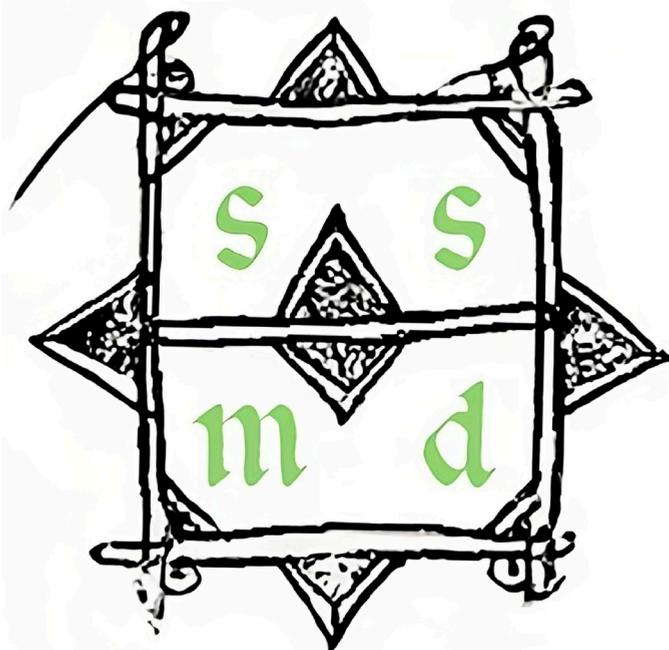


STUDI DI STORIA MEDIOEVALE E DI DIPLOMATICA

NUOVA SERIE VII (2023)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI

 Milano University Press

Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda (secc. XIV-XV)

di Sara Cimpanelli

in «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», n.s. VII (2023)

Dipartimento di Studi Storici
dell'Università degli Studi di Milano - Milano University Press

<https://riviste.unimi.it/index.php/SSMD>

ISSN 2611-318X

DOI 10.54103/2611-318X/20194

Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda (secc. XIV-XV)*

Sara Cimpanelli
Università degli Studi Roma Tre
sara.cimpanelli@uniroma3.it

1. Introduzione alla ricerca

Questo studio ha lo scopo di analizzare la raffigurazione degli ebrei nell'ambito della signoria visconteo-sforzesca tra XIV e XV secolo, periodo di particolare importanza nella storia degli ebrei nell'Italia nord-occidentale. L'iconografia degli ebrei è un tema che ha riscontrato un grande interesse nella storiografia internazionale¹, ma non è stato altrettanto approfondito in ambito italiano, in cui gli studi sono scarsi e discontinui dal punto di vista geografico. Il lavoro di Giuseppe Capriotti approfondisce le opere d'arte con contenuto antiebraico create o commissionate nelle aree periferiche dello Stato Pontificio², mentre il recente studio di Andrea Gamberini sulle rappresentazioni dell'inferno nell'Italia medievale dedica un capitolo alla raffigurazione di ebrei, turchi e tartari tra i dannati³.

Per quanto concerne l'area lombarda, gli unici studi che è possibile segnalare sono quelli di Gabriella Ferri Piccaluga, che si è occupata di alcuni affreschi di fine Quattrocento, localizzati nella zona della Val Camonica, raffiguranti episodi ispirati dalla famigerata vicenda di Simonino da Trento⁴. Non esistono approfondi-

* Il presente articolo è frutto della rielaborazione della tesi di laurea magistrale di S. CIMPANELLI, *Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda (secc. XIV – XV)*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, corso di laurea magistrale in Scienze Storiche, a.a. 2019-2020, relatore A. GAMBERINI, correlatore G. MAIFREDA.

¹ BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta*; MELLINKOFF, *Outcasts*; LIPTON, *Dark Mirror*; ID., *Images of Intolerance*; HOURIHANE, *Pontius Pilate*.

² CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto*.

³ GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 147-156.

⁴ FERRI PICCALUGA, *Il confine del nord*, pp. 305-334 e ID., *Economia, devozione e politica*, pp. 107-122.

dimenti riguardanti la signoria visconteo-sforzesca, e il presente studio intende sopperire in parte a questa lacuna.

Tra la metà del XIV e la fine del XV secolo, le modalità di rappresentazione degli ebrei nelle opere d'arte della signoria visconteo-sforzesca subiscono un progressivo mutamento. Volti realistici si alterano in grugni stereotipati, i *tallit* si trasformano in stravaganti cappelli a punta, l'immagine del diavolo si sovrappone a quella dell'ebreo. Questo cambiamento iconografico, esaminato alla luce delle fonti documentarie, è risultato essere specchio di un mutamento culturale e sociale, ovvero della tendenza della società cristiana ad antagonizzare gli ebrei che si fa sempre più rilevante nel corso del Quattrocento. Il dato documentario, già noto, viene confermato dunque da quello iconografico. Nell'analizzare le opere di committenza sforzesca è, inoltre, apparso evidente come la rappresentazione degli ebrei nell'iconografia anticipi il peggioramento del trattamento degli ebrei da parte dei duchi, che nell'ambito della legislazione ducale si riscontra a partire dalla fine degli anni ottanta del Quattrocento.

2. *Gli ebrei in terra viscontea e sforzesca*

Gli ebrei cominciarono a formare nel territorio della signoria viscontea nuclei di una discreta consistenza numerica a partire dall'ultimo quarto del Trecento, e prima di allora gli insediamenti ebraici nei territori lombardi erano poco numerosi.

Successivamente al XIII secolo, quando aveva probabilmente avuto luogo un'espulsione a seguito di un'ondata di antiebraismo⁵, non vi sono più documenti riguardo agli ebrei sul territorio lombardo fino al 1374⁶. La documentazione si accresce a seguito del coinvolgimento del ducato visconteo nella corrente migratoria proveniente sia da nord che da sud la quale, a partire dalla fine del XIII secolo, portò numerosi gruppi di ebrei a stabilirsi nell'Italia centro-settentrionale. Questa meta fu scelta per la prosperità della sua economia, e perché era rimasta un'isola di relativa tolleranza nei confronti degli ebrei in un periodo in cui in altre aree d'Europa, come Francia e Germania, l'atteggiamento nei loro confronti si faceva sempre più ostile⁷.

I Visconti e gli Sforza, come i signori dei territori vicini, erano disposti a negoziare con i gruppi ebraici che desideravano risiedere nel territorio dei termini loro favorevoli in cambio dell'attività di prestito da loro condotta. Questi accordi prevedevano il permesso per gli ebrei di soggiornare nel territorio, in cambio dell'assunzione dell'onere di condurre attività di prestito su pegno⁸, fondamentali per porre rimedio alla carenza di moneta del mercato locale⁹.

⁵ *The Jews in the Duchy*, 1, p. XVI.

⁶ Anno in cui un libro di preghiere fu copiato a Pavia da Menahem ben Benjamin, ebreo pesarese. *Ibidem*.

⁷ VERONESE, *Gli ebrei nel medioevo*.

⁸ MILANO, *Storia degli ebrei in Italia*, pp. 114-118.

⁹ TODESCHINI, *Gli ebrei nell'Italia medievale*, p. 103.

