



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

*curriculum* Fonti e strumenti per la storia dell'arte

# L'immagine degli ebrei nell'arte italiana. Alcuni casi di studio dal Rinascimento al Barocco

Relatore: Ch.mo Prof. Francesco Frangi

Tesi di laurea di:

Sara Abeni

Correlatrice: Ch.ma Prof.ssa Simona Negruzzo

Matricola:

543384

Anno accademico 2025/2026

## Indice

|                                                                        |       |
|------------------------------------------------------------------------|-------|
| - Abstract.....                                                        | p. 4  |
| - Introduzione.....                                                    | p. 9  |
| Una contestualizzazione storica.....                                   | p. 9  |
| Presentazione dell'argomento trattato.....                             | p. 14 |
| Individuazione di due ambiti di ricerca.....                           | p. 23 |
| - Capitolo 1                                                           |       |
| L'immagine dell'ebreo, tra stereotipi e antisemitismo .....            | p. 30 |
| 1.1: <i>Le Storie di Santo Stefano</i> di Vittore Carpaccio.....       | p. 30 |
| 1.2: <i>La Crocifissione</i> di Pordenone.....                         | p. 37 |
| 1.3: <i>Il Simonino da Trento</i> di Altobello Melone.....             | p. 50 |
| 1.4: <i>La Cacciata dei mercanti dal tempio</i> di Jacopo Bassano..... | p. 53 |
| 1.5: <i>La Vocazione di San Matteo</i> di Ludovico Carracci.....       | p. 57 |
| 1.6: <i>La Madre ebrea</i> del Genovesino.....                         | p. 64 |
| - Capitolo 2                                                           |       |
| L'immagine dell'ebreo, tra conversione e aneddotica.....               | p. 71 |
| 2.1: <i>La Pala Rovellio</i> del Moretto.....                          | p. 71 |
| 2.2: <i>La Predica del Battista</i> di Paolo Veronese.....             | p. 76 |
| 2.3: <i>Il Miracolo del crocifisso di Beirut</i> di Jacopo Coppi.....  | p. 80 |
| 2.4: <i>La Vocazione di San Matteo</i> di Caravaggio.....              | p. 86 |

|                                                              |        |
|--------------------------------------------------------------|--------|
| 2.5: Il <i>Cristo fra i dottori</i> di Orazio Borgianni..... | p. 93  |
| - Conclusioni.....                                           | p. 97  |
| - Bibliografia e sitografia.....                             | p. 99  |
| - Ringraziamenti.....                                        | p. 106 |

## **Dissertation “The image of Jews in Italian art history from the Renaissance to the Baroque period” – Abstract**

In the field of art-historical research, the topic of iconographies—whether more standardized or more original—through which Jews have been represented is still an area that has not yet become a codified and firmly established line of study. Of course, art historians have in many cases already identified, even in well-known works, certain characteristics or stereotypes through which figures of Jewish faith can be recognized; however, they have rarely approached this investigation as the primary target of their research. This circumstance nonetheless represents, in a sense, a small gap to be filled, since Jews, as this study will show, had more interactions than what is often assumed with the rest of early modern Italian society. Consequently, addressing an art history devoted to them would also allow us to gain a historically detailed understanding of the perspective through which they were viewed and, as a result, depicted by “Gentile” society.

The aim of this thesis is therefore to offer an overview of artistic works (primarily paintings) in which the figure of the Jew is either the protagonist or, at the very least, a significant presence within the composition and the meaning it conveys. In addition, the study seeks to identify the stereotypes most commonly employed in the depiction of Jews, briefly explaining their origins within the historical and cultural context and presenting a selection of artistic examples in which they appear. In some cases, the analyzed artistic samples will be well-known works in which only recent scholarship has made it possible to identify the presence of figures of Jewish faith that had previously gone unnoticed. This study will thus help to clarify how images reflect the complex historical, theological, and political dynamics that characterized relations between Jewish communities and Christian society in early modern Italy, and how, at the same time, art does not merely reflect pre-existing prejudices but actively contributes to their construction and dissemination through an iconographic repertoire that becomes consolidated over time (one need only think of the propaganda built around the alleged ritual murders).

Clearly, the majority of the works examined here contain figures recognizable as Jews through physical traits, details of clothing, or gestures that were typically associated with them according to a specific antisemitic interpretative framework, which contributed to the construction of a recognizable visual identity responding both to narrative needs and to a desire for ideological



differentiation. Nevertheless, this study also discusses works that, contrary to dominant trends, depict the Jew without grotesque exaggeration, or even—in the case of a converted Jew—as an example that his former co-religionists should regard positively and from which they should draw inspiration. From the identification of these two general types of representation follows the structure of this thesis: an introductory chapter outlining the context of the research, followed by two more analytical chapters devoted respectively to the two strands of works described above.

The initial sources of inspiration that then led to a broader investigation were three paintings connected to the artistic context of Cremona: Pordenone's *Crucifixion* (1520–1521), Altobello Melone's *Simonino da Trento* (1521), and the *Jewish Mother* by the Genovesino (c. 1645–1650). In this way, it becomes possible to uncover little-explored meanings in the *Crucifixion*, the most famous of the three, while at the same time shedding new light on the other two, which have received less scholarly attention. From here, the discussion expands to include works from northern Italy (with justified exceptions, such as Caravaggio's *Calling of Saint Matthew* of 1599–1600) and remains confined to a historical period spanning from the late fifteenth century to the mid-seventeenth century—a phase that, artistically speaking, extends from the Renaissance to the Baroque and is characterized by profound political, religious, and cultural transformations.

Since this is an art-historical study, the primary focus will naturally be on the artworks themselves; however, this does not exclude the necessity, in order to fully understand the origins of certain iconographies, of presenting elements of historical contextualization, in some cases enriched by contemporary accounts of events (especially with regard to alleged episodes of ritual murder, whose responsibility was attributed to Jewish communities). In particular, a brief analysis will be devoted to the historical and legal context of Jewish presence in Italy between the fifteenth and seventeenth centuries, considering phenomena such as the progressive institutionalization of ghettos, anti-Jewish preaching, forced conversions, and the role of Jews in the urban economy. More generally, the influence of historical events can be traced in the role that the Counter-Reformation climate played in shaping many artistic canons, as clearly demonstrated by the example of the 1579 altarpiece depicting the *Miracle of the Crucifix of Beirut* by the Bolognese painter Jacopo Coppi. This work proves to be particularly distinctive in many aspects, especially considering that with the transition to the Baroque—and particularly within the context of the Counter-Reformation—the use of images as pedagogical and persuasive tools was intensified, reinforcing figurative models functional to Catholic orthodoxy and to the stigmatization of the “infidel.” As a result, the figure of the Jew acquired increasingly polemical and emotionally charged connotations.

The method adopted in conducting this research essentially consisted of analyzing individual case studies—that is, artistic testimonies representing exemplary situations in which a specific

iconography (or even multiple iconographies) of Jewish figures was present and visibly recognizable—so as to better illustrate its characteristics. Accordingly, each case study will be addressed in a dedicated paragraph, within which basic information about the work will first be provided, followed by a descriptive and analytical section, and finally an explanation of its contents more directly related to the Jewish world and its perception by Christian society. This approach is particularly useful because presenting the context in which an artwork was created makes it easier to understand why a Jewish figure was included and what significance its presence holds within the depicted episode. Moreover, the paragraphs devoted to each work will be organized in chronological order, following the dating of the artistic testimonies examined.

To gather all this information on the works considered, I relied on scholarly literature (including books, essays, articles, and art-historical theses) spanning from the 1970s to the present day, while favoring more recent contributions whenever possible, thus assembling a fairly up-to-date bibliography that includes authors such as Eric Myles Zafran, Augusto Gentili, Massimo Moretti, and Marina Caffiero. In addition, in order to deepen the historical contextualization—especially with regard to Pordenone’s famous fresco on the counter-façade of Cremona Cathedral—this study also incorporates information drawn from archival research conducted during an internship at the Archivio di Stato of Cremona, focusing on documentation that records disputes between the city and the Jewish community residing there.

During the Renaissance period, the figure of the Jew often appears linked to a dual tension: on one hand, it is embedded within a renewed attention to antiquity and to the historicity of the biblical narrative; on the other, it is progressively codified through distinctive signs that emphasize religious otherness. Among the most well-known and widespread traits used in the history of art to identify figures of Jewish faith in an anti-Jewish key are the following: with regard to physical characteristics, a hooked and pointed nose, long beards, sometimes darker complexions, and blindness or myopia (toward the word of Christ); on the level of gesture, markedly harsh and obstinate expressions; and with regard to clothing, objects, and context, money pouches (symbols of usury, constantly associated with Jews), garments of a “glaucous” or yellow color (linked to infamy and to clothing decrees imposed upon them), and various types of headdresses depending on historical period and geographical location. These range from Orientalizing turbans (since Turks and Jews were sometimes associated in representations, both being populations of infidels to be fought or, otherwise, persuaded to convert), to the typical medieval pointed hat, and finally to yellow caps or differently colored hats marked with a yellow badge as a distinguishing sign. It will emerge that each of these specific features conceals a precise—and often defamatory—symbolic and figurative meaning.

Moreover, in more than one case the figure of the Jewish priest, the Pharisee, or the High Priest of the Temple reappears, assuming a central role in the dramatization of Christ's rejection and contributing to a theological reading of history that identifies Judaism with spiritual blindness. Particular attention will also be paid to the relationship between naturalism and stereotype: while Renaissance art introduced a greater focus on realism and individual characterization, it nonetheless continued to place the figure of the Jew within strongly connoted symbolic frameworks that oriented interpretation in a polemical direction. For this reason, it becomes all the more interesting to identify the few works that temper or even eliminate caricatural and grotesque features in their depiction of Jews.

In my view, the most innovative aspect of the approach adopted in this study lies in distancing itself from the obsolete conception that regarded the Jewish world as an isolated entity, closed in upon itself and hostile to the rest of civil society. Instead, this research seeks to consider how the predominantly Christian society of the time perceived—and consequently depicted—the Jews with whom it engaged daily in economic dealings, cultural and intellectual exchanges, as well as legal disputes and various forms of conflict. The geographical contexts from which the examined artworks originate are, for obvious reasons, those that hosted the most significant and sizeable Jewish communities, including the Venetian Republic, the Duchy of Milan (which at the time was undergoing a transition toward incorporation into the empire of Charles V), Bologna, and Rome. The latter represents the only exception to the focus on northern Italy, but it is necessary to include it both because of the number of local works containing Jewish figures and because of the implications of the troubled relations between Jews and the Papal State.

Another deliberate choice was to devote only limited space to the iconography of Simonino da Trento, since an extensive body of literature is already dedicated entirely to this subject, and instead to focus greater attention on other historical-artistic themes in which the figure of the Jew appears—for example, episodes from the New Testament connected to the preaching and Passion of Jesus Christ, or certain hagiographic narratives of saints mentioned in Jacopo da Varagine's *Legenda Aurea*.

In conclusion, this investigation has shown that by revisiting and re-examining artworks with a different perspective, it is possible to identify within them—even through small details that might initially appear insignificant—figures recognizable as Jews, which early modern painters may have included for a variety of reasons: to denigrate their rejection of Christian truths, to exalt the miracles and preaching of saints, to emphasize the contrasts between Christ and the contemporary society in which he preached, or to present exemplary cases of conversion to be imitated. Anyway, the ultimate goal of this study is to bring together, within a single research framework, different examples and iconographic modes of representing the figure of the Jew that have been identified by various art

historians and which, when considered collectively, could constitute the foundational evidence for a distinct and autonomous line of scholarly inquiry.

## Introduzione

### Una contestualizzazione storica

Essendo questa trattazione di carattere storico-artistico, non è possibile in questa sede affrontare in maniera dettagliata e caso per caso la storia degli ebrei italiani in epoca moderna; tuttavia, è necessario e doveroso offrire un inquadramento di tipo storico, quantomeno per meglio comprendere in che modo le vicende vissute da tale comunità e la visione che la società “gentile” aveva di loro siano state rispecchiate nella produzione artistica coeva. Inoltre, poiché l’Italia di cui stiamo parlando era in realtà solo un insieme di stati, ducati e regni, in ognuno di questi vigevano leggi e norme differenti, anche in base a quali città ospitassero le comunità ebraiche più numerose. In linea generale, comunque, si può affermare che, dopo il Concilio di Trento e con l’affermarsi della dottrina controriformistica, si verificò in maniera abbastanza diffusa un mutamento dell’atteggiamento nei confronti della popolazione semita, in alcuni casi più rivolto verso una loro conversione e in altri più rivolto verso una loro segregazione nei ghetti e una diminuzione dei loro diritti.

Riguardo in particolare alla nascita dei ghetti, il primo ad essere istituito fu quello di Venezia nel 1516. Già prima della nascita di questa forma di segregazione, gli ebrei non possedevano un diritto di cittadinanza e già vivevano relegati in una zona della città, ma con il ghetto la caratteristica fondamentale è che esso era chiuso da cancelli sorvegliati, che dal tramonto all’alba non potevano essere aperti. Questa forma di isolamento fu adottata poi nel 1555 anche dallo Stato pontificio e da qui essa diventò largamente diffusa in tutto il continente.

Ancora prima, però, la forma forse più elementare di discriminazione alla quale essi erano sottoposti era costituita dall’obbligo di indossare segni o capi di abbigliamento che li rendessero immediatamente riconoscibili e distinguibili rispetto al resto dei cittadini, e tra questi uno dei più popolari era il berretto giallo, colore simbolo dell’infamia. Tuttavia, la scelta di tale segno distintivo generò non poche polemiche, non solo tra la comunità ebraica e le autorità, ma anche all’interno di coloro che dovevano emanare i decreti riguardanti questa materia. Lo dimostrano gli studi di Massimo Moretti: «Come dimostra un memoriale presentato dallo stesso Cuggiò al cardinale Paolucci, il colore del cappello degli ebrei costituiva una *vexata quaestio* mai completamente risolta. Paolo IV, [...], costrinse gli uomini ebrei a un berretto e le donne a un altro segno ben visibile, «glauci coloris». Nella

sua dizione latina, non vi era colore più ambiguo e più arbitrariamente interpretabile del glauco. Non è chiara, quindi, la *ratio* della scelta. Si può ipotizzare che fosse intenzione del provvedimento lasciare un ventaglio di opzioni, determinando così un problema di interpretazione a cui pensò di provvedere pochi anni dopo il papa inquisitore Pio V con la bolla del 1566 (*Confirmatio Constitutionis a Paulo IV editae circa judeorum vivendi modum. Et declaratio signi glauci coloris in Statu Ecclesiastico ab eis deferendi*)»<sup>1</sup>.

Nel corso della storia il colore glauco era infatti stato definito nei modi più svariati, dalle tinte gialle (colore che gli ebrei non amavano indossare perché attirava su di loro le ire dei cristiani), al verde con sfumature biancastre, al ceruleo, fino a una tinta intermedia fra bianco e rosso.

Due concezioni che erano diffuse fino a poco tempo addietro e che sono però da sfatare di fronte alle evidenze storiche sono: che gli ebrei avessero una tendenza innata all'isolamento dal resto della società e che si sottomettessero in maniera passiva ai decreti loro riguardanti. Marina Caffiero in più di una occasione ha dimostrato che questa visione della storia ebraica in Italia come storia "a sé stante" non è corrispondente al vero, e che, al contrario, gli abitanti ebrei intrattenevano con quelli cristiani un vivido insieme di scambi commerciali e sociali e, inoltre, erano in grado di porsi con un atteggiamento proattivo nelle decisioni che li riguardavano: «A loro volta, però, gli ebrei di antico regime avevano ancora sia possibilità di presa di parola, sia capacità di utilizzare le strutture giudiziarie, il cui funzionamento conoscevano bene, per difendere la natura "pattizia" della loro presenza quando, almeno a Roma, giudicavano che la soglia di un, per così dire, "naturale" e "normale" antiebraismo rischiava di essere oltrepassata da un eccesso di violenza propagandistica»<sup>2</sup>. Così come gli ebrei avevano imparato bene a conoscere le predisposizioni delle varie istituzioni che erano preposte a giudicarli, in modo tale da rivolgersi di volta in volta a quelle più benevolenti nei loro confronti, allo stesso modo le autorità, paradossalmente, si informavano sia sul diritto cristiano che sulle leggi ebraiche per dare credito a quelle che meglio convenivano loro. Questo rappresenta una ulteriore testimonianza di quanto affermato poco sopra, e cioè che il mondo cristiano e quello ebraico erano in continua comunicazione; e ciò si applicava in particolare nel momento in cui si dovevano dirimere cause giudiziarie contro singoli individui di fede ebraica, tra le quali, per citare un esempio, quelle in cui alcuni neofiti, ovvero convertiti al cristianesimo, offrivano a tale nuova fede dei loro familiari, sui quali avevano o meno la patria potestà, che veniva attribuita, a seconda dei casi, facendo riferimento o al diritto cristiano o a quello ebraico: «La madre ebrea si trovava perciò schiacciata e presa tra le due normative, la romana-cristiana, a lei più favorevole, e quella ebraica,

---

<sup>1</sup> Massimo Moretti, «*Glauci coloris*». *Gli Ebrei nell'iconografia sacra di età moderna*, in «Roma moderna e contemporanea», XIX, 1/2011, pp. 29-64 (specie p. 32).

<sup>2</sup> Marina Caffiero, *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Roma, Viella, 2004, p. 34.

interpretata come invece più favorevole allo zio paterno: normative, in ogni modo, adoperate di volta in volta dalle autorità cristiane contro di lei e i suoi diritti di tutela»<sup>3</sup>.

Passando ora all'argomento della vita quotidiana delle comunità ebraiche in epoca moderna, e, nella fattispecie, delle professioni da essi esercitate nelle città in cui risiedevano, è innegabile che una fonte primaria delle loro entrate fosse costituita dalla attività feneratizia. Ma la ragione per cui erano di fatto costretti a svolgerla era perché non si voleva macchiare nessuna anima cristiana con il peccato dell'usura e pertanto si affidava interamente alla popolazione giudaica questo ingrato mestiere. Inoltre, essendo per gli ebrei quasi impossibile ottenere licenze per svolgere professioni che facessero concorrenza ai cristiani, rimanevano a loro solo pochi altri ambiti di guadagno, principalmente il commercio nelle piazze dei mercati, la vendita di stracci e tessuti e il lavoro di rigattieri, fatta eccezione per coloro che avevano la fortuna di accedere a un livello più alto di istruzione e diventare ad esempio medici o notai.

A Roma, dove risiedeva una delle comunità ebraiche più importanti, questo quadro professionale è bene illustrato da Serena Di Nepi: «Nonostante la protezione speciale accordata dal cardinal camerlengo, i contraccolpi della politica antiebraica della Controriforma investirono anche i banchieri ebrei e per questi far quadrare i conti cominciò a diventare un obiettivo difficile da raggiungere; per rimpinguare guadagni ritenuti insufficienti, le famiglie dei prestatori iniziarono a dedicarsi ad altre e secondarie attività, per forza di cose legate alla stracceria che, se da una parte attraverso la diversificazione degli investimenti garantirono a quelle stesse casate il mantenimento di posizioni consolidate, dall'altra, esercitate anche da chi non apparteneva a quel ristretto gruppo, finirono per diventare i mezzi per arrampicate e capitomboli nella scala gerarchica del gruppo. I motori di questo ascensore sociale furono la compravendita su larga scala degli abiti usati rappresentata dall'acquisizione in monopolio degli appalti per i fardelli degli ospedali e la gestione proficua dell'unico altro "bene" di valore di cui gli ebrei potevano usufruire, i posti di mercato»<sup>4</sup>.

Oltre allo Stato Pontificio, un altro territorio che ospitava abbastanza rilevanti comunità ebraiche, era il Granducato di Toscana, soprattutto per quanto riguarda i centri urbani di Firenze, Livorno e Siena. Quest'ultima di Siena in particolare è stata approfondita e valorizzata nelle ricerche solo negli anni più recenti. Nel regno mediceo, che, peraltro, attraverso porti come quello di Livorno, intratteneva fruttuosi scambi commerciali con l'estero, si può notare come l'attività di commercio ebraica fosse

---

<sup>3</sup> Caffiero, 2004, p. 129.

<sup>4</sup> Serena Di Nepi, *I "professionisti": notai, medici e banchieri nella seconda metà del Cinquecento*, in *Judei de Urbe. Roma e i suoi ebrei: una storia secolare, Atti del Convegno, Archivio di Stato di Roma, 7-9 novembre 2005*, a cura di Marina Caffiero e Anna Esposito, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione generale per gli archivi, 2011, p. 139.

notevolmente ostacolata da divieti, volti soprattutto a preservare un predominio dei commercianti cristiani di merci di valore, quali i gioielli e i tessuti: «Ma è l'orizzonte del commercio ebraico che di regola è rigorosamente limitato: «non possono far venire, tenere, né contrattare qualsivoglia sorte di drapperie forestiere, *etiam* col voler pagar le gabelle, né pannine pur forestiere». Anche in questo caso le pene erano esagerate: la confisca delle robe, bestie e «navicelli» o altri trasportatori, oltreché 500 scudi alla prima violazione; alla seconda aumentava a 1000 scudi la multa ed era unita all'esilio dagli Stati del Granduca. Lo stesso divieto si estendeva poi alle robe «nostrali» che sono nei fondachi anche solo in scampoli, e gli «artefici» non potevano venderle loro che per uso personale. Il tutto andava peraltro notificato rispettivamente all'Arte della Seta o della Lana sotto pena di 100 scudi per volta – pena in cui incorrevano anche gli ebrei compratori»<sup>5</sup>.

Nella comunità ebraica senese in particolare emerse per fama e ricchezza la famiglia dei banchieri da Rieti, i quali ebbero stretti contatti con la comunità di correligionari stanziata a Cremona. Essendo poi che per questo elaborato lo spunto di partenza è stato offerto da opere d'arte cremonesi, è opportuno fare un cenno al fatto che in epoca moderna qui esisteva un ghetto in centro città, che poi è andato quasi dimenticato fra le pagine della storia locale, in quanto la comunità ebraica cremonese fu cacciata definitivamente all'inizio del Seicento sotto continue pressioni dei cittadini al governo centrale di Milano. La comunità risiedente nella città del Torrazzo si distingueva da altre principalmente per il fatto che, oltre alla consueta attività di prestito a usura, alcuni suoi componenti erano intellettuali ed esperti di letteratura che fecero di questa città un vivace centro culturale, soprattutto attraverso le attività di stampa. Non è difatti pura coincidenza che proprio a Soncino si trovi una delle stamperie più influenti. «Possiamo farci un'idea più chiara di questo aspetto, soffermandoci per un momento su quello che ha, nella tradizione culturale ebraica, conferito a Cremona una fama di gran lunga superiore a tanti ben più popolati centri di vita ebraica dell'epoca: la stampa. L'insediamento dell'attività tipografica a Cremona nel Cinquecento fu invero diretta conseguenza della brusca interruzione della stampa ebraica a Venezia nel 1553 - l'anno fatidico della bolla pontificia che ordinava la combustione del Talmud. [...] dal 1553 al 1560 Cremona subentra in questo campo alla Serenissima. Nella complessa trama degli eventi del periodo, l'apertura cremonese nei confronti di quella che in epoca tridentina si presentava come cultura infetta di germi d'eresia

---

<sup>5</sup> Mario Ascheri, *Marc'Antonio Savelli sugli ebrei nella Toscana medicea*, in *Dentro e fuori ghetto. Vita e cultura ebraica a Siena in età moderna*, a cura di Davide Mano e Ilaria Marcelli, Roma, Ministero della Cultura - Direzione generale Archivi, 2023, p. 183.



oltre che di offesa alla cristianità, colpisce quindi immediatamente per il contrasto con la chiusura veneziana»<sup>6</sup>.

Con l'inasprirsi, nella seconda metà del Cinquecento, sotto il clima controriformista, in maniera abbastanza omogenea, sul territorio della penisola, dell'atteggiamento nei confronti degli ebrei, anche l'influenza culturale di Cremona diminuì per forza di cose di entità: «Anche Cremona, dove era una fiorente comunità ebraica, con un'accademia talmudica, stamperie, ricche collezioni librerie, ebbe a soffrire [...], e il numero degli ebrei residenti decrebbe rapidamente a partire dalla fine del Cinquecento. I celebri libri miniati a Cremona nel secolo XV, tra cui la *Miscellanea Rothschild* studiata da Luisa Mortara Ottolenghi, emigrarono con i loro proprietari, mentre moltissimi libri ebraici vennero dapprima confiscati, poi bruciati nel rogo del 1559, o in parte fatti a pezzi per essere riutilizzati come copertine di filze d'archivio o di libri»<sup>7</sup>.

In età moderna avanzata, ovvero a cavallo tra Seicento e Settecento, si accentuò tra la popolazione un clima di odio generalizzato verso gli ebrei, con la riproposizione di leggende diffamatorie e accuse che non tornavano con una tale intensità dalla fine del Medioevo. Tra queste l'omicidio rituale era uno dei motivi più ricorrenti, e ad infiammare di nuovo gli animi, specialmente nello Stato pontificio, fu la denuncia di un presunto caso a Viterbo: «L'episodio, assai poco noto, costituisce un altro segnale della svolta avviata in questo campo e si riferiva a un processo aperto a Viterbo contro Giole di Core e altri quattro ebrei romani, accusati di aver tentato, durante la fiera della Madonna della Quercia, in un sabato del mese di giugno del 1705, di uccidere un ragazzo cristiano allo scopo di utilizzarne il sangue per la confezione del pane azimo : «con voce sparsa» per la città, si raccontava che avessero tentato di «strangolarlo», e che «tenessero nelle mani una Pila, e un Cortello»<sup>8</sup>.

Paradossalmente, questo astio crebbe proprio nel secolo dei lumi, quando poi l'emancipazione degli ebrei concesse loro il diritto di essere considerati cittadini alla stregua dei cristiani. È interessante, in conclusione, notare come poi questo fenomeno di emancipazione sia stato percepito come un cambiamento su cui riflettere e abbia dunque generato dibattiti all'interno dello stesso mondo intellettuale ebraico e lo abbia portato a riflettere sulla sua condizione, assieme al fenomeno della "rigenerazione", le cui rispettive definizioni sono come di seguito: «Per "rigenerazione" si è soliti

---

<sup>6</sup> Roberto Bonfil, *Aspetti di vita culturale ebraica a Cremona nel Cinquecento*, in *Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002, pp. 16-17.

