

**UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI UDINE**

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA**

**DELL'ARTE**

**XXV ciclo**

**GENTI DIVERSE**

**L'iconografia degli "altri" nell'arte triveneta  
dei secoli XI-XIV**

**Tutor:**

Chiar.mo Prof. **Valentino Pace**

**Candidato:**

dott. **Fabio Tonzar**

**Anno Accademico 2013 – 2014**



## Indice

<b>Prefazione</b> .....	4
<b>Introduzione</b> .....	10
<b>Stereotipi e pregiudizi</b> .....	26
<b>L'idea dell'Altro</b> .....	38
<b>Il contesto storico</b> .....	51
<b>L'altro fra noi</b> .....	64
<b>Lo straniero</b> .....	141
<b>Conclusioni</b> .....	315
<b>Schede delle opere</b> .....	319
<b>Bibliografia</b> .....	455
<b>Indice delle figure e delle tavole</b> .....	485

## Prefazione

La mia ricerca ha indagato eventuali relazioni e tratti comuni nelle forme iconografiche con cui sono state rappresentati gli stranieri, nel nord-est italiano dei secoli dall'XI al XIV, con particolare attenzione all'immagine di ebrei, africani e mongoli. Si sono analizzati gli spazi devoluti a queste figurazioni, i modi e le forme attraverso le quali le connotazioni iconografiche migrano da una tipologia all'altra e le possibili relazioni esistenti fra l'iconografia dei devianti e quelle del meraviglioso e del demoniaco.

Il tema finale della ricerca si è delineato sulla base del materiale iconografico reperito nella zona indagata, come focalizzazione di un tema iniziale più ampio, che si proponeva un'investigazione dell'immagine dell'Altro *tout court*, cioè di tutte le tipologie di "devianti" dalla norma comunemente accettata. L'obiettivo di una indagine di questo tipo era emerso alla fine del lavoro sulla mia tesi di specialità sull'immagine del diavolo in Europa occidentale nel Medioevo<sup>1</sup> dove avevo rilevato un progressivo aumento della diversificazione grafica fra la rappresentazione di personaggi positivi e quella di personaggi negativi nei secoli dal X al XIV. Nel caso del diavolo e dei demoni, questa diversificazione era ottenuta tramite l'apposizione di un numero sempre maggiore di caratteristiche zoomorfe alla figura, solitamente antropomorfa, del demone.

Con questa ricerca mi proponevo quindi di investigare se una simile amplificazione visiva delle connotazioni negative di personaggi ritenuti esecrabili si riscontrasse anche nella rappresentazione degli emarginati e, nel caso, in quali forme. Una prima analisi delle opere d'arte raffiguranti diverse categorie di marginali in ambito triveneto sembrava dimostrare che non vi fossero distorsioni in senso teriomorfo del loro aspetto, come avveniva nell'Europa settentrionale, tranne che in casi sporadici. Durante il lavoro si è rilevato, comunque, un aumento nella raffigurazione di caratteristiche che distinguono il "diverso", o in senso caricaturale, o tramite la giustapposizione di precisi identificatori visivi.

Mi sembra interessante rilevare che nel breve lasso di tempo intercorrente fra il Concilio Lateranense III, del 1179, e il IV, del 1215, si sia dato valore di legge sia alla

---

<sup>1</sup> Tonzar 2005.

denotazione dei reietti, sia alla strumentalizzazione della tortura contro gli eretici, mentre era già in corso, dal punto di vista iconografico, la “demonizzazione” del demonio<sup>2</sup>. Queste “coincidenze” storiche, mi hanno spinto a indagare se in questo periodo, che dal punto di vista storico costituisce un indubbio punto di svolta nell'individuazione e nella metodica esclusione del diverso, avvenga una conseguente innovazione iconografica nella rappresentazione del deviante oppure se vi siano ritardi o discrepanze.

L'istituzione della denotazione dei reietti tramite accessori da esporre sulle proprie vesti semplifica, sicuramente, la loro identificazione anche dal punto di vista iconografico.

Ad ogni modo l'analisi storica ed iconografica degli emarginati comporta importanti differenze, di ordine figurativo e interpretativo, rispetto al mio precedente lavoro:

- il diavolo è un personaggio di fantasia o comunque non “fotografabile” e rapportabile ad un piano di realtà ottica; gli *Altri* sono persone realmente esistite, quindi con un aspetto, presumibilmente, umano;
- la demonizzazione fisiognomica dell'*Altro*, con il vicendevole scambio di caratteristiche fisionomiche peggiorative (di derivazione umana o animale) con il demonio, non avviene che parzialmente prima dell'èvo moderno.

In comune con il diavolo, l'*Altro* ha la presunta potenziale pericolosità e, tranne rari casi, l'assoluta scarsità di descrizioni letterarie del suo aspetto (il che sembrerebbe comprensibile, dato che i personaggi in questione appartenevano alla realtà quotidiana).

#### FASI E METODOLOGIA DELLA RICERCA

Le tematiche e le ipotesi presentate nel mio progetto di ricerca erano, evidentemente, molteplici e, con la ricerca sul campo, ho inizialmente dovuto verificare fino a che punto i percorsi di studio potessero essere seguiti. Il fatto di presentare in termini generali tutto quanto potesse essere posto in relazione storica e iconografica

---

<sup>2</sup> I motivi di questa svolta risalgono presumibilmente alla riscoperta del diritto romano nell'XI secolo, che consentì al potere spirituale e a quello temporale di strutturare una macchina giudiziaria efficace nella persecuzione dei crimini e delle eresie.

sull'argomento della devianza nell'Europa medievale, aveva la funzione di creare uno schema che potesse fungere da guida alla ricerca.

La scelta di un settore più specifico di indagine, sulla base dei soggetti indagati o della metodologia d'approccio, è stata una conseguenza diretta delle indicazioni fornite dalle prime fasi del lavoro. Le fasi operative seguite sono state:

I. Un'approfondita ricerca storica sui meccanismi dell'emarginazione medievale in modo da possedere gli strumenti culturali per una corretta valutazione dei possibili significati attribuibili alle diverse forme figurative con cui si rappresentava la devianza.

II. La ricerca di immagini del diverso, indagando su molte possibilità di marginalizzazione ed esclusione. Anche ampliando l'ambito di ricerca, dal Friuli Venezia Giulia al Veneto e al Trentino Alto Adige, non si sono trovati casi di rappresentazione di omosessuali e di prostitute (salvo inserire in questa categoria rappresentazioni *borderline* come la Maddalena, le tre fanciulle del miracolo di San Nicola e la prostituta di Babilonia). Si è invece rilevato un numero statisticamente sufficiente di personaggi appartenenti alle seguenti tipologie: stranieri, neri, mongoli ed ebrei. Boia e aguzzini, personaggi negativi perché legati al sangue e alla violenza, sono sempre presenti nella Passione e nelle scene di martirio. Rari e non particolarmente significativi dal punto di vista iconografico, per le premesse di questa ricerca, i casi di malati e lebbrosi. I casi di scene con copresenza di folla multietnica appaiono molto interessanti, per cui si è dedicato loro uno specifico capitolo. Il significativo numero di raffigurazioni di mongoli in area veneta è una peculiarità condivisa, in Italia, con la Toscana e il senese in particolare.

III. La strutturazione del materiale iconografico e storico raccolto sulla base del contesto geografico e cronologico, per soggetto e tema raffigurato, per tipologie delle connotazioni iconografiche riscontrate, per analogie letterarie e per correlazioni con eventi storici. La possibilità di reperire un numero considerevole di raffigurazioni e, soprattutto, la complessità delle relazioni tematiche fra di loro e con il materiale storico di supporto, mi ha spinto a

catalogare le opere tramite l'ausilio di strumenti informatici e la creazione di un database.

IV. La definizione di una mappa dei rapporti esistenti fra le raffigurazioni delle diverse tipologie di devianti, in modo da delimitare uno o più specifici ambiti di interesse.

La prima fase del mio lavoro ha, quindi, riguardato fondamentalmente la raccolta di materiale sia iconografico che testuale sul tema. Contemporaneamente ho cercato di inquadrare il fenomeno artistico in un più ampio quadro storico e culturale coerente di cui darò nota.

La descrizione delle singole connotazioni reperite e analizzate sul territorio non sarà esposta nella tesi per evitare noiose elencazioni, ma saranno presentati solo gli esempi su cui ho approfondito il tema in modo da esplicitare il metodo di lavoro impostato.

La mancanza di una ricerca di questo tipo in ambito italiano mi ha spinto ad indagare sui sistemi di connotazione applicati in Italia. In considerazione dell'ampissima produzione visiva da analizzare (e mancando da noi vasti repertori di miniature indicizzate come se ne trovano in Inghilterra e Francia) ho deciso di partire dalla creazione di un corpus di immagini dell'Altro attinente all'area friulana e veneta, ampliandola per contiguità storica e culturale alla zona attualmente definita Alpe Adria (il Triveneto e zone viciniori) e a altri significative emergenze italiane ed europee, sullo schema del lavoro della Mellinkoff<sup>3</sup>.

Inoltre, ho ritenuto necessario approfondire perché, dal punto di vista storico-culturale, nel periodo fra X e XIV secolo, si struttura nelle arti visive un sistema semantico di marcatura del diverso, del potenzialmente pericoloso, e perché i suoi esiti pratici siano diversi tra l'Europa del nord e l'Italia.

Le scene in cui appaiono personaggi connotati negativamente sono innumerevoli nell'ambito dell'iconografia cristiana, le connotazioni negative e la presenza di alieni dalla cultura dominante si possono riscontrare in ogni tema raffigurato, sia cristiano che laico.

---

<sup>3</sup> Mellinkoff 1993.

La necessità di comparare moltissime figurazioni, in ogni ambito delle arti visive, mi ha spinto all'utilizzo di interrogazioni di database informatizzati che avessero un indicizzazione per parole chiave e per soggetto. Ho quindi consultato e reperito materiale su *Jstor*, su *Icadb (Index of Christian Art)*, sulle fototeche online della Fondazione Cini e della Fondazione Zeri, nonché su numerosi altri siti di risorse storico artistiche in rete. Molto proficua, ma per altri territori, è stata la ricerca tramite i cataloghi elettronici di miniature digitalizzate e schedate della BNF (*Bibliothèque nationale de France*) e della *British Library*.

Immagini di ambito triveneto sono state da me ricercate tramite il *Sircap* del Centro di catalogazione e restauro di Villa Manin, il *Beweb* che contiene parte delle schede dei beni culturali catalogati dalle diocesi italiane e direttamente dai cataloghi elettronici delle varie soprintendenze del Veneto.

Le immagini disponibili in rete spesso, però, sono solo un campione fra tutte quelle scattate di una singola opera d'arte (codice miniato, ciclo di affreschi) da me individuata per il soggetto; ho, quindi, iniziato ad integrare la ricerca con fotografie fatte personalmente ove non fossi riuscito a reperire immagini attinenti on line, o quando le immagini fossero state di pessima qualità.

Ad integrare il materiale reperito da testi o per via informatizzata, o per avere fotografie altrimenti introvabili, ho personalmente visitato numerosi luoghi d'arte del Friuli Venezia Giulia, del Veneto, del Trentino Alto Adige e dei territori "venetofoni" di Slovenia e Croazia.

Inoltre, ho vagliato la fototeca del *Kunsthistorisches Institut* di Firenze e le immagini più significative presenti su testi di riferimento o che avessero qualche connessione con il tema in esame, o in testi più generici di storia dell'arte.

La ricerca dei personaggi da studiare mi ha portato al vaglio di più di un migliaio di opere, dalle quali, scartata la maggior parte di figurazioni non attinenti, ho selezionato più di 200 rappresentazioni di stranieri ed ebrei fra Friuli Venezia Giulia, Veneto e Trentino Alto Adige. Tutte le raffigurazione raccolte sono state da me inizialmente raggruppate per categorie di personaggi rappresentati.



## STRUTTURA DELL'OPERA

Dopo una breve introduzione sul tema dell'*Altro*, su come sia stato trattato fin qui nella letteratura scientifica e sulla necessità di un approccio multidisciplinare per la comprensione della sua iconografia, nel primo capitolo cerco di analizzare le connessioni tra stereotipi e pregiudizi e la diffusione dell'idea indifferenziata dell'*Altro*, nonché le possibili ripercussioni sulle raffigurazioni dei gruppi "altri" nelle arti visive.

Sulla base di questa analisi, il secondo capitolo si propone di pervenire ad una definizione dell'Altro, valutando le implicazioni del termine e la storiografia attinente.

Il terzo capitolo tratta la storia sociale del periodo in esame, in ambito europeo, verificando la validità degli approcci strutturalisti al tema della marginalizzazione e dell'alterizzazione di alcune categorie di marginali, in contrapposizione alle obiezioni poste a una visione che si presume sempre teleologica.

Il quarto e il quinto capitolo analizzano l'iconografia delle categorie di Altri maggiormente raffigurate nell'arte dell'area studiata. Nel quarto si tratta il tema degli emarginati all'interno della società cattolica medievale, con i casi emblematici degli ebrei e dei villani; mentre nel quinto il soggetto in esame sono gli "allogeni"<sup>4</sup>: stranieri, neri e mongoli. Sono state trattate singolarmente opere esemplari che presentano raffigurazioni multietniche, in modo da valutare le soluzioni attuate dagli artisti per differenziare le etnie rappresentate.

Il sesto capitolo offre le conclusioni a cui si è arrivati e propone gli approfondimenti che andrebbero svolti su specifici temi e questioni.

In appendice si pubblicano le schede storico-artistiche delle opere citate e di raffronto e la bibliografia consultata.

---

<sup>4</sup> Guglielmi 2001.

## Introduzione

Le immagini di individui, in diversi modi alternativi, tramandateci dagli artisti medievali, sono una prova visiva di come erano percepiti e rappresentati, in un dato periodo e luogo, ma l'aspetto che ci è stato tramandato di questi personaggi non può essere inteso come un reperto obiettivo e rispondente alla verità storica: ogni rappresentazione è sempre soggettiva. Le singole individualità, o i gruppi etnici e sociali, sono stati rappresentati da artisti che vivevano in una situazione storica, culturale e sociale precisa, che ha in qualche modo influito sulla loro percezione di questi personaggi e guidato, più o meno inconsciamente la loro rappresentazione grafica o plastica. Il cosiddetto *milieu* non è l'unico fattore che influisce sulle forme della rappresentazione: la mente umana interpreta e trasforma la realtà adattandola a propri schemi mentali che consentono di interagire con essa. Esiste quindi un livello di traduzione dal reale al figurato che è legato alla psicologia umana e che va indagato a monte dell'analisi socio-culturale per scremare quest'ultima da possibili interpretazioni artificiali. Queste figurazioni costituiscono, dal punto di vista semiotico, un significante, il cui significato originario, svanito il contesto in cui è stato sviluppato, possiamo solo cercare di interpretare per approssimazioni. Il referente di questo significante sono le persone reali che nella visione dei loro contemporanei apparivano come "diversi", ma la cui immagine subì un fenomeno, più o meno accentuato, di stereotipizzazione e omogeneizzazione delle loro diverse peculiarità; motivo per cui, per darne spiegazione, gli studiosi francesi svilupparono il concetto dell'"Altro", unico e indistinto.

In questa ricerca si tratterà, quindi, di immagini, viste come prove testimoniali di come i "testimoni oculari" (come li definisce Peter Burke<sup>5</sup>) del periodo studiato interpretavano la realtà in cui vivevano; dei fattori psicologici e sociali che hanno dato forma a queste immagini nel passaggio fra percepito e raffigurato nella mente dell'artista; delle situazioni storiche in cui coabitavano chi rappresentava e chi era rappresentato.

---

<sup>5</sup> Burke 2002.

## CONNOTAZIONI VISIVE

L'immagine che si ha dell'*Altro* (o degli altri, in generale) è principalmente un'immagine mentale. Il modo in cui questo patrimonio mnestico si concreta in forme visuali è il filo conduttore sotteso a questa ricerca. In genere, essendo basate su luoghi comuni, per lo più esposti in forma verbale, le immagini mentali risultano più facilmente trasposte in forma letteraria, di cui esistono abbondanti testimonianze. La raffigurazione visiva è più rara e va studiata proprio perché, mentre gli scrittori possono dissimulare il loro atteggiamento con descrizioni impersonali, l'artista è costretto dal mezzo stesso con cui si esprime ad assumere una posizione ben definita, anche nel raffigurare gli altri uguali o diversi da sé.

Un'analisi dell'immagine dovrebbe stabilire se essa è stata concepita come trasposizione, il più possibilmente fedele, di descrizioni letterarie o se l'artista ha scelto come fonte privilegiata la realtà visiva<sup>6</sup>. La trasposizione in forma visiva di concetti comunemente espressi in forma verbale veicola spesso degli errori di traduzione o degli spostamenti di significato che vanno indagati.

Riguardo al problema della carenza o, perfino, dell'assenza di rappresentazioni di certe categorie dell'*Altro*, si deve sempre considerare che anche l'assenza dimostra qualcosa (si pensi agli studi di Ariès sull'assenza di raffigurazioni di bambini, almeno fino al XII secolo, nell'Occidente medievale<sup>7</sup>). Allo stesso modo, anche l'assenza di connotazioni negative comunemente apposte a varie categorie umane (si veda il caso dell'immagine degli ebrei in Italia) rispecchia condizioni storiche, sociali e culturali specifiche.

Le forme con cui le pulsioni psicologiche e sociali dell'uomo dell'Europa medievale si concretano in immagini costituiscono quindi l'argomento specifico di questa ricerca. Il punto focale dovrebbe essere l'identificazione, quasi sempre presente, fra "diverso" e

---

<sup>6</sup> Su questo tema si intrecciano due questioni teoriche e metodologiche rilevanti: quella dell'intertestualità, riguardo alla circolarità dei modelli testuali e figurativi, e quello della diversità qualitativa delle fonti verbali, orali o scritte, rispetto a quelle visive. Su quest'ultimo aspetto si è soffermato spesso Carlo Ginzburg, in amichevole polemica con Peter Burke, come nell'introduzione al testo di Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*; e, più recentemente, Carlo Severi, ne *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*.  
Burke 1980; Severi 2004.

<sup>7</sup> Ariès 1994, p. 31.

“nemico”, che forma la tematica dell’estraneo come pericolo, come si evince anche dall’ambiguità di significato presente nel latino *hostis* (mentre nel greco *xenos* non appare).

#### LE CONNOTAZIONI SIMBOLICHE

Oltre alle connotazioni fisionomiche (e fisiognomiche) si sono considerati come indicatori del diverso anche il vestiario, gli accessori e il loro colore.

Gli studi sull’emarginazione esistenti evidenziano una trasmigrazione delle connotazioni simboliche e, conseguentemente, iconografiche fra le diverse categorie di devianti. Nei saggi citati si rileva come l’oggetto di studio imponga necessari sconfinamenti tra gruppi non omogenei di emarginati per offrire un quadro completo di ogni singola categoria in esame.

E’ pur vero che, dal punto di vista storico, si è sempre assistito alla contaminazione delle caratteristiche fra una categoria di reietti e l’altra, nonché all’immaginaria associazione fra più categorie, spesso per ordire complotti contro la cristianità. Il culmine di queste fobie si ebbe all’inizio del XIV secolo, con la condanna dei templari (accusati di sodomia e di adorare il demonio) e le stragi di lebbrosi ed ebrei conseguenti all’ipotetica “congiura dei lebbrosi” ordita da lebbrosi, ebrei e musulmani<sup>8</sup>.

Le connotazioni visive apposte ai personaggi raffigurati per segnalare la loro diversità rispetto ai canoni di normalità possono essere eticamente positive, neutre o negative, ma quest’ultimo caso è il più frequente. La focalizzazione è sulle alterazioni dell’aspetto del personaggio, non su simbolizzazioni allegoriche di concetti intesi come negativi, se non quando vi sia una stretta attinenza figurativa fra queste allegorie e i personaggi. Per questo motivo non si è indagata la raffigurazione allegorica della Sinagoga, su cui esiste già una vasta bibliografia<sup>9</sup>.

L’obiettivo principale, dal punto di vista iconologico, è stato quello di verificare l’esistenza di costanti visive, siano esse simboliche o strutturali, utilizzate per la designazione di diverse tipologie di devianti e, quando presenti, di valutarne il ruolo e il

---

<sup>8</sup> Riporto un passo molto esplicativo dalla *Genealogia comitum Flandriae* (MGH SS 9, 302-336) “Gli ebrei allora avevano riunito alcuni capi dei lebbrosi, e, con l’aiuto del diavolo li avevano indotti ad abiurare la fede e a triturare nelle pozioni pestifere l’ostia consacrata. Un grande signore dell’Islam aveva ordito questa congiura contro i cristiani.”

<sup>9</sup> Cito solo, come riferimenti principali: Blumenkranz & Frugoni 1966; Frugoni 2010.

peso nelle raffigurazioni prese in esame. Le varianti rappresentative hanno invece fornito indicazioni sui riflessi delle dinamiche culturali del periodo nel campo iconografico, in modo da aggiungere un tassello a una possibile interpretazione e sistemazione storica dell'iconografia dell'*Altro* nell'Europa medievale.

#### TIPOLOGIE DI SEGNI DISTINTIVI DEI MARGINALI

I segni connotatori dell'alterità nelle figurazioni medievali, secondo Le Goff<sup>10</sup>, possono essere suddivisi in:

- *Etichette*. Le qualifiche segreganti o umilianti imposte agli eretici, per esempio, sono note. Spesso vengono attribuiti ai devianti nomi di animali (nel caso degli eretici, volpe, lupo, serpente, scimmia, ragno). Una verifica dell'esistenza di una trasposizione figurativa di questi accostamenti appare necessaria e, nel caso, fosse riscontrata andrebbe valutato in che termini.
- *Segni*. Sono gli indicatori più evidenti dell'alterità di un singolo personaggio in un contesto, hanno perciò un valore strutturale semantico. Questi segni possono essere caratteristiche e accessori comuni e normali in una cultura alternativa; raramente possono essere segni volutamente esposti dagli stessi devianti in segno di protesta o provocazione, oppure, più frequentemente, marchi imposti dalla società "sana"<sup>11</sup>. Si possono ricordare, fra i primi, il *tefillin* e il *tallith* degli ebrei medievali; fra i secondi i vestiti volutamente larghi o miserabili e cenciosi di alcuni movimenti ereticali; fra gli ultimi sono noti la rotella, imposta agli ebrei, la raganella per i lebbrosi e le croci davanti e dietro la veste imposte ai valdesi pentiti nel XIV secolo. Un caso a parte sono i segni attribuiti a una categoria di emarginati, ma non esistenti (perlomeno come sono immaginati) nella realtà quotidiana: un esempio è costituito dal cappello a punta con cui vengono raffigurati gli ebrei.
- *Gesti*. Sono evidenti rivelatori della propria estraneità culturale, come quelli degli eretici, spiati, studiati e catalogati con cura nei manuali per inquisitori. Inoltre, i gesti possono tradire la propria origine straniera in

---

<sup>10</sup> J. Le Goff 2000.

<sup>11</sup> Robert 2000.

quanto difficilmente sottoposti ad autocontrollo. I gesti possono essere anche provocatori, spesso con connotazioni di tipo sessuale. In ogni caso i gesti sono facilmente raffigurabili e costituiscono quindi un buon campo d'indagine iconologico. La cultura occidentale medievale (ma il discorso vale per ogni cultura in ogni tempo) aveva un suo canone preciso sulla gestualità normale, decorosa e grave, e sulla gestualità deviante, eccessiva e scomposta. Una delle accuse che veniva mosse ai giullari era, appunto, quella di sovvertire il naturale ordine delle cose con le loro acrobatiche evoluzioni. L'atto di gesticolare in modo volgare, con smorfie "demoniache" come la lingua di fuori, etc., attraversa tutte le raffigurazioni della devianza.

- *Rituali*. Possono essere praticati dai devianti (si pensi alle cerimonie blasfeme e, spesso, truculente attribuite agli eretici, alle streghe e agli ebrei) o dai *boni homines* (esposizioni ed esecuzioni di criminali sono un torbido rituale che dava piacere alla società medievale; allo stesso modo la condanna o la riconciliazione degli eretici costituiva precisi rituali di marcatura ed esclusione). In ambito iconografico, la conoscenza dei riti può offrire lo spunto al riconoscimento dei personaggi in raffigurazioni di dubbia interpretabilità.

Le Goff afferma che i "processi che danno luogo ad etichette, a segni, a gesti, a rituali e a cerimonie non sono stati studiati a sufficienza"<sup>12</sup>. L'affermazione risale alla fine degli anni '70, ma si può ritenere tuttora valida.

In questa ricerca l'attenzione è stata posta soprattutto sui segni e sui gesti, in quanto più semplicemente trasponibili in forma visiva da parte degli artisti medievali e, quindi, analizzabili dal punto di vista iconografico. Etichette e rituali rientrano, in qualche modo e indirettamente, nella trattazione, ma non si è indagato approfonditamente su di essi.

---

<sup>12</sup> J. Le Goff 2000, p.170.

## CHI È L'ALTRO?

La scoperta del concetto dell'*Altro* da parte degli storici della cultura è un avvenimento abbastanza recente, risalendo al secondo dopoguerra.

Il minimo comun denominatore di ciò che storici e sociologi hanno definito, a seconda dei casi e del contesto, emarginati, marginali, esclusi, reietti, disprezzati, etc., e che si può contenere nella macrodefinizione di *Altro*, è costituito dalla devianza dalla norma, ma la norma è spesso mobile e sfuggente. Sulla base di una schematizzazione esplicitata da Le Goff<sup>13</sup>, la paura che il buon cattolico medievale provava verso gli individui o i gruppi presunti pericolosi si cristallizzava intorno ad alcune ossessioni:

1. *L'identità*. L'identità culturale, indissolubilmente legata alla religione cristiana, porta alla fobia, oltre che per gli stranieri, anche per gli ebrei.
2. *La religione*. La devianza religiosa crea l'alienazione degli ebrei, degli eretici (compresi i musulmani, cui non viene riconosciuto lo status di professanti un'altra religione). Gli eretici sono gli esclusi per eccellenza.
3. *Il lavoro*. A partire dal XII-XIII secolo, il disprezzo per il lavoro manuale, come conseguenza del peccato originale, si attenua e il lavoro assume lo status di valore in una società in piena crescita economica. Eppure il ruolo sociale, il cetto, da cui dipende il lavoro che si fa sono sempre determinanti nella definizione di classi subalterne; la nascente borghesia cittadina si emancipa, ma i contadini e i pastori no. Il "villano" (usando una definizione nata con la crescita economica e sociale degli abitanti delle città) rimarrà deriso e marginalizzato a lungo.
4. *La malattia e il corpo*. La devianza dalla salute, quella degli infermi, dei malati, *in primis* dei lebbrosi che portano su di sé il marchio della loro alterità, denota il corpo come luogo di incarnazione del peccato. La devianza dalla morale porta al disprezzo per le prostitute e per i sodomiti.
5. *L'ordine naturale delle cose*. Demonizzazione di chi appare *contro natura*, come i sodomiti; di chi non sembra facilmente classificabile, come i beghini; di chi ha la sventura della deformità fisica (che rientra anche nel campo della

---

<sup>13</sup> J. Le Goff 2000.

violazione della salute corporea) e dei numerosi mostri dell'immaginario medievale.

6. Il bisogno di *stabilità* fisica e sociale: dalla cui infrazione deriva la condanna dei vagabondi, degli erranti, delle persone senza un ruolo sociale definito, come pure degli instabili sociali, dei declassati e dei decaduti.<sup>14</sup>

#### ALTRO, ALTRI, MARGINALI, EMARGINATI

Il termine *Altro* appare però troppo generico e quindi poco qualificante per le diverse tipologie riconducibili a questa definizione. La studiosa argentina Nilda Guglielmi, nel suo saggio *Il medioevo degli ultimi*<sup>15</sup>, preferisce distinguere fra *emarginato* o *marginalizzato* e *marginale* o *dissidente*, distinguendo così tra coloro che, all'interno della cultura d'origine, vengono spinti verso l'esclusione e coloro che tendono ad auto-escludersi. La stessa studiosa propone l'etichetta di *allogeno* per colui che, provenendo da una cultura diversa e volendo o meno acculturarsi, rimane comunque distinto e *Altro*. Nell'Europa medievale le comunità ebraiche sono emarginate, come i villani, ma anche marginali, in virtù di una propria cultura e religione, mentre gli stranieri possono essere allogeni, quando liberi mercanti o viaggiatori, o emarginati, nel caso degli schiavi.

#### STEREOTIPIZZAZIONE

La distinzione di Guglielmi classifica, dal punto di vista terminologico, i soggetti referenti di questo studio. La classificazione è un'attitudine umana irrinunciabile, ma, nei fatti, generalmente avviene per semplificazioni: quando un gruppo incontra un'altra cultura ha due reazioni possibili: negare o ignorare la distanza culturale, assimilando gli altri a sé stessi tramite l'uso dell'analogia; o ricostruire l'altra cultura come l'esatto opposto della propria, sempre per analogie, ma rovesciandone i valori e "alterizzando" gli altri.

All'interno della macro-categoria dell'*Altro*, le raffigurazioni che ne vengono date da chi rientra nella norma sono sempre soggette al fenomeno della stereotipizzazione,

---

<sup>14</sup> J. Le Goff 2000.

<sup>15</sup> Guglielmi 2001.



di cui bisogna tener conto. Il fenomeno è ben descritto da Peter Burke nel suo saggio *Testimoni oculari*<sup>16</sup>.

#### LETTERATURA SCIENTIFICA SUL TEMA

Il tema del deviante nell'Occidente medievale è trattato in una vasta bibliografia storico-culturale, mentre sono relativamente pochi i saggi specifici sull'iconografia della devianza. In ambito iconografico, le diverse tipologie di devianti sono quasi sempre trattate in modo specifico, isolandole dal contesto sociale di riferimento e, soprattutto, dalle altre categorie di marginali. Gli studi realizzati con questa metodologia ci offrono un preciso inquadramento storico e culturale di categorie umane ben definite, quali, ad esempio, gli ebrei e i lebbrosi, ma, salvo rari accenni trasversali, non indagano le relazioni esistenti fra queste categorie. L'uomo medioevale queste relazioni le vedeva o, perlomeno, immaginava di vederle. Un tentativo di individuazione e sistemazione storico-culturale, geografica e cronologica, dei rapporti fra le raffigurazioni della devianza non è ancora stato scritto.

La tecnica artistica maggiormente presa in esame da chi ha studiato l'immagine dell'emarginato nel Medioevo è la miniatura. La preferenza è presumibilmente dovuta al fatto che le miniature si presentano in grande quantità, sono in qualche modo indicizzate dalla tipologia dei testi che le contengono e presentano testi didascalici o meno di confronto. La ricerca dei "diversi" in affreschi, dipinti e opere di statuaria, presenta maggiori difficoltà nella classificazione dei soggetti individuati.

In un progetto che si propone di indagare i liminali della società assume importanza anche il rapporto con i margini degli spazi figurativi. Numerosi studi, fra cui quelli di Schapiro e Mâle, hanno evidenziato che, a prescindere da committenza e contesto, gli artisti trovano all'interno dell'opera i loro spazi di libertà<sup>17</sup>. Questi spazi appaiono tanto più ampi in particolare situazioni: quando il controllo della committenza

---

<sup>16</sup> Burke 2002.

<sup>17</sup> L'idea dell'esistenza di una sfera di creazione artistica, interna all'arte ecclesiastica del periodo romanico, priva di contenuto religioso, ma espressione di spontaneità individuale è sostenuta anche da Schapiro (Schapiro 1988). Ricorda Mâle che nei manoscritti liturgici del XIII secolo la fantasia del disegnatore si lascia andare a immagini anche molto profane e "libri del genere aperti su un leggio non scandalizzavano nessuno" (Mâle 1986, p. 74).

non è così ferreo per la destinazione finale dell'opera e quando ci si ritrova di fronte a temi che non hanno un'impronta simbolica ben convenzionata.

La precisa analogia fra questi margini artistici e i margini sociali e ideologici del Medioevo ne fa un campo di ricerca obbligato per la raffigurazione della devianza, in quanto "anche queste periferie artistiche rientrano nella storica contrapposizione fra centro e periferia"<sup>18</sup> ed era qui che "gli artisti medievali focalizzavano la rappresentazione della parte infima della società, gli esclusi e i reietti."<sup>19</sup>

Per quanto in questa ricerca si sia considerato anche questo fattore di marginalità figurativa per le opere studiate, dal punto di vista compilativo la ricerca sarebbe stata completa solo con l'analisi delle miniature prodotte e circolanti in area triveneta nel periodo storico indagato. Ovvie questioni di tempo e fattibilità hanno reso impossibile questo proposito.

Le opere scientifiche che trattano su ampia scala la figurazione di marginali, dalle quali è partita la mia ricerca, sono poche.

Il saggio più importante ed esaustivo sulla raffigurazione dell'Altro, in generale, e sul quale avevo inizialmente basato la griglia interpretativa, è *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages* di Ruth Mellinkoff, del 1993, che vaglia la produzione iconografica nord europea, suddividendo il materiale esaminato per categorie di connotazioni (pose, gesti, abiti, cappelli, accessori volontari o imposti, colori, fisionomia, *lettering* usato, etc.), piuttosto che per tipologia di devianti. La scelta è, sicuramente, la più adatta a focalizzare l'attenzione sulla produzione artistica, piuttosto che sulle vicissitudini storiche dei marginali, e sui sistemi con cui l'arte visiva si pone al servizio della denigrazione del diverso. Inoltre, questo testo presenta la più completa casistica sulle connotazioni, più o meno negative, che vengono attribuite all'emarginato, in molti temi iconografici. Nel suo lavoro Mellinkoff si occupa anche di statuaria (il che è una rarità in questo genere di studi), indagando sull'associazione tra ebrei e suini nell'immagine del *Judensau*, che apparve nel XIII secolo in area tedesca.

---

<sup>18</sup> J. Le Goff & Schmitt 2011, p. 195.

<sup>19</sup> Mia traduzione di un passo della quarta di copertina del libro di Camille, *Image on the edge: the margins of medieval art* (Camille 1992).

In questo saggio si è scelto, invece, di suddividere il materiale raccolto per tipologie di persone (ebrei, stranieri, mongoli, neri), in quanto si è impostata una ricerca maggiormente allargata al contesto socio-culturale, riducendo il numero di categorie e restringendo l'ambito geografico e storico studiato, rispetto al lavoro della Mellinkoff, in modo da poter offrire un inquadramento storiografico delle connotazioni che si ritiene più efficace.

La storia sociale e culturale della cultura ebraica dispone di una vastissima bibliografia e anche l'iconografia medievale dell'ebreo è stata abbondantemente trattata, prevalentemente da autori che vivono all'interno della cultura e della religione ebraica. L'immagine dell'ebreo nel Medioevo cristiano è stata molto ben indagata da Bernhard Blumenkranz nel *Il cappello a punta*<sup>20</sup> (anche se la ricerca è quasi esclusivamente svolta sulle miniature, coprendo un ambito geografico corrispondente all'Europa settentrionale), arrivando alla conclusione che le visioni positive, o persino oggettive dell'ebreo, erano un'eccezione nel generale contesto demonizzatore. Un altro aspetto importante, seppur già ben noto, che emerge da quest'opera è la concezione delle categorie di spazio e tempo nel medioevo. Il medioevo rapporta tutta la storia su un piano di sincronia, il tempo è annullato; così la presunta colpa degli ebrei di aver ucciso Gesù appare sempre attuale e può capitare che i sacerdoti del tempio del 33 (o 29) d.C. vestano come gli speciali e gli orafi del XIII secolo.

Debra Higgs Strickland, nel suo saggio *Saracens, demons, & Jews: making monsters in Medieval art*, ritiene che i meccanismi di produzione grafica sviluppati per la creazione dei mostri abitanti nelle remote parti del mondo fondino il modello che sarà poi utilizzato per la resa dei gruppi sociali emarginati (neri, ebrei, musulmani e mongoli) e dei demoni. Il principio creativo dei personaggi teriomorfi ha un suo valore effettivo, soprattutto, nell'Europa del nord, ma non è utilizzato in modo denigratorio in Italia o nei territori di influenza artistica bizantina.

In ambito italiano il tema dell'emarginazione e della visione dell'*Altro* appare in qualche saggio di storici della cultura, ma è quasi totalmente assente nei lavori degli storici dell'arte.

---

<sup>20</sup> Blumenkranz 2003.

Dal materiale presentato in questi lavori, a confronto con quello da me raccolto, si evince soprattutto che nel nord Europa (in Germania, Inghilterra e Francia del Nord ) la volontà di marcatura dell'*Altro* appare esplicita, per cui se il connotatore reale (ove ci sia) non è efficace, si privilegia l'effetto visivo apponendo connotazioni spesso arbitrarie, senza legame con la realtà storica; di conseguenza si fa grande uso della caricatura, che è spesso così marcata da sfociare nell'irreale, ove non sia, appunto, pura creazione di mostri. Nel nord Europa, dall'XI secolo in poi, la volontà di rendere con precisione le caratteristiche distintive di un'etnia non trova spazio. La volontà, o necessità, di creare un alfabeto di connotazioni negativizzanti, un sistema che sia all'occorrenza mobile e possa essere traslato fra le categorie, prevale su quella filologica o cronachistica.

Note sulla migrazione dei simboli da una categoria all'altra sono state presentate da Ruth Mellinkoff, secondo la quale i copricapi a punta degli ebrei, deformati ed esagerati nella resa grafica, verranno apposti sulla testa delle streghe verso la fine del medioevo<sup>21</sup>. A confermare questa ipotesi, Blumenkranz sostiene che "ogni forma di opposizione alla Chiesa è ricondotta all'ebraismo, per cui eretici e infedeli sono di norma rappresentati come ebrei"<sup>22</sup>. Gli ebrei, anche per la loro costante presenza nel racconto biblico, sono la categoria di marginali più rappresentata nelle forme artistiche.

#### IL CONTESTO STORICO E CULTURALE DEL PERIODO

In ambito storico si nota che dall'XI secolo, nell'Europa continentale, si ha un aumento registrato dei casi di persecuzione degli eretici, dei casi di *pogrom* delle comunità ebraiche e dei casi di isolamento e sterminio dei lebbrosi; si riteneva in reazione ad un aumento del loro numero o importanza, ma, come nota lo storico Robert Ian Moore, la coincidenza appare improbabile<sup>23</sup>. La cosa è spiegabile più semplicemente con il mutato atteggiamento delle autorità nei confronti delle dissidenze o della marginalità involontaria in genere. Il tutto è ascrivibile in una vera e propria rivoluzione delle forme di potere, che Moore definisce la "prima rivoluzione europea", che parte dal X secolo, con il lento svanire delle strutture carolingie, e si ipostatizza verso la fine del XIII e il cui risultato è la formazione di una società della persecuzione, come la definisce

---

<sup>21</sup> Una legge promulgata a Buda nel 1421 obbliga chi viene accusato di stregoneria ad apparire in pubblico con un "cappello da ebreo" (Burke 2002, p. 158).

<sup>22</sup> Blumenkranz 2003, p. 98.

<sup>23</sup> Robert Ian Moore 1987; 2001.

lo stesso Moore. Questa rivoluzione prende avvio dall'Europa del Nord (pressappoco l'area di influenza normanna) e si estende poi a tutto il continente<sup>24</sup>.

#### MARCATURA E DIRITTO

Tutte le categorie di emarginati sono sottoposte ad una doppia discriminazione: visiva e spaziale. La definizione del nemico passa attraverso la prigionia per gli eretici, la segregazione nei lebbrosari e in villaggi specifici per i lebbrosi, l'isolamento in quartieri predisposti per gli ebrei e le prostitute e in abitazioni isolate per boia e becchini. Siccome questi sottoinsiemi sociali condividono anche la quotidianità territoriale con la maggioranza "sana" della popolazione la discriminazione avviene attraverso l'ulteriore apposizione di "marchi" che li rendano distinguibili, distinti per tipologia di emarginati. La marcatura del diverso è necessaria, sia per esercitarne il controllo sia per rafforzare la coesione della maggioranza "integrata"

La marcatura degli Altri, come corpo estraneo, da distinguere visivamente dai "buoni cristiani", assume un ruolo importante nella ristrutturazione del Diritto che si ha dall'XI al XIII secolo. Il recupero del diritto romano, trasmesso nel *corpus* giustiniano e mai dimenticato nelle aree mediterranee e a Bisanzio, viene effettuato dai chierici, che lo incorporano nel diritto canonico. La volontà di sistematizzazione del diritto trova origine nel tentativo della Chiesa, priva di potere esecutivo detenuto dai vari signori, re e imperatori, di controllare almeno quelli legislativo e giudiziario. In base a ciò, la legislazione canonica e quella secolare prescrivono marchi d'infamia sia nel nord che nel sud Europa, ma la trasposizione pittorica di questi marchi non viene granché praticata, per diversi motivi, né in Italia né nell'Europa settentrionale.

Alla tesi "rivoluzionaria" di Moore aggiungerei una postilla: per quanto la Chiesa sia l'unica entità sovranazionale del periodo, il nord Europa rimane intimamente legato al vecchio diritto consuetudinario barbarico. Si può ipotizzare che esista un legame fra l'arbitrarietà delle connotazioni di alterità nelle raffigurazioni di emarginati del nord Europa e il diritto consuetudinario. La mancanza di un sistema strutturato di leggi,

---

<sup>24</sup> La coincidenza fra le zone d'Europa in cui ci furono violenti pogrom contro gli ebrei o sterminio di lebbrosi e le zone in cui più forte era la propaganda simbolica contro il "diverso che è fra di noi" è totale. I massacri iniziarono in Renania nel 1099, proseguirono con Norwich e York fra 1144 e 1190 e poi a Blois, nel nord della Francia, nel 1171. Nel Trecento aumentarono e si diffusero in quasi tutta l'Europa, Spagna compresa. In Italia il primo caso si ebbe a Modica, in Sicilia, "solo" nel 1474 e l'anno successivo a Trento.

verbalizzate e scritte a priori, come nel diritto romano, deve essere controbilanciata, nella struttura sociale e mentale delle popolazioni, dal rispetto delle consuetudini, da cui la necessità di un forte apparato ritualistico e simbolico, fra cui quello della marcatura. In questo stesso periodo, l'immagine del diavolo della tradizione carolingia, molto semplice ed esemplificata su un angelo annerito e senza aureola, si arricchisce di connotazioni visuali negative. Per i marginali, come per il diavolo, non si è accertata l'esistenza di una linea guida o di un modello figurativo imposto dall'alto. La resa delle caratteristiche negative di personaggi o categorie sociali nella storia dell'arte visuale è uno spazio abbastanza libero del gusto personale degli artisti, influenzato, semmai, dal sentire popolare.

#### METODOLOGIE STORIOGRAFICHE E INTERDISCIPLINARI DELLA RICERCA

Lo studio iconografico dei personaggi in esame, per le implicazioni culturali e storiche che ne sono veicolate, non credo si possa ritenere esaustivo con il solo ricorso alla verifica incrociata di testi ed immagini<sup>25</sup>. Quando, per diversi motivi, non esiste un contesto letterario ben definito attorno alle immagini in esame (a causa di tabù sull'argomento, o per la derivazione popolare di certe raffigurazioni, o perché la forma rappresentativa era effimera nella memoria, come la recita teatrale o la musica), l'iconologia presenta le sue carenze<sup>26</sup>.

L'applicazione delle conoscenze offerte dagli studi sulla percezione, dalla psicologia cognitiva, dalla scienza della comunicazione, dall'antropologia e dalla sociologia può offrire utili strumenti atti alla comprensione di immagini particolarmente resistenti ad interpretazioni "letterarie" o allegoriche<sup>27</sup>. Il valore minimo di questi

---

<sup>25</sup> Peter Burke, nel suo saggio *Testimoni oculari*, muove delle eccezioni condivisibili all'iconologia intesa nei termini definiti da Panofsky (*Meaning in the visual arts* 1955). La critica verte soprattutto sul fatto che essa è troppo strettamente legata all'associazione fra immagini e testi, cosa del resto conseguente al fatto che la sua strutturazione in tre livelli deriva dall'ermeneutica di Friedrich Ast (1778-1841). Da storico della cultura, pone tre possibili alternative all'iconografia classica: l'approccio psicoanalitico, quello strutturalista-semiotico e quello sociale.

<sup>26</sup> Personalmente, ritengo sia l'oggetto studiato ad orientare il ricercatore sul metodo con cui approcciarlo. Nell'indagine sulle connotazioni bestiali attribuite al diavolo e ai demoni, per sopperire alla scarsità di fonti letterarie "didascaliche" mi ero rifatto anche ad un'analisi di tipo "etologico" sui rapporti fra l'uomo dell'anno Mille (e l'uomo in generale) e gli animali con cui condivideva la vita rurale del periodo (riavvicinando così il termine al suo significato originario di "studio di usi e costumi di un popolo").

<sup>27</sup> Sull'utilizzo combinato di metodi operativi provenienti da diverse discipline Michael Camille dichiara: "Nevertheless, my heteroclitc combination of methodologies, aping those of literary criticism,

strumenti metodologici dovrebbe perlomeno essere quello di svolgere una funzione da rasoio di Occam nell'eliminazione di possibili errori dati da sovrastrutture interpretative<sup>28</sup>.

L'uso della semiotica nell'interpretazione iconografica si rende necessario perché uno dei problemi dell'interpretazione dei "linguaggi" visivi è costituito dal fatto che le configurazioni grafiche o plastiche raramente possono essere interpretate come segni; la decodifica dei contenuti è pertanto basata sull'inferenza fra simboli rappresentati in relazione fra loro o con il contesto.

Nell'analisi con metodologie afferenti alla semiotica si deve sempre considerare che la sintassi visiva ha le sue peculiarità in ogni epoca; anche nel corso del millennio medievale è variata più volte. Fra i procedimenti di simbolizzazione applicati nell'arco di tutto il Medioevo appare interessante il procedimento di simbolizzazione tramite scarto, da tenere assolutamente in considerazione in una ricerca che si proponga di individuare personaggi e contesti denotabili dalla "normalità" solo da minime variazioni figurative rispetto alle convenzioni vigenti: in un contesto rappresentativo sufficientemente convenzionato è il dettaglio ad individuare un personaggio dagli altri. In termini semiotici, la connotazione riesce, per confronto, ad approssimare la denotazione<sup>29</sup>. I reietti della società medievale non sono quasi mai rappresentati con forti connotazioni animalesche, se non verso la fine del medioevo e in ambito nordico. La loro emersione dal contesto rappresentativo avviene, spesso, solo in virtù di caratteristiche o accessori minimi che ne certificano la devianza.

Nell'iconografia medievale il senso positivo di un elemento visivo emerge solo in virtù della contrapposizione con la mostruosità del negativo. Il concetto era noto agli antichi greci e viene riproposto da Dionigi Aeropagita. Il bene ha fattezze umane. Il divino, per reciprocità, è a nostra immagine e somiglianza. Sul problema della possibile demonizzazione di gruppi sociali, quali gli ebrei, tramite accostamenti iconografici con le figure demoniache, ho verificato l'esistenza (soprattutto in ambito letterario) di un

---

psychoanalysis, semiotics and anthropology, as well as art history, is an attempt to make my method as monstrous (which means deviating from the natural order) as its subject." Camille 1992, p. 9.

<sup>28</sup> Secondo Le Goff: "Il simbolismo medievale non esiste, talvolta, che nello spirito di esegeti moderni, pseudosapienti offuscati da una concezione in parte mitica del Medioevo". J. L. Goff 1999, p. 376.

<sup>29</sup> Pastoureau 2009, pp. 11-12.

processo di “demonizzazione dell’ebreo”, ma non di un “ebreizzazione del diavolo”<sup>30</sup>. Nelle arti visive i nasi aquilini o camusi e i profili grifagni si riscontrano nei volti dei demoni fin dai tempi degli etruschi.

Gli sudi sulla percezione sono un valido strumento per l’analisi del meccanismo che sottende la produzione delle caricature. L’accento sulla deformazione della testa, individuata come sede principale dell’espressività, appare ben evidente, ad esempio, nelle illustrazioni dei *marginalia*, ricchi di testine caricaturali e ha motivazioni che risalgono all’essenza animale del genere umano, per cui si è fatto uso di un approccio che si può definire “etologico”.

L’esistenza di una relazione fra le qualità negative di un personaggio e le sue raffigurazioni di profilo (che più si prestano ad una resa caricaturale), in relazione al fatto che i personaggi positivi sono presentati quasi sempre frontalmente, è stata verificata su base statistica.

Sociologia ed antropologia sono necessarie allo studio dei problemi riguardanti la produzione di testimonianze visive, in rapporto a entità sociali definite e ai rapporti fra i singoli individui e il contesto sociale in cui vissero. L’iconologia dell’*Altro*, per una corretta contestualizzazione sociale e storica, deve tener conto di alcuni punti importanti:

1. L’analisi deve essere diacronica in modo da porre in relazione i cambiamenti figurativi con i mutamenti storici e culturali. In sostanza vanno seguiti e analizzati dei processi piuttosto che degli stati.
2. Le varianti riscontrate nella rappresentazione di una tipologia di deviante devono essere ponderate, in modo da evidenziare se l’evoluzione è avvenuta nella figura del deviante o nella considerazione che la società ha avuto di esso. Da questo punto di vista sono molto importanti le rappresentazioni di sé date da certe categorie quali ebrei, musulmani e certe correnti ereticali.
3. I modi in cui la giustificazione ideologica dell’emarginazione o dell’esclusione ha riscontri nella forma figurativa va studiata anche tramite

---

<sup>30</sup> Tonzar 2005.



il materiale culturale (storico, letterario, artistico, folklorico) pregresso. I cambiamenti storici avvenuti prima e durante il periodo studiato danno una forma ed una struttura alla società che esclude, ed è proprio in base a ciò che vanno individuate le eccezioni dalla norma.

Il valore di ogni approccio metodologico è comunque sempre dato dai risultati che produce. In questo lavoro, lo studio dei raffigurati dovrebbe offrire anche un'immagine del raffigurante, perché se la visione dell'“altro” è sempre mediata da stereotipi e pregiudizi, la visione di se stessi appare ancora più indiretta. Mellinkoff, giustamente, afferma, riguardo all'Europa settentrionale alla fine del Medioevo, che:

Un modo per arrivare al fulcro di questa società e della sua mentalità è chiedersi come e dove abbia collocato i confini di ciò che ne faceva parte e di ciò che considerava estraneo». Quello che la gente in un dato luogo e tempo vede come “subumano” ci dice parecchio del modo in cui giudica la condizione umana<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Mellinkoff 1993, p. LI.

## **Stereotipi e pregiudizi**

Stereotipo e pregiudizio sono concetti strettamente correlati. La psicologia sociale ci informa che uno stereotipo corrisponde a una credenza o a un insieme di credenze in base a cui un gruppo di individui attribuisce determinate caratteristiche a un altro gruppo di persone.

Nella vita quotidiana non valutiamo quasi mai gli eventi e le persone sulla base di un'esperienza diretta: l'esperire ogni cosa ci porterebbe all'inerzia e alla follia, di conseguenza solitamente agiamo su base euristica, utilizzando delle scorciatoie mentali. Il procedimento euristico è banalmente basato su induzione e deduzione: nel caso di una persona, immediatamente la classifichiamo in uno o più gruppi che presumiamo omogenei per caratteristiche, ad esempio, nel gruppo degli ebrei. In una seconda fase deduciamo che la persona debba possedere tutte le caratteristiche del gruppo a cui l'abbiamo associata. La nostra scorciatoia mentale è quindi l'ipotesi che chi è stato classificato in una determinata categoria acquisirà, probabilmente, tutte le caratteristiche ipotizzate come proprie di quella categoria.

Evidentemente, lo stereotipo non si basa su una conoscenza di tipo scientifico, ma piuttosto su una valutazione sommaria, data da un automatismo mentale, che spesso si rivela rigida o completamente sbagliata. Quando le categorie create sono indistinte, perché fittizie, il sistema induttivo per cui associamo le persone ai gruppi ci porta all'errore, e si attribuiscono in maniera indistinta determinate caratteristiche a un'intera categoria di persone, trascurando tutte le possibili differenze che potrebbero invece essere rilevate tra i diversi componenti di tale categoria. Lo stereotipo è però uno schema o modello mentale senza valenze etiche: ad esempio, lo stereotipo che gli anziani hanno i capelli bianchi non ha alcuna connotazione negativa<sup>32</sup>.

Gran parte molti dei nostri stereotipi sono mutuati culturalmente: ad esempio, quelli legati alla differenza tra uomini e donne, oppure quelli relativi al carattere e ai difetti di certe popolazioni. Lo stereotipo è uno schema mentale molto forte, tanto che adattiamo la realtà a esso, e non viceversa, coerentemente con il fatto che non si vuole,

---

<sup>32</sup> Bisogna sempre considerare gli stereotipi come delle generalizzazioni che possono rivelarsi approssimative: considerando che non tutti gli anziani hanno i capelli bianchi e non tutti quelli con i capelli bianchi sono anziani. Nella logica comune si passa dal sillogismo universale a quello particolare.

a livello inconscio, stravolgere continuamente il proprio sistema euristico. Ovviamente, siccome gli studi sulla memoria hanno dimostrato che si tende a ricordare meglio e con più precisione i casi e gli episodi che confermano le nostre credenze e a eliminare o minimizzare le contraddizioni. Il vedere un ebreo con il nasone, anche se fosse uno solo fra tanti, confermerà i nostri schemi stereotipici perché le persone tendono a dare un peso maggiore alle prove che confermano le proprie ipotesi piuttosto che a quelle che le contraddicono<sup>33</sup>.

Nel significato corrente del termine il pregiudizio è simile alla connotazione più negativa che si possa attribuire a uno stereotipo. In psicologia si definisce “pregiudizio” un'opinione preconcepita concepita non per conoscenza precisa e diretta del fatto o della persona, ma sulla base di voci e opinioni comuni. Il pregiudizio è quindi un giudizio immotivato, un'idea positiva o negativa (caso più frequente) degli altri sviluppata senza una ragione sufficiente, ed è più pericoloso di un semplice concetto errato, perché è sedimentato in noi e resta irreversibile anche alla luce di nuove conoscenze.

Il pregiudizio è, purtroppo, un atteggiamento trasmissibile socialmente. Come per gli stereotipi, i pregiudizi sono attivi, soprattutto, in relazione a persone appartenenti a un gruppo diverso da quello di appartenenza; e ciò è naturale, perché di esso si ha necessariamente una conoscenza meno approfondita, che non permette di cogliere le differenze interne al gruppo di “altri”<sup>34</sup>.

Un pregiudizio relativo a determinate categorie di persone porta a modificare il nostro atteggiamento nei loro confronti sulla base delle nostre credenze “pregiudiziali”, di conseguenza, si creano condizioni tali per cui le ipotesi formulate sulla base di pregiudizi tendono a verificarsi come profezie che si autoavverano.

Gli studi di Mellinkoff e Blumenkranz hanno dimostrato come tutto ciò sia confermato nella figurazione dei marginali del Nord Europa medievale, ma non in ambito italiano, bizantino e, fino a un certo periodo, spagnolo. Qualche fattore ha

---

<sup>33</sup> In questo senso, è difficile falsificare le proprie ipotesi, come vorrebbe Popper. Popper 1959

<sup>34</sup> Le ricerche sociologiche hanno anche posto in evidenza come le persone inserite, anche arbitrariamente, in un gruppo tendono ad accentuare le differenze che portano ad una distinzione del gruppo di appartenenza rispetto agli altri, e a cercare quindi di favorire il proprio gruppo.

limitato l'effetto del pregiudizio nelle arti visive dell'area che, un po' forzatamente, definiremmo mediterranea.

La generalizzazione errata che porta ai pregiudizi e agli stereotipi eticamente negativi, nei confronti di gruppi o etnie umane, si accentua nei momenti di sofferenza e tensione sociale perché miseria e violenza portano ad allargare a dismisura il numero di potenziali nemici da cui guardarsi. Nel periodo qui studiato, ma solo in certi contesti geografici, il gruppo dei "nemici di Dio e del genere umano" è stato ampliato fino a comprendere tutti coloro che non fossero "buoni cattolici". I membri di questo gruppo, siano essi ebrei, saraceni, eretici, stranieri, streghe o stregoni, etc., vedono fuse le loro peculiarità in un indistinto calderone di "nemici". A questo si assommi il meccanismo di proiezione e inversione per cui gli "altri" si trasformano nel contrario del proprio ideale di brava persona.

Quanto detto su schemi mentali, stereotipi e pregiudizi ha delle strette connessioni con i processi di percezione e raffigurazione di forme visive<sup>35</sup>.

#### SCHEMI COGNITIVI

La psicologia della percezione, qualsiasi corrente essa segua, ha posto molta attenzione ai rapporti fra percezione e rappresentazione, evidenziando il fatto che fanno parte dello stesso insieme di attività cognitive e sono quindi strettamente legate tra di loro. Le attività cognitive, intese in senso generale, formulano continuamente ipotesi che consentono all'uomo di comportarsi mentalmente ed esegutivamente nel mondo. Nell'ambito della teoria della *Gestalt*, molto attiva nelle indagini sulla produzione artistica, Arnheim sostenne che gli stessi schemi gestaltici siano applicabili sia alla percezione che alla rappresentazione pittorica.

L'atto percettivo ha una duplice natura: si basa principalmente sull'organizzazione corporea, ma viene subito regolato dalla presenza di *schemi (o tipi) cognitivi*<sup>36</sup>, che strutturano (o cercano di farlo per approssimazioni) ogni nostra percezione e

---

<sup>35</sup> La parola "stereotipo" fu inizialmente usata per indicare una lastra sulla quale si poteva stampare un'immagine, così come per l'equivalente parola francese *lichè*. Basterebbe ciò a confermare il forte legame fra le immagini visive e quelle mentali.

<sup>36</sup> Il termine "schema cognitivo", usato da Neisser (Neisser 1981) e Argenton (Argenton 1996), è assimilato qui al termine "tipo cognitivo", usato da Eco (Eco 1997), in quanto denotano concettualmente lo stesso modello percettivo. Il termine "schema" è stato usato, in quest'accezione, anche da Gombrich nel saggio *Verità e formula stereotipa*, contenuto in *Arte e illusione* (Gombrich 1965a).

rappresentazione. L'esistenza di questi schemi è un dato ormai accettato anche al di fuori della teoria cognitiva.

A monte di ogni schema sta la nostra *mappa cognitiva*<sup>37</sup>, costituita dall'insieme degli schemi presenti in memoria, a cui ci si riferisce ogni qualvolta ci si trovi di fronte ad una nuova situazione percettiva creando, se necessario, nuovi schemi da mutazioni di quelli già esistenti. Gli schemi si formano quindi sulla base dell'esperienza, ma esiste sicuramente una componente innata, costituita, fondamentalmente, dalla spinta istintuale alla produzione di schemi.

L'euristica della mente umana tende a fissare gli schemi e a mantenerli immutati, come si è visto per gli stereotipi.

La mappa cognitiva interviene anche nel momento in cui si voglia dar corpo a un'espressione grafica. Infatti, "L'attività artistica è una forma di ragionamento nella quale percepire e pensare sono cose inseparabilmente interconnesse [...] percepire visivamente e pensare visivamente"<sup>38</sup>. Si tende a vedere ciò che risponde meglio a configurazioni già pronte nella nostra mente e a rifiutare ciò che ci appare troppo strano, senza che in questo vi sia, giocoforza, un ragionamento a livello cosciente: in quest'ottica risulta fondata l'affermazione di Gombrich per cui "vediamo ciò che sappiamo"<sup>39</sup>.

La rappresentazione grafica ha infatti la tendenza ad utilizzare gli schemi cognitivi preesistenti; ne sono dimostrazione i disegni di leoni, ippopotami e coccodrilli fatti nel Medioevo da chi non li aveva mai visti dal vero e doveva, perciò, basarsi esclusivamente su descrizioni verbali: il procedimento era di approssimare l'ignoto tramite l'assemblaggio, solitamente alla rinfusa, di forme note. Il famoso ippopotamo di Dürer fu costruito tramite la giustapposizione di parti di animali conosciuti e di fantasiose placche d'armatura.

Le parti di una rappresentazione figurativa su cui meno si focalizza l'attenzione dell'osservatore sono in genere quelle in cui minore è stata la volontà comunicativa dell'autore, quelle per le quali c'è stato un minor bisogno di attingere a riscontri dal vero e che, quindi, tendono a ripetersi in termini abitudinari, per un semplice principio di

---

<sup>37</sup> Neisser 1981.

<sup>38</sup> Sloboda 1985, p. 370.

<sup>39</sup> Gombrich 1965b.

ergonomia rappresentativa<sup>40</sup>. Il principio dell'ergonomia regola tutte le attività umane, anche quelle cognitive ed espressive. Si cerca sempre di trovare la soluzione che ottimizzi il pensiero, il lavoro, la comunicazione, etc. Ridurre al minimo lo sforzo che si compie è legato al principio di sopravvivenza, individuale e di specie. Per questo motivo l'artista, sia esso medievale che contemporaneo, quando deve evidenziare la particolarità di un soggetto raffigurato fra gli altri, sceglie, più o meno consciamente, di porre le connotazioni grafiche individuanti nelle zone della figurazione dove maggiormente si focalizzerà l'attenzione dell'osservatore. Nel caso della figura umana, la parte del corpo più significativa dal punto di vista percettivo ed espressivo è la testa; ed è sulla testa che si concentrano le connotazioni visuali usate per definire, distinguere e classificare i personaggi "altri".

#### EFFICACIA RAPPRESENTATIVA: I MOVIMENTI SACCADICI

I punti di maggior focalizzazione visiva in un'opera d'arte sono forme o zone di colore particolari che "saltano agli occhi" ancor prima che l'attenzione si sposti volontariamente su di esse. In questi casi, la visione di queste forme o macchie di colore di definisce, coerentemente, preattentiva. Se la forma o il personaggio raffigurato stacca nettamente dallo sfondo, o dal contesto, per il suo diverso colore, si può affermare che è visivamente efficace, in quanto attira il nostro sguardo prima delle altre parti dell'opera.

La nostra visione di un'opera d'arte assomiglia più a un'esplorazione che a uno sguardo; l'attenzione si sposta, più o meno consapevolmente, su diversi punti dell'opera. I nostri occhi fissano un punto (pausa di fissazione) e poi si spostano a un altro, con movimenti oculari che vengono definiti movimenti saccadici. L'aspetto biometrico di questi movimenti non è tema da trattare in questa ricerca, ma è interessante sapere che, con apposite tecniche, è possibile registrare i movimenti che l'occhio compie mentre "esplora" un'immagine. Nel caso di un'opera d'arte che presenta figurazioni di persone, lo sguardo si comporta esattamente come nel caso si trovasse di fronte a una persona reale, andando alla ricerca, automaticamente, dei punti di maggior interesse.

---

<sup>40</sup> Su questo principio poggia anche la base teorica del metodo morelliano.

Nella sua osservazione l'uomo si comporta come qualsiasi altro animale dotato di vista binoculare, andando quindi a verificare se chi ha di fronte può essere pericoloso (istinto di sopravvivenza individuale); a pericolosità esclusa, verifica se appartiene all'altro sesso per un'eventuale procreazione (istinto di sopravvivenza della specie). Il primo punto di attenzione è sempre la testa, perché è la parte del corpo che esprime l'aggressività o la mansuetudine dell'individuo. Il digrignare o mostrare i denti, per ogni animale, è sempre segno che si sta preparando un attacco, o che si è in guardia contro una possibile aggressione. La focalizzazione visiva del volto è preattentiva e serve a discriminare rapidamente se la situazione presenta o no pericoli; dopodiché la scelta dei punti di fissazione si indirizza a seconda delle prime informazioni ricevute (Figura 1).

Il volto e i relativi lineamenti sono, quindi, le prime cose che guardiamo in una persona, o in un personaggio raffigurato<sup>41</sup>. E, anche all'interno del volto esistono delle priorità di osservazione: i tratti più significativi dal punto di vista percettivo (e quindi anche raffigurativo) sono la bocca, gli occhi e il naso, che attraggono il nostro sguardo con più forza rispetto a orecchie, guance e fronte<sup>42</sup>.

Etologi, come Konrad Lorenz e Desmond Morris, hanno dimostrato che le caratteristiche fisiche infantili sono giudicate esteticamente piacevoli. Il motivo è dovuto al fatto che queste configurazioni visive, che Konrad Lorenz chiama *Kindchen-Schema* (schema del bambino), evocano nell'osservatore sentimenti di tenerezza e protezione tipici del comportamento materno o paterno, essenziali per la protezione della specie<sup>43</sup>.

La considerazione sui movimenti saccadici si lega a quella sulla "aurea mediocritas"<sup>44</sup> quando si osservino i meccanismi con cui le arti visive producono le deformazioni caricaturali o denigrative. Un esperimento condotto da Daucher nel 1979, dimostra come la bellezza sia legata alla proporzione delle parti del viso e del corpo. Per mezzo della sovrapposizione di 20 foto di volti di ragazza, si otteneva un viso che era la

---

<sup>41</sup> Jarbus & Yarbus 1967.

<sup>42</sup> Il legame fra percepito e rappresentato è evidenziato anche nel caso del metodo morelliano. Giovanni Morelli cercava di individuare l'autografia di un pittore da particolari corporei che erano rappresentati senza particolare impegno da parte dell'artista, quasi con automatismi, quali, ad esempio, le orecchie. In queste raffigurazioni "automatiche" è molto forte l'influsso dello schema mentale individuale che, essendo quasi invariabile per motivi ergonomici, garantisce la replicazione invariata di questi particolari.

<sup>43</sup> Lorenz 1970.

<sup>44</sup> "Il giusto mezzo". Orazio, *Odi* 2, 10, 5

media statistica delle proporzioni dei lineamenti di tutti gli altri. Gli osservatori, dovendo scegliere il viso più bello, giudicavano il volto “medio” più attraente dei volti delle 20 ragazze reali<sup>45</sup>.

Se il sistema per rappresentare il bello (e , di conseguenza, il buono) è costituito dalla giusta proporzione delle parti, quello per raffigurare il brutto sarà, ovviamente, dato dall’alterazione di questi rapporti proporzionali, o dalla diversità offerta da alcune caratteristiche molto vistose, come il colore della pelle. Infatti, il più discriminato di tutti, per la massima evidenza data dal diverso colore della pelle, è il “negro”.

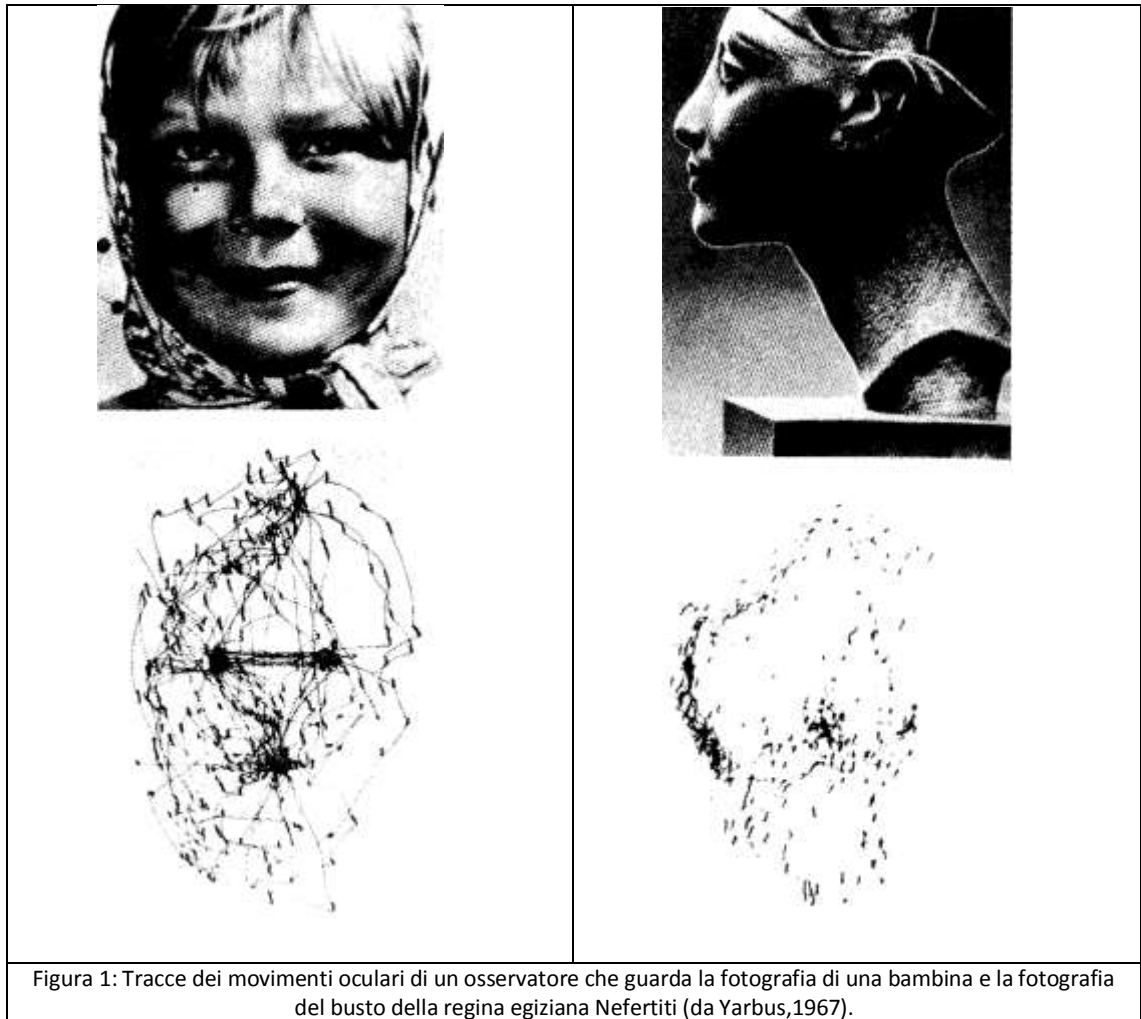
Il negro è brutto. Il nemico deve essere brutto perché si identifica il bello con il buono (*kalokagathia*), e uno dei caratteri fondamentali della bellezza è sempre stato quello che il Medioevo chiamerà poi *integritas* (e cioè l’aver tutto ciò che è richiesto per essere un rappresentante medio di quella specie, per cui tra gli umani saranno brutti quelli che mancano di un arto, di un occhio, hanno una statura inferiore alla media o un colore “disumano”). Ecco allora che dal gigante monocolo Polifemo al nano Mime abbiamo immediatamente il modello di identificazione del nemico<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Daucher & Sprinkart 1979.

<sup>46</sup> Eco 2011, p. 14.





#### POTENZA ESPRESSIVA DELLA CARICATURA

Il sistema euristico che guida la nostra mente è attivo anche a livello di percezione e rappresentazione visiva. Un esperimento di Ryan e Schwartz, condotto nel 1956, dimostra quali sono le forme di presentazione visiva meglio percepite da chi osserva<sup>47</sup>. Vengono presentate agli osservatori quattro diverse figurazioni di una mano: in fotografia, come disegno realistico con ombreggiature, come disegno semplicemente contornando la fotografia della mano e in stile fumetto, semplificando la resa e arrotondando le linee. Si è rilevato che quest'ultima è la modalità meglio riconosciuta, perché più simile a quella che la nostra mente interpreta come "forma canonica" (secondo la definizione di Hochberg), forma che, come le caricature e i fumetti, coglie con pochi tratti essenziali l'essenza del soggetto raffigurato<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Ryan & Schawartz 1956.