Dalla fine del Trecento, la consistenza numerica degli ebrei residenti nel ducato crebbe fino agli anni ottanta del Quattrocento, quando una politica ducale fattasi più rigida ed intollerante portò alla diminuzione degli ebrei lombardi¹⁰. Fino a questo cambio di passo, da parte dei signori aveva prevalso un atteggiamento di protezione nei confronti degli ebrei sottoposti alla loro giurisdizione. Visconti e Sforza avevano un forte interesse economico nella presenza degli ebrei all'interno della signoria: alla fine del Quattrocento, infatti, gli ebrei provvedevano con le proprie tasse all'1% delle entrate nel bilancio ducale¹¹.

L'atteggiamento delle autorità locali, in particolare di quelle ecclesiastiche, era solitamente di ben minor tolleranza rispetto a quello dei Visconti e degli Sforza, e questo portò spesso a delle tensioni tra i poteri. Le obiezioni alla presenza e ai privilegi degli ebrei non provenivano solo da preoccupazioni di tipo religioso, ma anche politico: sono testimonianza di una prova di forza in cui la periferia, e in particolare il suo ceto mercantile¹², cercava di rivendicare la propria autonomia, a spese degli accordi che il duca aveva negoziato con gli ebrei¹³.

La predicazione dei frati francescani e domenicani contribuì ad acuire questo conflitto. I predicatori si scagliavano contro l'usura e i banchi ebraici, e le conseguenze di questa capillare attività di diffusione del messaggio osservante si trovano sparse nella corrispondenza ducale, che dipinge una situazione di crescente tensione tra la popolazione e gli ebrei¹⁴.

Fino agli anni della reggenza di Ludovico il Moro, gli Sforza continuarono, seppur con qualche rara eccezione, nella loro politica di protezione degli ebrei, ricorrendo talvolta all'estremo rimedio di espellere i frati, o di impedir loro di predicare¹⁵. Alla fine degli anni ottanta del Quattrocento, però, la condotta ducale mutò, in corrispondenza col processo iniziato nel 1488, che vedeva alcuni ebrei imputati di blasfemia. Le entrate che il duca ricavò dalle multe comminate agli imputati furono probabilmente tra le motivazioni che l'avevano portato ad appoggiare l'avviamento del processo, ma non bisogna escludere i moventi di tipo ideologico e politico: il decreto di espulsione emanato appena qualche anno dopo testimonia che il duca aveva cambiato atteggiamento verso gli ebrei¹⁶. Come sostiene Savy, è probabile che questo mutamento fosse dovuto almeno in parte ad un principio religioso¹⁷. Inoltre, è possibile che la crescente ostilità nei confronti degli ebrei diffusa ormai in tutto il ducato avesse esercitato un'influenza sulla politica ducale.

Le fonti segnalano che il decreto di espulsione fu applicato con scarso rigore, ma ebbe comunque un impatto e fu una fonte d'insicurezza per la popolazione

¹⁰ *The Jews in the Duchy*, 1, p. XVIII.

¹¹ ANTONIAZZI VILLA, *Un duca di Milano*, pp. 402-403.

¹² SAVY, *Les princes et les juifs*, p. 64.

¹³ CASSEN, *Marking the Jews*, pp. 74-75, e SAVY, *Les princes et les juifs*, pp. 50-64.

¹⁴ *The Jews in the Duchy*, 1, pp. 217-218, n. 456; *ibidem*, 2, pp. 516, 730, nn. 1220, 1773.

¹⁵ *Ibidem*, 1, pp. XIX-XV.

¹⁶ ANTONIAZZI VILLA, *Un processo contro gli ebrei*, pp. 70-75.

¹⁷ SAVY, *Les princes et les juifs*, p. 241.

ebraica¹⁸. Almeno quattro documenti degli anni novanta testimoniano petizioni di diverse comunità al duca, che chiedono di differire l'espulsione degli ebrei residenti localmente in modo che gli abitanti avessero il tempo di redimere i loro pegni¹⁹. Alla petizione degli ebrei di Vescovato, che gli chiedevano il permesso di rimanere e di continuare con l'attività di prestito, il duca reagì esigendo dal commissario di Cremona un resoconto della situazione nella zona. Nonostante infatti si dicesse contrario alla presenza degli ebrei nel ducato, il duca desiderava comunque approfondire la questione al fine di accertarsi che la partenza degli ebrei non creasse difficoltà ai suoi sudditi²⁰.

Il duca doveva dunque conciliare la nuova politica con le esigenze economiche delle realtà locali. In ogni caso, la situazione era molto cambiata rispetto a quando, poco più di vent'anni prima, Galeazzo Maria aveva ordinato al commissario di Caravaggio di spiegare a dei monaci, i quali volevano far espellere un ebreo, che gli ebrei avevano il permesso di risiedere in Italia, e di intimar loro di non di intromettersi in questioni che non li riguardavano²¹.

3. Nota metodologica: l'Ancona della Passione in Sant'Eustorgio a Milano e gli Sposalizi di Giovannino dei Grassi

Prima di dedicarsi all'analisi delle fonti iconografiche, è lecito chiedersi se le modalità di raffigurazione degli ebrei rispondessero ad un reale sentire nei loro confronti da parte di artisti, committenza e popolazione, oppure se derivassero da stili convenzionali, che venivano adottati localmente ma avevano origine altrove, e dunque non rispecchiavano la situazione locale.

Un esempio della seconda situazione, in cui una rappresentazione negativa degli ebrei deriva da costrutti iconografici avulsi dalla situazione contingente e locale, è l'Ancona della Passione, il polittico dell'altare maggiore della basilica di Sant'Eustorgio a Milano. Si tratta di un'opera marmorea eseguita a bassorilievo, rappresentante nove episodi della Passione. L'altare fu secondo una cronaca cinquecentesca un dono alla chiesa da parte di Gian Galeazzo Visconti²². I sette episodi più antichi, tra cui l'incoronazione di spine davanti a Pilato che si lava le mani (fig. 1), sono opera di uno scultore lombardo «di eccellente qualità, mentalmente assai prossimo a certi squisiti miniatori attivi fin dai primi anni dell'era di Gian Galeazzo Visconti²³». Questa prossimità risulta innegabile se si comparano le due rappresentazioni di Pilato che compaiono sull'altare e in una delle miniature dell'ultimo quarto del XIV secolo che decorano un Libro d'ore d'ambito mi-

¹⁸ *Ibidem*, pp. 235-242.

¹⁹ *The Jews in the Duchy*, 2, pp. 930, 920, 925, 931-932, nn. 2255, 2226, 2242, 2259.

²⁰ *Ibidem*, 2, p. 933, n. 2264.

²¹ *Ibidem*, 1, p. 628, n. 1525.

²² CAVAZZINI, *Jacopino da Tradate*, p. 28.

²³ *Ibidem*.

lanese²⁴ (fig. 2). In entrambe le opere, Pilato indossa un copricapo conico avvolto da un panno drappeggiato, che condivide con alcuni dei personaggi che affollano gli episodi dell'Ancona della Passione, tra cui uno dei flagellatori. Un simile cappello viene spesso, anche se non esclusivamente, usato dagli artisti per identificare gli ebrei e, per estensione, gli infedeli in generale²⁵. Inoltre, l'assimilazione del prefetto romano agli ebrei in virtù del suo ruolo di persecutore di Gesù è consueta nell'arte cristiana²⁶. Sia nel bassorilievo che nella miniatura, oltre a portare lo stesso copricapo, Pilato è vestito in modo pressoché identico. In una delle scene che decorano l'altare, raffigurante Cristo davanti a Pilato, anche la posa è la stessa. Risulta impossibile che lo scultore non fosse a conoscenza della miniatura, o di un prototipo comune²⁷, ed è dunque probabile che egli non volesse lanciare un messaggio antiebraico, ma si sia rifatto ad un modello. È infatti inverosimile che la committenza, ovvero Gian Galeazzo, volesse in alcun modo fomentare il sentimento antiebraico nel momento in cui la signoria stava accogliendo i primi banchieri ebrei provenienti dall'estero.