<sup>7</sup> Pier Francesco Fumagalli, *Chiesa ed ebrei. Il rogo di Cremona*, in *Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002, p. 28.

<sup>8</sup> Marina Caffiero, *Alle origini dell'antisemitismo politico. L'accusa di omicidio rituale nel Sei-Settecento tra autodifesa degli ebrei e pronunciamenti papali*, in *Les racines chrétiennes de l'antisémitisme politique (fin XIXe-XXe siècle)*, Rome, Ecole Française de Rome, 2003, p. 39.

intendere quel processo per cui gli ebrei, se sottratti alle loro deplorevoli condizioni di vita nei ghetti, avrebbero avuto la possibilità di elevarsi in quanto esseri umani. Per emancipazione, invece, si intende l'equiparazione dell'ebreo al gentile, per mezzo della concessione o riconoscimento dei diritti civili e politici. Tanto la "rigenerazione", quanto l'emancipazione sono la risultanza di quel dibattito filosofico sulla tolleranza, che ha avuto i suoi iniziatori nel Cinquecento: proseguito e potenziato da John Locke e Toland, esso ebbe nel Settecento le sue prime applicazioni concrete. È interessante notare come l'emancipazione rivesta una duplice caratterizzazione: da una parte è richiesta dalla punta più avanzata della società cristiana, dall'altra è invocata e proposta dall'élite intellettuale ebraica»<sup>9</sup>.

### Presentazione dell'argomento trattato

La produzione figurativa italiana di epoca moderna raccoglie in sé una somma di opere che, in maniera più o meno esplicita a seconda dei casi, includono personaggi di religione ebraica - talvolta riconoscibili anche solo attraverso minuscoli, ma non tralasciabili dettagli – e che così riflettono quale fosse l'atteggiamento nei confronti di quella popolazione in relazione al territorio dove erano eseguite, alla committenza che le aveva richieste e agli avvenimenti storico-politici in corso. Queste opere costituiscono pertanto una testimonianza rilevante, anche se non esiste ancora una corrente di studi codificata ed interamente dedicata al loro studio, e saranno l'oggetto di ricerca di questa tesi di laurea, che, in particolare, sarà circoscritta a un periodo compreso tra gli ultimi decenni del Quattrocento e la prima metà del Seicento e avrà uno sguardo principalmente concentrato sull'Italia settentrionale.

Quando si afferma che questo terreno di studi è stato poco battuto (in confronto ad altri settori della storia dell'arte), è tuttavia doveroso fare la premessa che alcuni casi particolari hanno invece già suscitato l'interesse dei ricercatori e dato il via a un'abbondante serie di trattazioni a loro dedicate. Ovviamente salta all'occhio la vicenda del "beato" Simonino da Trento e delle conseguenti opere realizzate in suo onore e raffiguranti gli ebrei come odiatori dei cristiani e assassini. Tutte vicende

---

<sup>9</sup> Manuela Militi, *Gli ebrei e l'Età dei Lumi tra "emancipazione" e "rigenerazione". Una panoramica storiografica*, in «Eurostudium», ottobre-dicembre 2013, pp. 3-19 (specie p. 3).

analizzate già da vari studiosi ma che vale comunque la pena di ricordare in modo riassuntivo per l'importanza che hanno assunto nell'iconografia anti giudaica<sup>10</sup>.

Nel 1475 la comunità ebraica di Trento, che fino a quel momento aveva vissuto tutto sommato in armonia con il resto degli abitanti, iniziò a essere oggetto della predicazione di fra Bernardino da Feltre, arrivato lì nella Settimana Santa. Egli, nei suoi sermoni, condannava gli ebrei poiché si guadagnavano da vivere con l'usura e auspicava la sostituzione di tale attività con un sistema di prestito pubblico, cioè i monti di pietà. Il padre francescano, inoltre, infiammò gli animi della comunità cristiana tridentina avvertendoli che nella Pasqua di quell'anno avrebbero scoperto una prova della perfidia degli ebrei. Poco tempo dopo fu trovato in un affluente dell'Adige il cadavere di un bambino di due anni di nome Simonino e, dato il clima di sospetto che Bernardino aveva generato, i due ebrei che l'avevano rinvenuto furono subito accusati di omicidio rituale. Per chiarire di cosa si sta parlando, l'accusa di omicidio rituale traeva origine dalla credenza diffusa che gli ebrei avessero bisogno del sangue di bambini cristiani per compiere rituali blasfemi che rievocassero la passione di Cristo. L'allora vescovo di Trento, Johannes Hinderbach, decise quindi di fare arrestare tutti i membri della comunità ebraica della città, che era composta da tre grandi famiglie, e sottopose a processo i loro esponenti principali; processo che consistette sostanzialmente nell'estrarre tramite tortura le confessioni dell'omicidio in questione e anche di altri commessi a Regensburg e dintorni. Dopodiché nel mese di giugno la maggior parte degli uomini ebrei fu giustiziata e le donne e i bambini costretti a battezzarsi; inoltre, il vescovo si appropriò dei loro beni<sup>11</sup>.

Da quel momento in poi cominciò a diffondersi il culto del bambino martire e del suo corpo, a cui subito furono attribuiti poteri miracolosi e taumaturgici. Perciò Hinderbach chiese a papa Sisto IV la

---

<sup>10</sup> Il riferimento bibliografico più significativo in merito può essere individuato nella ricerca di Laura Dal Prà, *L'immagine di Simonino nell'arte trentina dal XV al XVIII secolo*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo. Atti del Convegno promosso dalla Biblioteca Comunale di Trento, 2-6 ottobre 1989*, a cura di Iginio Rogger e Marco Bellabarba, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992, pp. 445-482. Su Simonino e Bernardino da Feltre si veda anche: *L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia*, a cura di Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2019; Marco Iacovella, *San Simonino da Trento: un culto locale dall'antisemitismo politico al Concilio Vaticano II*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 2/2015, pp. 381-404; *Il beato Simonino da Trento, innocente e martire*, Trento, Comitato San Simonino, 2013; Matteo Melchiorre, *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre (1439-1494) e gli ebrei*, Milano, Unicopli, 2012; Maria Giuseppina Muzzarelli, *The effects of Bernardino da Feltre's Preaching on the Jews*, in *The Jewish-Christian Encounter in Medieval Preaching*, a cura di Jonathan Adams - Jussi Hanska, New York - NY, Routledge, 2015, pp. 170-194; Matteo Melchiorre, *Tomitano, Martino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019: [https://www.treccani.it/enciclopedia/martino-tomitano\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/martino-tomitano_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>11</sup> Eric Myles Zafran, *The iconography of antisemitism. A study of the representation of the Jews in the visual arts of Europe 1400-1600*, Ph.D., New York University, 1973, pp. 57-58.

canonizzazione di Simonino, cosa che egli vietò finché non fossero state svolte ulteriori indagini. Dopo alcuni accertamenti riguardo al processo, nel 1479 fu accordato al bambino il titolo di beato (titolo che attualmente non è più usato da quando, nel 1965, l'arcivescovo di Trento Alessandro Maria Gottardi sopprime il suo culto, in seguito alla dimostrazione del non coinvolgimento degli Ebrei nell'omicidio, e permise in questo modo il risanamento di una frattura con la comunità ebraica). Ma prima ancora di attendere un verdetto pontificio, il vescovo iniziò presto ad avvalersi della stampa, inventata di recente, al fine di svolgere un'intensa propaganda antisemita, anche per rafforzare la sua credibilità.

Fu così che si generarono una serie di immagini di culto che esaltavano la virtù del martire e la crudeltà dei suoi presunti assassini. Tra le prime opere c'è la serie di dodici xilografie stampate da Albertus Duderstadt già nel settembre 1475, dal forte carattere narrativo e immediato da comprendere, che ritraggono la storia per episodi, dalla riunione degli ebrei in sinagoga (connotati come tali dal copricapo a punta, dalla sacca di denari attaccata al rabbino Moses e dalle finte scritte in ebraico sull'altare) per progettare il misfatto, al rituale del martirio, fino alla punizione dei presunti responsabili. Una particolare attenzione e ricchezza di dettagli è dedicata al martirio, dove si vede prima l'infante che viene circonciso, a imitazione del primo sangue versato da Cristo<sup>12</sup>, poi il suo corpo infilzato con aghi e strangolato in una posizione che richiama la passione di Gesù. Queste incisioni erano di qualità non elevata, ma funzionali a diffondere velocemente il fatto di cronaca.

---

<sup>12</sup> Zafran, 1973, p. 61.



Fig. 1: Albertus Duderstadt, "Martirio di Simonino da Trento", 1475, xilografia.

Parzialmente ispirati alle xilografie di Duderstadt furono poi i dipinti che un gruppo di artisti, tra cui Girardo Spetzer e Bartolomeo Sacchetto, realizzò nella cappella della chiesa di S. Pietro a Trento che Hinderbach commissionò proprio per ospitare le reliquie di Simonino. Essi, ora conservati in lacerti al Museo Nazionale di Trento, raffigurano la vita del "beato" con qualche elemento di caricatura ripreso dalle incisioni di Frederick Creussner<sup>13</sup>. Nella scena del martirio, un personaggio denominato "Angel" regge il contenitore per raccogliere il sangue e una figura forse femminile entra nella stanza. Anche qui il soggetto è presentato con immediatezza per favorirne la ricezione ai fini di propaganda.

<sup>13</sup> Zafran, 1973, p. 74.



Fig. 2: Bottega di Campilio da Spoleto, Simonino da Trento, 1480 ca., Spoleto, cripta della chiesa del monastero di San Ponziano, affresco.

A dimostrazione di quanto velocemente e su larga scala si diffuse la venerazione di Simonino da Trento, una delle testimonianze è costituita dagli affreschi presenti nella cripta della chiesa del monastero di San Ponziano a Spoleto, dove il fanciullo è ritratto a fianco di San Bernardino da Siena, e non casualmente, come spiega Roberto Rusconi nell'articolo *Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento*<sup>14</sup>. Infatti i predicatori dell'ordine dei Frati Minori, che avevano fatto propria come parte rilevante della loro attività la propaganda anti giudaica (ricordiamo che Bernardino da Feltre era loro confratello), non erano riconosciuti come santi da parte della Chiesa di Roma, ma beneficiavano, anche nelle immagini a loro dedicate, solo di attributi di "beati". Così, quando il frate minore Bernardino da Siena fu fatto santo per la sua predicazione, si decise in quest'opera di associargli una iconografia antiebraica mettendogli a fianco il martire tridentino. Nell'affresco dove invece Simonino

<sup>14</sup> Roberto Rusconi, *Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento*, in «Iconographica. Studies in the history of images», III, 2004, pp. 148-161 (specie pp. 149-150).

è ritratto da solo (fig. 1), vale la pena notare che tra gli elementi raschiati c'erano «frammenti di una barba bianca e di due berretti gialli, e le scritte «Moises», e forse Tobia e Samuele, oltre a una quarta testa di donna»<sup>15</sup>. I nomi sono quelli dei presunti colpevoli del delitto, mentre il berretto giallo è una delle tante iconografie associate all'ebreo, che nel corso di questa trattazione sarà spiegata più nel dettaglio.

Quanto detto finora riguardo al “beato” Simonino, per non tralasciare un caso così famoso e studiato e fornire intanto qualche piccola anticipazione su alcuni degli attributi che nell'arte erano spesso associati ai personaggi ebrei (e che saranno poi approfonditi), è tuttavia un oggetto di studio un po' diverso da quello che sarà il tema principale di questa tesi, e ciò perché si intende in questa sede analizzare dei casi meno conosciuti o studiati rispetto a questo (anche se un'eccezione sarà fatta proprio per una immagine di Simonino).

In particolare, lo spunto iniziale per questa trattazione è sorto dal fatto che alla città sede di questo Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, ovvero Cremona, sono legate tre opere di tre importanti pittori che qui lasciarono una rilevante impronta, e cioè la *Crocifissione* del Pordenone sulla controfacciata della Cattedrale di Santa Maria Assunta (1520-1521), il *Simonino da Trento* di Altobello Melone (1521) ora nel Castello del Buonconsiglio a Trento, e la *Madre ebrea* di Luigi Miradori detto il Genovesino (circa 1645-1650). Tutti e tre questi dipinti sono testimonianze che ci danno esempi di iconografie degli ebrei in epoca moderna, anche se il secondo solo in maniera indiretta, in quanto non raffigurante in sé un personaggio ebreo, ma portatore comunque di un messaggio di propaganda antisemita che coinvolse Cremona nel Cinquecento, sopravvivendo in modo più sfumato anche nel secolo successivo.

---

<sup>15</sup> Rusconi, 2004, p. 149.





*Fig. 3: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, Crocifissione, 1520-21, Cremona, controfacciata del Duomo, affresco.*





*Fig. 4: Altobello Melone, Simonino da Trento, 1521, Trento, Castello del Buonconsiglio, olio su tavola.*

Le opere del Pordenone e di Altobello Melone, infatti, condividono un terreno storico-politico comune, poiché sono state entrambe realizzate sul finire del conflitto giudaico-cremonese che tra il 1519 e il 1521 coinvolse l'intera popolazione cittadina, anche se non è tra le pagine di storia locale più conosciute. In questo conflitto i cittadini cremonesi domandarono l'espulsione, o quantomeno la segregazione, della comunità ebraica, per il fatto che i suoi banchi di prestito stavano mettendo a dura prova l'economia cittadina e, dopo un periodo di forti contrasti, la situazione si risolse come riportato

di seguito: «La dura schermaglia politico-diplomatica si risolverà infine il 27 agosto 1521 con la liberazione dei banchieri ebrei, clamorosamente incarcerati dai cremonesi all’inizio di luglio, e con la contestuale stipula di una solenne convenzione tra cremonesi ed ebrei (*“Santissimum ordinationum”*) nella quale si imponeva a questi ultimi la restituzione al Monte di Pietà degli interessi eccessivi riscossi (la ingente somma di 1120 scudi) e gli si concedeva facoltà di residenza ed usura in Cremona per quattro anni»<sup>16</sup>.

Il già citato Simonino di Trento, che, come si è visto, aveva ben presto acquisito una valenza simbolica che andava al di là della semplice identificazione come martire e si associava implicitamente a connotazioni anti giudaiche, quasi per antonomasia, fu quindi raffigurato non a caso da Altobello Melone proprio in quel periodo. «A fronte del generale fermento antisemita, in virtù della data 1521, è dunque più che lecito affondare le radici dell’intervento di Altobello nel vivo della scena artistica cittadina»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Roberto Venturelli, *“Duorum populorum divisio”: la Crocifissione del Pordenone e il conflitto ebraico-cremonese del 1519-1521*, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana editore, 2001, p. 165.

<sup>17</sup> Francesco Ceretti, *Altobello Melone. Opera completa*, Roma, Officina Libraria, 2025, p. 258.



*Fig. 5: Luigi Miradori, detto il Genovesino, Madre ebrea, circa 1645-50, Parma, collezione privata.*

Lo scopo generale di questa tesi sarà pertanto quello di analizzare un certo numero di testimonianze artistiche, che, partendo da quelle sopra nominate del territorio cremonese, si allargheranno anche al resto dell'Italia settentrionale (che è il focus della trattazione, pur ammettendo qualche eccezione, quali certe opere di Caravaggio, formatosi comunque con Simone Peterzano in Lombardia), e che forniranno uno sguardo d'insieme su quali fossero le modalità, gli stereotipi, le caricature, i caratteri ricorrenti e i simboli con cui tra fine Quattrocento e prima metà del Seicento erano raffigurati gli ebrei nell'arte. L'analisi di queste tematiche sarà svolta in due capitoli principali, dedicati rispettivamente ai due filoni in cui si è deciso di dividere le medesime, che saranno spiegati nel prossimo paragrafo. Al termine di questa introduzione un ulteriore paragrafo sarà infine dedicato a una breve contestualizzazione dal punto di vista storico, al fine di meglio comprendere il clima politico, religioso e culturale in cui le opere analizzate sono state concepite.

### Individuazione di due ambiti di ricerca

Riflettendo su un quadro generale delle testimonianze artistiche che sono state analizzate nel corso di questa ricerca, sono emerse tra di esse alcune somiglianze riguardanti gli scopi che tali opere si proponevano nei confronti degli spettatori, e proprio in base a queste finalità intrinseche è sembrato opportuno scegliere all'intero di questo repertorio alcune opere che possono essere ricondotte a due specifici filoni tematici sui quali si concentrerà la ricerca. Da una parte, a formare il primo filone, decisamente molto corposo, contribuiscono quelle opere che registrano il clima di antisemitismo diffuso tra la popolazione e del quale dà conto la rappresentazione degli ebrei come personaggi grotteschi, dai tratti caricaturali - tra cui la miopia e l'attaccamento morboso al denaro -, in quanto ostili alla parola del Signore, ciechi di fronte al messaggio di Cristo e addirittura pronti a condannarlo a morte (ciò deriva dall'accusa di deicidio che è sempre gravata su di essi a seguito di uno scorretto uso storico di uno specifico passo del Vangelo di Matteo)<sup>18</sup>. Nelle immagini anche il loro aspetto fisico viene standardizzato secondo stereotipi: «la deformazione fisica, la caratterizzazione grottesca e la pelle scura sono [...] tutti segnali esteriori dell'interiorità peccaminosa e immorale; da qui nasce il cosiddetto profilo ebraico caratterizzato da naso ricurvo, occhi allungati e barba lunga. [...] Si preferisce rappresentare gli ebrei di profilo perché risulta più facile imbruttirli accentuando caratteristiche fisiognomiche del volto in modo che siano quanto più visibili possibile»<sup>19</sup>. Di questo filone con connotazioni antisemite fanno parte anche le tre opere legate a Cremona prima nominate. Dall'altra parte, il secondo filone sul quale ragioneremo è invece costituito da opere e programmi iconografici incentrati sul tema dell'ebreo convertito (o comunque l'ebreo che entra in contatto con la parola di Cristo) in quanto personaggio riconoscibile come tale ma privo delle connotazioni negative e caricaturali solitamente riservate agli infedeli. Nel contesto di queste rappresentazioni l'antisemitismo lascia quindi il posto a una visione ottimistica sulla possibilità di conversione del popolo giudaico. In parte questo genere di rappresentazioni potrebbe difatti anche avere avuto come sottofondo la volontà di persuadere gli osservatori ebrei a convertirsi, mostrando loro esempi illustri di loro correligionari, ma purtroppo per confermare questa ipotesi ci sono troppe poche fonti

---

<sup>18</sup> Matteo 27, 24-25: «Pilato, visto che non otteneva nulla, anzi che il tumulto cresceva sempre di più, presa dell'acqua, si lavò le mani davanti alla folla: "Non sono responsabile", disse, "di questo sangue; vedetevela voi!" E tutto il popolo rispose: "Il suo sangue ricada sopra di noi e sopra i nostri figli!"».

<sup>19</sup> Francesca Fava, *Gli ebrei nelle scene della Passione di Cristo. Un percorso iconografico a Venezia e nel suo Dominio nel Cinquecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2021-2022, relatrice Martina Frank, p. 28.

disponibili. È quindi utile, per spiegare con maggiore chiarezza quanto fosse stretto il legame tra produzione artistica e conversione degli ebrei, fare riferimento alle parole della studiosa Marina Caffiero: «l'obiettivo delle cerimonie di battesimo [degli ebrei, nda] e delle loro descrizioni, a stampa o in immagine, erano tanto la comunità ebraica, da indurre alla conversione attraverso gli "esempi" e gli incentivi, quanto, e forse soprattutto, l'intera comunità dei fedeli, da rinsaldare nella fede attraverso lo scenario teatrale, visivo e solenne del trionfo della vera religione.»<sup>20</sup>. Caffiero nell'articolo in questione parla di *exempla*, ovvero casi di conversione di ebrei tradotti nelle arti figurative, tra i quali sono incluse alcune opere che poi saranno qui approfondite in quanto casi studio legati a questo secondo filone. A differenza della prima tipologia di opere, questa seconda può vantare soltanto un numero più esiguo di occorrenze, ma proprio perché si tratta di un genere non ancora diffusamente trattato nella letteratura di storico-artistica, è sembrato interessante portarlo alla luce e approfondirlo.

Qui di seguito si elencheranno ora i principali esempi di testimonianze artistiche scelte come casi di studio, appartenenti ai due raggruppamenti individuati e connotate da un interesse in particolare per l'arte del nord Italia (con qualche eccezione).

Il primo ambito di ricerca presenta in realtà una casistica vastissima, all'interno della quale ho selezionato alcuni episodi significativi.

Il ciclo pittorico delle cinque grandi tele dedicate alle *Storie di Santo Stefano* (provenienti dall'omonima scuola di Venezia e attualmente conservate tra gli Staatliche Museen di Berlino, il Musée du Louvre di Parigi, la Galleria Nazionale di Brera e la Staatsgalerie di Stoccarda), realizzate da Vittore Carpaccio tra il 1511 e il 1520, rammentava agli spettatori veneziani che il santo martire era stato condannato a morte dagli ebrei che avevano rifiutato il messaggio della sua predicazione, e pertanto questi dipinti ritraggono i medesimi in atteggiamenti di ostinata e testarda avversità nei confronti di Santo Stefano. Come evidenzia Roberto Rusconi, «Nella scelta della sequenza degli episodi risultava allora chiaro che la funzione delle immagini non aveva tanto lo scopo di sottolineare la vittoria della predicazione dell'Evangelo, quanto di ricordare, a chi guardava quei grandi quadri, che a suo tempo i perfidi giudei avevano ucciso il predicatore cristiano che aveva indirizzato loro il messaggio della salvezza»<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Marina Caffiero, *La Fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli Ebrei a Roma in età moderna*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, I, Roma, Gangemi Editore, 2014, p. 449.

<sup>21</sup> Roberto Rusconi, *Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento*, in «Iconographica. Studies in the history of images», III, 2004, pp. 148-161 (specie p. 158).

La *Crocifissione* del Pordenone (1520-1521) perché, pur non raffigurando i volti degli ebrei in maniera caricaturale, mette in evidenza la loro miscredenza di fronte al Cristo crocifisso: una delle colpe, assieme a quella di deicidio, loro attribuite dal Cristianesimo e che, sempre nell'ottica di tale religione, li condannò a un eterno esilio.

Il *Simonino da Trento* di Altobello Melone (1521), anche se non presenta i presunti carnefici dell'infante, fu usato come messaggio simbolico, in cui soprattutto il pubblico dell'epoca poteva, in modo facile e immediato, riconoscere un'icona antiebraica.

La *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Jacopo Bassano (nel capitolo primo verrà analizzata la versione conservata al Museo del Prado di Madrid), dipinta tra il 1568 e il 1569, è anch'essa pienamente inserita nella tradizione di pregiudizi antiggiudaici e, a dimostrazione di ciò, il personaggio ebreo è raffigurato vicino a un banco da usuraio. In questo caso il copricapo da lui indossato non corrisponde all'iconografia più diffusa dei personaggi ebrei, bensì a quella del mamelucco (i mamelucchi sono, in senso storico, soldati appartenenti a milizie turche e circasse di origine servile, che crebbero di importanza dal Duecento per poi quasi scomparire in epoca napoleonica), secondo una consuetudine che si ritrova in altre figure di Jacopo Bassano, finalizzate a identificare l'ebreo. Come ha rilevato Ilenia Pittui nello studio *L'iconografia dell'ebreo "maleficus" nei dipinti di Jacopo Bassano*: «Il personaggio mamelucco viene, infatti, scelto da Bassano e inserito sistematicamente a ricordare, sotto le spoglie di uno schiavo per definizione, il popolo ebraico, colpevole di aver voluto e determinato la morte di Cristo»<sup>22</sup>.

La *Vocazione di San Matteo* di Ludovico Carracci (1605 circa), conservata a Bologna presso la Pinacoteca Nazionale s'inserisce in una tradizione iconografica di stampo antisemita raffigurando con caratteristiche grottesche uno degli spettatori della scena, identificabile come ebreo anche attraverso un altro importante dettaglio, ovvero il fatto che indossa degli occhiali per meglio discernere le vicende a cui sta assistendo. Questo particolare degli occhiali, che traducono visivamente uno dei tanti connotati negativi attribuiti agli ebrei, vale a dire la miopia, si colloca entro una tradizione più ampia e ben conosciuta soprattutto dal pubblico di epoca moderna (intesa in senso storico, ovvero tra la fine del XV secolo e la fine del XVIII), come spiega Massimo Moretti: «Si tratta [...] di un attributo iconografico consolidato nella pittura di contenuto antiggiudaico, in particolare di

---

<sup>22</sup> Ilenia Pittui, *L'iconografia dell'ebreo "maleficus" nei dipinti di Jacopo Bassano*, in «Ricche minere», 7/2017, pp. 33-51 (specie p. 48).

produzione nordica»<sup>23</sup>. È peraltro una caratteristica che si ritroverà presente anche in altre opere scelte qui come casi di studio.

Infine, la *Madre ebrea* del Genovesino (1645-1650 circa), della quale esistono due versioni, una in una collezione privata di Parma e l'altra a Düsseldorf (ma in questa sede si approfondirà quella di Parma), fu realizzata prendendo l'ispirazione da un episodio della vita di San Giacomo Minore nella *Legenda aurea*, nel quale viene raccontato che, nel corso dell'assedio della città di Gerusalemme, messo in atto dall'imperatore romano Tito, una donna si sarebbe cibata del suo stesso figlio. Luigi Miradori, nel mettere in scena questa leggenda, conferisce alla donna ebrea un aspetto malvagio e pertanto portatore di un sentimento anti giudaico di fondo.

Di seguito si elencano invece ora gli esempi principali del secondo filone tematico, nel quale due testimonianze si collocano entrambe nell'ambito romano del primo Seicento.