<sup>48</sup> Gombrich, Hochberg, & Black 1972.

Va considerato che la forma canonica si forma su principi in parte innati e in parte indotti, in quanto anch'essa è uno schema mentale. La caricatura sfrutta questi principi e nella sua espressione grafica, oltre che agli schemi mentali preposti alla figurazione si appoggia anche a quelli relativi agli stereotipi e ai pregiudizi, proprio per essere rapidamente ed efficacemente assimilata dall'osservatore. Arrivando in profondità, sino alle pulsioni incontrollate dell'individuo, non si può sottovalutare quanto la caricatura, ad esempio, antiebraica ha formato o rafforzato nella mentalità occidentale il pregiudizio dell'ebreo nasuto, avido, etc.; sicuramente con una viralità maggiore della propaganda verbale.

In *Verità e formula stereotipa* Gombrich legge la rappresentazione come il risultato della continua correzione dei nostri schemi mentali pregressi, ma questa correzione non può derivare da adeguati riscontri visivi, quando il soggetto rappresentato non appartiene alla realtà quotidiana dell'artista, oppure, si può aggiungere, quando lo schema mentale è molto più forte di qualsiasi evidenza nel mondo reale<sup>49</sup>.

#### IL DIFFICILE RAPPORTO FRA VISIVO E VERBALE

Nei suoi studi di psicolinguistica, Chomsky ha proposto che la struttura cerebrale sia alla base di regole formative comuni a tutte le lingue; in sostanza che certe strutture verbali rispecchino le strutture (o gli schemi) mentali<sup>50</sup>. Lo stesso vale per la percezione e la produzione di immagini, anche se la semantica dei sistemi linguistico e visivo sono notevolmente differenti.

I personaggi studiati in questa ricerca sono rappresentati dagli artisti generalmente senza il supporto di precise descrizioni letterarie su cui impostare la figurazione; inoltre, ove queste descrizioni fossero presenti, spesso risultano intraducibili in termini visivi perché relative a concetti astratti, a iperboli o a minime sfumature visive. In ogni caso, la trasposizione da un sistema verbale a uno visivo risulta complessa perché si può affermare, con sufficiente certezza, che esistano due forme di rappresentazione mentale, le quali compongono due sistemi, l'uno verbale l'altro non verbale, generati dalla mediazione del sistema sensoriale, quindi dalla percezione. I due sistemi agiscono in maniera relativamente autonoma e sono caratterizzati, al loro

---

<sup>49</sup> Gombrich 1965a, p. 13.

<sup>50</sup> Chomsky 1957.

interno, da strutture associative di tipo diverso fra le loro unità rappresentative, definite da Paivio, le *logogens* e le *imagens*(Figura 2). Qualcuna delle unità rappresentative di un sistema può connettersi in senso rappresentazionale con qualche unità dell'altro sistema, attivando rappresentazioni di carattere misto verbale e non verbale.<sup>51</sup>

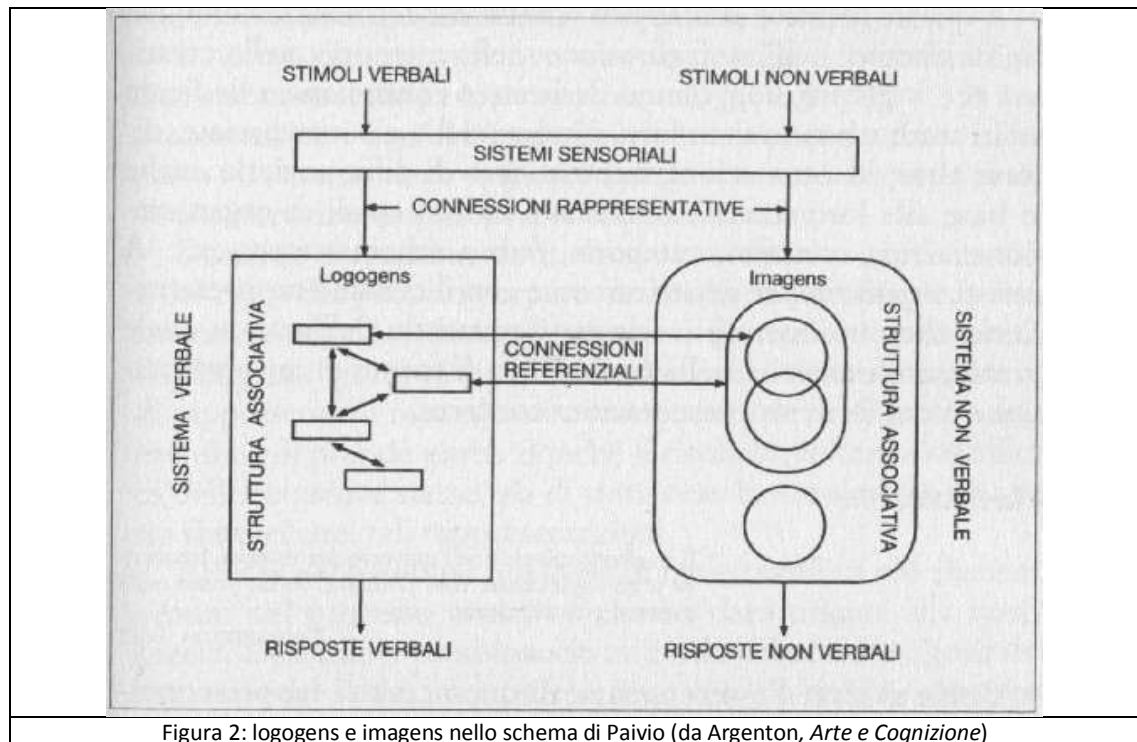


Figura 2: logogens e imagens nello schema di Paivio (da Argenton, *Arte e Cognizione*)

È probabile che l'elaborazione di immagini agisca nel pensiero senza raggiungere il livello di coscienza necessario alla verbalizzazione, ma le categorie visive possono essere intenzionalmente ricostruite, anche se si è visto che le immagini mentali non sono repliche fedeli di scene osservate. Una specie di incompiutezza è tipica di ogni forma immaginativa e la riproduzione mnemonica si limita ad elementi essenziali, sulla base del principio di ergonomia.

Il passare da categorie visive a categorie verbali risulta ostico, anche perché il pensiero visivo lavora per associazioni multiple di tipo che definiremmo "ipertestuale", mentre per converso il pensiero verbale gioca su un piano strutturale di tipo sequenziale. Si dovrebbe avere quindi un "trasferimento ipermodale", usando le parole di Richard Gregory<sup>52</sup>. Inoltre, a dimostrare ulteriormente la diversità strutturale dei due

<sup>51</sup> Paivio 1979; 1986.

<sup>52</sup> Gregory 2005.

tipi di pensiero, si è riusciti ad evidenziare che nel caso del pensiero visivo lavora maggiormente l'emisfero cerebrale destro, nel caso del pensiero verbale quello sinistro.<sup>53</sup>

Anche in presenza di precise fonti letterarie che fungano da palinsesto a una raffigurazione pittorica si deve, quindi, considerare che quanto sarà realizzato a livello grafico non si potrà mai considerare come una precisa traduzione dei concetti e delle immagini espresse in quelle fonti. Proprio in ciò che è più difficile, o impossibile, da trasporre sta l'aspetto più interessante, dal punto di vista psicologico e sociale, della realizzazione artistica, perché la libertà da vincoli imposti consente l'emergere delle pulsioni, più o meno coscienti e più o meno popolari, dell'artista. Nel caso degli stranieri e degli ebrei dove, come per il diavolo, esistono rare o visivamente intraducibili descrizioni verbali dell'aspetto, questa emersione delle pulsioni profonde è evidente. A scopo esemplificativo, si leggano le seguenti descrizioni letterarie attinenti al tema dell'Anticristo e dell'ebreo che, sin dalle origini del cristianesimo, viene a lui direttamente collegato e da cui eredita le caratteristiche di mostruosità. L'Anticristo viene così descritto nel *Testamento siriano di Nostro Signore Gesù Cristo* (1,4) databile al V secolo:

Questi sono i suoi tratti: la testa è come fiamma ardente, l'occhio destro iniettato di sangue, il sinistro di un verde felino, e ha due pupille, le sue palpebre sono bianche, il labbro inferiore è grande, il femore destro è debole, i piedi grossi, il pollice schiacciato e allungato.

Il legame fra Anticristo ed ebrei è ribadito in questo passo di Adso di Montier-en-Der, in *Sulla nascita e i tempi dell'anticristo*, del X secolo:

L'Anticristo nascerà dal popolo dei giudei [...] dall'unione di un padre e una madre come tutti gli uomini, e non, come si dice, da una vergine. [...] All'inizio del suo concepimento il diavolo entrerà nell'utero materno, per virtù del diavolo sarà nutrito nel ventre della madre, e la potenza del diavolo sarà sempre con lui.<sup>54</sup>

E ancora Hildegarda di Bingen, nel *Liber scivias* (III, 1,14), del XII secolo:

---

<sup>53</sup> Esistono forme di scrittura quale quella antica egizia, in cui esistono pittogrammi (un piede indica il piede) e ideogrammi (un piede indica l'atto del camminare); così è in Giappone dove il *kanji* è ideogrammatico e il *kana*, fonetico, pittogrammatico. Questi due sistemi di scrittura sono analizzati dai due emisferi: il sistema fonetico prevalentemente dal sinistro, quello ideogrammatico dal destro.

<sup>54</sup> Citato in Eco 2011, p. 15.

Avrà due occhi di fuoco, orecchie come quelle di un asino, naso e bocca come un leone, perché invierà agli uomini gli atti di follia del più delittuoso tra i fuochi e le voci più vergognose della contraddizione, facendo loro rinnegare Dio, spandendo nei loro sensi il fetore più orribile, lacerando le istituzioni della chiesa con la più feroce delle cupidigie; sogghignando con un rictus enorme e mostrando orribili denti di ferro.

Una volta stabilito che l'Anticristo viene dal popolo dei giudei è chiaro che ci saranno concordanze nel modello figurativo attribuito a lui e in quello apposto agli ebrei, ma da queste descrizioni si evince quale può essere la difficoltà di trasporre queste "immagini" verbali in equivalenti visivi: nel brano di Adso, solo il grosso labbro inferiore si può trasporre in pittura con qualche riscontro nella percezione dell'osservatore, mentre in quello di Hildegarda, le connotazioni trasponibili sono ben tre: le orecchie d'asino e la bocca e il naso ferini. Si deve comunque considerare che queste caratteristiche animali trasposte all'uomo sono tipiche di una simbologia del negativo utilizzata anche per il diavolo e sono attive sia a livello visivo che verbale (gli insulti più comuni, come pure le bestemmie, prevedono l'associazione del denigrato a bestie considerate infime, ad esempio, in Italia, il porco e il cane).

## L'idea dell'Altro

Gli storici della cultura francesi sono stati i primi a parlare dell'*Autre*, con la A maiuscola, all'incirca dagli anni '70<sup>55</sup>. Per quanto appaia più logico parlare di "altri", diversi da sé, il valore del termine "l'Altro" acquista senso proprio per il processo di omogeneizzazione che si attiva quando ogni popolo (e financo ogni persona) vede gli altri.

I gruppi umani che si confrontano con altre culture, o con varianti della stessa cultura che sfuggono alla comprensione, possono adottare due diversi tipi di reazione.

- Assimilare l'*Altro* a se stesso, rimuovendo la distanza culturale, attraverso un processo di ricerca e sottolineatura delle analogie esistenti con la propria cultura, nei casi in cui si riscontrino dei valori accettabili e positivi.
- Allontanare la cultura alternativa come *Altro* da sé e costruirne la sua immagine come esatto opposto della propria. In questo modo, secondo Peter Burke, i propri simili sono "alterizzati" e il meccanismo dell'inversione dei valori è quello che principalmente agisce nel meccanismo di rappresentazione degli esclusi dal proprio consorzio sociale<sup>56</sup>.

La reazione più comune nel Medioevo, come al giorno d'oggi d'altronde, basata sulla diffidenza e sulla paura, è quella di pensare il diverso come un potenziale pericolo per il proprio modo di vivere. L'immagine dell'*Altro* sarà quindi l'immagine di chi porta con sé valori diversi, aberranti ed opposti ai nostri. L'allontanamento di questi reietti sarà graduato a seconda dei contesti storici e culturali, passando dal disprezzo, all'emarginazione, all'esclusione, per arrivare fino all'eliminazione fisica.

L'*Altro* della cristianità medievale va ricercato sia all'interno che all'esterno della società cattolica. In certi periodi e in certi contesti tutto può essere guardato con sospetto, perfino le donne e i bambini<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Hartog 1980.

<sup>56</sup> Burke 2002.

<sup>57</sup> Il profilo della persona che poteva dirsi realmente "integrata" in questa società era quello di un uomo indigeno, adulto, cattolico integerrimo, moderatamente benestante e con un lavoro "onesto". Il possibile Altro dell'Occidente medievale poteva così essere costituito dagli eretici (in cui si comprendevano anche i musulmani), dagli ebrei, dai malati, dai ribelli, dagli eremiti, dagli indifesi, dai contadini, dai detenuti

La società medievale ha, comunque, bisogno dell'esistenza di paria messi al margine. In quanto pericolosi debbono essere allontanati, ma mai completamente rimossi, affinché siano sempre visibili alla parte buona della società perché "grazie alle cure che essa dispensa loro, possa formarsi una buona coscienza; e più ancora proietta e fissa in loro, magicamente, tutti i mali che essa allontana da sé"<sup>58</sup>.

Il tema di fondo dell'individuazione e della marcatura di tutti i devianti sta, quindi, nella volontà di controllare o di escludere quelli che sembrano rappresentare un pericolo per la "comunità sacra"<sup>59</sup>.

Secondo Le Goff, la comunità europea medievale, nonostante i movimenti missionari, è una cristianità chiusa. Essa vive in un clima di insicurezza materiale e mentale che mira alla semplice riproduzione e sospetta di tutti quelli che, consciamente o inconsciamente, sembrano minacciare questo fragile equilibrio. Tale insicurezza genera un modo di pensare manicheo che annulla tutte le sfumature, i grigi, e condanna le posizioni intermedie, producendo alla fine un autoritarismo che sacralizza le autorità (*auctoritates*) e un senso gerarchico che di ogni tentativo di sfuggire alle situazioni fissate dalla nascita fa un peccato contro l'ordine voluto da Dio. Negli emarginati è all'opera il nemico del genere umano, il Diavolo.<sup>60</sup>

La Chiesa e i poteri laici, con un impegno crescente dal XI al XIV secolo, si organizzano in una serie di strutture e movimenti atti ad individuare, emarginare e, nel caso, ad escludere (con metodi spesso cruenti) i possibili "seminatori di torbidi ed impurità". Le principali vittime di queste persecuzioni sono prima di tutto gli eretici, ma bisogna anche aggiungere gli ebrei, gli omosessuali, i lebbrosi<sup>61</sup>. Gli stranieri, in quanto non condividono la nostra cultura e quotidianità, sono sempre potenzialmente pericolosi.

---

politici e dagli ostaggi, dai folli, dalle prostitute, dai prigionieri, dai lebbrosi, dai traditori, dai bambini, dai vecchi, dai nani, dalle donne, etc.

Va sempre tenuto conto, inoltre, dell'opposizione ingenerata nella specie umana: quella di genere. Le donne che, pur condividendo la stessa cultura dei maschi, sono spesso trasformate in qualcosa d'altro e di ostile, si pensi alla misoginia cattolica e al forte sviluppo della figura della strega come serva di Satana.

<sup>58</sup> Le Goff J. 1981, p. 388.

<sup>59</sup> La definizione è tratta da: Van der Leeuw G. (1948), *La religion dans son essence et ses manifestations*, Paris, Payot.

<sup>60</sup> J. Le Goff 2000, pp. 168-169.

<sup>61</sup> J. Le Goff 2004, pp. 105-107.

La ricerca iconografica può aiutare nella comprensione degli schemi mentali, o “immagini mentali”, come le definisce Burke che, parlando del suo metodo di lavoro, sostiene che:

Per ricostruire queste immagini mentali, è ovviamente indispensabile la testimonianza delle immagini visive, nonostante tutti i problemi che la loro interpretazione può sollevare. Mentre infatti gli scrittori possono dissimulare il loro atteggiamento dietro una descrizione impersonale, gli artisti sono costretti dal mezzo stesso con cui lavorano ad assumere una posizione inequivocabile, raffigurando uguali o diversi da sé gli esponenti di altre culture.<sup>62</sup>

La figurazione di altre etnie o di altre categorie sociali può, quindi, consentire di accedere alle pulsioni più profonde e intime degli individui, che si attivano sempre durante l’incontro con culture diverse, dato che il processo di stereotipizzazione è innato. Ed è pur vero che:

Lo stereotipo può non essere completamente falso, ma spesso esagera alcuni tratti della realtà, omettendone altri: può essere più o meno rozzo, più o meno violento; in ogni caso, manca necessariamente di sfumature in quanto lo stesso modello viene applicato a situazioni culturali molto differenti fra loro.<sup>63</sup>

Il processo mentale che produce lo stereotipo ha valenza etica neutra, ma:

Purtroppo, nella maggioranza dei casi, gli stereotipi relativi agli altri - gli ebrei visti dai gentili, i musulmani dai cristiani, i neri dai bianchi, i contadini dagli abitanti delle città, i soldati dai civili, le donne dagli uomini e così via - sono stati e continuano a essere ostili, sprezzanti e, nella migliore delle ipotesi, condiscendenti. Uno psicologo probabilmente andrebbe alla ricerca della paura sottesa all’odio e della proiezione inconscia sull’altro di aspetti indesiderati del sé.<sup>64</sup>

Nei rapporti fra gruppi, la diffidenza e la paura citate da Burke spiegherebbero perché gli stereotipi e i pregiudizi negativi si inaspriscano nei momenti di tensione sociale o quando i “poteri forti” aizzano la paura del diverso nel tentativo di rafforzare l’identità della maggioranza dominata. Eco constata che:

---

<sup>62</sup> Burke 2002, p. 144.

<sup>63</sup> Burke 2002, p. 145.

<sup>64</sup> Burke 2002, p. 146.



Avere un nemico è importante non solo per definire la nostra identità ma anche per procurarci un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro. Pertanto, quando il nemico non ci sia, occorre costruirlo.<sup>65</sup>

E, sulla base di quanto finora affermato riguardo ai meccanismi di inversione, nella costruzione del nemico il modello a cui esso dovrà rispondere non potrà che avere:

la forma di inversioni dell'immagine che di sé ha l'osservatore. Gli stereotipi più rozzi sono basati sulla semplice convinzione che "Noi" siamo umani o civili, mentre "Loro" sono poco diversi da animali come i cani o i maiali, cui di frequente vengono paragonati, non soltanto nelle lingue europee ma anche in arabo e in cinese. In tal modo gli altri si trasformano in "l'Altro", vengono, per così dire, esoticizzati, distanziati dal Sé, o addirittura convertiti in mostri.<sup>66</sup>

#### RAZZE MOSTRUOSE

L'idea dell'esistenza di "razze mostruose" arriva, almeno, dall'antica Grecia. Già nell'antichità si riteneva che popoli dalle fattezze assurde, quali gli uomini dalla testa di cane (cinocefali), quelli con una sola gamba (sciopodi) o senza testa (blemme), o i cannibali, i pigmei, le amazzoni, etc., vivessero in regioni remote e quasi irraggiungibili, come l'India, l'Etiopia o il Catai. Questi esseri si ritrovano anche nella *Historia naturalis* di Plinio e nei testi da essa derivati, così che questi esseri multiformi, che altro non sono che stereotipi, sono sopravvissuti fin oltre il periodo medievale. A prescindere dall'origine di questo tipo di stereotipi e della loro figurazione, è interessante:

trattare queste immagini non come pure invenzioni, bensì come esempi di una percezione distorta e stereotipata di società lontane: in fin dei conti, i pigmei esistono ancora e in certe occasioni alcune popolazioni si nutrono di carne umana.<sup>67</sup>

Con il procedere delle scoperte geografiche, gli europei si resero conto che i luoghi remoti, una volta visitati, non erano abitati da alcuna razza mostruosa; per non rinunciare a questo stereotipo (a volte sogno, a volte incubo) il luogo di residenza di questi popoli mitici fu progressivamente spostato sempre più lontano, dall'Asia alla profonda Africa subsahariana e, per finire, nelle Americhe.

---

<sup>65</sup> Eco 2011, p. 10.

<sup>66</sup> Burke 2002, p. 146.

<sup>67</sup> Burke 2002, p. 147.

La xenofobia insita in ogni popolo si esprime spesso tramite raffigurazioni mostruose di altri popoli, e non solo in Europa: anche l'arte e la letteratura cinesi ne sono ricche.

Malgrado la xenofobia, in molte opere medievali le figurazioni di razze mostruose sono utilizzate in modo eticamente neutro, con un valore definibile come "semiotico". Ad esempio, nei libri di viaggi e "meraviglie", cinocefali, panotii e altri esseri mostruosi o teriomorfi hanno il valore sintattico di "complemento di luogo", indicando un posto oltre i confini del mondo conosciuto; mentre, quando sono accostati a esseri umani, in alcune scene, assumono il valore terminologico di "chiunque". In un caso trattato in questa ricerca, un affresco staccato a Cividale (Figura 123: Predica di un santo - Particolare della folla di astanti, Museo Cristiano di Cividale (archivio), foto dell'autore), la raffigurazione di un cinocefalo e di un ornitocéfalo, fra altri personaggi di ogni etnia e ceto verso i quali si rivolge un oratore, è una trasposizione visiva del modo di dire "a cani e porci".

#### STRANIERI E NO

Pur se non sempre visto come mostro teriomorfo, lo straniero è il diverso per eccellenza. Sin dai tempi degli antichi greci e romani, i barbari sono rappresentati come barbuti e camusi, e lo stesso termine *barbaros* è un onomatopeico rinvio a un difetto del linguaggio e, quindi, del pensiero.

Il barbaro, soprattutto se possibile invasore, fa logicamente paura, ma, in ogni forma di espressione artistica, si tende a evidenziare come nemico chi si ha interesse a rappresentare come minaccioso, almeno quanto il diverso che ci minaccia direttamente. In questo modo la stessa diversità dell'Altro diventa segno di minacciosità.<sup>68</sup>

Il diverso non è solo al di fuori di ciò che si considera casa propria, ma anche all'interno.

Nuova forma di nemico sarà poi, con lo svilupparsi dei contatti tra i popoli, non solo quello che sta fuori e che esibisce la sua stranezza da lontano, ma quello che sta dentro, tra noi, oggi diremmo l'immigrato extracomunitario, che in qualche modo si comporta in modo diverso o parla male la nostra lingua, e che nella satira di Giovenale è il greco furbo e truffaldino, sfrontato, libidinoso, capace di stendere sul letto la nonna di un amico.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Eco 2011, p. 12.

<sup>69</sup> Eco 2011, p. 13.

Il processo di alterizzazione per rovesciamento si riscontra anche all'interno di una stessa cultura. Le divisioni possibili sono molte: per genere, per ceto sociale, per fasce d'età, per territorio, per religione, etc.

Queste distinzioni sono visibili soprattutto nelle immagini polemiche, religiose o politiche, ma non si può tracciare una linea netta di demarcazione fra la caricatura politica e le distorsioni inconsapevoli, in quanto il caricaturista usa e allo stesso tempo rinsalda un pregiudizio esistente. Questo aspetto può essere illustrato mediante le rappresentazioni degli ebrei nei dipinti e nelle stampe diffuse in Germania e altrove a partire dal Medioevo (essendo la cultura ebraica anti-iconica, non è possibile paragonare queste rappresentazioni con le immagini di sé prodotte dagli ebrei o con le immagini ebraiche dei gentili)<sup>70</sup>.

Gli ebrei erano considerati un popolo "strano" già dai tempi della Roma imperiale. Tacito rilevava che essi avevano costumi molto diversi, quali il non nutrirsi di carne di maiale, di mangiare pane non lievitato, di riposare il settimo giorno, di circoncidersi e, soprattutto, di non venerare i Cesari, cosa ribadita anche da Plinio. Il rifiuto di riconoscere il potere costituito è certamente l'aspetto più pericoloso dell'etnia ebraica per Plinio, che li deve condannare, non per crimini commessi, ma per il rifiuto di sacrificare all'imperatore. Mentre altri autori hanno rilevato la disumanizzazione dell'ebreo sin dall'Egitto alessandrino<sup>71</sup>.

Nel Medioevo la distanza si acuisce: quelle che prima erano pratiche "strane" diventano detestabili e immorali.

La storica americana Ruth Mellinkoff ha delineato i meccanismi con cui la società cattolica medievale dell'Europa settentrionale ha reso gli ebrei "altri" nella raffigurazione artistica, focalizzando le singole connotazioni visive che creano la diversità. Il copricapo a punta, il colore giallo degli abiti, il gesticolare sguaiato e volgare sono parole di una grammatica visiva che definiva la negatività, e la comunanza col demone, degli israeliti. La loro subumanità veniva dimostrata associandoli ai suini

---

<sup>70</sup> Burke 2002, p. 157.

<sup>71</sup> La connessione tra ebrei e lebbrosi risale fin dal primo secolo dopo Cristo, quando lo storico ebreo Flavio Giuseppe, nel suo scritto apologetico *Contro Apione* polemizzò con l'egiziano Manetone, il quale sosteneva che tra gli antenati degli ebrei vi fosse anche un gruppo di lebbrosi cacciati dall'Egitto. In età medievale, la diffusione del *Contro Apione* in Europa contribuì, per converso, a diffondere questa e altre leggende ingiuriose, quali l'adorazione dell'asino e l'omicidio rituale. Lazar 1991.

nell'immagine ricorrente del *Judensau*, dove si raffigurano ebrei allattati da una scrofa, assente invece nell'Europa meridionale<sup>72</sup>.

Alcune connotazioni attribuite agli altri migrano fra le categorie, a seconda dei periodi storici e dei contesti geografici. Nel caso dei rituali si vede come l'accusa di mangiare i bambini, sia mossa sia contro gli ebrei che contro le streghe; nel caso delle etichette visive, il cappello a punta e il naso "importante", seguono lo stesso percorso. A Buda, nel 1421, una legge impose a chiunque fosse stato arrestato per la prima volta con un'accusa di stregoneria l'obbligo di indossare il cosiddetto "cappello da ebreo"<sup>73</sup>. Allo stesso modo, nella Spagna d'età moderna, un cappello simile fu imposto agli eretici arrestati dall'inquisizione. Queste migrazioni comproverebbero che esiste (o perlomeno è esistito) un codice figurativo atto a esprimere la subumanità e che i termini di questo codice erano così forti, dal punto di vista dell'efficacia visiva, da essere applicati a prescindere dalle contingenze storiche e sociali.

La disumanità dell'Altro è ciò che lo separa dall'umano e lo avvicina al diabolico. La semplice proprietà transitiva dell'eguaglianza ci insegna che se due individui assomigliano al diavolo, essi si assomiglieranno anche fra loro. E il diavolo è lo stereotipo del male che formiamo nella nostra mente.

Attila è descritto da Prisco di Panion, nel V secolo, come basso di statura, con il torace largo e la testa grande, gli occhi piccoli, il naso piatto, la barba sottile e brizzolata e, soprattutto, la pelle scura. Oltre cinque secoli più tardi, Rodolfo il Glabro descrive allo stesso modo il diavolo: di bassa statura, dal collo esile, il volto smunto, gli occhi eccessivamente neri, la fronte increspata da rughe, il naso schiacciato, la bocca sporgente e con le labbra carnose, il mento piccolo e puntuto rivestito da una barba caprina, le orecchie a punta e pelose, i capelli dritti e scarmigliati, la dentatura canina, la testa allungata, il petto sporgente e una gobba sulla schiena (*Cronache*, V, 2)<sup>74</sup>.

Gli stessi bizantini, cristiani, pur se ortodossi, come il vescovo Liutprando da Cremona, che fu inviato nel 968 dall'imperatore Ottone I in missione a Bisanzio, sono disprezzati nella visione occidentale. Così Liutprando descrive l'imperatore bizantino:

---

<sup>72</sup> Sul tema della rappresentazione degli ebrei nel medioevo dell'Europa nord-occidentale si vedano, oltre al citato *Outcasts*, anche i precedenti saggi tematici dell'autrice: Mellinkoff 1974; 1979; 1993.

<sup>73</sup> Hassig 1999, p. 33.

<sup>74</sup> Eco 2011, p. 14.

Fui davanti a Niceforo, un essere mostruoso, un pigmeo dalla testa enorme, che pare una talpa per la piccolezza degli occhi, è imbruttito da una barba coita, larga, spessa e brizzolata, ha il collo lungo un dito [...] un etiope per il colore, "con cui non vorresti imbatterti nel cuor della notte", di ventre obeso, secco di natiche, dalle cosce troppo lunghe per la sua piccola statura, dalle gambe corte, i piedi piatti, e un vestito da contadino troppo invecchiato, fetido e scolorito a forza di indossarlo<sup>75</sup>.

#### RITI E ODORI

Oltre all'aspetto anche il comportamento dell'Altro "deve" essere deplorato. Se un popolo pratica riti giudicati "strani", ne sono enfatizzate le assurdità; se tutto ciò non fosse ancora sufficiente a metterlo in cattiva luce, allora l'accusatore di turno inventa una ritualità deplorable, generalmente basandosi su modelli preesistenti di sicuro effetto emotivo. Un caso tipico è quello dell'ebreo che ammazza i bambini e si abbevera del loro sangue a scopo rituale. Lo stesso modello è presente nella costruzione dell'eretico infame e viene dal lontano passato, del resto l'uccisione di "cuccioli" è un atto deprecabile fin da un livello etologico. Al riguardo Michele Psello scrive che gli eretici:

A sera, quando si accendono i lumi e da noi si celebra la passione, conducono in una certa casa le fanciulle che hanno introdotto ai loro riti segreti, spengono le lampade perché non vogliono la luce a testimone delle sconcezze che avverranno, e sfogano la propria dissolutezza su chi gli capita, fossero pure sorella o figlia. Sono infatti convinti di fare così cosa grata ai demoni se violano le leggi divine che vietano il connubio con chi ha lo stesso sangue. Terminato il rito, se ne tornano a casa e attendono che siano passati i nove mesi: giunto il momento in cui dovrebbero nascere gli empì figli di un empio seme, si congregano di nuovo nello stesso luogo. Tre giorni dopo il parto, strappano i miseri figli alle loro madri, incidono con una lama affilata le loro tenere membra, raccolgono in coppe il sangue sgorgatone, bruciano i nuovi nati quando ancora respirano e li gettano su un rogo. Poi mescolano nelle coppe sangue e cenere ottenendone un orribile intruglio, con cui insudiciano cibi e bevande, di nascosto, come chi versi veleno nell'idromele. Tale è la loro comunione.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Eco 2011, p. 15.

<sup>76</sup> Michele Psello, *De operatione daemonum*, XI sec. In: Michael Psellus 1985, cap. 4

E, anche se non può avere riscontro nella trasposizione visiva, un carattere distintivo fondamentale dell'Altro, in quanto primordiale, è l'odore, diverso dal nostro e sempre sgradevole<sup>77</sup>. Nell'*Evagatorium in Terrae sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem* di Felix Fabri (XV secolo) si narra che i:

Saraceni emettono un certo orribile lezzo, per cui si danno a continue abluzioni di diverse sorti; e siccome noi non puzziamo, a essi non importa che ci bagniamo insieme a essi. Ma non sono altrettanto indulgenti con gli Ebrei, che puzzano ancora di più. [...] Così i puzzolenti Saraceni sono lieti di trovarsi in compagnia di chi come noi non puzza.<sup>78</sup>

### I “villani”

La diversità religiosa non esaurisce l'ampio spettro dei motivi di denigrazione applicabili. Sempre all'interno della società occidentale medievale, oltre ai diversi per fede religiosa o luogo di provenienza, abbiamo anche il caso di diversi per condizione sociale: i villani, abitanti delle campagne. Per l'occhio del cittadino o del nobile (è sempre una questione di punti di vista) i contadini e i pastori sono “altri” e, in quanto tali, hanno aspetto e comportamento diverso. A partire dal XII secolo, i villani sono ritratti in modo grottesco, in modo da renderli distinguibili dai promotori e, spesso unici fruitori, delle figurazioni, ossia dalle persone di ceto sociale più elevato. I contadini sono alterizzati sia dal punto di vista fisico, essendo rappresentati grassi e tozzi, sia da quello del comportamento, infatti mancando di *gravitas*, sono dipinti con una mimica e una gestualità eccessiva e volgare.

Nell'area geografica studiata un caso esemplare è costituito dal velario affrescato a Summaga, dove si ha un esempio, a dire il vero molto blando, di satira grafica del villano. Il contadino che raccoglie le uova dal pollaio è reso con vivace realismo, ma tozzo e grosso in proporzione ai soldati e agli uomini di chiesa, alti e magri, raffigurati con lui nella scena (Figura 3).

---

<sup>77</sup> Il caso dell'odore delle persone di altre etnie è particolare perché, anche senza pregiudizi, il nostro olfatto percepisce l'odore diverso degli stranieri, dipenda esso dalla cucina, da motivi etnici o da qualsiasi altra cosa. In realtà facciamo caso all'odore altrui semplicemente perché siamo assuefatti al nostro, tanto da non percepirlo più. Non è un caso che, in tempi di aumento degli emigranti dalle zone povere del mondo verso l'Europa, il maggior numero di liti condominiali registrate sia dovuto non al rumore, com'era consueto fino a qualche anno fa, ma agli odori provenienti dalle cucine dei vicini, soprattutto se stranieri...

<sup>78</sup> Eco 2011, p. 17.



Figura 3: Frescante veneto, Dettaglio della *Scena campestre e scena di battaglia*, sacello dell'Abbazia di Santa Maria Maggiore, Summaga (VE)

Una scenetta molto folkloristica, che rende il gusto della satira “popolare”, pur non trattando esplicitamente di villani, è raffigurata in un manoscritto dei *Sermones Catholici* (XIII sec.) conservato nella biblioteca “V. Joppi” di Udine<sup>79</sup>. La scena rappresenta un tale *Martinum amicum vini* che, genuflesso, presenta due oche al patriarca d'Aquileia Raimondo della Torre, seduto su un elaborato *faldistorium*, dicendo “Toite queste oche” e il patriarca risponde sorridente: “Ben es ocha”. L'azione si svolge in un castello merlato e turrato, con la naturalistica nota di una cicogna in cima alla torre (Figura 4).

---

<sup>79</sup> MS 97, Fondo principale, Biblioteca Civica “V. Joppi”, Udine.

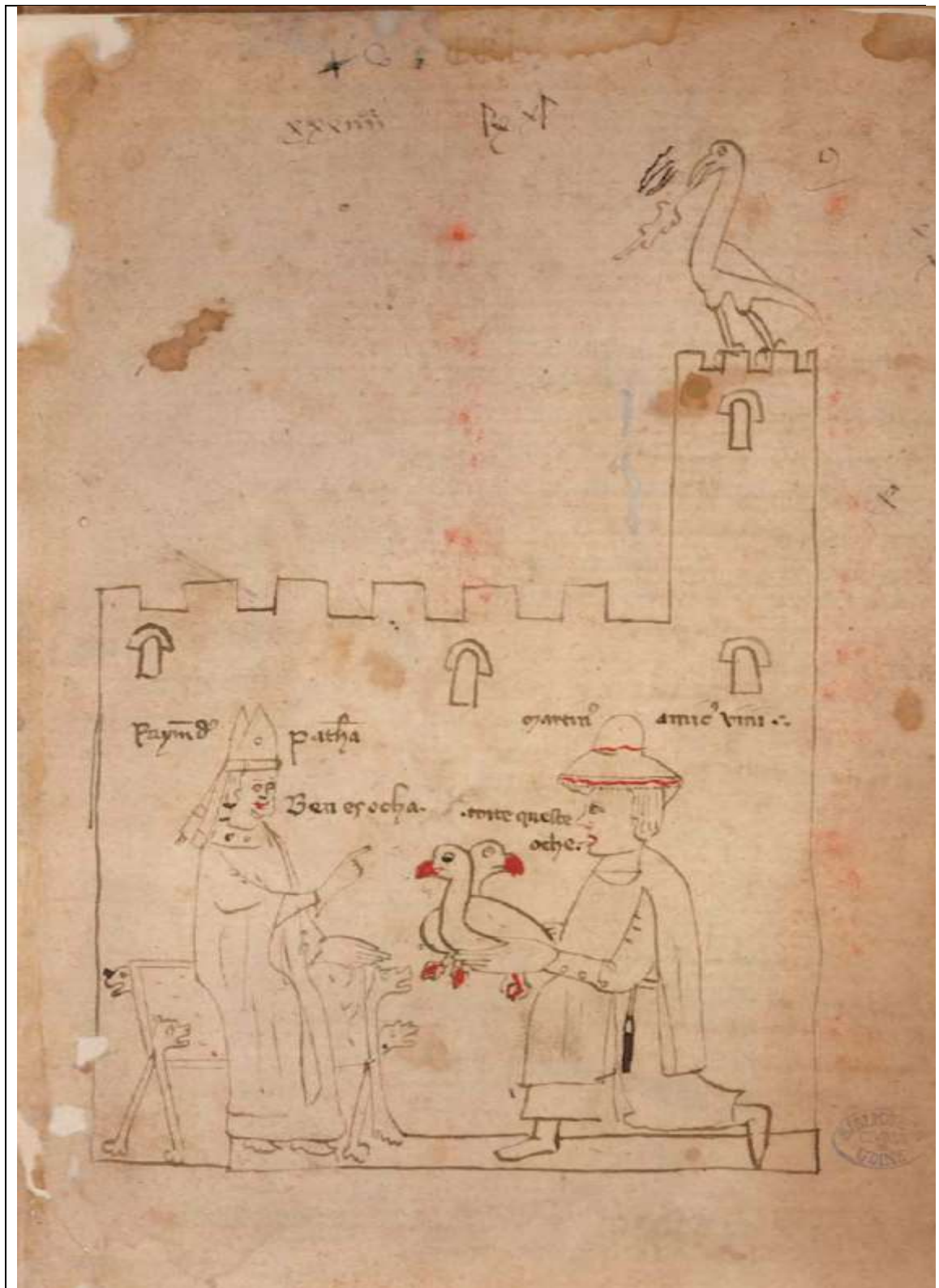


Figura 4: Scena umoristica, Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine, Fondo principale (posiz. MS 97)

Raimondo della Torre fu patriarca di Aquileia dal 1273 al 1299, per cui la datazione del disegno è conseguente. Chi fosse Martinus non è noto, ma la qualifica di "amicum



vini” esplicita chiaramente il vizio su cui l’autore del disegno satireggia; in ogni caso, l’abito di buona fattura (si vedano ad esempio i bottoni sulle maniche) lascia pensare che fosse un personaggio benestante, non un villano. Eppure Martinus eredita dal villano la corporatura: la testa grossa e il fisico “stazzato” lo separano visivamente dal longilineo pariarca.

Un caso, che invece si potrebbe definire “indiretto”, di satira grafica del villano si può riscontrare a Spilimbergo, nella chiesa di San Giovanni Battista, dove nell’affresco della *Crocifissione*, opera di un frescante friulano di metà Quattrocento (Figura 5).

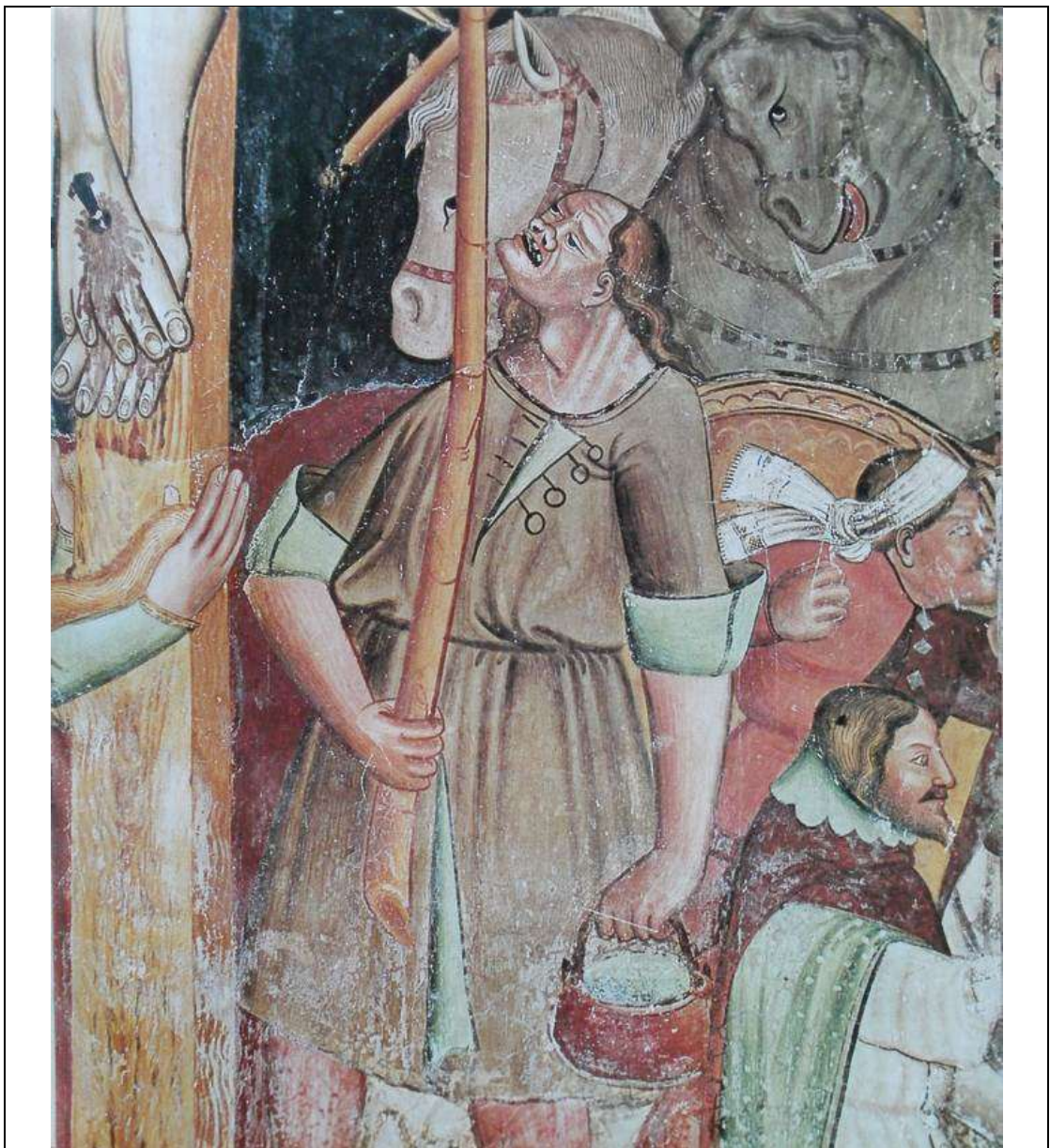


Figura 5: Frescante friulano, Dettaglio della *Crocifissione*, metà del XV secolo, Chiesa di San Giovanni Battista, Spilimbergo (PN).

Stepathon, colui che porge la spugna a Cristo in croce, appare violentemente caricaturato: il naso schiacciato e rivolto all'insù, la bocca larga con i denti digrignati e distanziati fra loro, gli occhi semisocchiusi in una brutta smorfia. Le gambe e le braccia nude sono un altro segno caratterizzante della volgarità, che è più spesso utilizzato per la rappresentazione di contadini che di malvagi<sup>80</sup>. La volontà e la capacità di imbruttire un personaggio caricaturandolo, e attribuirgli così un valore etico molto negativo, erano evidentemente presenti in area friulana, pur se di derivazione teutonica, come in questo caso; il fatto che non siano quasi mai stati applicate nei confronti di stranieri è significativo.

---

<sup>80</sup> Si vedano le miniature delle *Tres Riches Heures* dei fratelli Limbourg.

## Il contesto storico

Lo studio delle minoranze medievali assume significato nell'ambito della ricerca dei problemi dell'Europa contemporanea. Se si assegna al medioevo la nascita delle radici dell'Europa, ne consegue che i pregi e i difetti della cultura occidentale discendano da quel periodo. La tesi sviluppata da Norman Cohn in *Warrant for Genocide e Europe's Inner Demons* sostiene che l'antisemitismo, come forma di razzismo connessa all'idea che gli ebrei complottino per avere il dominio del mondo, nasca da una visione medievale, da credenze collettive formatesi nel medioevo e trasmesse al giorno d'oggi. Gli stessi temi sono trattati da Robert I. Moore in *The Formation of a Persecuting Society*<sup>81</sup> e Carlo Ginzburg in *Storia notturna*<sup>82</sup>, nei cui testi si analizza l'inconscio collettivo degli europei in relazione ai conflittuali rapporti fra maggioranza cattolica e minoranze varie.

Gli storici che hanno studiato le persecuzioni degli ebrei, dei musulmani, degli eretici, degli omosessuali e dei lebbrosi hanno individuato un punto di svolta nell'atteggiamento verso le minoranze in diversi momenti, che vanno dalla Prima Crociata (periodo in cui la storiografia rileva un cospicuo incremento di violenze contro gli ebrei) all'inizio del XIV secolo, quando si diffusero in Francia e altrove una serie di "teorie del complotto". L'irrazionale risposta alla povertà, alle malattie, alle paure religiose ed etniche avrebbe portato ai *pogrom* contro gli ebrei, allo sterminio dei lebbrosi e alla caccia alle streghe di età moderna.

R. I. Moore collega l'ascesa delle persecuzioni a processi secolari come la creazione di un'economia monetaria e la nascita delle monarchie centralizzate. Secondo l'autore, l'intolleranza ebbe una fase iniziale di crescita sulla base di fatti storici contingenti, ma in seguito la mentalità persecutoria trascese i particolarismi storici e geografici.

Ginzburg indaga diacronicamente sullo sviluppo degli stereotipi e delle credenze relate all'idea dell'"Altro", cercando di scoprirne collegamenti e origini. Il suo saggio è specificatamente dedicato alle origini folkloriche del sabba, ma lo studio dei meccanismi socio-culturali che si innescano con la migrazione di idee (pur se preconette) è interessante ai fini del presente lavoro.

---

<sup>81</sup> Robert Ian Moore 1987.

<sup>82</sup> Ginzburg 1989.

## IL PERIODO IN ESAME: 1000-1400

I secoli dal X al XIV, presentano delle peculiarità fondamentali, sia dal punto di vista storico che artistico.

Nel periodo studiato il potere spirituale e il potere secolare a volte si incontrano più spesso si scontrano. La Chiesa aspira ad affrancarsi dalla sua infeudazione al potere temporale, avvenuta progressivamente nel corso dei secoli precedenti all'anno Mille. La riforma gregoriana, dal nome di Gregorio VII, papa dal 1073 al 1085, si propone come una risposta a questa esigenza e si realizzerà lungo tutto il XII secolo.

L'idea di Gregorio è quella di mondare la Chiesa dalle sue impurità. I liquidi impuri sono lo sperma e il sangue; si impone così il celibato ai chierici e si vieta loro la partecipazione attiva alla guerra. L'altra impurità è il denaro, per cui i Padri conciliari condannano anche l'usura e gli ebrei, in quanto principali protagonisti nel ramo feneratizio.

Un'innovazione importante della Riforma è l'introduzione della pratica annuale della confessione auricolare per tutti i cristiani maggiori di 14 anni. La confessione auricolare, dialogo diretto fra credente e prete, coperta dal segreto confessionale, interrompeva il vecchio uso delle confessioni pubbliche, molto meno praticate, che riguardavano esclusivamente azioni pubbliche e non consentivano la conoscenza puntuale del confessato e dei fatti<sup>83</sup>. La confessione auricolare darà alla Chiesa un

---

<sup>83</sup> XXI Della confessione, del segreto confessionale, del dovere di comunicarsi almeno a Pasqua  
Qualsiasi fedele dell'uno o dell'altro sesso, giunto all'età di ragione, confessi fedelmente, da solo, tutti i suoi peccati al proprio parroco almeno una volta l'anno, ed esegua la penitenza che gli è stata imposta secondo le sue possibilità; riceva anche con riverenza, almeno a Pasqua, il sacramento dell'Eucarestia, a meno che per consiglio del proprio parroco non creda opportuno per un motivo ragionevole di doversene astenere per un certo tempo. Altrimenti finché vive gli sia proibito l'ingresso in chiesa, e - alla sua morte - la sepoltura cristiana. Questa salutare disposizione sia pubblicata frequentemente nelle chiese, perché nessuno nasconda la propria cecità con la scusa dell'ignoranza.

Se poi qualcuno per un giusto motivo volesse confessare i suoi peccati ad un altro sacerdote, prima chieda e ottenga la licenza dal proprio parroco, poiché diversamente l'altro non avrebbe il potere di assolverlo o di legarlo (32).

Il sacerdote, poi, sia discreto e prudente; come un esperto medico versi vino e olio (33) sulle piaghe del ferito, informandosi diligentemente sulle circostanze del peccatore e del peccato, da cui prudentemente possa capire quale consiglio dare e quale rimedio apprestare, diversi essendo i mezzi per sanare l'ammalato.

Si guardi, poi, assolutamente dal rivelare con parole, segni o in qualsiasi modo l'identità del peccatore; se avesse bisogno del consiglio di persona più prudente, glielo chieda con cautela senza alcun accenno alla persona: poiché chi osasse rivelare un peccato a lui manifestato nel tribunale della penitenza, decretiamo che non solo venga deposto dall'ufficio sacerdotale, ma che sia rinchiuso sotto rigida custodia in un monastero, a fare penitenza per sempre.

potente mezzo di controllo dei credenti, potendo intervenire a livello individuale sul comportamento umano.

La riforma gregoriana sostenne il grande sviluppo della cristianità avvenuto tra l'XI e il XIII secolo, ma l'implicita salvaguardia della purezza incoraggiò anche il movimento di repressione dei "non allineati", come gli eretici, gli ebrei, gli omosessuali e i lebbrosi, tramite l'istituzione dell'Inquisizione.

#### IL PRESTIGIO DEL DIRITTO

Il diritto romano, di eredità imperiale, è un diritto basato su fonte scritta, mentre il diritto medievale poggiava su consuetudini e tradizioni orali. Nell'arco del periodo medievale i principi consuetudinari sono stati costantemente rimodellati e formalizzati. A partire dal XIII secolo, con la rinascita degli studi sulla romanità e per necessità strutturali delle rinnovate forme di potere, il diritto consuetudinario viene trasposto in forma scritta. Infatti,

I poteri prestatati, le monarchie in via di rafforzamento, hanno bisogno di testi a cui fare riferimento, in particolare di una buona conoscenza delle diverse consuetudini a cui sono legate regioni, città e villaggi.<sup>84</sup>

Il diritto canonico è la grande innovazione giuridica della Riforma gregoriana. La necessità della Chiesa di ratificare il proprio funzionamento e le relazioni con la società è conseguente alla volontà di rendersi onnipresente nella realtà storica del periodo e di controllarla. Attorno al 1140, un gruppo di monaci di Bologna, fra cui la tradizione indica un certo Graziano, partendo dai testi dei Padri, dai documenti pontifici e da antiche decretali, spesso false, sviluppa la *Concordia discordantium canonum*, la "concordanza" dei testi contraddittori o *Decretum Gratianii*.<sup>85</sup> L'opera è un'antologia di testi giuridici

---

*Concilio Laterano IV*, 1215.

<sup>84</sup> J. Le Goff & Montremy 2003, p. 121.

<sup>85</sup> Sulla falsità storica delle fonti medievali va considerato che, nell'arco di quasi tutto il medioevo cristiano, il concetto di verità storica era diverso rispetto al nostro. La verità poteva essere concepita soltanto come ciò che si inserisce nel mondo delle proprie convinzioni e della propria fede. I testi sono, perciò, sempre interpretati e trascritti a proprio piacimento o a proprio vantaggio; la falsificazione non è vista come tale perché non esiste un concetto scientifico dell'oggettività, perlomeno nello spirito dei moderni filologi per i quali la critica ha il suo scopo in sé. Fuhrmann fa giustamente notare: "Guardiamo però una volta tanto l'età moderna con occhi medievali e sottoponiamoci al giudizio del Medioevo: la nostra mania di critica, non limitata da alcun principio religioso, verrebbe probabilmente considerata un atteggiamento irresponsabile e una dipendenza da una cultura storico-filosofica sciocca ed esteriore." Nel periodo medievale la prassi era la legittimazione soggettiva, non la ricerca di un'astratta oggettività; il concetto di falso "storico" non era quindi concepibile secondo i nostri parametri. Oskar Köhler ha così descritto il

tratti da fonti diverse, comprese le Scritture e i Padri della Chiesa, classificati in modo da rispondere alle domande che sorgono quando vi sono conflitti di autorità. La certezza del giudizio e del giudicante è sicurezza per il giudicato; come afferma, sul tema, Le Goff:

La civiltà medievale si affida dunque al diritto per identificare i problemi e per giustificare le decisioni. In tal modo risponde al profondo bisogno di sicurezza che si manifesta in tutti i campi, nell'economia (il XIV secolo vede nascere le prime assicurazioni) come nella religione: la riorganizzazione dei sacramenti è un modo per evitare l'inquietudine, per offrire punti di riferimento.<sup>86</sup>

Il ruolo assunto dal potere, qualunque esso sia, si trasforma: da arbitro, che presenzia all'ordalia per valutarne la correttezza, diventa giudice, avvicinandosi, quindi, al ruolo di Dio.

Nel testo poetico del *Dies irae*, il peccatore si definisce egli stesso come un accusato che compare davanti al giudice e fa costantemente uso del vocabolario di un processo: il Dio Padre, giudice temibile ma giusto, non è anche Dio Figlio, il migliore avvocato delle cause degli uomini? Per quanto possa essere terrificante, il «giorno dell'ira» del Giudizio finale - con le sue immagini apocalittiche - si rivela rassicurante poiché funziona come un sistema accusa/difesa, con la certezza che la giustizia sarà equa. Il purgatorio in particolare permette tutta una gradazione delle pene, evitando il tutto o niente. Ciascuno può ragionevolmente sperare di non subire la pena suprema dell'inferno.<sup>87</sup>

La vita quotidiana subisce un processo di giudiziizzazione e lo sviluppo del diritto accompagna quello delle monarchie: la vita dell'individuo è sempre più controllata in nome della sicurezza pubblica.

Gregorio IX, giurista anch'esso, rese l'Inquisizione l'arma principale del papato nella lotta contro l'eterodossia. La lotta contro l'eresia evidenzia l'applicazione dei meccanismi di potere: la denuncia di eresia viene usata come arma contro le dissidenze sociali e politiche, ma anche nelle faide private<sup>88</sup>. A partire dall'XI secolo:

---

fenomeno medievale delle falsificazioni: "Ciò che nell'ottica scientifica è la "falsificazione" di un nome, di una data, di un documento, in una diversa concezione della storia può essere l'ingenuo ripristino dell'accordo fra fatto e "giusto ordine". Si veda:

Fuhrmann 1989

<sup>86</sup> J. Le Goff & Montremy 2003, p. 122.

<sup>87</sup> J. Le Goff & Montremy 2003, p. 122.

<sup>88</sup> Il processo per eresia intentato a Giovanna d'Arco, in realtà su pressione inglese, è un evidente esempio di questo meccanismo.

Volendo mantenere l'ordine e la purezza all'interno della cristianità, varie volte la Chiesa ha ribaltato le acquisizioni del suo umanesimo. Per estendere la pace all'interno ha portato la guerra all'esterno. Per arginare gli straripamenti ha identificato anticonformisti e stranieri da emarginare o escludere. Così prende forma un movimento di persecuzione (ben identificato da Robert Moore), intento a preservare da qualsiasi contaminazione una cristianità che si ritiene debba diventare ideale, perfetta, monda da ogni contaminazione.<sup>89</sup>

L'atteggiamento verso gli ebrei fu sempre ondivago e legato alla spinta "integralista" delle crociate. La Chiesa medievale aveva chiara cognizione che gli ebrei furono il primo popolo scelto da Dio e che l'*Antico Testamento* rimaneva un Libro sacro dei cristiani, ma soprattutto che Gesù era nato ebreo; in contrasto con questa pulsione, si ha però l'enfatizzazione della diversità, perché:

L'antigiudaismo, è noto, si fonda sull'idea che gli ebrei, dopo aver voluto soffocare il cristianesimo, si intestardirono a non convertirsi e a non volersi fondere al nuovo Israele: la Chiesa. Rifiutavano di riconoscere in Gesù il Messia. Verranno ritenuti i soli responsabili della morte di Gesù. Verranno considerati dei deicidi. A partire dal XII secolo, saranno accusati di uccisioni rituali di bambini cristiani e di profanazione dell'ostia. Nell'attesa della loro conversione, gli ebrei erano dunque emarginati come una sorta di popolo-testimone, di popolo-fossile, con tutta una serie di vessazioni e idee preconcepite.<sup>90</sup>

#### PERSECUZIONE E REPRESSIONE

In ambito storico si nota che dall'XI secolo si ha un aumento registrato dei casi di persecuzione degli eretici, dei casi di *pogrom* delle comunità ebraiche e dei casi di isolamento e sterminio dei lebbrosi; si riteneva ciò accadesse in relazione ad un aumento del loro numero o importanza, ma, come nota lo storico Robert Ian Moore, la coincidenza appare improbabile. La cosa è spiegabile, più semplicemente, con il mutato atteggiamento delle autorità nei confronti delle dissidenze o della marginalità involontaria in genere. Il tutto è ascrivibile in una vera e propria rivoluzione, che Moore definisce la "prima rivoluzione europea", che parte dal X secolo, con il lento svanire delle strutture carolingie, e si ipostatizza verso la fine del XIII e il cui risultato è la formazione di una società della persecuzione.

---

<sup>89</sup> J. Le Goff & Montremy 2003, pp. 140-141.

<sup>90</sup> J. Le Goff & Montremy 2003, pp. 141-142.

Robert I. Moore espone la sua ipotesi nel saggio *The Formation of a Persecuting Society*:

This requires us to reconsider the accepted, if not always very closely examined, explanations of the growth of persecution, and in particular to consider whether it can be right to attempt to account for the persecution of each set of victims independently of the others. The explanations most commonly advanced are derived from the assumption that the presence of each group became more evident during the twelfth century, thus making the threat which it is supposed to have presented more ominous. Lepers, like heretics, it is widely assumed, became very much more numerous at this time, and Jews very much more important, because of the special role which they played as money-lenders and bankers in the spectacular growth of commerce and urban communities in this period. The parallels not only in the chronological evolution of persecution but between the forms which it took and the beliefs which engendered it must undermine that approach. The coincidence is too great to be credible. That three entirely distinct groups of people, characterized respectively by religious conviction, physical condition, and race and culture, should all have begun at the same time and by the same stages to pose the same threats, which must be dealt with in the same ways, is a proposition too absurd to be taken seriously. The alternative must be that the explanation lies not with the victims but with the persecutors.<sup>91</sup>

La spiegazione di Moore appare estremamente razionale: se, improvvisamente, non sentissi più le voci di chi mi parla, è più probabile che il resto del mondo sia divenuto muto o che io sia diventato sordo? Ebrei, eretici e lebbrosi, erano gruppi di marginali all'interno della società cattolica legati fra loro solo dalla marginalità stessa; sembra impossibile che, tutt'un tratto, fossero aumentati di numero o che fosse aumentato il loro potere sociale, tanto da costituire un pericolo per la maggioranza cattolica della popolazione; appare ovvio che a cambiare fu il punto di vista dei poteri costituiti. Quello che non si può verificare è se nei secoli precedenti, dal VII al X, la persecuzione dei marginali fosse assente o se si tratta solamente di un caso di mancata documentazione; ma è improbabile che non sia trapelata alcuna traccia di persecuzioni altomedievali, per cui assumiamo che non ce ne siano state, perlomeno di rilevante importanza.

---

<sup>91</sup> R. I. Moore 2008, p. 63.



I motivi storici, di questo processo, definito “rivoluzione” da Moore, sono semplici: rafforzare l’identità di un gruppo chiuso con la creazione di uno o più nemici *ad hoc*. Ovviamente i nemici devono essere ben definiti e visibili, perché il timore di un soggetto non identificabile genera un’ansia senza possibilità di salvezza. Il nemico va quindi individuato e “discriminato”.

Tutte le categorie di emarginati sono quindi sottoposte ad una doppia discriminazione: visiva e spaziale. La definizione del nemico passa attraverso la prigionia per gli eretici, la segregazione nei lebbrosari e in villaggi specifici per i lebbrosi, l’isolamento in quartieri predisposti per gli ebrei e le prostitute e in abitazioni isolate per boia e becchini. Siccome questi sottoinsiemi sociali condividono anche la quotidianità della maggioranza “sana” della popolazione la discriminazione avviene anche attraverso l’apposizione di marchi che li rendano distinguibili, distinti per tipologia di emarginati.

Nei secoli XII e XIII si assiste alla classificazione e alla persecuzione dei diversi o dissidenti:

during the eleventh, twelfth and thirteenth centuries, Jews, heretics, lepers, male homosexuals and in differing degrees various others were victims of a rearrangement of Leach’s ‘internalised version of the environment’, which defined them more exactly than before and classified them as enemies of society. But it was not only a matter of definition. In each case a myth was constructed, upon whatever foundation of reality, by an act of collective imagination. A named category was created – Manichee, Jew, leper, sodomite and so on – which could be identified as a source of social contamination, and whose members could be excluded from Christian society and, as its enemies, held liable to pursuit, denunciation and interrogation, to exclusion from the community, deprivation of civil rights and the loss of property, liberty and on occasion life itself.<sup>92</sup>

Questa classificazione ed etichettatura della devianza discende dallo stesso processo che ha sviluppato la giurisprudenza medievale e che ha strutturato nella società nuovi ruoli, oltre che di perseguitati anche di persecutori. Si può parlare, d’accordo con Moore, di una “professionalizzazione del potere” che accompagna l’emergere di un regime burocratico. Le accuse di eresia, stregoneria, malversazioni degli ebrei, etc. partivano ed erano sempre portate a conclusione processuale dalle strutture

---

<sup>92</sup> R. I. Moore 2008, p. 93.

di potere secolari, non da quelle religiose, che intervenivano solo nel cuore del procedimento giudiziario.

#### FUSIONE DEGLI STEREOTIPI

Il fenomeno della stereotipizzazione e della fusione delle categorie di diversi nella macrocategoria dell'Altro è sempre esistito, connaturato a meccanismi automatici ed ergonomici della percezione umana. Ginzburg, fa notare che

La propensione a obliterare i tratti individuali di un oggetto è direttamente proporzionale alla distanza emotiva dell'osservatore. In una pagina del Trattato di architettura il Filarete, dopo aver affermato che è impossibile costruire due edifici perfettamente identici – così come, nonostante le apparenze, i “ceffi tartari, che hanno tutti il viso a uno modo, o vero quelli di Etiopia che sono tutti neri, pure se bene li riguardi, troverai che v'è differenza alle similitudini” – ammetteva però che esistono “assai animali che sono simili l'uno a l'altro, come sono mosche, formiche, vermi e rane e molti pesci, che di quella specie non si conosce l'uno da l'altro”. Agli occhi di un architetto europeo le differenze anche esigue fra due edifici (europei) erano rilevanti, quelle tra due ceffi tartari o etiopi, trascurabili, e quelle tra due vermi o due formiche, addirittura inesistenti. Un architetto tartaro, un etiope ignaro di architettura o una formica avrebbero proposto gerarchie differenti. La conoscenza individualizzata è sempre antropocentrica, etnocentrica e via specificando.<sup>93</sup>

In luoghi e tempi diversi, e quindi con modi diversi, ogni società ha la necessità di distinguere i propri componenti. Gli aspetti negativi di ciò si hanno quando certi gruppi vengono marchiati, isolati e perseguitati. Il violento processo di controllo sociale dei diversi, verificatosi nei primi secoli dell'Alto Medioevo si ripropone nell'età della rivoluzione industriale:

L'emergere dei rapporti di produzione capitalistici aveva provocato – in Inghilterra dal 1720 circa, nel resto dell'Europa quasi un secolo dopo, col codice napoleonico – una trasformazione, legata al nuovo concetto borghese di proprietà, della legislazione, che aveva aumentato il numero dei reati punibili e l'entità delle pene. La tendenza alla criminalizzazione della lotta di classe fu accompagnata dalla costruzione di un sistema carcerario fondato sulla lunga detenzione. Ma il carcere produce criminali. In Francia il numero dei recidivi, in continuo aumento a partire dal 1870, toccò verso la fine del secolo una percentuale pari alla metà dei criminali sottoposti a processo. Il problema

---

<sup>93</sup> Ginzburg 1986, p. 178.

dell'identificazione dei recidivi, che si pose in quei decenni, costituì di fatto la testa di ponte di un progetto complessivo, più o meno consapevole, di controllo generalizzato e sottile sulla società.<sup>94</sup>

In *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*<sup>95</sup> Carlo Ginzburg ricorda che nel 1321 ci fu un'infinita sequenza di massacri di lebbrosi, prevalentemente nella Francia occitanica, in quanto accusati di aver voluto uccidere tutta la popolazione cattolica avvelenando acque, fontane e pozzi. Inizialmente, l'accusa riguardava solo i lebbrosi, successivamente si sviluppò una teoria del complotto per cui furono coinvolti gli ebrei e, come ultimi mandatarî, i saraceni nelle figure dei sultani di Granada o di Babilonia.

Uno dei capi dei lebbrosi avrebbe confessato di essere stato corrotto col denaro da un ebreo, che gli aveva consegnato del veleno (fatto di sangue umano, orina, tre erbe, ostia consacrata) messo in sacchetti provvisti di pesi per farli andare più facilmente a fondo nelle fontane, ma chi si era rivolto agli ebrei era stato il re di Granada - e un'altra fonte aggiungeva al complotto anche il sultano di Babilonia. Così in un solo colpo venivano fusi tre tipi di nemico tradizionale: il lebbroso, l'ebreo e il saraceno. Il richiamo al quarto nemico, l'eretico, era dato dal particolare che i lebbrosi convocati dovevano sputare sull'ostia e calpestare la croce.<sup>96</sup>

L'aspetto importante della persecuzione, citata da Ginzburg, è l'associazione automatica degli untori lebbrosi agli ebrei e ai saraceni. Associazione per cui il popolo tendeva a farsi "giustizia" da sé e, non avendo saraceni per le mani, si "accontentava" di massacrare i lebbrosi e gli ebrei lì presenti. Il vantaggio di eliminare un ebreo era anche eminentemente pratico, in quanto se questo fosse stato prestatore, la sua eliminazione avrebbe immediatamente sanato il debito contratto da molti buoni cristiani.

Ginzburg sostiene che, dopo il 1000, uno stereotipo ostile riemerse in Occidente da un lontano passato: quello del complotto ordito contro la Cristianità, mosso da diverse categorie di stranieri, emarginati o marginali che, con l'aiuto di Satana si ripropongono di uccidere tutti i *boni homines* cristiani<sup>97</sup>. Il complotto:

---

<sup>94</sup> Ginzburg 1986, p. 186.

<sup>95</sup> Ginzburg 1989, pp. 6-8.

<sup>96</sup> Eco 2011, p. 27.

<sup>97</sup> Collegato a questo c'era uno stereotipo di origini ancora più arcaiche: la cerimonia notturna, in cui streghe e stregoni antropofagi davano vita a sfrenate orgie sessuali, divoravano bambini e prestavano omaggio al demone in forma di animale.

non è che un caso estremo, quasi caricaturale, di un fenomeno molto più complesso: il tentativo di trasformare (o manipolare) la società. I dubbi crescenti sull'efficacia e sui risultati dei progetti sia rivoluzionari sia tecnocratici impongono di ripensare il modo in cui l'azione politica s'inserisce nelle strutture sociali profonde, e sulla sua reale capacità di modificarle.

La loro identificazione era sempre il risultato di un rapporto di forza, tanto più efficace quanto più i suoi risultati si diffondevano in maniera capillare. Attraverso l'introiezione (parziale o totale, lenta o immediata, violenta o apparentemente spontanea) dello stereotipo ostile proposto dai persecutori, le vittime finivano col perdere la propria identità culturale. Chi non voglia limitarsi a registrare i risultati di questa violenza storica deve cercare di far leva sui rari casi in cui la documentazione ha un carattere non solo formalmente dialogico: in cui, cioè, sono reperibili frammenti, relativamente immuni da deformazioni, della cultura che la persecuzione si proponeva di cancellare.<sup>98</sup>

Riguardo all'ampia diffusione geografica di questi fenomeni, Ginzburg afferma che "la ricomparsa di fenomeni simili in culture diverse sarebbe legata a strutture immutabili della mente umana, implica infatti costrizioni formali innate, non eredità o archetipi". Ed è pur vero che scendendo da un livello d'analisi sociologico a uno che potrei definire "etologico", intendendo l'uomo dal punto di vista animale, si possono riscontrare le stesse incontrollabili pulsioni in ogni cultura o in ogni stratificazione di una stessa cultura.

Ginzburg scrive che, nelle ricerche ispirate allo strutturalismo, l'oggetto di studio "viene costruito (e ricostruito) dapprima scomponendo i dati superficiali, e poi elaborando serie basate su un reticolo di isomorfismi profondi". La possibile ipotesi teleologica risultante sarà quindi basata sulla somiglianza fra casi e gruppi di casi, che definiscono le identità, non viceversa.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Ginzburg 1989, p. xxvii.

<sup>99</sup> David Nirenberg critica questo approccio perché ritiene che, a prescindere dalla data del cambiamento, le discussioni sull'origine dell'intolleranza europea hanno in comune il ragionamento teleologico di fondo, l'idea di continuità e lunga durata di pulsioni intolleranti, a volte represses a volte scatenate, che arrivano fino all'Olocausto. E, quindi, invece di indagare i singoli casi, in ambiti spazio-temporali ristretti e determinati sulle minoranze e il loro rapporto con la maggioranza, si preferisce focalizzarsi su immagini collettive, rappresentazioni e stereotipi dell'altro. Si privilegia la struttura di pensiero, di lunga durata, sottostante alle azioni dei gruppi e dei singoli.

L'"Everyman", l'"uomo qualunque", sarebbe, secondo Nirenberg, considerato sempre come un passivo recettore e amplificatore di teorie altrui, mentre, nelle reali dinamiche sociali, i discorsi sulle minoranze acquisterebbero forza e virulenza solo in un ambiente recettivo, capace di modificare e ristrutturare i

La repressione del “complotto dei lebbrosi” iniziata in Francia nel 1321 è importante perché, per la prima volta nella storia d’Europa si stabiliva un programma di reclusione massiccio di un’intera categoria di emarginati. “Nei secoli successivi ai lebbrosi sarebbero subentrati altri personaggi: i folli, i poveri, i criminali, gli ebrei . Ma i lebbrosi aprirono la strada.”, afferma Ginzburg<sup>100</sup>. Le teorie del complotto sono sempre molto confuse; il fatto di girare di bocca in bocca altera continuamente la trama originaria, dando vita a tutta una serie di colorite varianti. Scrive Ginzburg:

Tre versioni, dunque: i lebbrosi, istigati dagli ebrei, a loro volta istigati dal re musulmano di Granada; oppure, i lebbrosi e gli ebrei; o ancora, i soli lebbrosi. Perché questa discordanza tra le cronache? Per rispondere a questa domanda è necessario ripercorrere la cronologia e la geografia della scoperta del complotto. Tutta la vicenda ci apparirà in una luce più chiara.