Ci sono però ottimi indizi per poter credere che in molti casi la situazione contingente svolgesse un ruolo importante nelle scelte iconografiche.

L'esempio a mio parere più significativo è contenuto in un *Libro d'ore* d'origine milanese²⁸ e di ambito visconteo. Il manoscritto, miniato inizialmente da Giovannino dei Grassi per Gian Galeazzo Visconti e successivamente, dopo la morte di questi, da Belbello da Pavia per Filippo Maria, venne copiato e illustrato tra la fine del XIV secolo e il primo quarto del XV.²⁹ Al suo interno sono raffigurate scene dell'Antico Testamento e della vita di Maria, cui Gian Galeazzo era particolarmente devoto. Giovannino dei Grassi, il primo a lavorare al codice, realizzò quasi tutte le miniature relative alla vita di Maria, eccetto la *Natività*, mentre Belbello da Pavia si occupò di illustrare gli episodi dell'Antico Testamento, tranne quelli che vedono re David come protagonista.³⁰ Nonostante la quasi totalità dei personaggi raffigurati siano ebrei, solo alcuni vengono chiaramente connotati come tali. Che essi abbiano tratti marcati e folte barbe perché sono ebrei, e non per altri motivi (ad esempio, l'età) nelle miniature realizzate da Giovannino e dalla sua scuola è di facile discernimento. È sufficiente confrontare personaggi rappresentati senza connotati ebraici, come re David³¹ o il gruppo di uomini che cantano³² con altri,

²⁴ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Livre d'heures et missel à l'usage de Rome*, Ms. Smith-Lesouëf 22, f. 34v.

²⁵ SANSY, *Chapeau juif ou chapeau pointu?*, pp. 361-362.

²⁶ HOURIHANE, *Pontius Pilate*, pp. 146-153.

²⁷ KIRSCH, *Five illuminated manuscripts*, p.16.

²⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Libro d'ore Visconti*, Ms. BR 397 e Ms. Landau-Finaly 22.

²⁹ *The Visconti Hours*, p. 7.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Libro d'ore Visconti*, Ms. BR 397, f. 76v.

³² *Ibidem*, f. 90r.

quali il sacerdote che scaccia Gioacchino dal Tempio,³³ e gli ebrei uomini dei fogli 1r e 90r³⁴. Ad esempio, il sacerdote che scaccia Gioacchino ha il naso adunco e la barba folta e scompigliata, mentre re Davide viene sempre rappresentato con il naso dritto e la barba curata.

Gli ebrei rappresentati in maniera più stereotipata e appariscente nel *Libro d'ore* sono quelli che partecipano ai due sposalizi, quello di Anna e Gioacchino³⁵ e quello di Maria e Giuseppe³⁶ (fig. 3), opera di Giovannino dei Grassi. Gli uomini ebrei che popolano queste scene sono rappresentati in maniera stereotipata e caricaturale. Che la volontà dell'artista fosse quella di attribuire a questi uomini tratti sgradevoli in quanto ebrei è evidente, poiché nello *Sposalizio della Vergine* molti tra di loro indossano dei turbanti di panno giallo e dei cappelli a punta. I sacerdoti hanno volti scuri, dai lineamenti marcati, e portano una folta barba nera.

È interessante notare come il trattamento peggiore venga riservato ai pretendenti di Maria e allo stesso Giuseppe. Egli è scuro, ha labbra carnose e un'espressione sgradevole, oltre ad un'incolta barba nera. Gli uomini alle sue spalle, alcuni dei quali sono i pretendenti di Maria che rompono i loro sterili ramoscelli, hanno volti grotteschi, con prominenti nasi d'innaturale grandezza. Nello *Sposalizio di Anna e Gioacchino*, Gioacchino porta la barba, ma ha un viso regolare e giovanile. La singolarità di Gioacchino, che spesso viene come Giuseppe rappresentato in maniera stereotipata nell'arte cristiana³⁷, è probabilmente dovuta ad un'identificazione dello stesso Gian Galeazzo col personaggio biblico. Come Gioacchino, Gian Galeazzo non riusciva ad avere il figlio desiderato, e aveva fatto voto di dedicare la prole futura ad una divinità, nel suo caso a Maria³⁸.

Si può ipotizzare un collegamento tra la scelta iconografica compiuta per gli *Sposalizi* e il divieto imposto agli uomini ebrei di avere rapporti sessuali con le donne cristiane. Diversamente dall'obbligo di indossare il segno distintivo, raramente adottato nel ducato e quasi mai incoraggiato dal duca, questo divieto veniva davvero applicato, come risulta evidente nell'analizzare la corrispondenza del duca riguardante gli ebrei.³⁹ Nel 1480 un uomo venne addirittura fatto giustiziare dal capitano di giustizia di Milano per questo motivo⁴⁰. Già nel 1439, periodo di maggior tolleranza, la pena inflitta ad un ebreo per aver avuto rapporti sessuali con una cristiana era di quattro mesi di carcere⁴¹. La legge era applicata con una tale severità che anche avere rapporti sessuali con una prostituta cristiana poteva condurre all'arresto⁴². Incidenti relativi a questo divieto sono disseminati in tut-

³³ *Ibidem*, f. 2r.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, f. 1r.

³⁶ *Ibidem*, f. 90r.

³⁷ MELLINKOFF, *Outcasts*, p. 77.

³⁸ *The Visconti Hours*, pp. 23-4.

³⁹ *The Jews in the Duchy*.

⁴⁰ *Ibidem*, 2, pp. 823-824, n. 1983.

⁴¹ *Ibidem*, 1, pp. 19-20, n. 24.

⁴² Come in un episodio lodigiano risalente al 1480, in *The Jews in the Duchy*, 2, p. 848, n. 2031.

ta la corrispondenza visconteo-sforzesca sopravvissuta, ed erano comuni in tutta Italia⁴³. Ritornando allo *Sposalizio della Vergine* del *Libro d'ore* alla luce delle informazioni fornite dalle fonti documentarie, è possibile guardare gli uomini partecipanti allo sposalizio e perfino Giuseppe (nei confronti del quale l'arte medievale ha un atteggiamento ambiguo⁴⁴) con occhi diversi. Essi si presentano tutti come pretendenti e, di conseguenza, potenziali partner sessuali ebrei di Maria (la quale, nonostante sia ebrea, non è mai rappresentata con connotati ebraici nell'arte cristiana, come del resto tutte le donne ebreo, salvo rare eccezioni⁴⁵). Maria può in questo caso essere vista come una donna esposta ai fallimentari tentativi da parte di uomini ebrei di sedurla, e rappresenta dunque la vergine virtuosa per eccellenza, cui le donne cristiane avrebbero dovuto ispirarsi; cosa che, come si deduce dalla documentazione, non sempre accadeva, il che costituiva motivo di preoccupazione per i legislatori cristiani. Il caso degli sposalizi ci mostra in che modo le fonti iconografiche possano effettivamente aiutarci a ricostruire quali fossero le reali preoccupazioni della società e dei committenti cristiani.