La prima da citare però è la *Pala Rovello* di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto (1539) - conservata nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia - che contiene al suo interno dei dettagli legati al miracolo compiuto da San Nicola di Bari, vale a dire la conversione di un ebreo. Infatti, in quest'opera, tre bambini portano rispettivamente: un libro sottobraccio; tre pomi dorati e un altro libro; delle canne in cui sono infilate delle monete d'oro. Questa è una iconografia particolare del santo pugliese e si riferisce a tre dei miracoli da lui compiuti. Nell'ultimo di questi, San Nicola restituì a un creditore ebreo le monete d'oro che erano fuoriuscite dal bastone del suo debitore (che lì dentro le teneva nascoste), dopo che costui fu investito e morì. A seguito di ciò, l'ebreo decise di convertirsi e il giovinetto del dipinto rende omaggio a tale episodio agiografico.

La seconda è la pala d'altare raffigurante il *Miracolo del crocifisso di Beirut* del fiorentino Jacopo Coppi (1579), situata nella chiesa di San Salvatore a Bologna. Questa fu dipinta nel clima controriformista bolognese, guidato dalla figura del cardinale Gabriele Paleotti. L'opera si propone intenti di catechesi piuttosto che di denigrazione, e questo è dimostrato dal fatto che gli ebrei presenti nella composizione sono riconoscibili da alcuni dei loro segni distintivi - tra cui il colore giallo nell'abbigliamento, la barba lunga e il cappello a punta (tutti segni di riconoscimento che saranno spiegati nel corso dell'elaborato, poiché ricorrenti in molte opere) - ma nonostante ciò non sono ridotti a soggetti caricaturali o con caratteri dispregiativi (fatta eccezione per il personaggio che sfregia il crocifisso, azione che dà il via alla manifestazione del miracolo).

---

<sup>23</sup> Massimo Moretti, *Gli occhiali del Caravaggio. Il pregiudizio antiebraico nella "Vocazione di Matteo" e in altre iconografie romane tra Cinque e Seicento*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di Claudio Strinati, Roma, Errechimme Edizioni, 2017, p. 39.

Per rendere più chiaro il tema iconografico di cui si sta parlando - soggetto che è parecchio raro nella storia dell'arte - è opportuno spiegare in che cosa sia effettivamente consistito il miracolo del crocifisso di Beirut.

Valeria Rubbi ne spiega la provenienza: «La rarissima raffigurazione della storia del Crocifisso di Beirut con scene della *Passio imaginis Christi*, trova la sua fonte letteraria nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. Tuttavia, la leggenda ha una testimonianza scritta molto più antica: il testo con la storia del Crocifisso di Beirut fu letto durante il Concilio di Nicea II del 787 per condannare l'iconoclastia e attribuito a sant'Atanasio, arcivescovo di Alessandria, con il titolo *Historia imaginis Berytensis* [...] Atanasio colloca la commemorazione dell'immagine miracolosa nel giorno della festa del Salvatore, [...] perché nel calendario della Chiesa di Roma era associata alla data dell'anniversario della fine dell'iconoclastia»<sup>24</sup>.

L'avvenimento si svolse dunque nella seconda metà del VII secolo, nella città di Beirut, dove degli ebrei, dopo avere trovato nella propria abitazione un crocifisso appartenuto a un cristiano, decisero di profanarlo trafiggendo il costato del simulacro e in tal modo riproducendo le ferite che furono inflitte a Gesù Cristo nella Passione. Da esse iniziò, secondo la leggenda, a sgorgare il suo sangue e si scoprì che esso aveva la capacità di fare rinsavire gli indemoniati e di guarire le malattie. La comunità ebraica di Beirut, dopo avere assistito stupefatta all'evento miracoloso, decise di convertirsi al cristianesimo e addirittura fece consacrare la sua sinagoga al Santo Salvatore. Peraltro, secondo la leggenda, «l'icona sarebbe stata [...] un ritratto autentico, corrispondente alle misure del corpo di Cristo e realizzata da un testimone oculare della Passione, il fariseo Nicodemo; il sangue, raccolto in una gran quantità di ampole, sarebbe stato usato dal vescovo di Beirut per consacrare la locale sinagoga come chiesa e sarebbe stato spedito ovunque nel mondo cristiano come reliquia privilegiata da utilizzare allorché un edificio o un altare fosse stato dedicato al Salvatore»<sup>25</sup>.

La terza è la celeberrima tela di Michelangelo Merisi da Caravaggio che ritrae la *Vocazione di San Matteo* (1599-1600), realizzata per la cappella Contarelli, nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi. Questo dipinto presenta, all'estremità sinistra della composizione, un giovane molto concentrato nella conta dei soldi, ma soprattutto un personaggio anziano nell'atto di aggiustarsi degli occhiali, il quale, nonostante sia simbolo della miopia ebraica, non è raffigurato né in maniera mostruosa, né in atteggiamenti di aperta ostilità verso Cristo. Questo è dovuto non solamente a una

---

<sup>24</sup> Valeria Rubbi, *Il Miracolo del Crocifisso di Beirut del fiorentino Jacopo Coppi in San Salvatore a Bologna: architettura picta e tentativi per una nuova tolleranza ebraica nell'età di Paleotti*, in «Intrecci d'arte» – n. 9/2020, pp. 54-79 (specie p. 58).

<sup>25</sup> Michele Bacci, *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in «Iconographica. Studies in the history of images», XIII, 2014, pp. 45-66 (specie p. 52).



delle più grandi doti di Caravaggio, e cioè il suo naturalismo nel dipingere i vari tipi umani, che gli impedisce di scadere in esagerazioni farsesche, ma anche e in modo particolare al fatto che tale opera non si proponeva come obiettivo quello di deridere l'“infedele”. «Occorre infatti distinguere tra pittura antiebraica che condivide lo spirito della cosiddetta “pittura infamante” e nella quale si ricerca la denigrazione figurativa dei nemici nella fede, dai dipinti (è il caso della *Vocazione di San Matteo* della Contarelli) nei quali l'ebreo viene ammonito e persuaso a seguire la via della conversione»<sup>26</sup>. Infine, un altro esempio illustre è rintracciabile nella produzione di Orazio Borgianni, il quale, essendo un seguace caravaggesco della prima ora, nel suo *Cristo fra i dottori* (1605-1608) riprende sostanzialmente la figura del miope di Merisi senza aggiungere particolari connotazioni mostruose. Inoltre, i pittori che dipinsero l'episodio evangelico della vocazione di San Matteo poco tempo dopo la versione eseguita da Caravaggio, furono influenzati dal confronto con quest'ultima e mantennero il dettaglio degli occhiali<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Moretti, 2017, p. 41.

<sup>27</sup> Moretti, 2017, pp. 39-40.

## Capitolo 1

### L'immagine dell'ebreo, tra stereotipi e antisemitismo

Prima di procedere con l'analisi delle singole opere, è opportuno fornire qui una definizione efficace di cosa si intenda per stereotipi. Stuart Hall, infatti, afferma che essi si appropriano delle poche semplici e largamente riconosciute caratteristiche di una persona, riducono tutto ciò che riguarda la persona a quei tratti, esagerano e semplificano gli stessi e li fissano in modo permanente. Il processo di stereotipizzazione, quindi, riduce in maniera semplicistica, rende normalizzata e fissa la “differenza”<sup>28</sup>.

#### 1.1: Le Storie di Santo Stefano di Vittore Carpaccio

Questi cinque teleri di grandi dimensioni, che l'artista veneto Vittore Carpaccio (Venezia, 1455/65 circa – Capodistria?, 1525/26)<sup>29</sup> realizzò tra il 1511 e il 1520, costituiscono una rappresentazione pittorica degli episodi legati alla vita del primo martire cristiano e furono dipinti ad olio su tela. Essi sono provenienti dalla Scuola di Santo Stefano a Venezia, ma sono attualmente tutti conservati in altre collocazioni, in quanto furono divisi dopo la requisizione da parte di Napoleone. Infatti, la serie è composta da: *Il santo e sei compagni consacrati diaconi da San Pietro* (cm. 148 x 231, datato 1511), il quale si trova oggi agli Staatliche Museen di Berlino; *La predicazione del santo a Gerusalemme* (cm. 152 x 195, datato 1514, probabilmente), che è adesso al Musée du Louvre di Parigi; *Il santo disputa con i Dottori della Legge* (cm. 147 x 172, datato 1514), ora a Milano, nella Pinacoteca di

---

<sup>28</sup> Stuart Hall, *The Spectacle of the Other*, in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, p. 258.

<sup>29</sup> Franco R. Pesenti, *Carpaccio, Vittore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1977: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-carpaccio_(Dizionario-Biografico)/)

Brera; *Santo Stefano in giudizio*, del quale si conserva solamente una copia a matita su carta agli Uffizi di Firenze, poiché l'originale è andato perduto; *La lapidazione di Santo Stefano* (cm. 149 x 170, datato 1520), ora nella Staatsgalerie di Stoccarda.



Fig. 6: Vittore Carpaccio, “*Santo Stefano e sei compagni consacrati diaconi da San Pietro*”, 1511, Berlino, Staatliche Museen, olio su tela.





Fig. 7: Vittore Carpaccio, “La predicazione di Santo Stefano a Gerusalemme”, 1514 ?, Parigi, Musée du Louvre, olio su tela.



Fig. 8: Vittore Carpaccio, “Il santo disputa con i Dottori della Legge”, 1514, Milano, Pinacoteca di Brera, olio su tela.





Fig. 9: Vittore Carpaccio, copia da, "Santo Stefano in giudizio", Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, matita su carta.



Fig. 10: Vittore Carpaccio, "La lapidazione di Santo Stefano", 1520, Stoccarda, Staatsgalerie, olio su tela.

Prima di focalizzare l'attenzione sugli aspetti prettamente legati all'iconografia dei personaggi ebrei in questi dipinti, è utile dare qualche informazione generale su queste cinque tele. Come fa giustamente notare Lorenzo Finocchi Ghersi, in queste scene agiografiche Carpaccio dedica una particolare raffinatezza alle costruzioni architettoniche inserite negli sfondi e il suo stile risente soprattutto del classicismo lombardesco. «La quinta urbana dell'*Ordinazione di Santo Stefano* di Berlino, con la loggia a due piani sormontata da una cupola dal profilo bizantino analogo a quelle di Santa Maria dei Miracoli e della cappella Corner in Santi Apostoli, la *Predica* di Parigi, con lo sviluppo di una Gerusalemme bianca di marmo con il grande arco trionfale al centro, come anche, infine, la *Disputa* di Milano, nella quale, attraverso la loggia aperta su colonne spiccano archetipi della memoria dell'antico come il monumento equestre e la piramide, palesano che la progettazione di un paesaggio all'antica fosse la qualità principale ammirata nel lavoro del pittore, nel senso che architettura e natura spiccavano per un'armonia che non trovava uguali nella pittura veneziana d'inizio Cinquecento»<sup>30</sup>.

Gli episodi legati alla vita e alla santità di Stefano sono ricavati dagli *Atti degli Apostoli*<sup>31</sup>, nei quali viene raccontato che, in occasione della nascita di un'accesa disputa tra gli ebrei palestinesi e quelli ellenistici riguardo la cura delle donne rimaste vedove, gli apostoli convennero di demandare tale questione a sette diaconi, poiché all'epoca il loro "focus" principale doveva rimanere quello della diffusione del Verbo di Cristo. Pertanto uno dei prescelti fu Stefano, il quale, da quel momento, cominciò a praticare miracoli tra la popolazione. Questo generò fastidio tra gli ebrei, che quindi, in primo luogo, lo sfidano in un duello di oratoria, ma, successivamente, essendo stati sconfitti su tale piano, decidono di fornire dei testimoni mendaci che affermano di averlo sentito profanare i nomi di Dio e di Mosè. Tuttavia, il diacono si presenta alla folla furibonda con uno sguardo angelico, già preparato al martirio, e offre al capo del Sinedrio la sua difesa, costruita attorno a diversi brani del Vecchio Testamento, nella quale dà prova di come il popolo giudaico, a causa della sua caparbia, abbia in passato sempre perseguitato i suoi profeti e salvatori. Con uno stato d'animo sereno, Stefano si rimette infine al giudizio del popolo, che lo condanna alla lapidazione, procedimento al quale, peraltro, assiste anche Saulo, il futuro San Paolo, qui ancora non folgorato dalla conversione.

Già dalla scelta degli episodi da raffigurare si evince pertanto che una connotazione di carattere antisemita doveva inevitabilmente ripercuotersi anche nei dipinti di Vittore Carpaccio, anche se egli utilizzò come riferimento testuale non tanto gli *Atti degli Apostoli*, bensì la *Legenda aurea*, che gli permise di inserire le scene di predicazione. Inoltre il pittore si prese una piccola libertà; infatti, come

---

<sup>30</sup> Lorenzo Finocchi Ghersi, *Vittore Carpaccio tra narrazione e devozione*, in «AFAT 36», 2017, pp. 23-40 (specie pp. 29-30).

<sup>31</sup> Atti degli Apostoli, 6-7.

sostiene Augusto Gentili: «Né negli Atti, né nella Legenda, né altrove [...] è specificato il luogo della disputa, che in ogni caso non avviene in Sinedrio, contrariamente a quel che indica la titolazione purtroppo vigente per il terzo telero di Carpaccio: che invece, proprio perché libero da quelle costrizioni testuali che finiscono di norma col produrre canoni ineludibili di iconografia devozionale, può ambientarla nello stupefacente androne lombardesco»<sup>32</sup>.

Passando ora a una analisi dei contenuti dei singoli teleri, nel primo episodio, ovvero la *Consacrazione*, San Pietro qui pratica l'*impositio manus* sui nuovi diaconi eletti. Quest'ultimo rappresenta un gesto dalla potente simbologia. In senso letterale, dal latino, significa "imposizione delle mani" ed è un gesto liturgico e biblico che indica l'infusione della potenza dello Spirito Santo da una persona a un'altra, la benedizione, o (più specificatamente, in questo contesto) la consacrazione a un ministero. Esso viene utilizzato in alcuni sacramenti cristiani e rappresenta un simbolo visuale di trasmissione di grazia.

Il novello diacono Santo Stefano indossa pertanto la stola di questo ordine, che ricorre in tutto il ciclo pittorico, mentre una vedova guarda con fare rattristato tre giovani donne, forse con espressione di presagio. Negli individui che disputano si riscontrano un misto di caratteri fisici e di costume propri delle culture ebraica e bizantina – cosa frequente in Carpaccio. Ma il dettaglio più rilevante è il bambino di spalle. «Il fanciullo è sinonimo corrente di ingenuità e innocenza. Ma nel contesto del pensiero anti-giudaico queste positive qualità fan presto a negarsi nei loro eccessi, immaturità e ignoranza, che motivano e caratterizzano l'identificazione cristiana del fanciullo come figura del popolo ebraico. Nelle Scritture, tale identificazione si presenta sotto due aspetti diversi, anche se di omogeneo significato: quello del fanciullo/ lattante e quello del fanciullo/ragazzo»<sup>33</sup>. Sulla estrema destra dei personaggi in primo piano del dipinto, sulla gradinata, è inoltre posizionata una figura, riconoscibile come un pellegrino mediante l'abbigliamento, il quale, similmente a quanto vale per il bambino, rappresenta il forestiero, ossia un'altra categoria di persone da guidare, con la predicazione, verso la preghiera cristiana.

La *Predica* è ambientata in un contesto riconoscibile come Gerusalemme, soprattutto in virtù della presenza degli edifici del vecchio Tempio di Salomone (qui diventato un battistero con la sua pianta poligonale e collocato nel piano visivo di mezzo a sinistra del santo martire) e della chiesa del Santo Sepolcro (situata sullo sfondo in alto a sinistra, sull'altura retrostante il Tempio di Salomone). Stefano è posto sul piedistallo di un vecchio simulacro mentre una folla eterogenea lo ascolta: tra di essi si nota, sul margine più a sinistra e in seconda fila, dietro gli uomini eleganti e inturbantati, un

---

<sup>32</sup> Augusto Gentili, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. II: I teleri per la scuola di San Stefano in Venezia*, in «Artibus et Historiae», 9/18, 1988, pp. 79-108 (specie pp. 80-81).

<sup>33</sup> Gentili, 1988, p. 85.

personaggio col cappello a punta che sovrasta dei boccoli (entrambi tipici segni distintivi ebraici). Anche in questo episodio agiografico ricorre la presenza, stavolta accompagnata da un ex militare, del pellegrino che rimane affascinato dalla parola di Dio.

Nella *Disputa* è mostrato con chiarezza il rifiuto della predicazione del primo martire cristiano e si ritrova il medesimo ebreo, appena citato nella *Predica*, seduto in fondo alla panca che indica Stefano. Questa ricorrenza di personaggi aiuta infatti a scandire il ritmo narrativo della vicenda.

E' significativo e non casuale, come indicato da Roberto Rusconi, che nella *Disputa* ci fossero i ritratti di coloro che avevano commissionato questa impresa pittorica: «In quella serie di dipinti, la sua predica era preceduta dalla consacrazione, il giudizio di condanna precedeva la sua lapidazione, la disputa si collocava al centro: che si volesse rappresentare uno scontro vivace, lo suggeriscono i gesti del santo e le reazioni degli ebrei. Nella scelta degli episodi raffigurati, una posizione centrale era dunque assegnata alla disputa con i Dottori della Legge: a testimoniare l'importanza riposta nel soggetto, in quel dipinto il pittore aveva raffigurato gli stessi ufficiali della confraternita, come se fossero stati presenti al remoto avvenimento»<sup>34</sup>.

Nella schiera di coloro che difendono le argomentazioni presentate da Santo Stefano è infatti possibile rintracciare le fisionomie proprio di alcuni appartenenti alla Scuola veneziana omonima e, in particolare, il gruppo dei tre uomini abbigliati di rosso è costituito da un autoritratto di Vittore Carpaccio (colui che indica se stesso) e i ritratti di Giovanni Bellini e, probabilmente, del figlio di Carpaccio.

Ancora nell'episodio della *Disputa*, Augusto Gentili ha individuato, nel libro aperto rivolto verso lo spettatore, un brano di un commentario cristiano al libro della *Sapienza*, nel quale sostanzialmente è presente una condanna della superbia e della indifferenza nei confronti della verità di fede, entrambi peccati che così, in maniera implicita, vengono attribuiti ai dottori ebrei che discutono con Santo Stefano<sup>35</sup>.

Infine, nella *Lapidazione* le valenze antiggiudaiche si fanno ancora più esplicite, poiché Carpaccio ritrae tutta la cieca violenza sfogata dal popolo sul santo. Gli anni di realizzazione dei dipinti, non a caso, corrispondono storicamente a momenti di inasprimento del dibattito antiebraico, fomentato nel 1511 dai predicatori francescani<sup>36</sup>. Nel 1514 ci fu poi l'inizio del confinamento in Giudecca degli ebrei, a seguito della proposta avanzata da Giorgio Emo, e la conseguente creazione del Ghetto Novo

---

<sup>34</sup> Roberto Rusconi, *Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento*, in «Iconographica. Studies in the history of images», III, 2004, pp. 148-161 (specie p. 158).

<sup>35</sup> Gentili, 1988, pp. 94, 103-104.

<sup>36</sup> Brian Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620. II: Gli Ebrei Veneziani e i Monti di Pietà*, Roma, Il Veltro Editrice, 1982, pp. 527-553.



in San Girolamo; attorno al 1520 ci fu invece a Venezia il sollevamento della questione del Monte di pietà in alternativa all'usura ebraica. Ciò si riflette in particolare nelle ultime due opere della serie<sup>37</sup>.

## 1.2: La *Crocifissione* di Pordenone

Sulla controfacciata della cattedrale di Santa Maria Assunta di Cremona si trova questo imponente dipinto (dalle dimensioni di 105 metri quadrati) eseguito a fresco da Giovanni Antonio de Sacchis, detto il Pordenone per le sue origini (Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)<sup>38</sup>, tra il 1520 e il 1521. Si tratta di un periodo particolare per la storia cittadina, dal momento che erano in corso i lavori per la decorazione del duomo e che per questo si decise di chiamare artisti da lontano che importarono qui stili pittorici piuttosto variegati e contribuirono di conseguenza a rendere Cremona, anche se solo per qualche decennio, un centro culturale di enorme rilievo per tutto il nord Italia. In particolare, lo stile che Pordenone qui introdusse è caratterizzato da un manierismo che predilige figure monumentali e colori preziosi. E proprio la sua *Crocifissione* sarà ammirata e presa ad esempio da altri pittori che lavoreranno a Cremona, tra la fabbrica del duomo e quelle di altre chiese di rilievo (tra tutti da ricordare sono gli affreschi di Giulio Campi in San Sigismondo).

---

<sup>37</sup> Gentili, 1988, pp. 89-97.

<sup>38</sup> Edoardo Villata, *Sacchis, Giovanni Antonio de', detto il Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2017: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sacchis-giovanni-antonio-de-detto-il-pordenone\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sacchis-giovanni-antonio-de-detto-il-pordenone_(Dizionario-Biografico)/)



*Fig. 11: Cremona, duomo, controfacciata.*





*Fig. 12: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, "Crocefissione", 1520-1521, Cremona, duomo, controfacciata, affresco.*



Fig. 13: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, "Deposizione", 1520-1521, Cremona, duomo, controfacciata, affresco.

Entrando ora nel merito dell'affresco, esso si trova inserito nelle storie della vita di Cristo che scandiscono in senso spaziale, cronologico e narrativo tutta la navata centrale della cattedrale, ed è pertanto posizionato sopra la *Deposizione*, sempre del Pordenone, e la *Resurrezione* di Bernardino Gatti. Le vicende della sua committenza cominciano quando, il 20 agosto del 1520, i massari della cattedrale lo chiamano per proseguire la decorazione pittorica che Girolamo Romanino aveva iniziato prima di vedere il suo contratto improvvisamente annullato. Il Pordenone fu quindi incaricato di eseguire sulla navata centrale gli episodi del *Giudizio di Pilato*, della *Caduta sotto la Croce* e di *Cristo*

*inchiodato alla Croce*. Sarà previsto per la *Crocifissione* il suo compimento entro il 29 settembre del 1521. «Il ruolo dei massari è decisivo, anche per un pittore che si sta avviando al culmine della fama nell'Italia settentrionale, vista la stretta osservanza a cui è sottoposto il programma iconografico della *Crocifissione*. D'altra parte è da rimarcare la loro prontezza nel recepire un tipo di pittura assolutamente nuovo e rivoluzionario per quest'area: il particolare apprezzamento per il friulano trae inoppugnabile conferma dalle successive commissioni cremonesi»<sup>39</sup>.

Il Pordenone venne indirizzato dai committenti secondo precise direttive riguardo ai contenuti di questo imponente affresco: «Secondo il contratto avrebbe dovuto eseguire “in la fazada sopra la porta commo Christo è posto et exaltato in croce cum li latroni sul monte Calvario et commo Longino a cavallo correndo gli trapassa lo costato cum lancia et cum le Marie alli piedi de la croce che piangono cum diversi altri judei a cavallo et altre diverse persone quale stieno a vedere tal passione cum diversi acti et gesti cum paiesi castelli terre et prospective belle et commo se ricerca utsupra”»<sup>40</sup>.

L'episodio terminale della Passione di Cristo è rappresentato in uno scenario caotico e dal ritmo concitato, con figure, come quella del cavallo in primo piano, che sembrano quasi rompere l'illusione pittorica e scivolare al di fuori dello spazio immaginato, la cui architettura doveva essere delimitata da un architrave a cassettoni sopra e, ai lati, da imponenti colonne marmoree, attualmente messi in ombra dalla cornice dorata. Pordenone ritrae qui il cataclisma, che sconvolge sia cielo che terra, che si scatena a seguito dell'ultimo sacrificio di Cristo. «La scena è un concentrato di violenza irruente e di più sottile commozione: i corpi arcuati dei ladroni, con il carnefice che spezza le ginocchia con la mazza ferrata a Gesta, quello cattivo; la *pietas* di Longino che porta la mano al cuore; il grappolo di Giovanni e delle pie donne, con il grido muto della Maddalena, in mezzo a splendidi cavalli e al grande stendardo della legione romana. Sulla destra, invece, i giudei: un altro cavallo imbizzarrito sta per cadere nell'abisso, un ragazzino scappa terrorizzato mentre i sacerdoti guatano biechi in diverse direzioni e l'anziano calvo in groppa all'asinello (con due occhioni mansueti che anticipano di oltre un secolo quelli nel *Riposo durante la fuga in Egitto* del Genovesino in Sant'Imerio [...]) conta sulle dita nel gesto che accompagna le parole ‘Tu che distruggi il Tempio e lo rifai in tre giorni, salva te stesso!’»<sup>41</sup>. Proprio su questo uomo sull'asino ci si soffermerà più avanti.

Intanto è opportuno sottolineare il contesto storico cremonese entro il quale è stato concepito il programma iconografico voluto dalla Fabbriceria del duomo e tradotto in immagini dal Pordenone. Infatti, tra il 1519 e il 1521, in un periodo di grave crisi economica causato dalle invasioni di eserciti

---

<sup>39</sup> Marco Tanzi, *Earthquake in Padania*, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2019, p. 65.

<sup>40</sup> *Cattedrale di Cremona*, a cura di Franco Maria Ricci e Laura Casalis, Parma, Grafiche Step editrice, 2007, p. 108.

<sup>41</sup> Tanzi, 2019, p. 67.



stranieri, la città di Cremona costituì il “campo di battaglia” per un acceso conflitto tra i suoi cittadini cristiani e la comunità ebraica che lì da tempo risiedeva. Come illustra Roberto Venturelli nel suo studio rivelatore, «La realtà politica della Cremona in cui venne a collocarsi l'intervento del Pordenone era infatti interamente dominata, sono le cronache e le abbondanti testimonianze documentarie a raccontarcelo, dalla furibonda campagna del governo cremonese (cioè il Consiglio dei Dieci, che è anche il committente degli affreschi) per ottenere dal governo centrale milanese/francese l'espulsione o almeno la segregazione interna dell'agguerrita e cospicua minoranza ebraica cremonese, la più importante della Lombardia di allora, che deteneva le redini dell'economia cittadina attraverso la propria fiorente attività feneratizia (una dozzina di banchi di prestito remunerato su pegno). Il conflitto nasceva appunto dal fatto che il sistema creditizio ebraico cremonese era invece più o meno apertamente protetto dal governo centrale franco-milanese, cui era indispensabile come fonte di drenaggio fiscale indiretto, visto che gran parte dei guadagni dei banchieri ebrei veniva annualmente incamerata dal governo centrale in cambio di protezione, permesso di residenza e di usura in Cremona ed esenzione dal pagamento delle tasse cittadine cremonesi, Un fatto, quest'ultimo, che contribuiva a far percepire la minoranza ebraica appunto come corpo estraneo alla città e come *longa manus* del governo francese di Milano»<sup>42</sup>.