In generale, però, la catena che abbiamo descritto implica una gradualità di passaggi che portano dal nemico esterno al nemico interno, suo complice e, per così dire, sua emanazione - una figura, questa, destinata a una lunga fortuna. E se il primo era, per definizione, inafferrabile, il secondo era a portata di mano, pronto a essere massacrato, imprigionato, torturato, bruciato.<sup>101</sup>

Placatesi le acque e impadronitesi dei beni degli ebrei, le autorità erano pronte al perdono; così i lebbrosi perseguitati nel 1321 ricevettero un’assoluzione retrospettiva dai loro persecutori.

---

discorsi ascoltati, pur se in senso quasi sempre negativo. Ed è vero che l’“uomo qualunque” cristiano medievale era in un rapporto dialogico con le minoranze; prima di assumere un qualsiasi atteggiamento violento nei loro confronti si svolgeva un dibattito e una negoziazione, religiosa, economica e culturale, ma la soluzione finale di questo “dialogo” era spesso il più pratico e comodo ricorso alla violenza. Nirenberg si propone di studiare questi dibattiti culturali fra maggioranza e minoranza in ambiti spaziotemporali ristretti, con l’idea che, in questo modo, si evitino generalizzazioni di “lunga durata” e il ricorso a “strutture mentali” per lui astratte. Critica infatti la *consecutio* per cui la storia ebraica dai massacri della Prima Crociata arriverebbe all’Olocausto, basata “solo” sulla linea di una sequenza continua di *pogrom*. Critica, insomma, ciò che considera un modello teleologico. La critica metodologica di Nirenberg è sensata, ma è una condizione di fatto, irrinunciabile, l’abduzione di ipotesi generaliste dai dati di cui si dispone, soprattutto quando sono così strettamente correlati come i *pogrom* e la loro continuità cronologica. L’approfondimento di ogni singolo caso storico è doveroso, ma non si può prescindere dallo sviluppo di ipotesi teleologiche, che se anche non fossero espresse sarebbero comunque presenti nella forma assunta da ogni apparato storiografico.

Nirenberg 1996.

<sup>100</sup> Ginzburg 1989, p. 6.

<sup>101</sup> Ginzburg 1989, p. 26.

Nell'aprile del 1348, secondo la consuetudine all'inizio della settimana santa, la notte della domenica delle Palme, il quartiere ebraico di Tolone fu invaso, le case saccheggiate e una quarantina di persone massacrate. La serie di massacri basata sul pretesto del complotto ricominciava, e questa volta la prova della colpevolezza ebraica era la peste che già colpiva la città. I mandanti del complotto cambiano: non i re musulmani, ma, presumibilmente, gli inglesi con cui si è in guerra; quello che rimane immutato è il modello del complotto, per cui "da questo momento la diffusione delle accuse contro gli ebrei e delle confessioni che le accompagnavano coincide con la storia della diffusione della peste."

I motivi di fondo che assicurano all'inizio del '300 il successo del complotto contro gli ebrei e i lebbrosi erano diversi: l'insicurezza nata da una profonda crisi economica, sociale, politica e religiosa: l'ostilità crescente verso i gruppi marginali; la ricerca convulsa di un capro espiatorio. Ma l'analogia, indubbia, tra i due fenomeni pone un problema generale.<sup>102</sup>

La chiarezza sul tema è portata approfondendo l'indagine a livello di microstoria. Indagando sui casi specifici ed esemplificando, Ginzburg esplicita i motivi per cui i poteri civili di Carcassonne promuovevano, avallavano e, infine, sfruttavano gli attacchi contro ebrei e lebbrosi.

Liberarsi definitivamente dal monopolio del credito esercitato dagli ebrei; amministrare le ricche rendite godute dai lebbrosari. Gli scopi a cui tendevano i consoli di Carcassonne erano dichiarati, nella protesta rivolta al re, con chiarezza brutale.

Solo qualche mese prima quegli stessi consoli avevano cercato di difendere le comunità ebraiche dai saccheggi e i massacri compiuti dalle bande dei Pastorelli. Probabilmente non si era trattato di un gesto di umanità disinteressata. Dietro l'elenco di lamentele trasmesse al re di Francia s'intravede la lucida determinazione di un ceto mercantile aggressivo, desideroso di spazzar via una concorrenza - quella degli ebrei - avvertita ormai come insopportabile.<sup>103</sup>

Oltre alla motivazione economica vi era quella politica: in questo caso, i progetti di accentramento amministrativo che Filippo V tentava di tradurre in pratica proprio in

---

<sup>102</sup> Ginzburg 1989, p. xxvi.

<sup>103</sup> Ginzburg 1989, p. 10.

quei mesi, acutizzavano le tensioni, perché “il tentativo del centro di indebolire le identità locali alimentava, in periferia, le ostilità nei confronti dei gruppi meno protetti.”

A livello popolare, nei secoli XIII e XIV, si percepì nettamente la spinta data agli ebrei e ai lebbrosi, verso una convergente emarginazione dalla società. Il IV concilio lateranense del 1215 aveva prescritto agli ebrei di portare sulle vesti una rotella, di solito gialla, rossa o verde. I lebbrosi dovevano, invece, indossare abiti particolari: una cappa grigia (a volte nera) o un cappuccio scarlatto. Inoltre dovevano dar segno della loro presenza anche acusticamente tramite una bàttola (*cliquette* o raganella) di legno. Lo stigma comune d'infamia è esplicitato da un'iscrizione posta sulla porta del cimitero parigino dei Santi Innocenti: “Guàrdati dall'amicizia di un folle, di un ebreo o di un lebbroso”<sup>104</sup>.

Quasi ogni senso è coinvolto nella distanziamento degli esclusi: il marchio cucito sulle vesti per la vista; la raganella per l'udito; per l'olfatto non serviva alcuna imposizione perché i lebbrosi sono fetidi di loro, come gli ebrei (*foetor judaicus*); nelle fantasticherie del complotto entrambi contaminano i cibi, coinvolgendo anche il gusto.

L'atteggiamento della maggioranza cattolica era però più complesso e contraddittorio del semplice odio o del disprezzo: “La tendenza alla marginalizzazione colpiva proprio questi gruppi perché la loro condizione era ambigua, liminale”<sup>105</sup>.

Ginzburg scrive che la questione del complotto non fu solo “un'oscura convulsione della mentalità collettiva che travolse tutti gli strati della società”, ma la concreta espressione storica di “un campo di forze, di diversa intensità, ora convergenti ora in conflitto”<sup>106</sup>. Si può aggiungere che tali forze, sottintese da Ginzburg come antropologiche e sociali, intervengono già a livello di psicologia individuale, nel modo in cui cognitivamente ogni uomo esperisce la realtà in cui vive.

---

<sup>104</sup> Ginzburg 1989, p. 11.

<sup>105</sup> Ginzburg 1989, p. 11.

<sup>106</sup> Ginzburg 1989, p. 25.

## L'altro fra noi

### La situazione storica degli ebrei in Italia e in Europa

#### ITALIA

La storiografia degli ebrei in Italia nel periodo medievale va distinta per due grandi aree geografiche: quella meridionale, per la quale esiste un buon numero di documenti anche per il periodo alto-medioevale e dove si stanziò la maggior parte dei gruppi ebraici durante i primi secoli del Medioevo; e quella centro-settentrionale, per la quale non si ha molta documentazione, e dove non vi furono insediamenti popolosi sino a tutto il XII secolo.

Si può ipotizzare, con ragionevole sicurezza, la presenza di ebrei, fra la metà del VI e la metà del XIII secolo, solo in poche località: Ancona (X secolo), Rimini, Genova, Luni, Pavia, Asti, nei pressi di San Miniato, Lucca, Pisa, Massa Marittima, Siena, Mantova, Fano, Pesaro (secc. XII- XIII), Ferrara, Forlì, Lugo e, nel triveneto, Venezia, Treviso, Verona, Aquileia e Cividale del Friuli.

Nell'Italia bizantina, tra VI e XI secolo, si è rilevato da fonti archeologiche ed epigrafiche che nuclei ebraici erano insediati soprattutto nelle città portuali e lungo le vie di comunicazione più importanti, come la via Appia.

Il movimento migratorio che popolò di ebrei, provenienti da Roma e dal meridione, dapprima le regioni centrali e poi quelle settentrionali, iniziò nel Duecento e fu motivato, principalmente, dalle richieste, o esigenze, dei comuni di ampliare il mercato del denaro. Oltre alle città, anche i piccoli centri videro l'insediarsi di famiglie ebraiche, cosicché s'avvantaggiarono della presenza di feneratori ebrei.

La presenza ebraica fu normata mediante la redazione di un accordo bilaterale, la cosiddetta "condotta". Si trattava di un patto, sottoscritto sia dai prestatori ebrei che dalle autorità cittadine, contenente numerosi paragrafi (i cosiddetti capitoli) intesi a regolamentare almeno due ordini di questioni: *in primis*, a quali condizioni fosse concesso agli ebrei di risiedere in una determinata località; in secondo luogo, in che modo dovesse essere condotta l'attività feneratoria.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Veronese 2010, p. 29-30.



La condizione degli ebrei nell'Italia centro-settentrionale fu generalmente buona fino a quasi tutto il XVI secolo, malgrado isolati episodi d'intolleranza e la sempre più accesa predicazione antiebraica dei minoriti. Nell'Italia meridionale, invece, la vita degli ebrei iniziò a peggiorare dalla fine del XIII secolo: i sovrani angioini avevano, infatti, imposto la conversione forzata di tutti gli israeliti già nel 1292, adducendo a pretesto un ipotetico omicidio rituale commesso in Puglia; più plausibilmente i motivi erano di ordine religioso (l'attività della nascente Inquisizione), economico e politico<sup>108</sup>.

La presenza degli ebrei nelle città fu regolata in modi differenti a seconda della zona e del periodo. Nei comuni italiani e a Venezia agli ebrei era raramente concesso lo stato di cittadini, ma, a partire dalla metà del Trecento, ottennero una sorta di "cittadinanza *pro tempore*" garantita dal sistema delle *condotte*, che consentì loro una certa libertà sociale, religiosa e lavorativa. Sicuramente, il trattamento particolarmente favorevole di cui godevano era anche dovuto alle ridotte dimensioni prima dei domini comunali e poi degli stati regionali italiani. Gli ebrei avevano così la possibilità di contrattare dove e come investire i propri beni, garantendosi un'accoglienza favorevole e ponendosi parzialmente al riparo da politiche persecutorie.

#### EUROPA SETTENTRIONALE

Nell'Europa settentrionale un certo numero di insediamenti ebraici si ebbe appena attorno al X secolo, inizialmente in Germania e Francia, poi in Inghilterra, in Austria e nell'Europa dell'Est. La presenza degli ebrei nell'Europa nord-occidentale non durò a lungo: le espulsioni di fine XIII-inizio XIV secolo ne decretarono la relativa scomparsa, mentre l'emigrazione ebraica verso Boemia, Ungheria e Polonia portò questi paesi a diventare, in età moderna, il centro demografico dell'ebraismo europeo, sviluppando anche una propria lingua, l'Yiddish orientale.

Nel 1157 Federico Barbarossa concesse agli ebrei di Worms un privilegio in cui appare, per la prima volta, un'attestazione secondo la quale costoro appartenevano al tesoro dell'imperatore (*ad cameram nostram*). Gli ebrei erano così divenuti *servi camerae regis*, legati alla benevolenza regia o imperiale, con l'aleatorietà che questo legame comportava. Nell'Europa settentrionale la linea canonica della "servitù ebraica"

---

<sup>108</sup> Veronese 2010.

fu quella prevalente e portò, con il passare del tempo, a far dipendere gli ebrei direttamente dai governi dei re o dell'imperatore. La cosa poteva anche presentare dei vantaggi: le carte regie e imperiali ribadivano, infatti, alcuni privilegi quali l'inviolabilità della proprietà, la libertà di viaggiare e di esercitare attività commerciali, la non liceità del battesimo forzato e la concessione di impiegare servi cristiani.

#### PAESI ISLAMICI

Nell'area islamica medievale almeno tre elementi distinguono chiaramente la posizione giuridica degli ebrei rispetto a coloro che dimoravano nella Cristianità: nel mondo islamico, i non musulmani erano sudditi di infima categoria, ma non furono mai considerati "proprietà privata" di alcun potere. Inoltre, mentre in Europa erano la sola confessione ammessa a risiedere continuamente all'interno dell'*enclave* cristiana, nei paesi musulmani erano, con i cristiani, uno dei due "popoli del libro" (*Xahi ai-kit àb*, oggetto di una rivelazione divina in forma scritta) ammessi dai musulmani, pur se inclusi nella limitante categoria dei *dhimmi*. Un terzo elemento distintivo fondamentale è, inoltre, costituito dal fatto che per l'Islam non esiste alcuna distinzione tra legge religiosa, la *Shari'a*, e legge dello Stato.

Nei paesi islamici si adottò nei confronti delle religioni rivelate, un atteggiamento di "tolleranza" maggiore rispetto alla prassi europea, ma solo in quanto le persecuzioni e i *pogrom* furono in quantità minore. L'aspetto discriminatorio era invece ben marcato e ratificato; furono infatti i primi califfi arabi a stabilire un insieme di leggi discriminatorie, associato a marcature visibili, per i non musulmani. Il cosiddetto "patto di 'Omar", che alcuni ritengono risalente al 637, è un trattato storico ispirato sembra dal secondo califfo 'Omar ibn al-Khaṭṭāb (regnante dal 634 al 644) o, in subordine, dal califfo omayyade 'Umar II (682-720), che l'avrebbe redatto nel 717 per regolare i rapporti sociali ed economici con la *Ahl al-Kitab*, la "Gente del Libro", che abitava nelle terre conquistate dai musulmani.

Le versioni del *Patto* più antiche pervenute risalgono al XIII secolo e appare, quindi, più probabile, anche in base a studi filologici, che il documento sia una compilazione

relativa a disposizioni elaborate progressivamente, alcune delle quali potrebbero datare al regno del califfo Umar II <sup>109</sup>.

Il *Patto* è, in realtà, un insieme di imposizioni su cui, per gli ebrei, i cristiani e i mazdeiti, c'era poco da discutere o trattare. Le voci di questo *Patto* erano una serie di restrizioni, più o meno gravose, di carattere militare, economico o sociale, imposte ai non musulmani. Col tempo le restrizioni, da contingenti divennero divieti legali e sociali veri e propri, entrando nella *shari'a*.<sup>110</sup>

I *dhimmi* videro riconosciuto il diritto di continuare a professare la propria religione, dietro versamento di apposite tasse, ma non potevano far proselitismo o edificare nuovi luoghi di culto. I politeisti, all'epoca ancor numerosi, furono esclusi dal *Patto* e, di conseguenza, anche dai territori dominati dai musulmani.

Come gli ebrei in Europa, i *dhimmi* nelle regioni islamiche, erano maggiormente vessati quando salivano al potere movimenti religiosi di tipo messianico-millennarista, come nel caso degli Almohadi tra la seconda e la terza decade del XII secolo.

In ogni caso, nei paesi islamici l'ostilità nei confronti degli ebrei non fu mai così marcatamente ideologica come in Occidente. I musulmani, a differenza dei cristiani, non attribuivano particolari significati teologici alla conversione degli ebrei.

#### IMPERO BIZANTINO

Nell'impero Bizantino la libertà religiosa dell'ebreo iniziò a subire delle restrizioni con Giustiniano (imperatore dal 527 al 565), imitato in seguito da Eraclio e altri imperatori, che perseguirono anche una politica di conversioni forzate<sup>111</sup>. Già dal VI secolo agli ebrei fu proibito di lavorare o insegnare nelle istituzioni pubbliche, nonché di servire nell'esercito.

Costantinopoli, com'è ovvio, fu il centro dell'ebraismo bizantino prima della IV Crociata, contando un nucleo di circa 2500 ebrei, il più numeroso dopo quello di Bagdad<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Perrin 2000.

<sup>110</sup> Lewis 1980.

<sup>111</sup> Eraclio (610-641) fu il primo, seguito da Leone III Isaurico (717-741), Basilio I (867-886), Romano I Lecapeno (919-944) e Giovanni Vatatzes (1222-1254).

<sup>112</sup> Veronese 2010.

Fino al 1204 si sa poco della presenza di ebrei a Costantinopoli, mentre dal 1204 e fino alla conquista ottomana, vi è un maggior numero di fonti bizantine, in alcuni casi integrate da fonti latine, soprattutto veneziane, che ci offrono un quadro sufficientemente chiaro della condizione ebraica nell'Impero. Agli ebrei residenti era consentito di praticare i loro riti e mantenere un'organizzazione comunitaria autonoma contro il pagamento di un certo numero di tasse indirette.

E' certo che agli ebrei di Bisanzio fu sempre vietato di svolgere il ruolo di funzionari pubblici (e il divieto, a differenza delle applicazioni dello stesso in Europa occidentale, fu quasi sempre rispettato), mentre fu loro concesso di esercitare liberamente quasi tutte le professioni, fra cui molto praticata era quella di medico. Appare probabile che questa rigorosa divisione dei ruoli sia stata alla base di uno stato di equilibrio sociale nel rapporto fra ebrei e bizantini, offrendo così minori occasioni di conflitti. Da questo punto di vista c'è una certa analogia con la situazione degli ebrei nell'area islamica.

#### LA CONDIZIONE EBRAICA, LEGGI E CANONI

Nell'Europa cattolica la situazione degli ebrei residenti fu sicuramente complicata dal fatto di trovarsi oggetto di controversie nello scontro dialettico fra due poteri, quello imperiale e quello papale.

L'atteggiamento della Chiesa verso gli ebrei fu sempre relativamente tollerante, almeno a livello di decreti. Già Gregorio Magno, papa dal 590 al 604, fu fermamente contrario alla conversione forzata e al vilipendio delle sinagoghe. La posizione della Chiesa nei confronti della minoranza ebraica fu sempre quella di far osservare le norme e le limitazioni che la riguardavano, ma, al contempo, gli ebrei dovevano essere garantiti nelle loro persone fisiche, nei beni e nella pratica religiosa, anche a costo di portare in giudizio quei cristiani che avessero commesso crimini o vessazioni nei loro confronti<sup>113</sup>.

Dagli inizi dell'XI secolo si assiste a una differenziazione nell'atteggiamento degli uomini di Chiesa nei confronti degli ebrei. Il vescovo di Worms, Burcardo, in un suo *Decretum* del 1012 circa, propugna una netta separazione sociale fra ebrei e cristiani, e Ivo di Chartres, verso il 1094, si dimostra piuttosto ostile nei confronti degli israeliti. Questo inasprimento si sviluppò maggiormente nell'Europa settentrionale, perché,

---

<sup>113</sup> Parisoli 2008, p. 68-69.

come attesta Walter Pakter<sup>114</sup>, nel corso del XII e XIII secolo, molti canonisti, soprattutto della cosiddetta “scuola italiana”, cercarono di garantire loro i “diritti fondamentali dell’individuo” (relativizzando alla concezione che se ne aveva nel periodo) e di consentire loro la protezione legale nella pratica della legge ebraica per questioni attinenti a matrimonio, divorzio, etc. Questi canonisti non erano favorevoli alla teoria della “servitù ebraica”<sup>115</sup>, promossa dai pontefici e accettata da gran parte dei canonisti del nord Europa.

Nel 1120 papa Callisto II promulgò la bolla *Sicut Judaeis* in cui, dopo i massacri e le vessazioni subiti durante la prima Crociata, furono ribadite le disposizioni a protezione degli ebrei. La reale efficacia di queste disposizioni fu scarsa, ne è prova il fatto che dovettero essere continuamente riproposte da molti papi nei secoli successivi, da Alessandro III nel 1159 a Nicola V nel 1447.

Il IV Concilio Lateranense del 1215, con i suoi numerosi canoni relativi agli israeliti, costituisce sicuramente uno dei momenti di maggior vessazione da parte della Chiesa nei confronti degli ebrei. Il canone 68 promulgava, per la prima volta in Europa, una norma che imponeva agli israeliti di portare ben visibile sui propri abiti, un segno distintivo. Lo scopo dichiarato era il prevenire contatti “accidentali”, soprattutto per quanto atteneva alla sfera sessuale, tra cristiani ed ebrei o musulmani.

Le norme approvate nel IV Concilio Lateranense furono le prime a erodere la politica di protezione sino ad allora condotta dal Papato. Nel 1239, Gregorio IX, per altri versi difensore della causa ebraica, nel suo zelo riformatore interferì pesantemente con la libera pratica del giudaismo, promuovendo un’indagine sui contenuti del *Talmud* e ordinandone poi la distruzione. Clemente IV nel 1267, con la bolla *Turbato corde*, permise all’inquisizione di processare gli ebrei sospetti di “ri-giudaizzare” altri ebrei appena convertitisi al cristianesimo. L’impatto di queste norme, e della legge canonica in generale, su quella secolare è un dato accertato. Il lento processo di modifica del *corpus* giuridico civile peggiorò sensibilmente le condizioni di vita degli ebrei in molte regioni europee.

---

<sup>114</sup> Pakter 1988.

<sup>115</sup> In base a questa teoria, ad esempio, i bambini ebrei potevano essere battezzati forzatamente, senza l’accordo dei genitori.

E' un dato di fatto che la vita degli ebrei in Europa peggiora nei primi secoli dopo l'anno Mille, ma esiste un punto di svolta nella loro condizione sociale? e se sì, quale?

Alcuni storici hanno proposto come *turning point* il 1096, anno della prima Crociata, mentre altri ritengono tale cambiamento peggiorativo avvenga tra la fine Duecento e gli inizi del Trecento. Come afferma Alessandra Veronese:

Non è agevole, in effetti, formulare uno schema che abbia validità per tutti gli ebrei europei: ciò che vale - più o meno nello stesso periodo - per Francia del Nord, Inghilterra e Germania, non si applica alla Penisola Iberica e all'Italia.<sup>116</sup>

La dicotomi anella percezione e rappresentazione dell'ebreo rispecchia, quindi, una confermata dicotomia sociale, storica e culturale tra l'Europa continentale e quella mediterranea, a ribadire come la condizione sociale di una categoria umana sia strettamente correlata, nei tempi e nei modi, alla raffigurazione che se ne dà.

La prima crisi, per una parte degli ebrei d'Europa, fu certamente dagli legata agli eventi allo relativi allo svolgimento della prima e della seconda Crociata, segnate, nella fase preparatoria e nella conquista di Gerusalemme, da una lunga serie di *pogrom*, fomentati da predicatori invasati e invis alle stesse autorità ecclesiastiche. Va specificato che, però, questa crisi investì determinate zone d'Europa, fra cui Francia e Germania, dove furono più frequenti i massacri perpetrati da bande di irregolari unite dal pretesto delle crociate, lasciando indenni altri territori, fra cui Italia e Spagna.

La crisi che avvenne tra XII e XIV secolo, fu invece più generalizzata, e l'ebreo divenne, nell'immaginario collettivo, il "nemico". Le accuse di omicidi rituali e di profanazione dell'ostia iniziarono in questo periodo, soprattutto a nord delle Alpi<sup>117</sup>.

Il meccanismo della credibilità dell'omicidio rituale era particolarmente elaborato. Nessuno degli abitanti di una città credeva che gli ebrei del luogo potessero essersi macchiati di omicidio rituale, ma alcuni ritenevano possibile che ebrei di altri luoghi fossero capaci di simili nefandezze ed erano pronti a giurare che un simile episodio era certamente accaduto, anche se non sapevano dire quando.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Veronese 2010, p. 91.

<sup>117</sup> Il caso della scomparsa, a Trento, alla vigilia della Pasqua del 1475, di un fanciullo cristiano di nome Simone, con conseguente processo contro la comunità ebraica, accusata di omicidio rituale è un *unicum* sul territorio "italiano", ma che, non credo per caso, avviene in una zona culturalmente continentale.

<sup>118</sup> Calimani 2007, p. 89.

La seconda accusa, ancora più grave dal punto di vista sacrale, fu quella della “dissacrazione dell’ostia”. Il IV Concilio Lateranense aveva stabilito, nel 1215, il dogma della transustanziazione, secondo il quale la carne e il sangue di Gesù Cristo erano presenti, rispettivamente, nell’ostia e nel vino della Comunione. Le ostie sanguinanti divennero un luogo comune della devozione medievale, collegate alla festa del *Corpus Domini*. La voce che gli ebrei profanassero le ostie percorse l’Europa e molti furono linciati o condannati a morire sul rogo dopo processi sommari.

Nel luglio 1236 Federico II assolse gli ebrei dall’accusa di omicidio rituale con la Bolla d’Oro *Privilegium et Sententia in favorem Judaeorum*, ma le smentite, anche autorevoli, non ottennero altro risultato che alimentare la diceria. In Francia, Luigi IX si pronunciò severamente contro il prestito ebraico, ottenendo anche l’appoggio di molti rabbini, per proibirlo. Il papa Gregorio IX, nel 1233, espresse ai suoi vescovi il disaccordo con il re di Francia sulla questione del prestito, ribadendo i consueti propositi di tolleranza di molti decreti precedenti. Ma:

Il dibattito tra i due potenti di allora permette di cogliere alcune sottili ambiguità presenti all’interno della cristianità: il re mostra una certa rigidità, ma se la sua posizione fosse stata sostenuta fino in fondo gli ebrei sarebbero stati liberati dalla necessità di occuparsi del prestito, causa di risentimenti e di odio crescente; il papa invece, in apparenza più tollerante, mette gli ebrei in una situazione senza via di uscita. Gregorio IX in quello stesso anno dette vita a uno strumento repressivo nuovo, il tribunale dell’Inquisizione affidato in un primo tempo ai domenicani.<sup>119</sup>

Le espulsioni dei secoli XIII e XIV sradicarono gli ebrei storicamente stanziati in Renania. Il movimento migratorio portò le comunità israelite verso est (Lituania, Polonia e Ucraina) o verso sud, in Italia.

#### MIGRAZIONI DI FINE DUECENTO

Verso la fine del Duecento, in seguito al crescere delle tensioni sociali, gli ebrei furono espulsi da diversi paesi europei<sup>120</sup>. Il movimento migratorio di quel periodo provocò la sparizione di comunità ebraiche da secoli consolidate sul territorio e l’aumento esponenziale della loro presenza in altre zone d’Europa.

---

<sup>119</sup> Calimani 2007, p. 96.

<sup>120</sup> Si veda tabella con persecuzioni ed espulsioni a fine capitolo.

In Italia, la popolazione ebraica, sino ad allora concentrata nel Meridione, si distribuì, alla fine del XIII secolo, anche nelle regioni del centro e del nord, dalle quali non sarà mai espulsa (salvo sporadici casi delimitata durata temporale). L'Italia centro-settentrionale rimarrà un luogo sicuro per l'insediamento ebraico sino all'età contemporanea, malgrado l'obbligo della reclusione in ghetti, alquanto aleatoria, dal 1516 in poi.

La condizione degli ebrei, anche in tempi cupi, va comunque sempre relativizzata. Calimani fa notare che:

altri gruppi sociali molto numerosi stavano ben peggio, perché cronicamente privi di qualsiasi privilegio o protezione, e anche perché, in tempi in cui lo Stato di diritto doveva ancora nascere, sopravvivere appariva una meta irraggiungibile: i servi della gleba, per esempio, avevano una vita grama, non venivano blanditi dai prelati in cerca di conversioni, non godevano della solidarietà di un gruppo omogeneo, come quello ebraico, non potevano andarsene per cercare miglior fortuna come potevano fare in caso disperato gli ebrei.<sup>121</sup>

#### EBREI DI VENEZIA

Le origini della presenza ebraica a Venezia sono antiche e poco conosciute. Sembra che alcuni mercanti israeliti intrattenessero affari a Rialto almeno dal X secolo. La comunità ebraica veneziana non fu mai particolarmente numerosa: secondo le stime di Sergio Della Pergola doveva essere composta da circa settecento persone al momento dell'istituzione del Ghetto, nel 1516<sup>122</sup>; ma era, comunque una presenza radicata già da alcuni secoli: Pier Cesare Ioly Zorattini attesta che le prime notizie di rapporti tra Venezia e gli ebrei risalgono alla fine del X secolo.

Sono questi gli anni in cui si assiste al consolidarsi della potenza veneziana nell'Adriatico e alla sua espansione nell'area mediterranea favorita dalla felice posizione geografica della città, punto naturale d'incontro tra le vie d'acqua e quelle di terra, grazie ad un sistema di canali che la collegava con la valle padana e alla prossimità di bassi valichi alpini che rendevano agevoli i trasporti verso i paesi dell'Europa centrale e settentrionale. Attorno al primitivo nucleo di Rialto, Venezia sia andava ormai affermando come emporio di traffici marittimi e terrestri tra il Levante e le altre regioni d'Europa, favorendo quel

---

<sup>121</sup> Calimani 2007, p. 82.

<sup>122</sup> Della Pergola 1987.



clima di dinamica tensione commerciale che attrasse, insieme ai mercanti stranieri, gli Ebrei.<sup>123</sup>

In effetti, a parte sporadici episodi, la Serenissima fu tollerante nei confronti sia dei mercanti levantini, sia dei prestatori ashkenaziti, che erano utili all'incremento della propria potenza commerciale. L'affidamento agli ebrei dell'attività feneratizia, oltre a comportare pratici vantaggi economici, consentiva alla Repubblica di scaricare su di essi eventuali sentimenti ostili da parte del popolo.

Tra il 1378 e il 1381 Venezia fu in guerra prima contro Genova e poi contro Chioggia, con conseguente aggravio per le casse dello Stato. Per riattivare l'economia si propose di concedere delle autorizzazioni d'ingresso a feneratori esterni alla Serenissima, purché non praticassero interessi superiori al 18%. La proposta fu a lungo dibattuta e, in seguito accolta nel 1382, ponendo il limite dei tassi d'interesse al 12%. Anche se gli ebrei non sono espressamente nominati negli atti, appare chiaro che era prevalentemente a loro che si proponeva questa attività economica. Infatti, nel 1385 il dogato concesse agli ebrei la prima "condotta" rilasciata dallo stato veneziano, consistente, in sostanza, in un accordo che intercorreva tra le autorità cittadine ed i banchieri. I poteri costituiti invitavano così gli ebrei a prestare denaro a loro e al pubblico, preve alcune condizioni.

La condotta del 1385 era esplicita nel parlare di *Judei* e non, più genericamente, di *feneratores*. Nella condotta si concedeva loro anche l'uso di un quartiere in cui risiedere.

Nel 1394, "col pretesto di irregolarità nella gestione dei banchi, ma più verosimilmente per il timore di una possibile penetrazione degli Ebrei in altri settori del commercio veneziano, il Senato ne stabilì l'espulsione allo scadere della stessa"<sup>124</sup> condotta, ossia il 20 febbraio 1397. L'espulsione fu, tuttavia, molto diluita nel tempo, tramite la concessione di permessi temporanei e, immediatamente, il sistema delle espulsioni temporanee fu convertito, nel 1394, in un sistema di marcatura dell'ebreo tramite un cerchio giallo sul mantello e, in seguito, un berretto giallo, che divenne rosso nel 1500<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Ioly Zorattini 1981, p.538.

<sup>124</sup> Ioly Zorattini 1981, p. 540.

<sup>125</sup> Comunità Ebraica di Venezia n.d.

Il segno aveva la forma di una O di panno giallo, della dimensione di un pane da quattro soldi, che doveva essere cucito sul petto, in modo visibile. Fu proprio a causa del fatto che spesso era facilissimo occultarlo, magari con un abito o una sciarpa debitamente destinata alla copertura, che fu deciso di passare ad un altro segno: un berretto giallo oppure coperto di stoffa dello stesso colore. Ciò avvenne nel 1496. Alla fine del Cinquecento, poi, il colore venne cambiato in rosso, anche se i levantini continuarono a portarlo giallo fino a tutto il Seicento.<sup>126</sup>

Si accostava così a una segregazione spaziale, come l'allontanamento, una di tipo visivo. Il sistema dava, però, agli ebrei la possibilità di farsi esentare dal segno di riconoscimento (ad esempio, in viaggio) o permetteva loro di nascondere sotto qualche capo di abbigliamento.

L'inasprimento della politica verso gli ebrei, avvenuto nel Quattrocento, fu una conseguenza della crociata antifeneratizia condotta dai Frati Minori, fra cui gli infaticabili predicatori Bernardino da Siena e Giovanni da Capistrano. Nell'arco di tutto il XV secolo si assiste a un togliere e concedere agli ebrei da parte del dogato. La Repubblica cercò soluzioni che mediassero le direttive papali e quelle dei vari regni con cui trafficava, senza scontentare nessuno e in ogni caso, gli ebrei erano indispensabili per l'economia veneziana.

Venezia è universalmente nota per aver istituito il primo ghetto ebraico in Europa. Il suo stesso nome, secondo la tradizione, derivò dalla parola veneta "geto", usata per indicare il luogo dove v'erano le fonderie, resa con la "g" dura, probabilmente, dalla pronuncia degli ebrei ashkenaziti tedeschi che per primi vi si stabilirono. L'isolotto su cui fu stabilito il ghetto era accessibile solo tramite due ponti, che di notte venivano chiusi e sorvegliati da guardiani cristiani pagati dagli stessi ebrei. Gli ebrei della *nazione tedesca*, ivi stanziati, avevano l'obbligo di gestire dei banchi di pegno. In alternativa potevano praticare la *strazzaria*, ovvero il commercio dell'usato, la medicina o lavorare presso le tipografie di libri ebraici.

Il decreto d'istituzione del Ghetto, datato 29 marzo 1516, stabiliva che:

Li Giudei debbano tutti abitar unidi in la Corte de Case, che sono in Ghetto appreso San Girolamo; ed acciocché non vadino tutta la notte attorno: Sia preso che dalla banda del

---

<sup>126</sup> Ebrei\_veneziani.pdf, [http://docsfiles.com/pdf\\_veneziani.html](http://docsfiles.com/pdf_veneziani.html).

Ghetto Vecchio dov'è un Ponteselo piccolo, e similmente dall'altra banda del Ponte siano fatte due Porte cioè una per cadauno di detti due luoghi, qual Porte se debbino aprir la mattina alla Marangona, e la sera siano serrate a ore 24 per quattro Custodi Cristiani a ciò deputati e pagati da loro Giudei a quel prezzo che parerà conveniente al Collegio Nostro.<sup>127</sup>

Il 10 aprile 1516 vi entrarono circa settecento ebrei, per la maggior parte di origine tedesca, ma con una forte minoranza italiana. Si deve ricordare che Venezia non volle mai sul proprio territorio i Monti di Pietà a gestione ecclesiastica, cosicché furono sistemati in ghetto i “banchi dei poveri”, gestiti dagli ebrei, previ accordi sui modi e sui tassi d'interesse stabiliti dalla Serenissima.

“L'istituzione del ghetto veneziano segna una data fondamentale nella storia dell'ebraismo della Diaspora. La segregazione diventa per la prima volta condizione pregiudiziale per la sopravvivenza di questa minoranza, la cui permanenza nella città viene in certo qual modo garantita, malgrado le periodiche minacce di cacciata e i sistematici ricatti finanziari delle autorità locali.”<sup>128</sup>

Per avere una visione equilibrata della condizione ebraica del periodo, bisogna contestualizzare le restrizioni imposte agli ebrei all'atmosfera dell'epoca, relativizzando lo specifico tema storico al clima socioculturale del periodo. Altre tipologie di emarginati e di stranieri erano, infatti, soggetti a provvedimenti restrittivi simili. I quartieri delle prostitute avevano le stesse limitazioni di accesso e uscita di quelli degli ebrei, cambiava solo l'orario in cui era concessa la pratica della loro attività: i loro commerci non potevano iniziare prima del suono della Marangona, la più grande campana di San Marco.

I mercanti tedeschi erano limitati nei loro movimenti sin da una legge del Gran Consiglio del 1314 e, nel 1478, una disposizione impose che il cancello del loro fondaco restasse chiuso fino al suono della Marangona. La situazione dei mercanti turchi dipendeva, invece, dagli alterni rapporti, di pace e di guerra, tra Venezia e la Porta. Il Senato concesse loro un fondaco, immediatamente detto dei Turchi, le cui porte venivano chiuse di notte e poste sotto la sorveglianza di soldati. I mercanti Greci non

---

<sup>127</sup> Ioly Zorattini 1981, p. 536.

<sup>128</sup> Ioly Zorattini 1981, p. 549.

erano considerati pericolosi dal punto di vista militare, ma erano sorvegliati e limitati nelle loro azioni per il fatto di appartenere a una religione considerata scismatica.

#### EBREI A CIVIDALE

Nelle città del triveneto la situazione degli ebrei non fu dissimile da quella di Venezia. Per fare un esempio in ambito friulano accenno brevemente alla vita della comunità israelita di Cividale del Friuli, dove una fonte ebraica attesta l'esistenza di un tribunale rabbinico, e quindi la presenza degli ebrei, già nel 1239<sup>129</sup>.

Nello statuto trecentesco di Cividale, datato 1321, alla rubrica XCIII, *De non facendis iniuriis Judeis*, si stabilisce che gli ebrei residenti in città, "cum loco et foco", siano sotto la protezione del Comune, garantiti e tutelati come ogni altro straniero residente, con l'obbligo di versare tre o cinque marche di denari alla festa di San Giorgio.

Nel 1349 vengono redatti dei patti che stabiliscono i termini di convivenza fra gli ebrei e gli abitanti di Cividale, molto tolleranti e concessivi nei confronti degli ebrei, cui si permette di professare il culto, di celebrare le proprie festività, di avere una sinagoga, di assumere servi e balie cristiani, di svolgere la loro attività feneratizia, di non essere sottoposti ad angherie, etc. Il trattamento di favore è interessatamente collegato alla necessità del Comune di disporre di un'attività di piccolo prestito per il funzionamento del commercio.

Verso la fine del Quattrocento, la veemente predicazione antiebraica dei francescani e la loro spinta verso l'istituzione di un Monte di Pietà porterà in poco tempo alla disgregazione della comunità giudaica di Cividale.

---

<sup>129</sup> Zenarola Pastore 1993, pp. 21-25.

Le fonti letterarie che offrono descrizioni visive degli ebrei sono rare; nella maggior parte dei casi ci sono pervenute le prescrizioni, canoniche o secolari, dei segni che dovevano indossare per rendersi distinguibili dai cristiani, inserite in leggi che tentavano di regolare la loro situazione sociale e amministrativa.

L'esclusione dei lebbrosi dal consesso civile viene ratificata con il canone 23 del Concilio Laterano III del 1179, mentre la marcatura degli ebrei e dei saraceni con il canone 68 del concilio successivo, il Laterano IV, del 1215.

4° Concilio Laterano 1215, Canone 68:

LXVIII I Giudei devono distinguersi dai cristiani per il modo di vestire

In alcune province i Giudei o Saraceni si distinguono dai cristiani per il diverso modo di vestire; ma in alcune altre ha preso piede una tale confusione per cui nulla li distingue. Perciò succede talvolta che per errore dei cristiani si uniscano a donne giudee o saracene, o questi a donne cristiane.

Perché unioni tanto riprovevoli non possano invocare la scusa dell'errore, a causa del vestito stabiliamo che questa gente dell'uno e dell'altro sesso in tutte le province cristiane e per sempre debbano distinguersi in pubblico per il loro modo di vestire dal resto della popolazione, come fu disposto d'altronde anche da Mosè

Nei giorni delle lamentazioni e nella domenica di Passione essi non osino comparire in pubblico, dato che alcuni di loro in questi giorni non si vergognano di girare più ornati del solito e si prendono gioco dei cristiani, che a ricordo della passione santissima del Signore mostrano i segni del loro lutto. Questo, poi, proibiamo severissimamente che essi osino danzare di gioia per oltraggio al Redentore.

E poiché non dobbiamo tacere di fronte all'insulto verso chi ha cancellato i nostri peccati, comandiamo che questi presuntuosi siano repressi dai principi secolari con una giusta punizione, perché non credano di poter bestemmiare colui che è stato crocifisso per noi<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Altri canoni del IV Concilio Laterano trattano sul rapporto con i Giudei:

LXVII Circa l'usura dei Giudei

Più la religione cristiana frena l'esercizio dell'usura, tanto più gravemente prende piede in ciò la malvagità dei Giudei, così che in breve le ricchezze dei cristiani saranno esaurite. Volendo, pertanto aiutare i cristiani a sfuggire ai Giudei, stabiliamo con questo decreto sinodale che se in seguito i Giudei, sotto qualsiasi pretesto, estorcessero ai cristiani interessi gravi e smodati, sia proibito ogni loro commercio con i cristiani, fino a che non abbiano convenientemente riparato.

Il riferimento a Mose riguarda le prescrizioni del Levitico, per certi versi il libro più “reazionario” della Bibbia.

Il Concilio Lateranense del 1215 si occupò diffusamente degli ebrei, ma riguardo alla marcatura visiva non stabilì direttive specifiche sul vestiario. I decreti attuativi di questa formulazione generica furono demandati ai vari centri di potere locale, per cui vi furono grandi differenze nelle forme e nei modi di applicazione sul territorio.

Il segno distintivo non solo favorì irrisioni e molestie, ma ebbe anche un effetto psicologico su coloro che furono costretti a portarlo sugli abiti: ogni Stato, ogni città, ogni paese discusse a lungo sulla forma, sul colore e sulle caratteristiche di questo segno. Le resistenze degli ebrei furono sempre fortissime così come innumerevoli furono i tentativi di dissimularlo con vari trucchi; in viaggio ne venivano generalmente esentati per evitare il rischio di essere assaliti. Filippo il Bello li fece distribuire a pagamento mentre in Germania e in Austria prevalse per un certo periodo l'uso del cappello rosso. Da quel momento la caccia all'ebreo non fu più un fatto eccezionale, ma una consuetudine.<sup>131</sup>

---

Così pure i cristiani, se fosse necessario, siano obbligati, senza possibilità di appello, con minaccia di censura ecclesiastica, ad astenersi dal commercio con essi.

Ingiungiamo poi ai principi di risparmiare a questo riguardo i cristiani, cercando piuttosto di impedire ai Giudei di commettere ingiustizie tanto gravi.

Sotto minaccia della stessa pena, stabiliamo che i Giudei siano costretti a fare il loro dovere verso le chiese per quanto riguarda le decime e le offerte dovute, che erano solite ricevere dai cristiani per le case ed altri possessi, prima che a qualsiasi titolo passassero ai Giudei, in modo che le chiese non ne abbiano alcun danno.

LXIX I Giudei non devono rivestire pubblici uffici

Poiché è cosa assurda che chi bestemmia Cristo debba esercitare un potere sui cristiani, quello che su questo argomento il concilio Toletano (60) ha providamente stabilito, noi, per rintuzzare l'audacia dei trasgressori, lo rinnovano ora e proibiamo, quindi, che i Giudei rivestano pubblici uffici, poiché proprio per questo riescono assai molesti ai cristiani.

Se qualcuno perciò affida ad essi un tale ufficio sia punito come merita - premessa naturalmente l'ammonizione - dal concilio provinciale che comandiamo debba celebrarsi ogni anno. L'ufficiale ebreo sia separato dai cristiani nei commerci e nelle altre relazioni sociali; e ciò, fino a che tutto quello che egli ha percepito dai cristiani, in occasione di tale ufficio, non sia devoluto a beneficio dei poveri cristiani, a giudizio del vescovo diocesano. Rinunzi, inoltre, con sua vergogna, alla carica che ha assunto così insolentemente. Estendiamo questa stessa disposizione anche ai pagani.

LXX I Giudei convertiti non devono tornare ai riti antichi

Abbiamo saputo che alcuni, ricevuta spontaneamente l'acqua del santo battesimo, non depongono del tutto l'uomo vecchio, per rivestire perfettamente l'uomo nuovo (61), ma, conservando vestigia del giudaismo offuscano, con tale confusione, la bellezza della religione cristiana.

Ma poiché sta scritto: maledetto l'uomo che s'inoltra nel cammino per due vie (62), e non deve indossarsi una veste fatta di lino e di lana (63), stabiliamo che i superiori delle chiese li allontanino in ogni modo dall'osservanza delle loro vecchie pratiche, affinché quelli che la scelta della loro libera volontà ha portato alla religione cristiana, siano poi indotti ad osservarla. E' infatti minor male non conoscere la via del Signore, che abbandonarla dopo averla conosciuta (64).

<sup>131</sup> Calimani 2007, p.94.

Dal canone XIV, sulle vesti dei chierici, dello stesso Concilio permette si possono desumere indicazioni su fogge e colori sgraditi nel vestiario:

Indossino soprabiti chiusi, che non siano troppo corti o troppo lunghi. **Non usino stoffe rosse o verdi**, guanti e scarpe troppo eleganti o a punta, freni, selle, fasce e sproni dorati o con altri ornamenti superflui. Non portino cappe con maniche nella chiesa e neppure fuori - almeno quelli che sono sacerdoti o dignitari - a meno che un giustificato motivo non consigli di mutare il vestito. Non portino in nessun modo fibbie né legacci con ornamenti d'oro e d'argento e neppure l'anello, eccetto quelli cui spetta a motivo della loro dignità.

I vescovi, in pubblico e in chiesa usino tutti abiti di lino, a meno che siano monaci, che devono portare l'abito monastico. Non usino in pubblico, mantelli aperti, ma ben chiusi dietro il collo e sul petto.

E dal precedente canone 4 del Concilio Laterano II del 1139:

Non diano offesa agli occhi di coloro per i quali dovrebbe essere un modello ed esempio, dagli eccessi nel taglio o colore dei loro vestiti...

Al di là di semplici inviti al decoro, quanto vale per il clero non si può considerare trasponibile alle categorie di marginali in quanto, ad esempio, come si evince dalle collazioni di marchi raccolti dagli storici, il colore più usato nei segni distintivi degli ebrei sarà il giallo.

Sono, generalmente, le singole diocesi o i centri di potere locali a fornire prescrizioni più dettagliate su segni distintivi e capi di abbigliamento da far indossare ai gruppi marginali. La legislazione fu però piuttosto blandamente applicata, soprattutto a Venezia, dove le prime citazioni sul tema risalgono al 1395<sup>132</sup>.

#### LA DEMONIZZAZIONE DEI DIVERSI

Sul problema della possibile demonizzazione di gruppi sociali, quali gli ebrei, tramite accostamenti iconografici con le figure demoniache, si può sostenere l'esistenza (soprattutto in ambito letterario) di un processo di "demonizzazione dell'ebreo", ma non di un "ebreizzazione del diavolo". Nelle arti visive i nasi aquilini o camusi e i profili grifagni si riscontrano nei volti dei demoni fin dai tempi degli etruschi, mentre raffigurazioni degli ebrei di questo tipo si diffondono, in Europa, soltanto dal XIII secolo.

---

<sup>132</sup> Levi & Pontremoli 1871, p. 48.

In Italia, fino quasi al Rinascimento, gli ebrei sono rappresentati, dal punto di vista fisionomico, allo stesso modo dei cristiani, così come (a parte i costumi) gli islamici.

Per gli ebrei, come per gli altri marginali e come per il diavolo, non si è accertata l'esistenza di una linea guida o di un modello figurativo imposto dall'alto. La resa delle caratteristiche negative di personaggi o categorie sociali nella storia dell'arte visuale è stata uno spazio libero del gusto personale degli artisti, altrove costretto. J. B. Russel, autore di numerosi saggi sul diavolo e le sue rappresentazioni, ammette che, in molti casi:

la storia dell'arte a rigore non si inserisce in una storia delle idee, poiché non sempre l'arte interagisce da vicino con le altre forme di pensiero e di espressione: gli artisti fanno spesso le loro scelte più per ragioni estetiche che teologiche o simboliche; la rappresentazione del Diavolo sotto certe tinte o in determinati atteggiamenti può essere motivata da esigenze compositive più che culturali.<sup>133</sup>

La demonizzazione degli ebrei giunse al paradosso negli ultimi secoli del Medioevo: nelle scene della Passione, i romani, autori materiali della crocifissione di Gesù, verranno raffigurati come ebrei, mentre i seguaci di Cristo, ebrei per etnia e formazione religiosa, saranno rappresentati con "neutre" fisionomie occidentali. Nello stesso periodo si assiste a un fenomeno di indifferenziazione e stereotipizzazione dell'Altro, secondo la sintassi del pregiudizio descritta da Burke<sup>134</sup>: come si è visto, ad esempio, alcuni ebrei vengono presentati con in testa un turbante.

Il cristianesimo era divenuto, dall'editto di Tessalonica del 380, la religione ufficiale dell'impero Romano, e progressivamente si era identificato con la capitale, ponendo il vescovo di Roma a capo della sua Chiesa. L'esegesi cristiana, di conseguenza, si impegnò nell'attenuare le colpe delle autorità romane nella condanna e nella crocifissione di Cristo, trasferendo la colpa agli ebrei. Le soluzioni trovate erano totalmente antistoriche e contraddittorie.

Blumenkranz cita vari casi di ebreizzazione dei personaggi romani coinvolti: Pilato, il portatore di lancia Longino, quello di spugna Stepathon (i nomi sono stati attribuiti da leggende posteriori ai Vangeli), lo stesso centurione che si converte sotto la croce<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Russell 1987, p. 95.

<sup>134</sup> Burke 2002.

<sup>135</sup> Blumenkranz & Frugoni 1966.



Riguardo a Longino, il Vangelo secondo *Giovanni* 19:34 non lascia alcun dubbio che fu un soldato romano a trafiggere il costato di Gesù. Una leggenda greca posteriore narra che il sangue di Cristo, schizzò negli occhi di Longino e ne risanò la vista, dato che sarebbe stato quasi cieco. Il miracolo lo convertì al cristianesimo. Stepathon anche era un soldato, secondo *Luca* 23:36. Ai giorni nostri si è appurato che l'aceto di vino allungato con acqua era in realtà una bevanda rinfrescante di uso comune nelle legioni romane, per cui il gesto di Stepathon era in realtà compassionevole. Sia storicamente vero o no, nell'iconografia il suo ruolo è quello di malvagio.

#### LA MARCATURA E IL DIRITTO

La marcatura degli Altri, come corpo estraneo da distinguere visivamente dai "buoni cristiani" assume un ruolo importante nella ristrutturazione del Diritto che si ha dall'XI al XIII secolo. Il recupero del diritto romano, trasmesso nel *corpus* giustiniano e mai dimenticato nelle aree mediterranee e a Bisanzio, viene effettuato dai chierici, che lo incorporano nel diritto canonico. La volontà di sistematizzazione del diritto trova origine nel tentativo della Chiesa, priva di potere esecutivo detenuto dai vari signorotti, re e imperatori, di ottenere il predominio in quelli legislativo e giudiziario. Il nord Europa rimane però più a lungo e intimamente legato al vecchio diritto consuetudinario barbarico. Marchi d'infamia vengono statuiti in leggi scritte sia nell'Europa del Nord che del Sud; ma se al Nord la loro realizzazione concreta e conseguente trasposizione visiva in accessori d'applicare al vestiario fu praticata con scarso rigore e capillarità, perché all'atto pratico ritenuta visualmente poco efficace, nell'Europa mediterranea essa è praticamente assente<sup>136</sup>.

Ribadendo quanto detto nell'Introduzione, la possibilità che esista un legame fra l'arbitrarietà e la violenza delle raffigurazioni di emarginati del nord Europa e il diritto consuetudinario è effettiva e andrebbe vagliata in uno studio dedicato.

#### MARCHI D'INFAMIA

La società vuole sempre distinguere i suoi membri tramite segni di identificazione, siano essi neutri, valorizzanti o denigrativi. I segni per distinguere gli "altri" erano, e

---

<sup>136</sup> Si vedano a riguardo il lavoro (molto datato) di Ulysse Robert sui segni d'infamia prescritti nelle varie zone d'Europa e, per riscontro sulla loro effettiva applicazione, il citato saggio della Mellinkoff. Mellinkoff 1993; Robert 2000.

sono, quasi sempre caricati di valori negativi. Ovviamente un marcatore di infamia doveva essere di un colore visibile. Fra le categorie umane da marcare c'erano prostitute, lebbrosi, ebrei ed eretici. Le prostitute erano fin dall'antichità segnate dal giallo, dal rosso o da altri marchi colorati e vestiti. Ad Atene le prostitute indossavano vesti color zafferano di simil-garza, mentre le donne oneste vestivano in lino. Inoltre si dipingevano i capelli di giallo. Lo stesso facevano le colleghe romane, in alternativa all'uso di una parrucca bionda. Bertoldo di Regensburg, in un sermone databile 1250-75, rampogna le donne per i loro vestiti stravaganti e afferma che nessuno dovrebbe indossare nastri gialli in testa o veli, tranne ebrei, prostitute e concubine.<sup>137</sup> Anche il rosso era frequentemente associato alla prostituzione. In diverse città della Francia dovevano portare bande rosse sul braccio o un nodo rosso sulla spalla sinistra. Anche il rosso ha una storia lunga: lo si ritrova nella Harlot di Babilonia, nella biblica Rahab o alla *Lettera Scarlatta* di Hawthorne.

I colori potevano anche essere combinati: ad Amiens nel 1484, furono costrette ad indossare un'*aiguillete*<sup>138</sup> rossa, fissata ad un pezzo di stoffa gialla e legata al braccio. Nel trecento inglese si usava un cappuccio a strisce.

L'isolamento dei lebbrosi è statuito nella Bibbia: "Per tutto il tempo che è lebbroso e impuro, starà solo, fuori dagli accampamenti" (*Levitico* 13, 46) e "Ordina ai figli di Israele che mandino via dagli accampamenti tutti i lebbrosi [...]. Uomo o donna che sia, mandatelo fuori dal campo, affinché non lo contaminino mentre io abiterò con voi" (*Numeri* 5, 2). Nel medioevo l'isolamento dei lebbrosi fu continuamente da leggi secolari e in diversi sinodi locali, in seguito, nel 1179, la Chiesa ratificò l'isolamento nel canone XXIII del III Concilio Laterano.

I lebbrosi erano denotati in vari modi e la loro marcatura non sorprende. Dovevano indossare vesti speciali e segnalare la loro presenza. I segnali acustici erano vari: raganelle, campanelli, a volte un corno, a volte dovevano cantare (ad Arles il "De profundi"). I vestiti erano spesso bianchi, grigi o neri con cucita la lettera rossa "L" in Francia. Nell'iconografia dell'Europa continentale, a volte, Lazzaro, il mendicante lebbroso nella scena con il ricco Epulone, ha con sé un sonaglio giallo.

---

<sup>137</sup> Robert 2000; Thiel 1963, p. 196.

<sup>138</sup> Cordoncino o nastro ferrato alle estremità che serviva per chiudere o ornare un vestito.

Si consideri che la percezione medievale delle malattie e dei malati era molto semplificata (salvo rare eccezioni): si può affermare che qualsiasi individuo che, a causa della propria infermità fisica, avesse il corpo ricoperto di piaghe, veniva considerato “lebbroso” o “lazzaro”, mentre le malattie senza riscontro epidermico venivano genericamente definite “peste”<sup>139</sup>.

L’idea dei marchi colorati comparve in Islam fra VII e VIII secolo: il califfo ordinò che i miscredenti dovessero indossare cappelli, cinture o pezze sulla spalla o la giacca di colore diverso, giallo per gli ebrei, blu per i cristiani e nero per i Magi<sup>140</sup>. Nella Terrasanta del Trecento le tre religioni si distinguevano dai loro cappelli: bianco per i musulmani, giallo per gli ebrei e blu per i cristiani<sup>141</sup>.

In Occidente, nel XIII, secolo il giallo diviene il colore prevalente per i marchi degli ebrei e degli eretici. Gli eretici erano costretti a indossare vesti con croci gialle o, nella penisola iberica, il *sambenito*, “abito penitencial” di lino giallo con due croci rosse. Il *sanbenito* doveva essere portato in pubblico anche per anni (sempre meglio del rogo!), ma poteva anche essere l’abito dell’ultima triste processione verso il patibolo.

Il giallo sarà il colore prevalente per i marchi d’infamia. Nel 1275 in Inghilterra il marchio aveva la forma convenzionata a dittico delle “Tavole della Legge”; inizialmente era bianco poi divenne giallo. Si usava il giallo anche per i capelli, ma soprattutto per le ruote, o *rouelle*. Il giallo fu recuperato dai nazisti nell’abominio dei campi di sterminio.

A Barcellona nel trecento fu imposto agli ebrei un abito verde chiaro. A Roma, papa Alessandro IV impose nel 1275 due strisce blu sul velo delle donne ebreo<sup>142</sup>.

Non era importante che gli accessori fossero a singoli colori o combinazioni, la cosa fondamentale era che rendessero distinguibili dal resto della popolazione. Ovvio la scelta di colori brillanti, come rosso e giallo.

---

<sup>139</sup> Le malattie infettive e contagiose che provocano piaghe sulla pelle sono in realtà molteplici: la lebbra, la scrofola, la tubercolosi, l’*herpes zoster* (comunemente conosciuta con il nome di *fuoco di Sant’Antonio*), il *lupus vulgaris* (una particolare forma di tubercolosi della pelle) e molte altre.

<sup>140</sup> Segnala Mellinkoff che i “magi” (dal greco *mágoi*, termine di origine persiana) sono i sacerdoti del mazdeismo. Si veda a riguardo: Grayzel 1933; Lichtenstadter 1943.

<sup>141</sup> Meiss, Smith, & Beatson 1974, text volume, p. 219.

<sup>142</sup> Roth, Wigoder, & Posner 1971, s.v. *Badge, Jewish*, col. 67.

La rondella è quella che appare più spesso nelle leggi e nelle prescrizioni, ma, logicamente, perché è quella più disattesa, essendo anche la più facile da mimetizzare e lontana dal punto focale di attenzione: la testa.

Ulysse Robert, studioso francese di fine '800, fu il primo a effettuare una cernita dei vari segni d'infamia, imposti dai poteri dominanti, che, in Europa, servivano a distinguere diverse categorie di marginali, fra cui lebbrosi, prostitute, eretici, *cagots*<sup>143</sup> ed ebrei. Il suo studio, per quanto datato, è ancora valido dal punto di vista documentario<sup>144</sup>.

Sulla base di quanto attesta Roberts, l'introduzione di marchi di riconoscimento per gli ebrei in Italia inizia nel 1221, quando Federico II, in un'assemblea tenuta a Messina, impose agli ebrei di portare abiti diversi da quelli dei cristiani. Successivamente introdusse a Napoli il segno distintivo intorno al 1233, mentre in Sicilia il segno fu imposto agli ebrei dal concilio di Piazza, tenuto il 20 ottobre 1296. Le fonti testuali, per l'Italia, non sono numerose, ma si può immaginare che le prescrizioni pontificie dovessero essere tradotte in leggi o prescrizioni locali molto sollecitamente. Nelle seguenti località italiane si sono ritrovati documenti che attestano l'imposizione dei marchi agli ebrei:

Sicilia: 12 ottobre 1366, 20 dicembre 1369, 10 agosto 1395, 1428 e 27 maggio 1471.

Venezia: 1395, 5 marzo 1408, 26 settembre 1423, 22 gennaio 1429 e 1496.

Padova: 22 gennaio 1429, 1434 e 1443.

Verona: 1422, 22 gennaio 1429, 1433, 1434, 1443, 1480 e 1527 .

Todi: 1438.

Novara e Vercelli: 16 aprile 1448.

Parma: 1473.

---

<sup>143</sup> I *Cagots*, in età medievale e moderna, vivevano nei territori a cavallo del confine franco-spagnolo. Non sono ben definibili, in quanto non costituiscono un'etnia, non professano un credo religioso autonomo, in quanto cattolici, né parlano una loro lingua distinta. I motivi per cui siano stati segregati dal resto della popolazione cristiana sono, ancora oggi, abbastanza misteriosi. Nel corso dei secoli sono stati vittime di un razzismo popolare inspiegabile, divenendo, di fatto, dei paria della società. Si veda: Ricau 1999

<sup>144</sup> Le seguenti attestazioni di marchi sono state compilate da Robert, a cui rimando per la citazione delle fonti. Robert 2000, pp. 58-63.

Pirano: 1484.

Roma: XV secolo.

Asolo: 1520.

Genova: 1629.

Mantova: 1665.

L'aspetto visivo del marchio non è sempre definito. Nei due concili di Ravenna del 1311 e del 1317 è definito come "ruota"; altrove come "rotella" o "cerchio", oppure, più comunemente, verrà definito a forma di "O", per la somiglianza con la lettera dell'alfabeto. Nel periodo in esame questa forma tonda sarà quella canonica pressoché in tutta Europa.

Dalla fine del XV secolo si utilizzerà anche il cappello giallo, soprattutto in ambito veneto, come risulta dai documenti citati. Tutti gli ebrei, dai tredici anni in su (almeno a Pirano), erano obbligati ad esporre la ruota.

Chiaramente le prescrizioni imponevano che il segno doveva essere ben visibile, quindi posto sul petto e non coperto dalla barba. Mentre le donne ebreo, dovevano portare la ruota sulla capigliatura o, come a Roma, due strisce blu sul mantello.

La ruota, di diametro dai sei ai dodici centimetri, era prevalentemente gialla, mentre in Sicilia nel 1395 fu prescritta rossa.

Ovviamente gli ebrei cercavano di sottrarsi a questa imposizione e poteva succedere che fossero sanzionati con ammende pecuniarie o con dei giorni di carcere. Veniva però quasi sempre concesso di nasconderla o di non portarla quando si era in viaggio.

Il 30 novembre 1535, l'imperatore Carlo V esentò gli ebrei d'Italia dall'obbligo di esporre i marchi e fece divieto alle autorità secolari ed ecclesiastiche di imporne di nuovi.

Il ripetersi delle prescrizioni nella stessa città e a distanza anche di pochi anni (come, ad esempio, a Venezia, Padova e Verona) lascia presumere che queste non avessero molta efficacia dal punto di vista pratico e gli ebrei si sottraessero, in qualche modo, alle sgradite imposizioni.

I marchi di infamia imposti dalla Chiesa dal XIII secolo in poi non ebbero, quindi, molto successo nella vita quotidiana, ma anche nell'iconografia furono raramente rappresentati e, quando ciò avvenne, con evidente disinteresse da parte dell'artista.

Nell'area geografica esaminata in questa ricerca, non si sono riscontrate figurazioni di marchi d'infamia, almeno nella pittura murale o su tavola; non si può escludere, però, la presenza di eventuali rappresentazioni nell'ambito della miniatura, che non è stata indagata per motivi di fattibilità.

In vari manoscritti inglesi del XIII secolo, spesso in marginalia di documenti ufficiali, il marchio d'infamia è costituito da una raffigurazione delle *tabulae*, nella forma di dittico con i vertici stondati.

#### EBREI

Gli ebrei europei non sono, né erano nel medioevo, un'etnia, dato che ormai si erano, anche geneticamente, mescolati alle popolazioni dei luoghi in cui vivevano. La caricatura dell'ebreo, con l'esagerazione stereotipica di peculiarità "etniche" è figlia di una lunga storia di pregiudizio. Infedeli fra i fedeli, portano ingiustamente su di loro la colpa capitale dell'arresto e della morte di Cristo.

Dal XIII secolo gli artisti creano caricature dell'ebreo: distorsioni tipiche sono gli occhi allargati, il naso a becco, la bocca grande e le labbra carnose. Saulo però non ha naso e cappello da ebreo, ma chi arresta Cristo e i sacerdoti, come Caifa, sì. Nell'Europa settentrionale, dal XV secolo, le caratteristiche saranno esagerate fino al surreale. Si giunse a credere che gli ebrei potessero avere corna e coda, in quanto non umani<sup>145</sup>.

L'obbligo fatto agli ebrei di esporre i marchi d'infamia dimostra, però, che essi non erano distinguibili su base fisionomica dalla maggioranza cristiana delle persone.

Il desiderio di diffamazione visiva da parte cattolica era l'aspetto preponderante, così che non si badava se gli attributi figurativi in gioco erano relati o no ad un preciso gruppo etnico. I connotatori che avevano efficacia visiva, che erano funzionali al loro scopo di denotare l'individuo referente, si applicavano indiscriminatamente. Inoltre si mescolavano le caratteristiche, ad esempio di neri ed ebrei, fondendo gli "altri" in un generico, indistinto, *Altro*. Questo meccanismo, naturale nel pregiudizio, si esplica

---

<sup>145</sup> Per le considerazioni sulla figurazione degli ebrei nell'Europa del Nord si rimanda al corposo saggio: Mellinkoff 1993.

soprattutto nel Nord dell'Europa; si veda, ad esempio, il *Salterio Chichester* del XIII secolo in cui i cattivi dell'*Arresto di Cristo* hanno pelle scura, ma nasi e capelli da ebrei. Nello stesso codice si trovano biondi o rossi con la pelle scura (*Lapidazione di Santo Stefano*). Nel *Salterio Luttrell* un aguzzino ha la pelle scura e il naso a becco, ma a volte c'è il fenomeno inverso di ebrei col naso a bulbo, genericamente attribuito ai neri. Il fenomeno generalmente prevalente è però quello di attribuire caratteristiche da ebreo, o forgiate per attaccare l'ebreo, a eretici, infedeli e pagani. In un'enciclopedia illustrata inglese del XIV secolo gli eretici presentano grandi nasi da ebreo. In seguito questa tendenza sembra diminuire, forse per un più realistico approccio degli illustratori. Una *Flagellazione* di Marx Reichlich condensa quasi tutti gli stereotipi citati<sup>146</sup>.

#### LA RAFFIGURAZIONE DEGLI EBREI

Nelle storie neotestamentarie gli ebrei sono raffigurati soprattutto nelle scene della *Passione* e nella *Crocifissione* in particolare. Il presupposto fondante era che i principali nemici di Cristo fossero gli ebrei, esautorando i romani da ogni colpa sulla condanna a morte di Cristo.

La credenza generale nella perfidia degli ebrei fa sì che nel XII e XIII secolo, nell'Europa continentale, i persecutori di Cristo siano raffigurati con il cappello "da ebrei", la cui figurazione varia nel corso del tempo fino ad ipostatizzarsi sul ben noto "cappello a punta". Nell'Europa continentale, dove prevale la demonizzazione grafica dell'ebreo, le soluzioni per la raffigurazione degli ebrei "buoni" del *Nuovo Testamento*, sono molteplici e spesso non di limpida comprensione. Gli ebrei positivi sono a volte raffigurati come quelli malvagi, ma attribuendo loro caratteristiche di persone di alto rango, come i sacerdoti, o con altre soluzioni di mediazione<sup>147</sup>. E' interessante notare che l'ambiguità di queste soluzioni rispecchia la cognizione che, a livello popolare, si aveva di questi "ebrei buoni" nella letteratura sia scritta che orale. Figure sempre positive sono Cristo, Giovanni Battista, gli Apostoli e Paolo, mentre connotazioni ambigue assumono Gioacchino, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Simeone e, persino, San Giuseppe.

---

<sup>146</sup> Mellinkoff 1993, p. 166..

<sup>147</sup> Mellinkoff 1993, p. 62.

Spesso gli ebrei si vedono, con connotazioni negative, nella *Circoncisione di Cristo*, dove il sangue versato prefigura la morte sulla croce. L'ebreo può essere distinto anche dalla presenza di *lettering* ebraico o dalla *rouelle*, marchio d'infamia. Il cappello a punta è molto utilizzato, come connotazione, soprattutto nei secoli XII e XIII.

L'Alto Adige è, tra le zone indagate in questa ricerca, quella più legata a modi figurativi di matrice tedesca. A Castel Roncolo, in una scena che raffigura un torneo alla lancia, vi sono due ebrei maschi con cappelli a punta conica di colore rosso scuro. Questi cappelli sono comunemente attribuiti, in area tedesca, agli ebrei aschenaziti e appaiono già su alcune monete bratteate della Germania centrale, coniate a partire dal 1160<sup>148</sup>.

Nell'iconografia atesina della fine del XIV secolo, al tempo di Niklaus Vintler potente signore locale, gli ebrei con il cappello a punta appaiono in cicli pittorici sacrali, come nel caso della Pietà, databile al 1400 circa, esposta sulla parete est della chiesa parrocchiale di Termeno, consacrata ai santi Giulitta e Quirico. A destra, sullo sfondo, si nota un ebreo col cappello a cono e, accanto a lui, un altro uomo con un berretto frigio a simboleggiare la sua appartenenza al paganesimo.

Nella navata laterale della chiesa parrocchiale mariana di Terlano, in un affresco risalente al 1410-20, commissionato da Sigmund von Niedertor (ca. 1370-1447), vi sono delle scene tratte dall'Antico Testamento: la consegna delle Tavole a Mosè; gli esploratori che tornano dalla Terra Santa con un gigantesco grappolo d'uva; la raccolta della manna nel deserto (Tavola 82); la distruzione del vitello d'oro da parte di Mosè. In queste scene gli ebrei raffigurati indossano dei cappelli di colore bruno giallastro, costituiti da una parte inferiore a scodella sormontata da un cono molto sottile. Mosè non indossa alcun copricapo.

Nella cappella del cimitero di Riffiano vi sono delle pitture databili intorno al 1415, e attribuibili ad un maestro di nome Wenzel, in cui una scena raffigura la pioggia della manna e molti ebrei indossano il tipico cappello (Scheda 51).

In queste testimonianze atesine, presenti nell'ambito della pittura sacrale, la connotazione del cappello a punta non è utilizzata in senso denigratorio, ma solo per marcare l'appartenenza di alcuni personaggi delle scene bibliche o laiche all'etnia o alla

---

<sup>148</sup> Mellinkoff 1993, p. 60.



religione ebraica. I personaggi connotati sono generalmente quelli popolari: Mosè non porta mai il cappello. Appare chiara la conoscenza, almeno da parte degli strati sociali più colti, delle origini ebraiche della religione Cristiana, ma il fatto che Mosè, il protagonista principale delle scene, non lo indossi lascia intuire che si considerasse comunque l'ebraismo una religione superata e soppiantata dal credo cristiano.

#### EBREI ALL'INFERNO

Revel Neher afferma che nell'arte bizantina non esiste, a differenza che in quella occidentale, in cui è molto frequente, la rappresentazione degli ebrei all'inferno nelle scene del Giudizio Universale.

Similarly, Byzantine art does not know the phenomenon, so common in Western art, of the presence of Jews in representations of the Last Judgment, and yet the origin of these representations is to be found in Byzantium. Neither Folio 51 v. of Ps. Paris Gr. 74, nor the Sinai icon, nor the mosaics at Torcello, nor the painting of the paradesion at the Karje Djami show, in their scrupulously terrifying depiction of the different sections of hell, groups of Jews, recognizable by their costumes or headgear, or identified as such.<sup>149</sup>

Tra i molti esempi, cita il mosaico del Giudizio Universale nella chiesa di Santa Maria di Torcello, in cui non vi sarebbero ebrei. La presenza di stranieri è, però, sicura nell'avello principale dell'inferno di Torcello: lo provano i turbanti, i copricapi particolari e le peculiarità di barbe e baffi di qualche personaggio. In alto a destra nella scena, che analizzeremo approfonditamente in seguito, vi è il dubbio che un personaggio possa essere inteso come un ebreo, dalla stola simile ad un *tallith* (lo si desume dal lembo che ricade a destra del capo, che presenta le tipiche righe e le frange dell'accessorio) avvolto in testa come fosse un turbante particolare, o se si tratti di un islamico.