4. La degradazione dell'immagine degli ebrei nell'arte lombarda

Un'altra corrispondenza tra le fonti documentarie e quelle iconografiche conferma ulteriormente l'attendibilità delle immagini come strumento per ricostruire situazioni contingenti: il trattamento degli ebrei nell'arte lombarda si degrada nell'arco del Quattrocento di pari passo col peggioramento della loro situazione sociale e politica, che in tutta l'Italia settentrionale declina a partire dalla seconda metà del secolo.

Nell'arte murale della maggior parte del XIV secolo gli ebrei, che abbiano una funzione negativa o positiva nella narrazione, sono raramente identificati.

I sacerdoti portano il *tallit*, lo scialle indossato durante le preghiere del mattino. Nonostante spesso siano personaggi dal ruolo negativo a portare il *tallit*, come i sacerdoti che assistono alla crocifissione oppure come l'ebreo che tenta di rovesciare il feretro della Vergine secondo la tradizione diffusa dalla *Legenda Aurea*, lo scialle, essendo tratto dall'osservazione dei reali usi degli ebrei, non è di per sé un attributo screditante.

Nell'arte trecentesca lombarda si riscontrano già elementi di antiebraismo, come l'uso di dipingere dei sacerdoti che affiancano Erode nella *Strage degli innocenti*. Questi sacerdoti sono assenti dal racconto evangelico, e forse servono a creare un parallelismo tra la scena della strage e quella della crocifissione e a gettare sulle gerarchie religiose ebraiche parte della responsabilità che altrimenti sarebbe soltanto del re di Giudea. Un esempio di questa rappresentazione si trova negli affreschi che decorano il presbiterio della chiesa di Sant'Abbondio a Como. Un al-

⁴³ TOAFF, *Il vino e la carne*, pp. 17-22.

⁴⁴ MELLINKOFF, *Outcasts*, pp. 79-82.

⁴⁵ LIPTON, *Where are the Gothic Jewish women?*, pp. 139-177.

tro episodio venato di antiebraismo che si ritrova precocemente è quello già citato del tentativo da parte di un ebreo, un sacerdote secondo alcune versioni della leggenda, di rovesciare il feretro di Maria. Esempi trecenteschi di quest'immagine si trovano dipinti sul tiburio dell'abbazia di Chiaravalle e nella cappella di S. Pietro a Campione d'Italia. L'antiebraismo leggibile nell'arte della prima parte del XIV secolo però non è mai di grande intensità, e non sembra rivolto contro un 'ebreo contemporaneo' ma sempre contro ebrei novotestamentari, in particolare contro i membri delle gerarchie religiose ebraiche, che sono connotati negativamente anche nei Vangeli. Alcuni ebrei vengono identificati come malvagi, ma non sono ridicolizzati né dipinti in modo grottesco, bensì quasi sempre in maniera realistica.

L'ostilità pare cominciare a rivolgersi verso un 'ebreo contemporaneo' verso l'ultima parte del Trecento. Un esempio precoce e significativo si trova all'interno della Cattedrale di Cremona, dipinto sulle volte dei transetti all'interno di un ciclo rappresentante le *Storie dell'Antico Testamento*, la cui creazione è stata collocata in un periodo che va dall'ultimo quarto del Trecento agli inizi del Quattrocento⁴⁶.

Si tratta della rappresentazione del fratello di Giuseppe che incita gli altri ad ucciderlo (fig. 4), identificato come Giuda da un'iscrizione nella vela del transetto meridionale che rappresenta l'opposizione di Rubens all'uccisione di Giuseppe. Giuda ha una barba corta e appuntita, un cappello a punta a forma di imbuto rovesciato, ed è vestito con abiti vistosi. La sua giubba è a scacchi, un motivo che rompe l'uniformità considerata nel medioevo segno di purezza⁴⁷. La didascalia che affianca la raffigurazione della vendita di Giuseppe informa l'osservatore che il fratello riceve trenta sicli, stesso numero dei denari con cui viene compensato Giuda Iscariota, e non venti come narra la Genesi (Gen 37,28). Egli, inoltre, condivide anche il nome col Giuda dei Vangeli. Il tradimento dei fratelli di Giuseppe veniva spesso associato a quello di Giuda Iscariota⁴⁸, personaggio che era fatto simbolo dell'ebreo per antonomasia: «l'assonanza linguistica 'Iudas/iudaeos'», sostiene Matteo Melchiorre, scrivendo a proposito delle prediche del francescano Bernardino da Feltre, «poteva contribuire a rafforzare nell'uditorio l'immagine di Giuda come la sintesi dispiegata della perfidia ebraica⁴⁹». La scelta di raffigurare il fratello di Giuseppe nella maniera appena descritta può difficilmente essere casuale nella Cremona dell'epoca. A questo periodo risale il primo documento relativo alla presenza di un banco ebraico in città, datato 16 giugno 1400⁵⁰. Coloro che, entrati nella principale chiesa di Cremona, avessero alzato gli occhi, avrebbero visto un ricco ebreo di nome Giuda colto nell'atto di vendere il proprio fratello. La scena è esempio di un modo di agire reputato tipicamente giudaico che, secondo la visione cristiana, comprendeva non soltanto un credo religioso ma anche una carenza spirituale⁵¹ e delle pratiche economiche scellerate. Come nel caso

⁴⁶ ROSSI, *La decorazione tardogotica*, p. 78.

⁴⁷ PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, p. 187.

⁴⁸ TODESCHINI, *Come Giuda*, pp. 43-44.

⁴⁹ MELCHIORRE, *A un cenno del suo dito*, pp. 159-60.

⁵⁰ *The Jews in the Duchy*, 1, p. 5, n. 6.

⁵¹ TODESCHINI, *Come Giuda*, p. 31.

del tradimento di Gesù da parte di Giuda Iscariota⁵², infatti, quello del fratello di Giuseppe è un cattivo affare: il valore della 'merce' venduta è inestimabile. Nella costruzione elaborata dalla scienza patristica già dai primi secoli del medioevo, «l'immagine economica di Giuda (...) era sempre più in sintonia con una raffigurazione del gruppo ebraico come collettività identificabile a partire da una vistosa incapacità a ragionare in termini correttamente economici⁵³».

Nel corso del Quattrocento, si insinua un elemento grottesco nella rappresentazione degli ebrei e dei malvagi in generale. Questo mutamento si riscontra precocemente nelle periferie, come nell'abbazia di S. Giustina a Sezzadio, dove già nel secondo decennio del secolo i persecutori di Cristo sono rappresentati con tratti e corpi deformi e visi grotteschi⁵⁴, per poi diffondersi in tutto il ducato. Gli attacchi continuano a rivolgersi contro i membri delle gerarchie ecclesiastiche ebraiche, identificate talvolta dal *tallit* e sempre più spesso anche da cappelli a punta e da lineamenti stereotipati e sgradevoli, ma anche contro altri personaggi ebrei. Tra il 1450 e il 1470⁵⁵, viene portata a termine la decorazione pittorica dell'oratorio di Sant'Antonio Abate a Vimercate, dove si nota una tendenza verso la resa grottesca dei personaggi malvagi simile a quella dell'abbazia di S. Giustina. Le parti ancora leggibili di questi affreschi, molto frammentari, comprendono, oltre alla *Natività* e all'*Ultima cena*, la *Cattura di Cristo*, *Cristo davanti a Caifa*, la *Flagellazione di Cristo* e *Pilato che si lava le mani*. In queste scene, molti dei personaggi negativi hanno tratti del volto enfatizzati, che in alcuni casi sconfinano nella caricatura. In particolare, il fustigatore di Gesù che risulta ancora visibile ha un viso dai lineamenti marcati, con occhi grandi dalle pesanti palpebre (considerati un segno di bruttezza nel medioevo, tipicamente attribuito agli ebrei⁵⁶), sopracciglia unite e naso adunco. Folti riccioli neri scendono ai lati del suo volto, e la sua carnagione è più scura di quella degli altri personaggi.