Questo clima antisemita era inoltre fomentato da decenni precedenti di predicazione dei minoriti francescani, che avevano in Bernardino da Feltre il più famoso esponente e che condannavano aspramente l'attività di usura ebraica per propugnare, come suo sostituto moralmente accettabile, la fondazione dei Monti di Pietà. Nonostante ciò, i cremonesi continuarono a preferire i prestiti più veloci e a tassi più alti degli ebrei, con i quali accumularono un grande debito. Dopo numerose e infruttuose suppliche rivolte dal governo cremonese a quello centrale di Milano riguardo l'espulsione della comunità ebraica dal comune, nell'estate del 1521 furono scarcerati i banchieri ebrei e fu infine pattuito un compromesso: gli ebrei sarebbero rimasti a Cremona, ma avrebbero dovuto versare al Monte di Pietà una alta somma di denaro.

Su questa nota di carattere storico, ritengo opportuno, con la finalità di rendere in maniera più concreta e realistica possibile quelle che erano le relazioni a livello locale cittadino tra i cremonesi e la comunità ebraica, inserire alcune informazioni ricavate attraverso delle ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Cremona. Al suo interno sono infatti conservati, sotto la schedatura di “Cause e liti” della documentazione di Antico Regime, dei fascicoli che raccolgono principalmente atti di processi svoltisi dinanzi al vicario pretorio di Cremona, testimonianze rese da cittadini cristiani o

---

<sup>42</sup> Roberto Venturelli, “*Duorum populorum divisio*”: la Crocifissione del Pordenone e il conflitto ebraico-cremonese del 1519-1521, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana editore, 2001, p. 164.

ebrei in merito a cause da dirimere e suppliche al governo centrale del ducato di Milano. In particolare, nei fascicoli dedicati agli anni dal 1519 al 1521, ovvero quelli che costituiscono il retroscena di questa testimonianza artistica, si possono apprendere i nomi di alcuni dei protagonisti di questo importante e, tuttavia, poco conosciuto conflitto tra ebrei e cristiani. Si può dunque leggere che, nel giorno 9 marzo del 1521, fu emesso un mandato di comparizione per gli ebrei Giacomo di Melegnano della vicinia di S. Donato, Michele di Melegnano, Angelo di Melegnano, Abram e suoi fratelli di Melegnano della vicinia di S. Prospero, Salomone di Melegnano della vicinia di S. Leonardo, Coppino di Melegnano della vicinia di S. Agata e Salomone spagnolo della vicinia di S. Antonio abate, ai quali si chiedeva di restituire il denaro guadagnato con gli interessi sulle somme prestate a usura. Il documento conclusivo di questa lunga ostilità, datato al 9 agosto del medesimo anno, consiste proprio in una lettera (giuntaci incompleta) dell'ultimo duca di Milano prima della dominazione spagnola, ovvero Francesco II Sforza, il quale in questa sede, dopo una lunga serie di pressanti richieste precedenti, va incontro alla volontà dei cittadini cremonesi di fare in modo che gli ebrei restituiscano il denaro guadagnato con l'usura e con il quale (come si evince da testimonianze rese dagli ebrei) erano state costituite le doti di alcune delle loro mogli<sup>43</sup>.

Dai documenti archivistici risulta, in aggiunta, che nel 1519 la cittadinanza cremonese puntava la sua strategia (che aveva come obiettivo quello di esasperare gli ebrei cremonesi fino a farli lasciare il comune di Cremona) sulla discriminazione della sua comunità ebraica attraverso l'utilizzo di segni distintivi di riconoscimento immediato. In questo caso si scelse come strumento il berretto giallo, che, come già è stato accennato nel capitolo introduttivo, fu un capo di abbigliamento adottato tramite decreti anche in altre regioni italiane in epoca rinascimentale, dal momento che il giallo rappresentava il colore dell'infamia per antonomasia. Pertanto, nel documento del 12 aprile 1519, si apprende che, con una lettera indirizzata al vicario pretorio di Cremona, Francesco II Sforza accoglie la supplica dei cremonesi che venga fatto rispettare agli ebrei l'obbligo di indossare il berretto giallo, che era stato stabilito da una legge di Luigi XII, ma che gli ebrei cremonesi, rilasciando false dichiarazioni, avevano invece affermato non essere mai entrata in vigore<sup>44</sup>.

Riprendiamo ora, però, la questione della committenza dell'affresco. Quando ancora infatti i cremonesi speravano di ottenere il decreto di espulsione, i massari della cattedrale ne approfittarono per affidare al Pordenone una campagna propagandistica pittorica che, anche nella scena di *Cristo e Pilato*, ricordasse la responsabilità spirituale di deicidio che ancora gravava sulla comunità giudaica.

---

<sup>43</sup> Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Antico Regime, *Cause e liti*, busta 5, fascicolo 27.

<sup>44</sup> Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Antico Regime, *Cause e liti*, busta 9, tomo IV, n.3.



Il motore principale e fulcro della vicenda narrata nella *Crocifissione* è stranamente rappresentato non tanto dalla morte di Cristo accanto ai due ladroni, relegata a un secondo piano, quanto invece dalla gestualità del centurione romano (abbigliato però con abiti contemporanei), il quale riconosce in Gesù il figlio di Dio e il messia venuto a salvare l'umanità. Questo particolare di grande importanza trova una sua giustificazione non solamente nel fatto che il Pordenone, in quanto *pictor modernus*, fosse in grado di dare una portata rivoluzionaria alle sue opere, ma anche e soprattutto nel fatto che i committenti dell'affresco volessero esplicitamente mostrare alla cittadinanza cremonese quale fosse il corretto esempio da prendere a modello di fronte alla parola di Cristo, e cioè la sua piena accettazione piuttosto che l'ostinata indifferenza ebraica.

Tutto il dipinto è inoltre caratterizzato da profonde contrapposizioni spaziali, che ne sottintendono altre di tipo semantico. La fenditura nel terreno che si viene a creare accanto alla croce suddivide l'ambiente a destra e sinistra di Cristo (zone rispettivamente correlate a chi lo accoglie e chi lo rifiuta) e genera i seguenti contrasti: il centurione opposto al cavaliere sbigottito e sbilanciato, i personaggi che guardano Cristo opposti a quelli che invece distolgono lo sguardo e i Romani in via di conversione verso il Cristianesimo opposti agli Ebrei che perdurano nel loro credo. Questa suddivisione netta si ispira a un passaggio del Vangelo di Matteo (ritenuto quello con più accenti antisemiti dei quattro), che già aveva fornito spunti nell'arte medievale: «Gesù, emesso un alto grido, spirò. Ed ecco il velo del Tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono [...]. Il Centurione e quelli che con lui facevano la guardia a Gesù, sentito il terremoto e visto quel che succedeva, furono presi da grande timore, e dicevano: “Davvero costui era Figlio di Dio!”»<sup>45</sup>. In questo istante si crea la separazione tra *Ecclesia* (la fede cristiana) e *Synagoga* (la fede ebraica), con la conseguente esaltazione della prima e condanna della seconda.

«L'antitesi tra Ecclesia e Synagoga era tornata di attualità nel '400 con la creazione dell'iconografia allegorica della Croce vivente. [...] la tradizione più consueta di questo tipo iconografico (la *Synagoga, nda*) la mostra su un asino, simbolo, come l'altro animale (il capro, *nda*), della Synagoga, ed è per questo che Pordenone colloca un asino al centro della zona 'giudaica' del suo dipinto. Tutti i classici attributi e connotati simbolici di Synagoga sono stati quindi assorbiti dal Pordenone nella sua scena drammatica in termini di racconto realistico (l'incespicare del cavallo, la cecità intellettuale dell'uomo sull'asino, il reiterato motivo del distogliere lo sguardo dalla croce o dell'allontanarsene). Basata, come l'immagine del Pordenone, sul passo di Matteo relativo ai fenomeni teofanici avvenuti alla morte di Cristo, quell'iconografia medievale ne evidenziava i contenuti istoriali e simbolici: è in quell'istante cruciale della Storia che l'era *sub Lege* cede il passo all'era della Grazia, la *Lex vetus*

---

<sup>45</sup> Matteo 27, 50-54.

alla nuova ed eterna Alleanza. È in quell'istante, insomma, che *Synagoga* viene ripudiata da Dio a favore di Ecclesia. Era questa l'interpretazione simbolica tradizionale dei fenomeni teofanici, e soprattutto del più apertamente simbolico, lo squarciarsi del velo del Tempio, inteso come 'svelamento' del senso figurale dell'Antico Testamento, fino ad allora ricoperto da un metaforico velo (*velatio/revelatio*)»<sup>46</sup>.

Essendo quindi una iconografia già sfruttata nei secoli precedenti, per gli osservatori contemporanei sarà stato sicuramente più immediato cogliere il significato religioso e il messaggio politico anti giudaico che si celavano dietro questo dipinto.

Tra i personaggi perciò associati all'allegoria di *Synagoga* si trovano dei sacerdoti ebrei. Ma è il caso ora di soffermare l'attenzione sul personaggio appartenente alla schiera alla sinistra di Cristo, ovvero quello in carne e calvo che è posto a cavallo di un asino, animale per tradizione collegato al popolo ebraico. Egli, per le fattezze realistiche, potrebbe forse essere un ritratto di un ebreo cremonese di quell'epoca e, analogamente agli altri personaggi della schiera negativa, non rivolge gli occhi alla croce, impersonando così un atteggiamento di ostinazione<sup>47</sup>. Difatti, quest'uomo sembra nell'atto di provocare Gesù Cristo a scendere dalla croce e, come conferma Charles E. Cohen, è seduto su un animale che è già di per sé un simbolo dell'ottusità della *Synagoga*. Peraltro, la resa di questa figura di fariseo, come anche altre all'interno dell'affresco, risulta ispirata dall'arte nordica, nella quale ricorre spesso proprio questa allegoria medievale dell'asino come *Synagoga*<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Venturelli, 2001, p. 168.

<sup>47</sup> Venturelli, 2001, p. 166.

<sup>48</sup> Charles E. Cohen, *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, in «Arte Lombarda», 42/43, 1975, pp. 74-96 (specie pp. 79-80).



*Fig. 14: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, "Caduta sotto la croce", 1520-1521, Cremona, duomo, navata lato sud, affresco.*



*Fig. 15: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, "Cristo inchiodato alla Croce", 1520-1521, Cremona, duomo, prima campata lato sud, affresco.*

Per sottolineare quanto la committenza della cattedrale avesse la manifesta intenzione di implementare un programma iconografico che, deliberatamente, esplicitasse una condanna diretta verso il popolo ebraico per l'intera vicenda della Passione di Cristo, basta osservare quanto era stato

inserito nel contratto di commissione. Qui venivano descritti i contenuti previsti, oltre che per la monumentale *Crocifissione*, anche per i tre grandi arconi, realizzati poco prima sempre dal Pordenone, vale a dire gli episodi del *Giudizio di Pilato*, della *Caduta sotto la croce* e di *Cristo inchiodato alla croce*: il primo affresco «era il *Giudizio di Pilato*, ovvero “commo Pilato condemna Christo ch’el sia crucifixo et ch’el se lava le mane cum diversi scribi intorno et diversi giudei quale lo comenzeno ad strassinare a diverse foze, cum palazzo paiesi prospective et altre cose circa ciò necessarie commo se ricerca alla representatione de uno simile acto et misterio”. [...] In breve tempo il pittore aveva realizzato anche i due arconi seguenti, la *Caduta sotto la croce* che, secondo la dettagliata descrizione all’atto della commissione, doveva illustrare “commo li judei conduseno Christo al monte Calvario et lo strasineno cum la croce in spalla cum diversa turba de judei a pede et cavallo et altre diverse persone quale seguiteno per vedere et inter cetera commo la Madonna lo incontrò cerchandolo et vistolo così smarito et trasfigurato caschò tramortita et sancta Veronica cum lo sudario cum lo quale sugò la facia al redentore nostro Jesu Christo cum diversi paiesi prospective et altre diverse cose qual sieno conveniente alla representatione de simile acto et misterio” e il *Cristo inchiodato alla croce*, cioè “commo Christo è conducto al monte Calvario nel luocho del suplicio et commo stesa la croce in terra li judei lo metteno in croce et altri tolte le vestimenta sue le giocheno alli dati et diverse persone qual stanno a vedere el”»<sup>49</sup>.

Esiste anche, tuttavia, una possibile interpretazione alternativa del grande cataclisma che sconvolge i personaggi che prendono parte alla Crocefissione e che provoca l’evidente spaccatura – sia fisica che allegorica – nella scena evangelica, la quale raffigurerebbe la rottura interna alla Chiesa, che in quel periodo si stava insinuando sulla scorta dalla predicazione di Martin Lutero e dalle nuove correnti di protestantesimo che stavano prendendo vita. Se ne riporta di seguito l’esplicitazione, con la finalità tanto di presentare un maggiore livello di completezza di questa analisi dell’opera, quanto per non apparire troppo “dogmatici” e offrire una differente prospettiva, nonostante si ritenga più plausibile e maggiormente giustificata dalle vicende storico-politiche che vi stanno alla base l’ipotesi avanzata da Roberto Venturelli e qui sostenuta: «Di questa precoce conoscenza, a Cremona, delle dottrine luterane, ci sarebbe una testimonianza iconografica [...] nell’affresco della Crocefissione [...], secondo una suggestiva proposta di Valerio Guazzoni, là dove egli afferma che “la fenditura prodotta dal terremoto ha l’effetto di relegare a destra, presso la croce del cattivo ladrone, scribi e farisei...mentre a sinistra, con le Marie e il buon ladrone, il gruppo dei romani che si aprono alla fede, quasi a immagine della Chiesa di Roma”»; e aggiunge che “nel rappresentare in modo tanto

---

<sup>49</sup> *Cattedrale di Cremona*, a cura di Franco Maria Ricci e Laura Casalis, Parma, Grafiche Step editrice, 2007, p. 106-108.

drammatico il dividersi dell'umanità davanti al Crocifisso, non è da escludere che Pordenone volesse alludere alla frattura che andava operandosi nella Chiesa del tempo. Lo farebbe pensare soprattutto la figura del cavaliere che in fastosa veste di *Landesknecht*, con cappello piumato e giubba tranciata, cerca di governare il proprio destriero imbizzarritosi al prodursi del crepaccio. Il cavallo rimane a mezza strada fra i due schieramenti [...], ma con le zampe posteriori ormai irrimediabilmente piantate dalla parte sbagliata. L'idea di trasporre nel dramma sacro [...] la bruciante attualità storica della ribellione d'Oltralpe è ben degna del Pordenone, e sebbene...occorra guardarsi dal rischio di congetture arbitrarie, è certo che una ventata incredibilmente immaginosa, forse stimolata dal clima di appassionata disputa di quegli anni, investì la mente dell'artista [...]"

Può forse apparire un po' azzardato pensare che il Pordenone, stando a Cremona, potesse già avere [...] la consapevolezza della gravità della frattura che si andava creando nella Chiesa [...], ma [...] la precocissima diffusione in città dei testi luterani [...] potrebbe spiegare in che modo il pittore abbia potuto già intuire, a quella data, la possibilità di uno "scisma", e, comunque, l'ipotesi di Guazzoni, indipendentemente dalla consapevolezza o meno del Pordenone, suggerisce un'intrigante chiave di lettura»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Andrea Foglia, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dagli inizi del XV secolo al 1523*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo (BG), Bolis Edizioni, 2008, pp. 162-201 (specie p. 193).





*Fig. 16: Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, "Crocefissione", 1520-1521, Cremona, duomo, controfacciata, affresco, dettaglio della parte destra del dipinto.*



### 1.3: Il *Simonino da Trento* di Altobello Melone

La raffigurazione del beato Simonino da Trento eseguita nel 1521 da Altobello Melone (Cremona, 1491 – Cremona, ante 3 maggio 1543)<sup>51</sup> costituisce un caso particolarmente significativo per comprendere la circolazione e la rielaborazione di modelli iconografici legati alla propaganda antiggiudaica nella cultura figurativa dell'Italia settentrionale del primo Cinquecento. La tavola dipinta ad olio, oggi conservata presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, faceva originariamente parte di un complesso pittorico più ampio, probabilmente una piccola pala d'altare composta da più elementi: ai lati i pannelli raffiguranti Simonino e San Teobaldo Roggeri, mentre al centro doveva trovarsi una Madonna col Bambino. Come evidenziato da Ceretti, la pertinenza dei due pannelli è dimostrata non solo dalla sostanziale corrispondenza delle misure, ma anche dalla stretta affinità stilistica e compositiva, evidente nella costruzione prospettica dello spazio e nella regia luministica condivisa, in particolare nel motivo del pavimento marmoreo a scacchiera disposto lungo una diagonale che converge verso un unico punto di fuga centrale.

La vicenda storica della tavola con il *Simonino da Trento* si apre nel 1948, quando passò nelle mani della Direzione Generale delle Antichità e delle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, dopo però essere appartenuta allo storico dell'arte Giuliano Briganti ed essere stata conservata nella capitale italiana. In seguito all'acquisizione statale, il dipinto fu collocato a Trento, presso il Castello del Buonconsiglio, luogo dove a tutt'oggi è situato. Le motivazioni per le quali una immagine di devozione di Simonino da Trento venisse rappresentata in una città così distante come quella di Cremona sono le seguenti: da una parte va considerato come il culto del presunto martire tridentino venne diffuso in maniera velocissima, anche per merito delle incisioni; dall'altra va tenuto presente il ruolo che poté giocare il diplomatico cremonese Andrea Borgo, il quale intratteneva relazioni strette con la diocesi-principato di Trento, ed era particolarmente interessato alle arti figurative.

La presenza della data "MDXXI" sul basamento della figura di Simonino consente inoltre di collocare con precisione cronologica l'opera nella fase matura della produzione di Altobello Melone. In questi anni il pittore dimostra di aver assimilato suggestioni di matrice manierista, in particolare quelle derivanti dalla pittura di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, attivo proprio a Cremona, come si è visto, negli stessi anni nella decorazione della cattedrale. Il linguaggio pittorico di Melone

---

<sup>51</sup> Alessandro Serafini, *Melone, Altobello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2009: [https://www.treccani.it/enciclopedia/altobello-melone\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=MELONE%2C%20Altobello%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/altobello-melone_(Dizionario-Biografico)/?search=MELONE%2C%20Altobello%2F)

appare infatti caratterizzato da una materia cromatica densa e vibrante e da una tensione espressiva che conferisce alle figure una forte presenza plastica e una particolare intensità psicologica<sup>52</sup>.

Riguardo allo stile di Altobello di questa fase, afferma Tanzi: «A partire dai tardi anni venti – il pittore non è particolarmente vecchio, essendo nato nel 1490-1491 – si avverte in Altobello una svolta provocata dall’emergere degli astri della nuova generazione: Camillo Boccaccino, Giulio Campi e Bernardino Gatti detto il Sojaro. La situazione padana, poi, è scossa da turbolenze di varia natura: l’attività di Pordenone a Cortemaggiore e a Piacenza, l’arrivo a Mantova di Giulio Romano, l’affermazione di Correggio e il ritorno di Parmigianino a Parma. Queste eterogenee suggestioni hanno per lungo tempo disorientato la critica, impedendo di seguire con chiarezza gli sviluppi stilistici di Altobello successivi all’impresa del duomo, nonostante egli avesse già dimostrato proprio su quelle pareti la capacità di mutare rapidamente registro espressivo, da quella di sinistra, 1517, a quella di destra, 1518»<sup>53</sup>.

Se dal punto di vista stilistico l’opera testimonia la maturità artistica di Melone, dal punto di vista iconografico essa rimanda invece a una tradizione ben più ampia e problematica, legata alla diffusione delle immagini del cosiddetto “martire del sangue” Simonino. Il culto del bambino, morto nel 1475 a Trento (vedi capitolo introduttivo per la cronaca), nacque infatti a seguito dell’accusa rivolta alla comunità ebraica locale di aver compiuto un omicidio rituale. L’episodio generò rapidamente un vasto apparato agiografico e figurativo che contribuì alla diffusione del culto ben oltre il contesto originario. Come ha evidenziato Eric Zafran nel suo studio sull’iconografia dell’antisemitismo, le immagini legate ai presunti martiri cristiani uccisi dagli ebrei svolsero un ruolo fondamentale nella costruzione visiva del pregiudizio antiggiudaico, trasformando eventi locali in strumenti di propaganda religiosa e politica<sup>54</sup>.

In questo senso, la raffigurazione di Simonino da parte di Melone non può essere interpretata unicamente come un oggetto devozionale. L’immagine del bambino martire, isolato e frontalmente esposto allo sguardo dello spettatore, enfatizza infatti la dimensione della vittima innocente. Tale costruzione iconografica rientra in una strategia visiva ampiamente attestata nelle immagini dedicate ai cosiddetti martiri del sangue, nelle quali la purezza e l’innocenza del bambino cristiano vengono implicitamente contrapposte alla presunta crudeltà degli ebrei. Anche quando questi ultimi non sono

---

<sup>52</sup> Francesco Ceretti, *Altobello Melone. Opera completa*, Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 256-258.

<sup>53</sup> Marco Tanzi, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva - Rivista di storia dell’arte antica e moderna», 134-135, Aprile/Luglio 2009, pp. 25-51 (specie p. 38).

<sup>54</sup> Eric Myles Zafran, *The Iconography of Antisemitism: A Study of the Representation of the Jews in the Visual Arts of Europe 1400-1600*, Ph.D., New York University, 1973, p. 118.

direttamente rappresentati, come nel caso della tavola di Melone, la narrazione dell'omicidio rituale rimane comunque sottesa all'immagine e ne orienta la lettura.

Il contesto storico nel quale l'opera fu realizzata contribuisce ulteriormente a chiarire il significato ideologico della scelta iconografica. Infatti, non casualmente, la collocazione temporale è la stessa della *Crocifissione* del Pordenone e, di conseguenza, la medesima del conflitto giudaico-cristiano in atto a Cremona in quel periodo e precedentemente illustrato sulla base delle ricerche di Venturelli.

La conclusione della disputa tra la città e la comunità ebraica nel 1521, sancita con la stipula del *Sanctissimum ordinationum*, coincise dunque con una fase di particolare intensità nella produzione di immagini a carattere polemico, nelle quali la figura dell'ebreo veniva associata a stereotipi morali e religiosi fortemente negativi<sup>55</sup>.

Alla luce di questo contesto, la presenza di Simonino nella pala di Melone appare tutt'altro che casuale. Il culto del bambino trentino poteva ormai essere utilizzato al di fuori della sua area di origine come simbolo pubblico della propaganda antiggiudaica. In altre parole, l'immagine di Simonino si era trasformata da devozione locale in un repertorio iconografico disponibile per diverse comunità cristiane che intendevano riaffermare la propria identità religiosa attraverso il ricorso a immagini cariche di significato polemico.

Ulteriori elementi sembrano confermare questa interpretazione. Il pannello con San Teobaldo Roggeri, patrono dei calzolai, raffigurato mentre impugna l'incudine battisuole, potrebbe alludere alla protezione del santo sulla corporazione artigiana dei calzolai cremonesi. Ceretti osserva inoltre la presenza di uno scorpione schiacciato sull'attrezzo del santo, interpretabile non come un simbolo araldico ma come un emblema tradizionalmente associato nell'immaginario cristiano alla presunta natura velenosa del popolo ebraico<sup>56</sup>. Questa associazione dello scorpione con essi si era diffusa con le rappresentazioni sacre tra XIV e XVI secolo, dove in certi brani l'animo infido degli ebrei era paragonato con la puntura dello scorpione<sup>57</sup>. Se tale lettura è corretta, l'intero complesso pittorico avrebbe assunto il valore di una dichiarazione ideologica: da un lato il santo patrono della corporazione artigiana locale, dall'altro il piccolo martire Simonino, figura simbolica della propaganda antiggiudaica.

---

<sup>55</sup> Ceretti, 2025, p. 258.

<sup>56</sup> Ceretti, 2025, p. 259.

<sup>57</sup> Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi editore, 2015, p. 17.



Fig. 17: Altobello Melone, “San Teobaldo Roggeri”, 1521, Cremona, collezione privata, olio su tavola.

#### 1.4: La Cacciata dei mercanti dal tempio di Jacopo Bassano

Collocata più avanti nel tempo rispetto alle precedenti opere affrontate e scaturita dall’ambiente veneziano è la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Jacopo da Ponte o dal Ponte, meglio conosciuto con il nome di Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1510 – ivi, 1592)<sup>58</sup>. Sono conosciuti numerosi dipinti con questo soggetto del pittore, uno dei quali è attualmente conservato presso il Museo del

---

<sup>58</sup> William R. Rearick, *Dal Ponte, Jacopo, detto Bassano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1986: [https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-ponte-iacopo-detto-bassano\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-ponte-iacopo-detto-bassano_(Dizionario-Biografico)/)

Prado di Madrid. L'opera fu realizzata tra il 1568 e il 1569 ad olio su tela e ha delle dimensioni di 149 × 233 cm.



Fig. 18: Jacopo Bassano, *“La cacciata dei mercanti dal tempio”*, 1568-1569, Madrid, Museo del Prado, olio su tela.