#### COPRICAPI

I copricapi, il modo di acconciarsi la testa e altri accessori visivi come aureole e nimbi sono spesso i migliori indicatori di status, classe, personaggio, professione, razza, religione e origine geografica. Si pensi anche alla rasatura dei monaci e all'aureola attribuita ai santi. Persino Giuda, a volte, ha l'aureola.

Gli ebrei con qualche ruolo importante nel *Nuovo Testamento* spesso portano una specie di mitra vescovile. Nell'Europa settentrionale, il copricapo più comune attribuito

---

<sup>149</sup> Revel-Neher 1992, p. 96.

agli ebrei di status comune è il cappello a punta, ma la foggia con cui vengono rappresentati presenta molta varietà: conici, a cupola, terminanti in un “pomello” o in una punta, a cappello frigio, a imbuto rovesciato, etc.

Secondo Mellinkoff, il primo cappello da ebreo appare nell’arte inglese e fiamminga dell’XI secolo ed è rotondo e “cap-shaped”<sup>150</sup>.

Nell’arte bizantina e italiana la resa visiva della testa degli ebrei è molto più convenzionale, limitandosi all’accessorio della stola da preghiera detta *tallith*, solitamente avvolta sulla testa, che appare già nelle opere di Duccio.

Uno dei copricapo più comuni nel Basso Medioevo è una sorta di cuffia (un cappello stretto con guanciali), indossata prevalentemente dagli umili e dai contadini di tutta Europa. La “volgarità” di questa cuffia è provata dal fatto che in qualche rappresentazione appare anche indossata da aguzzini. Per i consueti fenomeni di salita e discesa sociale dei capi d’abbigliamento, dal Trecento è usata anche dalle classi alte, nobili e reali, rivalutandosi e scomparendo dall’iconografia come connotazione delle classi basse e dei marginali. Dal XIV al XVII secolo la cuffia è tipica degli uomini di legge inglesi. Per gli ebrei, rileva Blumenkranz, era il cappello da casa abituale<sup>151</sup>.

Il turbante, dalla sua introduzione nell’iconografia cristiana nel XII secolo, diverrà un connotatore ad amplissimo spettro e caratterizzerà, oltre ai saraceni, l’eretico e l’uomo che viene da lontano, sia sul piano spaziale (o dall’est o dal sud del mondo), sia su quello temporale (gli antichi israeliti del Vecchio Testamento, i Magi, gli antichi ebrei e pagani).

Nell’area settentrionale dell’Europa, il copricapo utilizzato per qualificare l’ebreo nella figurazione pittorica o scultorea era lo *Judenhut*, il cappello a punta. Il saggio di Blumenkranz lo tratta diffusamente: spesso a forma di imbuto rovesciato, apparve nell’iconografia tedesca del XIII secolo, ma si vede anche sulla testa degli ebrei che bruciano nel calderone infernale in una famosa miniatura dell’*Hortus Deliciarum*, e nella pala d’altare di Klosterneuburg.

---

<sup>150</sup> La traduzione non è semplice: può assomigliare a una sorta di *kippah*, un po’ più ampia. Mellinkoff 1993, p. 63.

<sup>151</sup> Blumenkranz 1966, pag. 23.

Mellinkoff fa notare che anche la semplice presenza del copricapo può essere considerata un connotatore negativo, specie se si raffigurano, in contrasto, un uomo con il cappello e uno senza. Nelle scene bibliche con Caino e Abele, a volte Caino ha il cappello e Abele no. Si consideri che è sempre presente la tendenza ad associare visivamente Caino agli ebrei, e questo avviene, di solito, tramite il cappello connotativo<sup>152</sup>. Nell'arte italiana la raffigurazione di Caino col cappello è molto rara: la si ritrova nel quattrocentesco *Libro d'Ore Visconti*, per esempio<sup>153</sup>.

A volte Caino indossa un turbante, o qualcosa di molto simile; ciò esplicita la paura del cattolico occidentale nei confronti dell'orientale e dello straniero in genere.

Nel XII secolo il cappello ebraico passa sulle teste dei persecutori di Cristo, in una vasta area europea: vi sono cappelli conici sui malvagi delle porte bronzee di San Zeno a Verona<sup>154</sup> e su quelle della Cattedrale di Novgorod. La presenza di testimonianze così antiche (di origine germanica, fra l'altro) è importante perché attesta che la connotazione negativa data dal cappello è antecedente alle prescrizioni "ufficiali" sull'aspetto dell'ebreo emanate dal IV Concilio Laterano del 1215.

Sul portale di san Zeno sono presenti diverse connotazioni di matrice nordica: i cappelli da ebreo a punta, traslati anche sulle teste dei fustigatori di Cristo e su quella di san Giuseppe nel suo ritorno dall'Egitto, e anche le tavole della Legge con il vertice stondato.

Non è casuale che certe connotazioni arbitrarie, quando presenti in aree di pianura del Triveneto appaiano in opere di matrice stilistica tedesca, come nel caso di queste formelle (Figura 6422) (Scheda 40).

---

<sup>152</sup> Mellinkoff 1979.

<sup>153</sup> Miniato fra 1400 e 1415 circa da Giovannino de' Grassi (prima parte) e Belbello da Pavia (seconda parte). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. BR 397 e LF 22.

<sup>154</sup> Secondo Ursula Mende, in *Die Bronzetüren des Mittelalters* (Mende, Hirmer, & Ernstmeier-Hirmer 1983, pp. 74-83), queste porte furono realizzate a Magdeburgo fra il 1152 e il 1156.



Figura 6: Portale bronzeo di San Zeno, Fustigazione di Cristo, Basilica di San Zeno, Verona

Dalla fine del XIV secolo la varietà di copricapi nelle raffigurazioni, in ambito nordico, aumenta, ma questa molteplicità porta alla perdita della qualità denotativa. I copricapi di forme strane acquisiscono la funzione prevalente di evocare sentimenti di paura e disgusto verso chi li indossa; in sintesi, i copricapi diventano generici amplificatori di infamia, che è però devoluta alla fisionomia e alla gestualità del personaggio raffigurato.

Sempre in ambito nordeuropeo, come attesta Mellinkoff, riguardo agli ebrei veterotestamentari la posizione del fedele cattolico era complessa. I padri e i profeti dell'*Antico Testamento* erano indubbiamente ebrei, anche perché il cristianesimo ancora non esisteva, ed erano certamente uomini di fede; come raffigurarli, quindi? La soluzione prevalente fu di renderli non deformati o etnicamente connotati, non esistendo, infatti, alcun motivo logico e religioso per irridarli. La situazione era,

comunque, ambigua e una pulsione denigratoria, indirizzata verso tutti coloro che in qualche modo raffiguravano la Vecchia Legge era comunque presente<sup>155</sup>.

Il Vecchio Testamento era considerato, nell'interpretazione dominante, esclusivamente come un assieme di profezie sulla venuta di Cristo e della sua Parola nel *Nuovo Testamento*. La declinante considerazione va di pari passo con la denigrazione degli ebrei, e i personaggi veterotestamentari furono in molti casi assimilati agli ebrei non convertiti. In Germania molte canzoni popolari deridevano Adamo ed Eva, Abramo, Isacco, Giacobbe e Mosè: per quanto questa non fosse la linea religiosa ufficiale della Chiesa è evidente che le considerazioni teologiche alte non giungevano ai ceti popolari, mentre la propaganda visiva, prevalentemente impostata da personaggi di più basso livello, sì. Abramo era caricaturato nelle scene del sacrificio di Isacco, perché Isacco prefigura Cristo. La caricatura non era né generica né grossolana, ma miratamente etnica.

Nell'Europa settentrionale sono raffigurati spesso ebrei con la pelle scura, mentre questo non succede in Italia, secondo Mellinkoff perché in Italia avere la pelle scura non sarebbe una rarità, ma in questo caso l'opinione non sembra molto ponderata<sup>156</sup>.

I personaggi positivi ebrei del *Nuovo Testamento* sono a volte caricaturati, ma solitamente trattati con riguardo. Simeone ha il nasone ma anche l'aureola, mentre Giuseppe d'Arimatea ha la pelle scura. Ci sono anche rari San Giuseppe con la pelle scura, dall'XI al XVII secolo (*Sacramentario di Fulda*, ante 1054). In Germania esiste anche una tradizione sminuente nei confronti di Giuseppe che spesso è rappresentato senza aureola o con figurazioni non lusinghiere. Raramente Giuseppe ha connotazioni ebraiche infamanti, ma ci sono eccezioni. In vari casi Giuseppe è rappresentato molto piccolo, quasi delle dimensioni di un nano e senza alcuna giustificazione prospettica. In questo caso la denigrazione non è legata a stereotipi ebraici, ma basata su codici condivisi di bellezza e, va aggiunto, di importanza simbolica in una figurazione. In un manoscritto di Regensburg del 1350, Giuseppe è piccolo anche in proporzione al

---

<sup>155</sup> Mellinkoff 1993, pp. 57-94.

<sup>156</sup> Ci possono essere state, statisticamente, più persone di carnagione olivastra in Italia, rispetto alla Germania o all'Inghilterra, ma comunque ciò sarebbe passato in subordine a fronte della stragrande maggioranza della popolazione (contadini, pastori, etc), in tutta Europa, che lavorava all'aperto sotto il sole ed era, quindi, costantemente scura.

bambino Gesù: la sminuizione, il ridimensionamento sono qui assunti in senso letterale. La statura di Giuseppe altre volte è simile a quella dei servi. Per la maggioranza dei credenti San Giuseppe era una figura venerabile, ma per altri era una figura inferiore e senza nobiltà<sup>157</sup>.

Spesso i dottori della legge e gli alti ufficiali ebrei sono caratterizzati da distinti cappelli, differenti da quelli dell'ebreo comune. Sono altre caratteristiche stereotipiche degli ebrei a denotare i personaggi. Il turbante, un connotatore *jolly*, è, in certi casi, posto anche su alti dignitari ebrei. Mellinkoff ritiene che dall'inizio del XV secolo si assista a un'orientalizzazione dei costumi con cui vengono raffigurati gli ebrei, ma casi di ebrei che indossano il turbante sono presenti, in area mediterranea, da molto prima: forse nell'Inferno della basilica di Torcello, già alla fine dell'XI secolo (Figura 61); sicuramente nei mosaici della cupola della *Pentecoste* nella basilica di San Marco a Venezia, del XII secolo (Figura 75). Bisogna attendere la metà del XIV secolo per vederli presenti in area tedesca, nella chiesa di Santa Caterina a Matrei am Brenner (Ö), dove vi è un affresco della metà del XIV secolo che ha la particolarità di mostrare due ebrei nei due distinti modi di raffigurazione "nordica" e "mediterranea": il primo indossa il cappello a punta tipico dell'iconografia tedesca ed è fortemente caricaturato (labbra sporgenti, pomo d'Adamo marcato, naso camuso); il secondo porta un velo annodato sulla testa come copricapo (una raffigurazione ruspante del *tallith*) e non ha connotati denigratori (Figura 7)(Scheda 48).

---

<sup>157</sup> Mellinkoff 1993, pp. 57-94.



Figura 7: *Due ebrei*, dettaglio da una *Cena in casa di Levi?*, Chiesa di Santa Caterina, Matrei am Brenner, Tirol (Ö). Da Rasmø (1972), fig. 167

Riguardo alla raffigurazione nella Cupola della Pentecoste, di cui si tratterà più avanti, va specificato che è probabilmente una delle prime figurazioni in cui ci si pone il problema (a mio parere brillantemente risolto) di distinguere fra i giudei residenti in Europa, in conseguenza della diaspora, e i coevi abitanti della Giudea. La soluzione fu quella di attribuire agli ebrei europei l'accessorio imprescindibile del velo da preghiera (il *tallith*) in area mediterranea o del "cappello da ebreo" (lo *Judenhut*) in area continentale, mentre gli abitanti della Palestina furono rappresentati con dei turbani o copricapi comunque di fogge orientali.

Ritornando agli ebrei Testamentari, la mitria vescovile è usata spesso per identificare gli alti sacerdoti. La mitria cornuta e il dittico con i vertici tondi, che raffigura le Tavole della Legge, sono due invenzioni della figurazione occidentale cristiana (il dittico è probabilmente una creazione inglese dell'XI secolo). Il "vero" copricapo dei sacerdoti ebrei era una complessa struttura a tre piani con una sorta di calice dorato in punta, almeno così attesterebbe Flavio Giuseppe (37-100 d.C.)<sup>158</sup>. Negli affreschi di Dura

---

<sup>158</sup> Iosephus 1998.

Europos del III secolo, però, tale copricapo non si riscontra. Secondo altri, nell'antica Palestina i sacerdoti ebrei indossavano un cappello conico bianco<sup>159</sup>.

Nell'XI secolo si sente la necessità di attribuire un cappello sacerdotale ad Aaron, ma la mitria, nelle configurazioni a noi note, apparirà solo un secolo dopo. Secondo Mellinkoff la mitria cornuta è legata all'apparizione, in area occidentale, del Mosè cornuto nell'XI secolo. La riprova dell'invenzione europea dell'accessorio sarebbe costituita dal fatto che la Chiesa ortodossa non raffigura né mitria né Mosè cornuti. Nel XIV secolo Nicolas de Lyra raffigurò una mitria con una mezzaluna dorata in fronte, a evocazione dei corni attribuiti a Mosè: l'iconografia riscosse un immediato successo. Dopo il 1150 le figurazioni della mitria furono ruotate in modo da presentare un corno frontale e uno posteriore, come siamo abituati a vederla oggi, invece che due laterali.

Dal XII secolo sia i vescovi cristiani che gli antichi padri portano la mitria nella sua nuova configurazione fronte-retro e l'assimilazione al noto è completata dal raffigurarli come da vescovi cristiani. In questo senso, l'uso di simboli cristiani si ripercuote sui personaggi vetero-testamentari, perché anche gli antichi padri furono, antistoricamente, decorati con croci. Pure Abramo era identificato come un alto sacerdote.

Anche personaggi negativi come Caifa sono rappresentati con la mitria, come gli alti prelati presenti alla *Passione* di Cristo. A volte per facilitare l'individuazione dei personaggi sono presenti delle iscrizioni. Sembra ironico l'uso della mitria per i disprezzati ebrei del *Nuovo Testamento*, comunque risulta d'aiuto nell'identificazione degli alti prelati ebrei, soprattutto nelle scene di *Crocifissioni*.

A volte alla mitria venivano accostate esplicative connotazioni ebraiche: le *tavole della legge* o lettere ebraiche. Simeone ha spesso la mitria, ma non era un alto sacerdote. Forse, in questo caso, c'è un doppio fraintendimento: una tradizione lo voleva profeta, e i profeti sono stato spesso confusi con i sacerdoti.

Gli artisti medievali non erano storici o archeologi, non perseguivano perciò una rappresentazione filologica dei costumi: tutto era rapportato ai costumi e agli usi del momento presente. Da questo punto di vista, l'atteggiamento nelle arti visive era

---

<sup>159</sup> AAVV 1984, p. 323.



parallelo a quello tenuto nella messinscena dei drammi medievali, come provato dalle liste dei costumi da utilizzare per i drammi: nel *Ludus Coventriae* il sacerdote Anna è definito come “vescovo della Vecchia Legge”<sup>160</sup>.

Ritornando alla mitria, la sua efficacia visiva la portò a penetrare anche nell’arte ebraica: una rappresentazione di Aaron con una mitria è presente nel *Mahzor* tripartito<sup>161</sup>.

L’estensione della mitria alla raffigurazione degli alti prelati ebrei è diretta conseguenza del fatto che si immaginava la società ebraica fatta allo stesso modo di quella cristiana, e nella rappresentazione subentra quindi il meccanismo etnocentrico di immaginare se stessi rovesciandone, però, l’immagine in valori negativi. A livello popolare si identificavano come “vescovi degli ebrei” i personaggi che nella società del tempo erano semplicemente in vista per qualche motivo, economico o di altro genere, ma quasi mai i veri rabbini. E’ evidente la volontà e, da un punto di vista cognitivo, la necessità di fornire attributi noti a usi e costumi ignoti. Cosa indossassero i sacerdoti ebrei dei tempi biblici non si sa, né si sapeva all’epoca. In sostanza, si assimila sempre il diverso, sia per accettarlo che per rifiutarlo e la cosa importante non è ciò che è vero, ma ciò che si ritiene sia vero<sup>162</sup>.

Nel triveneto i sacerdoti ebrei sono raffigurati generalmente a capo scoperto. Nel caso degli affreschi della Chiesa di Santa Maria in Vineis, a Strassoldo, Gioacchino viene respinto da un sacerdote calvo (Figura 8) (Scheda 18). La calvizie è un segno ambivalente. L’immagine di Dio calvo si ritrova sia nell’Europa settentrionale che in Italia (Hans Baldung e Luca Mazzolino), in questo caso è segno inequivocabile di saggezza. Prevale sempre, però, l’aspetto denigratorio e di scherno. Dai testi sacri risulta che Giona e il profeta Eliseo fossero calvi, ma ciò non emerge nelle opere d’arte che li raffigurano<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> Nel *Ludus Coventriae* si legge: “Here xal annas shewyn hymself in his stage beseyn after a busshop of the hood law ... and a mytere on his hed after the hood law”. Block 1922, p. 230.

<sup>161</sup> Il *Mahzor* è un libro di preghiere ebraico usato durante le principali festività. L’immagine è presente in un manoscritto proveniente dalla Germania meridionale, del 1320 circa. MS. Add. 22413, folio 3 recto, British Library, London. Vedi: Narkiss 1969, p. 108.

<sup>162</sup> Si veda constatazione di Fuhrmann sulla verità storica. Fuhrmann 1989.

<sup>163</sup> Eliseo è schernito da ragazzini per la sua calvizie; si arrabbia e li maledice in nome di Dio; Dio manda due orsi furiosi che ne sventrano 42 (!) (Re 2,24).

Molti profeti testamentari sono raffigurati calvi. Soprattutto l'apostolo Paolo, sulla base di un apocrifo del 160 d.C. circa. La calvizie sarà una connotazione che si fisserà su Paolo, fino a denotarlo<sup>164</sup>.



Figura 8: Gioacchino cacciato dal tempio, Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD)

Nella Chiesa di San Nicolò vescovo a Comeglians (UD), la sacralità del sacerdote ebraico Simeone, che riceve Gesù dalle mani di Maria nella scena della *Presentazione al Tempio*, è resa tramite un'aureola che gli circonda il capo, non tramite il velo da preghiera, né da copricapi denotativi. La soluzione di Simeone con l'aureola è quella più diffusa in tutta Europa. Simeone è fugacemente citato nel vangelo di Luca come un uomo giusto e pio, e questa immagine del vecchio ebreo buono è stata tramandata<sup>165</sup>. Se raffrontata all'immagine della *Cacciata di Gioacchino* di Strassoldo si può notare come a Comeglians, Simeone, il sacerdote pio, sia stato raffigurato con una folta chioma bionda che gli scende sulle spalle, mentre a Strassoldo, Ruben, il sacerdote empio, è

---

<sup>164</sup> Mellinkoff 1993.

<sup>165</sup> 25 Or ecco, vi era a Gerusalemme un uomo chiamato Simeone; quest'uomo era giusto e pio e aspettava la consolazione d'Israele; e lo Spirito Santo era su di lui. Luca 2, 25.

calvo o, perlomeno, fortemente stempiato. Il valore denigratorio della calvizie sembrerebbe avvalorato dal confronto.

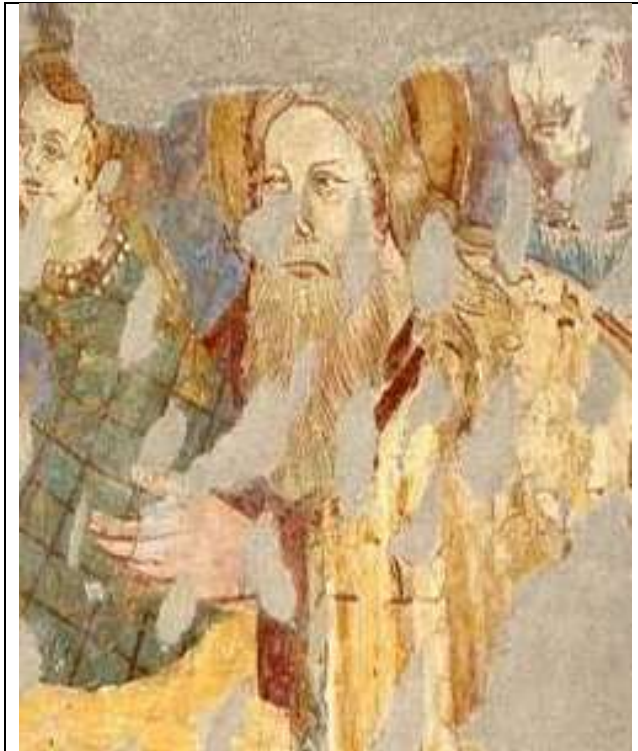


Figura 9: Frescante friulano, 1400-1425, Dettaglio del sacerdote Simeone nella *Presentazione di Gesù al Tempio*, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD)

Dal XIII secolo in Germania i concili provinciali e i libri di legge presentano prescrizioni e obblighi a portare determinati cappelli per gli ebrei. Le fogge descritte sono varie; tra queste emerge il *pileus cornutus*, che potrebbe essere quello, spesso visibile nelle miniature tedesche, a forma di imbuto. Nella *Vulgata Weichbild*<sup>166</sup> il cappello “obbligatorio” è chiamato “mitra judaica”.

Un altro copricapo, il berretto frigio, si ritrova su Mosè, Caino, la soldataglia e i Magi, ma anche su Erode, Longino e Stephaton; quindi sia su personaggi considerati buoni che su malvagi. Spesso indica stranieri, come nel caso di Enoch, nella *Genesi di Caedmon* dell’XI secolo, gente remota nello spazio e nel tempo; quindi era utilizzato per gli ebrei della Bibbia, ma soprattutto per gli stranieri. Eretici con cappello frigio sono

---

<sup>166</sup> Kisch 1949, pp. 195-196 e p. 518, n° 28.

presenti in una *Crocifissione* inglese<sup>167</sup>, sempre del XIII secolo; l'unica loro veste è il cappello, per il resto sono rappresentati come demoni, bestiali e nudi.

Il cappello da ebreo era un caratterizzatore negativo trasportabile da un personaggio all'altro ben prima del XIII secolo, e il cappello a punta divenne un capo "tipico" anche quando fu abolito come marchio di infamia.

Si è detto che, nel 1421 un codice scritto a Buda, in Ungheria, prescriveva il cappello da ebreo ai sospetti di stregoneria, il che evidenzia la trasportabilità di un simbolo "forte"<sup>168</sup>.

La forza simbolica del cappello era tale che da divenire irrinunciabile e, di conseguenza, per distinguere gli ebrei buoni si aggiunse l'accessorio positivo dell'aureola. Le Bibbie moralizzate presentano una gran quantità di cappelli da ebreo, di vari tipi, funzionali all'ergonomia visiva: il copricapo permette allo spettatore di individuare, immediatamente, come ebreo il personaggio raffigurato.

I copricapi da ebreo sono, inoltre, usati come "indicatori indipendenti del male" in raffigurazioni di infedeli e pagani, come nella *Salterio di Sant'Albano*, del XII secolo<sup>169</sup>.

In Inghilterra, nel XIII, secolo appare il copricapo a due punte, che si diffonde presto in Germania e che appare, alla metà del XIV secolo negli affreschi di Vitale da Bologna a Udine e del suo epigono a Spilimbergo.

---

<sup>167</sup> MS. Cotton Julius D. vii, folio 3 verso, British Library, London. Citato in: Mellinkoff 1993, p. 90.

<sup>168</sup> Trachtenberg 1983, p. 67.

<sup>169</sup> Mellinkoff 1993, p. 69.



Figura 10: Vitale da Bologna, 1353-55, Adorazione dei Magi, National Gallery of Scotland, Edimburgh (UK)



Figura 11: Flagellazione di Cristo, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Una delle rappresentazioni più violentemente denigratorie dell'ebreo, molto comune nell'Europa settentrionale, ma assente nell'arte italiana e bizantina, è la *Judensau*, che nasce in Germania nel XIII secolo e si arricchisce di particolari infamanti col tempo. La *Judensau* è, letteralmente, "la scrofa degli ebrei", per cui si raffigurano uno o più ebrei intenti a succhiare il latte dalle mammelle di una scrofa. Il tema

degenererà poi fino a rappresentare ebrei intenti a mangiare gli escrementi della scrofa, ma nella sua iniziale configurazione iconografica si richiama, evidentemente, all'immagine di Romolo e Remo allattati dalla lupa<sup>170</sup>. La satira era evidentemente rivolta alla proibizione ebraica del mangiare carne di maiale, già schernita da alcuni scrittori romani, ma mai, prima d'allora, dai cristiani. Mellinkoff cita esempi del crescendo denigratorio verso gli ebrei alla fine del medioevo e nell'evo moderno, soprattutto in Germania dove si arricchisce dell'immagine di ebrei coprofagi dal XV secolo<sup>171</sup>.

Il cappello da ebreo è usato anche come emblema. Mellinkoff riscontra un raro caso che si può considerare una vera e propria *matrioska* di simboli: una bandiera in cui è effigiato un diavolo che regge uno scudo sul quale è raffigurato un cappello da ebreo<sup>172</sup>.

L'uso eccessivo del cappello da ebreo come connotatore per molte categorie negative, nonché per designare sia ebrei "cattivi" che "buoni" creò, indubbiamente, delle confusioni interpretative nell'Europa settentrionale del XIII e XIV secolo.

#### SCRITTURA EBRAICA E PSEUDO-EBRAICA

Fino al XIV secolo e all'Umanesimo si pensava che il primo linguaggio dell'umanità fosse l'ebraico. La sua sacralità fu poi estesa a greco e latino, anche perché l'evangelista Giovanni narrò che l'iscrizione sulla croce era trilingue. In seguito, il latino rimase l'unico linguaggio con valore sacrale, almeno in Europa occidentale.

Si riteneva che gli ebrei capissero le antiche scritture solo alla lettera e che furono gli esegeti cristiani a svelarne i significati non letterali.

Mellinkoff sviluppa una serie di ipotesi sulla funzione connotante del *lettering* ebraico<sup>173</sup>. Le connotazioni possono essere neutrali, ambigue o negative. Nel caso siano neutrali servono a identificare l'ambito ebraico, come nel caso di caratteri ebraici sulle Tavole della Legge, sui vestiti e sugli altari del culto. Si ritrovano sia sugli ebrei dell'Antico e del Nuovo Testamento, sia sul centurione converso, ma certi personaggi ne rimasero esclusi: ad esempio, non sono mai stati usati per contraddistinguere San Giuseppe.

---

<sup>170</sup> L'accostamento delle figurazioni della *Judensau* a quelle della lupa romana è iconograficamente lampante, comunque è segnalato anche in: Strickland 2008, p. 227.

<sup>171</sup> Mellinkoff 1993, p. 93.

<sup>172</sup> Mellinkoff 1993, p. 93.

<sup>173</sup> Mellinkoff 1993, pp. 97-110.

I caratteri ebraici possono essere poi veri o imitati, oppure veri, ma disposti casualmente a creare parole senza alcun senso. In ogni caso, il loro uso serve a simbolizzare il vecchio Testamento e si ricollegano alla profezia di Isaia, interpretata come l'avvento di Cristo e di una nuova era. Qualche carattere ebraico era conosciuto in occidente nel tardo medioevo. L'uso che se ne fece fu soprattutto simbolico, che fossero realmente ebraiche o pseudo-ebraiche non aveva alcuna importanza.

Non frequentemente, ma possono anche essere usati in senso positivo, quando il contesto non è negativizzante: attorno al collo della Maddalena significano che la donna ha compreso il messaggio di Cristo, non che la donna ha avuto un passato peccaminoso di prostituta.

Nel *Cristo benedicente* di Jacopo de' Barbari le vesti di Gesù presentano caratteri ebraici utilizzati in senso assolutamente positivizzante: dalla nuca al braccio, passando per la spalla, l'occhio scorre da destra a sinistra sulla scritta "Io sono infatti la verità/fede e la vita, Adonai", come in *Giovanni 14,6* "Gli disse Gesù: 'Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me'".

Il fatto che il la scrittura ebraico sia usato per denotare la Vecchia Legge, sorpassata dalla Nuova, appare evidente quando si trova sulla tomba da cui Cristo sta resuscitando.

La scrittura ebraica è, quindi, spesso un connotatore negativo, perché associato a un alfabeto antico, straniero e sospetto (quando non diventa sacrale, può essere, antitetivamente, inteso come magico e, di conseguenza, demoniaco) L'uso negativizzante è accertato dal XIV secolo e aumenta nei secoli successivi, ma si ritrova già in manoscritti inglesi del XIII secolo (Teofilo, patto con il diavolo in alfabeto ebraico). Cristo parla in latino, Satana in ebraico in modo da collegarlo agli ebrei.

#### LE TAVOLE DELLA LEGGE

La figurazione delle "Tavole della Legge" è importante, in quanto "oggetto" tipicamente descrittivo dell'ebraismo veterotestamentario e collegato al tema della calligrafia ebraica. Sulla raffigurazione delle Tavole della Legge esiste un dettagliato studio di Ruth Mellinkoff<sup>174</sup>. Dal punto di vista iconografico, la forma che ormai

---

<sup>174</sup> Mellinkoff 1974, pp. 30-34.

consideriamo canonica, a due rettangoli accostati e bombati sul lato alto, è un'invenzione abbastanza recente nella storia dell'arte cristiana medievale, ma che ebbe una rapida e ampia diffusione geografica. La Bibbia narra che esse erano due tavole di pietra, mentre il *Talmud* precisa si trattasse di pietre squadrate. Nelle prime rappresentazioni dell'arte carolingia erano viste come rotoli, oppure come due tavole rettangolari di pietra, iconografia che in Italia sopravvisse fino al Cinquecento, salvo rare eccezioni al Nord.

L'invenzione iconografica del "dittico" stonato nella raffigurazione delle *Tavole* era, comunemente, attribuita alla Francia del XII secolo, ma, in realtà, si ritrovano molte figurazioni simili agli inizi dell'XI secolo in Inghilterra, poi in area tedesca e, già alla fine dello stesso XI secolo, in braccio a Mosè nell'affresco del Battistero di San Giovanni, a Concordia Sagittaria (stilisticamente di matrice mista salisburghese e marciana). Il fatto che vi siano rapporti stretti tra il Friuli storico (anche se attualmente Concordia è amministrativamente nella regione Veneto) e l'area tedesca fa pensare che ci possa essere un modello terzo, perduto, in area germanica.

Questa è, inoltre, la prima figurazione di questo tipo di Tavole in Italia e fra le prime in Europa, seguita, a distanza di un secolo da quella delle formelle del portale bronzeo di san Zeno a Verona. Non si tratta in questo caso di connotazioni etniche o denigratorie, ma di un'invenzione iconografica utilizzata perché visivamente efficace e che, in quanto tale, avrà successo diventando il denotatore "ufficiale" dell'oggetto rappresentato: le Tavole della Legge. L'accostamento di questo particolare iconografico con un accessorio del costume ebraico, il *tefillin*, porterà, in ambito inglese, allo sviluppo di soluzioni denigratorie, assolutamente non presenti sul territorio triveneto.





Figura 12: Dettaglio di *Mosè con le Tavole della Legge*, Battistero di San Giovanni, Concordia Sagittaria (VE)

Mellinkoff segnala che l'esemplare più antico di questa soluzione grafica si trova in un manoscritto inglese del 1025-50, *Pentateuco e Giosuè*, vergato a Canterbury, in Inghilterra e nel *Bury St. Edmund Psalter*<sup>175</sup>.

Il fatto che la forma a dittico delle Tavole possa essere un'invenzione inglese, è dato sia dalla cronologia delle raffigurazioni, sia dalla frequenza d'uso in quei luoghi, dove viene usato in modo ambivalente per connotare Mosè o gli ebrei coevi. È importante ricordare che in Inghilterra il marchio d'infamia prescritto agli ebrei nel 1218 aveva la forma delle Tavole della Legge. La prescrizione si ripeté con poche variazioni nel 1222, 1275, 1279 e 1287. In un decreto inglese del 1276, contro la pratica dell'usura da parte degli ebrei, c'è un'illustrazione in cui appare il marchio a forma di dittico<sup>176</sup>.

Il nuovo aspetto delle Tavole si diffonde rapidamente nel Nord Europa e diviene un attributo fisso di Mosè. Inoltre è presente anche nella raffigurazione della *Synagoga*, spesso raffigurate mentre le cadono dalle mani (XI-XII sec.). Si vede qui l'aspetto antitetico che assume la percezione di questa iconografia delle Tavole della Legge e del

---

<sup>175</sup> Salterio inglese, il *Bury Saint Edmunds Psalter*, fu realizzato a Canterbury o a Bury Saint Edmunds, in Inghilterra, verso la metà dell'XI secolo. MS Reg. Lat. 12, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano. Citato da: Mellinkoff 1993, p. 101.

<sup>176</sup> Mellinkoff 1993, pp. 30-34.

referente collegato: il Vecchio Testamento. Mosè è un personaggio positivo, la *Synagoga* no. Le tavole che cadono e si rompono rappresentano la fine del Vecchio Testamento e l'avvento del Vangelo.

L'uso dei simboli è sempre funzionale alle pulsioni del contesto in cui sono sviluppati: le Tavole della Legge sono un simbolo sacro, sia per gli ebrei che per i cristiani, ma, rappresentando il *Vecchio Testamento*, è evidente come siano talvolta usate per umiliare o screditare gli ebrei se la situazione storica e sociale lo richiede.

DIFFERENZE NELLA FIGURAZIONE DELL'EBREO TRA ARTE BIZANTINA E  
OCCIDENTALE

L'arte dell'Occidente medievale ci dimostra che solo la continuità nella raffigurazione caricaturale di un preciso gruppo etnico sviluppa un processo di stereotipizzazione; questo non avviene nell'arte bizantina, dove la caricatura è più rara e non è utilizzata metodicamente come arma di aggressione sociale.

Elizabeth Revel Neher si interroga se l'immagine dell'ebreo nell'arte bizantina fosse riflesso delle idee teologiche e politiche del periodo o se fosse una ricerca di verità storica, eseguita con un approccio oggettivo e realistico.

It is only after analyzing these prototypes that we shall be able to hazard a guess as to whether the image of the Jew in Byzantine art was the reflection of the theological ideas and politics of the period, or whether, on the contrary, it revealed a search for some perhaps distant historical truth, carried out in a deliberately objective and neutral manner<sup>177</sup>.

Nel mondo classico e nell'arte paleocristiana gli ebrei non erano iconograficamente riconoscibili, sebbene altre categorie etniche, come i selvaggi abitanti dell'Africa e delle terre ignote, furono rese visivamente distinguibili.

Gli ebrei raffigurati nell'Alto Medioevo sono vestiti come romani o greci, con un lungo *chlamys*, a capo scoperto e sono scalzi o indossano sandali greco-romani. Solo gli essenziali attributi tipici del loro ruolo li distinguono: le tavole della Legge per Mosè o la colomba e il ramo d'ulivo per Noè.

Revel-Neher evidenzia che nei mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma, del V secolo, appare il primo personaggio biblico caratterizzato da un vestito diverso da quello classico. Melchisedec, mentre offre pane e vino ad Abramo (*Genesi 14,17-20*), indossa una tunica corta sopra le ginocchia e un paio di stivali<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Revel-Neher 1992, p. 40.

<sup>178</sup> Revel-Neher 1992, p. 44.

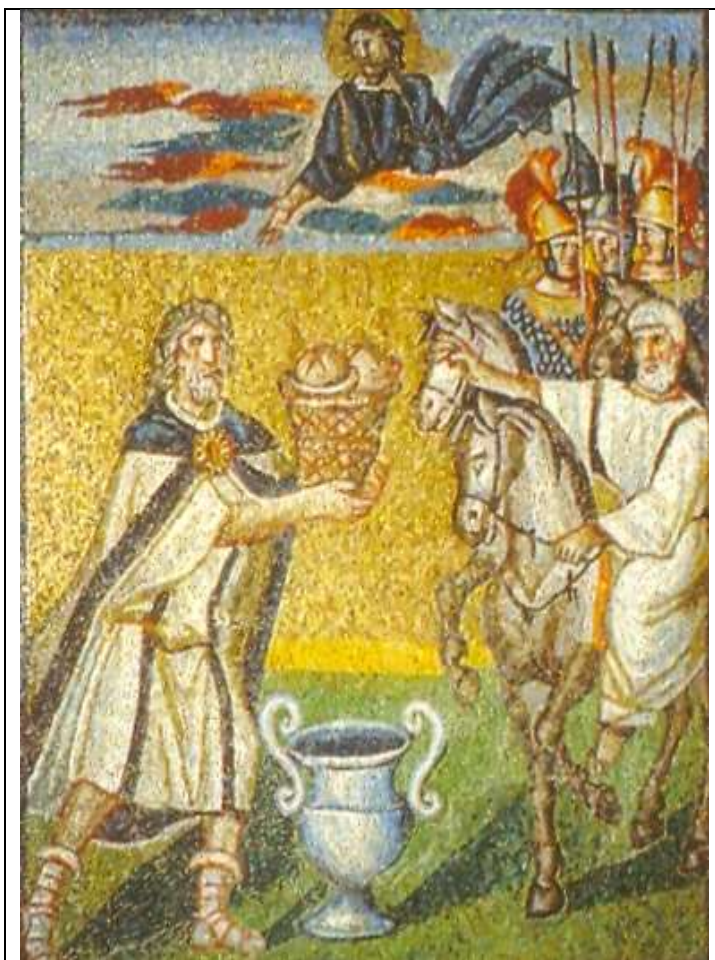


Figura 13: Melchisedec offre pane e vino ad Abramo, V sec., mosaico in Santa Maria Maggiore, Roma.

Sulle spalle ha una lacerna (un manto), fermata al petto da una spilla: un costume di origine persiana, attribuito ai personaggi di alto rango; a confermarne origine e funzione, gli affreschi di Dura Europos, del III secolo d. C., mostrano Zoroastro che indossa gli stessi abiti. Questo tipo di costume esotico ritornerà spesso in altre figurazioni del VI secolo, come in San Vitale a Ravenna.

Si può, però, intuire che il fatto di distinguere un singolo attante ebreo in queste figurazioni, tramite il suo vestiario, sia motivato dalla volontà di definirne personaggio e ruolo nella storia narrata, piuttosto che da motivazioni di individuazione etnica.

Nel VI secolo, nell'impero Bizantino si forma una tradizione iconografica originale per la raffigurazione dell'ebreo: una tradizione che si diffuse anche in alcune zone dell'Europa e che sopravvisse, in area balcanica, ben dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453.

In due passi dell'Antico Testamento, *Numeri* 15:37-41<sup>179</sup> e *Deuteronomio* 22:11<sup>180</sup>, si tratta di come deve vestire il fedele ebraico: il primo passo descrive il *tallith*, con ai quattro angoli gli *ziziot* decorativi, il secondo vieta l'accostamento di stoffe di diversi materiali, e questo precetto è ovviamente impossibile da esprimere in rappresentazioni visive.

#### ACCESSORI: IMPOSTI E VOLONTARI TALLITH E TEFILLIN

Nell'iconografia dell'ebreo medievale, i costumi raffigurati sono solitamente una replica del vestiario coevo del territorio in cui lavora l'artista. Le connotazioni che individuano l'ebreo sono di due generi: gli accessori volontari, tipici del vestiario ebraico (*tallith*, *tefillin*, *ziziot*, *peot*), e gli accessori imposti (marchi d'infamia, cappelli come lo *Judenhut*<sup>181</sup>, etc.). Il primo tipo si ritrova, comunque in pochissimi casi, nelle rare figurazioni che gli ebrei diedero di se stessi e in quelle "occidentali" cronachisticamente più veritiere; mentre il secondo tipo fu a un certo punto quasi accettato dagli stessi ebrei, dal XIII al XV secolo, come un elemento di semiticità di cui, però, furono volutamente ignorati i significati negativi.

Il *tallith*, come il *tefillin*, fu rappresentato come denotazione degli ebrei anche quando non era più un capo di uso quotidiano, ma si era trasformato in un indumento culturale, usato dai maschi ebrei adulti soltanto durante le preghiere del mattina o delle feste.

La valutazione del realismo figurativo nelle rappresentazioni degli ebrei deve sempre considerare che, nella stragrande maggioranza dei casi, esse erano patrocinate dalla Chiesa, sia essa ortodossa che cattolica, mentre pochissimo rimane di un'originale

---

<sup>179</sup> 37 L'Eterno parlò ancora a Mosè dicendo:

38 «Parla ai figli d'Israele e di' loro che si facciano, di generazione in generazione, delle frange agli angoli delle loro vesti e che mettano alle frange di ogni angolo un cordone violetto.

39 Sarà una frangia alla quale guarderete per ricordarvi di tutti i comandamenti dell'Eterno e metterli in pratica, e per non seguire invece il vostro cuore e i vostri occhi che vi portano alla fornicazione.

40 Così vi ricorderete di tutti i miei comandamenti e li metterete in pratica, e sarete santi per il vostro DIO.

41 Io sono l'Eterno, il vostro DIO, che vi ho fatti uscire dal paese d'Egitto per essere il vostro DIO. Io sono l'Eterno, il vostro DIO».

<sup>180</sup> "Non porterai vestito di tessuto misto, fatto di lana e di lino."

<sup>181</sup> Un esempio si trova nel MS. Add. 22413, fol. 148 r, British Library, London; citato da: Metzger & Metzger 1980, pp. 147-48, e Narkiss 1969, pp. 27-29.

produzione figurativa ebraica, anche, e soprattutto, in quanto religione tendenzialmente aniconica.

#### TEFILLIN

Oltre ai marchi d'infamia imposti dalla canonistica cattolica esistono anche segni distintivi di una minoranza che appartengono alla loro stessa cultura: è il caso del *tefillin*<sup>182</sup>, o filatterio, e del *tallith*, il velo da preghiera degli ebrei. Gli artisti cristiani italiani (e bizantini) interpretano in modo molto diverso queste peculiarità, nelle loro opere, rispetto a quanto avviene nel nord Europa.

La raffigurazione di *tallith* e *tefillin* sulla testa degli ebrei costituisce anche un esempio di realismo rappresentativo, che dimostra come nell'area mediterranea si indulge molto meno alla denigrazione fantasiosa e stereotipata dell'ebreo.

La resa dell'ebreo in Italia è basata sostanzialmente sulla connotazione del *tallith*, mentre al nord questo particolare realistico è trascurato. Il *tefillin* è sempre presente, quando il contesto lo richiede, nelle figurazioni bizantine, mentre il primo artista italiano a raffigurarlo, all'inizio del Trecento, è Giotto, ma questa resa del particolare reale era già presente sul territorio italiano negli affreschi di Castelseprio. Esistono anche delle raffigurazioni di copricapi simili a dei *tefillin* sulla testa del profeta Daniele in affreschi veneti del XIV secolo, di cui si parlerà in seguito.

---

<sup>182</sup> I **tefillin** (termine invariabile al singolare), occasionalmente detti **filatteri** secondo una traduzione grecizzante, sono due piccoli astucci quadrati - anche chiamati *battim*, che significa 'casa' - di cuoio nero di un animale kosher, cioè puro, con cinghie fissate su di un lato, che si legano al braccio sinistro (al destro per i mancini) e alla fronte e che gli Ebrei portano durante la preghiera del mattino chiamata *Shachrit*. Ogni scatoletta contiene i quattro brani della *Torah* in cui viene ricordata la *Mitzvah* dei *Tefillin*.

- La parola *tefillin* non si trova nella Bibbia e il precetto è un'interpretazione che fa parte della Torah orale.
- Ai tempi di Gesù i *tefillin*, venivano portati per tutta la giornata e venivano rimossi solo durante il lavoro o quando si entrava in un posto che era ritualmente impuro (Safrai, p.798).
- L'uso dei *tefillin* risale forse al IV secolo a.C. La più antica testimonianza archeologica è un *tefillin* frontale, molto piccolo (13 x 20 mm), risalente alla prima metà del primo secolo a.C., che è stato scoperto nel 1969 a Qumran, con tre dei quattro pezzi di pergamena ancora piegati e saldamente legati nei loro compartimenti originari.

“Tefillin” 2014.



Figura 14: Giotto, 1304-07, Dettaglio del Rifiuto del sacrificio di Gioacchino, Cappella degli Scrovegni, Padova

Il *tefillin*, che ogni ebreo praticante indossava ogni mattina, eccetto ai sabati e alle feste, è costituito da due piccole scatole cubiche di cuoio, da legarsi uno sulla fronte e l'altro sul braccio sinistro, per mezzo di strisce o cinghie di cuoio nero. Le scatole contengono i testi, scritti a mano su rotolini di pergamena, dei seguenti passaggi del *Vecchio Testamento*: *Esodo* 13:1-10 e 10:11-16, e *Deuteronomio* 6:4-9.

Il *tefillin* è prescritto, negli stessi, e in altri, passi dell'*Esodo* (13:9 e 13:16) e del *Deuteronomio* (6:4-9 e 11:18), come un simbolo religioso che ogni fedele ebreo dovrebbe portare legato alla fronte e all'avambraccio sinistro. Questi accessori del costume ebraico saranno elementi etnici distintivi dal periodo biblico fino al Basso Medioevo, quando la Chiesa cattolica obbligò gli ebrei a indossare, o applicarsi sul vestito, particolari accessori, come il cappello e la rondella colorati. Quest'obbligo non fu mai applicato dalla Chiesa bizantina, che continuò a rappresentare gli ebrei con particolari desunti dalla loro cultura, tentando di rendere l'immagine di quel popolo nel loro aspetto quotidiano.

Le definizioni del *tefillin*, tradotto come "ricordo tra gli occhi" (altrove "pendaglio tra gli occhi") e "frontale fra gli occhi", lasciano un po' perplessi. Il testo della *Vulgata*,

in uso nel medioevo, recita: “erit igitur quasi signum in manu tua et quasi adpensum quid ob recordationem inter oculos tuos eo quod in manu forti eduxerit nos Dominus de Aegypto”<sup>183</sup>.

La difficoltà di individuare cosa sia un *tefillin* derivano anche dall'incertezza presente anche nella versione originale ebraica dell'*Esodo*<sup>184</sup>, ma al di là delle disquisizioni filologiche, vien da pensare che la rappresentazione medievale degli ebrei, che non vedono la “verità” della rivelazione di Cristo perché hanno le tavole della legge davanti agli occhi, possa nascere, oltre che dalla visione diretta di un ebreo mentre prega con il *tefillin* (Figura 15), anche dalle traduzioni, letterali e visive, di quest'ostico passo. Ad esempio, in una



Figura 15: Ebreo odierno durante la preghiera con il *tefillin*

miniatura della *Holkham Bible*, inglese, del 1325 circa<sup>185</sup>, gli ebrei sono letteralmente cecati dalle tavole della legge, usate come fossero degli occhiali *pince-nez* in pietra (Figura 16). Esistono molte varianti della forma di queste tavole, ma non cambiano la sostanza della rappresentazione.

<sup>183</sup> *Esodo* 13:16, *Biblia Sacra Vulgata*.

<sup>184</sup> L'attuale trascrizione ebraica (מִרְצַמְמָהוּי וְנִאִיצוּהוּ דִּי קִזְחַב יִכְרִינִיעַ יִבְתַּפְטוּטְלוּ הַכְּדִי-לַע תּוֹאֵל הַיְהוּ), secondo una traduzione diretta e più letterale in italiano reciterebbe: "Ciò sarà come un segno sulla tua mano e come totafot fra i tuoi occhi, poiché Hashem ci ha fatto uscire dall'Egitto con mano potente". Cosa sia un totafot non si sa; chi cercasse il significato del termine in internet si troverebbe di fronte a svariate discussioni fra i rabbini (solo a voler considerare chi può parlarne per cognizione di causa) sul possibile etimo egizio o assiro o greco, etc, ma scoprirebbe che non si giunge a una risposta univoca e definitiva. «Phylacteries» 1905.

<sup>185</sup> MS. Add. 47682, folio 278 v, British Library, Londra.





Figura 16: 1325-30, Ebrei accecati dalle Tavole della Legge, *Holkham Bible*, Inghilterra, MS. Add. 47682, folio 278 v, British Library, Londra

Nella vita quotidiana dell'ebreo praticante, il *Talmud* impone l'uso del *tefillin* in tutto l'arco della giornata, quindi, per un certo periodo i *tefillin* furono portati da mattina a sera, venendo tolti alla notte, al sabato e alle feste religiose.

Questo marchio d'identità etnica autoimposto rendeva gli ebrei immediatamente distinguibili dal resto dei popoli, il che poteva essere accettabile in periodi di relativa tranquillità sociale, ma fra III e IV secolo gli ebrei iniziarono a evitarne l'uso quotidiano e in pubblico, come scrive San Girolamo, evidentemente per il peggioramento del clima sociale. L'uso del *tefillin* venne limitato alle preghiere del

mattino<sup>186</sup>.

Secondo Revel Neher, la raffigurazione dei *tefillin* nell'arte bizantina è un interessante caso di sincretismo visivo, in quanto si rappresentava un oggetto non più usato da secoli dagli ebrei nella loro quotidianità pubblica. La rinuncia alla pubblica esposizione di questo simbolo religioso fu, senza dubbio, dovuta all'avversione verso gli ebrei che iniziò a manifestarsi dall'alto Medioevo.

<sup>186</sup> La citazione di san Girolamo è tratta da Revel-Neher 1992, p. 20. Aggiungo che potrebbe costituire riscontro a ciò il fatto che i *tefillin* non siano raffigurati nei dipinti di Dura Europos.

Le più antiche raffigurazioni di un *tefillin* si vedono nella raffigurazione di Ezra nel *Codex Amiatinus*<sup>187</sup> della fine del VII secolo (Figura 17), e nella miniatura dell'entrata di Alessandro in Gerusalemme nella *Sacra Parallela*<sup>188</sup> del IX secolo.

Il fatto che un miniatore inglese raffiguri un *tefillin* sulla testa di Ezra, in un periodo in cui non vi erano ancora ebrei sulle isole britanniche, rende sicura l'esistenza di un prototipo bizantino perduto. Ezra (o Esdra) fu lo scriba che condusse il ritorno del secondo contingente di Ebrei dall'esilio babilonese nel 459 a.C., e a cui vengono attribuiti i *Libri di Esdra* e i libri delle *Cronache*. Gli ebrei lo ritenevano un secondo Mosè, per cui non appare strano che l'artista bizantino che miniò il prototipo lo vestisse con gli indumenti di un alto sacerdote ebraico, ma la raffigurazione del *tefillin* al posto del cappello sacerdotale lascia intuire che l'artista non avesse inteso il significato di quell'accessorio. Un'altra possibilità è che, in quel tempo, il *tefillin* fosse portato esclusivamente da ebrei di alto rango sociale, come studiosi, rabbini e *tanaim* (rabbini saggi, ancora più importanti), che non temevano (o sfidavano) il clima antiebraico montante, da cui l'umano fraintendimento dell'autore. Questo può spiegare sia l'associazione tra *tefillin* e alto sacerdote, sia la trasformazione successiva del *tefillin* nel *miznefet* (mitria "vescovile").

---

<sup>187</sup> Il *Codex Amiatinus* o *Bibbia Amiatina*, prodotta alla fine del VII secolo in Northumbria (UK), è la più antica copia manoscritta conservata integralmente della Bibbia nella sua versione latina redatta da Sofronio Eusebio Girolamo, di cui si ritiene sia anche la copia più fedele. E' conservata nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (MS. Laur. Amiat. 1).

<sup>188</sup> Johannes Damascenus, *Sacra Parallela* (recensio quae tres libros conflata), *Graecum* 923, BNF, Paris (F), databile alla seconda metà del IX secolo.

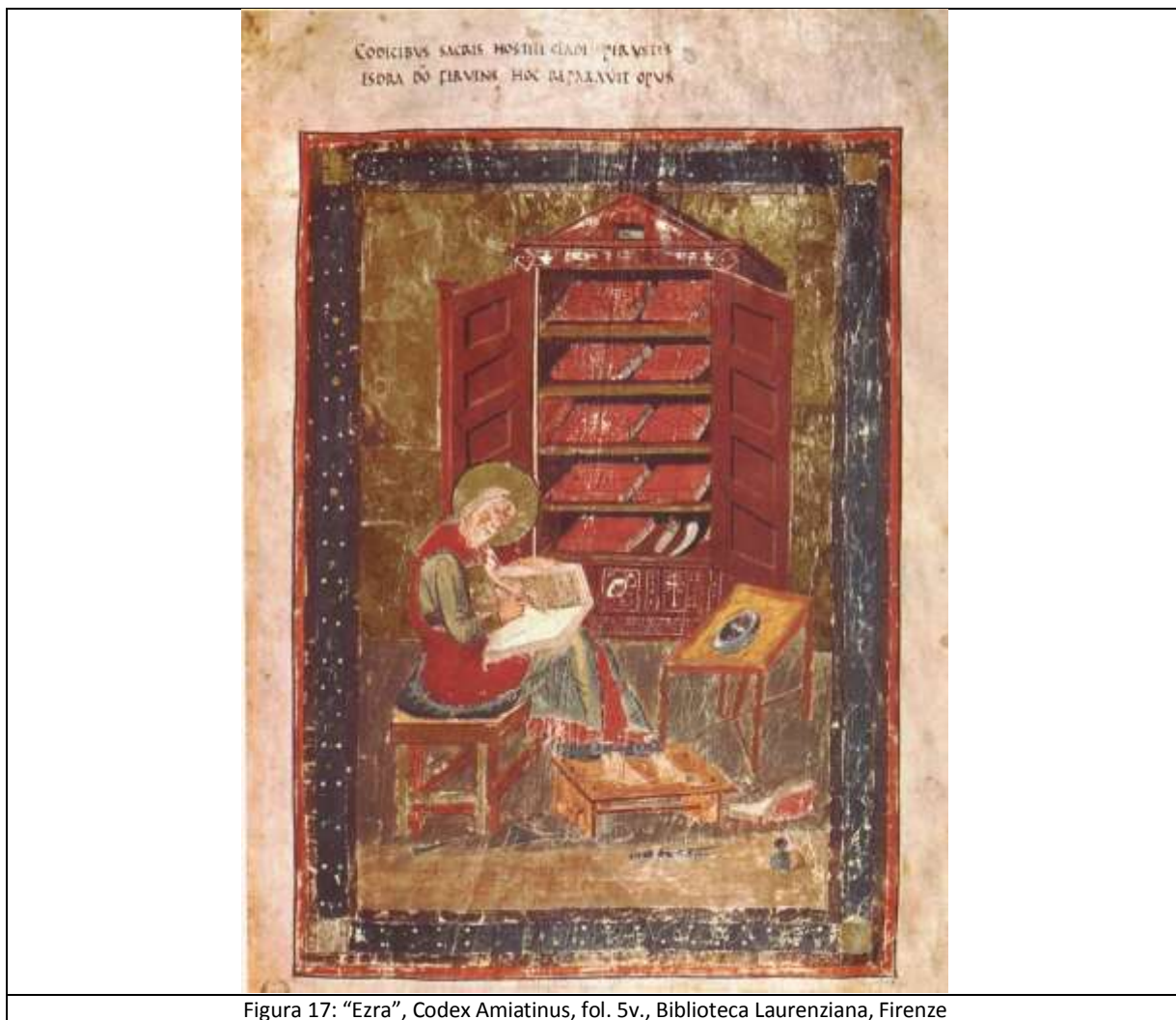


Figura 17: "Ezra", Codex Amiatinus, fol. 5v., Biblioteca Laurenziana, Firenze

Un errore simile commette il miniatore della *Sacra Parallela* quando raffigura l'entrata di Alessandro Ianneo<sup>189</sup>, re e sommo sacerdote, a Gerusalemme, come narrata nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio. Nel foglio 192v Ianneo ha i capelli e la barba lunghi e porta in testa un piccolo berretto rosso decorato da una scritta in caratteri d'oro. Solamente il copricapo segnala il suo ruolo sacerdotale.

Con il passare dei secoli la resa grafica del *tefillin* fu sempre più lontana dal vero. La copia da modelli, senza il riscontro della realtà, aveva modificato l'accessorio religioso in una forma di fantasia. Così nel XIV secolo, lo ritroviamo come un piccolo berretto con una protuberanza rotonda o come un piccolo cappello rotondo sulla testa del sommo sacerdote, nei mosaici della Karje Djami a Costantinopoli.

---

<sup>189</sup> Alessandro Ianneo (Alexander Iannaeus; morto nel 76 a.C.) fu re di Giudea e Sommo sacerdote.

Si veda, ad esempio, la raffigurazione dei *tefillin* sulla testa dei sacerdoti ebrei che, in Italia, appare negli affreschi, di mano bizantina, della chiesa di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio (Figura 18Autore bizantino, *La prova dell'acqua*, VI-X sec., Castelseprio (VA)), località nei pressi di Varese, e ricompare con Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

Gli affreschi di Castelseprio non hanno una datazione certa: sono situati da diversi studiosi in un arco temporale che va dal VII al X secolo.



Figura 18: Autore bizantino, *La prova dell'acqua*, VI-X sec., Castelseprio (VA)

Nella scena della prova delle acque, l'alto sacerdote porta sulla testa un cubo marrone molto grande, ma completamente disadorno e senza alcuna striscia di stoffa a sostegno, legato alla nuca da due sottili stringhe marroni. Revel Neher ipotizza che l'immagine renda un'idea di quotidiano realismo, immaginando l'anziano ebreo che ogni mattina si sveglia e indossa, automaticamente e con trascuratezza, il *tefillin* per le

preghiere<sup>190</sup>. La resa del *tefillin*, vicina a quella del *Codex Amiatinus*, e l'impegno nel renderlo verosimile, potrebbero spingere la datazione dell'affresco verso il VI o VII secolo, comunque in un periodo prossimo a quello dell'apparizione di questo motivo iconografico nell'arte bizantina. A supporto di quest'ipotesi, nella *Kalenderhaneh Djami* a Istanbul, chiesa del VII secolo, Simeone indossa un *tefillin* molto simile a quello del sacerdote di Castelseprio<sup>191</sup>.

Va sempre considerato che l'arte bizantina non si propone come obiettivo principale la resa del "vero", quanto il raggiungimento di un efficace iconismo, e la soluzione migliore per raggiungerlo è la convenzionalità dei modelli preesistenti, da riproporre teoricamente all'infinito.

Giotto fu il primo artista italiano a rappresentare un *tefillin*, sul fatto che sia realistico o no nella sua raffigurazione possiamo solo ipotizzarlo. Il *tefillin* rappresentato da Giotto è un cilindro cupolato appoggiato su una base in pendenza, non è legato alla testa dalle cinghie e sembra non rispondere alla regola della *Misnah* che li vuole "di forma quadra, non tonda"<sup>192</sup>, ma vi sono delle testimonianze sull'esistenza di *tefillin* cilindrici e il fatto stesso che si prescriva con precisione la loro forma canonica fa pensare che se trovassero di diverse forme. Una litografia del 1827<sup>193</sup> presenta un *tefillin* ogivale e nelle collezioni di *tefillin* antichi se ne vedono anche di cilindrici, solitamente perché il cuoio della scatoletta tende a prendere la conformazione dei rotoli contenuti.

---

<sup>190</sup> Revel-Neher 1992, p. 20.

<sup>191</sup> Revel-Neher 1992.

<sup>192</sup> *Misnah* (parte del *Talmud*), *Megillah* IV,8:

"Chi fa il proprio *tefillin* (contenitore dei filatteri legato al braccio) rotonda, [si espone al] pericolo, e non ha adempiuto al precetto. Se la pone sulla fronte o sul palmo della mano, ecco questa è la via della *minut* (eresia). Se l'ha placcata d'oro, e l'ha posta sulla manica della propria veste (*bet unqelai*), ecco questa è la via dei *hisonim* (esterni)."

Quindi, portare dei *tefillin* sferici, porli sulla fronte (cioè tra gli occhi) o sul palmo della mano, ricoprirli d'oro e metterli sulla manica della propria veste, sono tutte pratiche condannate dai Saggi.

<sup>193</sup> Ritrovata su internet. Sito non più raggiungibile.

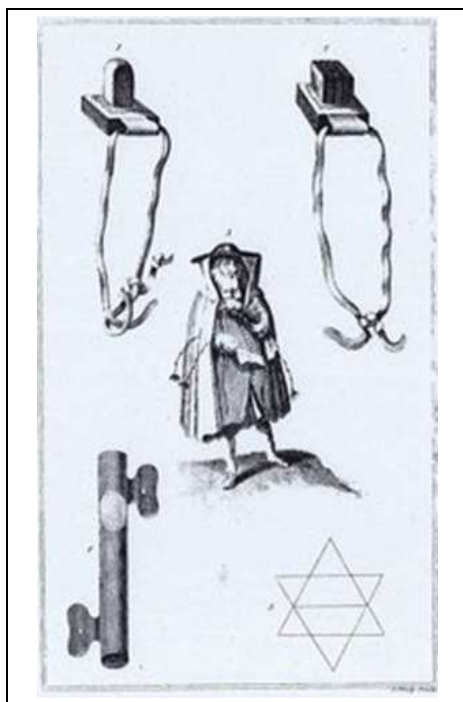


Figura 19: Litografia del 1827



Figura 20: Miniatura bizantina, X sec., dettaglio da un'Adorazione dei magi, Bibbia Vat. Gr. 1613, fol. 133, Roma

La forma del *tefillin* sembra inoltre ritornare anche nella raffigurazione delle “corone” dei magi; si veda questo dettaglio da un’*Adorazione dei magi* di una Bibbia bizantina del X secolo.

Purtroppo non mi risulta esista una storia dell’iconografia dei *tefillin*, risulta quindi impossibile verificare se il *tefillin* sulla testa del sacerdote di Castelseprio, reso con molto realismo, fosse ascrivibile, con tutte le riserve del caso, ad un dato periodo storico. L’unica cosa certa è che ne sono sempre esistite diverse varianti, di forma e dimensione.

Data la quasi totale assenza di questo accessorio della religiosità ebraica nella pittura italiana, l’unica citazione dei *tefillin* italiani appare in un saggio di Chiara Frugoni, che cita il *tefillin* di Giotto, ma solo per dimostrarne la volontà di realismo raffigurativo<sup>194</sup>.

Il filatterio, contenuto nei *tefillin*, è un oggetto simbolico che divenne anch’esso segno identificativo degli ebrei. Nelle figurazioni di dispute con i cristiani, il filatterio bianco simboleggia l’Antico Testamento o il rotolo della *Torah*, mentre i chierici, solitamente contrapposti trionfano esponendo il loro libro, che è, ovviamente, il Nuovo Testamento. La lotta fra vecchia e nuova Legge si esplica così, anticipando le teorie di

<sup>194</sup> Frugoni 2010.

McLuhan secondo cui "*The Medium is the Message*"<sup>195</sup>, anche con il trionfo del nuovo supporto di stampa.

#### TALLITH

Gli esempi valutati hanno sempre presentato il *tefillin* sulla testa di personaggi singoli e ben individuati nel contesto. Il caso dei *tallith* è diverso, in quanto viene quasi sempre usato per definire gruppi di ebrei all'interno di una scena.

Nel 1960, degli scavi archeologici svoltisi in Palestina, sulle alture dell'antica Giudea, scoprirono resti di vestiario databili al periodo della seconda rivolta antiromana (guidata da Bar Kokhba), quindi al 132-135 d.C., che sono di fondamentale importanza in quanto i più antichi vestiti ebraici sopravvissuti. Le stoffe e le decorazioni sono pienamente rispondenti alle prescrizioni talmudiche: le tuniche sono disegnate da strisce orizzontali che corrono lungo tutta la lunghezza della stoffa. Il *tallith* ebreo presenta ancora oggi questo identico motivo. Lo stesso capo d'abbigliamento con l'identico motivo si ritrova anche negli affreschi di Dura Europos, nella scene con Mosè.

Negli affreschi di Dura Europos, il *tallith* è l'indumento ebreo che connota gli ebrei, ma i personaggi biblici sono a capo scoperto, mentre non è raffigurato nessun *tefillin*<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Il titolo del libro, per un errore di trascrizione, fu storpiato in *The Medium is the Massage* ("Il mezzo è il massaggio"). McLuhan decise che la cosa era simpatica, anche perché *massage* si poteva pensare come un composto di *mass* e *age* ("l'epoca della massa") e decise di tenere il titolo "sbagliato".  
McLuhan & Fiore 1967.

<sup>196</sup> "However, if, in the murals at Dura, the *tallit* is obviously the Jewish garment, the biblical figures are bareheaded and there is no sign of *tefillin*."  
Revel-Neher 1992, p. 22.

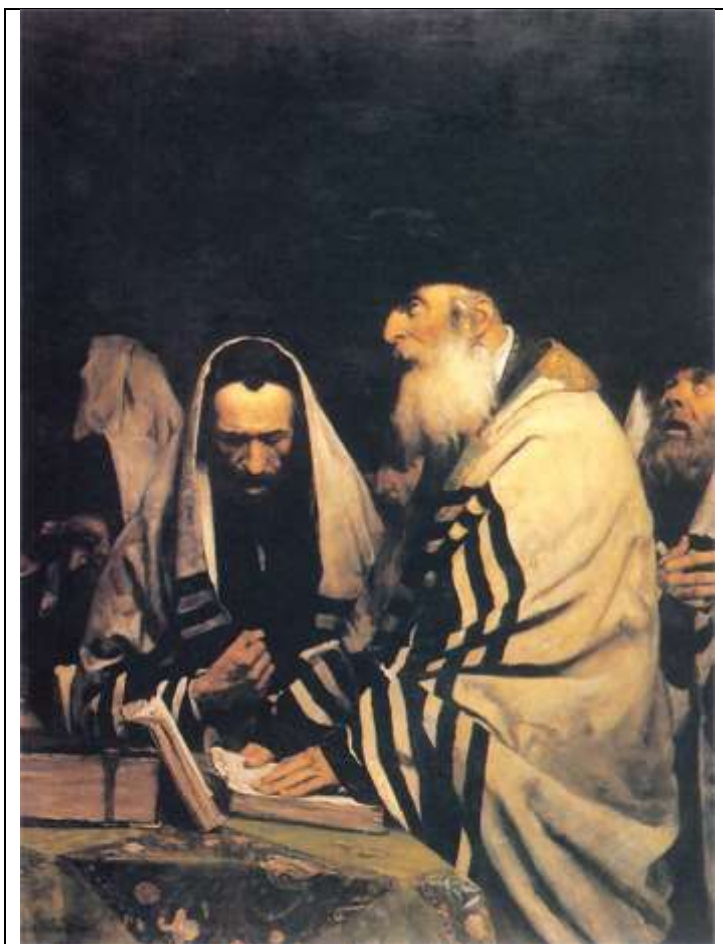


Figura 21: Il Tallith (*tallit, talled*) portato come cappa o come mantellina in un quadro di Antoni Kozakiewicz, *Ebrei in preghiera*, 1882.

Nell'arte paleocristiana gli artisti replicavano, nelle loro figurazioni, indumenti di origine romana, come la tunica (il greco *chiton*), o il pallio (il greco *himation*), ossia il mantello che copre una spalla ed un braccio ed è attribuito, nell'arte classica, ai filosofi. A Dura Europos, Mosè non porta un pallio, ma un *tallith*.

Nel VI secolo, i *tallith* furono raffigurati insieme agli indumenti di origine classica. Erano percorsi da strette strisce orizzontali di colore scuro e decorati con

gammadia. L'uso divenne preso canonico per l'individuazione di personaggi ebrei nei dipinti, inclusi profeti e apostoli, come si può vedere, per esempio, per gli apostoli nel mosaico di Santa Pudenziana a Roma, i martiri e profeti di San Apollinare Nuovo a Ravenna e la folla nell'*Entrata in Gerusalemme* e *Giudizio universale* del *Codex Rossanensis*.

Sempre dal VI secolo in poi, il *Talmud* imponeva agli ebrei di coprirsi la testa per rispetto al Creatore; il precetto, infatti, non è di origine biblica, e gli ebrei rappresentati a Dura Europos hanno il capo scoperto. Il precetto viene immediatamente colto dall'arte bizantina, che lo deduce dalla vita quotidiana. Nei mosaici, del XII secolo, di San Marco a Venezia, i profeti Michea ed Ezechiele, indossano *tallith* corti, avvolti sul capo e decorati con strisce e punti<sup>197</sup>.

<sup>197</sup> Revel-Neher 1992, p. 68.





Figura 22: XII sec., Michea, Mosaico nella Basilica di San Marco



Figura 23: XII sec., Ezechiele, Mosaico nella Basilica di San Marco

La matrice di queste raffigurazioni è evidente, essendo presente, oltre che a Costantinopoli e in Italia, anche in tutta l'area di influenza bizantina. Revel Neher segnala, infatti, simili raffigurazioni dello stesso indumento anche nei Balcani, a Studenica e a Ziča, in Serbia<sup>198</sup>.

Nel triveneto, come nel resto d'Italia, il *tallith* è l'accessorio che, per eccellenza, distingue gli ebrei; lo si ritrova in ogni scena biblica in cui essi sono presenti, per cui non ritengo sia necessario citarne esempi in questo paragrafo esplicativo (diverse configurazioni di *tallith* esemplificative si possono vedere alle schede 8, 9, 21, 22, 27, 29 e 34).

Faccio eccezione per il *tallith* rappresentato negli affreschi della cripta di Aquileia, databili alla seconda metà del XII secolo<sup>199</sup>, perché vi sono delle peculiarità da evidenziare nel contesto della raffigurazione. La scena della *Crocifissione* mostra, a

<sup>198</sup> Revel-Neher 1992, p. 20.

<sup>199</sup> Pace 2005a.

destra della croce, il centurione converso col capo coperto da un *tallith* reso con attenzione, se non nelle misure e nel modo di indossarlo (ma non si possono far ipotesi se nel XII secolo si portasse come si usa oggi), perlomeno nella resa delle lunghe righe orizzontali che corrono lungo i lati della stoffa. Il centurione è l'unico personaggio di tutto il ciclo di affreschi che usa il *tallith*, pur essendo storicamente un romano, ma per non caricarlo di una connotazione negativa gli si è apposta anche un'aureola. L'artista ha cercato così di rendere, con una giustapposizione di segni, il passaggio da uno stato di peccato ad uno di santità.



Figura 24: Centurione convertito, XII sec., dettaglio della *Crocifissione*, affreschi della cripta nella Basilica di Aquileia

Il caso di questo centurione è particolare: oltre all'aureola e al *tallith*, veste all'orientale o, perlomeno, come i bizantini dipingevano gli orientali, con una veste al ginocchio sopra a un paio di pantaloni: il tipico costume che era attribuito ai persiani. Ci si trova, quindi, di fronte a un caso di stranianti contaminazione etnografica, di cui non vi sono altri riscontri nel territorio indagato.

La matrice classica, sottesa sia all'arte bizantina che a quella che diverrà italiana, ha avuto certamente un ruolo nel contenere l'espressionismo caricaturale di certe figurazioni presenti, invece, nell'Europa continentale.

L'assenza di caricature nell'arte bizantina non deve far supporre che non ci fossero le capacità disegnative per realizzarle, data anche la qualità tecnica superiore delle opere d'arte bizantine, rispetto a quelle occidentali, per un lungo periodo del medioevo<sup>200</sup>. Qualche caricatura esisteva, come rilevato da André Grabar<sup>201</sup>, ad esempio al folio 85v del *Salterio Chloudov*<sup>202</sup>, databile al IX secolo, nella cui miniatura un personaggio ha il tipico nasone "da ebreo", labbra carnose e una barbetta puntuta, ma simili casi sono molto rari.