Il flagellatore è l'unico personaggio ad avere i capelli scuri, insieme all'uomo che assiste alla flagellazione. Quest'ultimo, forse un sacerdote, è ritratto di profilo e ha anch'egli tratti grossolani, con il consueto naso ad uncino ed una barba a punta che richiama la forma delle *poulaine* rosse che porta ai piedi. Altri personaggi i cui lineamenti paiono volutamente deformati sono i tre uomini che presenziano alla scena di *Cristo davanti a Caifa*, purtroppo molto rovinata a causa dell'apertura di una finestra. I tre hanno elaborati cappelli, di cui uno a punta. I copricapi hanno forme esagerate, decorazioni vistose e colori accesi, caratteristiche che in questo contesto servono a mostrare la malvagità dei personaggi, rappresentandone la superbia e la vanità⁵⁷. Tutti e tre hanno visi rugosi ed espressioni corruciate, mentre uno, raffigurato di profilo, ha un vistoso naso adunco. Questi attributi nel loro insieme, legati alla collocazione della scena all'interno di un ciclo della

⁵² *Ibidem*, pp. 22-23.

⁵³ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁴ DAFFRA, *Gli affreschi dell'abside maggiore*, p. 27.

⁵⁵ VERGANI, *Un'aggiunta alla pittura tardogotica briantea*, pp. 229-272.

⁵⁶ MELLINKOFF, *Outcasts*, pp. 127-129.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

Passione, contribuiscono ad identificare i tre personaggi come ebrei, nonostante, a differenza dei due personaggi precedentemente analizzati, siano biondi.

La rappresentazione degli ebrei in Sant'Antonio Abate è in linea con le tendenze dell'epoca: il *tallit* viene abbandonato in favore di cappelli a punta, turbanti, o copricapi stravaganti, e l'identificazione degli ebrei avviene in maniera sempre maggiore tramite l'attribuzione di tratti fisici stereotipati e, in qualche caso, grotteschi.

Il passaggio da una rappresentazione realistica degli ebrei ad una stereotipata, con la sostituzione di stravaganti cappelli a punta al *tallit*, di vesti straniere ad abiti europei, e con la raffigurazione di volti caricaturali avviene in un periodo, tra Trecento e Quattrocento, in cui si erano moltiplicate le occasioni per gli artisti di osservare i reali costumi degli ebrei. L'incremento delle tensioni tra gli ebrei e la comunità cristiana porta dunque ad un accrescersi dell'utilizzo degli stereotipi, a scapito del realismo che era stato maggiore nel XIV secolo, quando paradossalmente gli artisti avevano minor occasione di contatto con gli ebrei e dunque di riprodurne fedelmente l'abbigliamento.

Il mutamento più grande si compie nel luogo dove fino ad oltre la metà del Quattrocento si era cercato di proteggere gli ebrei: la corte. A questo riguardo, le fonti iconografiche possono aiutare ad approfondire il cambiamento di rotta politico che emerge dalla documentazione. La degradazione dell'immagine degli ebrei in ambito lombardo ha infatti il suo culmine quattrocentesco nel *Libro d'ore Sforza*⁵⁸, un manoscritto risalente all'ultimo decennio del Quattrocento da cui emerge un veemente antiebraismo.

Il codice fu commissionato da Bona di Savoia e miniato in parte da Giovanni Pietro Birago; contiene un calendario liturgico, estratti della Bibbia, le Ore della Vergine e altri cicli di preghiere. Gli ebrei che hanno un ruolo nel processo e nella morte di Gesù hanno volti deformi e mostruosi e corpi sgraziati e segnati da piaghe o deformità. Il naso adunco e la carnagione scura vengono impiegati con frequenza come loro tratti caratteristici, così come vengono loro attribuite vesti opulente e stravaganti: gli abiti variopinti dei sacerdoti Anna e Caifa e della folla di soldati che tormentano Cristo contrastano con l'abbigliamento sobrio di Gesù e degli apostoli. Il rimando tra vesti opulente e bizzarre e immoralità, sottolineata nelle orazioni dei frati che in questo periodo predicavano nelle piazze lombarde e italiane⁵⁹, doveva apparire ovvia agli occhi dei contemporanei lettori del *Libro d'ore*. Forti richiami al mondo orientale si ritrovano nello stile dei copricapi, spesso simili a turbanti, e nella forma ricurva di alcune delle spade, come quella ben visibile in primo piano nell'episodio di *Cristo davanti a Caifa*⁶⁰.

Il miniatore raffigura numerosi personaggi coi tratti che tipicamente venivano attribuiti agli ebrei; primo tra tutti, Giuda, che seppur non sia tra coloro che subiscono il trattamento peggiore da parte dell'artista, è rappresentato con i tratti

⁵⁸ London, British Library, *Sforza Hours*, Add Ms. 34294.

⁵⁹ MUZZARELLI, *Guardaroba medievale*, pp. 324-336.

⁶⁰ London, British Library, *Sforza Hours*, Add Ms. 34294, f. 151v.

ebraici stereotipati più evidenti. Colto mentre riceve con soddisfazione i trenta denari al cospetto di Caifa⁶¹, Giuda ha la pelle scura, un lungo naso adunco, labbra carnose circondate da una barba biforcuta, e ricci neri. In aggiunta, i suoi capelli sono radi, il che veniva considerato un segno di bruttezza⁶². Il naso prominente è ancora più enfatizzato due pagine dopo, dove, durante l'ultima cena, Gesù porge la particola a Giuda, che la riceve di profilo, esponendo la barba puntuta. Nelle miniature di Birago, Giuda è raffigurato come l'ebreo 'tipico', ma il suo volto non è grottesco come quello di altri personaggi negativi. «Nelle pitture [...] del Maestro del Libro d'Ore Sforza,» scrive Giacomo Todeschini,

«la sua [di Giuda] fisionomia, ben lungi dall'essere una caricatura, si rivela piuttosto un ritratto inquietante e realistico del vicino della porta accanto, di quello più gretto, ebreo o cattivo cristiano, ignaro del fatto che 'scambiare' deve significare qualcosa di diverso dal benessere familiare o dalla sopravvivenza, ignorante delle regole dell'economia 'civile' e del 'bene comune' senza nemmeno rendersene conto⁶³».

Il sommo sacerdote Anna, che compare in due scene tra cui quella del pagamento di Giuda, ha la pelle della stessa tonalità di quella di Gesù, ma condivide con gli altri ebrei il naso adunco e le labbra carnose e prominenti, messi in risalto dalla posa di profilo. Caifa ha le labbra tumide e la barba biforcuta, e il suo viso è deformato da un'espressione scomposta mentre assiste alla derisione di Cristo⁶⁴. Nell'illustrazione dell'*Ecce Homo*⁶⁵ (fig. 5), Pilato, che presenta Cristo alla folla, è rappresentato secondo dei principi simili a quelli di Giuda: il suo volto è meno caricaturale di quello di altri personaggi, ma la sua fisionomia rispecchia lo stereotipo dell'ebreo. Da sotto il suo copricapo spuntano dei ciuffi di capelli che paiono essere dei peot. Nella piazza davanti a Cristo, il popolo ebraico è raffigurato come una folla di mostruosi volti strepitanti e ricoperti di verruche.

