F. Cornelio Musso, vescovo di Bitonto, fatte in diversi tempi et in diversi luoghi*, vol. I, appresso i Gioliti, Venezia 1582, p. 794; F. Panigarola, *Prediche sopra gli Evangelij di Quaresima*, Domenico Farri, Venezia 1597, p. 111.

[125] In questo modo il pittore sembra utilizzare un espediente retorico spesso usato dai predicatori e specificatamente consigliato da Francesco Panigarola nel suo *Modo di comporre una predica*, in cui l'autore insegna ai compositori di sermoni ad iniziare il loro ragionamento con un "prologhino", consistente in una comparazione tra la "storia sacra" e le "cose naturali". Si veda F. Panigarola, *Modo di comporre una predica*, Giovanni Osmarino Gigliotto, Roma 1584.

[126] Sulla leggenda dell'ebreo errante e sulla sua fortuna iconografica si vedano G.K. Anderson, *The Legend of the wandering Jew*, University press of New England, Hanover-London 1991; M.G. Ambrosini, *L'Ebreo Errante dall'iconografia cristiana a Chagall*, in E. Fintz Menascè, a cura di, *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Cisalpino Milano 1993, pp. 331-392; G. Milin, *Le cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du juif errant*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1997; M. Augé, recensione a

La leggenda dell'ebreo errante si diffonde a partire dal XIII secolo, grazie ad alcune cronache benedettine e racconta la storia di un testimone dei fatti della Passione che, però, solo in alcune versioni è esplicitamente indicato come ebreo. Nell'*Ignoti Monachi Cistercensis S. Mariae de Ferraria Chronica*, l'episodio è narrato da alcuni pellegrini, giunti al monastero nel 1223, che identificano il personaggio che ha colpito Cristo con un ebreo[127]. In altri testi di epoca successiva, alla leggenda sono aggiunti altri dettagli, come il nome del personaggio e le modalità con cui colpì il Messia, ma non sempre è chiaramente esplicitata la sua identità religiosa. Nei *Chronica majora* di Matthew Paris[128] del XIII secolo, ad esempio, il protagonista della leggenda è il portiere del pretorio di Pilato, chiamato Cartaphilus, che, dopo aver colpito Gesù con un pugno sulla schiena e aver ingiuriato contro di lui, si converte al cristianesimo prendendo il nome di Joseph. In altre versioni italiane, diffuse tra il XIII e il XV secolo, tale personaggio prende il nome di Butaddeo ed è colui che attende la seconda venuta di Cristo, raccontando a tutti di aver colpito e insultato il Messia sulla strada del Calvario[129]. Questa leggenda ottiene ampia diffusione soprattutto nella Toscana del XV secolo, attraverso il testo di Antonio di Francesco d'Andrea[130]. La leggenda dell'ebreo errante tra Quattrocento e Cinquecento diviene l'occasione per la Cristianità per argomentare la tesi del "popolo testimone" teorizzata da Agostino[131]: l'ebreo convertito, che ha assistito in prima persona ai fatti della Passione e che è condannato a rimanere in vita fino al giorno del Giudizio, si configura come un eccellente testimone dell'incarnazione e della morte di Gesù e delle angherie compiute dal "popolo deicida"[132].

Nella *Salita al Calvario*, Simone De Magistris inserisce l'episodio dell'ebreo errante all'interno di una rappresentazione in cui la responsabilità dei fatti della Passione è, anacronisticamente, attribuita ai turchi. L'associazione tra l'ebreo e il musulmano, già diffusa in età medievale, deriva dalla predicazione francescana della Controriforma. Cornelio Musso associa frequentemente gli ebrei ai turchi, arrivan-

M. Massenzio, *La Passion selon le juif errant*, in «L'homme», 2006, pp. 227-228; M. Massenzio, *La Passione secondo l'ebreo errante*, Quodilbet, Macerata 2007; G. Capriotti, "*E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai!". L'iconografia dell'ebreo errante da Matthew Paris a Orazio Gentileschi*, in Capriotti - Pirani, a cura di, *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, cit., pp. 117-143.

127 A. Gaudenzi, a cura di, *Ignoti monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Ryccardi de Sancto Germano Chronica Priora*, Ex Regio Typographeo Francisci Giannini & fil., Napoli, 1888, p. 38.