L'esistenza di isolate caricature dimostra che l'arte bizantina aveva la capacità di realizzarle, ma non la predisposizione all'uso metodico, che nasce soprattutto dal contesto sociale e culturale. L'occasionalità della caricatura ci fa capire che non c'è relazione con la denigrazione di una specifica categoria etnica, religiosa o sociale. Come ben espresso da Revel Neher:

If such examples undoubtedly exist, they are rare. Being infrequent, they can be regarded as having little significance, as persistent repetition and continuity in the choice of the person to be caricatured is the only factor which can render this form of representation significant. A character who is consistently represented in a spirit of caricature is recognizable owing to the very fact that he is caricatured. He becomes a stereotype. The few Byzantine images of a caricatural nature are not clearly and consistently identifiable as representations of Jews. Broadly speaking, their features can be identified with heretics, unbelievers, or, more exactly, iconoclasts.<sup>203</sup>

Sulla tendenza alla caricatura da parte degli artisti, Revel Neher afferma che:

---

<sup>200</sup> "Is one to deduce from this that Byzantine art was unacquainted with caricature, and was incapable of using a deliberate distortion of bodily or facial features in order to render a person repulsive or hateful? In that case, it would be easy to suppose that this phenomenon simply did not exist, and to conclude, through an *ex nihilo* argument, that it was impossible for the Byzantine artist to become caricatural." Revel-Neher 1992, p. 95.

<sup>201</sup> Grabar 1957.

<sup>202</sup> *Salterio Chloudov*, MS.D.129, Hist. Mus., Mosca.

<sup>203</sup> Revel-Neher 1992, p. 96.

The most striking of these characteristics, and the commonest, is the deformation of the features of the face, a tendency to caricature which does not depend on the vicissitudes of the artists' inspiration or the geographical area or the socioeconomic circumstances, but which has an element of consistency in its distortions.<sup>204</sup>

In un'ottica di studio dei meccanismi di percezione e rappresentazione, come si è scritto in precedenza, appare evidente che la tendenza alla caricatura abbia una sua coerenza nella scelta degli aspetti da deformare e nel metodo con cui si deformano, ma l'affermazione che non sia collegata all'area geografica e alle circostanze socioeconomiche lascia molti dubbi.

Nelle caricature inglesi abbiamo i primi esempi di caricatura dell'ebreo. Il profilo è la vista più utilizzata per la deformazione denigratoria. Il naso a uncino divenne un *topos*, spesso replicato nei manoscritti inglesi e francesi<sup>205</sup>. L'ebreo fu spesso rappresentato anche con la bocca aperta e le labbra carnose (segno di stupidità e volgarità), i denti grandi (segno di voracità), la pelle scura (segno d'inferiorità etnica) e la pelle deturpata da diverse patologie epidermiche<sup>206</sup>.

L'ebreo è imbruttito tramite l'ibridazione iconografica con caratteristiche animali, un procedimento artistico tipico, subito anche dal povero diavolo, con cui condivide la bruttezza<sup>207</sup>.

A differenza dell'arte occidentale, afferma Revel Neher,

Byzantine imagery, on the other hand, does not have this distorted character. Byzantine art reflects an image of the Jew which is illustrative and not moralizing, descriptive and not accusatory.<sup>208</sup>

“Illustrativa e descrittiva” *versus* “moralizzante e accusatoria”: in linea di massima, la contrapposizione fra l'immagine dell'ebreo dipinta a Bisanzio e quello dipinta in Europa settentrionale sarebbe questa. Si può essere d'accordo con Revel Neher, pur precisando che la “descrittività” dell'arte bizantina non si deve intendere come la ricerca di un realismo storico o, perlomeno, cronachistico, ma con l'assenza di pulsioni deformanti e falsificanti nei confronti dei personaggi raffigurati. In sostanza, se gli ebrei

---

<sup>204</sup> Revel-Neher 1992, p. 116.

<sup>205</sup> Blumenkranz & Frugoni 1966.

<sup>206</sup> Mellinkoff 1993, pp. 31-46.

<sup>207</sup> Si veda: Trachtenberg 1983.

<sup>208</sup> Revel-Neher 1992, p. 120.

indossavano *tefillin* e *tallith*, perché non rappresentarli? In fondo sono dettagli minori del costume ebraico, ma la loro figurazione nell' arte bizantina dimostra che è, perlomeno, esistita una connessione con un modello antico che conosceva bene il mondo ebraico. I segni "etnici" rappresentati sono, in questo caso, di identità e non d'infamia.

I marchi d'infamia erano totalmente ignoti alla Chiesa bizantina, che mai emanò alcun provvedimento in tal senso; ovvio quindi il non trovarne traccia nell'arte costantinopolitana.

L'arte bizantina non produsse neppure le fusioni fisionomiche con animali tipiche della grammatica denigratoria occidentale. Si è visto che questo sistema semantico è stato associato in Europa alla rappresentazione del diavolo, ma nell'Impero Bizantino, l'associazione fra il diavolo e i suoi agenti terreni era limitata alla categoria degli eretici, per cui non si trovano casi di demonizzazione teriomorfa degli ebrei. L'unico caso riscontrato in area triveneta di denigrazione tramite deformazioni teriomorfiche è presente nella chiesa di San Zenone vescovo a Rodda Alta, nel comune di Pulfero (UD). L'aguzzino che martirizza San Lorenzo è reso in termini assolutamente animaleschi, ma si consideri che l'affresco (Tavola 40) fu realizzato nel XIII secolo da un artista di ambito austriaco, maggiormente attivo in Carinzia e Slovenia che sul territorio friulano.

Il "realismo" bizantino sarebbe, per Revel Neher, riscontrabile anche nelle citate raffigurazioni dell'inferno, dove gli artisti sono molto attenti al dettaglio figurativo, ma non distinguono mai gli ebrei dagli altri dannati, neppure tramite gli accessori tipici della loro fede.

The representations of the sections of Hell are detailed and precise, flames envelop the condemned souls, but Byzantium never distinguishes between the Jews and other representatives of the damned.<sup>209</sup>

Secondo Revel Neher, la differenza sostanziale tra raffigurazione "europea" e bizantina consiste quindi nella contrapposizione fra una produzione pittorica che prova a imporre, sulla spinta di una teologia malevola, la bruttura etica di un popolo, e un'altra che cerca una rappresentazione "veritiera" dello stesso popolo, pur considerando non la verità storica, ma quella religiosa.

---

<sup>209</sup> Revel-Neher 1992, p. 121.

There is a fundamental, essential difference between the image of the Jew and of Judaism in the Byzantine mediaeval world and in that of Western Europe. It is the difference between a falsely objective pictorial indictment, loaded with malignant theological and moral argumentation and the search for a true depiction (even if the truth was not that of reality, but of spirituality) based on the sacred text, a restrained image of the ever living world of the Old Testament and the faithful transmission of models.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Revel-Neher 1992, p. 122.

L'efficacia rappresentativa di un'immagine (o di un simbolo) si può valutare in base alla velocità e alla forza con cui si diffonde, prevalendo darwinianamente sulle altre immagini meno adatte alla funzione richiesta.

Sostiene Carlos Espí Forcén<sup>211</sup> che, nella rappresentazione occidentale dell'ebreo, una connotazione, fra le altre, spicca in senso denigratorio: un naso mostruoso. Eppure l'ipertrofia nasale non è sempre stata l'aspetto fisionomico tipico del popolo ebraico: nella tarda antichità e nell'Alto Medioevo gli ebrei sono stati rappresentati né più né meno come gli europei. Solo dall'XI secolo in poi assistiamo alla mutazione rappresentativa che indulge alla deformazione mostruosa.

Il ruolo degli ebrei come prestatori di denaro a interesse, nell'emergente economia emergente del XII secolo, è stato un fattore determinante per il peggioramento della percezione del Ebreo da parte della maggioranza cristiana. Il passaggio da un'economia rurale a una economia mercantile urbana (o proto-capitalista) nel tardo Medioevo elevò il peccato di avidità nella scala delle preoccupazioni del buon cristiano. Si ipostatizza una visione manichea che separa l'onesto lavoro dei contadini da quello "losco" dei commercianti.

Gli ebrei, dovendo adattarsi alle restrizioni imposte dai poteri temporale e secolare, oltre al tradizionale lavoro di medici, diventano mercanti e usurai. Solo in seguito a queste imposizioni e alle scelte obbligate che gli ebrei dovettero fare si sviluppò, a livello popolare, un vero e proprio fenomeno di antisemitismo.

Le immagini più caricate degli ebrei si riscontrano, di conseguenza, nei marginalia degli atti notarili, con deformazioni fisionomiche non riscontrabili nell'arte "ufficiale". Forcén attesta che questo avviene sia in Aragona, che in Inghilterra. La più famosa caricatura di ebrei nei marginalia è disegnata in un *Rotolo dello Scacchiere*, libro mastro inglese del 1233. La scena raffigura un re a tre facce (forse una parodia della Trinità) e un demonietto che tormenta i nasi di Isacco di Norwich, un ricco prestatore ebreo, e di sua moglie. Ricordiamo che nel 1144, a Norwich, per la prima volta, gli ebrei furono accusati di assassinio rituale di bambini, scatenando reazioni popolari violente e

---

<sup>211</sup> Espí Forcén 2009.

sanguinose. Il 6 febbraio 1190, a Norwich e a York, non troppo lontano, tutti gli ebrei che non riuscirono a rifugiarsi nel castello del nobile locale, furono massacrati in un *pogrom*. Ulteriori accuse e massacri si ebbero ancora a Norwich, e in altre città, nel 1234, 1239, 1240 e 1245<sup>212</sup>. La relazione fra “auto-propaganda” visuale (perché non promulgata da alcun potere, ma sviluppata autonomamente a livello popolare e borghese) e tensioni sociali sembra abbastanza diretta.



Figura 25: Isaac of Norwich e sua moglie in una caricatura satirica del XIII secolo, *Rotolo dello Scacchiere*, libro mastro inglese del 1233, Record Office, London. <http://www.thehistoryblog.com/archives/11720>

Blumenkranz, nel suo fortunato saggio *Il cappello a punta*, si rende conto dell'importanza del “punto di vista”, di cui si è già discusso nella parte sull'impostazione metodologica, e di quanto sia difficile liberarsi dai ragionamenti pregiudiziali. Riguardo a questa e altre figurazioni inglesi, scrisse:

Nei due casi appena esaminati la caricatura è così accentuata che ritengo di dovermi dissociare dall'opinione di Cecil Roth - cui peraltro sono debitore di questi due documenti - secondo il quale in questi due disegni si può vedere come un ebreo inglese del XIII secolo si mostrava ai suoi vicini cristiani. Direi invece l'esatto contrario: essi indicano come un ebreo inglese del XIII secolo veniva percepito dai suoi vicini cristiani.<sup>213</sup>

Il concetto appare ovvio, una volta formulato, ma nella prassi fattiva della stragrande maggioranza delle persone, studiosi compresi, prevale l'automatico

<sup>212</sup> Cohn & Aiton 2012, p. 276.

<sup>213</sup> Blumenkranz 2003, p. 35.



preconcetto (mai esplicitato a livello cosciente) che l'immagine risponda alla realtà, sia oggettiva, mentre in realtà è sempre mediata dalla soggettività di chi dipinge<sup>214</sup>.

La forza rappresentativa della caricatura fa sì che l'ebreo continuò a essere raffigurato allo stesso modo anche dopo la sua espulsione dalla nazione in cui viveva. Lo si riscontra in opere inglesi del XIV secolo.

#### BAMBINO NEL FORNO E BAMBINO NELL'ORCIO

Quanto detto sinora riguardo alla figurazione di immagini, personaggi e connotazioni, può essere esteso alla rappresentazione di scene o storie, in senso più ampio. Il fenomeno dell'adattamento iconografico di una raffigurazione a un'altra, sulla base della maggior forza icastica di quest'ultima è esplicitato dal confronto tra le rappresentazioni di due leggende medievali, quella del bambino nel forno e quella del bambino nell'orcio, che hanno come unico tema in comune il tentato omicidio con occultamento di cadavere.

La leggenda del bambino ebreo gettato dal padre in un forno è di origine greca e arriva in Occidente attraverso il *Gloria martyrum* di Gregorio di Tours. La storia è narrata e illustrata nella quarta delle *Cantigas de Santa Maria*<sup>215</sup>.

La leggenda narra la storia del figlio di una famiglia ebrea che va a scuola con i coetanei cristiani. Un giorno il bambino ebreo va a messa e prende la comunione. Al ritorno a casa lo racconta ai genitori e il padre, rabbioso, lo getta in un forno acceso. La madre, terrorizzata, chiede aiuto e molti cristiani intervengono aprendo il forno per scoprire che il bambino è illeso. Il bambino dice di essere stato salvato da una bella signora, con un bambino in grembo, che lo ha protetto dal fuoco con il suo mantello. In conclusione, madre e figlio si convertono al cristianesimo, mentre il padre viene punito finendo infornato al posto del figlio.

---

<sup>214</sup> Lo stesso preconcetto lo si ritrova quando "L'han detto alla tivù..." viene considerata un'asserzione oggettiva che implica l'identificazione fra la realtà delle cose e la realtà trasmessa a video.

<sup>215</sup> Rubin 1999.

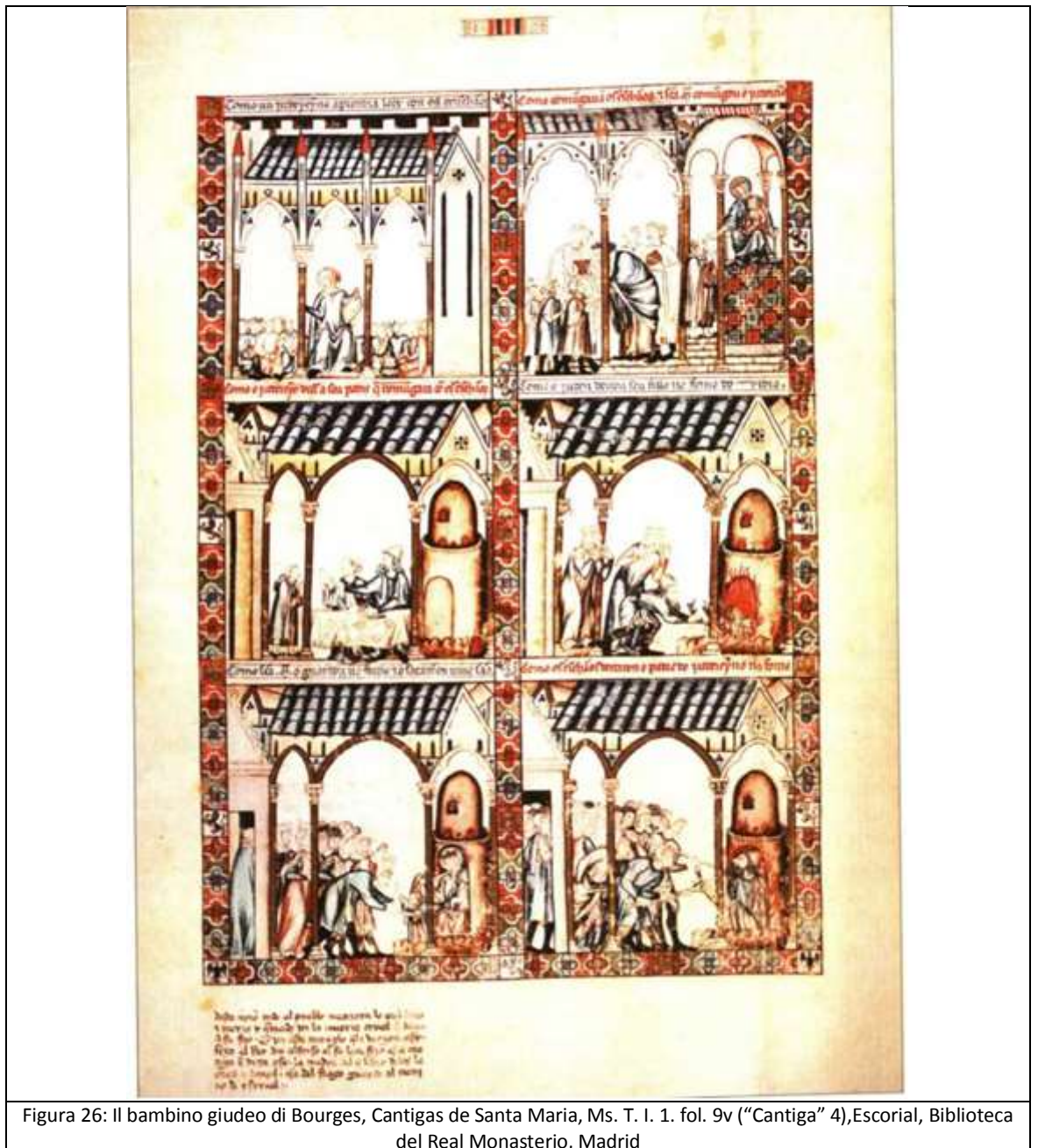


Figura 26: Il bambino giudeo di Bourges, Cantigas de Santa Maria, Ms. T. I. 1. fol. 9v (“Cantiga” 4), Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Madrid

Nella quarta *Cantiga* la miniatura presenta una forte caricatura negativa della figura del padre infanticida; il suo volto è fortemente connotato: barba arruffata, cappello “semita” e un naso a forma di tubero. Il resto della famiglia, destinato alla conversione, è invece assolutamente “occidentale”.

La seconda leggenda, quella del bambino nell’orcio, appare affrescata nel duomo di Udine, ma in questo caso il protagonista negativo è un oste, non un ebreo, e la

motivazione dell'orrido gesto è economica, non religiosa. Per quanto non ebreo la resa dell'oste segue i canoni di denigrazione antiebraica.

La scena è una narrazione abbreviata del miracolo dei tre fanciulli, tagliati a pezzetti e messi in salamoia per anni da un truce oste. E già questa storia sarebbe lo slittamento, iconograficamente adattato alla più "forte" rappresentazione del "bambino nel forno", di un'altra versione in cui tre soldati sarebbero stati tenuti in carcere per anni a Bisanzio, perché cristiani, ma san Nicola, subito dopo l'emanazione dell'editto di Costantino, avrebbe avvisato lo stesso imperatore, rendendosi ubiquo dalla natia Myra e apparendogli di notte. I tre soldati sarebbero stati immediatamente liberati<sup>216</sup>.

L'oste è raffigurato con numerose connotazioni negative, in gran parte acquisite dal ricco vocabolario di denigrazione dell'ebreo: il lungo naso a becco, la carnagione molto scura, la barbetta sul mento e le sopracciglia marcate. Altre caratteristiche negative sono invece di uso comune, come l'occhio all'ingiù e spiritato e la bocca semiaperta. Il copricapo è invece particolare, in quanto è sicuramente d'invenzione e non associabile agli ebrei o altre etnie, ma lo straccio svolazzante di cui è composto rende da solo, senza corrispondenza nella postura o nei gesti, l'agitazione scomposta tipica del malvagio e molto presente nelle opere di Vitale dello stesso periodo.

---

<sup>216</sup> Carofiglio 1987.



Figura 27: Vitale da Bologna, 1348-49, *Fanciullo rapito e messo in salamoia*, parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine



Figura 28: Vitale da Bologna, 1348-49, *Contadino ed ebreo innanzi al giudice*, parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine

Sempre a Udine, sempre nella Cappella di San Nicolò, sempre di Vitale, troviamo una caricatura meno espressionista, perché il personaggio non ha un ruolo malvagio come nella scena precedente. L'ebreo chiamato a testimoniare di fronte ai giudici presenta una fisionomia del viso assolutamente caricaturata, con il naso a becco, la barbetta puntuta e un cappello a cono stonato, con larga falda risvoltata, che non è proprio il cappello "a punta" ebraico del *cliché* tedesco dell'epoca, ma, pur apparendo anche sulle teste di altri personaggi che ebrei non sono, risulta comunque evocativo in associazione alla fisionomia del volto. Il mantello rosso si contrappone alla veste blu del contadino a cui si contrappone in giudizio, richiamando la colorazione più stereotipica delle vesti nelle scene evangeliche: dove Cristo appare spesso vestito in bianco e azzurro, mentre i personaggi negativi vestono di giallo e rosso.

## CRONOLOGIA DELLE PERSECUZIONI ANTIEBRAICHE DAL 1000 AL 1475

La coincidenza fra le zone di maggior persecuzione antisemita e la diffusione di caricature o immagini denigratorie si può verificare nei saggi di Mellinkoff e Blumenkranz. A completare il panorama storico pubblico una tabella riassuntiva delle persecuzioni antiebraiche avvenute nel periodo analizzato e relative cartine geografiche con le localizzazioni di pogrom, espulsioni e prime apparizioni dei marchi di infamia<sup>217</sup>.

Si noti l'assenza di queste manifestazioni sul territorio triveneto e italiano.

845-861	IRAQ	El Mutawakil, califfo abbaside di Baghdad, ordina che gli ebrei portino un abito giallo, una corda al posto della cintura e delle pezze colorate sul petto e sulla schiena.
900	AREA MUSULMANA	Il Patto di Omar stabilisce che cristiani ed ebrei, "popoli del Libro", rientrino nella categoria dei <i>dhimmi</i> . Agli ebrei fu impedito di costruire case più alte di quelle dei musulmani, salire a cavallo o su un mulo, bere vino, pregare a voce alta, pregare per i propri morti o seppellirli in modo da offendere i sentimenti dei musulmani. Soprattutto, dovevano indossare abiti atti a distinguerli dai musulmani. Il marchio religioso, etnico e sociale, nasce quindi nel mondo islamico. L'obbligo di portare pezzi di stoffa colorati sugli abiti, come segno identificatore, sarà utilizzato in tutti i paesi musulmani
1004	EGITTO	Il Cairo: agli ebrei è imposto di portare legato al collo un piccolo vitello di legno o, in seguito, palle di legno del peso di tre chili.
1006	SPAGNA	Granada: massacro di ebrei.
1012	GERMANIA	L'imperatore Enrico II espelle gli ebrei da Magonza. È l'inizio di persecuzioni contro gli Ebrei in Germania e, per esteso, in Europa.
1033	MAROCCO	A Fez si scatena una caccia all'ebreo che provoca 6000 morti.
1096-1099 PRIMA CROCIATA	GERMANIA	Le bande crociate massacrano gli ebrei della Renania. Davanti all'alternativa di lasciarsi battezzare o di essere uccisi, molti ebrei preferiscono la morte all'apostasia. A Worms, gli ebrei rifugiati in un castello, furono massacrati mentre recitavano le preghiere del mattino.
1099	GERUSALEMME	I crociati incendiano la sinagoga in cui erano stati rinchiusi gli ebrei. L'evento segnò la fine della comunità ebraica di Gerusalemme, che si ripopolò solo dopo la riconquista musulmana nel 1187.
1144	INGHILTERRA	Norwich. Prima accusa di assassinio rituale di bambini. Si scatenano reazioni popolari violente nei confronti degli ebrei.
1146 SECONDA CROCIATA.	GERMANIA	I crociati perseguitano e uccidono gli ebrei della Renania.
1147	GERMANIA	Würzburg. Massacro di ebrei per accusa di omicidio rituale.

<sup>217</sup> Fonte: <http://www.scribd.com/doc/46458505/Cronologia-della-persecuzione-antisemita-nell-Europa-cristiana>. Dati verificati su: Veronese 2010 e Hilberg 1995.

1147-1212	Nord Africa	Persecuzioni e massacri in tutto il nord Africa.
1171	FRANCIA	Blois. Tutta la comunità ebraica viene massacrata a causa di un'accusa di omicidio rituale.
1182	FRANCIA	Il re Filippo Augusto di Francia decreta l'espulsione degli ebrei e la confisca delle loro proprietà.
1189-92 TERZA CROCIATA.	AUSTRIA	Persecuzioni e assassini di ebrei.
1190	INGHILTERRA	Massacri a York e altre città.
1191	FRANCIA	Bray-sur-Seine. Accusa di omicidio rituale. Uccisi circa un centinaio di Ebrei.
1215	CHIESA	Il IV Concilio Lateranense introduce l'obbligo, da parte degli ebrei, di portare una rondella gialla sul vestito.
1235	GERMANIA	Fulda. Accusa di omicidio rituale. 34 ebrei massacrati.
1236	FRANCIA	Persecuzioni antiebraiche nella Francia occidentale.
1240-42	FRANCIA	Parigi. Il <i>Talmud</i> viene bruciato sul rogo in seguito a dispute dottrinali.
1255	INGHILTERRA	Lincoln. Accusa di omicidio rituale.
1262-66	INGHILTERRA	Londra. Persecuzioni, saccheggi e uccisioni di ebrei.
1285	GERMANIA	Monaco. Incendiata la sinagoga con gli ebrei che vi si sono rifugiati per sfuggire ai Cristiani.
1290	INGHILTERRA	Espulsione degli ebrei dall'Inghilterra (prima delle grandi espulsioni di massa del Medio Evo).
1289-1299	GERMANIA	Massacri di ebrei in molte località della Germania meridionale e centrale. Sterminio delle comunità di Würzburg e Norimberga.
1293	EGITTO E SIRIA	Distruzione delle sinagoghe.
1301	EGITTO	I Mamelucchi impongono agli ebrei di indossare un turbante giallo.
1306	FRANCIA	Filippo il Bello espelle gli ebrei dalla Francia.
1320	FRANCIA	120 comunità ebraiche vengono massacrate e distrutte nel sud-ovest della Francia.
1321	FRANCIA	Persecuzione degli Ebrei nella Francia centrale, conseguenza di una falsa accusa di collusione con i lebbrosi e avvelenamento di sorgenti. A Chinon vengono bruciati vivi 160 Ebrei. A Vitry 40 Ebrei si fanno uccidere piuttosto che accettare il battesimo
1322	FRANCIA	Nuova espulsione degli Ebrei dalla Francia.
1331	GERMANIA	Granducato di Baden. 300 Ebrei vengono rinchiusi in una casa alla quale si dà fuoco.
1336-39	FRANCIA	Persecuzione contro gli Ebrei in Franconia e Alsazia.
1344	IRAQ	Distruzione delle sinagoghe.
1348	SVIZZERA	Chillon. In settembre gli Ebrei di Villeneuve sono imprigionati al Château di Chillon. Sotto orribili torture ammettono di aver avvelenato pozzi e fiumi. Quest'ammissione causa ulteriori persecuzioni in tutta Europa.
1348-1349	SVIZZERA	Zurigo. Tutta la comunità ebraica viene bruciata sul rogo per aver "avvelenato le sorgenti". Un decreto di legge ne vieta il ritorno.
1349	SVIZZERA	Basilea. Seicento Ebrei sono bruciati vivi.
1348-50	SPAGNA, FRANCIA, GERMANIA, AUSTRIA, SVIZZERA	Massacri suscitati da una falsa accusa secondo la quale gli Ebrei avrebbero provocato la morte di Cristiani con l'avvelenamento di pozzi e altre sorgenti d'acqua durante la peste nera. Solo a Strasburgo vengono bruciati vivi 2000 Ebrei.
1389	REP. CECA	Boemia. Massacro della comunità ebraica di Praga.

1391	SPAGNA	Ondata di massacri e conversioni forzate in Spagna e Isole Baleari. In tre mesi vengono trucidati 50'000 Ebrei. Nella sola Siviglia sono distrutte 23 sinagoghe. In tutta la Spagna le sinagoghe rimaste vengono trasformate in chiese.
1394	FRANCIA	Nuova espulsione dal regno di Francia.
1394-1400	REP. CECA	Ebrei incarcerati e bruciati a Praga.
1399	GERMANIA	Poznan. falsa accusa di omicidio rituale, il rabbino e 13 ebrei sono bruciati.
1400	MAROCCO	Pogrom in seguito al quale si contano a Fez solo undici ebrei sopravvissuti.
1401	SVIZZERA	Persecuzioni antiebraiche a Winterthur e Sciaffusa.
1411-12	SPAGNA	Legislazione oppressiva contro gli Ebrei come risultato delle prediche del frate Vicente Ferrer. Numerose conversioni forzate.
1413-14	SPAGNA	Disputa teologica di Tolosa. La più importante e prolungata disputa Cristiano-Ebraica, seguita da conversioni forzate in massa e persecuzioni intensificate. 40'000 Ebrei trucidati.
1421	AUSTRIA	Persecuzioni degli Ebrei a Vienna e dintorni. Confisca dei loro beni e conversione forzata di bambini Ebrei. 270 Ebrei vengono messi al rogo. Editto di Vienna. Espulsione degli Ebrei dall'Austria.
1428	MAROCCO	Vengono creati i ghetti ( <i>mellaha</i> ).
1434	SVIZZERA	Il Concilio Ecumenico di Basilea decreta che gli Ebrei non devono avere rapporti con i Cristiani. Devono essere esclusi dagli uffici pubblici; portare un segno distintivo, vivere in un quartiere speciale; non possono frequentare corsi universitari e devono ascoltare sermoni cristiani costretti con la forza se necessario. (L'applicazione di tali pratiche è continuata anche nei tempi moderni. La costrizione ad ascoltare sermoni viene finalmente sospesa da Pio IX nel 1848 e l'ultimo ghetto a sparire in Europa è quello di Roma 1870).
1435	SPAGNA	Massacro e conversione forzata degli Ebrei di Maiorca (Isole Baleari).
1442	ITALIA	Papa Eugenio IV emette una bolla con la quale vieta agli Ebrei di dedicarsi all'artigianato e a qualsiasi tipo di commercio, lo studio della religione ebraica e la costruzione di nuove sinagoghe.
1452-53	GERMANIA, POLONIA	San Giovanni da Capistrano, frate francescano italiano, incita alla persecuzione e all'espulsione degli Ebrei dalle città della Germania. Ebrei bruciati in Franconia e Breslavia.
1455-68	POLONIA	Persecuzioni a Cracovia e Poznan.
1466	ITALIA	Viene introdotta a Roma la degradante usanza, durata secoli, che costringe gli Ebrei, rabbini in testa, a far divertire la plebe e la nobiltà durante il carnevale, con corse umilianti ed esibizioni grottesche.
1473	SPAGNA	Marrani (Ebrei convertiti) di Valladolid e Cordova vengono massacrati perché si sospetta che la loro conversione non sia sincera e che continuino a praticare di nascosto la fede ebraica.
1474	SPAGNA	Marrani di Segovia vengono massacrati.
	ITALIA	Sicilia. A Modica la festa dell'Assunta è resa più "religiosa" dall'eccidio di 360 Ebrei.
1475	ITALIA	Trento. In seguito alla violenta predicazione antiebraica di fra Bernardino da Feltre, gli Ebrei vengono falsamente accusati di omicidio rituale (Simone da Trento). 13 Ebrei sono torturati e



		bruciati sul rogo. La comunità ebraica di Trento espropriata di tutti i beni ed espulsa.
--	--	--

### CARTE GEOGRAFICHE E CRONOLOGIE



Figura 29: Espulsioni di massa della popolazione ebraica in Europa



Figura 30: Pogrom di ebrei, prime attestazioni per zona



Figura 31: Prime apparizioni di marchi di infamia in Europa

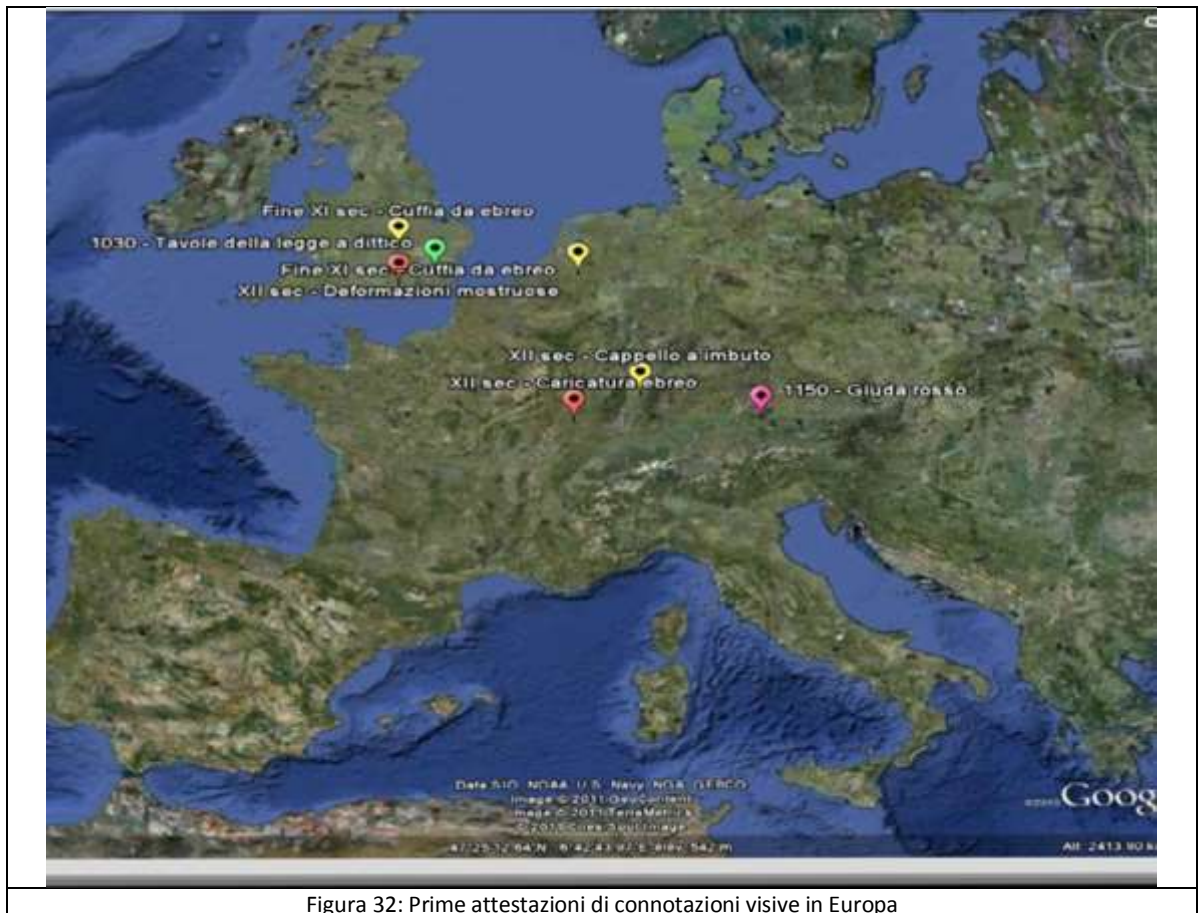


Figura 32: Prime attestazioni di connotazioni visive in Europa

## **Lo straniero**

Oltre al nemico interno esiste il nemico esterno: lo straniero, *l'hostis, l'extraneus*.

La raffigurazione dello straniero è sempre soggetta al pregiudizio che egli possa costituire un pericolo. Nell'indagine sui modi di raffigurazione va quindi considerato il peso dell'invenzione figurativa, soggetta alla stereotipizzazione, e quello del realismo cronachistico, che si presume miri a una resa "oggettiva" del rappresentato.

Nel corso della ricerca sul campo sono emerse alcune figurazioni di personaggi che presentavano, nella stessa scena rappresentata o nello stesso contesto decorativo, una ricercata molteplicità di connotazioni etniche, presentando le immagini di diversi popoli stranieri. Queste opere assumono importanza, ai fini della presente ricerca, per due motivi principali: la presenza di più figurazioni etniche accostate costringe l'artista a una ricerca sul modo con cui differenziarle, sviluppando quindi un proprio linguaggio di segni, più o meno convenzionale; le scene in questione hanno anche precise valenze politiche, culturali e religiose sottese, che difficilmente si riscontrano nelle figurazioni in cui un singolo "straniero" viene inserito ai fini di collocare geograficamente la scena o per offrire una nota di colore.

Le molteplici tematiche implicate in queste iconografie avrebbero offerto molte sequenze possibili alla presentazione, dal punto di vista storico-artistico, di questi casi esemplari. Si sono privilegiate in questo lavoro tre tematiche principali: la prima riguardante l'influsso del dogado veneziano sulle figurazioni di stranieri nell'arco di tre secoli; la seconda il dibattuto caso dell'esaltazione imperiale nell'Omaggio all'Imperatore di Verona; la terza il ruolo dei nascenti ordini mendicanti in un *unicum* iconografico costituito da un affresco nel cosiddetto Tempietto Longobardo di Cividale.

La maggioranza di queste rappresentazioni è stata realizzata nel contesto di spazi religiosi, aperti o chiusi alla visione pubblica, quali chiese o abbazie, mentre i soli capitelli del palazzo Ducale sono contestualizzati in uno spazio laico e pubblico. L'affresco dell'abbazia di San Zeno è, invece, presente in un contesto religioso, ma, probabilmente, per un uso laico: l'ospitalità di delegazioni reali.

Oltre a quella vista fra violenza figurativa e violenza reale nei confronti degli ebrei nel nord Europa, un'ulteriore coincidenza socio-politica e geografica va segnalata:

quella, in ambito veneto, fra visione dei popoli da evangelizzare e bacino commerciale di Venezia.

L'area presa in considerazione riflette influenze bizantine e centroeuropee; si valuteranno quindi le differenze fra la visione dello straniero nell'area bizantina e quella occidentale.

#### LA VISIONE DELLO STRANIERO

Nella letteratura medievale la descrizione dell'Oriente appare influenzata da pulsioni di segno opposto: da una parte paura e repulsione per l'ignoto; dall'altra attrazione e fascinazione dell'esotico.

Per quasi tutto il Medioevo, l'orizzonte geografico dell'uomo europeo corrispose all'orizzonte spirituale della cristianità. Geografia e conseguente cartografia furono impostate sulla base di un concetto teologico, valido fino a tutto il XIII secolo, secondo il quale il centro della terra era posto nella città di Gerusalemme e i tre continenti noti, Europa, Asia e Africa, in una delle più note visioni immaginifiche, si disponevano attorno a essa come i petali di un trifoglio. Per l'Occidente cattolico Gerusalemme era anche il confine del mondo esperito e Africa e Asia erano ancora terre incognite, per quanto saltuariamente visitate. La concezione cartografica teologica riteneva che lo sconosciuto estremo Oriente fosse la sede del Paradiso terrestre. Ciò che appare straordinario non è l'imprecisione delle conoscenze geografiche dell'epoca, ma la spigliata fantasia della geografia medievale per le terre al di fuori dell'Europa e del bacino mediterraneo. Gli orizzonti geografici si sovrapponevano a quelli che Le Goff definisce "orizzonti onirici"<sup>218</sup>.

L'Asia, che costituisce l'Oriente dell'Europa, ed era fino al XIII secolo solo parzialmente esplorata dagli occidentali, era il luogo dove si sarebbe dovuto trovare il Paradiso terrestre, ma anche il luogo infernale da cui arrivavano i mostri, le epidemie e le eresie. Le leggende e i resoconti di viaggio (anch'essi di tono leggendario) trovavano il loro nutrimento in queste credenze pregresse.

Nel medioevo l'Oriente narrato è chiaramente molto distante da quello della Bibbia, sia in termini letterari che geografici.

---

<sup>218</sup> J. Le Goff 1970.

Nella trasposizione dalla letteratura alle arti visive, dalla parola all'immagine, gli artisti occidentali evitano, inizialmente di caratterizzare in senso orientale i personaggi e i contesti delle storie bibliche. Quando ciò avviene, rileviamo una grande distanza nei modi fra l'arte dell'Europa occidentale e quella bizantina. I personaggi che gli artisti vogliono rendere come orientali nell'arte occidentale non sono gli stessi che in quella bizantina e differiscono anche i modi in cui la connotazione esotica viene resa: nell'arte bizantina l'"orientalità" si ottiene vestendo i personaggi biblici con gli indumenti coevi degli abitanti dei territori a est dell'Impero; in quella occidentale gli stessi personaggi sono raffigurati ispirandosi ai saraceni. Esiste una precisa logica in tutto ciò: l'altro, lo straniero, si rende possibilmente con quello che si ha pragmaticamente l'occasione di vedere; ogni popolo ha il suo Oriente: per i bizantini era la Persia e dintorni, per i cattolici la Terrasanta e l'Asia minore.

Nell'arte occidentale, inizialmente, i personaggi delle scene bibliche di ambientazione orientale non ricevettero alcun trattamento esotizzante. Secondo Ruth Bartal, la mancanza delle tipizzazioni orientali nella tradizione pittorica che rappresentava le storie bibliche dovrebbe essere causata da due fattori: la tradizione esegetica della Bibbia e la geografia immaginaria della terra Santa. L'interpretazione esegetica scollegava gli eventi biblici dalla realtà storica e geografica in cui erano avvenuti, così che nella Bibbia non si legge più la storia dell'antico popolo d'*Israele*, che abitava il medio Oriente dell'epoca, ma di un astratto "vero Israele" secondo la concezione del cristianesimo medievale. L'altro motivo fu l'idea, presente nella geografia medievale, per cui Gerusalemme era il "centro del mondo", quindi non avrebbe rappresentato l'Oriente. E si può ammettere che gli autori della Bibbia, pensando al loro Israele non si consideravano certamente "orientali", in quanto il loro Oriente era spostato verso l'Eufrate<sup>219</sup>.

Gli artisti bizantini che per primi iniziarono a orientalizzare i personaggi e le scene raffigurate svilupparono dei repertori di simboli e segni che servivano a dare efficaci connotazioni di immediata percezione. Questi repertori, per quanto tendenti ad

---

<sup>219</sup> Bartal 1996.

omologarsi fra loro in base a leggi di ergonomia percettiva, erano comunque sviluppati da ogni singolo artista su base individuale.

Vari personaggi della Bibbia vivono o sono originari dell'Oriente: Daniele<sup>220</sup> e Ester<sup>221</sup>, Giobbe<sup>222</sup>, Giuseppe<sup>223</sup>, la regina di Saba<sup>224</sup> e i tre Magi. Essendo l'Oriente della Bibbia immaginato come lussuoso e opulento, ne consegue che i Magi portino sempre ricchi doni.

Negli affreschi di Dura Europos<sup>225</sup>, gli artisti israeliti del III secolo e in seguito quelli bizantini, svilupparono una semplice dicotomia: gli israeliti sono vestiti come greco-romani, mentre Assuero ed Ester sono in costumi persiani. Questo, appunto, perché per quegli artisti l'Oriente era la Mesopotamia, la Persia e l'Arabia, non Israele. Gli orientali raffigurati indossano sopra i pantaloni una tunica o una giacca. Lo stesso personaggio si presenta a volte contestuale al luogo in cui si trova: Ezechiele quando è fra i caldei veste all'orientale, salvo rivestirsi con tunica greco-romana appena tornato in Israele.

Nelle "storie di Giuseppe", del *Salterio Chloudov*, i medianiti vestono abiti "all'orientale", mentre Giuseppe e i suoi fratelli di foggia occidentale.

Gli artisti bizantini raffigurano prevalentemente i personaggi orientali della Bibbia tramite l'uso del costume persiano o parto: una corta tunica o giacchetta su dei pantaloni; saltuariamente indossano un mantello. I sacerdoti orientali indossano una lacerna<sup>226</sup> sulle spalle.

---

<sup>220</sup> Daniele è stato uno dei profeti biblici, attivo durante l'esilio di Babilonia a partire dal 605 a.C. circa.

<sup>221</sup> Ester viveva presumibilmente a Susa, capitale dell'impero persiano e residenza invernale dei Re dei Re a partire dal regno di Dario I.

<sup>222</sup> Giobbe, che nel testo risulta vivere in una zona tra l'Arabia e il paese di Edom, era probabilmente un ebreo-arabo rappresentante della cultura laica e in quanto scriba, la classe da cui il re prelevava i suoi funzionari, era in contrapposizione alla stessa cultura sacerdotale ebraica.

<sup>223</sup> Giuseppe, venduto dai fratellastri, diventa schiavo e viene condotto dai mercanti in Egitto.

<sup>224</sup> La Regina di Saba governò il fantomatico regno di Saba, comunemente ritenuto sito in Etiopia. E' citata nella Bibbia (nel primo libro dei *Re* e nel secondo libro delle *Cronache*), nel *Corano* e nel *Kebra Nagast*. Nei testi biblici e nel Corano non viene mai chiamata per nome, ma solo come Regina di Saba o Regina del Sud; per la tradizione etiopica il suo nome era Machedà, mentre alcune fonti arabe la chiamano Bilqis (talvolta trascritto Balkiyis). "Regina di Saba" 2014

<sup>225</sup> Antica città della Mesopotamia, situata oggi in Siria. Fu fondata nel 303 a.C. dai Seleucidi.

<sup>226</sup> Sopravveste usata dai Romani; d'importazione esotica, somigliante alla clamide greca. Di forma rettangolare, fermata sul davanti o sulla spalla da una fibbia e dotata spesso di cappuccio (*cucullus*), alla moda barbarica, era in origine di lana grossa e scura, poi leggera e di stoffe pregiate e a vistosi colori, ma perlopiù bianca. I militari la portavano sull'armatura, i cittadini sulla toga. "Lacerna" n.d.



Un forte connotatore è, ovviamente, il copricapo. Fra i più comuni, almeno in una fase iniziale della rappresentazione, è il berretto frigio, portato dai re Magi in Santa Maria Maggiore a Roma e in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, in mosaici che risalgono al V e al VI secolo. A Hosios Lukas, nel X secolo, i Magi e Daniele indossano un copricapo a cuffia o a corona. Per Revel-Neher questi copricapo deriverebbero dai *tefillin*<sup>227</sup>, mentre Bartal suggerisce invece una derivazione dai *Polos*<sup>228</sup> o *carathos*, cappelli indossati dalle divinità parte o di Palmira, secondo la studiosa, anch'essi molto simili ai *tefillin*, pur se la somiglianza non sembra così marcata.

Lo stesso avviene nelle copie occidentali di schemi bizantini, come a San Marco o alla Martorana di Palermo. A Palermo solo Daniele è in costumi orientali, gli altri profeti sono in abiti greco-romani.

Gli artisti occidentali quando si ispirano a modelli bizantini seguono le loro consuetudini, di conseguenza connotano gli orientali con vestiti parti e cappelli frigi. In ogni caso, per molto tempo, la maggior parte dei pittori occidentali non si cura di distinzioni tra Oriente e Occidente, nell'iconografia biblica. Per gli occidentali la terra Santa era già parte dell'Oriente, ma ciò non si sarà visibile che dal XIII secolo; prima di allora, persino gli eventi biblici esplicitamente localizzati in Oriente erano decontestualizzati in un luogo al di fuori dello spazio e del tempo. Bartal constata che questo approccio rimane prevalente fino al XV secolo, e lo giustifica con il fatto che pochi artisti europei avrebbero visitato di persona l'Oriente, o visto degli orientali, prima di quel periodo.

L'adorazione dei Magi, in Occidente, non presenta inizialmente connotazioni esotiche nelle fisionomie dei personaggi o nel corteo. I pochi casi esistenti in Europa sono di evidente influsso bizantino. Anche Daniele è spesso descritto senza caratteristiche orientali (vedi nelle illustrazioni al *Beato di Girona*), ma in un affresco di ambito veneto-riminese, databile al 1329-1349, nella Chiesa cimiteriale di Santa Giuliana a Castel d'Aviano (PN), porta in testa un cappello di plausibile foggia orientale, ma non

---

<sup>227</sup> Revel-Neher 1992.

<sup>228</sup> *Pòlos* s. m. [traslitt. del gr. *πόλος*]. – Ornamento per la testa, chiuso nella parte superiore, di forma e altezza variabili, sferico e cilindrico o anche quadrangolare, introdotto dall'Oriente nel mondo greco antico, dove appare come copricapo caratteristico di alcune divinità, soprattutto femminili, o di donne impegnate in cerimonie di culto. "Polos" n.d.

associabile a un'etnia specifica. La regina di Saba sul portale nord di Chartres, del 1220 circa, è una donna fisionomicamente occidentale, e la sua caratterizzazione esotica è simbolizzata da un minuscolo negretto ai suoi piedi. Indicatori di provenienza esotica si riscontrano, però, molto presto in varie opere: nella *Bibbia di Roda* dell'XI secolo si vedono dei cammelli; nell'*Hortus Deliciarum*, del XII secolo, la regina di Saba e le sue accompagnatrici hanno pelle scura e capelli ricci, oltre alla consueta presenza dei cammelli<sup>229</sup>. La regina di Saba nera può derivare dalla sua origine esotica o da una derivazione letterale dal *Cantico dei Cantici* (1:5), in cui in un passo la protagonista si autodefinisce "sono nera, ma bella" (*nigra sum sed formosa*)<sup>230</sup>. La regina di Saba è spesso nera, anche dove i re Magi sono bianchi, come nell'altare di Klosterneuberg, opera di Nicolas di Verdun, nel 1181.

Bartal segnala che, nella *Bibbia dell'Arsenale*<sup>231</sup>, manoscritto crociato del XIII secolo, redatto in uno scriptorio di Acri, troviamo un punto di svolta nella consuetudine rappresentativa. Le scene illustrate non si rapportano più a modelli bizantini e occidentali: la distinzione stereotipata tra orientali e israeliti sparisce; i costumi del luogo sono tratti da osservazione diretta. Nella scena del *Trionfo di Giuditta* gli israeliti di Bethulia indossano turbanti e tuniche bianche. I caldei, per essere distinguibili, indossano gli elmetti conici dei soldati saraceni coevi<sup>232</sup>.

Ad Acri l'artista era a contatto diretto con ebrei, armeni e musulmani e ne poteva vedere i costumi, anche se, ad ogni modo, i costumi raffigurati non sono, probabilmente, quelli reali, ma un misto di diversi costumi etnici. Pur disponendo della visione diretta degli abitanti del luogo, gli israeliti sono raffigurati come i saraceni del periodo, a conferma che per gli occidentali del periodo la Terrasanta era parte dell'Oriente. L'acquisizione di nuovi modelli e connotazioni etniche non porta, però, a una maggior precisione cronachistica degli illustratori. I caratterizzanti etnici continuano a essere casualmente assegnati, solo per ottenere un facile effetto esotizzante. Evidentemente i

---

<sup>229</sup> Bartal 1996, p. 137-138.

<sup>230</sup> Il Cantico dei Cantici fu attribuito al re Salomone, che oltre che per la sua saggezza era noto anche per i suoi canti e i suoi numerosi amori. Il Cantico dei Cantici è posteriore al IV secolo a.C. ed è uno degli ultimi testi accolti nel canone della Bibbia, nel sinodo rabbinico di ladne alla fine del I secolo d.C. La donna cantata da Salomone si chiama Sulammita (*Cantico dei Cantici* 7:1) e non era la Regina di Saba.

<sup>231</sup> *Codex 5211*, Bibliothèque Arsenal de Paris.

<sup>232</sup> Buchthal 1957, pp. 54-68; Folda 1995, pp. 21-22; Weiss 1993, p. 176.

costumi degli ebrei di Acri non avevano avuto un grande impatto sulla percezione dell'artista "crociato" che, quindi, scelse di rappresentare quelli che riteneva potessero avere maggior presa sui lettori, a costo di "falsificare" l'informazione fornita<sup>233</sup>. Eppure, per Bartal, lo scrittorio di Acri fu l'apripista di un modello vincente.

Ancora nelle *Tres Riches Heures du Duc du Berry*, del 1413-16, e in genere nell'opera dei fratelli de Limbourg, non c'è tipizzazione etnica distinta fra gli ebrei di Gerusalemme e i re Magi, mentre nella *Flagellazione e arresto di Cristo* degli stessi autori, gli ebrei indossano turbanti da orientali (si vedano a riguardo i casi, a volte ambigui, del *Giudizio Universale* Torcello [scheda 1], della basilica di San Marco [scheda 35], della *Cena di Levi* di Mafai [scheda 48] e del ritratto di Asiago [scheda 46]) e la città di Gerusalemme è raffigurata allo stesso modo di una città borgognona del periodo.

Sintetizzando, si può dire che vi sono tre approcci diversi alla raffigurazione etnologica nel basso medioevo:

1) l'approccio bizantino, in cui si utilizzano connotatori per distinguere occidentali e orientali, così come gli ebrei dagli orientali;

2) l'approccio occidentale fino al XIII secolo compreso, in cui si tende a non caratterizzare etnograficamente i personaggi: ebrei e orientali sono raffigurati allo stesso modo, tranne nel caso in cui si sia attinto a un modello di riferimento bizantino;

3) l'approccio occidentale dal XIV secolo in poi, in cui gli artisti occidentali sviluppano un proprio oriente, diverso da quello bizantino. Questo modello si imporrà, però, solo dal XV secolo.

### **La rappresentazione di africani neri**

La raffigurazione di personaggi neri non è frequente nell'arte bizantina: in genere si limitava a personificazioni o, nel tardo medioevo, a rari santi neri. A livello iconografico, solitamente, si richiamava a canoni dell'arte greco-romana.

Le caratteristiche fisiche degli etiopi (patronimico con cui greci e romani definivano tutti gli uomini di colore) e, principalmente il colore della pelle, si riteneva

---

<sup>233</sup> Si è discusso precedentemente di quanto fosse difforme dal nostro il concetto medievale di "verità storica". Fuhrmann 1989.

derivassero da fattori ambientali, come per tutti i popoli. Non esisteva all'epoca una teoria razzista basata sulla denigrazione di certe caratteristiche fisiche, come il colore della pelle. Quest'idea sopravvisse nella prima era cristiana quando la Chiesa, nascente e in forte espansione, si propone di coinvolgere tutta l'umanità nella conversione al *Credo*. In seguito il cristianesimo si chiude, sia nei suoi ambiti geo-politici che nella sua apertura al prossimo, e, con la letteratura patristica, il nero viene associato allo sporco e al peccato, che solo il cristianesimo avrebbe potuto lavare.

Nella geografia medievale, fondata sulla *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste, alessandrino del VI secolo, al Nord vivono gli Sciti, al sud gli Etiopi, a ovest i Celti e a est gli Indiani<sup>234</sup>. Ne consegue l'antonomastica associazione terminologica del nero all'etiope.

I neri sono anche rappresentati nelle personificazioni delle nazioni nelle *Pentecoste*. L'iconografia, basata sui passi dagli *Atti* 2:5-12, si definisce nel sesto secolo. Nel *Codex 587* del Monte Athos, risalente al 1059, è raffigurato un nero che indossa un turbante<sup>235</sup>. Nella *Pala d'Oro*, nella *Pentecoste*, un nero è raffigurato seminudo, vestito solo di una sorta di camicia di pelle di leopardo. La tradizione di rappresentare i popoli non civilizzati vestiti di pelli animali (*Kantharog*) deriva dalla tradizione greca. La figura è un'ovvia personificazione dell'Africa.

Nella cupola ovest della basilica di San Marco a Venezia, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, sono rappresentate coppie di personaggi di 16 popoli diversi, la cui identificazione è data dai didascalici *tituli* scritti attorno alle teste dei personaggi. Non ci sono notazioni sull'Africa subsahariana, ma le due figure denominate "egiptum" sono neri vestiti di bianco, in linea con le nozioni antiche e medievali sull'immagine degli egiziani (Figura 69).

---

<sup>234</sup> "Gli indiani abitano le terre dell'est, nei pressi dell'alba, mentre gli etiopi dimorano la terra presso il meridiano, i Celti in Occidente presso il tramonto e gli Sciti più a nord verso le terre fredde. Queste divisioni, tuttavia, non sono di uguali dimensioni; la Scizia e l'Etiopia sono molto più estese, mentre l'India e la terra dei Celti più piccole. Le due nazioni più grandi, tuttavia, sono di dimensioni simili, e così lo sono le due più piccole. Per quanto riguarda gli Indiani, essi sono situati tra l'alba dell'estate e quella dell'inverno, mentre i Celti occupano le regioni fra il tramonto dell'estate e quelle del tramonto invernale. Le due distanze sono uguali, nonché quasi opposte. Gli Sciti, ancora, abitano quelle regioni che il sole percorre, quasi senza essere visto, nel corso della sua rivoluzione. Essi si trovano all'opposto rispetto alla nazione degli etiopi, che sembra estendersi dall'alba invernale al tramonto più breve".

<sup>235</sup> Lazarev 1967; Weitzmann 1963.

Nel *Salterio di Melissenda*<sup>236</sup> (1131-44) viene raffigurato un africano scalzo con fisionomia negroide e capelli corti e ricci; indossa una tunica corta e un grande orecchino ad anello, simile a quelli ai lobi dei dannati di Torcello.

A Ohrid (1294-5) i neri indossano *chiton*<sup>237</sup> bianchi con strisce scure e sono scalzi, a suggerire la condizione di barbarie. In testa portano un turbante bianco, così come a Ziča, in Serbia, in affreschi del 1345 circa, dove il nero è seminudo, con turbante e, anche qui, grandi orecchini.

I neri sono rappresentati anche fra i discendenti di Noè nell'*Ottateuco*<sup>238</sup> del XII secolo: sono ricci, seminudi, scalzi e con una spada in mano.

In un'ottica di salvezza, cristiani e bizantini consideravano neri, se non di pelle di animo, tutti coloro che non erano stati illuminati dalla luce di Dio. Si ribadisce che nell'Impero Romano e in quello Bizantino non esisteva il razzismo come lo intendiamo oggi. Si tendeva comunque a una semplificazione pregiudiziale, considerando barbari tutti gli altri.

Il personaggio nero può essere anche simbolo del male. Nella Spagna cattolica del secolo XII, come rileva Inés Monteiro Arias, si introduce l'immagine di Cristo flagellato da boia musulmani: uomini di razza nera con un turbante terminante in due strisce, elemento identificativo del moro<sup>239</sup>. All'epoca i neri erano identificati come saraceni in tutta l'Europa e, soprattutto, in Spagna, dove i musulmani contavano su numerosi schiavi subsahariani. Inoltre, per tutta la durata della *Reconquista* (conclusasi nel 1492), una falsa mitopoiesi, basata sulla propaganda politica e religiosa e che utilizza il sempre efficace strumento del pregiudizio, sposta l'accusa di "assassini di Cristo" dagli ebrei ai musulmani.

Come si è già rilevato per le altre categorie di marginali, nel secolo XII e nelle raffigurazioni artistiche di tutta l'Europa, il nero smette di distinguersi solo per il colore incorporando caratteristiche fisiognomiche caricaturali: labbra prominenti e nasi larghi

---

<sup>236</sup> Buchthal 1957; Folda 1995; Jeffreys & Cormack 2000.

<sup>237</sup> *Chiton* o chitone, (dal greco antico χιτών, *khitōn*). Vestito di origine orientale introdotto in Grecia dagli Ioni; di lino o di altra stoffa leggera, era confezionato con un telo cucito come un sacco senza fondo, stretto alla vita da un cordone e fermato alle spalle da due fibbie. Corto per gli uomini, lungo per i personaggi di alto rango e le donne, era aperto sul fianco (c. dorico) o interamente chiuso. "Chitone" n.d.

<sup>238</sup> MS. Vat. *Graecum* 746, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

<sup>239</sup> Monteiro 2007.

e con grandi narici. Rimangono esenti da questa violenza caricaturale solo l'Italia e i territori bizantini.

In Italia un fustigatore nero viene raffigurato anche da Giotto, nella Cappella Scrovegni (Figura 33). La rappresentazione presenta però delle stranezze compositive: il nero è molto distante dal Cristo seduto, a metà strada tra il nugolo di orrendi individui, frapposto tra lui e Gesù, e il gruppo con Pilato e gli ebrei che discutono dietro di lui. Pur alzando il braccio con il bastone nel gesto di colpirlo, non potrebbe realisticamente farlo, date le persone davanti a sé e la distanza. L'impaginazione del riquadro lascia pensare che il personaggio nero possa essere stato pensato e inserito in seguito, in una scena che era già strutturalmente compiuta. In questo caso bisognerebbe capire se l'iniziativa di Giotto fu spontanea o eterodiretta.



Figura 33: Giotto, 1304-06, Flagellazione - dettaglio, Cappella degli Scrovegni, Padova

Eppure, nel 1325, lo stesso Giotto è il primo a raffigurare neri "belli", senza alcuna volontà denigratoria, negli affreschi delle storie di San Francesco (*San Francesco davanti al Sultano*) nella Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze (Figura 34). Il tema dell'affresco è basato sul IX capitolo della *Legenda Maior* di San Francesco, ma la scena trova un

riscontro iconografico anche nella descrizione della vita del derviscio (maestro sufi) Nizàm al Dìn (1238?-1325)<sup>240</sup>.



Figura 34: 1325, Giotto, dettaglio della scena di *San Francesco davanti al Sultano*, Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze

Nella cappella di San Giovanni della Chiesa dei Domenicani, a Bolzano, si trova un ciclo di affreschi trecentesco di apparente scuola giottesca, databili a metà del XIV secolo.

---

<sup>240</sup> Incroci fra San Francesco e i maestri sufi sono documentati: nel 1216 Rûmî (famoso derviscio) fu a Damietta, in visita dal sultano Malik âl Kamil, ripartendo subito per la Turchia; e san Francesco fu a Damietta nel 1219. Nel 1216 Rûmî parlò a Damasco con il grande mistico e teologo musulmano Îbn âl'Arabî; e con Îbn âl'Arabî san Francesco si intrattenne a Damietta nel 1219, quando si recò alla corte del sultano, ove incontrò vari sufi, conversando a lungo con loro. Ma non fu questo un primo incontro: già nella primavera del 1214 san Francesco aveva conosciuto dei sufi nella Spagna musulmana e in Marocco. NIZAMUDDIN Nizàm al Dìn Awliyà (13° secolo d.C.).

Fu un derviscio di Ghiaspur, sulle rive del fiume Jamuna, chiamato anche *Auliya* (Profeta) o *Khawaja Sahib*. Un giorno Nizamuddin fu convocato dal Sultano Ghiasuddin Balban per rispondere dell'accusa di eresia. Il sultano aveva un carattere terribile, noto per condannare a morte chiunque sollevasse gli occhi su di lui. Era affiancato da **due enormi negri abissini** per decapitare quelli condannati a morte da lui. Al fianco del trono cinque *ulema* (sacerdoti) vestiti di preziose sete.

Si veda: Mandel 1995; Shah 1990



Figura 35: *Martirio di San Bartolomeo*, Cappella di San Giovanni, Chiesa dei Domenicani, Bolzano. Foto dell'autore

Nel martirio di San Bartolomeo uno degli aguzzini che stanno scuoiando vivo il martire è di colore nero, pur non essendoci connotazioni fisionomiche che lo qualificano come africano, ad esempio il naso schiacciato o le labbra marcate (Figura 35). Il personaggio appare ancora più inquietante per il contrasto degli occhi bianchi sul colore scuro della pelle. Anche l'aguzzino inginocchiato, che trattiene il braccio di Bartolomeo, sembra di carnagione più scura, ma l'affresco è molto deturpato in corrispondenza del volto e delle mani, per cui non si può essere certi del colore originale.

I personaggi neri hanno un ruolo negativo anche nelle scene di crocifissione di Cristo, dove talora compaiono fra coloro che si disputano al gioco le vesti di Cristo.

Un pittore veneto, attorno al 1355, ha raffigurato, in basso a sinistra nella *Crocifissione* della Chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore (BL), una scena di varia umanità, con un gruppo di ebrei che discute e i soldati che vivacemente si spartiscono le vesti del Cristo (Figura 36). Il personaggio nero rivendica con un gesto eloquente il diritto alla proprietà dell'abito. La resa grafica del nero non indulge alla denigrazione: i tratti



fisionomici africani sono rappresentati con attenzione al particolare e senza enfasi. Il gruppo di ebrei appare più caricato, ma senza scadere nella caricatura svilente.



Figura 36: Disputa delle vesti di Cristo, particolare di una Crocifissione, anonimo veneto, 1355 circa, Chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore (BL)

L'inserimento di personaggi neri come nota di esoticità è tipica anche delle figurazioni dell'*Adorazione dei Magi*, in questo caso i neri fanno parte del corteo, generalmente come valletti. La rappresentazione del re Baldassarre come moro non trova ancora applicazione sul territorio italiano, anche se l'idea secondo cui i tre magi rappresentavano i tre continenti circolava già almeno dal XIII secolo.

In un affresco della cappella absidale sinistra del duomo di Spilimbergo, opera di un allievo di Vitale da Bologna datata 1350, è raffigurata un'Adorazione dei magi, nel cui corteo appare un personaggio di carnagione apparentemente più scura degli altri e dalla capigliatura a grandi riccioli; si può pensare all'inserimento di un valletto nero, ma non è data certezza a causa di uno scaldamento del colore che può pregiudicare la comprensione della figura (Figura 37).



Figura 37: Dettaglio da un'Adorazione dei Magi, cappella absidale sinistra del duomo di Spilimbergo, opera di un allievo di Vitale da Bologna datata 1350. Foto dell'autore

Nella chiesa di San Fermo Maggiore a Verona, un'altra Adorazione di difficile attribuzione, databile al 1350-75, presenta un corteo dei Magi, che non ha particolari aspetti esotici, in quanto i tre re sono vestiti all'occidentale e non ci sono i "classici" cammelli nel loro corteo. Le note di colore etnico sono costituite da un nero che si disseta e un anziano dalla lunga barba con un cappello a punta arricciata (Figura 38), frequente anche nell'affresco della *Crocifissione* sulla controfacciata della stessa chiesa e che appare in molte opere della seconda metà del Trecento. Il nero non ha alcun

vestito particolare, a dimostrazione che il colore della pelle è connotazione sufficiente alla sua individuazione come africano “generico”, o “etiope”, com’era più comune definirlo.



Figura 38: Anonimo frescante veneziano, Dettaglio dell’*Adorazione dei Magi*, Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell’autore

In altri casi i personaggi di colore sono protagonisti di brani letterari, come nel caso del moro musulmano convertito Otinel, raffigurato nel portico esterno dell’abbazia di Sesto al Reghena (PN). In questo caso la raffigurazione di un personaggio nero ha fondamento nella letteratura laica, precisamente nel ciclo carolingio (Figura 39).

La scena mostra una coppia multietnica di regnanti, lei bianca lui nero, affiancata alla loro destra da un esercito, anch’esso multietnico, in armi, mentre alla loro sinistra due cavalieri con scudi rotondi (segno di esoticità) si scontrano in duello. La coppia regale, Otinel e Belisenda, appare il perfetto negativo di quella re Salomone - regina di Saba.



Figura 39: Otinel e Belisande in trono, Abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena (PN), foto dell'autore

Una raffigurazione eticamente neutrale del nero è quella che lo vede astante nelle scene di martirio o nelle crocifissioni, ma nell'area indagata una simile configurazione è assente.

Nell'affresco del *Martirio di San Giacomo*, nella Cappella del Beato Luca Belludi, nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, dipinto da Giusto dei Menabuoi nel 1382 sembra che il personaggio all'estrema destra in basso abbia il volto nero, ma le mani (non solo i palmi) perfettamente bianche; inoltre è il più svestito nella scena, indossando una camiciola sopra le gambe nude, o vestite di calze marrone, come sembrerebbe dalle punte di stoffa visibili all'altezza degli alluci (Figura 40).



Figura 40: Giusto dei Menabuoi, 1382, Dettaglio dal *Martirio di San Giacomo*, Cappella del beato Luca Belludi, Chiesa di Sant'Antonio, Padova

## I mongoli

### L'EUROPA E L'ESTREMO ORIENTE

Per circa sette secoli, dall'imperio di Giustiniano (525-565) al papato di Gregorio IX (1227-1241) non ci furono contatti, né culturali né commerciali, fra Europa ed Estremo Oriente. L'impero bizantino costituì per tutti questi secoli l'unico ponte tra le due aree geografiche e culturali, ma era un ponte che arrivava solo al vicino Oriente.

Nel corso del Duecento e del Trecento i contatti diretti fra l'Europa e l'Oriente mongolo hanno avuto conseguenze importanti nella storia delle arti visive. Innanzitutto vi è stata una considerazione più realistica nei confronti dell'estremo Oriente. Lo si riscontra nella raffigurazione dei personaggi orientali in pittura, nell'uso di grafie orientali a scopo decorativo e simbolico in pittura e nell'acquisizione di un repertorio esotico di motivi orientali nelle arti tessili europee. Con la caduta della dinastia mongola Yuan in Cina i due mondi, Occidentale e Orientale, videro interrotti i canali di comunicazione fino all'epoca della seconda espansione missionaria in Oriente, dei secoli XVI e XVII.

Il processo di conoscenza fra mondo europeo e mondo sino-mongolico si può suddividere cronologicamente in due fasi, gradualmente sfumate e sovrapposte. Inizialmente le notizie sul mondo mongolo furono recepite in Europa indirettamente e per passaparola, così che prevalsero gli elementi fantastici. Questa fase fu dominata dalla paura dell'“Altro” ignoto, e caratterizzata da racconti di terrore e visioni apocalittiche riguardo a quel lontano popolo di oscure e demoniache origini. In un secondo momento, i viaggi dei missionari, dei mercanti e degli ambasciatori (papali e no) presso le corti dei Khan mongoli, portarono in Occidente notizie più dirette e veridiche sull'estremo Oriente. Grazie a questa conoscenza e alla scoperta della tolleranza religiosa dei vari Khan l'impero mongolo divenne, perfino, un modello ammirato e invidiato.

### I PRIMI CONTATTI

I mongoli erano una popolazione nomade del ceppo della famiglia Altaï (tungusi, turchi e mongoli), che nel giro di pochi anni conquistò quasi tutta l'Asia e parte

dell'Europa Orientale. L'epopea mongola ebbe inizio con Temujin, che fu nominato capo dei mongoli, e assunse il nome-titolo di Genghis Khan, nel 1206.

I primi cristiani ad entrare in contatto con i mongoli furono gli armeni e le loro "cronache" furono le prime a dare descriverli dal punto di vista "occidentale"<sup>241</sup>. Gregorio di Akner, in una cronaca databile al 1273 circa, intitolata *Storia del popolo degli arcieri* descrive Genghis Khan come uno strumento della collera divina, un castigo di Dio per i peccati commessi e la perdizione in cui era precipitata la cristianità.

All'epoca di Grigor esistevano già numerose cronache armene che descrivevano i fatti dell'invasione mongola, ma la sua è quella che meglio rende l'impatto emotivo e visivo dell'incontro fra occidentali e mongoli:

Allora diremo anche questo, cioè quale aspetto avevano i primi Tatars: infatti non erano come uomini, i primi che vennero sull'altopiano, ma erano terrificanti per coloro che li vedevano, e impossibili da descrivere: infatti la testa era grande come quella di un bufalo, gli occhi stretti come quelli di un pulcino, il naso corto come quello di un gatto, il muso baffuto come di cane, fianchi sottili come di formica, gambe corte come di maiale, la barba non l'avevano per niente, avevano [invece] una criniera, come di leone; la voce stridula, come di aquila, e comparivano là dove meno ce li si aspettava. Le loro donne avevano copricapi a punta, coperti con un velo di broccato, la faccia larga con gli zigomi sporgenti; si intonacavano con una crema velenosa, proliferavano come vipere e si cibavano come lupi. La morte fra loro non esisteva, dal momento che vivevano trecento anni; di tal fatta erano i primi che giunsero sull'altopiano, e pane, non ne mangiavano assolutamente.<sup>242</sup>

Se l'immagine letteraria dei mongoli era quella teratologica di demoni (costruita teriomorficamente assemblando un intero zoo), l'immagine di Genghis Khan si sovrapponeva a quella, ormai inefficace dal punto di vista emozionale, di Attila, a significare il massimo immaginabile di devastante violenza e crudeltà.