I personaggi di origine ebraica, ma dal ruolo positivo, quali gli apostoli, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea⁶⁶, sono vestiti in modo modesto, hanno la pelle chiara, e gli unici tratti caratteristici della bruttezza che posseggono, quali la calvizie, sono dovuti all'età avanzata, e sono ben diversi da quelli degli altri ebrei.

Giovanni Pietro Birago, nel rappresentare la malvagità dei persecutori di Cristo, evidenzia il loro ebraismo, rimarcondone i presunti vizi, quali l'opulenza e l'avarizia.

L'opera del Birago, seppur la più virulenta nell'uso del grottesco, non è la prima di committenza sforzesca a esibire un antiebraismo particolarmente esplicito: già dagli anni '70 le opere d'arte commissionate da Galeazzo Maria Sforza

⁶¹ *Ibidem*, f. 173r.

⁶² MELLINKOFF, *Outcasts*, pp. 179-195.

⁶³ TODESCHINI, *Come Giuda*, pp. 276-277.

⁶⁴ London, British Library, *Sforza Hours*, Add Ms. 34294, f. 151v.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 153v.

⁶⁶ *Ibidem*, ff. 138v e 165r.

cominciano a mostrare l'intolleranza che si tradurrà poi in azione politica contro gli ebrei. L'arte adibita alla fruizione dei membri della famiglia sforzesca si fa sempre più ostile agli ebrei. Nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano, che è stata terminata nel 1473 e la cui volta è stata affrescata con una *Resurrezione di Cristo*, i soldati a guardia del sepolcro sono rappresentati con armature orientalescanti e sciabole, in un esempio di assimilazione tra il nemico esterno, i turchi, e quello che veniva percepito come il nemico interno, gli ebrei. Lo stesso duca fu probabilmente l'ideatore dell'apparato iconografico⁶⁷. Gesù è rappresentato in mandorla al centro della volta, mentre sotto di lui si trovano il sarcofago aperto e i soldati attoniti (menzionati da una fonte contemporanea come «judej⁶⁸»). Dei dieci soldati, due hanno sciabole ricurve, e quattro portano il turbante.

Nel manoscritto realizzato per Galeazzo Maria Sforza e la moglie Bona di Savoia nel 1476, noto come *Leggendario Sforza-Savoia*⁶⁹, i sacerdoti e alcuni degli altri ebrei sono segnalati da cappelli di fogge stravaganti, spesso simili a turbanti. Il manoscritto, miniato da Cristoforo de Predis, contiene storie di Maria, di Gesù e del Battista, insieme a rappresentazioni dell'*Apocalisse*. Nella scena della *Crocifissione*⁷⁰, lo stereotipo dell'ebreo usuraio viene proposto tramite l'apposizione di scarselle alla vita della coppia di sacerdoti che assistono alla crocifissione. I borselli che indossano sono simili a quelli portati da due avari rappresentati all'inferno⁷¹, creando così una connessione tra le coppie di personaggi.

Anche opere di committenza ducale esposte ad un maggior pubblico, quali i bassorilievi lignei del Monastero di S. Maria del Monte di Varese, esibiscono un forte messaggio antiebraico. Rappresentanti la *Flagellazione*, *l'Andata al Calvario*, la *Crocifissione* e la *Deposizione*, i bassorilievi costituivano parte dell'altare della basilica S. Maria del Monte sopra Varese, commissionato nel novembre del 1474 da Bona di Savoia e da Galeazzo Maria Sforza in modo che custodisse un più antico simulacro della Madonna che si trovava nella chiesa⁷². L'altare era con ogni probabilità finito nel 1477. Le quattro tavole lignee sopravvissute sono tradizionalmente attribuite ad un artista denominato Maestro di Trognano, ma la vera identità del realizzatore delle opere è incerta⁷³. Le opere dovevano essere collocate intorno alle quattro facce della base cubica dell'altare, ora perduto, sul quale poggiava la statua della Madonna, in posizione rialzata. Esse erano dunque poste in modo da essere ben visibili: «la scelta di collocarli sulle quattro facce della base cubica aveva sicuramente lo scopo di favorire una sorta di pellegrinaggio intorno ad esso [l'altare] per pregare davanti alle scene raffiguranti i *Misteri della Passione*

⁶⁷ PELOSI, *Il duca e i suoi pittori*, pp. 186-187.

⁶⁸ MARANGONI, *La cappella di Galeazzo Maria*, pp. 183-186.

⁶⁹ Torino, Biblioteca reale di Torino, Ms. varia 124.

⁷⁰ *Ibidem*, f. 117v.

⁷¹ *Ibidem*, f. 157r.

⁷² GANNA, *La fabbrica sforzesca*, p. 42.

⁷³ *Ibidem*, pp. 42-44.

di Cristo⁷⁴». Intorno all'altare era posta una cancellata ferrea, sulla quale spiccavano le effigi di personaggi in maggioranza appartenenti al casato degli Sforza o al loro *entourage*⁷⁵.

Nei bassorilievi, come nel *Libro d'ore Sforza*, i persecutori di Gesù sono rappresentati con attributi ebraici stereotipati. Le caratteristiche sono le consuete, ma ciò che colpisce è il loro utilizzo sistematico e il fatto che siano sovente portate all'exasperazione. Tra i personaggi dei tre episodi della *Flagellazione*, dell'*Andata al Calvario* e della *Crocifissione* (fig. 6) se ne contano almeno sette che rispondono al modello dell'ebreo scuro, dal naso ad uncino, la barba aguzza, il copricapo appuntito, stravagante o esotico, e dagli abiti opulenti e vistosi. Essi sono quasi tutti sacerdoti o uomini potenti; tra di loro c'è il personaggio che, seduto su uno scranno impreziosito di bassorilievi, osserva la flagellazione. Secondo il racconto evangelico, la tortura di Gesù fu ordinata da Pilato, con il quale quindi questo personaggio è identificabile.

Egli indossa un abito d'oro, colore che richiama la ricchezza ma anche il giallo al quale venivano associati gli ebrei, ed un copricapo puntuto. Il suo volto, di profilo, è scuro, con un protrudente naso ad uncino. Pilato è rappresentato nuovamente di profilo mentre assiste alle sofferenze di Gesù al di sotto della croce. Il prefetto è raffigurato come un ebreo, ed è estremamente somigliante ad uno degli uomini, forse sacerdoti dato il lusso delle loro vesti, che si trovano in basso a destra nella *Crocifissione* (fig. 6b).