128 H.R., Luard, a cura di, *Matthaei Parisiensiis monachi Sancti Albani Chronica majora*, vol. III, Nendeln 1964; S. Lewis, *The art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, University of California Press, Berkeley, 1987.

129 Sull'evoluzione della leggenda dell'ebreo errante si veda V. Bezzola, *L'ebreo errante: origini (Cartaphilus), variazioni soprattuto in Italia (Buttadeo), affermazione nella Germania del Seicento (Ahasversus)*, in Fintz Menascè, a cura di, *L'ebreo errante*, cit., pp. 25-70.

130 S. Morpurgo, *L'ebreo errante in Italia*, Libreria Dante, Firenze 1891, pp. 37-38.

131 Si vedano in particolare Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, 58, I, 22, in Migne, 36, col. 705; *De Civitate Dei*, XVIII, 46.

132 Capriotti*, Gli ebrei e l'ebraismo nella pittura della Controriforma*, cit., p. 361.

do spesso a una sostituzione, in virtù del fatto che i musulmani, allo stesso modo dei giudei, non partecipano alla grazia di Cristo, a causa della loro infedeltà[133]. Gli ebrei nel loro mancato riconoscimento del Messia non sono meno pericolosi dei turchi: mentre i primi logorano le comunità cristiane dall'interno attraverso la loro cattiva economia, i secondi minacciano la stabilità della fede cristiana dall'esterno e finiscono per prendere il tradizionale posto degli ebrei. Oltre a questioni di natura politica e teologica, la presenza dei turchi nella *Salita al Calvario* di San Ginesio si collega fortemente alle vicende di storia locale. Gli abitanti di San Ginesio, oltre ad aver preso parte, nel 1571, alla vittoriosa battaglia di Lepanto, parteciparono, in occasione dei giubilei del 1575 e del 1600 al *Trionfo della Chiesa Cattolica*, una sacra rappresentazione in forma di trionfo organizzata dalla confraternita del Santissimo Sacramento, in cui sfilarono vari personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, santi e martiri e, infine, il carro con la personificazione della Chiesa. In questo corteo tutti gli ebrei dell'Antico Testamento erano vestiti "alla turchesca" o "alla moresca", talvolta con espliciti riferimenti al turbante e alla scimitarra[134]: la "sostituzione" nel nemico ebraico col nemico turco elaborata da Simone De Magistris nella Salita al Calvario, deriva chiaramente da questo contesto storico-culturale.

La *Salita al Calvario* di Simone De Magistris, mediante l'inserimento dell'episodio antiebraico dell'ebreo errante in una composizione popolata da turchi, rappresenta una significativa testimonianza del ruolo determinante svolto dalle immagini nella storia dei conflitti religiosi. Il percorso delle città antiebraiche marchigiane è in tal senso emblematico, poiché mette in evidenza come le immagini siano state un importante strumento usato per sostenere dogmi e favorirne la diffusione, affrontare e giustificare la questione dell'antigiudaismo, difendere la stabilità della fede cristiana attraverso l'individuazione di un nemico comune, identificato dapprima negli ebrei e successivamente nei turchi.

133 A riguardo di vedano C. Musso, *Prediche del Reverendissimo*, cit., vol. II, pp. 664-665 e 833; C. Musso, *Quarto libro delle prediche del reverendiss. Mons. Cornelio Musso, vescovo di Bitonto. Con due tavole; l'una de' capitoli, l'altra delle cose più notabili. Nelle quali si sono poste le materie per Alfabeto, con le Postille nel margine, le Autorità della Sacra Scrittura; & con molta diligenza corrette in quest'ultima editione ...*, appresso i Gioliti, Venezia 1589, p. 359.

134 G. Salvi, *Il trionfo di S. Chiesa Rappresentato a Roma nel Giubileo 1600 dalla comunità di Sanginesio*, Tip. Marchi, Camerino 1900; F. Allevi, *Una processione ginesina per il giubileo del 1600*, in «Studi maceratesi», XI (1975), pp. 71-127. Sull'attività teatrale della città di San Ginesio si veda A.M. Corbo, *Spettacoli e teatro in San Ginesio dal secolo XIV al 900*, Tipografia San Giuseppe, Pollenza 1992.