L'episodio evangelico è rappresentato dal pittore veneto con una notevole capacità nel rendere l'effetto della concitazione del momento e mostra dunque una folla variegata di personaggi ognuno dei quali viene sorpreso mentre è intento a raccogliere in fretta e furia tutte le sue mercanzie e i suoi strumenti del mestiere che svolge. Il risultato, di conseguenza, è che in quest'opera non è Cristo il protagonista indiscusso, bensì lo sono i “peccatori” che, attraverso le loro pratiche mondane legate al guadagno di denaro, hanno macchiato con il sacrilegio un luogo santo di preghiera. L'utilizzo di colori raffinati, vividi e dalle tonalità calde trova una sua giustificazione tanto nel fatto che si tratta di una scena in cui bisogna sottolineare la preziosità delle merci esposte, quanto nel fatto che il dipinto fu concepito in area veneta e, pertanto, il background culturale di Jacopo Bassano non poteva non annoverare al suo interno i grandi maestri del colorismo veneto rinascimentale.

Ma, tra tutto questo caotico movimento di persone, c'è una figura che, nonostante non mostri chiaramente il volto, si distingue in particolare modo dalle altre tramite il suo abbigliamento, la cui caratteristica che balza di più all'occhio è senza dubbio il suo copricapo di colore rosso acceso e dalle fattezze orientaleggianti. Il copricapo in questione è uno *zamt*, vale a dire un cappello con frange di pelo che era tradizionalmente indossato dai mamelucchi.

In una ricerca del 2017, Ilenia Pittui ha sistematicamente analizzato dei dipinti di artisti veneti del Rinascimento, tra i quali i fratelli Giovanni e Gentile Bellini, Giovanni Mansueti e Vittore Carpaccio, per scoprire che tutti loro, con diverse declinazioni, avevano fatto ricorso alla raffigurazione di personaggi con questo copricapo, come se fosse un genere tipologico codificato. Poi è risultato che anche Bassano, o artisti facenti parte della sua bottega, lo avevano inserito in addirittura ventotto dipinti, per di più come motivo ricorrente sempre in episodi nei quali interpretava un ruolo negativo di infedele. E, come è risaputo, una delle categorie sulle quali maggiormente ricadeva, secondo la logica cristiana, l'infamia del mancato riconoscimento della parola di Dio, era per l'appunto quella degli ebrei. Da qui si capisce che l'iconografia dell'ebreo nell'arte di Bassano è travestita con le sembianze del mamelucco.

«Il personaggio mamelucco viene, infatti, scelto da Bassano e inserito sistematicamente a ricordare, sotto le spoglie di uno schiavo per definizione, il popolo ebraico, colpevole di aver voluto e determinato la morte del Cristo. [...] Per estensione del suo significato, dunque, il mamelucco di Jacopo Bassano andrebbe poi a indicare genericamente una delle infinite personificazioni del Male»<sup>59</sup>.

Per quanto riguarda più strettamente la testimonianza artistica oggetto di questo caso di studio, in aggiunta al copricapo da mamelucco (che già di per sé è un termine che, nella sua etimologia, è collegato a una condizione di schiavitù), questo personaggio misterioso è anche rappresentato con dei rimandi alla pratica dell'usura, la quale svincola da ogni dubbio che si tratti o meno di un personaggio ebreo, dal momento che per legge quasi dovunque nel mondo cristiano era una attività riservata esclusivamente alla popolazione ebraica.

«Il tema maggiormente interessante dal punto di vista simbolico, quello che è meglio in grado di far intendere all'osservatore il ruolo giocato da questo personaggio in Jacopo Bassano – noto, lo ricordiamo, per prendere spunto da fonti di varia natura, iconografica e testuale, reinterpretandole e riproponendo, dunque, una pittura che già Rearick ha definito “libera da fonti” –, è certamente quello della *Cacciata dei mercanti dal tempio*. Nella versione conservata al Museo del Prado di Madrid

---

<sup>59</sup> Ilenia Pittui, *L'iconografia dell'ebreo "maleficus" nei dipinti di Jacopo Bassano*, in «Ricche minere», 7/2017, pp. 33-51 (specie pp. 48-49).



(1568-1569) si vede il mamelucco raffigurato in primo piano, curvo in avanti, intento a ripiegare i propri averi a ridosso di un banco ricoperto da un tappeto con un motivo decorativo tipicamente orientale. Il richiamo al banco dell'ebreo usuraio è immediato. Ancora, nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* (già Venezia, mercato antiquario) lo si ritrova ripetuto due volte: sulla destra, come astante che osserva la scena astraendosi quasi dal contesto; sulla sinistra, mentre è chino, insieme ad altre figure, che sistema quanto c'è di suo prima di abbandonare il Tempio»<sup>60</sup>.

Questo tipo di assimilazione indistinta tra ebrei e altre tipologie di infedeli - tra i quali spiccano per importanza i Turchi, in quanto nell'epoca moderna erano principalmente loro, che, con la minaccia rappresentata dall'Impero Ottomano, preoccupavano l'Europa cristiana – era un motivo largamente diffuso nelle arti figurative rinascimentali, e, con particolare riguardo, nella Serenissima Repubblica di Venezia, la quale, non a caso, intratteneva stretti contatti sia con la nutrita comunità ebraica residente nel capoluogo, sia con il vicino Oriente, con cui aveva relazioni commerciali.

Come illustra con chiarezza infatti Giuseppe Capriotti, «Se nel XV secolo gli attributi che caratterizzano l'identità ebraica nelle immagini sono ancora quelli elaborati tra XIII e XIV secolo, tra cui il segno giallo e il naso adunco [...] , nel Cinquecento gli ebrei cominciano ad essere frequentemente raffigurati in maniera esotica, con abiti lussuosi, turbanti e ricchi copricapo, fino a diventare in alcuni casi chiaramente turchi levantini: si porta in questo modo a compimento il processo di «orientalizzazione» dell'ebreo cominciato già nel Medioevo a seguito delle Crociate, quando più aspro diventa il contrasto tra cristiani e non cristiani e si costruisce il parallelo politico e teologico tra nemico esterno (i saraceni che hanno occupato i luoghi santi) e nemico interno (gli ebrei che con le loro cattive economie logorano le comunità cristiane)»<sup>61</sup>.

In un'altra ricerca, egli aggiunge poi: «L'associazione tra l'ebreo e il mussulmano, elaborata nel Medioevo, è molto presente anche nella predicazione francescana controriformata. Cornelio Musso (1511-1574), che in qualità di vescovo di Bitonto aveva conosciuto bene il pericolo turco e che più volte nelle sue prediche si appella ai principi cristiani affinché si uniscano contro l'Impero ottomano,

---

<sup>60</sup> Pittui, 2017, pp. 43-44.

<sup>61</sup> Giuseppe Capriotti, *Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo*, in *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, a cura di Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés, Bárbara Ruiz Bejarano, València, Publicacions de la Universitat de València, 2016, pp. 361-362.

associa di frequente « giudei » e turchi, che non partecipano a causa della loro infedeltà alla grazia di Cristo»<sup>62</sup>.

### 1.5: La Vocazione di San Matteo di Ludovico Carracci

Questa testimonianza artistica venne eseguita nell'ambito bolognese ed è attribuita al pittore Ludovico Carracci (Bologna, 1555 – ivi, 1619)<sup>63</sup>. Essa è datata in un periodo temporale tra il 1605 e il 1609 ed è attualmente conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. E' stata realizzata ad olio su tela ed è di dimensioni 449 x 265 cm.

Per quanto riguarda la storia del dipinto, esso fu concepito come pala d'altare per l'arte dei Salaroli nella chiesa di Santa Maria della Pietà, edificio la cui costruzione fu iniziata dal 1600 grazie all'Opera pia dei Mendicanti. L'opera si sviluppa in senso molto verticale e il contesto in cui è inserito l'episodio, le gestualità dei protagonisti e la loro fisicità imponente stabiliscono delle differenze fondamentali rispetto al dipinto, raffigurante il medesimo soggetto, del Caravaggio. Infatti, la committenza di matrice assistenziale di Ludovico Carracci imponeva probabilmente che, in questa sede, venisse conferita particolare importanza al valore della carità e, pertanto, che San Matteo venisse rappresentato come benvolente nei confronti della chiamata di Gesù Cristo.

---

<sup>62</sup> Giuseppe Capriotti, *Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio*, in Alberico Gentili (*San Ginesio 1552 - Londra 1608*). *Atti dei convegni nel quarto centenario della morte*, III, Milano, Giuffrè Editore, 2012, p. 360.

<sup>63</sup> Donald Posner, *Carracci, Ludovico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1977: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-carracci\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-carracci_(Dizionario-Biografico)/)



*Fig. 19: Ludovico Carracci, “Vocazione di San Matteo”, 1605-1609 ca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, olio su tela.*

Le componenti architettoniche che fanno da sfondo alla scena fungono da richiamo alla classicità romana e al tipico soggiorno di formazione nella città eterna, che anche l'autore aveva compiuto pochi anni prima, mentre lo stile qui adottato da Carracci possiede una continuità con quello usato nel chiostro di San Michele a Bologna e nella cattedrale piacentina, anche se dai tratti più sperimentali<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Scheda della *Vocazione di San Matteo* di Ludovico Carracci (numero 00692448) del Catalogo Generale dei Beni Culturali.

Osservando ora, con una visione di insieme, l'episodio rappresentato, è possibile notare che, nella parte sinistra del dipinto, il protagonista indiscusso è Cristo, il quale, attraverso un atteggiamento e una gestualità molto distesi e accoglienti, si presenta come una contrapposizione rispetto, invece, ai personaggi posizionati sulla destra, i quali animano lo spazio compositivo mediante pose più nervose (in maniera particolare San Matteo) e anche espressioni del volto più turbate e stupefatte. Il fatto che il pittore bolognese avesse dedicato una profonda attenzione allo studio della composizione di questa sua opera - e degli effetti che tale schema compositivo potesse trasmettere – è dimostrato dalla esistenza di un disegno preparatorio, ora conservato presso il Centro culturale polivalente di Mirandola e realizzato a penna e inchiostro con acquerello e con lumeggiature in bianco su carta nocciola. «Un bel disegno della Vocazione di san Matteo a Mirandola è un altro studio dello stesso decennio che vide la preparazione di questo dipinto, databile verso il 1605-09. Con l'aggiunta di questi disegni compositivi dal primo decennio del Seicento, lo squilibrio tra studi di figura esistenti e studi di composizione conosciuti diventa ancora più marcato. Nel contesto più ampio dell'arte bolognese, la crescente riluttanza di Ludovico a produrre studi di figure individuali e la sua sempre più esclusiva attenzione per gli aspetti compositivi riflettono una divisione nelle pratiche preparatorie di ambito bolognese»<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Babette Bohn, *Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro*, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 41-57 (specie p. 44).



*Fig. 20: Ludovico Carracci, “Vocazione di san Matteo”, 1605-09 ca., Mirandola, Centro culturale polivalente, disegno a penna e inchiostro con acquerello, lumeggiato in bianco su carta nocciola.*

Per quanto concerne la sua fortuna, la *Vocazione di San Matteo* mantenne una certa risonanza anche nella tradizione figurativa emiliana dei secoli successivi, dal momento che costituì la principale fonte di ispirazione per un altro dipinto, di epoca settecentesca e dal medesimo soggetto, anch'esso conservato a Bologna: « Ludovico continua a fornire esempi ai più illustri professori: nel 1787 viene saldata a Jacopo Alessandro Calvi la pala d'altare con la Vocazione di san Matteo dal parroco Giuseppe Maria Luatti, primo arciprete dell'omonima chiesa di Molinella. Come di consueto nella prassi del pittore, il dipinto è oggetto di un suo particolareggiato studio grafico (Bologna, collezione privata) ed è un'evidente ripresa del dipinto per l'arte dei Salaroli in Santa Maria della Pietà, di analogo soggetto: non a caso una pala in cui, “abbandonata [...] la poetica naturalista”, Ludovico



procede a “un cauto e discontinuo accostamento a quella dell’ideale classico”, certamente più congeniale a Calvi»<sup>66</sup>.



Fig. 21: Jacopo Alessandro Calvi, “Vocazione di San Matteo”, 1787, Molinella, chiesa di San Matteo, olio su tela.

<sup>66</sup> Irene Graziani, *La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese*, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 275-295 (specie p. 286).



Riguardo poi ai commenti che l'opera di Ludovico Carracci ha ricevuto nel corso dei secoli, le opinioni in merito alla sua qualità sono state differenti e discordanti, nonostante al giorno d'oggi Ludovico Carracci venga considerato, in modo unanime, un maestro indiscusso. «L'abate (Jerôme Richard, *nda*) tesse l'elogio della Vocazione di san Matteo di Ludovico alla chiesa dei Mendicanti e sviluppa la descrizione del chiostro di San Michele in Bosco su più di due pagine, affermando che questi affreschi potevano eguagliare tutte le altre gallerie nel mostrare il merito della pittura. Nell'Encyclopédie, anche Diderot fa l'elogio dei dipinti del chiostro nel paragrafo su Ludovico. [...] A questo punto, Charles Nicolas Cochin, che col suo Voyage d'Italie (1758) voleva formare il buon gusto di Marigny, dal 1751 Directeur général des Bâtiments e degli artisti dell'Académie royale, non poteva fare a meno di citare Ludovico [...] Ecco, ad esempio, il suo commento della Vocazione di san Matteo nella chiesa dei Mendicanti: “Sul terzo altare c'è un grande dipinto di Ludovico Carracci che rappresenta S. Matteo chiamato all'apostolato. Questa pittura è composta e disegnata in modo grande, ci sono cose belle, in particolare le teste. Tuttavia, non dà molto piacere: è di un colore oscuro che si è scurito con il tempo; inoltre, non c'è nulla di estremamente bello, e ci sono alcuni disegni errati, come il fondo della figura di San Matteo, la mano di Cristo, e alcune altre parti, che non sono belle”»<sup>67</sup>.

Prendendo ora in considerazione il particolare che costituisce la ragione per cui questa pala d'altare viene qui inserita in un novero di opere a sfondo antisemita, è necessario focalizzare l'attenzione sul personaggio collocato appena dietro il futuro apostolo, al centro del gruppetto formato dalle tre figure maschili e abbigliato di scuro, con un copricapo nero. Quest'uomo viene rappresentato con una espressione facciale piuttosto grottesca, arcigna e sospettosa nei confronti della chiamata apostolica del giovane Matteo, evento del quale è testimone. Inoltre, egli viene colto nell'atto di inforcare un paio di occhiali per mettere meglio a fuoco il gesto compiuto da Cristo e la conseguente reazione manifestata da San Matteo.

Come già era stato accennato nel capitolo introduttivo, questa caratteristica fisica della miopia allude, in senso metaforico, a una incapacità di riconoscere, anche quando posti di fronte alla più assoluta evidenza, le verità della fede cristiana. In particolare, questa associazione allegorica di significati e, di conseguenza, l'iconografia del personaggio di fede ebraica raffigurato con un volto dalla fisionomia al limite della caricatura e con indosso degli occhiali, era largamente diffuso nella tradizione figurativa nordica e, soprattutto, di area fiamminga.

---

<sup>67</sup> Olivier Bonfait, *La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento*, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 297-314 (specie pp. 306, 307).

Peraltro, tale peculiarità, attribuita per antonomasia a tutto il popolo giudaico, aveva delle radici anche nella tradizione iconografica medievale, in quanto questa cecità era «la stessa che nel Medioevo veniva rappresentata attraverso l'allegorica figura della Sinagoga bendata»<sup>68</sup>. Questo richiamo si ricollega a quel genere di raffigurazioni delle personificazioni di *Ecclesia* e *Synagoga* che erano all'origine anche della *Crocifissione* del Pordenone. Ma la *Crocefissione* non è la sola opera d'arte alla quale questa *Vocazione di San Matteo* di Carracci è idealmente collegata, poiché il pittore bolognese prese come punto di riferimento il dipinto, dal medesimo soggetto, di Caravaggio, eseguito per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma, opera anche questa che sarà oggetto di una disamina sempre legata alla figura dell'ebreo indossante degli occhiali.

Solo in una ricerca abbastanza recente, Massimo Moretti ha effettuato una comparazione tra i fiamminghi, Caravaggio e altri pittori che lo videro, per ricavare ciò: «Ritroviamo il personaggio con gli occhiali nella grande Vocazione di Matteo dipinta da Ludovico Carracci per la Compagnia dei Salaroli a Santa Maria della Pietà di Bologna. Il pittore bolognese dovette annotare la figura dell'uomo con gli occhiali del Caravaggio durante il suo soggiorno romano nel 1602, per riproporlo caratterizzato in senso grottesco. Rispetto al quadro Contarelli, tuttavia, Carracci aggiunge vicino all'ebreo delle figure inturbantate, allargando chiaramente la chiamata ai musulmani (o forse agli ebrei levantini)»<sup>69</sup>. E viene riproposto quindi, anche in questa circostanza, un altro dei motivi conduttori delle rappresentazioni di carattere antiebraico, vale a dire l'accostamento indiscriminato - e, talvolta, l'assimilazione metaforica - degli ebrei con gli islamici, in un'ottica discriminatoria che non si sofferma più di tanto a guardare le sostanziali differenze che intercorrono tra un genere di "infedele" e un altro.

---

<sup>68</sup> Massimo Moretti, *Gli occhiali del Caravaggio. Il pregiudizio antiebraico nella "Vocazione di Matteo" e in altre iconografie romane tra Cinque e Seicento*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di Claudio Strinati, Roma, Erreциемме Edizioni, 2017, p. 39.

<sup>69</sup> Moretti, 2017, p. 40.

## 1.6: La *Madre ebrea* del Genovesino

Questo dipinto, realizzato in un formato di tavoletta, rappresenta una tipologia particolare all'interno del catalogo di opere eseguite da Luigi Miradori (Genova, primo decennio del Seicento – Cremona, tra il 24 maggio 1656 e il 12 febbraio 1657)<sup>70</sup>, conosciuto come il Genovesino per via della sua città di origine e anche perché lui stesso aveva la consuetudine di firmarsi con la denominazione di “genovese”. Si tratta di un genere piuttosto peculiare sia per quanto riguarda la vicenda che racconta, sia per quanto concerne l'esplicita natura macabra e spietata della raffigurazione.

Riguardo alla storia del dipinto, esso venne realizzato in un periodo di tempo tra il 1645 e il 1650 circa nel contesto storico della Cremona ormai sottomessa alla dominazione degli spagnoli. Questo soggetto della *Madre ebrea* venne eseguito dal pittore in due versioni differenti, entrambe in collezione privata, rispettivamente una a Parma e l'altra a Düsseldorf. In questa circostanza verrà approfondita in particolar modo la versione parmense.

---

<sup>70</sup> Alessandro Serafini, *Miradori, Luigi, detto il Genovesino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2010: [https://www.treccani.it/enciclopedia/miradori-luigi-detto-il-genovesino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/miradori-luigi-detto-il-genovesino_(Dizionario-Biografico)/)



*Fig. 22: Luigi Miradori, detto il Genovesino, Madre ebrea, circa 1645-50, Parma, collezione privata, olio su tavola.*



Fig. 23: Luigi Miradori, detto il Genovesino, *Zenobia regina di Palmira*, 1645-1650 circa, Cremona, collezione privata.

Attorno al finire del quinto decennio del XVII secolo, il Genovesino, inoltre, stava lavorando all'esecuzione di un altro suo dipinto, che possiede alcune caratteristiche in comune con quello della *Madre ebrea* ed è, di conseguenza, necessario effettuare una disamina contemporanea dell'uno e dell'altro. L'opera in questione è la *Zenobia regina di Palmira*, anch'essa attualmente conservata presso una collezione privata, ma di Cremona. Il dipinto con la *Madre ebrea*, infatti, di per sé non è molto conosciuto, tuttavia è stato fondamentale nelle ricerche che Marco Tanzi ha svolto sulla *Zenobia regina di Palmira*, per il fatto che quest'ultima riprende una composizione estremamente somigliante a quella della *Madre*.

Figura storica particolare, Zenobia Settimia fu l'unica regina a governare il regno della città di Palmira, potere che ottenne diventando prima la seconda moglie del generale romano d'Oriente Settimio Odenato, signore della città, e, successivamente, persuadendo suo nipote Meonio ad uccidere il consorte e il suo legittimo successore. Così facendo, essa prese il controllo di Palmira e ne guidò la

transizione da Stato a monarchia, garantendosi l'indipendenza dall'Impero romano e identificando se stessa come discendente di Cleopatra.

«Genovesino si avvale del medesimo schema adottato in una tavoletta già in collezione privata a Parma con una *Madre ebrea* che cuoce e mangia il figlioletto durante l'assedio di Gerusalemme da parte di Tito. Come ha notato Giuseppe Cirillo, l'impostazione compositiva dipende da un modello che Guido Reni utilizza nella cosiddetta *Sibilla Bonfiglioli* del Palais des Beaux-Arts a Lille. Da parte mia, invece, vi ho letto una suggestione strozziana»<sup>71</sup>.

Partendo da una descrizione di carattere generale di quanto è messo in scena nelle pitture, si vede, infatti, in entrambe, una figura femminile dall'abbigliamento abbastanza raffinato e con la mano destra che si sorregge il mento. La donna, nella *Zenobia*, indossa sulla testa un velo nero, come simbolo di vedovanza, mentre, nella *Madre ebrea* (testimonianza più difficilmente leggibile rispetto all'altra, in quanto maggiormente rovinata dal tempo), essa ha i capelli raccolti in una acconciatura impreziosita da un filo di perle e presenta una espressione del volto più ostile. In questo secondo dipinto, inoltre, la scena è caratterizzata da uno scenografico drappo verde sul fondale (poco visibile) ed è collocata in una ambientazione dal gusto vagamente classicheggiante – suggerito dall'anfora decorata con protomi e festoni. Il particolare che funge da fulcro per l'intera rappresentazione pittorica è tuttavia costituito dal cadavere dell'infante, che è stato arrostito su uno spiedo metallico e sistemato sopra un ampio vassoio, a sua volta stretto nella mano sinistra dalla donna protagonista.

Questa pittura fu appunto realizzata prendendo l'ispirazione da un episodio della vita di San Giacomo Minore – vale a dire San Giacomo apostolo, figlio di Alfeo e così denominato poiché più giovane dell'altro apostolo chiamato Giacomo - nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine (compilata tra il 1260 circa e il 1298), nel quale viene raccontato che, nel corso dell'assedio della città di Gerusalemme, messo in atto dall'imperatore romano Tito, una donna si sarebbe cibata del suo stesso figlio. Così viene raccontato l'episodio cruento:

«Tito assediò dunque Gerusalemme per due anni. Tra le molte disgrazie che affliggevano gli assediati, la fame li tormentava tutti al punto che padri e figli, mogli e mariti si strappavano vicendevolmente il cibo non solo dalle mani, ma addirittura dalla bocca; e anche i giovani nonostante il vigore dell'età, vagavano per le strade come fantasmi e cadevano svenuti per la fame. Coloro che seppellivano i morti spesso cadevano, morti anche loro, sopra i cadaveri; quando il fetore dei cadaveri divenne insopportabile iniziarono a seppellirli a spese pubbliche; ma alla fine, dato che il denaro non bastava a fronte della moltitudine di cadaveri, presero a gettarli giù dalle mura. Girando attorno alla città, Tito

---

<sup>71</sup> Marco Tanzi, *Zenobia regina di Palmira*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona. Catalogo della mostra (Cremona, 6 ottobre 2017-6 gennaio 2018)*, a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni e Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 156.



vide che i fossati erano pieni di cadaveri e che tutta la Giudea era appestata dal loro fetore. Levò dunque le mani al cielo e, piangendo, disse: “Dio, tu mi sei testimone che non sono io a fare questo!”. Tale era la fame, che si mangiavano i calzari e i lacci di cuoio.

Si legge nella *Storia ecclesiastica* che una matrona, importante sia per famiglia sia per ricchezza, poiché i predoni avevano fatto irruzione nella sua casa e l’avevano spogliata di tutto senza lasciarle nulla da mangiare, prese il proprio figlio neonato tra le mani e disse: “Povero figlio infelice di una madre infelice! In mezzo alla guerra, alla fame, al saccheggio, per chi ti risparmierei? Vieni dunque figlio mio, sii cibo per tua madre, follia per i predoni, materia di racconto per sempre”. Con queste parole sgozzò il figlio, lo cucinò e ne mangiò metà; l’altra metà la nascose. Ma ecco che i predoni sentono l’odore della carne cotta: fanno quindi irruzione nella casa e minacciano di morte la matrona, se non consegna loro la carne. Scoprendo le membra del fanciullo, la matrona disse: “Ecco, vi ho lasciato la parte migliore”. E i ladroni furono presi da un tale orrore che non riuscirono nemmeno a parlare. E lei: “Mio è il figlio, mio il peccato: mangiate sicuri, poiché ne ho mangiato prima io che lo ho messo al mondo. Non siate più superstiziosi di una madre, meno forti di una donna; se siete sopraffatti dalla pietà e dall’orrore, lo mangerò tutto io, che me ne sono già mangiata una metà”. Ma quelli se ne andarono tremando, sconvolti»<sup>72</sup>.

Dalla fonte duecentesca presa come riferimento da Luigi Miradori, è possibile dunque evincere già un manifesto messaggio antisemita, dal momento che proprio a una donna ebrea viene addossata la terribile infamia di uno dei peggiori delitti che possano essere messi in atto, ovvero l’assassinio del proprio stesso bambino. Il popolo ebraico era quindi probabilmente visto dai contemporanei come addirittura mancante di sentimenti di compassione e in grado di compiere persino delle esagerate azioni disumanizzanti (si rimanda qui al *topos* iconografico, già accennato, degli ebrei come esecutori di omicidi rituali).

Il lavoro che però compie il Genovesino nel mettere in scena questa leggenda le permette di “prendere vita” a tutti gli effetti e, pertanto, il naturalismo tipico di questo autore seicentesco conferisce alla donna ebrea un aspetto malvagio e portatore di un marcato sentimento antiggiudaico di fondo. Da non dimenticare, difatti, è il clima storico di quegli anni, perché all’inizio del Seicento era appena stata espulsa da Cremona la comunità ebraica che vi aveva preso residenza, al termine di un lungo botta e

---

<sup>72</sup> Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni; traduzione italiana di Gianfranco Agosti, Corinna Bottiglieri, Marco Fucecchi, Emiliano Gelli, Luca Graverini, Giovanni Paolo Maggioni, Andrea Rodighiero, Elisabetta Secci, Francesca Sivo, Francesco Stella; Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007, p. 511.

risposta tra il governo centrale del ducato di Milano e i rappresentanti cittadini, la cui volontà poi ebbe la meglio<sup>73</sup>.