Molto interessante è la figura dell'uomo che porge la spugna a Gesù (fig. 6a). Egli viene spesso raffigurato con tratti grotteschi, ma solitamente non è immediatamente identificabile come un ebreo, come invece accade nella *Crocifissione* di S. Maria del Monte. Oltre al gozzo, spesso attribuito a questo personaggio, egli ha il naso adunco e la carnagione scura, e esibisce sulla giacca, nero in campo bianco, un vistoso scorpione. Quest'ultimo era uno dei simboli più spesso attribuiti agli ebrei, ed era associato al male⁷⁶. Egli non è l'unico personaggio a portare questo segno: lo indossa sulla manica anche un altro personaggio, colto nell'atto di ingiuriare Gesù col gesto della 'mano fica'. Nei bassorilievi di S. Maria del Monte gli ebrei erano immediatamente identificabili con i nemici ed esposti al ludibrio e al disprezzo degli astanti; il duca non solo ne permise l'esposizione, incurante delle conseguenze nell'ambito della crescente polemica antiebraica, ma ne fu addirittura il committente.

Dagli anni settanta in poi, gli Sforza presero dei provvedimenti contro gli ebrei più duri di quelli che i loro predecessori avevano ritenuto adeguati. Nel 1473, il duca emanò un'ordinanza valida per tutto il ducato che imponeva agli ebrei di indossare un marchio giallo a forma di O⁷⁷; nel 1479 e nel 1480, Gian Galeazzo

⁷⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 47-48.

⁷⁶ CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto*, p. 17.

⁷⁷ *The Jews in the Duchy*, 1, p. 615, n. 1484.

Maria e Bona di Savoia revocarono brevemente i contratti di condotta⁷⁸. Il duca solitamente otteneva un ritorno economico da questi provvedimenti: nel '73, Galeazzo Maria tornò sui suoi passi dietro pagamento di un'ingente somma⁷⁹.

Gli episodi segnalati, se analizzati anche alla luce delle testimonianze iconografiche, attestano come la benevolenza nei confronti degli ebrei si fosse indebolita già ai tempi di Galeazzo Maria⁸⁰. Nonostante questo, il duca si spese in più occasioni per limitare le prediche che attaccavano gli ebrei⁸¹, forse nel tentativo di bilanciare le necessità economiche del ducato con il nuovo clima culturale di accresciuta intolleranza. Quest'equilibrio si spezzò quando, meno di vent'anni più tardi, venne emanato il decreto di espulsione dalle terre sforzesche, segnalando la fine di un periodo di relativa sicurezza e stabilità per gli ebrei lombardi. L'iconografia segnala il cambiamento in corso presso la corte ducale, e ci permette di concludere che le motivazioni dei duchi non fossero soltanto economiche. Esse infatti erano conseguenti ad una svolta ideologica, la quale a sua volta rispecchia la diffusione di un accresciuto antiebraismo nel ducato, e si riscontra nelle opere di committenza sforzesca. In questo caso l'arte è un vero e proprio campanello d'allarme: essa mostra il processo in atto prima che il trattamento degli ebrei lombardi da parte ducale si facesse sfavorevole. Negli anni della sua committenza d'impronta più fortemente antiebraica, infatti, la volontà di proteggere gli ebrei dalle aggressioni e dagli abusi continuava ancora ad emergere dalla corrispondenza di Galeazzo Maria.

L'ipotesi che il mutamento iconografico non segnali solo una sterile innovazione stilistica, ma una reale svolta culturale ostile agli ebrei, trova conferma con la reggenza di Ludovico il Moro, quando l'antiebraismo si manifestò anche in ambito politico. Già dagli anni '70 le fonti iconografiche lasciano intravedere il dissiparsi del favore ducale nei confronti degli ebrei che portò al processo del 1488 e, successivamente, all'emanazione del decreto di espulsione.

⁷⁸ *Ibidem*, 1, p. XIX.

⁷⁹ *Ibidem*, 1, p. 616, nn. 1485, 1487.

⁸⁰ SAVY, *Les princes et les juifs*, p. 235.

⁸¹ Diversi esempi si trovano in *The Jews in the Duchy*, 1, pp. 218, 365, nn. 459, 828; *ibidem*, 2, pp. 826, 839-40, nn. 459, 828, 1988 e 2019.



Fig. 1 - *Pilato si lava le mani e incoronazione di spine*. Ancona della Passione (particolare), basilica di Sant'Eustorgio, Milano. © Sara Cimpanelli.



Fig. 2 - *Gesù davanti a Pilato*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Smith-Lesouëf 22, f. 34v. [Risorsa gallica.bnf.fr](http://Risorsa.gallica.bnf.fr) / BnF.



Fig. 3 - *Sposalizio della Vergine*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 397, f. 90r. Risorsa <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/TecaRicerca/>.



Fig. 4 - *Storie di Giuseppe*, cattedrale di Santa Maria Assunta di Cremona. © Diocesi di Cremona, aut. prot. 300/BCE/E/2023.



Fig. 5 - *Ecce homo*, Londra, British Library, Add Ms. 34294, f. 153v. © The British Library Board.



Figg. 6, 6a, 6b - *Crocifissione*, monastero di Santa Maria del Monte di Varese, e particolari.
© Monastero delle Romite Ambrosiane.

MANOSCRITTI

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,

- *Libro d'ore Visconti*, Banco rari 397;

- *Libro d'ore Visconti*, Landau-Finaly 22.

London, British Library, *Sforza hours*, Add ms. 34294.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Livre d'heures et missel à l'usage de Rome*, Smith-Lesouëf 22.

Torino, Biblioteca Reale di Torino, Ms. varia 124.

BIBLIOGRAFIA

A. ANTONIAZZI VILLA, *Un duca di Milano contro gli ebrei. Note in margine ad una ricerca*, in «La rassegna mensile di Israel», 52/2 (1987), pp. 397-406.

A. ANTONIAZZI VILLA, *Un processo contro gli ebrei nella Milano del 1488. Crescita e declino della comunità ebraica lombarda alla fine del Medioevo*, Bologna 1985.

J. BASCHET, *L'iconografia medievale*, Milano 2014.

B. BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'Ebreo Medievale nello Specchio dell'Arte Cristiana*, Roma 2003.

G. CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma 2014.

F. CASSEN, *Marking the Jews in Renaissance Italy. Politics, Religion, and the Power of Symbols*, Cambridge 2017.

L. CAVAZZINI, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, in «Prospettiva», 86 (1997), pp. 4-36.

R. CHAZAN, *From Anti-Judaism to Anti-Semitism. Ancient and Medieval Christian Constructions of Jewish History*, Cambridge 2017.

R. CHAZAN, *The Jews of Medieval Western Christendom, 1000-1500*, Cambridge 2006.

J. COHEN, *The Friars and the Jews. The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, Ithaca-London 1984.

J. COHEN, *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, Berkeley 1999.

E. DAFFRA, *Gli affreschi dell'abside maggiore dell'abbazia di Santa Giustina a Sezzadio*, in «Arte Lombarda», 73/74/75 (1985), pp. 17-30.

R.M. DESSÌ, *Usura, Caritas e Monti di Pietà. Le prediche antiusuraie e antiebraiche di Marco da Bologna e di Michele Carcano*, in *I frati Osservanti e la società in Italia nel secolo XV. Atti del XL Convegno internazionale in occasione del 550° anniversario della fondazione del Monte di Pietà di Perugia, 1462. Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012*, Spoleto 2013, pp. 169-226.

Gli ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento, a cura di G.B. MAGNOLI, Firenze 2002.