#### PAX MONGOLICA

Eppure le conquiste di Genghis Khan ai danni dei popoli musulmani stanziati nel vicino Oriente condussero alla cosiddetta *Pax mongolica*, che permise all'Occidente di dialogare, dal punto di vista culturale e commerciale, anche con l'Estremo Oriente.

---

<sup>241</sup> Le cronache armene sull'invasione mongola sono numerose. Per un quadro esaustivo si vedano: Bussagli 1988 e Phillips 1979, p. 14.

<sup>242</sup> Grigor Aknertsi 1974, cap. 3; citato in: Alpi n.d.

Questo perché i mongoli, contrariamente ai cristiani e ai musulmani, non consideravano la diversità di religione un valido motivo di guerra. I mongoli, Khan e sudditi, potevano liberamente professare la religione che più gradivano, dovendo rispettare esclusivamente la rigida struttura gerarchica e meritocratica in cui erano inquadrati. La loro disciplina e il rispetto dei superiori sono attestati da Giovanni di Pian del Carpine che notò come:

Praedicti homines, videlicet Tartari, sunt magis obedientes dominis suis, quam aliqui homines qui sint in mundo, sive religiosi, sive seculares; et magis reverentur eosdem, neque de facili mentiuntur eis.<sup>243</sup>

La tolleranza religiosa dei mongoli permise loro di sfruttare anche le lotte religiose altrui: è noto, come si vedrà, che i Khanati mongoli di Persia negoziarono a lungo con i cristiani per un'alleanza in funzione anti-islamica.

#### TARTAROS GOG MAGOG

Una precisazione etimologica, di una certa importanza: gli occidentali per nominare i mongoli usavano, con maggior frequenza, la parola "tartari". *Tha-ta* era, in realtà, il nome di una tribù nomade acerrima nemica dei mongoli. Il nome, giunto in Occidente, fu alliterato in *tatar* e, di seguito, in *Tartari*, per l'assonanza con il termine greco *Tártaros*, l'inferno della mitologia greco-romana. La storia è ricca di paretimologie<sup>244</sup> (o pseudoetimologie): una di queste rese i mongoli "il popolo dell'inferno", l'esercito di Satana per antonomasia<sup>245</sup>.

Ed è sempre una paretimologia a trasformare i mongoli nell'apocalittico esercito di Gog e Magog, alleato dell'Anticristo. Ricordo da Montecroce<sup>246</sup> nel suo *Liber Peregrinationis, o Itinerarium*, fantasticò che il cosiddetto "popolo giallo" potesse essere

---

<sup>243</sup> Antivari 1838, pag 238.

<sup>244</sup> La *paretimologia* (composto moderno di due termini greci, traducibile come "studio del vero significato delle parole") o "etimologia popolare" (calco dal tedesco *Volksetymologie*) è, in linguistica, il processo con cui una parola, di cui si è persa la vera etimologia, viene reinterpretata sulla base di somiglianze di forma o di significato con altre parole; il risultato dell'interpretazione, nella stragrande maggioranza dei casi, è un'etimologia completamente errata.

<sup>245</sup> Si ricordano i giochi di parole di Federico II, nel 1241: "Speriamo che i Tartari, venuti dal Tartaro, siano rigettati nel Tartaro"; e di San Luigi di Francia: "E se essi verranno da noi, noi invieremo questi Tartari nel Tartaro stesso, da cui sono usciti". Citati in: Fucecchi & Nanni 2000.

<sup>246</sup> Tutte le opere di Ricordo si trovano in: <http://www.e-theca.net/emiliopanella/riccardo/index.htm> La citazione specifica si legge in Baltrušaitis 1993, p. 208.



discendente dalle tribù di Israele, confinate ad est del monte Caspio da Alessandro Magno, il quale costruì delle porte di ferro per sbarrare l'avanzata di quei pericolosi popoli invasori. A questa teoria fantastica sovrappose l'idea veterotestamentaria, ripresa poi nel XVI secolo, secondo cui Magog è il popolo che discende dal figlio di Iafet e il re di questo popolo è Gog<sup>247</sup>. Sempre Ricoldo ci informa che i Tartari stessi ritengono di discendere da Gog e Magog, perché "i Tartari escono dalla Terra di Mongal dove a un tempo erano chiamati Mongles per Maghgles, dal loro antenato Magog"<sup>248</sup>. Gli stessi argomenti saranno citati da Marin Sanudo Torsello, o "il Vecchio", nel suo *Liber secretorum fidelium Crucis*, concluso fra 1321 e 1323, di cui si tratterà diffusamente in seguito.

L'idea che il nome possa essere una qualità dell'oggetto denominato ("nomen omen") e non una semplice etichetta, assieme alle paretimologie costituiscono una colonna portante della storiografia medievale.

Gog e Magog avrebbero dovuto travolgere Israele, secondo le profezie di Ezechiele riprese poi nell'Apocalisse. Il tema confluì in seguito nella leggenda di Alessandro Magno, mediata anche dal Corano<sup>249</sup>. Nel 1167 apparve la prima delle lettere di Prete Gianni, in cui il misterioso prete-re affermava che Gog e Magog erano tenuti chiusi nei suoi domini, da dove però sarebbero usciti alla venuta dell'Anticristo, per sottomettere

---

<sup>247</sup> Gog e Magog sono leggendarie popolazioni dell'Asia centrale, citate nella tradizione biblica e poi in quella coranica, quali genti selvagge e sanguinarie, fonte di incombente e terribile minaccia.

In varie epoche furono identificati con sciti, goti, mongoli, tartari, Magiari o khazari. Anche la collocazione territoriale delle popolazioni Gog e Magog venne fantasiosamente definita in varie opere cartografiche dell'antichità, come la mappa di Ebstorf e la mappa di Hereford.

La tradizione di Gog e Magog (ebraico גוג ומגוג; arabo مأجوج و دأجوج) ha inizio nella *Bibbia* ebraica con riferimento a Magog, figlio di Iafet, nella *Genesi* e continua in una serie di profezie criptiche nel *Libro di Ezechiele*, che trovano eco nell'*Apocalisse* di Giovanni e nel *Corano*. La tradizione è molto ambigua così come la vera identità dei personaggi è differente da una fonte all'altra. Essi vengono presentati come uomini, esseri soprannaturali come giganti o demoni, gruppi etnici o territori. Gog e Magog appaiono sia nella mitologia che nel folklore.

La prima citazione di "Magog", nella *Bibbia* ebraica, è nella tavola delle Nazioni in *Genesi* 10, dove Magog è il capostipite di un popolo o di una nazione, ma può anche essere il nome della nazione, ovvero la terra di Gog. "Gog" viene citato invece nel primo libro delle Cronache 5, 3-4 come discendente di Ruben (primo figlio di Giacobbe). Nel *Milione* di Marco Polo Gog e Magog sono regioni del Tenduk. La prima è abitata da una tribù chiamata "Gog", mentre la seconda è abitata dai Tartari.

"GOG e MAGOG" n.d.

<sup>248</sup> Baltrušaitis 1993, p. 208.

<sup>249</sup> Nel *Corano* si parla dei popoli di Gog e Magog anche nella Sura XXI, la "Sura dei Profeti", nella quale si legge: "Finché un passaggio non venga aperto a Gog e Magog, e questi da ogni altura si precipiteranno". Bonelli 1976, p. 301.

Roma e il mondo intero. Eppure, malgrado le molte connotazioni verbali legate all'inferno e al demoniaco, nella trasposizione figurativa non v'è traccia di demonizzazione, né, per converso, furono mai attribuite al diavolo caratteristiche orientali.

#### ANTROPOLOGIA DEL TERRORE MONGOLO

Il rapporto con i mongoli, da parte degli occidentali, fu inizialmente improntato al terrore per il nuovo arrivato, visto come un crudele nemico.<sup>250</sup> Giovanni da Pian del Carpine narrò, con l'autorità del primo viaggiatore in Cina, di uomini simili a cani e di altri esseri mostruosi con caratteristiche umane e animali, ribadendo quel che già si immaginava di trovare in quei luoghi<sup>251</sup>. La fama di crudeltà dei mongoli nacque da questa associazione fra il loro luogo d'origine, l'estremo Oriente dove vivono i mostri, e le stragi che effettivamente compivano come tattica guerresca per spaventare gli avversari<sup>252</sup>.

Matthew Paris, scrittore e illustratore, cita nella sua *Chronica Majora* un documento redatto da Enrico Raspe di Turingia<sup>253</sup>, che descriveva la bestialità dei mongoli.

[...] sunt enim corpore terribiles, vultu furiosi, oculis iracundi, manibus rapaces, dentibus sanguinolenti, et eorum fauces ad carnem hominum comedendam et humanum sanguinem adsorbendum omni tempore sunt paratae [...]<sup>254</sup>

---

<sup>250</sup> Pruneti 2002.

<sup>251</sup> "In illa terra... masculi autem speciem habebant caninam". Wyngaert 1929, p. 73-75.

<sup>252</sup> Per l'uso sistematico del terrore come arma psicologica dai Mongoli confonta: Altunian 1965, p. 74; Grousset 1952, p. 285; Pruneti 1990, p. 3.

<sup>253</sup> Enrico Raspe (1202-1247) fu langravio di Turingia dal 1227, vicario dell'Impero dal 1242 e re di Germania dal 1246 alla morte, l'anno successivo.

<sup>254</sup> *Chronica Majora*, VI, 77. Citato in Jones 1971



Figura 41: Ebrei cannibali, Matthew Paris, *Chronica Majora*, Annal. for 1243, Ms 16, (f. 166r), Corpus Christi College, Cambridge

L'opinione di Enrico Raspe e Matthew Paris sul cannibalismo dei tartari è vivacemente reso nell'illustrazione al testo (Figura 41). La veemenza caricaturale non nasconde però lo stereotipato modello del malvagio vigente in Inghilterra attorno al 1250: l'ebreo. Malgrado l'artista abbia insistito sulla variazione dei copricapo, riuscendo a rappresentare quello conico da *chiliarca*<sup>255</sup> in modo abbastanza realistico, i tratti caricaturali del mongolo che gira lo spiedo sono modellati sull'immagine che si aveva del "perfido" giudeo. Non c'è traccia dell'attributo denotante dei mongoli: l'occhio a mandorla. Paris ha probabilmente avuto a disposizione l'informazione realistica sul cappello a cono, che ha trasposto nell'illustrazione, mentre per il volto e i vestiti dei tartari ha attinto agli stereotipi disponibili.

Il terrore dei mongoli corse velocemente in Europa e, in termini antropologici, si può affermare che le società agricole stanziali degli occidentali provassero, dopo secoli, l'atavica paura nei confronti dei popoli nomadi. Specifica Mario Bussagli che:

È facile cogliere, sia nei documenti storici che nelle elaborazioni leggendarie, il riflesso vivido di questa diversità, che si manifesta in un senso di disagio e di terrore provato, di fronte alle orde avanzanti, da tutti i loro più civili avversari, sempre pronte a considerarle composte di esseri mostruosi, di natura demoniaca, con i quali era preclusa ogni

<sup>255</sup> Il cappello conico, con la fascia coprinuca e la piuma al vertice, era segno distintivo del "chiliarca" mongolo (comandante di un contingente di mille uomini), rappresentato, ad esempio, da Ambrogio Lorenzetti. Questi graduati dell'esercito mongolo potevano essere stati visti solo nelle ambascerie dirette a Roma.

possibilità di comunicazione [...] In Occidente una lunga tradizione, che si illumina di nomi illustri [...] identifica in un potere diabolico l'essenza della strategia dei nomadi accennando agli incantesimi compiuti dai loro stregoni [...] Per questo le orde dei cavalieri nomadi, che potremmo con ragione definire "difformi" rispetto ad ogni sedentario asiatico od europeo, appartengono alla sfera del "nefas".<sup>256</sup>

L'idea che i tartari fossero il castigo di Dio e l'inizio dell'Apocalisse prese piede rapidamente. In seguito, una sequenza di avvenimenti storici mutarono l'opinione e l'approccio degli europei verso questi guerrieri sconosciuti.

#### UN'ALLEANZA POSSIBILE

Nel 1241, improvvisamente, la morte del Gran Khan Ogodai in Asia Centrale e i complessi equilibri di potere che ne derivarono, arrestò la campagna europea dei Mongoli e fu il punto di svolta dei rapporti fra loro e gli occidentali: la guerra di conquista si rivolse da questo momento esclusivamente verso i Musulmani e la Cina della dinastia Song. Il comandante Hulegu, che conquistò Baghdad nel 1258 e, a ruota, la Persia intera, fondò la dinastia degli Ilkhan (o Ilkhanidi), destinati a dominare Iraq, Iran e Turkestan, fino al 1336. In Cina la dinastia Song fu sconfitta e Qubilai ( il "Gran Cane" di Marco Polo) salì al potere del più vasto impero della sua epoca nel 1258. Era il primo degli imperatori della dinastia Yuan (1279-1368)<sup>257</sup>.

I mongoli tentarono anche, senza successo, di conquistare l'Egitto, a quel tempo in mano ai musulmani Mamelucchi<sup>258</sup>. L'evento ha una grande importanza storica,

---

<sup>256</sup> Bussagli 1970, pp. 6-8.

<sup>257</sup> Già nel 1209 Gengis Khan attaccò la Cina e nel 1215 Pechino fu conquistata. Ogodai, successore di Genghis, vi si insediò facendone la capitale dell'Impero. Hulegu conquistò Baghdad nel 1258, soggiogò la Persia e fondò la dinastia degli Ilkhan che dominò su Iran, Iraq e Turkestan, restando al potere fino al 1336. I Song vennero sottomessi e Qubilai ( il 'Gran Cane' di Marco Polo) diventò il più potente monarca della sua epoca. Nel 1209 Gengis Khan aveva attaccato per la prima volta la Cina conquistando sei anni dopo Pechino, dove il suo successore Ogodai trasferì la capitale dal deserto della Mongolia. Nel 1258 Qubilai Khan succedette al comando dei mongoli e si installò sul trono del Drago come primo imperatore della Dinastia Yuan (1279-1368). Vedi Bussagli 1970.

<sup>258</sup> I Mamelucchi (arabo: مملوك, *mamlūk*, plurale مماليك, *mamālik*) furono schiavi al servizio dei califfi abbasidi e impiegati nell'amministrazione e nell'esercito. Chiamati *ghilmān* in età abbaside, con il califfo al-Mu'tasim essi furono addestrati all'uso delle armi e, dopo di allora, furono usati da tutte le dinastie nate dopo la disintegrazione di fatto del potere califfale: dai Tulunidi e dagli Ikhshididi in Egitto e in Siria, fino agli Ayyubidi e agli Ottomani. I più famosi fra tutti furono quelli che s'imposero alla guida dell'Egitto e della Siria fra il XIII e il XVI secolo, succedendo pacificamente ai loro signori ayyubidi quando la loro dinastia si estinse senza eredi. Essi costituirono a lungo la più efficiente forza di cavalieri del mondo islamico, in grado di infliggere l'unica sconfitta alle armate mongole di Hülegü nel corso della battaglia di 'Ayn Jālūt il 3 settembre 1260. Vedi: "Mamelucchi" n.d.

perché contribuì a far mutare l'opinione dell'Europa cristiana nei loro confronti: in quanto i nemici degli odiati nemici islamici, non potevano che essere possibili amici o, perlomeno, alleati in battaglia.

Parallelamente a questa arguta considerazione, o stimolato da questa, riemerse il mito del Prete Gianni, il misterioso sovrano cristiano che regnava su un impero immaginato, nel XIII secolo, in Asia (dal XV secolo l'immaginario regno sarà trasferito in Etiopia). Il mito nacque, probabilmente, sulla base di vaghe notizie giunte in Occidente che riferivano di piccoli nuclei di cristiani nestoriani sopravvissuti in Asia. La generalizzazione dell'ignoto convinse l'Occidente che i mongoli fossero già convertiti al cristianesimo e la mitopoiesi conseguente identificò i successori del Prete Gianni con i vari Khan mongoli. Inizialmente le armate mongole erano considerate l'avanguardia dell'esercito di re David, venute a sterminare i musulmani.

Il sogno, l'ipotesi, di un'alleanza santa fra occidentali e mongoli che avrebbe chiuso a tenaglia e stritolato il nemico musulmano, nacque su queste, ben poco solide, basi.

Quando nel 1242 i mongoli raggiunsero la loro maggior estensione territoriale, fin nel cuore dell'Europa, controllavano il lungo corridoio costituito da tutta la fascia eurasiatica fra il 30 e il 50 parallelo. L'apertura della via della seta, a quel punto in mano ai mongoli, consentì il traffico di merci e idee e, su questa via, iniziarono a muoversi i primi missionari.

#### MISSIONARI CRISTIANI IN ORIENTE

Nel 1243, Giovanni da Pian del Carpine, che fu tra i primi compagni di san Francesco, fu inviato da papa Innocenzo IV, come legato presso i Tatars. Il suo incarico era quello di consegnare due bolle papali al Gran Khan dell'Impero mongolo, che in quel periodo era Güyük Khan, nipote di Gengis Khan. Giovanni arrivò a Khambaliq (l'antico nome di Pechino) nel 1245 e incontrò effettivamente (la cosa non era scontata) il Khan. Lo scopo della missione diplomatica era di scongiurare il pericolo di un'invasione mongola, cercando di stabilire rapporti di pace e, anche, di sondare la possibilità di un'alleanza contro i musulmani per la liberazione della Terra Santa. Nell'arco di un

secolo, in due tornate successive, molti missionari/diplomatici seguirono l'esempio di Giovanni<sup>259</sup>.

In Cina i francescani riuscirono a darsi una struttura, evangelizzare e fondare numerose chiese, contando sulla tolleranza religiosa vigente nell'Impero mongolo e sul fatto che esistessero residue comunità nestoriane<sup>260</sup>.

In ambito commerciale, i mercanti veneziani si stanziarono numerosi a Khambaliq, mentre i genovesi si rivolsero prevalentemente al resto della Cina e nella Persia mongola. Polo, Bardi e Scrovegni furono alcune fra le famiglie che viaggiarono o commerciarono con l'Estremo Oriente. Appare conseguente che gli artisti che lavorarono per loro (Giotto nel caso dei Bardi e degli Scrovegni) inserissero connotazioni orientali nelle loro realizzazioni artistiche.

Il contatto tra i due mondi fu comunque effimero e relativamente breve. Il dialogo più cospicuo e fruttifero avvenne grazie alla dinastia regnante Yuan e al fatto che Qubilai Khan avesse la madre nestoriana.

L'impero mongolo, data anche la sua enorme vastità, non era però un unico dominio coeso: dalla metà del XIII secolo l'impero mongolo era diviso in quattro stati federati, solo formalmente soggetti all'autorità del Gran Khan. I quattro imperi erano: quello cinese, con capitale a Pechino, che durò fino al 1368 quando salì al potere la dinastia Ming; il Khanato dell'Orda d'Oro, nel sud dell'attuale Russia; il Khanato Chagatai, tra lago d'Aral, Tibet e Cina; il Khanato di Persia, o l'Ilkhanato, dalla sconfitta dell'ultimo califfo abbaside e la presa di Baghdad nel 1258. Questi imperi, spinta la spinta propulsiva si dissolsero l'uno dopo l'altro nell'arco di circa 30 anni, dal 1336 al 1368,

---

<sup>259</sup> Subito dopo Giovanni, partirono Nicola Ascelino da Cremona (francescano o domenicano, che partì nel 1246), Simone da Saint Quentin (domenicano francese), André de Longjumeau (domenicano francese, 1247), Guy e Jean de Carcassonne (1247), inviati da Innocenzo IV, e Willem van Ruysbroeck (francescano, 1253) inviato dal re di Francia Luigi IX il Santo.

Verso il secolo successivo partì una seconda ondata di missionari, in condizioni diverse e facilitate rispetto ai battistrada di mezzo secolo prima, costituita da Giovanni da Montecorvino (francescano, arrivato nel 1289, fu nominato arcivescovo a Pechino nel 1307), il friulano Odorico da Pordenone (francescano, 1314), Giordano da Séverac (domenicano, 1320), Pasquale di Victoria (1338) e Giovanni dei Marignolli (francescano, 1342).

<sup>260</sup> Un esempio di questa apertura fra Occidente e Oriente mongolo è fornito da Mongka Khan, che prima della partenza di Guglielmo di Ruysbroeck organizzò alla sua corte una disputa sulle diverse religioni che vi si trovavano rappresentate da nestoriani, saraceni, manichei e cristiani. Vedi: Guglielmo di Ruysbroeck, *Itinerario*, LIV, tr. it. in T'Serstevens 1982.

periodo durante il quale il commercio sulla via della seta era già particolarmente difficoltoso.

Nel 1368 i Ming, dinastia di etnia *han*, il gruppo assolutamente maggioritario in Cina, ripresero il controllo dell'Impero cinese, l'ultimo grande impero mongolo, e sanzionarono la chiusura degli itinerari terrestri, la cosiddetta "via della seta". Oltre a ciò, la crescita del potere ottomano in Asia minore creò un'ulteriore barriera fra l'Europa e l'Estremo Oriente. Nel frattempo in Europa la metodologia del commercio su vasta scala si ristrutturò, abolendo in sostanza la figura del mercante viaggiatore, che seguiva le merci per controllare acquisti e vendite e procacciare nuovi clienti. Il nuovo commerciante preferiva lavorare su scala più vasta, preferibilmente su tratte marittime, e controllare gli affari dalla propria sede, il che rendeva il suo lavoro anche meno rischioso.

Le comunità cristiane in Asia, invece, staccate dalla casa madre di Roma, si dissolsero rapidamente dopo l'interruzione dei rapporti fra Europa e Cina.<sup>261</sup>

#### IL MITO DELL'ORIENTE

Nel Trecento la Cina e i suoi prodotti erano conosciuti in Italia, ed era nota la bravura dei disegnatori e pittori cinesi. E' probabile, anche se non ci sono prove concrete, che in Italia, oltre a stoffe e manifattura di lusso, fossero arrivati anche rotoli dipinti; questo spiegherebbe perché certe soluzioni iconografiche (come le ali di pipistrello "applicate" a Diavolo e demoni<sup>262</sup>) si diffondano in quel preciso periodo, anche se le ali di pipistrello erano apparse già nel 1223 nel *Salterio di Bianca di Castiglia*, opera miniata a Parigi<sup>263</sup>. La possibile influenza della pittura cinese su quella europea, e italiana in particolare, ipotizzata per la prima volta da Berenson<sup>264</sup> e poi ripresa da altri storici dell'arte<sup>265</sup>, è una questione dibattuta e complessa che non esula dai temi di questa ricerca.

---

<sup>261</sup> J. L. Goff 1999; Kappler 1983, p. 47

<sup>262</sup> Baltrušaitis 1993, p. 198.

<sup>263</sup> MS. 1186, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris (F).

<sup>264</sup> Berenson 1903, pp. 17-18

<sup>265</sup> Sulle ipotesi circa la possibile influenza dell'arte cinese su quella italiana una vasta bibliografia è citata in: Colicchia 1997, p. 27.

Il mito fantastico dell'Oriente nella cultura europea esisteva già prima del medioevo. Verso il 510 a.C., il persiano Scilace di Carianda, agli ordini di Dario I, partì da una città del Gandhara, per esplorare l'India, giungendo poi fino alle coste africane. La sua relazione di viaggio ci è pervenuta tramite le redazioni di Ecateo di Mileto e di Erodoto: già sono presenti gli sciapodi e altre creature mostruose. Anche Ctesia di Cnido, che visse diciassette anni in Persia nel V secolo a.C., narrò che in quella regione vi erano pigmei e altre *mirabilia*. La campagna d'India di Alessandro Magno, nel 326 a.C., aprì le porte dell'Oriente al mondo greco, apportando nuove e precise conoscenze etniche e geografiche, ma fornendo anche numerose fantasie esotiche che costituirono una stabile letteratura del "meraviglioso" di matrice greco-ellenistica<sup>266</sup>.

La letteratura odepórica del XIII e XIV secolo si adatterà alla tradizione esistente dei *mirabilia* e dei bestiari, per non deludere le aspettative del pubblico. La letteratura riguardante l'Oriente, dal tempo di Ctesia fin oltre le grandi scoperte geografiche dell'età moderna, continuò a riproporre racconti e personaggi stereotipati, in qualche modo standardizzati alla griglia interpretativa occidentale. Nel XIII secolo, l'apertura della via della seta e i conseguenti numerosi viaggi di mercanti, ambasciatori temperarono solo modicamente le fantasie della tradizione classica.

#### L'ASIA VISTA DAGLI EUROPEI: VERITÀ E FORMULA STEREOTIPA

La conoscenza diretta dell'Asia da parte degli occidentali, lungi dal minimizzare l'elemento fantastico portò ad un'amplificazione di questo, che divenne parte dominante nei racconti di viaggio. Inoltre, la matrice culturale di ogni singolo viaggiatore informava la visione e la successiva narrazione degli eventi effettivamente esperiti, come nel caso di Odorico da Pordenone, che con gli occhi del suo spirito religioso e della familiarità con le leggende agiografiche, vide, nel suo viaggio in Estremo Oriente, le cose in una luce soprannaturale e miracolistica. Un esempio è la sua narrazione del martirio dei francescani a Tana (tema edificante e di successo, raffigurato da molti, fra cui Ambrogio Lorenzetti, il maestro della chiesa di San Fermo a Verona e quello del duomo di Udine), piena di miracoli e prodigi di cui Odorico si dice testimone o protagonista. Secondo Tucci, "queste forme di devozione dall'accentuazione magica così piccata si

---

<sup>266</sup> Chiappori 1981.



collocano in stretta connessione psicologica col meraviglioso dell'Estremo Oriente, senza nessuna frattura.”<sup>267</sup>

La *forma mentis* del missionario si coglie subito anche nella *Historia Mongolorum* di Giovanni Pian dal Carpine, quando inizia la descrizione delle loro forme di culto, sostanzialmente, con le stesse parole del *Credo*: “Unum Deum credunt, que credunt esse factorem omnium visibilium et invisibilium;”<sup>268</sup>.

Nel secondo capitolo, Giovanni dà una viva descrizione dell'aspetto fisico e del modo di vestire dei mongoli:

§ I. De formis personarum.

Forma personarum ab omnibus hominibus aliis est remota. Inter oculos enim et inter genas sunt plus quam alii homines lati; genre etiam satis prominent a maxillis; nasum habent planum et modicum; oculos habent parvos, et palpebras usque ad supercilia elevatas. Graciles sunt generaliter in cingulo, exceptis quibusdam paucis; pene omnes mediocris sunt staturae. Barba fere omnibus minima crescit; aliqui tamen in superiori labio et in barba medicos habent crines, quos minimè tondent. Superverticem capitis in modum clericorum habent coronas; et ab aure una usque ad aliam, ad latitudinem trium digitorum, generaliter omnes radunt; quae rasurae coronae praedictae junguntur: super frontem etiam ad latitudinem duorum digitorum similiter omnes radunt; illos autem capillos qui sunt inter coronam et praetaxatam rasuram crescere usque ad supercilia sinunt, et ex utraque parte frontis tondendo plus quam in medio crines faciunt longos; reliquos vero crines permittunt crescere, ut mulieres: de quibus faciunt duas cordas, et ligant unamquamque post aurem. Pedes etià modicos habent.

[...]

§ III. De eorum vestibus

Vestes autem tam virorum quam mulierum sunt uno modo formatae. Capis palliis, vel capuciis vel pellibus non utuntur; tunicas vero portant de bucarano, purpura, vel baldakino, in hunc modum formatas: a summo usque deorsum sunt scissae, et ante pectus duplicantur; a latere vero sinistro una, et in dextro tribus ligaturis nectuntur, et in latere etiam sinistro usque ad brachiale sunt scissae. Pellicia cujuscunque sint generis in eundem modum formantur; superius tamen pellicium exterius habet pilos, sed a posterioribus est apertum; habet autem caudulam unam usque ad genua retro. Mulieres

---

<sup>267</sup> Tucci 1976, p. 666.

<sup>268</sup> Antivari 1838, pag 222.

vero quae sunt maritatae habent unam tunicam valde amplam et usque ad terram ante scissam.

Super caput vero habent unum quid rotundum de viminibus vel de cortice factum, quod in lungum protenditur ad unam ulnam, et in summitate desinit in quadrum: et ab imo usque ad summum in amplitudine semper crescit, et in summitate habet virgulam unam longam et gracilem de auro vel de argento seu de ligno, vel etiam pennam: et est assutum super unum pileolum quod protenditur usque ad humeros; et tam pileolum quam instrumentum praedictum est tectum de bukerano sive purpura vel baldakino; sine quo instrumento coram hominibus nunquam vadunt, et per hoc ab aliis mulieribus cognoscuntur. Virgines autem juvenes mulieres cum magna difficultate a viris possunt discerni: quoniam per omnia vestiuntur ut viri. Pileola habent alia quam alim nationes, quorum formam intelligibiliter describere non valemus.<sup>269</sup>

La testimonianza diretta di Giovanni da Pian del Carpine ci informa dell'aspetto fisico e del modo di acconciarsi dei mongoli: la forma del viso appare molto sviluppata in larghezza, gli occhi sono piccoli e a mandorla, hanno poca barba e baffi (*"minime"* nel senso di poco estesa, non di rada o corta, quindi si parla di baffetti e pizzetto), sono di bassa statura e hanno mani e piedi piccoli; i capelli erano lasciati lunghi e raccolti in trecce (generalmente una, lunga, sulla schiena). La treccia costituisce una connotazione *"forte"*, in quanto efficace e ben visibile sui personaggi raffigurati di spalle, che ritorna frequente nelle raffigurazioni di Altichiero, in area veneta, e di Andrea di Buonaiuto, in area toscana. La treccia che scende sulla schiena era, in origine, un'acconciatura tipica della potente tribù mongola degli Ruan-Ruan, che fu ampiamente adottata sia in Estremo Oriente sia in Asia Centrale<sup>270</sup>. La treccia assunse presto il ruolo di stereotipo a simboleggiare l'origine asiatica o, più genericamente, il fatto di essere un *"infedele"* del personaggio raffigurato.

L'*Historia Mongolorum* ebbe una diffusione relativamente scarsa, rispetto ad altre opere come il *Milione* di Marco Polo, ma ha un suo valore intrinseco nell'essere il più antico e uno dei principali documenti europei per la storia della geografia dell'Asia. Inoltre, inaugurò un filone mirabolante di letteratura odeporea medievale che raggiunse il suo vertice nel suddetto *Milione*, costituita da cronache, per quanto

---

<sup>269</sup> Antivari 1838, pp. 215-216 e 218-220.

<sup>270</sup> Colicchia 1997, p. 106.

possibile veridiche, ma anche da opere ampiamente immaginarie o da falsi veri e propri, come quello ben noto di John Mandeville<sup>271</sup>.

La creazione di una mitologia delle terre incognite è, comunque, un fenomeno comune a tutte le culture e ad ogni livello di civilizzazione e strutturazione sociale.

Nayantara Colicchia riferisce che:

per gli orientali lo spazio delle meraviglie risultava la terra dell'Estremo Occidente, cosicché per esempio tra le maggiori divinità cinesi troviamo Xi Wang Mu, la Regina Madre del Paradiso Occidentale, il luogo in cui si trovavano le pesche che donavano l'immortalità,<sup>272</sup>

mentre Olschki sottolinea che nella *Descrizione dei Popoli Barbati, Zhu fan zhi*, di Zhao Rugua, ispettore del commercio marittimo durante il periodo della dinastia Song (quindi precedente all'invasione mongola della Cina e alla conoscenza diretta dei viaggiatori europei), la Sicilia è inserita tra le isole leggendarie<sup>273</sup>.

Le Goff ritiene l'estremo Oriente, il luogo mitico in cui per gli Europei, "si rifugiavano i desideri non esauditi della Cristianità povera e imbrigliata."<sup>274</sup> L'Asia medievale divenne un'antitesi dell'Europa coeva, un modello alternativo, nel bene e nel male, destinato a durare secoli, su cui proiettare i processi di assimilazione e alterizzazione precedentemente descritti. Quando i missionari partivano per le terre remote, portavano con sé, come un bagaglio, il filtro della propria cultura, così che in realtà tutto era già interpretato a priori e più che scoprire trovavano conferme alle loro aspettative.

Odorico da Pordenone appare stupefatto dalla vastità e popolosità delle città in Cina e, cercando di esprimere l'ignoto attraverso termini noti (come Giovanni di Pian dal

---

<sup>271</sup> Poco si sa di lui. Per quanto asserisca di aver viaggiato nei paesi di cui fornisce le descrizioni, è noto che la sua opera, pubblicata in francese tra il 1357 e il 1371, con il titolo di *Voyage d'outre mer*, è un'antologia di brani di veri viaggiatori (Guglielmo di Boldensale, Odorico da Pordenone, Vincenzo di Beauvais, ecc.), adattati e gustosamente arricchiti di mirabilia fantastiche, o di sua mano o tratte da altri autori. E' invece probabile che abbia visitato la Terrasanta, perché le notizie appaiono di prima mano. Ebbe larghissima fortuna e fu tradotto in latino, in tedesco, in italiano (con ben 27 edizioni nel solo sec. XV). Si veda: "Mandeville, Sir John" n.d.

<sup>272</sup> Colicchia 1997, p. 33.

<sup>273</sup> Cfr. L. Olschki, "L'Etna nelle tradizioni orientali del Medioevo", in *Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche*, serie VIII, XIV, 1959, pp. 356-369, in: Olschki et al. 1910.

<sup>274</sup> J. Le Goff 2003, p. 168.

Carpine aveva usato una parafrasi del *Credo* per descrivere la religione dei mongoli), afferma che le città padane da lui conosciute, come Treviso, Vicenza, Padova e persino la popolosissima Venezia, non possono essere neppure accostate come termine di paragone.

#### L'ORIENTE NELL'ARTE OCCIDENTALE

In ambito storico-artistico il contatto con i popoli dell'estremo oriente ha anche sollevato due questioni di cui darò un semplice accenno e una bibliografia di riferimento, non riguardando direttamente i contenuti di questa tesi: l'uso connotante di grafie mongole e quello di tratti fisiognomici, come gli occhi a mandorla in personaggi sicuramente occidentali o, persino, sacri.

#### GRAFIE ORIENTALI

L'uso di grafie orientali, generalmente a scopo decorativo, appare verso la metà del XII secolo in relazione a lettere arabe nella pittura italiana. In seguito il gusto si diffuse verso la Francia e il nord Europa.

I caratteri arabi erano già usati da tempo. Tra coloro che si sono occupati del problema si cita Soulier, il quale discusse della presenza di lettere arabe nella pittura, indicandone parecchi esempi nei dipinti del XII e XIII secolo e suggerendo che le lettere arabe fossero state introdotte in Italia da Amalfi, che a quel tempo contava delle colonie arabe<sup>275</sup>. Fu l'Italia secondo Soulier diffondere l'uso di queste lettere verso la Francia e il nord Europa.

La questione della presenza di grafie orientali nella pittura italiana fu ripresa dopo molti anni da Tanaka, il quale scrisse che le grafie arabe sulla volta della Cappella Palatina di Palermo sono molto simili a quelle presenti su molte ceramiche arabe a essa contemporanee importate all'epoca dai paesi islamici<sup>276</sup>.

Nel XIII secolo si utilizzò allo stesso modo anche la grafia mongola. In molti casi queste citazioni calligrafiche costituivano un semplice segno di esotismo e servivano a connotare la scena come situata in un Oriente mitico o relata ad esso, ma appaiono spesso, anacronisticamente, nella crocifissione di Cristo, in genere, con connotazioni negative. Un esempio in area veneta di questo uso lo ritroviamo nella Cappella degli

---

<sup>275</sup> Soulier 1924, p. 187 e segg.

<sup>276</sup> Tanaka 1989.

Scrovegni a Padova, molto ricca di grafie mongole; qui Giotto disegnò caratteri del tipo *Phags-pa* sulle vesti dei soldati romani alla crocefissione di Cristo o alla sua resurrezione<sup>277</sup>.

#### OCCHI A MANDORLA

La connotazione più evidente nella rappresentazione dei popoli orientali è sicuramente l'occhio "a mandorla". Si consideri, però, che molti pittori toscani dei secoli XIII e XIV usarono questa caratteristica anche in senso non "localizzante". Giotto, Duccio, Sassetta, Simone Martini e altri pittori del periodo raffigurarono santi, madonne e altri personaggi delle loro scene con degli occhi allungati.

Gli occhi a mandorla di questi personaggi della storia cristiana sono un tema dibattuto. Secondo Berenson e Soulier, derivavano dall'arte cinese, di recente conosciuta e importata. In tempi più recenti, rifacendosi a idee di Pouzyna, Tanaka ha sostenuto che *"l'ammirazione per l'Oriente forse fece vedere nei volti orientali un tipo ideale"*. Senza negare la possibilità di contatti degli artisti toscani con l'arte orientale, si ritiene più plausibile che fosse una moda o un'invenzione di questi artisti in funzione di spiritualizzare l'espressione dei volti<sup>278</sup>.

Questo stilema interessa, però, solo marginalmente l'analisi di questa ricerca, mentre è importante rilevare che la denotazione del personaggio orientale tramite l'occhio a mandorla costituiva una precisa indicazione di ricerca di verità etnologica da parte dell'artista. La conoscenza diretta dei popoli orientali da parte degli europei, avvenuta fra Duecento e Trecento, spostò i confini del mondo conosciuto più a Oriente, facendo arretrare, al contempo, anche i confini dei territori abitati da creature mostruose. Il luogo deputato alle meraviglie e agli esseri fantastici deve essere ignoto, per cui, una volta raggiunto il mar Giallo e il Pacifico, non rimaneva che la possibilità di traslocare quei regni meravigliosi in Africa, continente ancor meno conosciuto.

#### CARATTERI ETNICI

La ricerca, da parte degli artisti, di differenziare i caratteri etnici nelle loro rappresentazioni era presente nell'arte bizantina sin dalla fine del IX secolo, ma si rivolgeva quasi esclusivamente ai popoli del vicino Oriente. L'influenza bizantina

---

<sup>277</sup> Tanaka 1989.

<sup>278</sup> Si veda: Berenson 1903; Pouzyna 1935; Soulier 1924; Tanaka 1981.

sull'arte italiana introdusse questa tipizzazione prototipica in Italia, dapprima in Sicilia e nell'area veneta<sup>279</sup>.

La conoscenza diretta dei popoli di area sino-mongolica, da parte degli artisti italiani che li ritrassero, è facilmente spiegabile con la presenza sul territorio, dal XIV secolo, di mongoli e altre genti dall'estremo Oriente, sia per le ambascerie, sia come schiavi sulle navi che attraccavano a Genova e a Venezia, come suggerisce Olschki<sup>280</sup>. La loro presenza è attestata da numerosi documenti d'archivio, molto precisi nel registrare il traffico della merce umana, distinguendo con precisione le razze e catalogando di ogni schiavo l'età, la statura, il nome, l'origine, l'anamnesi e le caratteristiche fisiche, fra cui il colore della pelle e la forma del naso e degli occhi. Ovviamente gli schiavi potevano essere un buon modello solo per i tratti somatici, mentre i vestiti e le armi dovevano essere state viste nei cortei degli ambasciatori. I dignitari mongoli degli ilkhan di Persia, si recarono più volte in missione diplomatica presso la Santa Sede, in funzione di un'alleanza col papato e con i principi italiani contro i musulmani.

#### SIENA E LA TOSCANA

La raffigurazione di tipi esotici estremo orientali è molto frequente in Toscana e, soprattutto, a Siena, città che aveva intensi rapporti commerciali e diplomatici con l'Oriente ed è stata studiata in numerosi saggi.

Nell'*Adorazione dei Magi* di Giotto ad Assisi, dipinta nel 1290, si distingue chiaramente, dietro a due magi astanti e vicino ai cammelli, un soldato mongolo di tre quarti. Il primo a notarlo, o più probabilmente il primo a parlarne, fu, nel 1906, Charles Diehl che scrisse un articolo sui pittori di scuola senese e fiorentina che, nel XIV secolo, raffigurarono personaggi orientali e iniziarono una moda orientaleggiante nella pittura italiana. Diehl interpretò la presenza del tartaro con la volontà, da parte di Giotto, di offrire una resa realistica o cronachistica degli eventi, contestualizzandoli anche ai luoghi dove effettivamente avvenivano<sup>281</sup>. Si può notare che quanto asserisce Diehl, per

---

<sup>279</sup> Secondo Colicchia, a Torcello, nel grande mosaico della Cattedrale (XII-XIII secolo) che rappresenta il Giudizio Universale appaiono delle teste orientali di svariata origine: siriane, egiziane, persiane, mongole, immerse nelle fiamme dell'inferno. Come si vedrà nel corso della trattazione, la presenza di mongoli non appare confermata; in effetti una figurazione di questo genere in quegli anni sarebbe un'assoluta anticipazione cronologica non suffragata da motivazioni storiche.

<sup>280</sup> Olschki 1944, pp. 95-108.

<sup>281</sup> Diehl 1906.

i personaggi dell'estremo Oriente, concorda con quanto dirà, quasi un secolo dopo, Ruth Bartal per le figurazioni di personaggi mediorientali nell'arte bizantina e in quella Europea.

#### REALISMO E STEREOTIPI

La società europea, nei secoli XIII e XIV, aveva iniziato a conoscere la fisionomia e i costumi tipici dei popoli asiatici, oltre alle già note popolazioni del medio Oriente si iniziano a conoscere e rappresentare i mongoli e i cinesi<sup>282</sup>. Le arti visive del periodo producono un grande numero di figurazioni di mongoli, ma solo alcune si possono considerare realistiche o, perlomeno, improntate a una ricerca di realismo, la maggior parte di esse sono invece riproposizioni di connotazioni etniche stereotipate, che hanno solo una funzione localizzante o decorativa. La tendenza al realismo permane finché è viva, o imminente, la presenza mongola sul territorio europeo o nei vicini territori asiatici; in seguito, con la caduta degli imperi mongoli, la tendenza alla stereotipizzazione si enfatizzò e i personaggi orientali raffigurati divennero figure codificate, dalle caratteristiche convenzionali e, per questo, immediatamente riconoscibili<sup>283</sup>.

#### STUDI SULLE RAFFIGURAZIONI DI ORIENTALI IN PITTURA

Gli studi sulle figurazioni di personaggi orientali nella pittura italiana sono prevalentemente mirate all'area toscana. Nel 1912, Gielly identificò nell'affresco *Il Martirio dei francescani a Ceuta*<sup>284</sup>, di Ambrogio Lorenzetti, dei personaggi orientali che ritenne tartari o calmucci: "types exotiques, faces de Tatars ou de Kalmouks, dont le role est de faire deviner sans doute que la scène se passe au Maroc: amusante manifestation du souci de la couleur locale à ses débuts"<sup>285</sup>. Nel 1913, Charles Diehl

---

<sup>282</sup> Con l'espressione "cinesi" ci riferiamo sia a coloro che abitavano nel Cathay, come veniva chiamato il nord della Cina nel medioevo, sia a coloro che abitavano nel sud della Cina, chiamato Mangi o Manzi nei resoconti di viaggio di molti europei che vi si recarono nel XIII e XIV secolo. La parola Cathay deriva dal nome con cui era designato il nord della Cina prima della dominazione mongola, Kitai, dal nome dei tartari Kitan o Liao che vi regnavano. Gli abitanti del nord chiamavano quelli del sud Man, barbari, o Manzi, figli di barbari, da cui il Manzi o Mangi dei viaggiatori europei tra i quali Marco Polo per designare la Cina meridionale. Si veda: Yule 1913, p. 177.

<sup>283</sup> Colicchia 1997, pag. 67.

<sup>284</sup> In realtà l'episodio si svolse a Tana, non in Marocco, ma lo studioso si basò su un'errata tradizione relativa al titolo dell'opera.

<sup>285</sup> Gielly 1912.

identificò dei mongoli “dal colorito giallo, lunghi capelli lisci, barba poco folta e rada”<sup>286</sup> nella *Adorazione dei Magi* di Giotto ad Assisi, databile al 1297 circa<sup>287</sup>, ipotizzando che la resa realistica dei personaggi derivasse da una visione dal vero. Nel 1929 anche Edgell notò la presenza di orientali nell’affresco di Lorenzetti e lo rese noto in un articolo pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts*<sup>288</sup>.

Nel 1938 Goetz scrisse un interessante articolo in cui rilevò che i vari tipi etnici riscontrabili nei pittori italiani del Trecento dovessero essere, giocoforza, raffigurati dopo l’osservazione diretta, in quanto la resa delle connotazioni individualizzanti era molto precisa. Inoltre, ogni artista avrebbe rappresentato i personaggi in base alle proprie qualità di osservatore e capacità tecniche, non indulgendo, quindi, allo stereotipo e alla replica di modelli preesistenti. Goetz accennò anche alla classificazione etnologica, identificando egiziani e nubiani dalla pelle scura e con piccoli turbanti e siriani dai grossi turbanti, gli ampi vestiti e con una barba marcata. Le constatazioni di Goetz riguardano autori toscani, come Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Buffalmacco, Andrea di Buonaiuto, Nardo di Cione, Agnolo Gaddi e altri, ma le sue identificazioni possono essere applicabili anche ad autori veneti del XIV secolo, seppure non a quelli di scuola bizantina e dei secoli precedenti, perché nel mosaico del *Giudizio Universale* di Torcello non vi siano tipi umani che corrispondono precisamente alle sue identificazioni<sup>289</sup>.

Cinesi o mongoli furono rilevati nel *Martirio* di Ambrogio Lorenzetti, nell’*Ecclesia militans* di Andrea da Firenze, in un disegno di Simone Martini e nelle opere di Pisanello.

Olschki definì le opere citate di Lorenzetti e di Andrea di Buonaiuto, come i primi esempi di “esotismo asiatico”, sostenendo che “quando un tipo esotico compare con tratti realistici e atteggiamenti caratteristici nei dipinti e nei disegni Italiani del Rinascimento si può supporre che il suo modello vivente esistesse come schiavo

---

<sup>286</sup> Diehl 1906, p.1.

<sup>287</sup> Bellosi 1997; Zanardi 2002.

<sup>288</sup> Edgell 1929.

<sup>289</sup> Goetz 1938.



nell'ambiente vicino all'artista"<sup>290</sup>. Sul tema degli schiavi orientali in Toscana vi è, inoltre, un saggio del 1955 di Iris Onigo<sup>291</sup>.

In alternativa, gli orientali raffigurati avrebbero potuto far parte delle ambascerie tartare inviate in Italia, come afferma Yashiro, sulle basi degli studi di Soulier: una raffigurazione così realistica dei personaggi mongoli non avrebbe potuto essere un prodotto della fantasia<sup>292</sup>.

La ricerca di tipi e figure di orientali fu ampliata anche oltralpe da Baltrušaitis, che nel 1955 pubblicherà il famoso saggio *Le Moyen âge fantastique*, in cui si riportano parecchi esempi, sia nella pittura che nella miniatura<sup>293</sup>.

Negli anni '70 e '80, Bussagli e Tanaka provarono a dare interpretazioni circa il significato di queste figurazioni. Per Bussagli la raffigurazione del mongolo poteva avere diverse valenze: in funzione antimusulmana, in un ottica di collocazione della scena nel lontano Oriente o come generica figura terrorizzante<sup>294</sup>. Tanaka studiò invece la rappresentazione "orientalizzata" di personaggi occidentali, soprattutto nelle opere di Giotto legate all'ambiente francescano e in quelle di Simone Martini<sup>295</sup>. Un compendio storiografico fondamentale per la storia iconografica di queste figurazioni fu pubblicato da Chiappori all'interno dell'altrettanto importante saggio *Marco Polo, Venezia e l'Oriente*, a cura di Alvise Zorzi, su *Marco Polo e l'oriente*<sup>296</sup>.

#### CASI ESEMPLARI DI RAFFIGURAZIONI DI MONGOLI NELL'ARTE ITALIANA

La tipizzazione etnica nell'arte italiana (e, quasi certamente, europea) fu introdotta da Giotto a cavallo fra XIII e XIV secolo. La volontà di resa realistica del pittore, riscontrabile anche nella particolarizzazione dei dettagli, fu alla base di questa importante novità. Si è visto come, nella resa degli ebrei, sia stato il primo artista occidentale a raffigurare il *tefillin* come caratteristica peculiare degli alti sacerdoti. La resa del contesto storico delle scene bibliche viene quindi effettuata considerando e raffigurando paesaggi, costumi e fisionomie tipiche. Si offrì così all'osservatore la

---

<sup>290</sup> Olschki 1957, p. 142.

<sup>291</sup> Origo 1955.

<sup>292</sup> Yashiro 1952.

<sup>293</sup> Baltrušaitis 1993.

<sup>294</sup> Bussagli 1970; 1986.

<sup>295</sup> Tanaka 1984.

<sup>296</sup> Chiappori 1981.

possibilità di distinguere l'appartenenza etnica dei personaggi raffigurati, localizzando anche la scena al giusto posto nel mondo.

La ricerca di individualizzazione etnica di Giotto, umanizza e dona un'aura di quotidianità, seppur esotica, ai personaggi raffigurati, che non appaiono più come i mostri dei libri di *mirabilia*, ma come persone conosciute o riconoscibili, soprattutto nell'ambito mediterraneo.

Riguardo a quanto detto, Olschki sostiene che, per i pittori tardomedievali e rinascimentali, l'inserimento di tipi ed elementi esotici nella rappresentazione di un evento sacro avrebbe amplificato il potere illusionistico della scena<sup>297</sup>. Si può aggiungere che, in effetti, l'apparente realismo di dettagli, comunque inconsueti e non facilmente verificabili con il riscontro visivo dal vivo, arricchirebbe l'opera dell'autorità attribuita a chi ha uno scibile più vasto delle cose del mondo.

Il mongolo raffigurato da Giotto nell'*Adorazione dei Magi* di Assisi (Figura 42) potrebbe essere il ritratto di uno dei tanti schiavi presenti nelle case toscane e, dato che al realismo fisionomico non corrisponde un altrettanto filologica resa dell'abbigliamento, non sembra probabile che Giotto abbia visto i membri delle ambascerie inviate dai Khan asiatici presso la corte papale. L'inserimento nella scena di questi personaggi esotici localizzava l'Adorazione in Oriente, ma voleva probabilmente alludere anche alla leggenda, ormai diffusa, che collegava le origini dei Re Magi alla dinastia mongola<sup>298</sup>.

Sulla scorta di questa mitopoiesi, appare naturale che in molte *Adorazioni dei Magi* del periodo, il mongolo rappresentato assumesse il doppio ruolo di simbolo evocatore dell'Oriente e di diretto discendente dei protagonisti.

---

<sup>297</sup> Olschki 1944, pp. 95-108.

<sup>298</sup> Nel 1222 i mongoli invasero la Russia Meridionale. In Europa nacque la leggenda per cui si ritenne che i mongoli avessero intenzione di arrivare fino a Colonia, per riprendere possesso delle spoglie dei re Magi (trasferite da Milano nella cattedrale di Colonia nel 1158, per iniziativa di Federico Barbarossa), che sarebbero stati loro progenitori. La leggenda dei Magi mongoli ebbe immediata fortuna presso i cronisti medievali e fu sempre citata nei testi relativi all'incursione mongola in Europa del 1236-1242. Nel 1285 ne diede una versione anche Salimbene de Adam. La tradizione vuole che i Magi provenissero da una regione dell'Asia Centrale chiamata regno di Tarsa, vale a dire, secondo la delimitazione geografica dello storico armeno Hayton, dall'antico regno dei Kara-Khitai e dalle limitrofe regioni Ongut e Tongut. Ed è al regno dei Kara-Khitai che si riferisce il vocabolo "tarsa", che in persiano vuol dire "cristiano", con una precisa allusione alle comunità cristiane nestoriane che in quel regno prosperavano. Si veda Chiappori 1981.



Figura 42: Giotto, 1297 circa, dettaglio dall'Adorazione dei Magi, Basilica Inferiore di Assisi, Assisi

Tra il 1303 e il 1306, Giotto soggiornò a Padova e si recò sicuramente a Venezia, dove ebbe modo di vedere ancora molti orientali dato il massiccio commercio di schiavi nei porti-mercati di Genova e di Venezia nel XIV secolo. La curiosità etnografica portò Giotto ad aprire la strada di un particolare “orientalismo”, che ebbe molti adepti nel corso del Trecento.

Il cavaliere mongolo riappare in un'opera più tarda di Giotto, il polittico Stefaneschi, una tempera su tavola realizzata con aiuti di bottega nel 1320 circa<sup>299</sup>. Il pannello di sinistra rappresenta la *Crocifissione di san Pietro* e la collocazione geografica a Roma dell'avvenimento è data dai due edifici ai lati della croce: la Piramide Cestia e la Meta Romuli, un mausoleo piramidale ancora esistente al tempo di Giotto in prossimità del Vaticano<sup>300</sup>. Il consueto anacronismo situa un cavaliere mongolo del Trecento nella

<sup>299</sup> Il dipinto era destinato alla prestigiosa collocazione sull'altare maggiore dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano ed oggi è conservato nella Pinacoteca Vaticana.

<sup>300</sup> Quintavalle 2009.

Roma del I secolo d. C. La precisa resa, sia dal punto di vista somatico che dal quello del copricapo e della lunga treccia sulle spalle, lascia intuire che Giotto, a quella data, avesse ormai visto di persona i protagonisti delle ambascerie presso il papa (Figura 43).

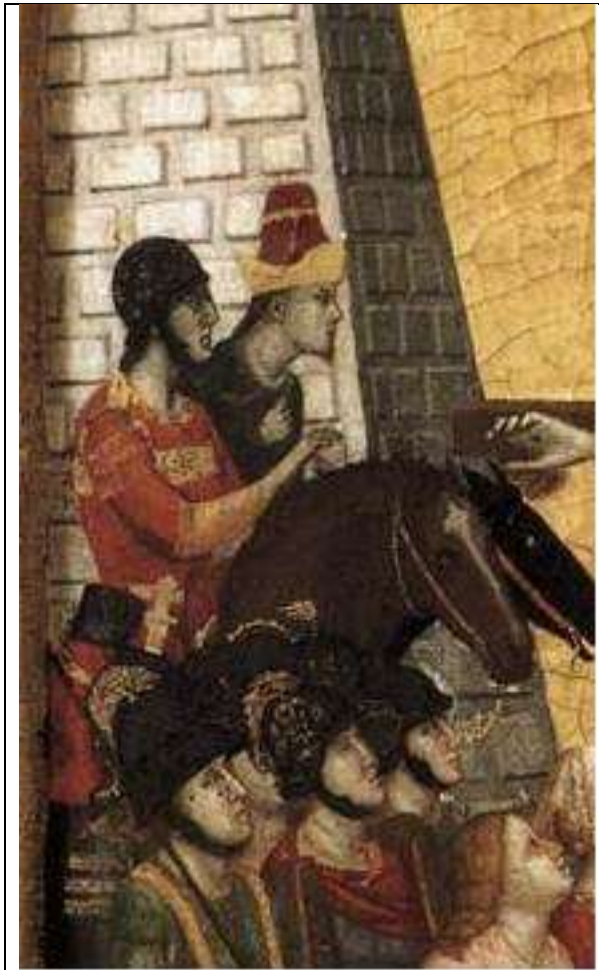


Figura 43: Giotto e bottega, dettaglio dalla *Crocifissione di San Pietro*, Polittico Stefaneschi, 1320 circa, Pinacoteca Vaticana (inv. 40120), Città del Vaticano

La pittura “storica” di Giotto, secondo Olschki, incentivò la ricerca di realismo, sia nell’aspetto ritrattistico che nella strutturazione delle scene storiche<sup>301</sup>. Nella raffigurazione etnografica degli orientali, l’artista più preciso e informato venne però da Siena, la città degli sfondi dorati e delle Madonne estatiche.

Il pittore senese Ambrogio Lorenzetti è probabilmente colui che più fedelmente raffigurò i personaggi dell’estremo Oriente della sua epoca. Oltre agli schiavi orientali di servizio nelle case toscane, ebbe certamente modo di vedere i mongoli della scorta al

---

<sup>301</sup> Olschki 1944, p. 99.

senese Tommaso Ugi, nominato porta-spada dal Khan di Persia Olgeytu (khan dal 1304 al 1316) e fu ambasciatore dello stesso sia presso il Papa che presso il re di Francia e quello d'Inghilterra<sup>302</sup>. Inoltre, pochi anni prima, in occasione del primo Giubileo del 1300, alcune ambascerie tartare passarono anche da Siena dirette a Roma<sup>303</sup>.

Verso il 1326, Lorenzetti dipinse, in un affresco della sala capitolare del convento di San Francesco a Siena, dei personaggi orientali molto interessanti, per il realismo con cui ritrasse i loro tratti somatici, le acconciature, i copricapi e il vestiario, tanto che si può considerare l'affresco il termine di paragone su cui valutare il realismo figurativo, nello specifico, degli altri artisti del periodo (Figura 44).

---

<sup>302</sup> Nel 1301 Ghazan Khan aveva inviato un'ambasceria in risposta al Papa Bonifacio VIII, che fu guidata dal genovese Buscarello, accompagnato nobili mongoli e da Tomaso Ugi, senese. Alcuni dei nobili mongoli andarono anche dal Re d'Inghilterra, altri da quello di Francia. Olgeytu, successore di Ghazan, mandò ambasciatori nel 1305 a Filippo di Francia e a Edoardo I d'Inghilterra per annunciare la sua ascesa al trono e la possibilità di stringere con loro rapporti amichevoli. Tra gli ambasciatori di Olgeytu c'era ancora Tomaso Ugi, che ricopriva un rango elevato nella gerarchia dei mongoli di Persia e fu una figura di primo piano nei rapporti fra questi e gli europei. Per una vasta bibliografia sui rapporti tra ilkhani e occidentali si veda: Colicchia 1997.

<sup>303</sup> Bussagli 1986, p. 258, p. 264, nota 14; Chiappori 1981, p. 284 e segg.

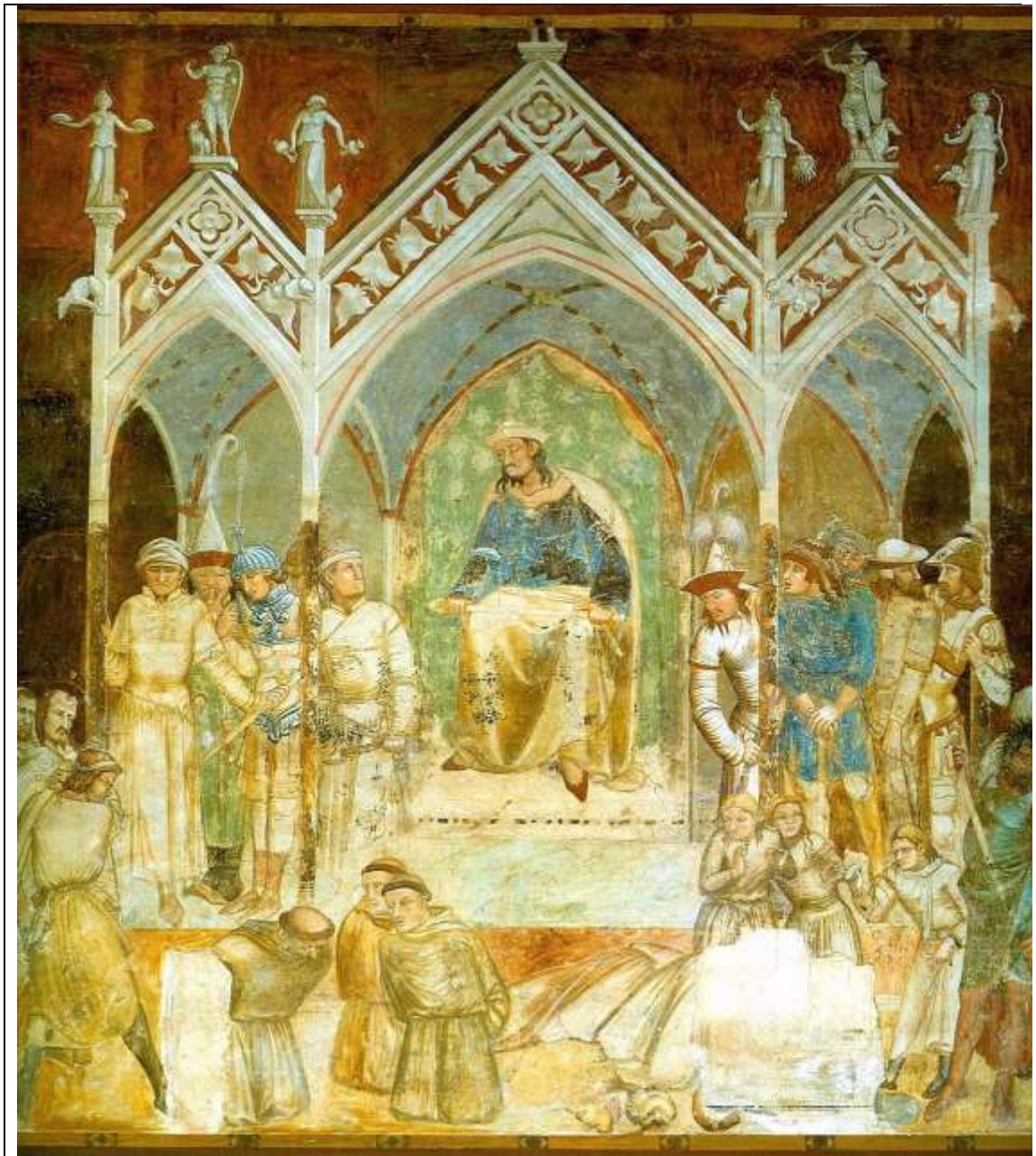


Figura 44: Ambrogio Lorenzetti, 1326, *Martirio dei Francescani a Tana*, sala capitolare, convento di San Francesco, Siena. Immagine tratta da: <http://www.aiwaz.net/gallery/lorenzetti-ambrogio/gc57>

Lorenzetti rappresentò il martirio sulla base delle prime sommarie notizie pervenute in Occidente, e la scena concorda con la descrizione che ne darà, qualche anno dopo, Odorico da Pordenone<sup>304</sup>, affermando la storia gli fosse stata narrata dai musulmani di Tana.

---

<sup>304</sup> Nato a Pordenone, partì come missionario nel 1314 e viaggiò per sedici anni, forse permanendo in Cina tra il 1325 e il 1328; rientrò in Italia nel 1330 e dopo aver dettato i suoi resoconti di viaggio morì nel 1331 a Udine.

Nell'affresco non appaiono i personaggi fantasiosi e stereotipati dei libri di meraviglie del periodo: non ci sono costumi di fantasia o aberrazioni fisiche immaginifiche. , come spesso troviamo nelle illustrazioni che corredevano i racconti meravigliosi dell'epoca sull'Oriente. L'unica concessione allo stereotipo si riscontra nel carnefice di destra, che è scuro, scalzo, con braccia e gambe molto scoperte e con i capelli scarmigliati, a evocare una generica immagine di ferocia, propria anche dell'uomo selvatico.

Ambrogio Lorenzetti rappresentò, nella scena del *Martirio*, tra le colonnine di una costruzione architettonica goticheggiante, tre personaggi orientali a sinistra del *Cadì* seduto in trono e tre alla sua destra. I personaggi appaiono sconcertati dall'esecuzione e nella precisione della loro connotazione etnologica, costituiscono sia un elemento esotico che una precisa indicazione storica sul periodo in cui si riteneva possibile una lega cristiano-mongola in funzione antimusulmana.

Colicchia individua nel secondo personaggio da sinistra e nel primo alla destra del *Cadì*, dei mongoli di alto rango, perfettamente raffigurati come dei *chiliarchi* in abito da cerimonia, caratterizzati dai calzari di feltro e, soprattutto, dall'alto cappello a cono, piumato e coperto di seta cinese<sup>305</sup>. All'estrema sinistra si vedrebbe un guerriero dell'Asia Centrale, con caratteristici corazza ed elmo, mentre il terzo personaggio da sinistra sarebbe un uomo di Bukhara, "distinguibile dal turbante basso e dalla veste col collo rialzato come una specie di kaftano stretto alla cintola." Alla destra del *Cadì*, subito dopo l'altro mongolo,

troviamo invece il volto di un cinese con una caratteristica barba azzurra e una fascia che gli copre e cinge il capo, acconciatura tipica al tempo del dominio mongolo in Cina. Sempre sulla destra, in basso, vediamo delle fanciulle tartare dall'espressione inorridita anch'esse riconoscibili dai tratti somatici caratterizzati dagli occhi a mandorla e dal volto piatto.<sup>306</sup>

Lorenzetti era un artista colto, con frequentazioni nell'ordine francescano e nella politica senese, è quindi sicuro che fosse a conoscenza delle relazioni diplomatiche fra il papato e i mongoli, della loro posizione politica e della loro tolleranza religiosa. I

---

<sup>305</sup> Klesse 1967.

<sup>306</sup> Colicchia 1997, p. 91.

francescani ebbero, nel Duecento e nel Trecento, un ruolo fondamentale in ogni tipo di relazione tra Occidentali e Orientali, come si vedrà nel corso della trattazione.

Nell'estate del 1299 le truppe mongole al comando di Ghazan Khan, con l'aiuto degli armeni di re Aitone II, occuparono la Siria. Ghazan aveva anche inviato lettere al re di Cipro e ai capi dei cavalieri Templari, Ospitalieri e Teutonici, invitandoli ad unirsi a lui nel suo attacco ai Mamelucchi. Questo è il momento storico in cui l'occidente cristiano aveva maggiormente sperato in un'alleanza contro gli odiati saraceni, per recuperare la Terrasanta. L'impresa mongola fu così importante per l'Occidente cristiano da essere ricordata in una lapide murata originariamente in Via della Fogna a Firenze<sup>307</sup>. L'opera diplomatica del senese Tommaso Ugi, influenzò, presumibilmente, la pittura di Ambrogio Lorenzetti, quando sostò a Siena in qualità di ambasciatore dell'Ilkhan. In questa occasione, probabilmente, Lorenzetti studiò i personaggi e i costumi orientali che avrebbe poi riprodotto nell'affresco francescano.

I mongoli nell'affresco esprimono con la mimica, corporea e facciale, la loro condanna per il crimine commesso dalle autorità musulmane di Tana. Lorenzetti era stato messo al corrente della tolleranza religiosa dei khan mongoli e la fiducia accordata ai mongoli come figure benevole derivò certamente dalla testimonianza diretta del suo compatriota Ugi.

Va ricordato che entro il 1323, Marin Sanudo Torsello aveva concluso il suo *Liber secretorum fidelium Crucis*, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, ma che, in sostanza, sosteneva la necessità di unire le forze dei cristiani e dei mongoli in una crociata antimusulmana per la liberazione della Terrasanta.

Negli anni in cui Giotto dipinse grafie pseudo-mongole sulle vesti dei soldati romani nella Cappella Scrovegni, la valutazione occidentale dei mongoli era quella di combattenti forti, ma feroci e spietati; venti anni dopo, Lorenzetti, più informato di lui sulla politica e religione dei vari khanati, ebbe un atteggiamento più indulgente e

---

<sup>307</sup> Questo il testo dell'iscrizione: "Ad perpetuam memoriam pateat/omnibus evidentem hanc paginam/inspecturis quod Omnipotens Deus in/anno Domini Nostri Jesus Christi 1300/specialem gratiam contulit christianis/sanctum sepulcrum quod extiterat/a saracenis occupatum recovictum est/a Tartaris et christianis restitutum/et cum eodem anno fuisset/a Papa Bonifacio solepnis remissio omnium/peccatorum videlicet et culparum et penarum/omnibus euntibus Roma indulta multa/ex ipsis Tartaris ad dictam indulgentiam/Romam accesserunt". Bussagli 1970, p. 258.



raffigurò i mongoli come spettatori impotenti, ma sdegnati o raccapricciati, nella scena del martirio dei francescani a Tana.

Giotto e Lorenzetti caratterizzano con elementi etnici o culturali mongolici solo figure collaterali, non protagoniste, dell'azione storica. In seguito i mongoli avranno un ruolo attivo nelle storie dipinte, anche se in genere non positivo.

#### ANDREA DI BUONAIUTO

Andrea di Bonaiuto, (o "Bonaiuti" o "da Firenze", Firenze, 1343 - 1377) fu, tra i pittori fiorentini dell'epoca, quello più influenzato dalla scuola senese, in primis, da Simone Martini, Bartolo di Fredi e i Lorenzetti, dai quali acquisì uno spiccato interesse per le rappresentazioni vivaci e attente al dettaglio descrittivo.

Il suo capolavoro è il vasto ciclo affrescato che si trova a Firenze, nella sala capitolare del convento di Santa Maria Novella, poi detta Capellone degli Spagnoli. Nell'affresco della parete laterale di destra è raffigurata la *Via Veritas*, ovvero *Chiesa militante e trionfante*, commissionato come opera di propaganda e rafforzamento ideologico dell'ordine domenicano, dipinto fra 1365 e 1367. Gli affreschi della Sala Capitolare sono improntati a due temi precisi: la riconquista della Terra Santa e l'evangelizzazione dell'Oriente, il tutto in chiave domenicana.

Soulier rileva che figure di orientali sono dipinte in molte scene della Sala Capitolare: *Salita al Calvario*, *Crocifissione*, *Discesa al limbo*, *Resurrezione*, *Pentecoste*, *Trionfo della Chiesa*, *Trionfo di S. Tommaso* e *Vita di S. Pietro martire*<sup>308</sup>. I personaggi orientali rappresentati di spalle sono ben distinguibili per l'attributo della lunga treccia sulla schiena. Nella *Pentecoste* è molto evidente, per la posizione centrale nella composizione, il mongolo vestito di bianco in abito lungo e copricapo a viticcio, con la canonica treccia che scende sulla schiena (Figura 45). La serie di affreschi presenta altri personaggi molto interessanti dal punto di vista della figurazione etnica, ma su cui non si potrà soffermare in questo contesto. L'abito, la treccia e l'utilizzo di una serie di punti di vista del personaggio che mettano bene in luce queste connotazioni saranno riproposti meno di vent'anni dopo da Altichiero da Zevio, che li utilizzerà frequentemente nelle sue opere.

---

<sup>308</sup> Soulier 1924, p. 11 e segg.