L'attribuzione di caratteristiche fisionomiche di bruttezza e di espressioni di perfidia ai personaggi ebrei in alcuni casi arriva però ad avere una funzione quasi "teatrale", come chiarisce bene Fabrizio Lollini in una considerazione generale sull'arte infamante: «L'icasticità mimetica di tanta pittura e scultura a tema antiebraico non sorprende: un messaggio è tanto più convincente quanto più è letto come possibile, probabile; non reale, ma simile alla realtà. Ed ecco rispuntare quello che ormai risulta un *topos* della letteratura artistica contemporanea, specie dopo le considerazioni del Baxandall: il rapporto tra immagini artistiche e teatro, tra pittura (e in qualche caso scultura) e sacre rappresentazioni, tra stilema visivo e cadenza orale. Un dipinto che aveva come protagonista negativo un ebreo non doveva necessariamente farlo somigliare a un *vero* ebreo: le convenzioni artistiche per le quali la pittura è comunque un'arte con caratteristiche sue proprie non amavano troppo un realismo eccessivamente spinto; meglio allora raffigurare un prototipo [...] che si comportasse e si palesasse come ci si aspettava, o meglio per come il popolo lo conosceva»<sup>74</sup>.

Nell'inventario dell'allora castellano di Cremona don Álvaro de Quiñones era probabilmente presente, oltre alla versione parmense, quella che ora è a Düsseldorf, le cui dimensioni sono di cm 62,3 x 42,3, mentre quella di Parma misura cm 40 x 30 circa<sup>75</sup>.

Riguardo alla fortuna di questo soggetto in area padana, va ricordato che il tema «È un'iconografia piuttosto rara, che evidentemente gode di una grande fortuna nella Cremona a mezzo Seicento: se ne conoscono infatti due redazioni miradoriane autografe [...]; mentre il figlio Giacomo (Giacomo Miradori, *nda*) aveva lasciato una copia da un quadro del padre con "la madre ebrea, et il figliolo arostito sopra un bacile, et un fazoletto bianco nella mano destra et con la sinistra prende con due dita della carne del figliolo arostito" nella collezione cremonese dei fratelli Giovan Battista e Felice Francesco Bussani»<sup>76</sup>.

Tanzi, nel suo saggio sulla *Zenobia*, fa anche un accenno alle differenze che intercorrono tra le due versioni del dipinto: «Altre considerazioni: Genovesino utilizza per questa figura memorabile il

---

<sup>73</sup> Giovanni B. Magnoli, "Il gran disordine de' giudei". *Storia di una comunità sotto assedio*, in *Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002, pp. 88-91.

<sup>74</sup> Fabrizio Lollini, «Lo strepitio degli ostinati ebrei». *Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia e Romagna*, in *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 269-328 (specie pp. 274-275).

<sup>75</sup> Marco Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 106.

<sup>76</sup> *ibidem*.

medesimo schema della tavoletta in collezione privata a Parma raffigurante la madre ebrea, un fatto che mi induce a pensare che la “donna col bambino nel spedo” ricordata nell’inventario Quiñones potesse essere più vicina all’altra redazione del soggetto, quella di Düsseldorf, a meno che il castellano amasse avere nella sua raccolta due opere praticamente identiche, al di là delle diverse dimensioni. Il dipinto tedesco ha un gusto atmosferico e una raffinatezza ariosa di ambientazione più decisamente barocchi rispetto ai consueti standard naturalistici del Miradori, in qualche parallelo con una *Santa Cecilia con due angeli musicanti (e un serafino?)*, su tela, passata da Christie’s a New York il 15 aprile 2008, lotto 33»<sup>77</sup>.

Come era consuetudine piuttosto diffusa tra gli artisti in attività soprattutto dal XVI secolo in avanti, anche il Genovesino utilizzò come spunto per alcuni elementi delle incisioni circolanti in quel periodo: «Anche in questo campo è possibile rintracciare analogie con le stampe solo per alcuni particolari oppure per la globale concezione del soggetto, come nel caso della terribile *Madre ebrea*, nelle versioni in collezione privata a Düsseldorf e già a Parma, del corrusco *Angelo custode che indica la Trinità al suo protetto* di Bucarest e dell’atlantica *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del 1647, in cui affiorano, rispettivamente, vaghi riferimenti agli intagli di Matthäus Greuter, Hieronymus Wierix e Jacques Callot»<sup>78</sup>. Si può dunque rintracciare nello stile della *Madre ebrea* qualche impronta dell’arte nordica.

---

<sup>77</sup> Tanzi, 2015, pp. 107-8.

<sup>78</sup> Francesco Ceretti, *Genovesino e le carte stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2020, p. 12.

## Capitolo 2

### L'immagine dell'ebreo, tra conversione e aneddotica

#### 2.1: La Pala Rovellio del Moretto

La prima di questa serie di testimonianze artistiche che costituiranno questo capitolo (dedicato interamente ad opere che “fanno eccezione” rispetto alle più visitate iconografie dei personaggi ebrei rappresentati come caricature malvagie o raccolte di stereotipi) è la pala d'altare dal titolo *San Nicola di Bari presenta gli allievi di Galeazzo Rovellio alla Madonna in trono con il Bambino*, la quale è più comunemente conosciuta come *Pala Rovellio*. Essa costituisce poi una sorta di eccezione dentro l'eccezione, dal momento che nel dipinto di per sé non viene ritratto un personaggio di religione ebraica, però, soprattutto per gli occhi di un osservatore dell'epoca in cui venne realizzata, quest'opera conteneva degli espliciti rimandi a una vicenda che vedeva, per l'appunto, come protagonista un uomo ebreo. Di conseguenza, egli diviene a tutti gli effetti uno dei protagonisti della *Pala Rovellio*. Peraltro, la motivazione per cui questa tela è stata inserita in questo capitolo è la seguente: l'uomo ebreo, come vedremo, nelle fonti bibliografiche dalle quali prende ispirazione l'autore del dipinto, è presentato con caratteristiche positive, cosa piuttosto inusitata.

La paternità dell'opera in questione spetta al Moretto, appellativo con cui divenne famoso il pittore Alessandro Bonvicino (Brescia, 1498 circa – ivi, tra il 9 novembre e il 22 dicembre 1554)<sup>79</sup>, e, prima che, in tempi recenti, venisse corretto il titolo del dipinto, a partire dal cognome del committente Galeazzo Rovellio, esso era comunemente conosciuto come *Pala Rovelli*. Questo olio su tela, che occupa una superficie di cm 245 per 192, venne realizzato nel 1539 ed è attualmente conservato presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

---

<sup>79</sup> Angela Ottino Della Chiesa, *Bonvicino, Alessandro, detto il Moretto da Brescia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1971: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bonvicino-alessandro-detto-il-moretto-da-brescia\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bonvicino-alessandro-detto-il-moretto-da-brescia_(Dizionario-Biografico)/)



*Fig. 24: Moretto, “San Nicola di Bari presenta gli allievi di Galeazzo Rovellio alla Madonna in trono con il Bambino” (Pala Rovellio), 1539, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, olio su tela.*

La *Pala Rovellio*, eseguita per il maestro di grammatica Galeazzo Rovellio e destinata originariamente al santuario civico di Santa Maria dei Miracoli a Brescia, costituisce un esempio particolarmente significativo della complessità iconografica della pittura sacra lombarda del pieno Cinquecento. Come attesta l’iscrizione visibile sul cartiglio in basso a destra – “VIRGINI DEIPARAE

/ ET DIVO NICOLAO / GALEATIVS ROVELLIVS / AC DISCIPVLI D. D. / MDXXXIX” – l’opera fu commissionata direttamente dal maestro, con l’intento di porre la comunità scolastica sotto la protezione congiunta della Vergine e di San Nicola di Bari. Infatti l’abbreviazione D. D. sta a significare “Dono Dederunt”, vale a dire che questa pala d’altare rappresentava un genuino gesto di devozione nei confronti della Madonna e del santo. La struttura compositiva, che presenta un taglio diagonale e uno spostamento dell’asse mediano derivato dalla tradizione veneziana, rivela un aggiornamento di Moretto sulle soluzioni tizianesche, probabilmente mediate attraverso figure come Pordenone e Romanino, ma rielaborate in una chiave profondamente lombarda, attenta alla resa concreta e quotidiana dei personaggi. Al centro della scena si colloca San Nicola, inquadrato entro un’abside con catino dorato, mentre accompagna due fanciulli verso la Vergine col Bambino, situata su un alto basamento a destra e raffigurata nell’atto di indicare il santo stesso. I giovani recano gli attributi iconografici tradizionali del vescovo di Mira – la mitria, un libretto e le tre sfere d’oro – mentre alle sue spalle si dispongono altri due fanciulli, resi con quella candida naturalezza che già la critica ottocentesca riconosceva come tratto distintivo della pittura morettesca. Tali figure puerili sono state lodate fin dalle fonti più antiche, evidenziando una qualità di realismo domestico che radica la scena sacra in una dimensione familiare e quotidiana. Questo naturalismo, che si configura come una delle radici più autentiche della tradizione lombarda, non si limita a un dato stilistico, ma contribuisce a rendere più efficace la trasmissione del messaggio devozionale e pedagogico dell’opera<sup>80</sup>.

In questo contesto, assume particolare rilievo un dettaglio apparentemente marginale ma in realtà carico di implicazioni simboliche: il bastone cavo sostenuto e osservato da uno dei fanciulli alle spalle del santo. Come riportato nella scheda di catalogo, tale elemento è stato interpretato da Pier Virgilio Begni Redona, sulla base della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, come il bastone riempito di monete d’oro che fu all’origine della conversione di un ebreo per intervento miracoloso di San Nicola<sup>81</sup>. Questo riferimento, benché non esplicitato narrativamente, introduce all’interno della pala un livello ulteriore di significato, legato alla tradizione agiografica medievale e alla rappresentazione del rapporto tra cristianesimo ed ebraismo. Secondo il racconto della *Legenda aurea*, infatti, un ebreo, dopo avere assistito alla resurrezione di un morto, compiuta per opera di San Nicola, prese la decisione di abbracciare il credo del cristianesimo.

«Un uomo aveva ricevuto in prestito una somma di denaro da un ebreo, giurando sull’altare di san Nicola (dato che non poteva avere nessun altro garante) che gliela avrebbe resa il più presto possibile. Poiché però la teneva a lungo, ecco che l’ebreo gliela richiede e quello afferma di avergliela già

---

<sup>80</sup> Giuseppe Fusari in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di Marco Bona Castellotti, Elena Lucchesi Ragni, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 235-236.

<sup>81</sup> Fusari, 2014, p. 235.



restituita. L'ebreo lo trascina allora in giudizio: si obbliga il debitore a un giuramento. Questi aveva riempito un bastone cavo di pezzetti d'oro e l'aveva portato con sé come se avesse bisogno di quel sostegno. Acconsentendo al giuramento diede il bastone da tenere all'ebreo; e giurò di avergli dato più di quanto gli dovesse. Fatto il giuramento richiese il suo bastone all'ebreo che, ignaro di quell'astuzia, glielo rese. Ma al ritorno colui che aveva commesso la frode, crollò dal sonno per la fatica a un bivio: un carro che sopraggiungeva veloce lo uccise e ruppe il bastone, facendo uscire tutto l'oro. Venendolo a sapere l'ebreo si precipitò: pur avendo visto l'inganno e nonostante che molti gli suggerissero di prendere l'oro, si rifiutò recisamente, a meno che il defunto tornasse in vita per intercessione di san Nicola. Se questo si fosse verificato, disse, avrebbe ricevuto il battesimo e si sarebbe fatto cristiano. Ecco che subito il defunto è resuscitato e l'ebreo è battezzato nel nome di Cristo»<sup>82</sup>.

L'inserimento di questo episodio in forma allusiva all'interno della *Pala Rovellio* appare particolarmente significativo se si considera il contesto culturale e religioso del Cinquecento, segnato da una rinnovata attenzione all'ortodossia e alla funzione didattica delle immagini sacre. Il bastone, in quanto segno discreto ma riconoscibile per un pubblico colto, funge da richiamo alla capacità del santo di trionfare sull'incredulità e di condurre alla verità cristiana anche coloro che ne sono inizialmente estranei. In questo senso, la figura dell'ebreo convertito, pur assente dalla rappresentazione diretta, è evocata come *exemplum paradigmatico*, che rafforza il valore morale e pedagogico dell'immagine.

La scelta di inserire tale riferimento in una pala commissionata da un maestro di grammatica non è priva di implicazioni. Galeazzo Rovellio, nato a Rovato attorno al 1472 e residente a Brescia almeno dal 1534, appare come una figura pienamente inserita nel tessuto urbano e culturale della città, e la sua committenza riflette una concezione dell'educazione che integra formazione intellettuale e istruzione religiosa<sup>83</sup>. L'atto di presentare gli allievi alla Vergine tramite l'intercessione di San Nicola assume così un valore simbolico che va oltre la semplice devozione personale, configurandosi come un gesto di affidamento collettivo e di definizione identitaria. In questo quadro, il riferimento alla conversione dell'ebreo può essere letto come parte di un discorso più ampio sulla trasmissione della verità e sulla necessità di aderire alla fede cristiana, anche attraverso l'esempio dei miracoli dei santi.

---

<sup>82</sup> Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana di Gianfranco Agosti, Corinna Bottiglieri, Marco Fucecchi, Emiliano Gelli, Luca Graverini, Giovanni Paolo Maggioni, Andrea Rodighiero, Elisabetta Secci, Francesca Sivo, Francesco Stella, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007, p. 51.

<sup>83</sup> Fusari, 2014, p. 235.

Dal punto di vista stilistico, la pala rivela una tensione tra l'adesione ai modelli veneziani e la persistenza di elementi tipicamente bresciani. Inoltre, l'attenzione ai particolari, che si traduce anche nella resa individualizzata dei volti dei fanciulli, contribuisce a creare un effetto di immediatezza e di partecipazione emotiva, che rende ancora più efficace l'inserimento di elementi simbolici come il bastone.

La critica ha poi sottolineato come la scena presenti un carattere quasi familiare, in cui San Nicola assume il ruolo di un padre che raccomanda i propri figli alla Vergine<sup>84</sup>. Questa dimensione affettiva, che avvicina il sacro al quotidiano, si intreccia con la complessità iconografica dell'opera, creando un equilibrio tra accessibilità e profondità simbolica. In tale prospettiva, il riferimento alla conversione dell'ebreo appare come parte integrante di un sistema di significati che mira a educare lo spettatore attraverso una combinazione di realismo e allusione dottrinale.

Il Moretto manifesta, in questo contesto, la sua capacità di coniugare influenze diverse e di sviluppare un linguaggio personale caratterizzato da equilibrio compositivo, finezza cromatica e attenzione al dato psicologico.

In conclusione, la *Pala Rovellio* si configura come un'opera di straordinaria densità semantica, in cui il tema della protezione divina e dell'educazione si intreccia con quello, più sottile ma non meno significativo, della conversione dell'ebreo. Attraverso il dettaglio del bastone cavo, Moretto introduce un riferimento colto alla tradizione agiografica della Legenda aurea, dimostrando come anche elementi apparentemente secondari possano svolgere un ruolo fondamentale nella costruzione del significato complessivo dell'immagine.

---

<sup>84</sup> *ibidem*.

## 2.2: La Predica del Battista di Paolo Veronese

La specificità che più di tutte caratterizza quest'opera è il fatto che nasconde al suo interno, in maniera raffinata, messaggi e significati che non hanno l'immediatezza della pittura infamante, ma, al contrario, cercano di stabilire un contatto con il mondo ebraico, di farsi da esso comprendere e di presentare temi di attualità con uno sguardo non semplicistico.

La *Predica del Battista* venne dipinta attorno all'anno 1562 da Paolo Caliari, più conosciuto come Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venezia, 1588)<sup>85</sup>. Essa venne realizzata ad olio su una tela delle dimensioni di 205 x 169 cm e si trova a Roma, nella Galleria Borghese, nella Sala di Psiche. È dotata di una cornice ottocentesca decorata con delle palmette. Nella parte alta centrale, il dipinto presenta un cartiglio, attorcigliato alla croce, che recita: ECCE [AGNVS DEI, ECCE QVI TOLLIT PECCATUM MVNDI], diretta illustrazione dell'episodio messo in scena.

---

<sup>85</sup> Cecil Gould, *Caliari, Paolo, detto il Veronese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1973: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese_(Dizionario-Biografico)/)



Fig. 25: Paolo Veronese, “Predica del Battista”, 1562 circa, Roma, Galleria Borghese, olio su tela.

Infatti, la vicenda narrata è quella in cui il Battista indica espressamente Cristo riconoscendolo come il Messia cristiano, istante cruciale quindi per il messaggio della fede cristiana.

«Il dipinto illustra l'esatto momento, narrato nei Vangeli (Giovanni 1:29), in cui Giovanni Battista predica alle folle e indica Gesù Cristo dicendo “Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie i peccati del mondo”, parole fissate in latino sul cartiglio [...]. La composizione della scena è stata pensata dal pittore in modo da concentrare l'attenzione sul Battista, la cui figura si staglia al centro per quasi tutta la lunghezza del dipinto con una posizione di contrapposto che sembra essere l'esito delle stesse riflessioni che informano il Giovanni Battista del *Battesimo di Cristo e due committenti* della chiesa del Redentore a Venezia. Il baricentro spostato del corpo del predicatore [...] e il gesto enfatico dell'indigitazione, tutto costruito sullo scorcio, segnano una diagonale che, passando dai volti dei leviti in alto a destra sino al Cristo sullo sfondo, accentua il senso di profondità spaziale già restituito

dalla sovrapposizione di piani diversi, scanditi dall'alternarsi dei tronchi d'albero e dalla donna in basso a destra. La scena, dunque, è attraversata da un movimento inquieto e indagatore, provocato dalle parole appena pronunciate dal Battista che effondono curiosità tra gli astanti: la figura muliebre si volta di scatto ad ascoltare; tra i sacerdoti, uno è assorto nel pensiero di ciò che è stato da poco annunciato, gli altri due sono intenti a cercare un confronto o a mantenere, con fare guardingo, il contatto visivo del predicatore che nel frattempo incede verso l'osservatore. L'atmosfera più luminosa e il vuoto che viene a crearsi attorno all'apparizione di Cristo risaltano maggiormente il gruppo in primo piano: l'intonazione drammatica già ordita attraverso la gestualità delle figure viene così intensificata dal contrasto cromatico, nonché dalla differenza di stesura pittorica che si fa meno controllata quanto più interessa lo sfondo. Il colore, forse sotto tono per la vernice ingiallita, è esplorato dal Caliari nelle gamme più intense e brillanti, restituite con una materia fluida e con delle pennellate rapide e vibranti che lumeggiano e implementano la varietà della tavolozza: nella descrizione degli abiti orientali, ad esempio, è evidente come l'inclinazione all'ornamento sia il pretesto per il pittore per arricchire di soluzioni cromatiche il dipinto»<sup>86</sup>.

Venendo poi all'analisi dei significati sottostanti questa tela, si scopre che il principale interlocutore al quale San Giovanni Battista rivolge il suo discorso, vale a dire il personaggio più a destra inturbantato e il cui volto è visto solo di profilo, sarebbe con probabilità ispirato a una figura realmente esistita e identificata con prestigio nella cultura ebraica del tempo, tanto da supporre addirittura che fosse il Messia ebraico. L'uomo in questione è qui presentato senza sbeffeggiarlo e, anzi, conferendogli un ruolo di certa rilevanza nella scena. La sua riconoscibilità in quanto ebreo viene soprattutto dai vestiti gialli, che, come si è visto, costituivano un codice di riconoscimento ispirato alle leggi contemporanee vigenti.

Egli è dunque identificabile con Josef Nasi, la cui storia è peculiare: «Esiste un personaggio particolarmente celebre all'epoca, e oggi quasi dimenticato, che assomma su di sé la qualifica di occidentale, turco ed ebreo. Si tratta di Josef Nasi, l'ebreo portoghese convertito che visse per anni ad Anversa come cristiano, facendosi conoscere alla corte di Margherita d'Asburgo e, dopo una sosta a Venezia durata dal 1544 al 1553, nel 1554 approdò a Costantinopoli, dove in brevissimo tempo seppe entrare nelle grazie del principe Selim al punto da rendersi memorabile come il solo ebreo cui sia stato concesso di salire ai vertici dell'establishment politico ottomano»<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Emiliano Riccobono, *Predica del Battista, Caliari Paolo detto Paolo Veronese*, inv. 137, Roma: Galleria Borghese, 2022, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.12762653>.

<sup>87</sup> Francesco Trentini, *Paolo Veronese e l'invenzione dell'ebreo: considerazioni sulla "Predica del Battista" della Galleria Borghese*, in *Paolo Veronese. Giornate di studio*, a cura di Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini, Venezia, Lineadacqua, 2016, pp. 325-328 (specie p. 327).

Paolo Veronese, in sostanza, contrappone Nasi a Cristo, come il falso Messia contro il vero, ma non dipinge questo personaggio ebreo come il solito levita anonimo, ostinato nel suo sbaglio e magari anche col volto deformato, bensì come un uomo potente e riccamente vestito, in grado di sostenere quasi un dialogo alla pari col Battista. Caliari era difatti solito distinguersi dai colleghi contemporanei in questo tipo di rappresentazioni: «Pittore dall'argomentazione sempre misurata e gentile, per nulla incline all'offesa in immagine o alla caricatura, Veronese sembra non essere toccato direttamente dalla cultura dell'iconografia infamante antiebraica e anche quando si trova a lambirne i territori riesce sempre a problematizzare disattivando l'insulto per favorire la riflessione. È quanto accade nella Predica del Battista della Galleria Borghese di Roma»<sup>88</sup>.

Facendo il paragone proprio con il Tintoretto, si capisce che la differenza sembra sottile, ma, per l'epoca, non era scontata: «Non molti anni dopo anche Tintoretto si trovò ad affrontare il tema dei Nasi nella celebre Crocifissione di San Cassiano. Qui, infatti, lo strano aguzzino dal capo inturbantato con la canonica iscrizione INRI tenuta bene in evidenza nella mano sinistra allude in termini ben poco tranquillizzanti al terribile *I<oseph> N<asi> R<ex> I<udaeorum>*. Le due immagini, messe a confronto, chiariscono bene il diverso atteggiamento che pittori e committenti tennero di fronte al preoccupante fenomeno: tanto è polemico e infamante Tintoretto, quanto problematico e articolato Veronese, il quale seppe porre al centro della sua immagine il confronto fra un Messia cristiano umile e piccolo ma incombente e un messia ebraico al contrario immanente e concreto, che si voleva smascherare – almeno in immagine – portando il discorso sul piano dell'elezione divina»<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Trentini, 2016, p. 326.

<sup>89</sup> Trentini, 2016, p. 328.



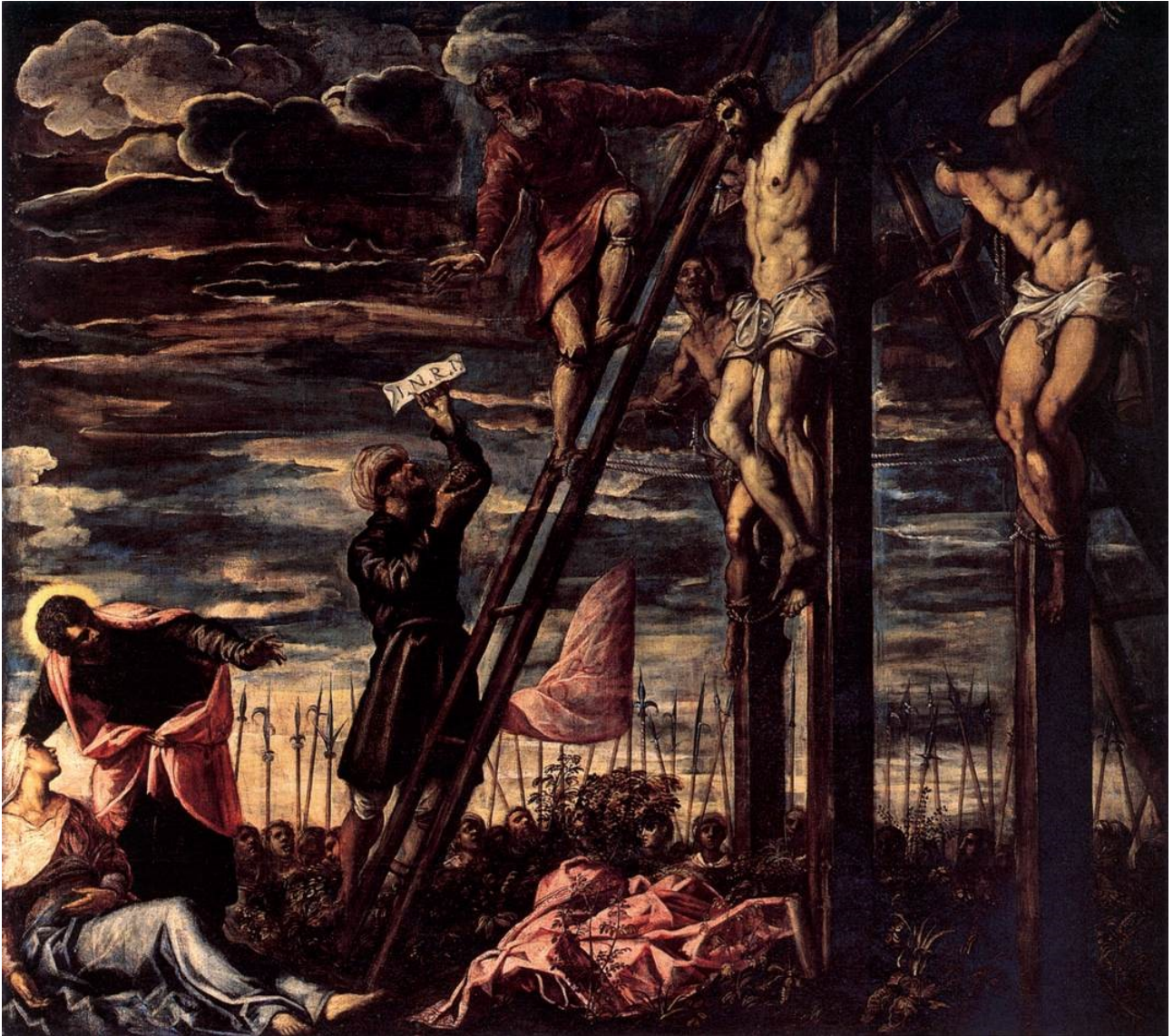


Fig. 26: Jacopo Tintoretto, “Crocifissione”, 1568, Venezia, Chiesa di San Cassiano, olio su tela.