- G. FERRI PICCALUGA, *Il confine del nord: microstoria in Vallecamonica per una storia d'Europa*, Boario Terme 1989.
- G. FERRI PICCALUGA, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel sec. XV*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Milano-Cinisello Balsamo 1983, pp. 107-122.
- G. FIORAVANTI, *Polemiche anti giudaiche nell'Italia del Quattrocento. Un'interpretazione globale*, in «Quaderni Storici», 64 (1987) pp. 19-37.
- A. GAMBERINI, *Inferni medievali: dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Roma 2021.
- A. GAMBERINI, *Santi allo specchio: Bernadino da Siena e Pietro martire. Osservazioni a partire dalle fonti iconografiche*, in *Flos studiorum. Saggi di storia e di diplomazia per Giuliana Albini*, a cura di A. GAMBERINI - M.L. MANGINI, Milano-Torino 2020, pp. 325-357.
- R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello sforzesco*. Atti della giornata di studio, Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005, a cura di M. BASCAPÈ - F. TASSO, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53.
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. MAGGIONI, Firenze 2007.
- C. HOURIHANE, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton 2009.
- The Jews in the Duchy of Milan, 1, 1387-1477*, ed. by S. SIMONSOHN, Jerusalem 1982.
- The Jews in the Duchy of Milan, 2, 1477-1566*, ed. by S. SIMONSOHN, Jerusalem 1982.
- D. KATZ, *The Jew in the art of the Italian Renaissance*, Philadelphia 2008.
- E. KIRSCH, *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, University Park 1991.
- S. LIPTON, *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York 2014.
- S. LIPTON, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkley 1999.
- S. LIPTON, *Where are the Gothic Jewish women? On the non-iconography of the Jewess in the Cantigas de Santa Maria*, in «Jewish History», 22.1/2 (2008), pp. 139-177.
- F. LOLLINI, *Lo strepito degli ostinati giudei. Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia-Romagna*, in *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di M.G. MUZZARELLI, Bologna 1994, pp. 281-287.
- N. LUBRICH, *The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap*, in «Jewish History», 29.3/4 (2015), pp. 203-244.
- G. MARANGONI, *La cappella di Galeazzo Maria al Castello Sforzesco*, in «Bollettino d'Arte», 2/4 (1921), pp. 176-86.
- G. MAIFREDA, *The Jews: Institutions, Economy, and Society in A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features of an Italian State*, a cura di A. GAMBERINI, Leiden 2015, pp. 380-405.
- P. MALLONE, *Predicatori e frescanti: Jacopo da Varagine e la pittura ligure-piemontese del Quattrocento*, Savona 1999.

- S. MATALON, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965.
- S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1964.
- M. MELCHIORRE, *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre (1439-1494) e gli ebrei*, Milano 2012.
- R. MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Oxford 1993.
- A. MILANO, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino 1963.
- F. MORMANDO, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago 1999.
- M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 2008.
- M.G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna 2005.
- D. OWEN HUGHES, *Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance*, in «Past & Present», 112.1 (1986), pp. 3-59.
- M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Bari 2010.
- D. PELOSI, *Il duca e i suoi pittori: la committenza di Galeazzo Maria Sforza per la cappella ducale del castello di Milano*, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», Milano 2014, pp. 179-218.
- M. ROSSI, *La decorazione tardogotica delle volte dei transetti*, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. TOMEI, Casalmorano 2001, pp. 66-83.
- D. SANSY, *Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie*, in *Symbole des Alltags - Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kuhnel zum 65. Geburtstag*, Graz 1992, pp. 349-375.
- P. SAVY, *Convertire gli ebrei? I doveri del principe tra imperativi religiosi e necessità politica (Lombardia, XV secolo)*, in «Reti Medievali Rivista», 18/2 (2017), pp. 189-218, <https://doi.org/10.6092/1593-2214/5322>.
- P. SAVY, *Les princes et les Juifs dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 2023.
- The Visconti Hours: National Library, Florence*, a cura di E. W. KIRSH - M. MEISS, New York 1972.
- A. TOAFF, *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*, Bologna 1989.
- G. TODESCHINI, *Come Giuda: la gente comune e i giochi dell'economia all'inizio dell'epoca moderna*. Bologna 2011.
- G. TODESCHINI, *Gli ebrei nell'Italia medievale*, Roma 2018.
- P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912.
- F. TONZAR, *Genti diverse. L'iconografia degli 'altri' nell'arte triveneta dei secoli XI-XIV*, Università degli Studi di Udine, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, a.a. 2013-2014, tutor V. PACE.
- A. VERGANI, *Un'aggiunta alla pittura tardogotica briantea: il ciclo della Passione nell'Oratorio di Sant'Antonio Abate*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di A. VERGANI, Venezia 1994, pp. 229-272.

A. VERONESE, *Gli ebrei nel medioevo*, Milano 2010.

G.Z. ZANICHELLI, *Il ciclo biblico nelle volte dei transetti, in Cattedrale di Cremona*, a cura di F.M. RICCI - L. Casalis, Parma 2007.

TITLE

Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda (secc. XIV-XV)

The Jews in Lombard Christian Art (14th-15th Centuries)

ABSTRACT

La presente ricerca indaga l'atteggiamento dei Visconti e degli Sforza e della popolazione cristiana sottoposta al loro dominio nei confronti degli ebrei tra XIV e il XV secolo, attingendo all'importante patrimonio di fonti costituito dalle opere artistiche.

Lo studio ha portato alla luce come l'immagine dell'ebreo nella produzione artistica lombarda rispecchi non solo il mutare delle convenzioni stilistiche, ma anche il cambiamento della reputazione degli ebrei presso i cristiani verificatosi nel corso del XV secolo. Il degradarsi dell'immagine degli ebrei nelle raffigurazioni procede infatti di pari passo con l'aumentare dell'ostilità nei loro confronti rilevata all'interno delle fonti documentarie. Mentre fino ad oltre la metà del Trecento gli ebrei, quando identificati iconograficamente, sono raffigurati in maniera realistica, nel corso del Quattrocento si fanno sempre più frequenti attributi negativi, quali il naso adunco, gli abiti stravaganti o esotici, la scarsella e il cappello a punta. Dall'analisi dell'iconografia è inoltre emerso come il peggioramento dell'immagine dell'ebreo preceda, nell'ambito della committenza ducale, l'inasprimento delle norme nei confronti degli ebrei residenti nei domini milanesi. Il cambiamento culturale, anche all'interno della corte ducale, si manifesta dunque in anticipo rispetto a quello politico.

The research investigates the attitude of the Visconti and Sforza dynasties and of the Christian population living under their rule towards the Jews in the 14th and 15th centuries, using art as a primary source. The study shows that the portrayal of the Jews in Lombard artistic production reflects not only changing stylistic conventions, but also the modification of the Christian society's disposition towards the Jews occurred during the 15th century. The worsening of the representation of the Jews parallels the increasing tensions highlighted by the documentary sources. While until beyond the mid-fourteenth century Jews, when identified iconographically, are depicted realistically, negative attributes such as the hooked nose, extravagant or exotic clothing, the moneybag and the pointed hat, become increasingly common during the fifteenth century. The analysis of the iconogra-

phy also revealed how the debasement of the image of the Jews preceded, within the ducal patronage, the tightening of regulations against Jews residing in the Milanese domains. Cultural change, even within the ducal court, is thus manifested in advance of political change.

KEYWORDS

Ebrei, basso medioevo, iconografia, Milano, duca, antiebraismo, Visconti, Sforza
Jews, Late Middle Ages, iconography, Milan, duke, anti-Judaism, Visconti, Sforza