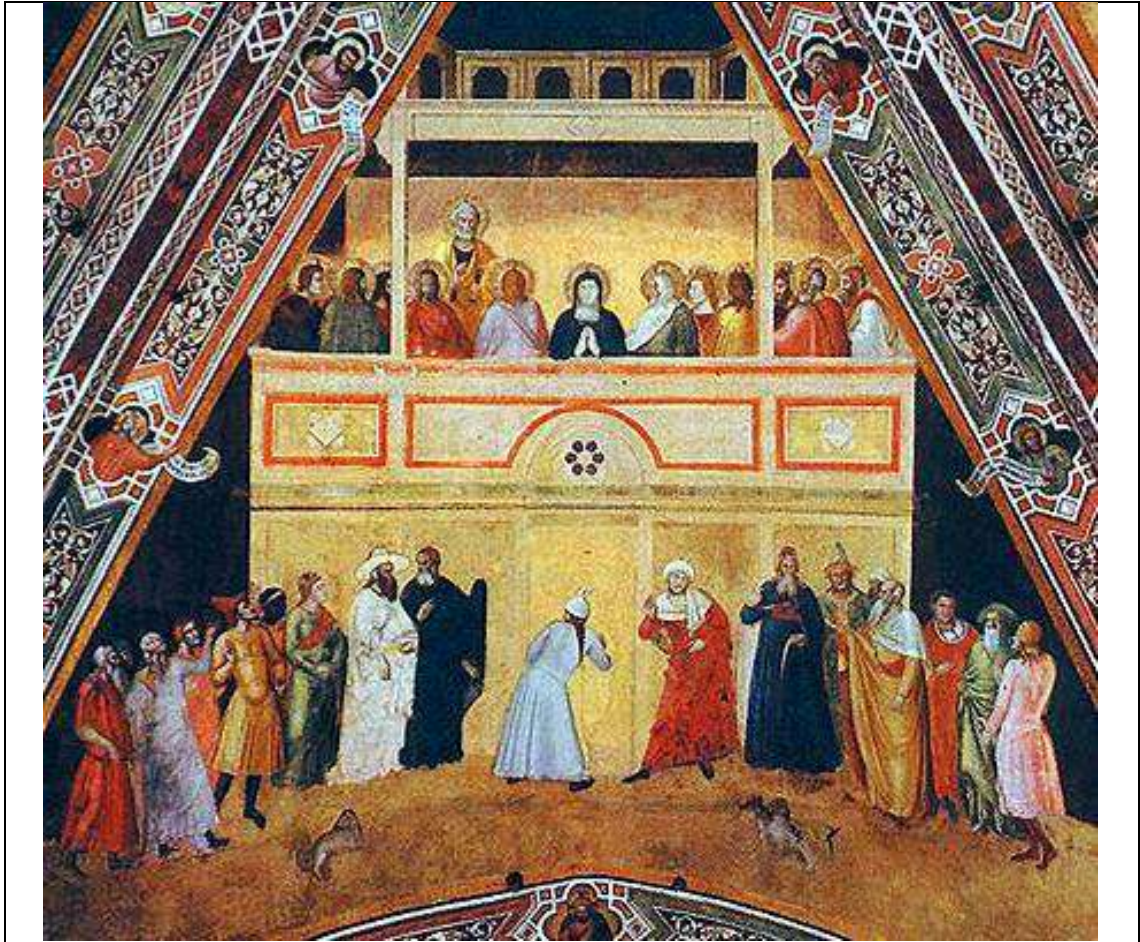


Figura 45: Andrea di Buonaiuto, *Pentecoste*, vela del Cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella, Firenze

L'ipotesi di M. G. Chiappori per cui nel gruppo di persone in basso a destra nella scena della *Chiesa militante*, vi siano i tre Polo vestiti alla tartara, in quanto considerati dai domenicani come i pionieri laici della diffusione della fede cattolica fra gli eretici e i pagani dell'Asia, appare plausibile, ma sono necessarie delle considerazioni<sup>309</sup>. La parte dell'affresco con la *Chiesa trionfante e militante* è quella centrale nell'economia organizzativa del ciclo, per cui è molto controllata dal punto di vista dell'invenzione e rispondente al dettagliato palinsesto redatto dagli estensori del programma figurativo. La percezione degli stranieri meno mediata da alte considerazioni politiche e teologiche, quella dell'artista e di chi condivideva il suo ambito culturale, si evidenzia proprio nelle scene dove si percepisce una maggior libertà esecutiva, come in queste raffigurazioni delle vele, un po' defilate dall'attenzione degli osservatori e meno rigidamente controllate; ed è l'aspetto che più direttamente riguarda questa ricerca.

<sup>309</sup> Chiappori 1981, pp. 281-288.

## L'AMICO TARTARO

Il momento di maggior avvicinamento tra il mondo estremo orientale, dominato dai khanati mongoli, e quello occidentale, unificato dal credo cristiano, fu a cavallo dei secoli XIII e XIV, quando le contingenze storiche li unirono contro il comune nemico musulmano. Una reale alleanza dal punto di vista militare non ci fu, però, mai. I motivi furono diversi e su di essi c'è un vivace dibattito storiografico: fattori economici, religiosi, di reciproca sfiducia, lo scontro fra l'integralismo politico mongola, che non ammetteva l'idea di alleato, ma solo quella di sottomesso e, d'altra parte, quello religioso cattolico, di cui i mongoli non si fidavano, essendo sia cristiani che musulmani, che legati a culti sciamanici<sup>310</sup>.

## I TARTARI SCOLPITI

I capitelli del portico e del loggiato del Palazzo Ducale di Venezia, databili tra 1340 e 1355, presentano numerose figurazioni di tartari, che sono (salvo gli ebrei) sicuramente l'etnia "non caucasica" più rappresentata. Tale abbondanza figurativa ha motivazioni politiche, letterarie e anche quelle di una vera e propria "moda" figurativa del periodo, delle quali si tratterà nel successivo capitoletto specifico sull'insieme scultoreo.

Sempre in ambito scultoreo un guerriero mongolo è raffigurato anche in un frammento di recinzione a bassorilievo conservato nel Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper). Le motivazioni che hanno portato alla realizzazione dell'opera sono in stretta relazione con quelle che improntano il ciclo scultoreo di palazzo Ducale, per cui si rinvia ai paragrafi dedicati.

## LA PERIZIA INDISCUTIBILE DELL'ARCIERE MONGOLO

Nicoletto Semitecolo fu un pittore, attivo tra Padova e Venezia nel terzo quarto del Trecento, di cui restano scarse notizie documentarie. L'unico documento ritrovato che lo cita, attesta la sua presenza come pittore a Venezia nel 1353, nella contrada di San Luca accanto a un altro pittore, Donato. Si sa che nacque a Venezia perché, nelle tavolette conservate nella sacrestia dei Canonici del Duomo di Padova, si firma "*da*

---

<sup>310</sup> Si veda sul tema: Jackson 2005, pp. 165-185.

Venexia". La sua formazione si svolse quasi certamente a Venezia e si può ipotizzare, da dati stilistici, che frequentava la bottega di Paolo Veneziano.

L'opera in esame è una tavoletta con il *Martirio di San Sebastiano*, che fa parte di una serie con *Episodi della vita di San Sebastiano* portata a compimento nel dicembre 1367 per il Duomo di Padova (Figura 46). Attualmente è conservata nella sacrestia dei canonici della Cattedrale della stessa città<sup>311</sup>.

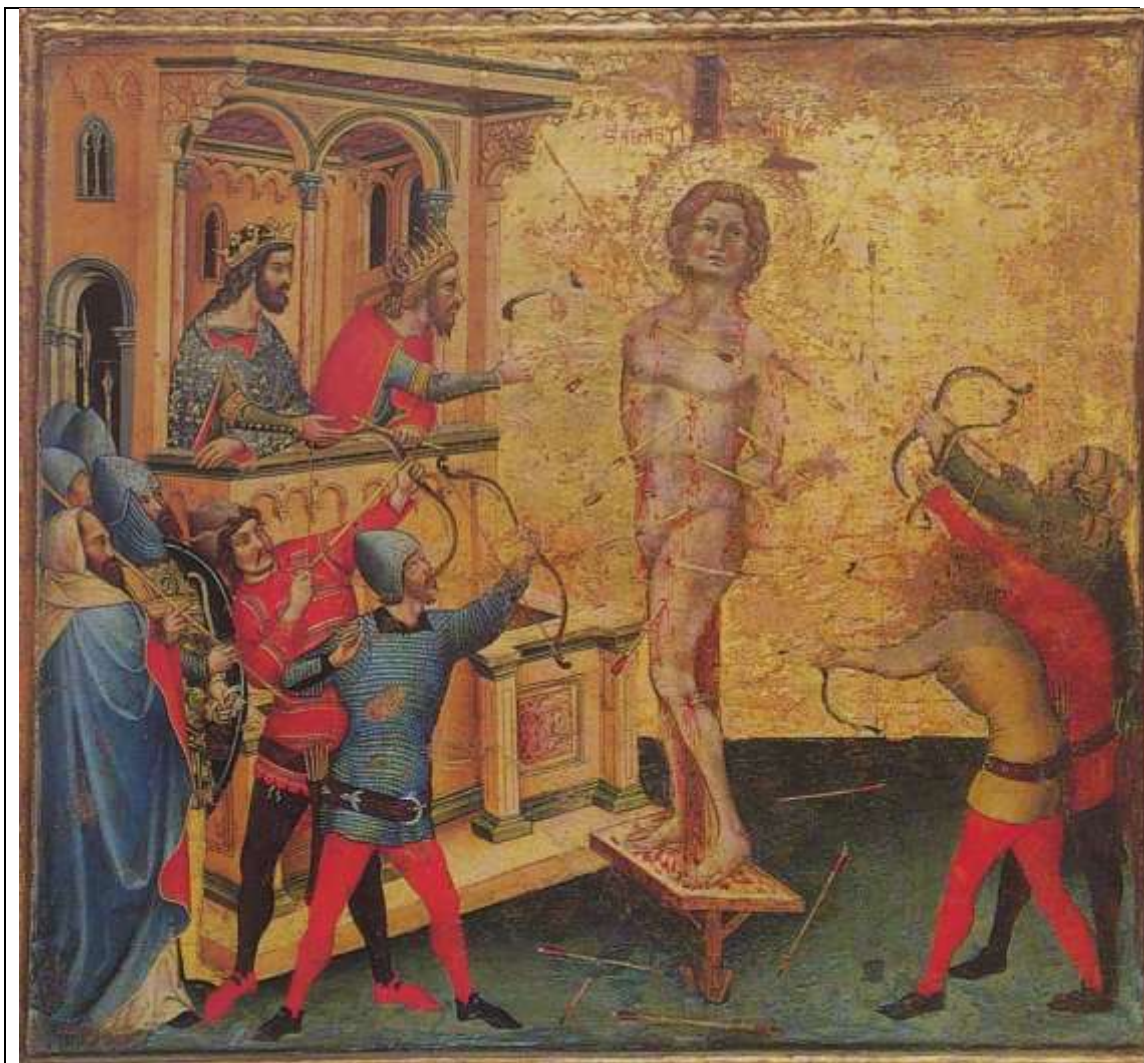


Figura 46: Nicoletto Semitecolo, 1367, *Martirio di San Sebastiano*, Sacrestia dei canonici della Cattedrale, Padova.

Anna Maria Spiazzi, riguardo alla serie di tavolette, riscontra negli arcieri una generica "forza caricaturale"<sup>312</sup>. Eppure, la presenza di un arciere mongolo al martirio di San Sebastiano (santo di origine gallica) che, storicamente, si svolse a Roma nel 288, è

<sup>311</sup> d' Arcais 1992, pp. 63-66; Pallucchini 1964, pp. 63-66; Sgarbi 2000, pp. 338-343; Valà 1933, pp. 3-15.

<sup>312</sup> Spiazzi 1992, p. 123.

rilevante e lascia perplessi. Il mongolo appare fra gli aguzzini del santo, a sinistra del quadro, mentre sta per scoccare una freccia pronta a colpirlo. Le connotazioni etniche sono concentrate (come prevalentemente succede) sulla zona della testa: il copricapo in pelle con le tese risvoltate, il taglio degli occhi a mandorla e lunghi baffetti spioventi lo caratterizzano in modo inequivocabile, anche se il resto del suo vestiario, di stile occidentale, è assimilabile a quello degli altri arcieri. Le teste degli arcieri aguzzini sul lato destro sono molto deteriorate e, pur presentando particolari che meriterebbero approfondimenti, non sembra possibile dar corso a indagini ulteriori.

Il martirio di san Sebastiano non è avvenuto in Oriente, si può quindi escludere che la presenza del mongolo abbia motivazioni di collocazione geografica dell'evento, come invece si è riscontrato in vari casi, fra cui quello del *Martirio dei francescani a Tana*, sia nell'opera di Ambrogio Lorenzetti che in quelle del duomo di Udine. Rimangono tre possibilità:

- il mongolo è usato come emblema di malvagità e, quindi, adattissimo al ruolo di aguzzino;
- la qualità dei mongoli come arcieri era leggendaria, per cui si è pensato di inserire fra gli aguzzini un "professionista" nel ramo;
- il mongolo che ferisce san Sebastiano può rappresentare metaforicamente un'altra religione (o l'assenza di religione), che ferisce la cristianità.

La prima possibilità porta chiaramente un'ombra negativa sul popolo mongolo e, malgrado alla data di realizzazione della tavola la conoscenza fra orientali e occidentali fosse ormai consolidata (di lì a poco la dinastia Yuan sarebbe caduta, chiudendo di nuovo le relazioni fra i due mondi), riporta di cent'anni indietro l'orologio delle paure europee. La seconda è invece quasi neutra dal punto di vista morale: il mongolo fa un brutto mestiere - è vero - ma lo fa perché sa farlo bene; non conta il fatto che sia mongolo, quanto lo stereotipo che si è creato dell'"infallibile arciere".

La terza ipotesi assume qualche valore dall'accostamento di quest'opera con un'altra. La stessa scena del *Martirio di san Sebastiano* si rivede nel pannello centrale di un trittico, ad opera del pittore toscano Giovanni del Biondo, databile al 1375-80<sup>313</sup> e

---

<sup>313</sup> "GIOVANNI del Biondo" n.d.

conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (Figura 47). Nel pannello, oltre all'arciere mongolo vestito di bianco in basso a sinistra, sono ben evidenti arcieri di altre etnie, fra cui spicca, in basso a destra, un musulmano con il turbante e la folta barba, anch'esso vestito di bianco. Nella scena, sul lato destro del dipinto, sono presenti anche un ebreo velato e un antico romano (quindi pagano) denotato dalla corona d'alloro che gli cinge la testa, mentre i personaggi sulla sinistra non sono facilmente identificabili. Inoltre, San Sebastiano è legato a un palo, molto più in alto rispetto al gruppo di arcieri e partecipanti al martirio, il che rende la scena strutturalmente simile a una *Crocifissione di Cristo* e attribuisce, per traslato, a Sebastiano il valore di immagine simbolica della Chiesa. La presenza di tanti nemici della cristianità ai piedi del palo-croce su cui è legato rafforza, secondo me, questa ipotesi.

Il mongolo nelle vesti di arciere appare anche in un'altra opera di possibile attribuzione a Semitecolo: un'*Adorazione dei Magi* su tavola conservata in una collezione privata di Amsterdam e databile all'ultimo quarto del XIV secolo (Scheda 36, Tavola 63).

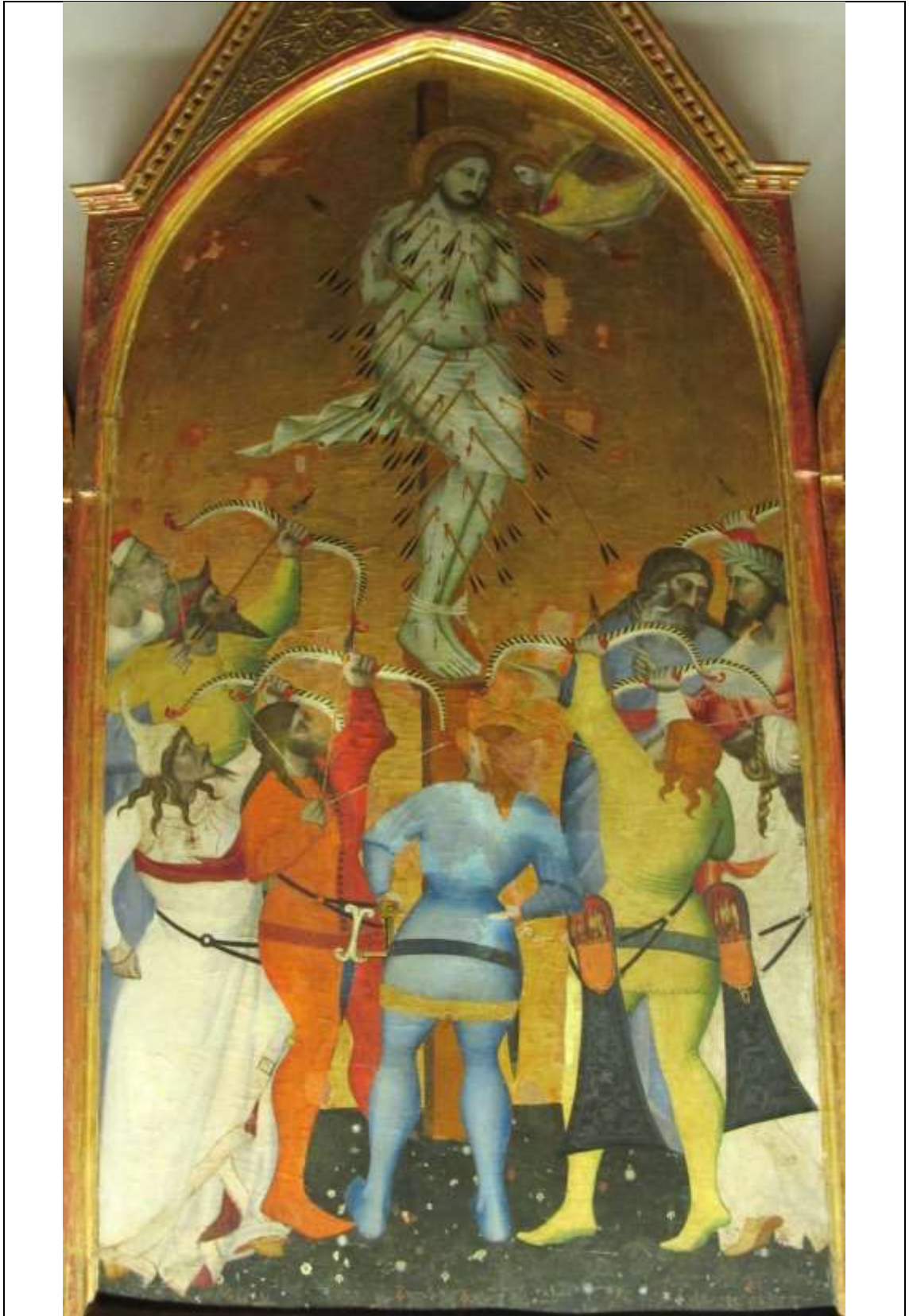


Figura 47: Giovanni del Biondo, 1375-80, *Martirio di san Sebastiano*, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

Immagine tratta da:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_del\\_biondo\\_%28attr.%29,\\_trittico\\_di\\_san\\_sebastiano,\\_1375-1380\\_ca.\\_02.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG)

## I MONGOLI DI ALTICHIERO

Altichiero da Zevio (1330 - 1390 circa), fu attivo a Verona e a Padova fra 1369 e 1384. Si ispirò inizialmente alla scuola giottesca lombarda e, successivamente, a Tommaso da Modena, sviluppando un suo stile attento ai dettagli quotidiani e alla ricerca della realtà descrittiva. In alcuni aspetti narrativi sembra precedere lo stile del gotico internazionale, ma rimane concreto senza indulgere alle fantasie cortesi che saranno proprie del suo erede Pisanello. Nelle sue opere sono molto frequenti personaggi di diverse etnie, sia del medio che dell'estremo Oriente, ma anche se raffigurati con attenzione e precisione già appare la tendenza alla stereotipizzazione, per cui certe connotazioni sono ripetute e traslate da un personaggio all'altro, distaccandosi dalla ricerca di riscontri visivi nel mondo reale. Un particolare abito bianco di un cavaliere (Figura 48, Figura 49, Figura 50), la lunga treccia sulla schiena, i copricapi a larghe tese rivolte verso il basso o quelli "a viticcio", sono elementi di un alfabeto visivo ormai convenzionale e, in effetti, in ambito veneto, questi particolari saranno molto copiati e utilizzati da pittori di minor fama per dare un tono esotico alle loro composizioni. Si vedano le opere in appendice (Schede 36, 37, 38).

Gli affreschi nella cappella di San Giacomo, nella Basilica di Sant'Antonio di Padova, sono il primo capolavoro noto di Altichiero. Le *Storie di San Giacomo* furono dipinte in collaborazione con il bolognese Jacopo Avanzi, tra il 1376 e il 1379, mentre è totalmente opera sua la maestosa *Crocifissione*, su commissione di Bonifacio Lupi marchese di Soragna.

La *Crocifissione* è dipinta entro tre arcate, spazialmente unificate nel dipinto. La croce, isolata su un piano più alto rispetto agli astanti e contornata da angeli, ricorda il medesimo soggetto di Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

Un riassunto del linguaggio esotizzante di Altichiero si trova nei successivi affreschi sulle pareti dell'oratorio di San Giorgio, a Padova, conclusi nel 1384. In una struttura architettonica con un'aula dalle pareti lisce coperta da volta a botte, affresca le scene della *Crocifissione*, dell'*Incoronazione della Vergine* e dell'*Infanzia di Cristo* (nella controfacciata); mentre sulle pareti laterali dipinge le *Storie di San Giorgio*, le *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* e le *Storie di Santa Lucia*.



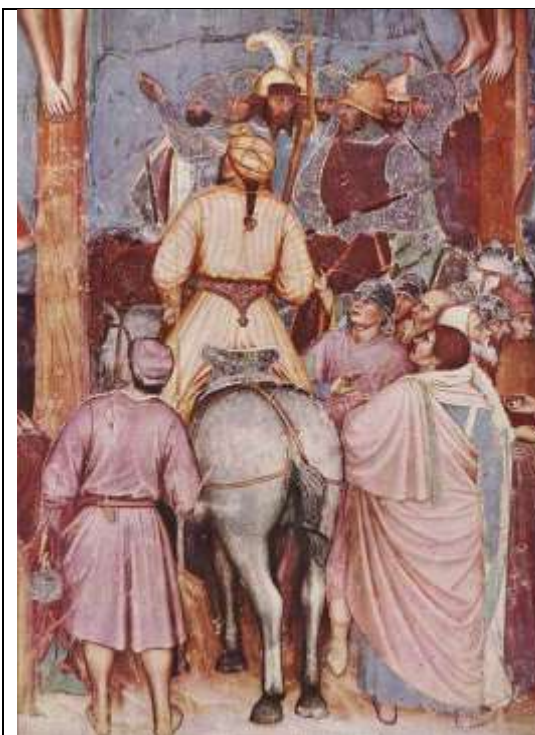


Figura 48: Altichiero, dettaglio della Crocifissione, Oratorio di San Giorgio, Padova

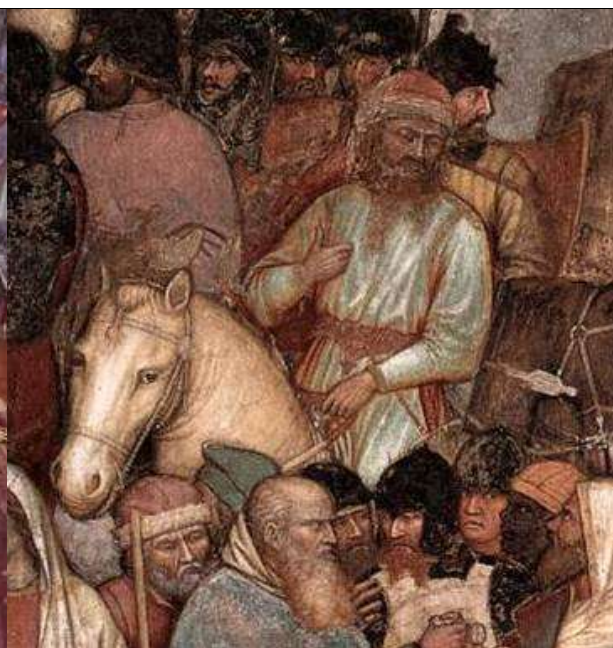


Figura 49: Altichiero, dettaglio di cavaliere orientale, Crocifissione, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova, dettaglio lato destro



Figura 50: Altichiero, Orientale di spalle, dettaglio dall'Adorazione dei Magi, Oratorio di San Giorgio, Padova



Figura 51: Altichiero, Adorazione dei Magi, Oratorio di San Giorgio, Padova

Altichiero raffigura nelle sue scene di gruppo, moltissimi stranieri, con un gusto del particolare esotico che non trova, dal punto di vista storico-geografico, alcuna giustificazione narrativa. In questa *Adorazione dei Magi*, affrescata nell'Oratorio di San Giorgio a Padova, sono riconoscibili almeno 5 personaggi non europei (Figura 51):

- 1) Un mongolo, con baffetti e copricapo orientaleggiante, ma senza occhi a mandorla;
- 2) Un nero con un cappello basso, non molto riconoscibile nei dettagli;
- 3) Un altro nero, con il cappello dalla punta a "viticcio" che ricorre frequentemente nelle sue opere;
- 4) Un orientale non ben identificato, con una sorta di turbante;
- 5) Un altro mongolo, visto di spalle (anche questo un *topos* del pittore), con la lunga treccia che scende fra le scapole e la cintura molto particolare. Questo

tipo di vestito si ripeterà spesso nella sua opera e anche in quella di suoi imitatori.

#### CROCIFISSIONI

La folla presente numerosa ai piedi di molte *Crocifissioni* consente ad Altichiero di esprimere tutto il suo gusto esotizzante. Nella *Crocifissione* dipinta entro la cappella di San Felice, nella Basilica del Santo di Padova, tra 1379 e 1384 vi sono numerosi personaggi etnicamente connotati. Queste figurazioni sono interessanti, sia per il tentativo di Altichiero di offrire varietà e colore ai suoi personaggi, sia per il fatto che certe soluzioni connotative gradite all'autore (e probabilmente ai fruitori) sono frequentemente riprese e trasposte in diversi contesti figurativi, estenuandone il valore simbolico e trasformandole in pure soluzioni decorative.

I personaggi d'interesse, sia a sinistra che a destra della croce sono numerosi. A sinistra (Figura 52) si notano:

- 1) Un orientale con turbante e lunga barba;
- 2) Un personaggio con un cappello particolare simile a quello "a viticcio", ma senza punta arrotolata;
- 3) Un ebreo con il tallith usato per velarsi il capo;
- 4) Un personaggio dalla fisionomia plausibilmente orientale, con baffi sottili e un elmo di una tipologia molto comune in medio oriente nel medioevo;
- 5) Un orientale con turbante alto e intrecciato come se ne rilevano in immagini dello *Skylitzes* di Madrid, dove è associato agli abbasidi del XII secolo;
- 6) Una variante del tipico "uomo di schiena con treccia" di Altichiero: qui è un cavaliere con un cappello a tese molto diffuso sia in Europa che in Oriente;
- 7) Un cavaliere con il solito vestito di cui s'è detto, visto qui di tre quarti;
- 8) Un cavaliere nero, di cui si vede solo una porzione di viso.



Figura 52: Altichiero, dettaglio dei personaggi a sinistra della croce Crocifissione, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova.

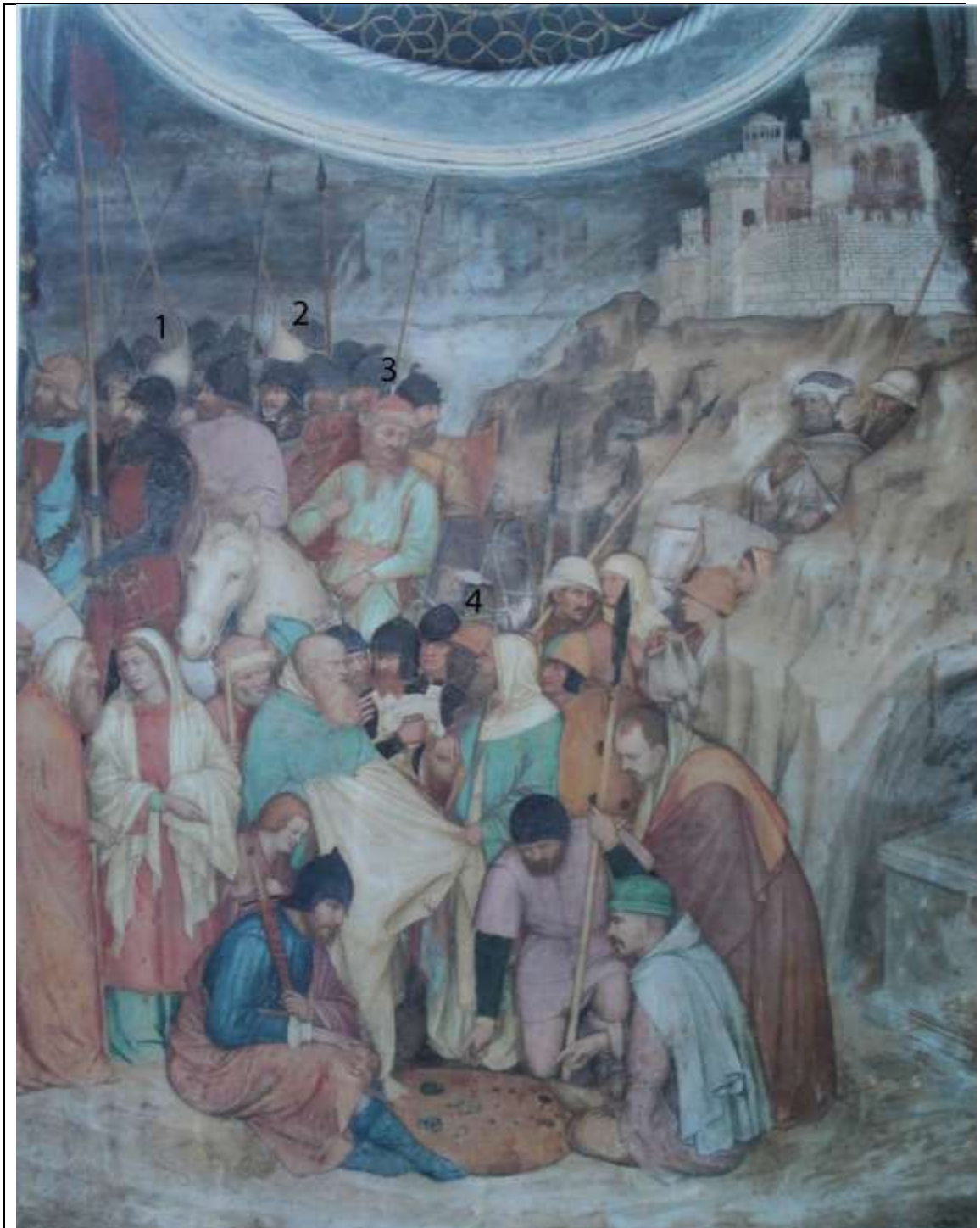


Figura 53: Altichiero, dettaglio dei personaggi a destra della croce, *Crocifissione*, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova.

Mentre a destra (Figura 53), vediamo:

1 e 2) Due cavalieri dal cappello a viticcio. In una raffigurazione di estrema sintesi, la multietnicità del gruppo di cavalieri è rappresentata esclusivamente tramite i

copricapi, che sono l'unica parte visibile che emerge dalla folla: una forma di "scrittura" abbreviata in cui, per metonimia, una parte rappresenta il tutto.

3) Il tipico cavaliere di Altichiero, qui visto di fronte. Il vestito con la caratteristica cintura e la lunga barba a due punte sono due cliché della sua produzione grafica.

4) L'ormai canonico nero che si gioca le vesti di Cristo ai piedi della croce, qui affiancato da un ebreo velato che, in segno di cupidigia, afferra già la veste con una mano.

#### L'ICONOGRAFIA DEI "TIPI" MONGOLI

Gli illustratori medievali di libri di viaggi o di meraviglie, come il *Milione* di Marco Polo o il *Voyage d'outre mer* di Mandeville, pur se sempre tentati di modificare radicalmente le descrizioni degli autori per adattare all'immaginario popolare dell'epoca, riuscirono comunque a dare una rappresentazione dei mongoli abbastanza fedele alla realtà. Nelle miniature i copricapi conici, o i turbanti, sono raffigurati realistici rispetto agli originali storicamente attestati; e anche le scimitarre "dalla lama progressivamente sempre più larga fino a disegnare una sporgenza angolare" riproducono con precisione quelle che i mongoli introdussero nel medio Oriente nel periodo delle invasioni.<sup>314</sup>

In Italia gli artisti raffigurarono i mongoli con vivace realismo dai primi anni del XIV secolo e fino alla fine del XIV. Si deve considerare che nel 1241, le armate mongole giunsero fino a Neustadt, vicino Vienna e sull'Adriatico, a Spalato, sfiorando il Friuli. Inoltre, i primi osservatori diretti del mondo mongolo, tra cui Giovanni da Pian del Carpine e Willem von Ruysbroeck, al loro ritorno offrirono fondamentali testimonianze letterarie, ricche di descrizioni dettagliate dei mongoli, dei loro costumi, delle loro armi e dell'esercito.<sup>315</sup>

L'iconografia del tipo etnico mongolo nella pittura e scultura italiana medievale, assume diversi significati a seconda del momento storico e del contesto in cui esso è rappresentato. Le date fondamentali della storia dell'espansione mongola verso ovest

---

<sup>314</sup> Colicchia 1997, p. 77.

<sup>315</sup> Vedi ad esempio la *Historia Mongolorum* di Giovanni da Pian del Carpine in cui un capitolo è dedicato a questo tema. L'originale latino è pubblicato in: Wyngaert 1929.

sono importanti per comprendere il punto di vista occidentale su di loro e, di conseguenza, l'immagine che se ne ebbe in Europa.

<b>CRONOLOGIA DEL PERIODO DELLE INVASIONI MONGOLE</b>		
<b>STORIA</b>	<b>ANNO</b>	<b>ARTE E LETTERATURA</b>
Temujin diviene Genghis Khan	1206	
Fine della campagna "europea" dei mongoli	1241	
Partenza di Giovanni Pian del Carpine, primo ambasciatore papale, per la Cina	1245	
	1247	Tornato in Italia, Giovanni Pian del Carpine pubblica l' <i>Historia Mongalorum</i>
	1250	Mongoli "cannibali" caricaturati come ebrei da Matthew Paris
Occupazione mongola della Siria	1299	
	1297	Giotto raffigura mongoli nel corteo dell' <i>Adorazione dei Magi</i> di Assisi.
Ambascerie mongole in Italia	1300-06	
	1323	Marin Sanudo il Vecchio diffonde il <i>Liber secretorum fidelium Crucis</i>
	1320	Giotto raffigura un cavaliere mongolo astante nella <i>Crocifissione di Pietro</i> del polittico Stefaneschi
	1326	Ambrogio Lorenzetti dipinge il <i>Martirio dei francescani a Tana</i> . I mongoli sono raffigurati come indignati dalla brutalità musulmana.
Disgregazione dell'Ilkhanato di Persia, inizia a chiudersi la "via della seta"	1335-53	
	1340-55	I capitelli del palazzo Ducale di Venezia sono decorati da moltissimi volti di mongoli
	1350	In un rilievo a Capodistria i mongoli sono associati a europei e africani in una prefigurazione di una crociata antimusulmana
	1367	Semitecolo raffigura un arciere mongolo che trafigge san Sebastiano Andrea da Firenze rappresenta numerosi mongoli nel <i>Cappellone degli Spagnoli</i>
Cade la dinastia mongola Yuan in Cina	1368	
	1375	Giovanni del Biondo rappresenta l'arciere mongolo che trafigge san Sebastiano, assieme ad arcieri di varie etnie
	1380	Altichiero raffigura numerosi mongoli, come astanti, in vari affreschi a Padova

Si può notare come la letteratura e le arti visive seguano gli avvenimenti storici, e le emozioni che essi suscitavano nel mondo europeo, con un certo ritardo, valutabile attorno ai 20 o 30 anni per la letteratura e anche più per le arti visive. Matthew Paris

offre una risposta grafica immediata alla paura suscitata da un'invasione mongola dell'Europa negli anni '40 del Duecento, ma reagisce nei termini stereotipati che caratterizzavano l'arte nordeuropea di quegli anni. In seguito, deviata, dalla storia e dal fato, la furia mongola verso i musulmani in Terrasanta, l'interpretazione occidentale diviene ambigua.

Nel periodo iniziale di incontro-scontro, i mongoli erano associati all'Anticristo e all'esercito di Satana. Il tipo etnico del mongolo viene utilizzato, ad esempio, in veste di soldato romano negli episodi cristologici e la scrittura mongola condensa, simbolicamente, i valori attribuiti ai guerrieri mongoli. In questo caso, la raffigurazione ha la valenza di maschera simbolica e vorrebbe esprimere malvagità e ferocia. Eppure c'è anche la curiosità dell'esotico, che porterà a raffigurazioni eticamente neutrali di personaggi mongoli come astanti in varie scene evangeliche. Giotto userà tutti e due questi registri.

In seguito, valutata la possibilità di un'alleanza con i mongoli e apprezzate le loro doti di tolleranza, inizia un periodo di solidarietà, espressa anche in campo visivo. Le opere d'arte più "amichevoli" nei confronti dei mongoli, però, risalgono alla metà del XIV secolo, quando ormai gli imperi mongoli erano in piena decadenza e di lì a poco sarebbero spariti. Si è visto come nel caso degli ebrei la distanza temporale fra eventi storici e rappresentazioni letterarie e visive fosse minima, ma in questo caso si deve considerare che il mongolo è un personaggio remoto, che non condivideva la quotidianità occidentale, come nel caso degli ebrei.

Si possono, quindi, individuare diverse fasi dell'approccio artistico alla figurazione dei personaggi estremo orientali: una, iniziale, di paura; poi di curiosità per questi volti particolari e mai visti in Europa; in seguito di solidarietà nei confronti dei nuovi amici, partner commerciali e possibili alleati in guerra; infine di disinteresse, con le raffigurazioni che scadono negli stereotipi del tartaro "abilissimo arciere" o nella nota esotica da inserire per ampliare la realtà visiva delle rappresentazioni con molti protagonisti.

Nel corso del Trecento, si vede spesso una figura di soldato mongolo, quasi sempre un cavaliere, in diverse rappresentazioni di carattere sacro, soprattutto in area toscana e veneta; ad esempio, in Toscana, nell'affresco con *l'Andata al calvario* (1365-1367) di



Andrea da Firenze, nel Cappellone degli spagnoli in Santa Maria Novella e nella *Crocifissione* nel labaro processionale di Benedetto di Bindo (morto nel 1416); in area veneta, Altichiero raffigura spesso un cavaliere mongolo in numerose scene nell'Oratorio di San Giorgio a Padova (1380 circa). In queste raffigurazioni il mongolo assiste senza *pathos* a un martirio cristiano, esprimendo solo la curiosità di un infedele. L'uso del personaggio è, chiaramente, quasi sempre anacronistico rispetto alla storia narrata, ma la verità storica non è un dogma della narrazione medievale.<sup>316</sup>

Un cavaliere mongolo è rappresentato anche da Pisanello nell'affresco con *San Giorgio e la principessa*, probabilmente del 1434-38, sopra l'arco della cappella Pellegrini (o Giusti), nella Chiesa di San Anastasia a Verona (Figura 54). Il personaggio è raffigurato frontalmente assieme a un manipolo multietnico di soldati. Il copricapo appare identico (almeno per la tesa, dato il diverso punto di vista) a quelli dipinti da Lorenzetti nell'affresco del Martirio dei francescani, e la resa fisionomica dell'orientale appare etnicamente caratterizzata e precisa, offrendo la possibilità di individuare persino una specifica tribù mongola di appartenenza, volendo approfondire la questione. Particolari dell'affresco possono essere stati desunti dalla visita di Manuele II Paleologo al Concilio di Costanza del 1414-1418 e il personaggio sarebbe potuto essere un arciero della sua scorta.

---

<sup>316</sup> Per esempio partecipa alla crocifissione di S. Andrea in una miniatura anonima della Giovardiana di Veroli. Vedi a questo proposito Soulier 1924, p. 158, che segnala come uno dei primi esempi conosciuti di opere in cui compaiono mongoli o cinesi la Crocifissione di San Pietro, del trittico giottesco di San Pietro a Roma eseguito intorno al 1320.



Figura 54: Pisanello, Calmuco e altri cavalieri, dettaglio da *S. Giorgio e il drago*, Chiesa di S. Anastasia, Verona, foto dell'autore

L'impero mongolo ormai non esisteva più e la rappresentazione del mongolo di Pisanello, per quanto improntata al realismo, ha il puro valore di inserto folkloristico, perché attratto dall'aspetto esotico e dalla forza che il personaggio esprimeva. I mongoli erano famosi per la loro bravura come arcieri, ed erano particolarmente richiesti tra le famiglie dell'aristocrazia fiorentina<sup>317</sup>; inoltre, secondo Olschki<sup>318</sup>, erano una presenza abbastanza comune nei centri urbani commerciali italiani del XIV secolo.

Su una tavoletta biccherna<sup>106</sup> del 1351 troviamo il capo di un corpo di 900 ungheresi arruolati un anno prima dalla Repubblica di Siena come mercenari, mentre sta riscuotendo il soldo.

La figura del soldato o del cavaliere mongolo non ha sempre valenze negative: in determinati contesti simboleggia, al contrario, forza, valore e coraggio, qualità che erano riconosciute ai mongoli e alle quali l'Europa cattolica guardò speranzosa quando sperò di allearsi con loro per combattere i musulmani.

---

<sup>317</sup> Yule 1871, p. 460.

<sup>318</sup> Olschki 1944, p. 106.

Il soldato o cavaliere è, statisticamente, il personaggio di etnia estremo-orientale più diffuso nell'iconografia medievale. Un'altra tipologia molto diffusa è quella che vede il mongolo come membro del corteo dei Magi, chiara memoria visiva dei mongoli che facevano parte delle ambascerie in visita in Italia; in questo caso il significato è esplicativo della provenienza da un Oriente molto lontano. Si vedano il cammelliere con l'arco e la faretra e il copricapo a spicchi *nell'Adorazione dei Magi* (1464-1470) del Mantegna agli Uffizi. Lo specifico tema dei re Magi fu quello preferito per l'inserimento di tipi mongoli, anche perché il Vangelo di Matteo e la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze, offrivano scarse indicazioni sulla provenienza dei Magi da un Oriente geograficamente indefinito, lasciando ampi margini figurativi alla fantasia degli artisti. La leggenda sull'origine mongola dei Re Magi aveva la funzione, in quel momento storico, di colmare il vuoto narrativo.

## Iconografia e politica a Venezia

La *Translatio sancti Marci*, databile fra 976 e 1060, parla dei Venetici come di una gens devota alla fede cattolica (*catholice fidei cultrix*), pronta a seguire la legge di Dio (*divinis preceptis libenter intenta*), incapace di commettere furti, rapine, prepotenze (*in cuius terra non sunt furta non latrocinia, nemo iniuste aliquem angarizat*), e anzi sempre fedele interprete della volontà di Dio (*sed ea patrantur quae Deo placita sunt*). E si noti: nessuno allora, tranne chi deteneva il potere, poteva dirsi fedele interprete della volontà di Dio.<sup>319</sup>

L'elogio nella *Translatio* è la pietra fondante della mitopoiesi di Venezia e ha avuto una fortuna letteraria immensa nella pubblicistica lagunare. Lo storico Giorgio Cracco ha studiato approfonditamente il valore religioso e politico di questo mito nascente e, ai fini della presente ricerca, preme evidenziare certi punti specifici della sua analisi. Innanzitutto il fatto che Venezia scelse, come linea religiosa ufficiale, quella di una "tranquilla ortodossia", malgrado i rapporti oscillanti con la Chiesa romana e con il Papa.

Inoltre, e soprattutto, dall'avvento dei Carolingi, arrivano in laguna atteggiamenti mentali e di cultura largamente diffusi nella tradizione franca, se non longobarda: ad esempio, il fatto di esercitare il potere in simbiosi con gli uomini di Chiesa (Carlo prendeva le grandi decisioni politiche insieme con i sacerdoti e gli altri Grandi, *una cum sacerdotibus vel ceteris optimatibus suis*; negli atti veneziani gli ecclesiastici sottoscrivevano subito dopo il duca); oppure il fatto di appoggiarsi a chiese e monasteri, a preti e monaci in quanto pilastro portante del potere e garanzia concreta di salvezza in questa vita e nell'altra: a vantaggio del "regno" come dicono i documenti carolingi; o a vantaggio dell'anima del duca e dei suoi "parenti", come dicono quelli veneziani.<sup>320</sup>

Forme e modi della religione che si stava sviluppando a Venezia erano, però, quelli di "una religione 'domestica', costruita su misura delle esigenze indigene, accogliente e duratura."<sup>321</sup>

La pratica religiosa del dogado si improntava quindi a un'autonomia funzionale alle esigenze della Repubblica. Se non proprio di asservimento della religione alla politica si può almeno parlare di una forma di cooperazione tra le due, in cui la veste religiosa

---

<sup>319</sup> Cracco 1991, p. 923.

<sup>320</sup> Cracco 1991, p. 923-924.

<sup>321</sup> Cracco 1991, p. 923.

ammantava necessità di ordine politico, sociale e, nondimeno, commerciale. Questa religione aveva, ad ogni modo, bisogno di un suo riferimento forte, che preservasse la Serenissima dalle ingerenze dei potenti Imperi che la circondavano, quello bizantino e quello sacro romano, e delle relative Chiese Costantinopolitana e Romana. Il potente protettore fu individuato in san Marco, anche per colpire, sul piano religioso e teologico e, di conseguenza, politico il vicino nemico, patriarca d'Aquileia, e l'ormai ex titolare della cattedra vescovile lagunare, il patriarca di Grado.

La protezione di san Marco fu assogettata alla volontà di dare a Venezia un orientamento romano, piuttosto che bizantino, e:

significava infatti c; il dislocarsi, da una posizione di forza, a fianco del papa, nel cuore stesso della Chiesa di Cristo, al riparo dai principi d'Oriente e d'Occidente; il pilastro poderoso su cui costruire finalmente una Chiesa domestica.<sup>322</sup>

Il regista di questa operazione promozionale della città fu probabilmente il duca Giustiniano Partecipazio (? – 829), citato nella *Traslatio* come *sanctorum amator* e sotto il cui dogado si trafugò il corpo del santo ad Alessandria e si iniziò la costruzione di una basilica in suo onore.

La basilica di San Marco fu consacrata, presumibilmente, nell'832 e il distacco dal mondo bizantino fu confermato dalla volontà di farla a imitazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Inoltre, la basilica fu sempre intesa come "cappella ducale" a ribadire che, neanche tanto implicitamente, il Doge considerava la chiesa come sua e il clero veneto come proprio operatore sul territorio. L'attuale versione della basilica, risale alla ricostruzione dell'XI secolo (fu riconsacrata nel 1094) e, il modello architettonico scelto, fu, in quel momento, quello dell'antica Basilica dei Santi Apostoli di Costantinopoli (che purtroppo fu distrutta pochi anni dopo la conquista ottomana). Evidentemente non si sentiva più il bisogno di marcare la separazione da Bisanzio.

La costituzione di un mito ha bisogno di simboli e di riti. Attorno al 1000 Pietro II Orseolo sarà il primo Doge ad usare vessilli nelle campagne di conquista in Dalmazia, mentre:

In un momento che non può essere stabilito con precisione, ma probabilmente successivo alla conquista veneziana di Costantinopoli nel 1204, vennero fuse insieme la desponsatio,

---

<sup>322</sup> Cracco 1991, p. 923.

o patto matrimoniale, tra il doge e il mare e il tradizionale rito della benedictio nel giorno dell'Ascensione, creando così il composito sposalizio del mare o festa della Sensa. Lo sposalizio del mare come rito supremamente imperiale si sviluppò probabilmente in risposta al bisogno di un'appropriata giustificazione per il ruolo assunto da Venezia come signore della "quarta parte e mezza" dell'Impero bizantino.<sup>323</sup>

La cerimonia era concepita sull'idea coeva del matrimonio, in cui la relazione fra il marito veneziano e la moglie coloniale era chiaramente sbilanciata a favore dello sposo. Il dominio coloniale era giustificato con la metafora della sposa devota al suo uomo, ed è evidente che al marito interessava molto anche la dote della sposa.

La conquista di Costantinopoli nella quarta crociata del 1204 sancì il ruolo di Venezia come potenza dominante nel Mediterraneo, superando gli angusti confini adriatici. Una conseguenza di questa pulsione espansiva fu la centralizzazione dell'autorità intorno al ducato. Le lotte interne per accedere al potere o mitigarne la forza prevaricante erano una costante in città, ma l'avventura imperialista portò a un aumento del consenso.

Nei fatti il potere dogale iniziò una campagna di mitizzazione di se stesso e, pur tra diversi momenti di crisi politica:

il processo trascese anche questi interessi consentendo che l'ufficio dogale venisse innalzato a uno status extrapolitico. Singoli dogi difesero e distrussero, affermarono e negarono, corrupero e santificarono i miti di Venezia perché si trovavano al centro del sistema politico, che era ben lungi dall'essere perfetto, ma nel contempo la figura del doge rimaneva al di sopra del sistema e fuori delle sue possibilità, perché essa sostanzialmente in una persona una carica di origine divina.<sup>324</sup>

In questo processo di mitizzazione dogale due testi sono fondamentali: la *Historia ducum Veneticorum*, scritta nel 1229, ai tempi del doge Pietro Ziani, che trasfigurò la figura ducale nel simbolo stesso della città, più importante di Venezia stessa, e *Les estoires de Venise*, scritte tra il 1267 e il 1275 da Martin da Canal, nel momento in cui a Costantinopoli il potere di Venezia crollava sotto l'attacco di Michele Paleologo e dei genovesi. Quest'ultima storia beatificava Venezia, affidandole un ruolo trionfale al servizio del papato e dimenticando il rapporto sempre moderatamente conflittuale con

---

<sup>323</sup> Muir 1991, p. 748.

<sup>324</sup> Muir 1991, p. 751.

la Chiesa di Roma. Eppure almeno un modello che esaltasse le antiche e nobili origini di una città esisteva già ed era quello di Roma, fondata da Enea<sup>325</sup>. I veneziani, per collegarsi a un mito che aveva assunto valore imperiale e porsi allo stesso livello della città più nobile esistente, scelsero la stessa via.

All'inizio, raccontava Canal, vi furono i Troiani. Dopo la distruzione di Troia, alcuni grandi nobili si stabilirono tra il fiume Adda e l'Ungheria edificando tutte le città dell'Italia settentrionale a est di Milano. Poi venne al mondo un pagano che portò un'età di guerre. Il pagano Attila invase l'Italia per conquistare i Cristiani e distrusse la nobile città di Aquileia e tutte le altre città fondate dai Troiani. I profughi cristiani si ritirarono in cima a colline difensive per costruire belle e nuove città e la più bella di tutte, Venezia, che era governata dal doge.<sup>326</sup>

Il legame fra il ducato e san Marco è perfettamente riassunto nei mosaici di San Marco e gli eventi raffigurati erano considerati realtà storica, creando un rapporto di causa-effetto circolare fra figurazione e formazione del mito. Lo stesso Canal asseriva che nei mosaici c'erano le prove della verità della leggenda di san Marco.

E se qualcuno di voi vuole verificare che le cose andarono come ve le ho raccontate, venga a vedere la bella chiesa di messer san Marco a Venezia e guardi la bella chiesa proprio davanti, perché questa storia vi sta scritta tal quale ve l'ho raccontata: e avrà la grande indulgenza di sette anni che messere il papa ha stabilito per chi va in quella bella chiesa.

E quando ebbero costruito una chiesa così bella, i Veneziani decisero e approvarono che

---

<sup>325</sup> Ritengo interessante, per far rilevare quanto fosse diffuso questo modello nobilitante dell'origine troiana, citare questo passo dell'*Histoire anonyme de la première croisade*:

“Chi sarà tanto dotto o sapiente da osar dipingere la sagacità, le capacità militari e il valore guerriero dei Turchi? Essi credevano di spaventare il popolo dei Franchi con la minaccia delle frecce, così come hanno atterrito Arabi, Saraceni, Armeni, Siriani, Greci: ma, a Dio piacendo, non ce la faranno mai con i nostri. In verità essi si dicono della stessa razza dei Franchi e pretendono che nessuno, a parte i Franchi e loro stessi, abbia il diritto di chiamarsi cavaliere.

Debbo dire a questo punto una verità che nessuno oserà contestare: certamente, se essi fossero rimasti fermi nella fede di Cristo e nella santa cristianità, se avessero voluto confessare un solo Signore in tre persone, un Figlio di Dio nato da una Vergine che ha sofferto, è resuscitato dai morti ed è salito al cielo dinanzi ai Suoi discepoli, e ha inviato la perfetta consolazione dello Spirito Santo; se avessero voluto credere con fede e dritto giudizio ch'egli regna in cielo e sulla terra, non si troverebbe nessuno pari a loro in potenza, coraggio, scienza militare: e nonostante ciò, per grazia di Dio, essi furono vinti dai nostri.”

L'espansione turca portò ai primi scontri con gli europei, i bizantini *in primis*, nel X secolo e il valore militare dei turchi fu accertato dagli Occidentali, a suon di battaglie, sia vinte che perse. Nacque la leggenda popolare secondo cui Franchi e Turchi erano due popoli etnicamente fratelli, perché di comune origine troiana (anche qui giocano un ruolo fondante le pseudoetimologie: la somiglianza fra le parole Turchi e Teucri (un altro nome con cui erano chiamati i Troiani nell'antica Grecia), indusse i letterati dell'epoca all'errore etnologico).

<sup>326</sup> Muir 1991.

essa fosse arricchita ogni anno e per sempre, e così fanno; e quella bella chiesa appartiene a messere il doge.<sup>327</sup>

I riferimenti politici e al potere del dogado nei mosaici di san Marco sono, comunque, presenti ovunque, come fa chiaramente rilevare Antonio Niero ne "I cicli iconografici marciani"<sup>328</sup>.

#### SIMBOLI DOGALI

Il cappello del Doge, a forma di corno bizantino, viene raffigurato per la prima volta nel 1249 sulla tomba dei Tiepolo ai Santi Giovanni e Paolo. Il corno svolge un ruolo fondamentale nell'identificare il doge nei mosaici di San Marco, a riprova della forza evocativa del copricapo nella funzione rappresentativa. Il doge nei mosaici è sempre una figura idealizzata e non indulge mai alla tipizzazione individuale, perché conta il ruolo non il personaggio storico, ma è sempre testimone dei miracoli del santo.

I simboli come il corno e il leone marciano, le figurazioni dei mosaici e la letteratura propagandistica citata collaborarono alla mitizzazione della storia veneziana,

---

<sup>327</sup> Muir 1991, p. 754.

<sup>328</sup> "Nei mosaici dell'atrio è presente, anche se non è sempre di immediata lettura, il messaggio politico volto alla glorificazione encomiastica della Repubblica, del doge e della basilica stessa. Nella storia della creazione e in quella del diluvio, ad esempio, ritorna più volte, in posizione preminente rispetto ad altri animali, il leone, simbolo sacro della Repubblica. Ancora, la scena del giudizio di Salomone si offre emblematicamente a modello per il doge e i magistrati; i testi didascalici nei cartigli dei profeti dell'atrio significano la gloria della basilica ducale e le storie di Giuseppe erano certamente lette con riferimento alla Repubblica veneta, la quale nella giustizia e carità salva tesori di altre terre e civiltà per la fede cattolica.

Più ovvi diventano comunque i riferimenti politici nei mosaici dell'interno. Innanzitutto nei due pannelli sopra i due pulpiti: in quello di destra il re David, atteggiato a intercessore, e in quello di sinistra, in *pendant*, l'angelo che rinfodera la spada. Qualora si tenga presente che sul pulpito di destra il doge veniva presentato al popolo per la *acclamatio* dopo l'elezione e che di qui egli assisteva alla messa nelle funzioni rituali della basilica, David re, che intercede per il suo popolo afflitto dalla peste (*Cronache* 21, 15-16), si fa modello del doge, chiamato a farsi intercessore per la sua città e per il Dominio. Quanto fosse avvertito dal popolo questo ruolo dogale lo attesta l'episodio avvenuto nel 1171, allorché l'adirata opinione pubblica veneziana si era scagliata contro il doge Vitale Michiel, ritenuto colpevole della peste che aveva colpito la flotta in Oriente e in seguito la città stessa.

I mosaici "politici" si trovano ancora nella parte destra del presbiterio sulla volta dell'arcone, sotto il quale il doge passava quando entrava dal palazzo in basilica attraverso la porta sacra. È stato osservato che il Cristo e la Vergine, in *pendant* fra loro, ripetono, se non il tipo medesimo, certo la medesima posizione che hanno nel *Crysotriklinos* o sala del banchetto, nel palazzo imperiale di Bisanzio.

Nell'arcone sul lato opposto vi sono mosaici raffiguranti papa Pelagio II ed Elia, patriarca di Grado, a testimoniare i diritti intoccabili del patriarca gradense, che risiedeva entro il territorio del dogado. Se poi si osserva che qui appaiono i santi Canziano e Canzianilla, di origine e culto solo gradense, e che il gruppo intero è collocato al di sotto della vicenda di san Marco in Aquileia, il significato politico balza evidente." Niero 1987, p. 12-13.



sviluppando il tema della “renovatio Imperii” che già era stato segnalato dallo storico dell’arte Otto Demus come qualificante del periodo a Venezia.

Lo stesso anelito politico continua sotto altri dogi. Andrea Dandolo scrisse due cronache in cui si esalta la forma di governo di Venezia, rimarcando la centralità del doge (il potere ducale sarebbe di origine divina) e la sovranità del Maggior Consiglio<sup>329</sup>. Oltre che storico, giurista e politico di valore (divenne doge a trentasei anni, in competizione con Marino Falier) fu anche un ottimo letterato, tanto che l’amico Petrarca, in una delle sue epistole, lo ricorda come compagno delle Muse.<sup>330</sup>

Nel ruolo di Doge fu responsabile o mecenate di molte opere d’arte realizzate per la basilica di San Marco, dove fu sepolto alla sua morte.

Il doge letterato ben conosceva la funzione propagandistica dell’arte sacra e, infatti, il suo nome o la sua immagine appaiono numerose volte nelle opere marciane. Si può presumere, quindi, che il suo ruolo nella costruzione e decorazione del Palazzo Ducale non sia stato quello di semplice pagatore, ma di attivo partecipante alla definizione del programma iconografico.

#### L’INFERNO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE DI TORCELLO

La più antica raffigurazione di stranieri in ambito veneziano si trova sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta, cattedrale di Torcello, che fu mosaicata da maestranze probabilmente veneziane, verso la fine dell’XI secolo, rifacendosi a modelli bizantini. Il vasto mosaico raffigura il *Giudizio Universale* secondo una complessa strutturazione di cui si dà nota nella scheda dedicata.

Nell’angolo in basso a destra della composizione, quindi anche all’ultimo posto di una lettura che si voglia sequenziale sul modello del libro e nel *locus* pittorico in cui, in presenza di dualismi manichei fra bene e male, si rappresentano i personaggi infimi (si

---

<sup>329</sup> Cracco 1986, pp. 178-179.

<sup>330</sup> Andrea Dandolo (30 aprile 1306 – Venezia, 7 settembre 1354) fu il cinquantaquattresimo doge della Repubblica di Venezia, dal 1343 alla morte. Iniziò molto presto a ricoprire cariche pubbliche, diventando Procuratore di San Marco già nel 1331. Consegui il dottorato a Padova, primo Doge veneziano a laurearsi, e fu professore di diritto nella stessa. Il 4 gennaio 1343 fu eletto Doge, ad un’età insolitamente precoce. Fu un anche un ottimo letterato, amico di Francesco Petrarca, e autore raccolte di *Statuta*, atti diplomatici, cronache (la sua opera più nota è la, pur fantasiosa, *Cronaca* estesa, in cui la storia di Venezia è narrata in toni agiografici come baluardo e dispensatore di giustizia). Il suo dogado fu travagliato dalla peste nera del 1348, che sterminò i tre quarti della popolazione, dalla lunga guerra contro i genovesi e da varie rivolte di città suddite, fra cui la ricca Zara nel 1345-46. Si veda anche: Saxl 1982, pp. 59-70.

vedano le *crocifissioni*), sta l'Inferno (Figura 55). I rappresentanti, singolarmente individualizzati, di diversi popoli ed etnie sono cortesemente posti, qualunque sia il loro peccato, nelle fiamme eterne. Il fuoco che brucia in questo luogo di supplizio promana dalla gloria divina (dalla mandorla della Deesis), simile al fiume di fuoco della visione di Daniele (*Daniele 7,10*) o al fuoco sceso dal cielo dell'Apocalisse (*Apocalisse 20,9*), passa dietro l'etimasia e si allarga in seguito per inglobare la folla dei dannati, che qui sono prevalentemente nudi, salvo presentare vesti o paramenti indicatori della loro condizione sociale o della loro provenienza etnica, ma esclusivamente dal busto in su (l'unica parte del corpo emergente dalle fiamme). Nel periodo romanico il modello occidentale dell'inferno è la bocca del Leviatano, mentre quello bizantino consta di una zona infuocata, con i dannati in agitazione attorno a Satana.



Figura 55: Fine dell'XI sec., dettaglio dei dannati all'Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

L'Inferno del grande mosaico di Torcello già presenta un accenno alla diversificazione delle pene, non è certo se sulla base dei crimini commessi in vita. La tradizione iconografica è quella bizantina che, per quanto risente della necessità di una strutturazione da codice penale dell'aldilà, non indulge molto ad una descrizione delle pene. In questo inferno non sono ancora rappresentate torture inflitte: i patimenti dei dannati promanano da fattori naturali (fuoco, acqua, serpenti) o da atteggiamenti autolesionistici<sup>331</sup>.

<sup>331</sup> La riscoperta del diritto romano nell'XI secolo avrà dirette conseguenze sulla rappresentazione dell'Inferno, perché consente al potere spirituale e a quello temporale di strutturare una macchina giudiziaria efficace nella persecuzione dei crimini e delle eresie. In questo sistema giudiziario, la tortura viene utilizzata come normale procedura inquisitoriale e spettacolarizzata a scopo didattico. Le raffigurazioni dell'Inferno la presenteranno con sempre maggior frequenza dal XII secolo.

L'Inferno appare qui suddiviso in 7 zone: una nel registro superiore e 6 in quello inferiore. Molti studiosi, fra cui la maggior parte di quelli citati in questo lavoro, vedono in questa partizione il riferimento a pene diversificate in base ai sette vizi capitali<sup>332</sup>, ma Jérôme Baschet, attento studioso dei Giudizi Universali in ambito europeo, non condivide quest'ipotesi:

Talvolta, come nel mosaico della cattedrale di Torcello, si aggiungono porzioni che mostrano tormenti diversificati: non si tratta, come è stato detto talvolta, dei supplizi inflitti ai sette peccati capitali, ma delle principali pene che, secondo i teologi, si applicano a tutti dannati, senza distinzione di categoria.<sup>333</sup>

Si può ipotizzare l'associazione di uno specifico vizio capitale agli stranieri raffigurati in questo inferno? La loro collocazione nel primo "girone" infernale, quello più vicino a Satana e generalmente associato ai superbi, dove due angeli armati di lance spingono i dannati nel fuoco eterno, farebbe pensare a un'associazione tra la superbia e il fatto di rinnegare la religione cattolica (musulmani, ebrei, eretici), ma questa relazione non è storicamente frequente nelle arti visive, né in letteratura.

Il resto dell'Inferno è strutturato in altri sei ricettacoli. Secondo un'opinione comune (che, in accordo con Baschet, non condivido) da sinistra a destra e dall'alto in basso sono raffigurati: i lussuriosi; i golosi che si mordono le mani; gli iracondi immersi in acque gelide a smorzare gli eccessi della loro ira; gli invidiosi dei quali rimangono soltanto i teschi con serpentelli che escono dalle orbite vuote; gli avari ancora ornati di inutili beni terreni (qui resi con orecchini); gli accidiosi, dei quali restano soltanto le ossa sparse.

Accettando l'ipotesi di una suddivisione dei ricettacoli infernali per tipologia di peccatori, si potrebbe concludere che in un "girone" gli orecchini siano connotativi degli avari, in quanto segno di ricchezza dal quale non ci stacca mai, mentre nel cosiddetto girone dei superbi sarebbero orientati a dare una nota di esotismo più che di ricchezza.

---

<sup>332</sup> In effetti, in letteratura, patimenti specifici per diverse tipologie di crimini erano stati descritti già nella Visione di San Paolo, le cui versioni più antiche risalgono al III secolo, ma l'associazione dei tormenti ai sette peccati capitali si stabilisce solo dal 1149 con la Visione del monaco irlandese Tungdal, che ebbe molta diffusione. La strutturazione del "settenario" nei Giudizi Universali appare solo all'inizio del XIV secolo.

<sup>333</sup> Casagrande, Vecchio, & Baschet 2000, pag. 234.

Fra i dannati di Torcello figurano varie tipologie di infedeli, compendiate dalla rappresentazione esotica di diverse etnie. Sicuramente vi sono musulmani, distinguibili dai turbanti, e strani personaggi con i baffetti spioventi. Si distingue una coppia imperiale o regale, un vescovo e un monaco. In alto a destra, Colicchia vede la raffigurazione di un ebreo e specifica che nel fuoco eterno di Torcello sono presenti teste siriane, egiziane, persiane, mongole, ma non le individua singolarmente nel mosaico<sup>334</sup>.

Il personaggio con un copricapo basso non identificabile con precisione, ma di una forma molto comune in Occidente per tutto il medioevo e oltre, e i capelli biondi è certamente un occidentale, non è dato sapere se veneziano o no (Figura 56). Un riscontro al tipo di copricapo, cronologicamente molto vicino, lo si può ritrovare in un'illustrazione della *Missio Apostolorum* (fol. 20r), in un *Tetraevangelion* costantinopolitano conservato alla BNF, databile al 1050 circa; gli astanti in alto a sinistra hanno cappelli di fogge simili.



Figura 56: Dannato occidentale, Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

---

<sup>334</sup> Colicchia 1997.



Figura 57: Missio Apostolorum (fol. 20r), in un Tetraevangelion costantinopolitano, BNF, 1050 circa.

In uno dei due capitelli dedicati ai popoli della terra, convenzionalmente numerato 21, del portico del Palazzo Ducale, scolpito verso il 1350, si vede la testa di un occidentale con un cappello che potrebbe essere assimilabile a quello di Torcello (Figura 106). Sulle tese di quel cappello si vedono due leoni di San Marco in *moleca*, il che fa pensare si tratti di un uomo di Venezia o, più probabilmente, di una colonia veneziana.

Il personaggio con i baffetti spioventi e lunghi può far pensare ad un orientale, ma non si dovrebbe trattare di un mongolo o cinese in genere, che appaiono nell'iconografia europea solo dal Duecento inoltrato in poi. I baffetti sottili e all'ingiù sono tipici anche degli elamiti nella cupola della Pentecoste della basilica di San Marco, per rimanere in ambito veneziano. I capelli lunghi e chiari e gli orecchini, però, non sono una caratteristica dei popoli asiatici.

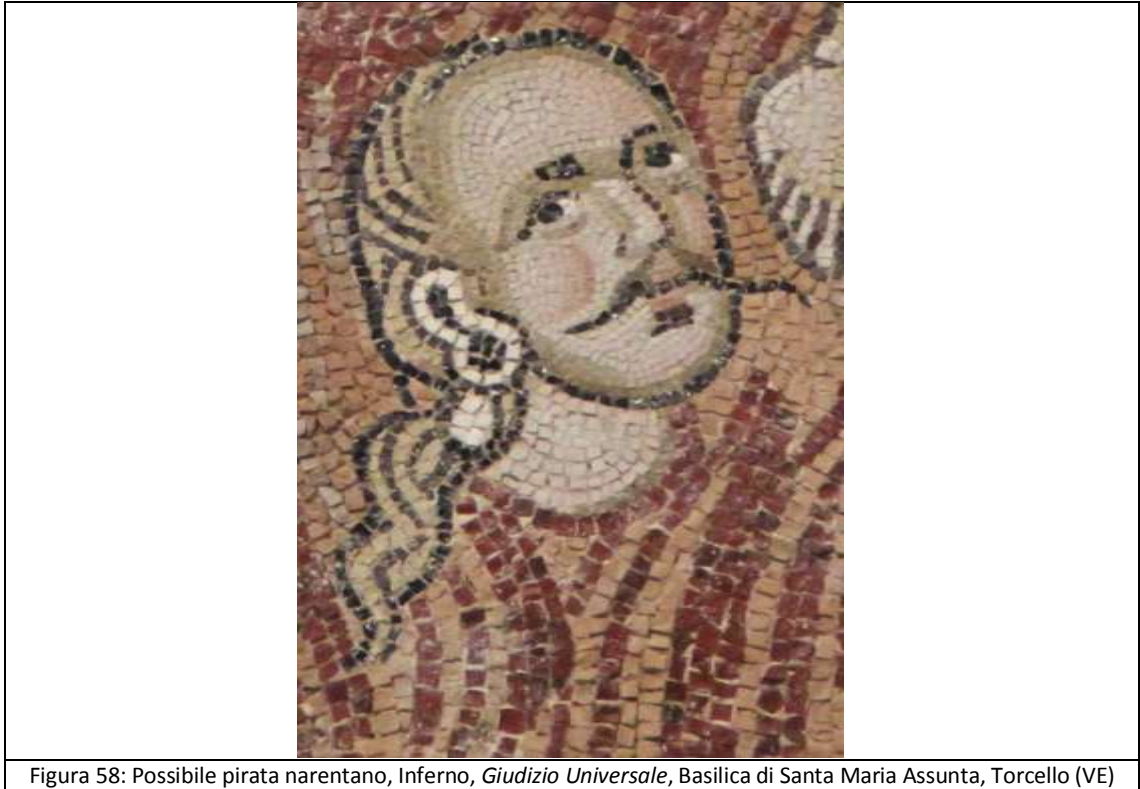


Figura 58: Possibile pirata narentano, Inferno, *Giudizio Universale*, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

Si può ipotizzare che si tratti di un pirata dalmata, anche se non posso produrre riscontri, né documentari, né visivi a supporto di questa ipotesi. I pirati narentani (popolazioni slave stanziate alle foci della Neretva) imperversarono fino all'anno 1000, quando vennero sconfitti da Pietro II Orseolo, ma la pirateria non fu mai del tutto debellata e, all'epoca, costituiva un serio problema per l'espansione commerciale veneziana. Gli uscocchi, che sostituirono i narentani nel ruolo di pirati adriatici dal XIV secolo, porteranno baffetti simili e orecchini.

Inoltre, altre teste simili a questa si riscontrano in uno dei sei avelli inferiori, quello genericamente associato agli avari. La pretesa avidità dei pirati (almeno del punto di vista veneziano) potrebbe aver giustificato questa collocazione eterna.

Sul fatto che difficilmente possa trattarsi di veneziani, ricordo che nel 1102 a Venezia fu pubblicato un decreto ecclesiastico che vietava di portare la barba, in analogia con un decreto, che addirittura sanciva la scomunica per i rei, edito a Rouen nel 1096<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> Citato in: Norris 1999.

Altri personaggi si possono inquadrare come musulmani africani, probabilmente un maghrebino (Figura 59) e un egiziano (Figura 60), di area nilotica o subsahariana per la pelle del viso più scura degli altri dannati, il particolare turbante e .



Figura 59: Dannato maghrebino, , Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)



Figura 60: Dannato nilotico, Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

Il personaggio in alto a destra nella scena (Figura 61) è ritenuto da Colicchia un ebreo, ma il copricapo è ambiguo. E' vero che anche gli ebrei portavano turbanti: il *mitsnèfeth* del sommo sacerdote o il *mighba`àh* dei gradi sacerdotali inferiori e, in effetti, la possibilità che possa trattarsi di un ebreo è data dalle due righe che corrono parallele alle frange di un lembo di stoffa del turbante, configurando il copricapo come un *tallith* avvolto sul capo. Un simile uso si riscontra anche nelle figurazioni di *Iudei* e *Iudea* della cupola della Pentecoste, ma copricapi simili sono più comuni nelle figurazioni di musulmani.