### 2.3: Il Miracolo del crocifisso di Beirut di Jacopo Coppi

Come già si è visto nel capitolo introduttivo, il racconto che funge da ispirazione per questa testimonianza artistica è un racconto non largamente conosciuto e, soprattutto, molto raramente tradotto in immagine nel corso della storia dell’arte: si tratta della leggenda del miracolo del crocifisso di Beirut. In sintesi, questa vicenda vede come protagonisti un gruppo di ebrei, i quali, entrando in possesso di un crocifisso, decisero di arrecarvi oltraggio infliggendo sul simulacro di Cristo le

medesime ferite che egli aveva ricevuto dai suoi carnefici nella Passione. Prodigiosamente queste ultime avrebbero iniziato a sanguinare e, in seguito a tale accadimento, la comunità ebraica beritense decise di ricevere il battesimo cristiano e, persino, di convertire la sua sinagoga in una chiesa dedicata al culto del Santo Salvatore.

Due ulteriori ed importanti particolari di questa leggenda consistono nel fatto che l'immagine sacra sottoposta alla profanazione sarebbe stata un crocifisso a grandezza naturale realizzato da Nicodemo, e che il sangue sgorgato dalle ferite, dotato esso stesso di proprietà miracolose e taumaturgiche, sarebbe stato raccolto in numerose ampolle e, successivamente, distribuito tra altrettanti luoghi di culto edificati in onore del Salvatore.

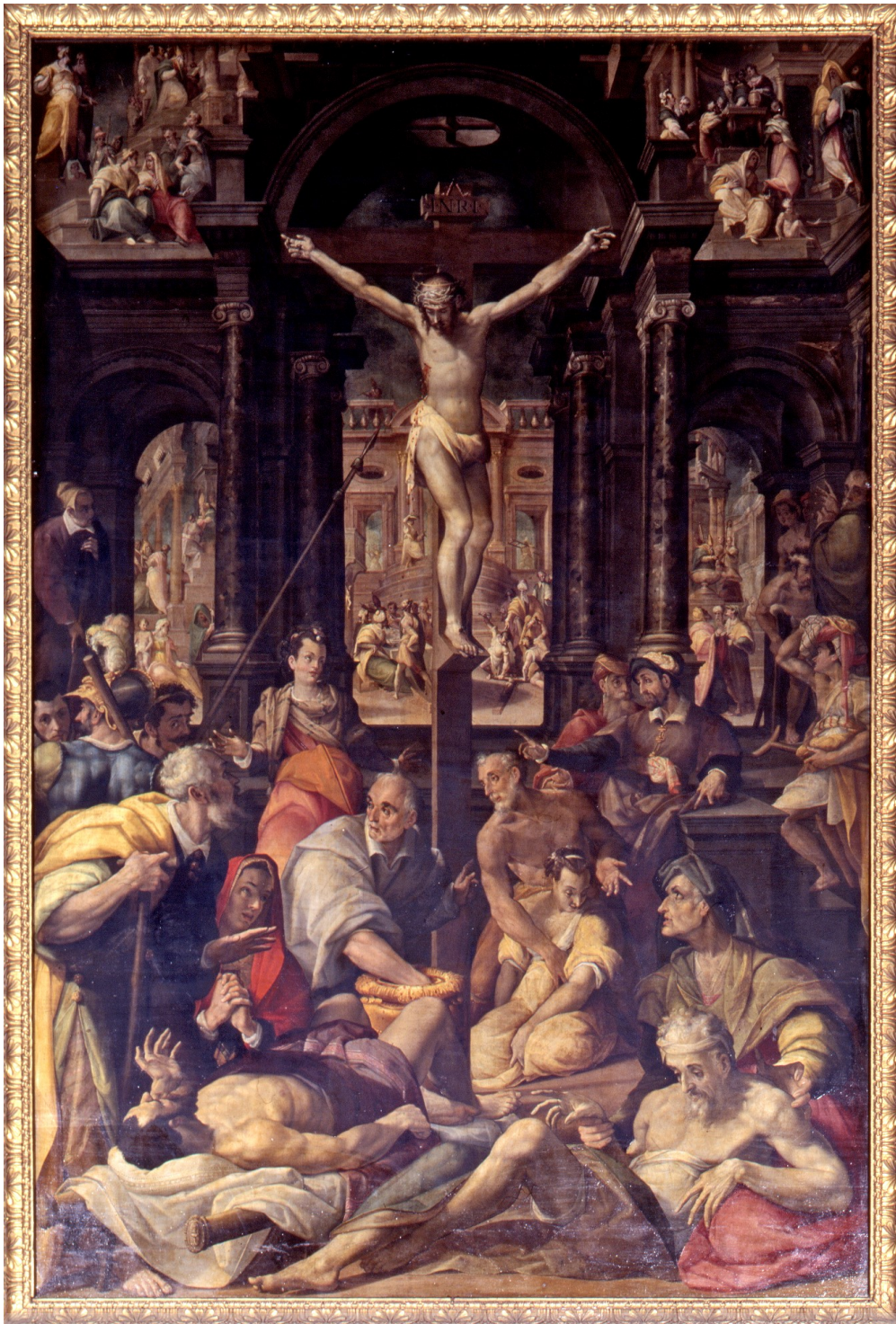
Ma, concentrandoci adesso sulle informazioni di carattere generale concernenti il dipinto in questione, esso venne eseguito dall'artista fiorentino Jacopo Coppi (Peretola, Firenze, settembre 1523 – Firenze, 1591), anche conosciuto con il nome di Jacopo del Meglio, e costituisce una delle sue opere più famose e magistrali, in particolare poiché raccoglie in un unico lavoro molte delle principali caratteristiche del suo stile pittorico, rappresentando pertanto una *summa* della sua impronta artistica<sup>90</sup>. La data in cui venne realizzato è il 1579, quindi nel bel mezzo della ondata controriformista successiva al Concilio di Trento, e il contesto geografico è la città di Bologna: entrambe informazioni cruciali (come poi si spiegherà) al fine di comprendere pienamente il messaggio religioso ed educativo che si nasconde dietro a quest'opera, anche perché a Bologna il cardinale Gabriele Paleotti indirizzava, in quel periodo, il gusto generale delle creazioni artistiche di carattere devozionale.

Il *Miracolo del crocifisso di Beirut* era stato commissionato e concepito, originariamente, come pala dell'altare maggiore della chiesa di San Salvatore, dove è ancora attualmente conservato, anche se ora è collocato sull'altare del transetto destro, presso la sacrestia, in conseguenza del rifacimento della chiesa che ebbe luogo nel XVII secolo. Esso venne dipinto con la tecnica dell'olio su tavola ed occupa le dimensioni di 530 x 300 millimetri.

---

<sup>90</sup> Claudio Strinati, *Coppi, Jacopo, detto Jacopo del Meglio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1983: [https://www.treccani.it/enciclopedia/coppi-jacopo-detto-iacopo-del-meglio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/coppi-jacopo-detto-iacopo-del-meglio_(Dizionario-Biografico)/)





*Fig. 27: Jacopo Coppi, “Miracolo del crocifisso di Beirut”, 1579, Bologna, San Salvatore, olio su tavola.*

Veniamo adesso alla descrizione di quanto è rappresentato nella scena pittorica: nella posizione centrale è collocato il Crocifisso, il quale, in ragione delle proprietà miracolose che sono state citate, appare, più che altro, come un Gesù Cristo fatto di carne e ossa, la cui materia viva è fatta oggetto, da Jacopo Coppi, di uno studio anatomico e luministico. Dal costato del Salvatore zampilla il

prodigioso sangue, che prontamente viene raccolto in un ampio contenitore da uno dei testimoni dell'avvenimento.

La vicenda raffigurata è interamente inquadrata all'interno di una imponente e scenografica architettura, la quale ricopre anche la funzione di suddividere in maniera chiara i differenti livelli della narrazione e gli episodi, sia dal punto di vista spaziale, che dal punto di vista temporale. Al di là delle tre grandi arcate di questa costruzione, è possibile discernere lo svolgimento di un movimentato banchetto, al quale prende parte una moltitudine di persone; invece, all'interno dei riquadri rispettivamente in alto a sinistra e in alto a destra, vengono rappresentati gli episodi della consacrazione del tempio ebraico al Cristo Salvatore del mondo, compiuta dal vescovo beritense, e della somministrazione del sacramento del battesimo alla comunità ebraica della città.

Sul primo piano della composizione sono poi collocati gli infermi che pregano devotamente per ottenere una guarigione. Proprio loro, per l'appunto, costituiscono i veri protagonisti di questa narrazione pittorica, ritraendo, attraverso lo stile quasi commuovente dell'autore, una variopinta schiera di tipologie umane, espressioni facciali e gestualità dei corpi.

Infatti, come spiega Valeria Rubbi, «Volte e mani sono parlanti in una rapida sequenza quasi cinematografica: il vecchio ebreo in primo piano, con la lunga barba e con la mano destra tesa (per chi guarda), implora la guarigione per l'ammalato sdraiato sulla barella rivolgendosi direttamente all'immagine del Crocifisso, mentre il protagonista ai piedi della croce che distribuisce il liquido miracoloso, gli risponde indicando un uomo nudo che sta perentoriamente chiedendo, con la gestualità della mano destra, la guarigione della donna ebrea che sostiene con l'altro braccio.

A questo concitato dialogo risponde il silenzio della donna ebrea inginocchiata vicino all'ammalato, sulla sinistra, in primo piano: il volto coperto da un manto rosso che lascia intravedere una fascia gialla, le mani giunte in un atteggiamento di devota compunzione che richiama la *Santa Verdiana* nella pala di Santa Maria Novella. L'atteggiamento contemplativo ritorna anche nella giovane elegante ebrea, che allarga le braccia alle spalle della croce, in segno di commosso stupore [...]. Ma, un più pacato dialogo viene intrecciato dai due personaggi, i sommi sacerdoti ebrei, che discutono tra loro e sembrano dubitare del Crocifisso miracoloso: il primo, con un copricapo verde avvolto da una fascia bianca, indica il sangue che sgorga; l'altro, porta un vistoso cappello rossastro con la falda di colore giallo e ricorda il volto di Pilato nell'*Ecce Homo* in Santa Croce e in quello conservato a Capodimonte»<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Valeria Rubbi, *Il Miracolo del Crocifisso di Beirut del fiorentino Jacopo Coppi in San Salvatore a Bologna: architettura picta e tentativi per una nuova tolleranza ebraica nell'età di Paleotti*, in «Intrecci d'arte», 9/2020, pp. 54-79 (specie p. 63).

Ritornando però alla leggenda che costituisce il soggetto iconografico di questo dipinto, lo studioso Michele Bacci ci permette di comprendere quale sia la ragione (niente affatto casuale) per la quale una vicenda così unica nel suo genere venisse messa in scena proprio all'interno di una pala d'altare di questa chiesa bolognese.

«La diffusione di questa storia, nota come *Passio imaginis Christi*, fu favorita dalla sua inclusione come lettura principale nei passionari utilizzati durante i riti del 9 novembre. L'uso liturgico sembra essersi affermato precocemente in Catalogna e sicuramente in quest'area si è mantenuto molto più a lungo che altrove. Ciononostante, la documentazione superstite pone in evidenza come la festa, nota come *Festum Salvatoris* per antonomasia, fosse largamente diffusa anche in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Italia centro-settentrionale e in modo particolare a Roma: i più antichi passionari della basilica non contengono infatti cenni alla dedicazione e rinviando per converso alla *Passio imaginis*, che da alcuni autori (tra cui Jacopo da Varagine e Durando di Mende) è descritta come una consuetudine specificamente lateranense. Nell'altar maggiore era poi conservata una di quelle ampole che la leggenda diceva esser state spedite dal vescovo di Beirut. Inoltre, nel Palazzo papale era venerato un crocifisso che ripeteva le caratteristiche leggendarie dell'archetipo orientale: avrebbe cioè sanguinato dopo esser stato accoltellato da un ebreo romano [...]. La diffusione della festa sembra essere andata di pari passo con l'impiego di ampole del sacro sangue *ex imagine* come reliquie di consacrazione. Oltre che a Roma, queste reliquie erano presenti, tra l'altro, nell'Arca santa di Oviedo, nell'abbazia di Sant Pere de Rodes in Catalogna, nella collegiata dei canonici di San Salvatore a Bologna, nella chiesa abbaziale di Sansepolcro, nella chiesa canonica di San Pietro in Vincoli e nel duomo di Pisa, nonché nelle cattedrali di Jesi e Basilea»<sup>92</sup>.

Jacopo Coppi aveva già eseguito, solamente due anni prima rispetto alla tavola di Bologna, un'altra opera avente come soggetto il medesimo racconto beritense, ovvero gli affreschi di San Pietro in Vincoli a Roma del 1577, tuttavia in una maniera piuttosto differente.

---

<sup>92</sup> Michele Bacci, *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in «Iconographica. Studies in the history of images», XIII, 2014, pp. 45-66 (specie pp. 52-53).





Fig. 28: Jacopo Coppi, “Storie del Crocifisso di Beirut”, 1577, Roma, San Pietro in Vincoli, abside, affreschi.

«A Roma, la storia beritense è suddivisa in sei episodi su due registri identificati da iscrizioni: 1) *Icona Christi Invenitur*; 2) *Crucifigitur*; 3) *Transfiggitur et sanguis auritur et eo infirmi curantur*; 4) *[Icona] metropolitanae defertur*; 5) *Sanguis distribuitur*; 6) *Baptizantur et Sina[go]ga in honore [Sanc]ti Salvatoris Consecratur*. Partendo dalla prima a destra in alto e proseguendo in senso antiorario, le scene si svolgono seguendo la narrazione su due registri: al centro, gli ebrei infieriscono sul crocifisso e tra questi, tre rozzi energumeni, due dei quali immersi nell’oscurità dell’ombra, scavano la buca, forse, per issarlo da terra; ma, nel registro sottostante, sempre al centro, viene posto il battesimo degli ebrei convertiti e la consacrazione della sinagoga. Marina Caffiero ha dimostrato come la chiesa di San Pietro in Vincoli fosse un luogo particolarmente significativo nel processo di conversione degli ebrei. [...] Inoltre, l’enfatizzazione della conversione degli ebrei sembra anche rispecchiare *l’Ecclesia Militans* del pontificato di Gregorio XIII che fonda collegi e seminari in Europa per rinnovare la classe sacerdotale, un nuovo esercito impegnato a combattere ogni forma di eresia, anche quella ebraica. [...] A Bologna, nell’età di Paleotti, la struttura iconografica del racconto beritense subisce delle metamorfosi. Il *focus* della pala diviene l’immagine del Cristo crocifisso [...], mentre, in un complesso organismo architettonico sono raffigurati non sei, ma sette momenti della leggenda. L’episodio centrale a Roma viene a Bologna relegato a un piano secondario e suddiviso in



due scene: in alto, a destra del Crocifisso, il battesimo degli ebrei convertiti, a sinistra, il vescovo di Beirut compie l'atto liturgico di consacrazione della sinagoga a Cristo Salvatore del mondo»<sup>93</sup>.

La caratteristica sostanziale, poi, per cui si distingue quest'opera è che contiene un messaggio pedagogico piuttosto che di antisemitismo, tanto che gli ebrei sono sì identificati da caratteri solitamente loro associati, ma senza esagerazioni mostruose e, anzi, evidenziando la loro reazione positiva al miracolo.

«I protagonisti mostrano alcuni attributi che sono soliti identificare l'ebreo in chiave negativa, come Moretti ha evidenziato: le vesti di colore giallo, il colore "associato alla figura dell'infedele dubbioso, o dell'ebreo non convertito", il cappello a punta, il naso dritto ma fortemente pronunciato, così come lo scialle a righe con frange senza, tuttavia, raggiungere accentuazioni di carattere grottesco antisemita. Il committente Campioni vuole spogliare questa pericolosa iconografia dagli aspetti ostili agli ebrei, certamente in accordo con Paleotti che, oltre ad essere in buoni rapporti con i canonici, era contrario ai metodi aggressivi dell'Inquisizione, fortemente sostenuto dal fratello, il senatore Camillo, che difese la comunità ebraica locale dai processi di espulsione»<sup>94</sup>.

#### 2.4: La Vocazione di San Matteo di Caravaggio

La *Vocazione di San Matteo* di Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano, 25 settembre 1571 – Porto Ercole, 18 luglio 1610)<sup>95</sup>, eseguita nel periodo tra il 1599 e il 1600 per la cappella Contarelli nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi, costituisce uno dei momenti più alti della riflessione figurativa sul tema della conversione nella cultura della Controriforma, ma anche un dispositivo visivo estremamente complesso attraverso cui si articolano tensioni teologiche, sociali e culturali proprie della Roma di fine Cinquecento. L'opera, realizzata ad olio su tela ed inserita in un ciclo dedicato all'evangelista Matteo, non si limita a illustrare un episodio evangelico, ma costruisce una vera e propria drammaturgia della visione, nella quale il rapporto tra luce e oscurità diventa metafora del rapporto tra verità e errore, tra grazia e cecità spirituale. In questo contesto, la presenza della

---

<sup>93</sup> Rubbi, 2020, pp. 59-60.

<sup>94</sup> Rubbi, 2020, p. 64.

<sup>95</sup> Ferdinando Bologna, *Merisi, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2009: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-merisi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-merisi_(Dizionario-Biografico)/)

figura anziana con gli occhiali, spesso considerata un dettaglio secondario, assume invece un valore emblematico, soprattutto se letta alla luce della cultura visiva dell'epoca e degli stereotipi relativi all'ebraismo.

Per quanto concerne la storia del dipinto, esso era stato concepito come facente parte di un più ampio ciclo di decorazione della cappella Contarelli, la cui messa in pratica era stata originariamente ordinata al pittore Girolamo Muziano da parte del committente, ovvero Matteo Contarelli (il quale, non casualmente, volle proprio celebrare il suo nome attraverso la rappresentazione delle vicende del santo suo omonimo), nel 1565. I temi iconografici preponderanti che qui si incontrano sono quelli della conversione e del martirio, che, difatti, vengono rispettivamente tradotti in immagine dalla *Vocazione di San Matteo* e dal *Martirio di San Matteo*.



Fig. 29: Caravaggio, “Vocazione di San Matteo”, 1599-1600, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, olio su tela.

La scena della *Vocazione* rappresenta il momento in cui Cristo, accompagnato da Pietro, entra in un ambiente oscuro e indica Matteo, invitandolo a seguirlo<sup>96</sup>. Nel frattempo, all'estremità sinistra del tavolo, un uomo anziano e un giovane fanciullo sono completamente immersi nella loro attività di calcolare il denaro ricavato dalla riscossione delle imposte; professione che poi era, per l'appunto, quella che Matteo esercitava quotidianamente, prima che venisse raggiunto dalla vocazione di Cristo. Verso il centro del tavolo, al contrario, il futuro San Matteo indica con il suo indice se stesso, quasi come se volesse domandare a Gesù la conferma di quanto sta succedendo. All'altra estremità del tavolo, poi, sono posizionati due giovani, i quali sono abbigliati con indumenti contemporanei e raffinati, che li connotano come appartenenti a una classe sociale più agiata.

Tuttavia, l'interpretazione dell'opera non può limitarsi a questo riferimento narrativo, ma deve essere ampliata al più vasto orizzonte del Vangelo di Matteo, e in particolare al capitolo 23, in cui Cristo denuncia l'ipocrisia degli scribi e dei farisei, definendoli «guide cieche»<sup>97</sup>. Questo tema della cecità spirituale è tradotto da Caravaggio in termini visivi attraverso una distribuzione selettiva della luce, che non illumina uniformemente la scena, ma crea una gerarchia percettiva: alcuni personaggi sono colpiti dalla luce e reagiscono alla chiamata, altri restano immersi nell'ombra, incapaci di percepire l'evento salvifico.

In questo sistema di opposizioni, la figura dell'uomo con gli occhiali, collocata all'estrema sinistra della composizione, svolge un ruolo particolarmente significativo. Egli è intento a contare il denaro, completamente assorbito nella dimensione materiale e apparentemente ignaro della presenza di Cristo. La sua postura e la sua concentrazione visiva sono rafforzate dall'uso degli occhiali, che attirano l'attenzione dello spettatore e introducono un elemento iconografico carico di implicazioni simboliche. Come ha osservato Massimo Moretti, «Sono gli unici occhiali dipinti da Caravaggio a significare la cecità degli ebrei, la stessa che nel Medioevo veniva rappresentata attraverso l'allegorica figura della Sinagoga bendata. Il naturalismo estremo di Caravaggio ha impedito che al sottile particolare fosse dato il giusto peso nell'interpretazione del dipinto»<sup>98</sup>.

Gli occhiali, infatti, nella cultura dell'età moderna erano ambivalenti: da un lato rappresentavano un progresso tecnico, uno strumento capace di correggere la vista; dall'altro, proprio perché necessari, indicavano una mancanza, una deficienza naturale. In questo senso, essi potevano essere utilizzati in

---

<sup>96</sup> Matteo, 9,9.

<sup>97</sup> Matteo, 23,16-24.

<sup>98</sup> Massimo Moretti, *Gli occhiali del Caravaggio. Il pregiudizio antiebraico nella "Vocazione di Matteo" e in altre iconografie romane tra Cinque e Seicento*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di Claudio Strinati, Roma, Erreciemme Edizioni, 2017, p. 39.

chiave simbolica per indicare una conoscenza mediata, indiretta, e dunque inferiore rispetto alla visione immediata e “vera”.

Moretti sottolinea come questo attributo potesse poi anche raggiungere livelli estremi di stereotipizzazione (solo nella pittura nordica però, non in Caravaggio): «Jan van Bijlert, il quale vide la tela del Caravaggio all’inizio del suo soggiorno romano nel 1621, rende teatrale e sarcastica la figura dell’ebreo che non vede Cristo a un palmo di mano. Ciò che in Caravaggio risulta drammatico, nella maggior parte delle traduzioni fiamminghe e olandesi si colora di una sottile ironia»<sup>99</sup>. Nel caso della *Vocazione*, questa dinamica è resa dal fatto che il personaggio con gli occhiali vede il denaro, ma non vede Cristo, tuttavia senza diventare una sorta di “macchietta”. In van Bijlert, invece, pur essendoci un assortimento di personaggi e tipi umani simili a quelli ritratti dal Merisi (il giovane riccamente vestito, il gabelliere Matteo e l’anziano miope), e pur riprendendo in parte la composizione della tela della cappella Contarelli – usando una luce più intensa-, il vecchio in abiti scuri e con gli occhiali è piuttosto stereotipato alla maniera nordica.



Fig. 30: Jan van Bijlert, “Vocazione di San Matteo”, 1630 circa, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijne convent, olio su tela.

<sup>99</sup> Moretti, 2017, p. 40.

Questa opposizione tra visione materiale e visione spirituale si inserisce perfettamente nella teologia della Controriforma, che insiste sulla necessità di una conversione interiore capace di trasformare non solo il comportamento, ma anche lo sguardo. Come evidenziato da Marina Caffiero, «L'obiettivo di tali narrazioni (esempi di conversioni, come appunto quella di San Matteo, *nda*) - scritte, parlate o rappresentate iconograficamente - era la conversione degli ebrei, che infatti compare a conclusione di queste storie. Gli ebrei "servivano" ai cristiani dal momento che la loro conversione ricadeva quale merito e strumento della salvezza sul cristiano, originario o neofita che fosse»<sup>100</sup>. In questo contesto, la cecità non è semplicemente una condizione negativa, ma un punto di partenza per un possibile processo di illuminazione.

Tuttavia, nel caso della figura con gli occhiali, questo processo sembra non avvenire. Egli rimane chiuso nella sua attività, incapace di reagire alla chiamata divina. È proprio questa immobilità che consente di leggere il personaggio in relazione allo stereotipo della "miopia ebraica". Questa rappresentazione non è neutra, ma funzionale a un discorso di conversione, in cui l'errore deve essere reso visibile per essere corretto.

Nel contesto romano, tale dinamica assume una particolare intensità. Dopo l'istituzione del ghetto nel 1555, la comunità ebraica è oggetto di una serie di politiche volte alla sua conversione, tra cui l'uso sistematico delle immagini sacre. In questo senso, la *Vocazione di San Matteo* può essere letta anche come parte di questo più ampio sistema di rappresentazioni, in cui la conversione non è solo un tema teologico, ma un obiettivo concreto.

«La lunga gestazione della cappella Contarelli, da Muziano a Cobaert, dal Cavalier d'Arpino a Caravaggio, termina significativamente nel pontificato di Clemente VIII, durante il quale non solo si realizzò la conversione del Re di Francia Enrico IV di Navarra, ma vennero presi tra i più duri provvedimenti contro gli ebrei di Roma.

Con la bolla *Caeca et obdurata* (a proposito del pregiudizio di cecità) del 25 febbraio 1593, si confermavano i provvedimenti di una delle "bolle infami", la *Hebraeorum gens* di Pio V (26 febbraio 1569), con la quale si disponeva l'espulsione degli ebrei da tutto lo Stato Pontificio, eccezione fatta per i ghetti di Roma e di Ancona. Un provvedimento duro e dannoso per gli "ebrei del papa" e per l'economia dell'intero Stato, aggravato dalla successiva bolla del 28 febbraio (*Cum hebreorum malitia*) che interdiceva alle comunità ebraiche il possesso del Talmud e dei testi cabalistici. Sull'onda lunga di questo rinnovato clima di intolleranza, Caravaggio dipinse la sua *Vocazione*, giovandosi

---

<sup>100</sup> Marina Caffiero, *La Fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli Ebrei a Roma in età moderna*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi* a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, I, Roma, Gangemi Editore, 2014, p. 449.

certamente dei suggerimenti del clero di San Luigi dei Francesi impegnato nella catechesi e nei battesimi dei neofiti, per i quali l'Apostolo Matteo rappresentava un modello storico di Santità»<sup>101</sup>.

La figura con gli occhiali, dunque, non rappresenta necessariamente un ebreo in senso letterale, ma incarna una tipologia visiva che attinge a un repertorio di stereotipi ben consolidati. Il legame con il denaro, la vecchiaia, la cecità e l'incapacità di riconoscere Cristo sono tutti elementi che contribuiscono a costruire questa tipizzazione.

Come osserva Moretti, però, lo stereotipo è presente nella *Vocazione di San Matteo*, ma non si trasforma in caricatura mostruosa: «Occorre infatti distinguere tra pittura antiebraica che condivide lo spirito della cosiddetta "pittura infamante" e nella quale si ricerca la denigrazione figurativa dei nemici nella fede, dai dipinti (è il caso della *Vocazione di Matteo* della Contarelli) nei quali l'ebreo viene ammonito e persuaso a seguire la via della conversione. Il realismo di Caravaggio può assumere toni drammatici, ma non cede mai agli espressionismi grotteschi di certi suoi seguaci»<sup>102</sup>.

Dal punto di vista stilistico, questa costruzione è resa possibile dalla straordinaria capacità di Caravaggio di combinare naturalismo e simbolismo. Come ha sottolineato Alessandro Zuccari, «La mano illuminata di Gesù della *Vocazione di san Matteo*, il cui gesto imita quello del Creatore dipinto da Michelangelo nella Sistina, per il Caravaggio diveniva simbolo della nuova creazione, che si compie nella chiamata a nuova vita del pubblicano. Ma per esprimere questa nuova Creazione (che questa volta avviene in un contesto quotidiano) il pittore volle raffigurare il lume della Grazia, unendo così, magistralmente, il mezzo stilistico alla metafora teologica. In tal modo il "nuovo Michelangelo" creò un nuovo stile e con esso cambiò il corso della pittura moderna»<sup>103</sup>. Nella *Vocazione*, la luce diventa, pertanto, il segno della grazia, ma anche il criterio che distingue tra chi vede e chi non vede. Questa distinzione è ulteriormente rafforzata dal confronto tra i diversi personaggi della scena. Matteo, pur inizialmente sorpreso, è colpito dalla luce e sembra avviarsi verso la conversione; altri personaggi mostrano reazioni intermedie, oscillando tra curiosità e incomprensione; la figura con gli occhiali, invece, rimane completamente estranea. Questa gradazione di atteggiamenti costruisce una vera e propria tipologia della risposta alla grazia, in cui la cecità rappresenta il grado più estremo di resistenza.

Ancora Alessandro Zuccari fa notare, oltre alla luce, anche la rilevanza del ruolo del disegno in Caravaggio in generale, e, più specificatamente, anche nella *Vocazione di San Matteo*:

---

<sup>101</sup> Moretti, 2017, pp. 41-42.

<sup>102</sup> Moretti, 2017, p. 41.

<sup>103</sup> Alessandro Zuccari, *Caravaggio e la questione del disegno*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 101-140 (specie pp. 119-120).



«palesi prove di un uso del disegno da parte del Caravaggio sono avvalorate dalla campagna di indagini compiute nel 2009 sulle due grandi tele dipinte tra il 1599 e il 1600 per San Luigi dei Francesi. Le nuove e più definite radiografie hanno messo in evidenza una complessa progettazione grafica nella prima redazione del *Martirio di san Matteo* (poi completamente modificata) e in parte anche nella stesura iniziale della *Vocazione di san Matteo*. In quest'ultima, con l'esame a luce radente, sono apparse porzioni di circonferenze tracciate col compasso per impostare la sagoma prospettica di una volta a botte, progettata sul lato sinistro ma non dipinta»<sup>104</sup>.

La capacità del Caravaggio di sapere combinare in maniera magistrale disegno e luminismo, creando tra di essi una sintesi efficace, che è rintracciabile anche in quest'opera, può essere giustificata dalla sua formazione nell'Italia settentrionale.

«Se si osserva la *Vocazione di san Matteo*, determinata dalla geniale invenzione del fascio luminoso che irrompe da destra rischiarendo la scena, vi si ravvisa già quell'unione di disegno e di luce che connota tutta l'opera successiva del Caravaggio. È sufficiente soffermarsi sulla celebre mano di Cristo protesa verso il gabelliere per cogliere questa nuova e sorprendente sintesi formale.

Tale originalissima formula compositiva trae origine [...] dalle radici lombarde del Caravaggio. Infatti, se ne può rintracciare una fonte teorica in Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592), che il giovane Michelangelo dovette conoscere almeno dai suoi dipinti e dai suoi scritti. Pittore e trattatista milanese, Lomazzo era uno dei massimi esponenti dell'illustre tradizione lombarda che aveva raccolto l'eredità di Leonardo. Nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* del 1584 è contenuta una valorizzazione del ruolo della luce, che sembra equiparare, se non superare, quello del disegno. Nel capitolo intitolato "Della virtù del lume" egli afferma: "Sono di tanta forza e virtù i lumi nella pittura ch'io giudico ch'in quelli consista tutta la grazia, essendo ben intesi, e, per il contrario, la disgrazia, quando non sono intesi [...]»<sup>105</sup>.

Ritornando però ai messaggi educativi e simbolici sottostanti il dipinto preso in esame, il significato di questa costruzione diventa ancora più chiaro se si considera il contesto biografico e culturale in cui Caravaggio opera. L'artista, infatti, svolgeva la sua attività all'epoca in una Roma profondamente segnata dalle istanze della Controriforma, in cui l'arte è chiamata a svolgere una funzione didattica e persuasiva. La sua capacità di tradurre contenuti teologici complessi in immagini di forte impatto visivo lo rende particolarmente adatto a questo compito. In questo senso, la *Vocazione* non è solo un'opera d'arte, ma anche uno strumento di comunicazione religiosa, capace di parlare a un pubblico ampio e diversificato.

---

<sup>104</sup> Zuccari, 2013, p. 113.

<sup>105</sup> Zuccari, 2013, p. 118-119.

Un ulteriore elemento da considerare è il rapporto tra la *Vocazione* e il tema della visione nella cultura scientifica dell'epoca. Il Seicento è un periodo di grande sviluppo delle scienze ottiche, e la riflessione sulla vista assume una nuova centralità. Gli occhiali, in questo contesto, sono un simbolo ambivalente: rappresentano il progresso della conoscenza, ma anche i suoi limiti. Caravaggio sembra sfruttare questa ambivalenza, trasformando un oggetto quotidiano in un segno carico di significati.

In conclusione, la figura dell'uomo con gli occhiali nella *Vocazione di San Matteo* può essere interpretata come un nodo semantico in cui convergono diversi livelli di significato: teologico, sociale, culturale e simbolico. Essa incarna una forma di cecità che è al tempo stesso fisica e spirituale, e si presta a essere letta in relazione allo stereotipo della miopia ebraica diffuso nella cultura della Controriforma. Attraverso questo dettaglio, Caravaggio costruisce una riflessione complessa sulla visione e sulla verità, mostrando come la capacità di vedere non dipenda solo dagli occhi, ma da una disposizione interiore che consente di riconoscere la presenza del divino. In questo senso, la *Vocazione* non è solo la rappresentazione di un evento evangelico, ma una meditazione visiva sulla condizione umana, divisa tra luce e oscurità, tra conoscenza e ignoranza, tra apertura e resistenza alla grazia.

## 2.5: Il Cristo fra i dottori di Orazio Borgianni

L'ultima testimonianza artistica che in questa sede si prende in esame è, infine, il *Cristo fra i dottori* del pittore romano Orazio Borgianni (Roma, 1578 circa – Roma, 1616)<sup>106</sup>, il quale fu tra i primi artisti cosiddetti “caravaggeschi”, vale a dire coloro che, per quanto riguarda lo stile e, in particolar modo, l'utilizzo della luce, presero una evidente ispirazione dalla produzione di Michelangelo Merisi.

Il dipinto in questione venne realizzato tra il 1605 e il 1608 con la tecnica dell'olio su tela. Esso occupa le dimensioni di 77 x 104 centimetri e la sua più recente localizzazione registrata risale a una asta di Sotheby's a Londra nel 4 luglio del 2012. Tuttavia, la sua vicenda collezionistica lo vide prima come facente parte di una collezione privata di New York e, ancora precedentemente, della Collezione Almagià di Roma<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Harold E. Wethey, *Borgianni, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1971: [https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-borgianni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-borgianni_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>107</sup> <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/47741/Borgianni%20Orazio%2C%20Disputa%20di%20Ges%C3%B9%20con%20i%20dottori%20del%20Tempio>



*Fig. 31: Orazio Borgianni, "Cristo fra i dottori", 1605-1608, collezione privata, olio su tela.*

Il tema iconografico che qui viene messo in scena è quello della disputa del giovane Gesù con i dottori del Tempio. In posizione centrale è collocato un Cristo ancora fanciullo e caratterizzato da una gestualità pacata e da una espressione del volto quasi languida e sofferente; invece, tutto intorno a lui, quasi come ad accerchiarlo, sono posizionati i dottori del Tempio, ognuno dei quali ha indosso un copricapo di foggia e colore differente rispetto agli altri. I loro volti sono più in una zona di penombra e sono colti con espressioni che testimoniano il loro assoluto coinvolgimento all'interno della discussione che è in corso. Quello di loro che è situato più a destra della scena sta reggendo in mano un testo sacro, mentre dal fondale scuro della rappresentazione emergono alla luce due colonne tortili del Tempio. La sorgente luminosa del dipinto sembra essere posizionata a destra, fuori dal quadro, e la luce colpisce i personaggi protagonisti provenendo da quella direzione e investendo in pieno in particolare Gesù Cristo.

Il dettaglio che, però, più di tutti attira su di sé la concentrazione dello spettatore è, senza dubbio, il paio di occhiali sorretti e portati al viso dal personaggio collocato all'estrema destra della

composizione. Questi venne ripreso dal Borgianni evidentemente dal dipinto in San Luigi dei Francesi del Caravaggio, che abbiamo analizzato qui sopra.

«Nelle riprese del soggetto da parte di altri artisti, pochi anni dopo la pubblicazione della tela Contarelli, il particolare degli occhiali rimane ancorato alla scena evangelica, stabilizzandosi, come già successo per altri temi sensibili, ad esempio la *Circoncisione* o la scena di *Gesù tra i dottori*»<sup>108</sup>. Il significato metaforico che si cela dietro questo particolare ci è dunque oramai familiare (ossia la cecità spirituale di coloro che non riconoscono in Cristo il vero Messia), ma Borgianni, distanziandosi dalla tradizione dei dipinti di provenienza fiamminga a carattere antigiudaico e caricaturale, si inserisce piuttosto nel filone inaugurato dal Merisi ed evita di sottoporre a una sorta di mostrificazione questo personaggio di religione ebraica.

Questa opera di Orazio Borgianni non era conosciuta dalla critica storico-artistica, fino a quando lo studioso Federico Zeri scoprì che si trovava appunto a New York presso un privato e, successivamente, effettuò delle ricerche su di essa.

Egli descrive così lo stile del dipinto: «Ad impiantare un soggetto così strettamente evangelico come è quello del “Cristo fra i dottori”, la scelta del modulo compositivo ha scavalcato quasi tre quarti di secolo, per puntare direttamente sui grandi modelli del classicismo veneto cinquecentesco, al punto da far pensare a prima vista, sia per la distribuzione delle parti sia per il taglio dei personaggi a mezze figure, alla ripresa di una qualche versione del “Cristo e la donna adultera” della cerchia tizianesca o palmesca. Ma l’apporto veneto è già filtrato attraverso il Greco e i ricordi dei suoi capolavori di Spagna: nella figura del giovane Cristo quel poco di melodrammatico che è negli occhi lucidi e velati di lagrime sembra risalire a uno sfocato appunto mnemonico del brano centrale dell’“Espolio”, rammentato non già nel suo significato di mistica macerazione o di manieristico tormento formale, ma quale dato marginale e di esclusivo potenziale pietistico»<sup>109</sup>.

Per quanto concerne poi l’ispirazione al Merisi, afferma: «il secondo soggiorno romano, di cui questa tela significa forse il primo inizio, segna un più intimo accostamento al Caravaggio, secondo una successione che dalla tela di Sezze (1608) passa alla tela di San Carlino, a quella di Savona e infine alla “Sacra Conversazione” della Galleria Nazionale»<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Massimo Moretti, *Gli occhiali del Caravaggio. Il pregiudizio antiebraico nella “Vocazione di Matteo” e in altre iconografie romane tra Cinque e Seicento*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di Claudio Strinati, Roma, Erreciemme Edizioni, 2017, pp. 39-40.

<sup>109</sup> Federico Zeri, *Giorno per giorno nella pittura*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988, p. 41.

<sup>110</sup> *ibidem*.

In conclusione, quindi, il *Cristo fra i dottori* testimonia non solamente quanto Michelangelo Merisi abbia rappresentato un capostipite per un nuovo modo di dipingere, ma anche come abbia codificato nell'Italia post-rinascimentale un'allegoria legata allo stereotipo della miopia ebraica.

## Conclusioni

L'attività di ricerca condotta per redigere questa tesi di laurea ha portato alla luce tutto un insieme di messaggi e significati simbolici che a volte si nascondono dietro opere artistiche e che, tuttavia, risultano più oscuri e non immediatamente comprensibili allo spettatore contemporaneo.

Di conseguenza, si è cercato, in questa sede, di fare emergere delle chiavi di lettura di alcuni dipinti (più o meno conosciuti o trattati dalla critica storico-artistica) differenti, ma, allo stesso tempo, coesistenti in maniera parallela rispetto a quelle maggiormente frequentate nelle analisi di testimonianze artistiche che contengono al loro interno personaggi identificabili in quanto ebrei. Inoltre, si è voluta perseguire la finalità di rendere più noto e di illustrare con chiarezza un genere di immagini ancora relativamente poco affrontato dalla letteratura storico-artistica, anche se, come è stato osservato, nei decenni più recenti è stato manifestato un maggiore interesse nei confronti di questo argomento.

La metodologia adottata per raggiungere questo obiettivo è consistita nella analisi di singoli manufatti, presentandone, per prima cosa, le informazioni generali, per poi procedere con una descrizione oggettiva di quanto essi rappresentano e, infine, offrendone una interpretazione giustificata dalla letteratura scientifica scritta in merito.

Così facendo, è stato scoperto che le raffigurazioni di personaggi di religione ebraica nell'arte del Rinascimento e del primo Barocco racchiudono in sé molteplici sfaccettature, che spaziano dal genere pittorico dell'arte infamante (che si è rivelato comunque essere nettamente preponderante rispetto alle altre tipologie) a una categoria, seppure minoritaria, di opere che o presentano degli illustri *exempla* di ebrei che hanno intrapreso il percorso della conversione (spesso come conseguenza dell'avere assistito a un avvenimento miracoloso), ritraendoli sotto una luce quasi benevola e, talvolta, invitando gli altri spettatori ebrei a seguire la loro stessa strada, oppure rappresentano degli ebrei riconoscibili attraverso segni per convenzione loro attribuiti, senza però aggiungere a questi anche aspetti caricaturali, esagerazioni grottesche o addirittura caratteristiche fisiche mostruose.

In conclusione, dunque, è stato osservato che gli stereotipi correlati alla figura dell'ebreo, per quanto fossero tutti derivanti da una matrice comune – ovvero la colpa loro attribuita dal cristianesimo per non avere riconosciuto in Cristo il figlio di Dio - potevano assumere delle declinazioni leggermente



differenti in base al periodo storico, al clima culturale e religioso e al contesto geografico in cui le opere venivano realizzate, e anche a seconda di quale visione di loro intendesse comunicare al grande pubblico il soggetto committente.

## Bibliografia

- Ascheri M., Marc'Antonio Savelli sugli ebrei nella Toscana medicea, in *Dentro e fuori ghetto. Vita e cultura ebraica a Siena in età moderna*, a cura di Davide Mano e Ilaria Marcelli, Ministero della Cultura - Direzione generale Archivi, 2023.
- Bacci M., *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in «Iconographica. Studies in the history of images», XIII, 2014, pp. 45-66.
- Bohn B., Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 41-57.
- Bologna F., Merisi, Michelangelo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2009.
- Bonfait O., La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 297-314.
- Bonfil R., *Aspetti di vita culturale ebraica a Cremona nel Cinquecento*, in *Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002.
- Caffiero M., *Alle origini dell'antisemitismo politico. L'accusa di omicidio rituale nel Sei-Settecento tra autodifesa degli ebrei e pronunciamenti papali*, in *Les racines chrétiennes de l'antisémitisme politique (fin XIXe-XXe siècle)*, Rome, Ecole Française de Rome, 2003.
- Caffiero M., *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Roma, Viella, 2004.

- Caffiero M., La Fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli Ebrei a Roma in età moderna, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi* a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, I, Roma, Gangemi Editore, 2014.
- Capriotti G., Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo, in *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, a cura di Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés, Bárbara Ruiz Bejarano, València, Publicacions de la Universitat de València, 2016.
- Capriotti G., Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio, in *Alberico Gentili (San Ginesio 1552 - Londra 1608). Atti dei convegni nel quarto centenario della morte*, III, Milano, Giuffrè Editore, 2012.
- Capriotti G., Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio, Roma, Gangemi editore, 2015.
- Ceretti F., Altobello Melone. Opera completa, Roma, Officina Libraria, 2025.
- Ceretti F., Genovesino e le carte stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento, Milano, Officina Libraria, 2020.
- Cohen C. E., Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art, in *«Arte Lombarda»*, 42/43, 1975, pp. 74-96.
- Dal Prà L., L'immagine di Simonino nell'arte trentina dal XV al XVIII secolo, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo. Atti del Convegno promosso dalla Biblioteca Comunale di Trento, 2-6 ottobre 1989*, a cura di Iginio Rogger e Marco Bellabarba, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992, pp. 445-482.
- Di Nepi S., I "professionisti": notai, medici e banchieri nella seconda metà del Cinquecento, in *Judei de Urbe. Roma e i suoi ebrei: una storia secolare*, Atti del Convegno, Archivio di Stato di Roma, 7-9 novembre 2005, a cura di Marina Caffiero e Anna Esposito, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione generale per gli archivi, 2011.

- Fava F., Gli ebrei nelle scene della Passione di Cristo. Un percorso iconografico a Venezia e nel suo Dominio nel Cinquecento, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2021-2022, relatrice Martina Frank.
- Finocchi Gherzi L., Vittore Carpaccio tra narrazione e devozione, in «AFAT 36», 2017, pp. 23-40.
- Foglia A., Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dagli inizi del XV secolo al 1523, in Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535), a cura di Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo (BG), Bolis Edizioni, 2008, pp. 162-201.
- Fumagalli P. F., Chiesa ed ebrei. Il rogo di Cremona, in Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002.
- Fusari G., in Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI, a cura di Marco Bona Castellotti, Elena Lucchesi Ragni, Venezia, Marsilio, 2014.
- Gentili A., Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. II: I teleri per la scuola di San Stefano in Venezia, in «Artibus et Historiae», 9/18, 1988, pp. 79-108.
- Gould C., Caliarì, Paolo, detto il Veronese, in Dizionario Biografico degli Italiani, 16, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1973.
- Graziani I., La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese, in Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola, a cura di Daniele Benati e Tommaso Pasquali, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 275-295.
- Hall S., The Spectacle of the Other, in Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, London, Sage, 1997.
- Iacovella M., San Simonino da Trento: un culto locale dall'antisemitismo politico al Concilio Vaticano II, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 2/2015, pp. 381-404.
- Il beato Simonino da Trento, innocente e martire, Trento, Comitato San Simonino, 2013.

- Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana di Gianfranco Agosti, Corinna Bottiglieri, Marco Fucecchi, Emiliano Gelli, Luca Graverini, Giovanni Paolo Maggioni, Andrea Rodighiero, Elisabetta Secci, Francesca Sivo, Francesco Stella; Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo; Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- La Bibbia. Traduzione CEI.
- Lollini F., «Lo strepito degli ostinati ebrei». Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia e Romagna, in *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 269-328.
- Magnoli G. B., «Il gran disordine de' giudei». Storia di una comunità sotto assedio, in *Gli Ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni B. Magnoli, Firenze, Giuntina editore, 2002.
- Melchiorre M., *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre (1439-1494) e gli ebrei*, Milano, Unicopli, 2012.
- Melchiorre M., Tomitano, Martino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2019.
- Militi M., *Gli ebrei e l'Età dei Lumi tra "emancipazione" e "rigenerazione". Una panoramica storiografica*, in «Eurostudium», ottobre-dicembre 2013, pp. 3-19.
- Moretti M., «Glauci coloris». Gli Ebrei nell'iconografia sacra di età moderna, in «Roma moderna e contemporanea», XIX, 1/2011, pp. 29-64.
- Moretti M., *Gli occhiali del Caravaggio. Il pregiudizio antiebraico nella "Vocazione di Matteo" e in altre iconografie romane tra Cinque e Seicento*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di Claudio Strinati, Roma, Erreciemme Edizioni, 2017.
- Muzzarelli M. G., *The effects of Bernardino da Feltre's Preaching on the Jews*, in *The Jewish-Christian Encounter in Medieval Preaching*, a cura di Jonathan Adams - Jussi Hanska, New York - NY, Routledge, 2015, pp. 170-194.

- Ottino Della Chiesa A., Bonvicino, Alessandro, detto il Moretto da Brescia, in Dizionario Biografico degli Italiani, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1971.
- Pesenti F. R., Carpaccio, Vittore, in Dizionario Biografico degli Italiani, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1977.
- Pittui I., L'iconografia dell'ebreo "maleficus" nei dipinti di Jacopo Bassano, in «Ricche minere», 7/2017, pp. 33-51.
- Posner D., Carracci, Ludovico in Dizionario Biografico degli Italiani, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1977.
- Primerano D. (a cura di), L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2019.
- Pullan B., La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620. II: Gli Ebrei Veneziani e i Monti di Pietà, Roma, Il Veltro editrice, 1982.
- Rearick W. R., Dal Ponte, Iacopo, detto Bassano, in Dizionario Biografico degli Italiani, 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1986.
- Ricci F. M. e Casalis L. (a cura di), Cattedrale di Cremona, Parma, Grafiche Step editrice, 2007.
- Riccobono E., Predica del Battista, Caliarì Paolo detto Paolo Veronese, inv. 137, Roma: Galleria Borghese, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.12762653>.
- Rubbi V., Il Miracolo del Crocifisso di Beirut del fiorentino Jacopo Coppi in San Salvatore a Bologna: architettura picta e tentativi per una nuova tolleranza ebraica nell'età di Paleotti, in «Intrecci d'arte», 9/2020, pp. 54-79.
- Rusconi R., Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento, in «Iconographica. Studies in the history of images», III, 2004, pp. 148-161.
- Serafini A., Melone, Altobello, in Dizionario Biografico degli Italiani, 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2009.



- Serafini A., Miradori, Luigi, detto il Genovesino, in Dizionario Biografico degli Italiani, 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2010.
- Strinati C., Coppi, Iacopo, detto Iacopo del Meglio, in Dizionario Biografico degli Italiani, 28, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1983.
- Tanzi M., Earthquake in Padania, in Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto, a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2019.
- Tanzi M., Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona, in «Prospettiva - Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 134-135, Aprile/Luglio 2009, pp. 25-51.
- Tanzi M., La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa, Milano, Officina Libraria, 2015.
- Tanzi M., Zenobia regina di Palmira, in Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona. Catalogo della mostra (Cremona, 6 ottobre 2017-6 gennaio 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni e Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2017.
- Trentini F., Paolo Veronese e l'invenzione dell'ebreo: considerazioni sulla "Predica del Battista" della Galleria Borghese, in Paolo Veronese. Giornate di studio, a cura di Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini, Venezia, Lineadacqua, 2016, pp. 325-328.
- Venturelli R., "Duorum populorum divisio": la Crocifissione del Pordenone e il conflitto ebraico-cremonese del 1519-1521, in La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, a cura di Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana editore, 2001.
- Villata E., Sacchis, Giovanni Antonio de', detto il Pordenone, in Dizionario Biografico degli Italiani, 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2017.
- Vocazione di San Matteo di Ludovico Carracci, scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali (numero 00692448).
- Wethey H. E., Borgianni, Orazio, in Dizionario Biografico degli Italiani, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1971.

- Zafran E. M., The iconography of antisemitism. A study of the representation of the Jews in the visual arts of Europe 1400-1600, Ph.D., New York University, 1973.
- Zeri F., *Giorno per giorno nella pittura*, Torino, Umberto Allemandi & C, 1988.
- Zuccari A., Caravaggio e la questione del disegno, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 101-140.

### **Fonti archivistiche**

- Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Antico Regime, Cause e liti, busta 5, fascicolo 27.
- Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Antico Regime, Cause e liti, busta 9, tomo IV, n.3.

### **Sitografia**

- <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/47741/Borgianni%20Orazio%2C%20Disputa%20di%20Ges%C3%B9%20con%20i%20dottori%20del%20Tempio>

## **Ringraziamenti**

Per il prezioso supporto offerto nelle ricerche e nella scrittura di questo elaborato finale di laurea, voglio rivolgere i miei sinceri ringraziamenti al mio relatore, il Professor Francesco Frangi, e alla mia correlatrice, la Professoressa Simona Negruzzo.

Inoltre, per il sostegno dato in qualità di tutor durante la mia attività come tirocinante presso l'Archivio di Stato di Cremona, ci tengo a ringraziare la Direttrice, la Dottoressa Valeria Leoni.

Per l'utile materiale di ricerca offerto su Altobello Melone, ringrazio poi il Dottor Francesco Ceretti.

Per alcune informazioni riguardanti la storia della comunità ebraica cremonese, ringrazio il Professor Gian Carlo Corada.

Porgo anche un ringraziamento generale a tutti quanti, tra famiglia ed amici, mi hanno accompagnata durante questo percorso di laurea.