Figura 61: Arabo o ebreo, Inferno, *Giudizio Universale*, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

Nello *Skylitzes* di Madrid<sup>336</sup> un turbante simile è indossato dai dignitari abbasidi di Baghdad, da cui si recava in ambasciata il bizantino Ioannes Grammatikos<sup>337</sup>. Eppure nella cupola del Battistero, in San Marco, si vede un copricapo simile nella scena di San Giacomo Minore mentre “baptizat in ludea”, in testa al testimone del battezzando.

---

<sup>336</sup> Ioannes Scylitzes, *Synopsis historiarum*, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<sup>337</sup> Ioannes VII detto “Grammatikos” (o Grammaticus), fu patriarca di Costantinopoli dal 21 gennaio 837 al 4 marzo 843. Risulta morto prima dell’867. Verso l’830, Giovanni fu mandato in ambasciata presso il califfo abbaside al-Ma'mun, per tentare di scongiurare una guerra, ma non ottenne grossi risultati.



Figura 62: Ambasciatori di Teofilo dal califfo di Bagdad, *Skylitzes*, fol. 47, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Lo stesso copricapo si trova anche nella *Cantiga XCV* delle *Cantigas de Santa Maria*, del 1280, circa in cui è illustrato il rapimento di un conte cristiano da parte dei perfidi musulmani (Figura 63).

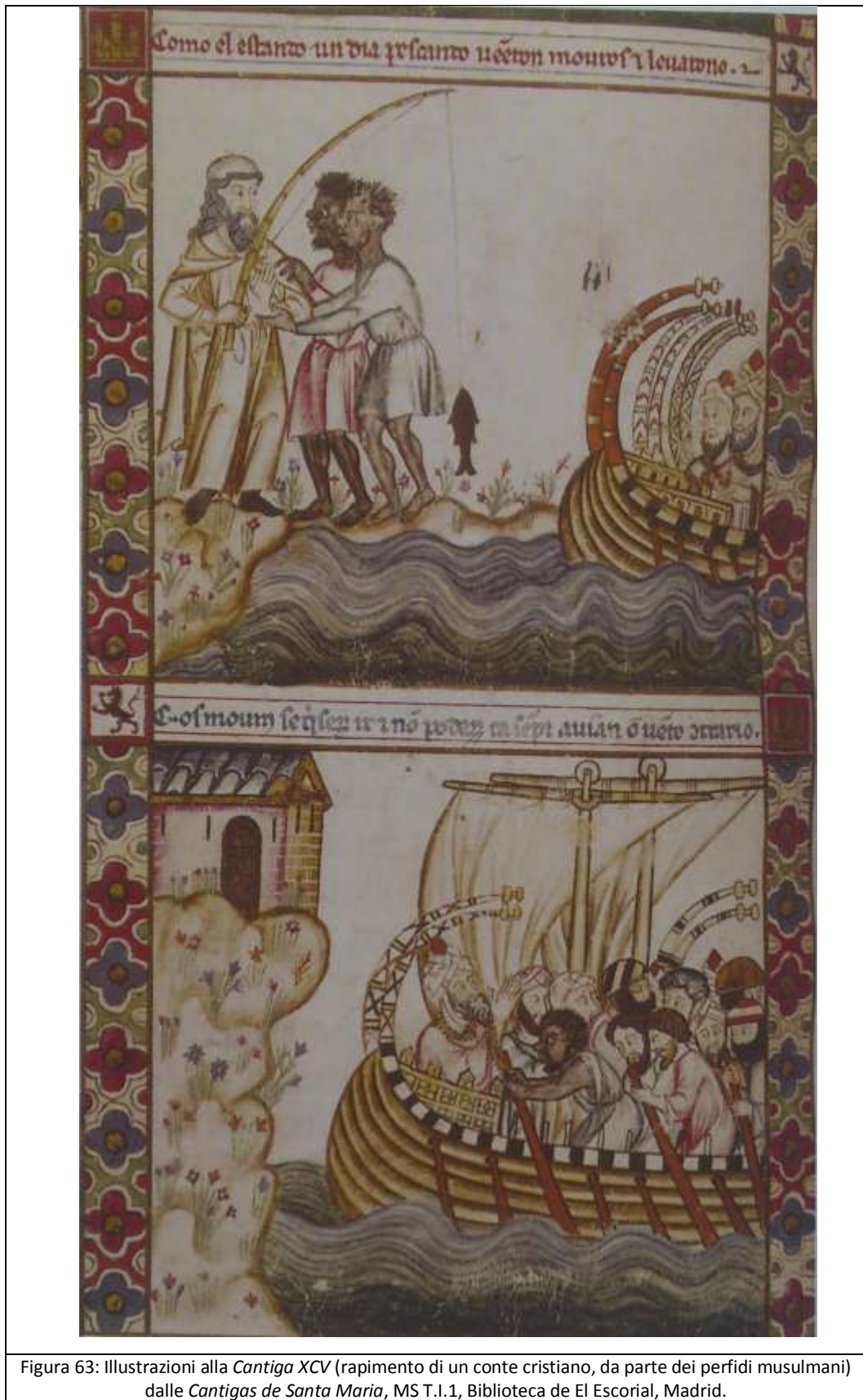


Figura 63: Illustrazioni alla *Cantiga XCV* (rapimento di un conte cristiano, da parte dei perfidi musulmani) dalle *Cantigas de Santa Maria*, MS T.I.1, Biblioteca de El Escorial, Madrid.

## BASILICA DI SAN MARCO - CUPOLE DELLA PENTECOSTE E DEL BATTISTERO

Il tema delle figurazioni etniche nello stesso contesto iconografico si ritrova nella cupola della *Pentecoste*, mosaicata tra 1149 e 1159, e nella cupola sopra il fonte battesimale nel Battistero, raffigurante *Cristo che invia gli apostoli a battezzare le genti* (*Missio Apostolorum*), del 1343-1354, nella Basilica di san Marco a Venezia.

### L'ICONOGRAFIA MARCIANA

La complessa iconografia della basilica di San Marco pone delle questioni: c'è stata una mente ordinatrice? Qualcuno che abbia tracciato il programma dell'insieme? Antonio Niero<sup>338</sup> ritiene che il piano decorativo dell'interno sia stato impostato da un unico iconografo, identificabile in Gioacchino da Fiore o Jacopo Venetico; mentre, in seguito, una successione di iconografi abbia pianificato l'esterno e la zona dell'atrio che risalgono ad un periodo successivo alla crociata del 1204. Questa è anche l'opinione di Otto Demus, che identifica in Jacopo Venetico:

il dotto canonico di San Marco, appellato anche Jacobo clerico di Venezia, studioso di Aristotele, presente a Costantinopoli nel 1136 e sostenitore, nella polemica sui patriarcati, del secondo posto per le sedi di Grado e di Aquileia.<sup>339</sup>

Il canonista di San Marco era un colto teologo greco e apportò, indubbiamente, modelli costantinopolitani ai palinsesti della basilica, ma il suo sostrato culturale, malgrado la sua origine, era occidentale<sup>340</sup>. Riguardo ai soggetti da figurare:

Ci sono nella basilica, per circa un terzo della decorazione totale, soggetti completamente estranei alla iconografia bizantina e specifici di San Marco. L'intera decorazione esterna della facciata e dell'atrio non trova rispondenza alcuna né in monumenti figurativi né nella precettistica d'arte bizantina. All'interno alcuni soggetti erano pressoché nuovi, come i quattro fiumi sotto la cupola centrale dell'Ascensione, le sedici virtù distribuite fra le sedici finestrette di essa, o la scarsa presenza di lettere greche a vantaggio di didascalie in latino, pure composte ex novo in versi leonini, cioè tipici del medioevo occidentale. Tutto questo non poteva essersi verificato per caso<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> Niero 1986.

<sup>339</sup> Niero 1986, p. 71.

<sup>340</sup> Cadei & Piva 2006, p. 486.

<sup>341</sup> Niero 1986, p. 70.

## ICONOGRAFIA DELLA CUPOLA DELLA PENTECOSTE

Al centro della cupola della Pentecoste sta il trono dell'Etimasia, sormontato dalla colomba dello Spirito Santo. Dal trono, dodici raggi luminosi raggiungono la testa degli Apostoli, seduti su preziosi seggi. Gli apostoli sono raffigurati sulla curvatura della cupola, mentre negli spazi fra le finestre, all'imposta della cupola, vi sono 16 coppie di uomini, ognuna delle quali reca un *titulus* con la nazionalità. Le etnie delle coppie di fedeli sono quelle citate in *Atti degli Apostoli* (2:9-11).

2:5 erant autem in Hierusalem habitantes Iudaei viri religiosi ex omni natione quae sub caelo sunt

2:6 facta autem hac voce convenit multitudo et mente confusa est quoniam audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes

2:7 stupebant autem omnes et mirabantur dicentes nonne omnes ecce isti qui loquuntur Galilaei sunt

2:8 et quomodo nos audivimus unusquisque lingua nostra in qua nati sumus

2:9 Parthi et Medi et Elamitae et qui habitant Mesopotamiam et Iudaeam et Cappadociam Pontum et Asiam

2:10 Frygiam et Pamphiliam Aegyptum et partes Lybiae quae est circa Cyrenen et advenae romani

2:11 Iudaei quoque et proselyti Cretes et Arabes audivimus loquentes eos nostris linguis magnalia Dei

2:12 stupebant autem omnes et mirabantur ad invicem dicentes quidnam hoc vult esse

2:13 alii autem inridentes dicebant quia musto pleni sunt isti<sup>342</sup>

Il brano cita molte regioni e popoli del Mediterraneo e del vicino Oriente. Si nota che vi è ciò che può apparire come un doppio riferimento: alla Giudea (*Iudaeam*) e ai Giudei (*Iudaei*) "e proseliti". La *lectio facilior* è che ci si riferisca, nel primo caso, a coloro che abitavano i territori dell'attuale Palestina e Israele, nel secondo, agli uomini di

---

<sup>342</sup> 5 Abitavano allora a Gerusalemme Giudei osservanti, di ogni nazione che è sotto il cielo.

6 A quel rumore, la folla si radunò e rimase turbata, perché ciascuno li udiva parlare nella propria lingua.

7 Erano stupiti e, fuori di sé per la meraviglia, dicevano: "Tutti costoro che parlano non sono forse Galilei?"

8 E come mai ciascuno di noi sente parlare nella propria lingua nativa?"

9 Siamo Parti, Medi, Elamiti, abitanti della Mesopotamia, della Giudea e della Cappadòcia, del Ponto e dell'Asia.

10 della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, Romani qui residenti,

11 Giudei e proseliti, Cretesi e Arabi, e li udiamo parlare nelle nostre lingue delle grandi opere di Dio".

12 Tutti erano stupefatti e perplessi, e si chiedevano l'un l'altro: "Che cosa significa questo?".

13 Altri invece li deridevano e dicevano: "Si sono ubriacati di vino dolce".

religione ebraica già parzialmente dispersi nel mondo e che visitavano Gerusalemme alla *Pentecoste*<sup>343</sup>. Nella cupola, le raffigurazioni delle 16 nazioni citate negli Atti sono raddoppiate in 32 personaggi, il che la rende unica. Non si tratta di una semplice duplicazione: ogni Nazione è rappresentata da un adulto barbuto e da un giovane imberbe. La raffigurazione etno-antropologica non sembra però avere basi realistiche.



Figura 64: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "ARABE", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia.



Figura 65: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "CRETES", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia.

<sup>343</sup> La diaspora degli ebrei inizia, tralasciando la "cattività babilonese", dopo la tragica conclusione delle due grandi rivolte ebraiche nel 70 d.C. e di Bar Kocheb, nel 135 d.C. Il Tempio di Gerusalemme viene di nuovo, e definitivamente, distrutto e Gerusalemme, divenuta la romana Aelia Capitolina, viene interdetta agli ebrei. La Grande diaspora porterà alla dispersione della maggior parte degli ebrei verso il nord Africa e l'Europa. Si veda: Veronese 2010.



Figura 66: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "IVDEI", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 67: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "ROMANI", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 68: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "LIBIAM", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 69: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "EGIPTVM", *Cupola della Pentecoste*, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 70: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "PA(n)PHILIAM", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 71: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "PONTVM", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 72: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "FRIGIA", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 73: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "ASIATICI", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 74: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "CAPPAOCIA", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 75: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "IVDEA", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 76: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "MESOPOTAMIA", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 77: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 "ELAMIT", Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 78: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 “MEDI”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San  
 Marco, Venezia



Figura 79: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159  
 “PARTHI”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San  
 Marco, Venezia<sup>344</sup>

Il mosaico ha subito rifacimenti molto invasivi dal XV secolo in poi, spesso con sovrapposizione delle zone restaurate. Uno dei restauri del XV secolo si evidenzia nelle scarpe a punta dei cretesi. Un restauro del XVIII secolo è particolarmente visibile per ciò che Demus definisce “falsi” colori: “a poisonous green, a milky light blue, and a brilliant red”<sup>345</sup>, particolarmente espliciti nella parte inferiore della Mesopotamia e nel gruppo “iudea”. I restauri del XVIII secolo coinvolgono principalmente le nazioni poste fra le finestre: “romani”, “iudea”, “elamit” e le parti inferiori di “medi” e “asiatici”.

I mosaici sono, quindi, stati manipolati più volte e non possono essere considerati originali dal punto di vista della tessellatura, ma l’impianto iconografico, salvo rari casi, si può presumere autentico e fedele all’idea primigenia. I personaggi e i costumi rispecchiano gli originali, con l’eccezione di libici e romani, vistosamente adattati alla concezione del secolo in cui avvenne il restauro. Demus ritiene che:

<sup>344</sup> Immagini tratte da:

[http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read\\_full.action?cardNumber=395&leaves=0](http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action?cardNumber=395&leaves=0)

<sup>345</sup> Demus 1988, p. 148.

As regards form, the outlines, the general ductus of large parts of the drapery, the modeling practices, and the technical procedures, especially in the faces, can also be considered as authentic. Some of the color may have been altered (the becco di merlo), but the general coloristic character seems to be dependable.<sup>346</sup>

Le popolazioni o “nazioni” (*phylai kai glossai*) effigiate fra le finestre della cupola, sono fra le raffigurazioni più interessanti di etnie straniere pervenuteci dal Medioevo. Innanzitutto, vi è la particolarità del numero dei personaggi: sono presenti 16 coppie: un uomo anziano e uno giovane per ogni gruppo etnico, distinguibili fra loro nei tratti del volto e nell’abbigliamento: nel caso più semplice varia almeno il colore degli abiti o il cappello. Non ci sono clonazioni o anonimità nell’aspetto degli abiti. Le coppie non sono costituite da maschi e femmine, ma di uomini barbuti e giovani imberbi, anche se in certi casi (Mesopotamia, Cappadocia) si può essere tratti in inganno dai capelli lunghi dei giovani.

Demus afferma che nessun’altra immagine derivata dagli *Atti degli Apostoli*, bizantina od occidentale, presenta più di 16 personaggi, uno per nazione. Nel caso di San Marco la duplicazione potrebbe essere stata suggerita dal plurale in metà dei nomi che appaiono negli Atti (Parthi, Medi, Elamitae, Asiatici, Romani, Iudaei, Cretes, Arabae) e dal desiderio di rappresentare gruppi dialoganti, come nella serie degli Apostoli. Le posizioni e la gestualità delle figure li identificano come attori di una discussione. Va notato come gli artisti hanno risolto il problema posto dal fatto che negli *Atti* siano presenti sia i “giudei” (interpretati all’epoca come gli ebrei europei) che gli abitanti della “Giudea” (gli abitanti della Palestina): i giudei indossano vesti lunghe e cappelli come i farisei e i gerosolimitani delle scene cristologiche, mentre gli abitanti della Giudea vestono di mantelli e turbanti.

I mosaicisti si ripetono nella tipologia dei volti dei giovani imberbi, spesso distinti fra loro solo per la lunghezza dei capelli. I personaggi più “maturi” sono, invece, ben connotati da diverse fogge e colori delle loro barbe. Personaggi come gli elamiti, i mesopotamici e i cappadoci sono fortemente caratterizzati.

Le coppie di arabi e di egiziani sono raffigurate all’incirca allo stesso modo: portano un rozzo turbante, vestono delle toghe bianche, hanno una spalla e le gambe scoperte

---

<sup>346</sup> Demus 1988, p. 149.

e sono scalzi; l'unica differenza, bastante, è che gli arabi sono bianchi e gli egiziani neri, non si è ritenuto necessario introdurre ulteriori segni distintivi. Una prova del fatto che non vi sia una reale analisi etnografica di usi e costumi dei popoli raffigurati è costituita proprio da queste immagini stereotipate: egiziani e arabi sono resi come selvaggi seminudi.

I romani sono raffigurati come soldati della Roma imperiale, pur se con l'introduzione di variazioni fantasiose, tra cui il "berretto frigio" che è indossato anche dalla coppia del Ponto ma, paradossalmente, non dai frigi.

Medi e Parti, abitanti dei territori della Persia storica, sono praticamente indistinguibili: vestono lunghe toghe di foggia classica e non portano cappelli.

Gli elamiti sono il gruppo dall'aspetto più orientale, evidenziato anche dalla spada curva che si intravede alle spalle del maggiore dei due. Il loro copricapo evoca quello, particolarissimo e che definirei "a viticcio", molto raffigurato nel Duecento e Trecento sulle teste di varie etnie medio orientali.

Le popolazioni raffigurate in San Marco non sono facilmente inquadrabili in un contesto di analogie iconografiche per la varietà nella rappresentazione di personaggi e costumi. Demus ha studiato abbondantemente i riferimenti iconografici della cupola della *Missio Apostolorum* giungendo alla conclusione che il mosaico della cupola della Pentecoste nel Katholikon del monastero di Hosios Lukas può considerarsi un precedente iconografico dei mosaici marciari. Nei pennacchi della cupola i diversi popoli della terra, in 4 gruppi ognuno di 4 tipi etnici diversi, presentano una discreta varietà figurativa. Come scrive Demus:

Hosios Lukas is somewhat nearer to San Marco: some of the figures wear caftans, trousers, and high boots; one is clad in imperial costume, with a kind of *loros*, a predecessor of the personifications of the cosmos in later representations; and one, at least, is wearing a fantastic hat.<sup>347</sup>

Il perduto mosaico della *Apostoleion*, o Chiesa dei Santi Apostoli, di Costantinopoli ha probabilmente avuto il suo ruolo nella formazione iconografica dei mosaici di San

---

<sup>347</sup> Demus 1988, p. 153.

Marco; sebbene manchi la parte della descrizione di Nicola Mesarite<sup>348</sup> riguardante la Pentecoste, si riscontrano almeno due dettagli della descrizione della *Missio Apostolorum*: nella narrazione di Mesarite i Saraceni e i Persiani sono vestiti con abiti persiani e, “adornano le loro teste con variopinti copricapi, azzurro, rosso intenso e bianco”<sup>349</sup>, mentre gli alessandrini si dice siano vestiti di corte tuniche. Dal momento che non ci sono persiani o alessandrini tra le etnie della Pentecoste, non è possibile un confronto diretto, ma i cappelli multicolori si riscontrano fra i personaggi di Hosios Lukas e si può anche pensare potessero essere rappresentati nella versione originale dei libici nella cupola di San Marco.

Demus è prodigo di riscontri iconografici, anche semplicemente per l’aspetto più esteriore dei personaggi<sup>350</sup>. Alcune rappresentazioni successive della *Pentecoste* e illustrazioni di opere storiche, pseudo-storiche e teologiche presentano tipi e costumi che sono simili a quelli dei nostri mosaici. A Ohrid, in Macedonia, nella *Peribleptos*, o chiesa di San Clemente, gli arabi sono raffigurati come mori con la parte superiore del corpo nuda e turbanti in testa. L’uso del turbante è frequente nelle illustrazioni della *Synopsis Historiarum* (in greco Σύνοψις ἱστοριῶν) di Joannes Skylitzes<sup>351</sup>, del *Roman de Alexandre* nella versione del manoscritto di Venezia (o *Alexandre B*) e della storia di *Barlaam e Joasaph*<sup>352</sup>. Demus segnala che i cappelli indossati dagli Asiatici si ritrovano in

---

<sup>348</sup> Nicola Mesarite (Νικόλαος ὁ Μεσαρίτης). Teologo e polemista (Costantinopoli: anno di nascita ignoto – 1216/1222). Diacono di Santa Sofia, alla morte del fratello Giovanni ne continuò la resistenza contro la gerarchia latina, finché, costretto a passare in Asia Minore, fu referendario del patriarca di Nicea (1208) e poi metropolita di Efeso (verso il 1212). Occupò diverse cariche ecclesiastiche sotto gli ultimi Comneni. Scrisse molto, ma nel presente elaborato ci riferiamo alla sua descrizione della basilica dei santi Apostoli e dei suoi mosaici (assai importante per la storia dell’arte, perché integra la descrizione poetica di Costantino Rodio).

<sup>349</sup> Demus 1988, p. 154.

<sup>350</sup> Le citazioni di possibili riscontri iconografici successive sono tratte da: Demus 1988, pp. 153-154.

<sup>351</sup> Giovanni Scilitze (Ioannes Scylitzes, in greco Ιωάννης Σκυλίτζης; dopo il 1040 – 1101/1110) è stato uno storico bizantino del tardo XI secolo. Il suo lavoro principale è intitolato *Sinossi della storia* (*Synopsis historiarum*, in greco Σύνοψις ἱστοριῶν), che copre i regni degli imperatori bizantini dalla morte di Niceforo I nell’811 alla deposizione di Michele IV nel 1057 e continua la cronaca di Teofane. Esiste anche una continuazione di questo lavoro, conosciuta come *Scilitze Continuato*, che copre gli anni fino al 1079, forse scritta anch’essa da Scilitze. Il manoscritto più famoso della *Sinossi* è stato realizzato in Sicilia nel XII secolo ed ora si trova nella Biblioteca Nacional de España a Madrid. Per questo è noto come *Madrid Skylitzes*. “Skilitze, Giovanni” n.d.

<sup>352</sup> *Balauhar e Budasaf* o *Bilawhar wa-Yudasaf* è una versione islamica della storia di Siddhartha Gautama (il Buddah) originariamente in lingua Sogdian (Medio Iraniano). In Occidente è nota come la storia di *Barlaam e Josaphat*. La versione più nota in Europa è tratta da una fonte indipendente Greca, seppur improntata sulla storia “originale”, attribuita convenzionalmente ad un monaco Giovanni. Una tradizione posteriore ipotizza potesse essere Giovanni Damasceno, ma la maggior parte degli studiosi considera

forma analoga nel *Menologio* di Basilio II<sup>353</sup> (p. 209), quelli dei Cappadoci nello *Skylitzes* di Madrid (fol. 12v, 13v, etc.); i loro costumi nel *Alexander B* di Venezia (fol. 85v), le tuniche ricamate ed i cappelli arrotondati dei Cretesi sono frequenti nelle miniature dello *Skylitzes*, pur se associati, genericamente, a dignitari bizantini; le figure dalla pelle scura degli Egiziani, con il torso nudo e i turbanti, si vedono nel manoscritto *Alexander B* (fol. 70) e nel *Menologio* (pp. 93, 317), i cappelli del popolo di Giudea sempre nel *Alexander B* (fol. 64v, 76, 148v, 149v), dove troviamo anche il costume degli Iudei (fol. 92); figure simili a quelle della Mesopotamia si possono vedere nello *Skylitzes* (fol. 49), e i loro cappelli sono riscontrabili simili nel *Salterio Theodore*<sup>354</sup> (fol. 58) e nella *Cronaca di Manasses*<sup>355</sup> (cc. 84, 86v, 105, 117), quelli degli abitanti della Pamphilia nel *Alexander B* di Venezia (fol. 139v), mentre i loro costumi persiani, simili a quelli dei Magi nelle rappresentazioni bizantine della Natività e alla veste consueta di Daniele, sono frequenti nel *Menologio* e nel *Salterio Theodore*. Anche il costume militare dei Romani nel loro presente aspetto, pur se rinnovato, contiene ancora tutti gli elementi delle uniformi bizantine, con la caratteristica sciarpa attorno al torace.

---

quest'attribuzione quantomeno improbabile. Invece, ci sono prove storiche e documentali che l'autore possa essere Eutimio di Athos, un georgiano che morì nel 1028.

<sup>353</sup> Il *Menologio di Basilio II* è un codice miniato bizantino della fine del X secolo, oggi custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Graec. 1613), composto da 439 pagine (363x287 mm) che contiene il calendario dei santi, seguendo l'ordine dell'anno liturgico (dal primo settembre al 28 febbraio) con fino a otto ricorrenze per ogni giorno. Sembra essere il primo volume dei due redatti per l'imperatore. È organizzato come un libro illustrato, ogni pagina è divisa in due parti, una miniata e l'altra recante, su 16 righe, il commento alla miniatura. Le 430 miniature si alternano tra la parte alta e bassa dei fogli, con scene della Vita di Cristo come la Natività e Battesimo, vite e martirii di santi o alcune scene di ritrovamenti di reliquie. Fu prodotto per l'imperatore Basilio II, come indicato nella poesia presente a pagina XIII, e perciò chiamato *Menologio di Basilio II*. Appartiene a quel periodo dell'arte libraria bizantina, verso la fine del X secolo, noto come "Rinascenza macedone". È il più antico menologio bizantino conosciuto, fu redatto da Simeone Metafraste intorno all'anno 985, è un autentico capolavoro dell'arte bizantina, arricchito da preziose miniature che furono eseguite da un'equipe di 8 artisti guidata da Pantoleone; fatto molto raro in ambito bizantino, ogni miniatura porta il nome del maestro che la eseguì. 79 miniature furono eseguite dal maestro Pantoleone, 45 sono firmate Gregorio, 61 Michele Vlahernita, 67 Michele giovane, 32 Simeone, 48 Simeone Vlahernita, 27 Miniere e 71 Nestore. Pantoleone impose un traliccio compositivo per diagonali, estremamente misurato e controllato, con scansione solenne.

<sup>354</sup> *Salterio Theodore*, 1066, realizzato a Costantinopoli, Add. Ms. 19352, British Library, London.

<sup>355</sup> Constantine Manasses (Κωνσταντῖνος Μανασσῆς; circa 1130 - circa 1187) fu uno storico bizantino attivo nel XII secolo, durante il regno di Manuele I Comneno (1143-1180). Scrisse una cronaca, o sinossi storica, che parte dalla Genesi e arriva alla fine del regno di Nikephoros Botaneiates (1081), spinto dalla sorellastra dell'Imperatore, Irene. L'opera consiste di circa 7000 versi, ma il successo riscosso portò subito alla redazione di una traduzione in prosa. Nel Trecento fu tradotta anche in bulgaro e in slavonico.

Dal punto di vista della rappresentazione etnografica il mosaico è totalmente bizantino: la maggior parte dei costumi dei *phylai kai glossai*<sup>356</sup> della cupola della *Pentecoste* è prefigurata in opere mediobizantine, ma potrebbe anche essere stata contenuta in libri bizantini che fungevano da modello. La conclusione di Demus è che non vi è alcun elemento iconografico specifico dell'Europa occidentale, neppure nei piccoli dettagli. Eppure, ammette Demus, lo pseudo-realismo rappresentativo tradirebbe lo spirito di Venezia, come pure la schematizzazione geometrica della composizione.

#### CUPOLA DEL BATTISTERO O DEGLI APOSTOLI

Il battistero, detto *giesa dei puti*, è posto a sud della basilica, e fu ottenuto chiudendo parte dell'atrio. L'originaria entrata dalla piazzetta scandiva la successione di tre ambienti: l'antibattistero, dove i catecumeni attendevano il rito battesimale, il battistero vero e proprio e il presbiterio.

La realizzazione degli spazi chiusi risale alla prima metà del XIV secolo, mentre la decorazione musiva degli interni fu voluta e diretta da Andrea Dandolo, personaggio cardine del periodo e colto umanista, che fu prima procuratore di San Marco e poi Doge dal 1343 al 1354. L'autocelebrazione della sua persona e del *dogado*, da lui incarnato, si ritrova nella sua raffigurazione nelle vesti di offerente ai piedi della grande *Crocifissione* in una lunetta del Battistero.

Nell'antibattistero, sulla volta a botte, sono raffigurati i profeti dell'Antico Testamento, mentre, conseguentemente alle funzioni del luogo, i temi principali dei mosaici del Battistero sono il sacramento del battesimo e la figura di san Giovanni Battista. Le pareti dell'aula sono mosaicate con episodi dell'infanzia di Gesù e della vita di san Giovanni Battista. Il riquadro di fronte alla porta presenta il Battesimo di Gesù nel Giordano. I canoni iconografici bizantini iniziano a presentare alcuni caratteri già gotici.

---

<sup>356</sup> "Popoli e tribù", dal greco antico.



Figura 80: Dettaglio dei battesimi, Alessandria, Efeso, Iudea – Frigia, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 81: Dettaglio dei battesimi, Frigia – Etiopia – Egipto – India, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 82: Dettaglio dei battesimi, India – Acaia – Roma – India, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 83: Dettaglio dei battesimi, India – Mesopotamia – Palestina - Alesandria, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia

## ICONOGRAFIA DELLA CUPOLA DEL BATTISTERO

La missione degli apostoli è un tema medievale che appare nel IX secolo sia in Oriente, nel manoscritto delle omelie di Gregorio di Nazianzo (*Graecus 510*<sup>357</sup>), databile fra 879 e 882, che in Occidente, durante il papato di Leone IV (847-855) nel Palazzo Lateranense di Roma, perché attiene maggiormente alla diffusione che non alla fondazione della Chiesa cattolica. Inoltre, il tema fu utilizzato frequentemente nel XII secolo perché associato alle crociate: conversione o conquista armata, il risultato avrebbe dovuto essere lo stesso<sup>358</sup>.

Il modello iconografico di ogni singolo settore della cupola è tratto dai riquadri di un'illustrazione del manoscritto bizantino noto come *Graecus 510* (Tavola 6), conservato alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi, un'edizione delle Omelie di Gregorio di Nazianzo. Ogni singolo apostolo, esortato da Cristo secondo la formula della *Traditio Legis*, viene ritratto in un riquadro mentre somministra il battesimo a un catecumeno alla presenza di un testimone.

I catecumeni vengono battezzati per immersione: sono infatti immersi fino al petto in fonti battesimali di varie forme. L'apostolo impone la mano secondo la tradizionale benedizione battesimale. Il soggetto raffigurato ha un'iconografia nettamente paleocristiana, come del resto lo erano i modelli scelti per la decorazione musiva nel nartece, risalente al XIII secolo.

Debra Pincus nota come nel manoscritto bizantino *Graecus 510* l'enfasi visiva sia posta "sugli apostoli in quanto gruppo guidato da una meta comune", mentre l'Occidente tende ad evidenziare il ruolo di Pietro, per ovvi motivi. Venezia assume una posizione intermedia e nella cupola del Battistero attinge ad entrambe le tradizioni. Già Katzenellenbogen aveva rilevato che la figurazione degli apostoli nella cupola del Battistero avrebbe potuto rispecchiare quella degli Atti degli apostoli nella cupola del braccio occidentale della croce della chiesa dei Dodici Apostoli di Giustiniano a Costantinopoli, fonte anche per il manoscritto *Graecus 510*.

---

<sup>357</sup> MS. *Graecum 510*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Division occidentale, Paris (F).

<sup>358</sup> Katzenellenbogen 1944.

Dal punto di vista della figurazione individuale si può notare che, nella miniatura delle *Orationes* di Gregorio, i battezzandi, pur dissimili fra loro per acconciature e barbe, non sono particolarmente caratterizzati somaticamente, il che conferma che prima del XII secolo non c'è una effettiva ricerca della tipizzazione etnologica.

Le singole figurazioni della cupola del Battistero presentano uno schema ripetuto: l'architettura sintetica di una città murata, l'apostolo battezzante, il battezzato e una terza figura, vestita in costume locale a fornire le coordinate geografiche del battesimo, ulteriormente rimarcate da un *titulus*. In aggiunta a queste considerazioni di Debra Pincus, si può rilevare che, sia nel modello del *Graecus 510*, sia nel mosaico marciano, lo schema iconografico descritto appare quasi obbligatorio. La denotazione del luogo in cui si svolge il battesimo è necessaria, quindi si fu obbligati ad inserire un numero di connotazioni sufficienti a chiarirla: il battezzante e il battezzato, l'uno per la veste "canonica" della santità, l'altro per la sua nudità non offrono riferimenti geografici o etnici; la città murata è sempre stereotipata, e di ciò gli artisti avevano coscienza; la tipizzazione rimane quindi offerta dal *titulus* (per chi sa leggere) e, soprattutto, dal testimone, il cui vestiario dovrebbe offrire agli astanti almeno l'idea di un luogo remoto. Le indicazioni geografiche fornite dai *tituli* della cupola del battistero di San Marco sono:

- S[AN]CT[V]S MARCVS BAPTIZA [T] I[N] ALESANDRIA
- S[AN]CT[V]S IOH[ANN]ES EV[AN]G[ELISTA] BAPTIZA[T] I[N] EFESO
- S[AN]CT[V]S IACO[BV]S MINOR BAPTIZA[T] I[N] IVDEA
- S[AN]CT[V]S PHYLIP[VS] BAPTIZA[T] I[N] FRIGIA
- S[AN]CT[V]S MATHEV[S] BAPTIZA[T] I[N] ETIOPIA
- S[AN]CT[V]S SIMON BAPTIZA[T] I[N] EGIPTV[M]
- S[AN]CT[V]S TOMAS BAPTIZA[T] IN INDIA
- S[AN]CT[V]S ANDRE [AS] BAPTIZA [T] I [N] [A]CHAIA
- S[AN]CT[V]S PETRV[S] BAPTIZA[T] IN ROMA
- S[AN]CT[V]S BARTOLOMEV[S] BAPTIZA[T] I[N] INDIA
- S[AN]CT[V]S TADEV[S] BAPTIZA[T] I[N] MESOPOTAMIA
- S[AN]CT[V]S MATIAS BAPTIZA[T] I[N] PALESTIN[A]

Quasi tutti i testimoni presenti ai battesimi sono uomini maturi, connotati da una folta barba, a volte bianca e i loro vestiti presentano poche variazioni (veste, mantello, tunica). Come quasi sempre avviene, la diversificazione geografica è data dal colore della pelle o, soprattutto, dal copricapo indossato.

Il testimone del battesimo in Acaia (Pelopponeso) veste un mantello damascato e ha per copricapo uno zuccotto risvoltato e foderato simile a quello indossato nel XIV e XV secolo da dignitari e religiosi greci (Figura 84).



Figura 84: *Testimone di battesimo in Acaia*, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia



Figura 85: *Testimone di battesimo in Etiopia*, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia

L'etiope veste una semplice tunica, lo connotano il fatto di essere nero e scalzo e portare un semplice turbante fatto con una striscia di stoffa arrotolata. (Figura 85)



Il testimone frigio è abbastanza anonimo nella sua tunica marrone. Curiosamente, come i frigi nella cupola della *Pentecoste*, non indossa il cosiddetto berretto frigio, ma un semplice copricapo a tesa larga. (Figura 86)

Il testimone indiano che presenzia al battesimo di san Tommaso è scalzo, con una veste corta e le maniche rimboccate, un turbante semplice, come l'etiope, e delle curiose cavigliere di stoffa arrotolata (Figura 86). Un altro indiano, al battesimo di san Bartolomeo, è vestito in modo simile, ma è calzato.



Il testimone della Mesopotamia è uno dei rari imberbi, ha un mantello sopra la veste e un particolare copricapo conico, assimilabile a quello con cui più di un secolo prima altri mosaicisti avevano ritratto il mesopotamico giovane nella cupola della Pentecoste, segno che l'accessorio era considerato valido dal punto di vista denotativo (Figura 88).

Il testimone della Iudea ha una benda bianca annodata sul capo, dalla cui sommità spunta una sagoma rotondeggiante rosso scura: un'apparente reminescenza di un *tefillin* ebraico. Lo stesso tipo etnografico è raffigurato negli ebrei delle *storie dell'infanzia di Gesù*, raffigurate nel medesimo luogo.

Il testimone di Efeso, attualmente città turca sull'Egeo, non ha alcun copricapo e porta un mantello rosso su una semplice veste grigiastra.

Il testimone romano è significativamente raffigurato come un ideale soldato dell'antica Roma, come nella cupola della Pentecoste: giovane, sbarbato e con tanto di elmo, cotta in maglia, lancia e scudo. Iconograficamente è simile ai soldati che, in molte rappresentazioni della *Passione*, montavano di guardia al sepolcro di Cristo ed è stato

ricopiato fedelmente nella figurazione del soldato che decapita san Giovanni Battista, in un mosaico nella stessa stanza (Figura 89).

Il testimone alessandrino appare di carnagione chiara, indossa una lunga tunica a righe e ha in testa un semplice turbante.

Il testimone egiziano è di carnagione più scura, con il consueto turbante e un mantello sopra la veste.

Da notare che nella stessa sala, in una scena realizzata in un'epoca posteriore, da una porta di una città stilizzata transita un personaggio di difficile collocazione etnica: un camelliere dagli occhi allungati e i baffi sottili, con un cappello piumato al vertice, che lo qualificherebbero come centroasiatico, mentre la folta barba lo avvicina all'iconografia più consueta del musulmano mediterraneo (Figura 90).



Figura 90: *Camelliere*, Battistero, basilica di San Marco, Venezia

La geografia figurata nella cupola, oltre alla coloristica descrizione dei popoli, presenta ulteriori aspetti di notevole interesse. È noto che gli apostoli partirono da Gerusalemme e si diressero a ventaglio verso i popoli pagani del mondo allora

conosciuto<sup>359</sup>. Debra Pincus rileva che esistono delle differenze tra i luoghi da evangelizzare tradizionalmente stabiliti negli “atlanti biblici” e i luoghi attestati dai *tituli* della cupola (Figura 91), e che:

Tuttavia, questa specificità topografica acquisisce un significato nuovo quando si comprenda che l'estensione territoriale coperta dagli apostoli del battistero di San Marco circostrive con impressionante accuratezza l'immenso impero commerciale costituito dai Veneziani nel corso dei secoli xiii e xiv.<sup>360</sup>

A Venezia, verso la metà del Trecento, si sviluppò un'accurata e cospicua produzione cartografica, in curiosa, ma non stupefacente, coincidenza con il periodo di realizzazione dei mosaici della cupola del Battistero e dei capitelli del Palazzo Ducale, sui quali sono raffigurati i popoli del mondo, di cui si parlerà in seguito. Non è il caso di dilungarsi qui sulle motivazioni e le necessità di quest'accelerazione verso la scientificizzazione topografica della geografia empirica finora praticata dai veneziani; ma è evidente che per mantenere e accrescere il controllo dei mari, il che per Venezia significava sopravvivere, era richiesto un continuo aggiornamento tecnologico, in questo caso non bellico, ma gestionale e informativo. Venezia acquisì così un suo ruolo dominante e specifico nella produzione di carte geografiche e di portolani.

La quarta crociata del 1204 aveva portato i veneziani alla conquista di Costantinopoli e aveva consentito un solido, ma momentaneo, controllo diretto sul Mediterraneo orientale. Le principali rotte commerciali da Venezia erano due: quella verso la Romania, che includeva i balcani e l'impero bizantino, e quella d'Oltremare, che arrivava in Terrasanta, in Egitto e nel mar Nero<sup>361</sup>. Le basi navali principali per il controllo dell'Adriatico e dell'Egeo erano poste a Creta e nella Morea, l'antica Acaia, ma l'espansione Duecentesca del potere commerciale e politico veneziano portò alla

---

<sup>359</sup> “L'attività missionaria che viene rappresentata nella forma di un'esplosione che ha origine a Gerusalemme, ci fornisce, nella disposizione dei loci della cupola, un'estensione territoriale che comprende il Mediterraneo orientale e penetra profondamente in Asia. Spostandosi lungo il Mediterraneo orientale, si hanno: Andrea in Acaia, conosciuta successivamente con il nome di Morea che, tradizionalmente, includeva anche l'isola di Creta; Filippo in Frigia; Giovanni l'Evangelista a Efeso. Verso sud, si hanno Marco ad Alessandria e Simone genericamente in Egitto. Ancora più a sud, nella terra del Mar Rosso, sono Matteo in Etiopia, Giacomo il Minore in Giudea, Mattia in Palestina e Taddeo in Mesopotamia. Bartolomeo e Tommaso ci portano verso est, all'interno del territorio dell'India. Infine, Pietro si stabilisce in Occidente, a Roma.” Si veda: Pincus 1996, p. 463.

<sup>360</sup> Pincus 1996, p. 464.

<sup>361</sup> Si veda: Lane 1978.



fondazione o al rinforzo di colonie costiere verso l'Egeo e la Palestina, mentre i buoni rapporti con i khanati mongoli allargarono il raggio d'azione all'India e alla Cina.

Rileva, condivisibilmente, Pincus che:

Qui, nel battistero di San Marco, la direttiva di Cristo agli apostoli di costituire un impero cristiano coincide con l'attività di Venezia di dare vita a un impero commerciale cristiano. Le raffigurazioni riccamente colorate che brillavano contro lo sfondo dorato della cupola, vivacizzate da abiti esotici, la cui specificità visiva veniva sottolineata dai nomi di luoghi resi familiari dai viaggi commerciali devono avere impresso un senso palpabile di terre orientali nelle menti dei Veneziani che alzavano lo sguardo all'interno della cupola.<sup>362</sup>

Ed è vero che la sola base di ogni fortuna di Venezia fu, almeno fino al XV secolo, il commercio marittimo. La conquista di un dominio "continentale" avvenne solo verso il XV secolo, nel momento in cui già, velatamente, iniziava il suo declino. Il dominio del mare diede forma a ogni aspetto dello stato veneziano, sia sociale, che economico, che politico. La conquista di Costantinopoli rafforzò così il ruolo di erede e successore dell'impero romano (e cristiano) d'Oriente, che Venezia aveva già preconizzato nel XII secolo, ma che allora poté propagandare con enfasi.

E fu il doge Andrea Dandolo a offrire un contributo fondamentale alla visione propagandistica che Venezia diede, ed ebbe, di se stessa, soprattutto nel collegare la storia di Venezia a quella cristiana in una prospettiva teleologica che guardava al trionfo della Serenissima, veicolo di civiltà e di cristianesimo, malgrado le reali difficoltà nei rapporti con la chiesa di Roma. Questo avviene, poi, in un periodo storico in cui Venezia attraversa numerosi mutazioni nella sua struttura sociale e politica. Nel 1297 la "serrata del maggior consiglio", con le leggi ad essa correlate, aveva trasformato la precedente oligarchia elettiva in una classe nobiliare ereditaria<sup>363</sup>. Nei periodi di cambiamento è sempre necessario rafforzare l'identità "nazionale" e, proprio in quest'ottica, il battistero di San Marco si configura come:

lo spazio in cui l'identità centrale dello Stato veneziano poteva essere dichiarata in modo pregnante ed efficace. Se si considera che la chiesa di San Marco è sia spazio della comunità che spazio fortemente rappresentativo del governo - "matrice" e Eigenkirche -

---

<sup>362</sup> Pincus 1996, p. 464.

<sup>363</sup> Lane 1978.

allora è comprensibile che nel battistero venga esplicitato un messaggio di ciò che rappresenta il cuore dello Stato veneziano.<sup>364</sup>



<sup>364</sup> Pincus 1996, p. 465.

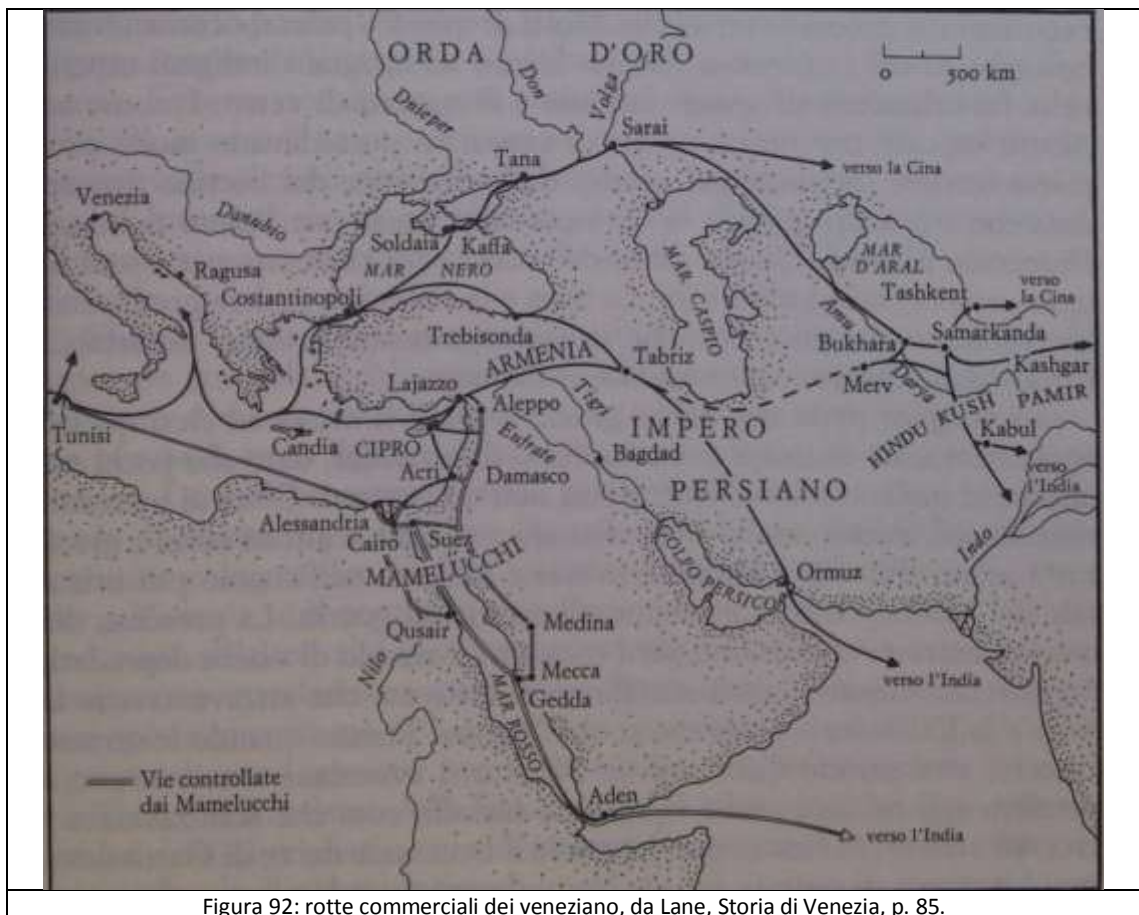


Figura 92: rotte commerciali dei veneziano, da Lane, Storia di Venezia, p. 85.

#### VISIONE POLITICA DELLA *MISSIO APOSTOLORUM*

I veneziani si consideravano i restauratori dell'originaria libertà romana e il titolo attribuito al Doge appariva come un'autentica successione imperiale. Secondo una leggenda, dopo la conquista di Costantinopoli nel 1204, i nuovi dominatori veneziani discussero e votarono sul fatto di trasferire in quella città la sede del governo ducale, nell'idea di un mitico ritorno alle origini. Lane ci informa, però, che

Dietro tale leggenda c'è di vero soltanto questo, che per vari anni i veneziani di Costantinopoli, retti da un podestà di loro scelta, continuarono ad agire, come già Enrico Dandolo, senza aspettare di consultarsi con le autorità di Venezia; e che i veneziani residenti nel territorio dell'ex impero bizantino, a Costantinopoli e altrove, furono forse per qualche tempo quasi altrettanto numerosi e ricchi di quelli intorno a Rialto.<sup>365</sup>

Il *Drang nach Osten* veneziano sarebbe anche stato favorito dalla conquista non cruenta di Gerusalemme, operata da Federico II con la sesta crociata del 1228, risoltasi

<sup>365</sup> Lane 1978, p. 82.

tramite un gran lavoro diplomatico con il sultano ayyubide al-Malik al-Kamil. In questo periodo si coronò la basilica con i quattro grandi cavalli d'oro costantinopolitani, segno di forza e dominio e si continuò strenuamente la decorazione degli spazi pubblici di Venezia, fra cui principalmente la basilica marciana.

E infine, sempre negli stessi decenni, il governo veneziano dà l'ultima pennellata, la più geniale e impudente, a quella lenta costruzione storico-religiosa e storico-politica che conveniamo chiamare mito-genesì marciana, la quale aveva ancora bisogno di una *vaticinatio* rivolta dall'angelo a San Marco su una barena lagunare, per identificarla *ipso facto* con una *praedestinatio* divina della città. Momento di grazia quant'altri mai, momento magico; nel quale, mentre faceva la più incredibile ingestione di reliquie classiche e orientali, la città era anche capace di darsi, nella sua prima orgogliosa edilizia civile "de muro" una *facies* romanica - ahimè, troppo poco duratura - la quale fu insieme recupero dell'antico, della romanità residua in una lingua la più vicina possibile a quella della comunanza italiana, e sentore della comunità riafferabile con i municipi dell'entroterra riemerso consanguinei proprio attraverso la lunga esperienza dei secoli barbari.<sup>366</sup>

La gloria della Chiesa cattolica è associata, nella successione di cupole e arconi della basilica di San Marco, a quella della chiesa veneziana, veicolata e significata dalle: storie di San Marco, di altri santi di Oriente, di Occidente e locali, con i quali, per ragioni politiche e di commercio, Venezia era venuta a contatto; si tratta del pantheon veneziano, proprio, del resto, di ogni città dell'area bizantina.<sup>367</sup>

Questo anelito "imperiale" della città, ansiosa di dominare commercialmente il Mediterraneo e porsi come centro culturale dello stesso continuò, con maggior o minor impeto nei secoli successivi.

Nel suo saggio "Geografia e politica nel Battistero di San Marco: la cupola degli Apostoli", Debra Pincus espone come "nella Venezia del XIV secolo, sotto il patrocinio del doge Andrea Dandolo, si stabilì un'interfaccia fra il sacramento del battesimo, e quindi la *Missio Apostolorum*, e la politica del dogado."<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> Dorigo 1986, p. 65.

<sup>367</sup> Dorigo 1986, p. 66.

<sup>368</sup> Pincus 1996, p. 459.

La Missione degli Apostoli consisteva nel portare il Vangelo a tutti i popoli della terra. Marco, patrono di Venezia, era un'evangelista e la sua Basilica era stata edificata sul modello della chiesa degli Apostoli (*Apostoleion*) di Costantinopoli. Questi motivi e la presenza nella Basilica di un battistero rendono consequenziale il fatto che gli Apostoli siano raffigurati più volte nella decorazione di San Marco, ma, ipotizza Pincus, sviluppando un'intuizione del 1911 di G. L. Bertolini<sup>369</sup>, l'iconografia della *Missio Apostolorum* veicola anche un'importante aspetto politico. L'opera di cristianizzazione universale svolta dagli apostoli era, infatti, un soggetto valorizzato e promulgato dalla curia papale. Il tema, nel Battistero di San Marco, appare come una novità in area veneta.<sup>370</sup> Nella scelta degli apostoli da rappresentare si preferisce la lista occidentale a quella bizantina, salvo il doveroso inserimento di San Marco.<sup>371</sup>

Al di là di ogni possibile modello iconografico appare interessante il discorso iconologico sotteso. L'attività missionaria degli apostoli è il tema immediatamente percepibile, ma è assolutamente interessante l'attenzione al dettaglio nella specificazione etnica e, conseguentemente, geografica dell'opera. Venezia, nel Trecento, si avviava a diventare uno dei principali centri di produzione cartografica d'Europa e i motivi di tanta attenzione all'aspetto geografico sono ovviamente dipendenti dall'interesse allo sviluppo del commercio su lunga percorrenza.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> Bertolini 1911.

<sup>370</sup> Come rileva Pincus:

"Tale specifico tema iconografico, col quale l'apostolicità è stata convogliata nel battistero di San Marco, rappresenta dunque una novità per una struttura battesimale. Ci vengono mostrati gli apostoli, in base alla versione della lista bizantina che include anche San Marco, impegnati ad eseguire l'esortazione di Cristo, riportata sul rotolo: "Andate per il mondo e annunziate il vangelo a tutte le creature. Colui che crede ed è battezzato..." Qui la *legenda* sul rotolo si interrompe. Il testo, significativamente un brano dal vangelo di Marco anziché di quello già allora più comune, di Matteo, continua con le parole cruciali: "...sarà salvato..." Pincus 1996, pag. 462

<sup>371</sup> Esistono delle varianti alla lista degli apostoli. Nell'arte bizantina si riscontrano la cosiddetta serie "storica" usata nelle scene evangeliche e quella "liturgica" o "mistica", in scene come l'Ascensione o la Pentecoste. Marco è una presenza abituale nella serie liturgica bizantina, ma di solito escluso da quella occidentale. Nella cupola sono invece presenti Taddeo e Matteo, che di solito sono sostituiti, in ambito bizantino, da Luca e Paolo.

<sup>372</sup> Pincus 1996, pag.462

## CAPITELLI DEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA

A Venezia, città storicamente a vocazione commerciale e cosmopolita, le raffigurazioni di popoli stranieri, oltre che nella cornice biblica degli spazi ecclesiastici, si ritrova negli ambiti pubblici delle strade e delle piazze. In piazza San Marco, nel punto di maggior visibilità della città, teste e volti di personaggi di ogni etnia emergono dai capitelli scolpiti del porticato e del loggiato di Palazzo Ducale.

I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia presentano un'iconografia di difficile interpretazione, ma che non è stata ancora sufficientemente studiata. Guido Tigler fa notare che:

Quasi tutte le pubblicazioni sul Palazzo ducale, dinanzi all'esame dei capitelli, si soffermano solamente su lunghe disquisizioni cronologiche e su noiose dispute attribuzionistiche. Una paziente ricostruzione dei giudizi espressi su tali argomenti porterebbe a constatare tutte le debolezze di un metodo di lettura fondato prevalentemente sull'analisi stilistica.<sup>373</sup>

A metà Ottocento Francesco Zanotto provò a spiegare i significati di figure tutti i personaggi e le scene in bassorilievo, ma si rese conto che era quasi impossibile individuare il palinsesto unitario (sempre che vi sia un'unità) di un'opera così vasta e complessa:

non furono dessi capitelli composti e ordinati con un solo pensiero, non legansi le rappresentazioni tutte fra loro mediante uno stesso filo. [...]

Quale relazione può esistere fra i popoli e i segni zodiacali? Oppure, fra i regnanti della terra e le età dell'uomo? Qualsiasi indagine sull'argomento dovrebbe abbandonare l'ipotesi del filo conduttore, come pure la convinzione dell'esistenza di un'unica fonte scritta. Se ci si avvicina ai capitelli per determinarne una presunta consequenzialità logica o una continuità narrativa, la ricerca non giungerebbe ad alcun approdo. Nelle due facciate del Palazzo non si dovrà cercare un mosaico le cui tessere combacino in un coerente disegno.<sup>374</sup>

Gli studi iconologici finora compiuti hanno portato all'individuazione di alcune delle fonti letterarie alla base delle figurazioni di palazzo Ducale: la *Bibbia*, ovviamente,

---

<sup>373</sup> Manno, Romanelli, & Tigler 1999, p. 40.

<sup>374</sup> Zanotto 1842, p. 210.

ma anche le *Previsioni astrologiche* o *Tetrabiblos* di Claudio Tolomeo<sup>375</sup>. La combinazione testo-figura, espressa nelle parole scolpite lungo molti abaci, è stata di aiuto nella ricerca. Queste parole si riferiscono didascalicamente al personaggio o alla scena sotto raffigurati, definendoli o riportando una frase del personaggio, in stile fumettistico.

Per offrire un riferimento nella foresta di sculture del Palazzo Ducale ci si riferisce ai capitelli tramite una numerazione univoca; la numerazione dei capitelli scelta è quella proposta da Francesco Zanotto<sup>376</sup> a metà Ottocento e utilizzata dai principali studiosi del Palazzo ducale. La numerazione parte dal capitello contrassegnato dalla lettera A, presso la Porta della Carta, poi si prosegue con il numero 1 del capitello angolare posto sotto il gruppo statuario rappresentante *Il giudizio di Salomone*, e si termina con il numero 36 e il capitello B, presso il Ponte della Paglia. Per il loggiato si è aggiunta la lettera L a ogni numero. I capitelli originali, rimossi e conservati nel *Museo dell'Opera* sono identificati da una doppia numerazione: le cifre arabe indicano la collocazione esterna della copia, le cifre romane quella interna del Museo, secondo lo schema utilizzato da Manno<sup>377</sup>.

I capitelli che più interessano il tema di questa ricerca sono quelli convenzionalmente ritenuti dedicati ai “popoli della terra”, ossia i numeri 14 e 21 del porticato; inoltre ve ne sono altri che presentano figurazioni d’interesse e di cui si offrirà una concisa panoramica.

I personaggi scolpiti in questi capitelli sono ripresi altrove nel portico e nel loggiato del palazzo. Il capitello n. 14 presenta raffigurazioni di popoli con iscrizioni che ne definiscono l’etnia, ma purtroppo di questo capitello si è persa la versione originale e ne rimane solo la copia settecentesca. A gruppi o singolarmente diverse rappresentazioni etniche appaiono anche nei capitelli n. 31, 34 e in altri capitelli del loggiato (nn. 24, 31,

---

<sup>375</sup> *Τετράβιβλος* (*Tetrábiblos* in greco bizantino) o *Opus quadripartitum* (in latino medievale), ossia *Opera in quattro libri*, il cui titolo originale in greco antico è *Τῶν ἀποτελεσματικῶν* (*Tôn apotelesmatikôn*) ossia *Le previsioni astrologiche*, è l'opera astrologica di Tolomeo scritta nel II secolo; quest'opera è considerata il testo fondamentale dell'astrologia classica che sta alla base dell'astrologia occidentale. Tolomeo inventa in quest'opera il concetto di “segno zodiacale”. Nel secondo libro Tolomeo tratta dell'astrologia mondiale, cioè di come gli astri influiscano sugli avvenimenti terreni, sulle nazioni e sui popoli della terra. Sul tema dell'iconografia dell'apparato scultoreo del Palazzo Ducale si veda: Lerner 2005

<sup>376</sup> Zanotto 1842.

<sup>377</sup> Manno et al. 1999.

33, 42, 46, 57, 65, 67, 69, 71). Appare quindi evidente la volontà di presentare la colorita fauna umana che, grazie ai commerci a medio e lungo raggio verso l'Oriente, frequentava Venezia, o era perlomeno in rapporto diretto con essa, nel Trecento.

#### CAPITELLO 14

Il capitello numero 14 raffigura popoli che vivono alle diverse latitudini. L'originale del Trecento è andato perduto, per cui ciò che vediamo oggi è una copia settecentesca (Scheda 4)

Le iscrizioni sull'abaco qualificano i popoli raffigurati: LATINI, TARTARI, TURCHI, ONGARI, GRECI, GOTI, EGICII e PERSII.

Se, nella cupola della *Pentecoste*, le immagini di sedici popoli evidenziano la forza e la diffusione della predicazione cristiana e in quella del Battistero, oltre al messaggio apostolico, anche la potenza mercantile di Venezia, le teste di stranieri scolpite su questo capitello e l'attenzione posta nel distinguerli tramite copricapi e altri capi di vestiario, spostano ulteriormente l'accento dal tema religioso ad altri, di non immediata comprensione.

Zanotto riteneva che:

Ai i costumi delle varie nazioni colle quali trafficavano i Veneziani, sono rivolte le immagini scolpite in questo capitello. [...] Qui propriamente s'intese esprimere, come notammo, le varie nazioni colle quali erano in commercio i Veneziani;<sup>378</sup>

L'idea sembra plausibile, e se ne troverà conferma in altri capitelli analizzati. . Il contenuto astrologico del resto della decorazione scultorea di palazzo Ducale (in particolare i capitelli n. 13, 15 e 19 del portico) fa , però, pensare che ci sia un'ulteriore piano di lettura, quello geografico e cosmologico. Il tema dell'influsso del clima sulle caratteristiche fisiche e comportamentali dei popoli era molto in voga: se ne parlava nei libri di viaggi, nei trattati medici e scientifici, nei portolani, etc. Nel *Tetrabiblos* di Tolomeo (II, 1-5) si tratta dell'*astrologia universale*, il ramo dei *pronostici* che si occupa dei *popoli alle diverse latitudini*.

---

<sup>378</sup> Zanotto 1842, pag. 268.





Figura 93: Capitello n° 14 : LATINI, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 94: Capitello n° 14 : TARTARI, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 95: Capitello n° 14 : TURCHI, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 96: Capitello n° 14 : ONGARI, Portico del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 97: Capitello n° 14 : GRECI, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 98: Capitello n° 14 : GOTI, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 99: Capitello n° 14 : EGICV, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 100: Capitello n° 14 : PERSII, Portico del Palazzo Ducale, Venezia

Se poniamo a confronto le teste scolpite su questo capitello con quelle, originali trecentesche, del capitello numero 21, ci si rende immediatamente conto che lo scultore settecentesco ha, plausibilmente, copiato i soggetti del capitello imitato, ma ha rifatto i volti in modo genericamente stereotipato (adulti, capelli lunghi, barba e baffi, salvo rari casi) non rispettando la colorità varietà etnica dell'originale, per cui si valuterà il capitello soprattutto per il soggetto trattato e per l'unico tratto distintivo del vestiario visibile, cioè il copricapo, che probabilmente ripropone la varietà del capitello originale.

Il copricapo in testa al tartaro assomiglia molto a quello a spicchi colorati raffigurato da Andrea Mantegna, un secolo dopo, nell'*Adorazione dei Magi*, del 1464-70, conservata agli Uffizi di Firenze, e a quello di un mongolo di spalle (in questo caso senza colori) in un'altra *Adorazione dei Magi*, di Altichiero, nell'Oratorio di San Giorgio a Padova (1380 circa) (Figura 50). I latini hanno una specie di turbante e sono rasati, e questa è una particolarità; così come i goti, anch'essi rasati e che portano un capello che non sembra riscontrabile in area germanica nel Trecento; sempre che il termine "goti" si riferisse effettivamente a quell'area, essendo il popolo storico dei goti già da secoli

fuso con altri gruppi etnici e non essendoci più una tradizione di costumi che lo individui, come fu invece nell'altomedioevo bizantino<sup>379</sup>. Le fisionomie dei personaggi, inoltre, sono tutte di matrice occidentale e non hanno alcuna caratterizzazione etnica: il tartaro non presenta occhi a mandorla, né alcuna acconciatura nota come tipica nel Trecento (ad esempio, la treccia) e l'egiziano ha la barba e i capelli lunghi.

Dalle raffigurazioni etniche del capitello 14 possiamo, quindi, solo evincere che l'originale trecentesco presentasse una volontà di differenziare le etnie, ma non è possibile verificare quanto l'opera originale mirasse al realismo descrittivo e quanto fosse di pura invenzione.

## CAPITELLO 21

Il capitello numero 21 del porticato ripresenta lo schema del numero 14, illustrando su ogni lato dell'ottagono, un rappresentante di una varietà di popoli. Di quest'opera si è conservato l'originale trecentesco, conservato nel Museo dell'Opera.

Zanotto ipotizzò che questo capitello fosse, dal punto di vista programmatico, complementare a quello numero 14:

Il capitello che ci facciamo a descrivere precede l'altro veduto sotto il N.° XIV, nel quale sono scolpite le teste di quelle nazioni colle quali trafficavano i Veneziani, mentre in questo si mostrano le teste ed i costumi di que' popoli che convenivano in Venezia, o meglio erano sudditi od alleati della repubblica.<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> All'epoca di Giustiniano, a Costantinopoli, i goti cristianizzati facevano parte di un corpo scelto della guardia imperiale ed erano raffigurati tramite il *torque*, un collare rigido già presente nell'antica oreficeria celtica e scandinava, chiamato in greco *maniakion*. Le guardie di Giustiniano sono raffigurate con *torque* molto elaborati (547 circa). In epoca successiva, ma sempre in ambito bizantino, i *torque* perdono la loro carica etnografica per acquisirne una militare, sono infatti usati per i santi guerrieri, come Sergio e Bacco; lo si può vedere nell'interessante l'icona con Sergio e Bacco del monastero di Santa Caterina sul Sinai, degli inizi del VII secolo. Il *maniakion* viene anche raffigurato sul solo Sergio in un mosaico a Tessalonica. Sergio appare spesso un po' effeminato, ma si usava il modello androgino per raffigurare la gioventù del santo. Si rileva che Sergio e Bacco sono gli unici santi di cui si sospetta l'omosessualità, ma solo sulla base della loro rappresentazione con aureole intrecciate. Sul fatto che siano effigiati con lineamenti effeminati, come alcuni sostengono, c'è da discutere!

Nella *Pala d'Oro* di Venezia, del XII secolo, i due santi sono presenti con *torque*, oltre ai vestiti militari e la croce. Il *torque* sparisce dall'età dei Paleologi (monastero di Lesnovo, 1347-48) dove i santi militari hanno corone in sostituzione. Può essere un'indicazione che hanno perso la loro alterità integrandosi nel Pantheon bizantino. Su quest'ultimo tema si veda: Walter 2001.

<sup>380</sup> Zanotto 1842, pag. 300.

Le considerazioni di Zanotto sono interessanti. Se il capitello 14 presenta i *partner* commerciali di Venezia, questo raffigurerebbe quelli politici e militari. Appare improba una collocazione geografica e storica precisa dei personaggi raffigurati su questo capitello, ma qualcuno di loro potrebbe effettivamente essere un abitante delle colonie e dei porti sotto il controllo di Venezia, sudditi più o meno fidati. Si può dar atto a Zanotto che è plausibile che la ripetizione dello schema tra i due capitelli implichi un'affinità tematica, ma, purtroppo, l'identità dei personaggi raffigurati è solo ipotizzabile, mancando, a differenza che nel capitello 14, le iscrizioni didascaliche. I ritratti sono comunque resi con molto realismo e attenzione ai particolari fisionomici e di costume.

Il capitello, ottagonale, presenta una testa per lato. In sequenza si vede:

1. un uomo anziano con barba e capelli lunghi e ondulati e la camicia parzialmente aperta sul petto;
2. un adulto sbarbato (probabilmente un soldato o cavaliere) con una cuffia sotto-elmo e un collare di ferro a placche;
3. un personaggio che nella riproduzione settecentesca sembra presentare delle orecchie enormi e a punta che lo potrebbero qualificare come satiro, mentre nell'originale trecentesco, purtroppo molto danneggiato, ciò non si riscontra. Ha barba e capelli ondulati con mantello fermato al collo da una spilla a forma di fiore squadrato;
4. un tartaro dagli occhi a mandorla con baffi e pizzo, lunghi capelli a trucioli che scendono da sotto un copricapo plausibilmente bordato in pelo. La sua fisionomia è imitata nel capitello n° 18/7 (Tavola 8) che tratta dei santi lapicidi, dove è anche dichiarata la sua etnia;
5. un barbuto anziano, con cappello foderato in pelo e camicia chiusa sul petto da un bottone;
6. un uomo maturo, sbarbato, con colletto chiuso da tre bottoni e un berretto a falda rovesciata sotto il quale si vede una cuffia allacciata sottogola, combinazione tipica nel Trecento europeo; semicoperte dalle falde del berretto due decorazioni sul cappello presentano due leoni alati del tipo "in moleca", ossia visti frontalmente e accovacciati con il libro chiuso fra le zampe: un aspetto

che ai veneziani parse simile a quello di un piccolo granchio in periodo di muta (*moleca*) e il personaggio raffigurato potrebbe quindi essere di Venezia o di una colonia veneta, forse Creta;

7. un altro uomo barbuto dalle sopracciglia folte e unite, con occhi socchiusi, una fila di bottoncini slacciati lascia la veste aperta sul petto;
8. un adulto sbarbato con labbra caricaturalmente pronunciate, naso tozzo e narici dilatate. Il turbante e il caftano, chiuso sul petto ad incrocio, con una fila di bottoncini sul orlo destro, lo qualificano come africano.



Figura 101: Capitello n° 21, Uomo maturo con camicia aperta, porticato del Palazzo Ducale, Venezia





Figura 102: Capitello n° 21, Cavaliere, porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 103: Capitello n° 21, Adulto barbuto (satiro?), porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 104: Capitello n° 21, Tartaro, porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 105: Capitello n° 21, Anziano barbuto con cappello foderato in pelo, porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 106: Capitello n° 21, veneziano o abitante di colonia veneziana, porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 107: Capitello n° 21, Uomo maturo, porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 108: Capitello n° 21, Moro africano (trequarti), porticato del Palazzo Ducale, Venezia



Figura 109: Capitello n° 21, Moro africano (fronte), porticato del Palazzo Ducale, Venezia

Il programma iconografico globale del palazzo Ducale appare invece strutturato in modo molto complesso e difficile da ridurre a un singolo tema letterario. Riguardo alla presenza di molte raffigurazioni “etniche”, Tigler<sup>381</sup> sostiene si possa individuare una fonte di primaria importanza nel *Liber secretorum fidelium crucis super Terrae Sanctae recuperatione (o Secreta Fidelium Crucis)*, del 1316, di Marino Sanudo Torsello, detto “il Vecchio”<sup>382</sup>. Nel libro ci sono due temi che interessano questa ricerca. Il primo, come da titolo, è la precisa proposta di una crociata per liberare la Terrasanta dagli infedeli; il secondo, che in realtà fonda i presupposti del primo, è la strutturazione di una precisa etnografia del mondo allora conosciuto, basata su fonti bibliche.

La Terrasanta era stata perduta, definitivamente, nel 1291 quando Al-Ashraf Khalil, ottavo sultano mamelucco d’Egitto, riconquistò Acri, decretando la fine degli effimeri regni crociati.

La guida della crociata sarebbe stata assunta da Venezia, alleata però con Mongoli/Tartari, cristiani copti di Nubia “qui sunt nigri” e Armeni di Cilicia<sup>383</sup>.

I piani crociati nei *Secreta* sono articolati in due fasi: nella prima, l’Egitto e il mondo musulmano di area mediterranea (Siria, Asia Minore, gli Stati barbareschi del Nord Africa, Granada, ecc) devono essere impoveriti tramite l’embargo da parte cristiana di tutti i commerci (non considerando forse che tale risoluzione avrebbe devastato anche l’economia “europea”). Sanudo spera che tale interdetto riduca la forza militare

---

<sup>381</sup> Manno et al. 1999.

<sup>382</sup> Marin Sanudo il Vecchio. - Letterato veneziano (n. Venezia 1270 circa - m. 1343 circa), dei Sanudo di San Severo. In gioventù visse a lungo in Oriente per commissioni paterne; fu poi alla corte di Palermo e a quella di Roma, fece numerosi viaggi per tutto l'Oriente e giunse, nell'Occidente, fino ai lontani mari settentrionali d'Europa. Dominato dall'idea di una nuova crociata in Terra Santa dopo che questa era stata persa (1291) alla dominazione cristiana, unendo al fervore religioso un'attenta cura degli interessi politici e commerciali di Venezia, si diede a progettare una crociata nella sua opera *Conditiones Terrae sanctae* (presentata nel 1309 a Clemente V), che contiene una descrizione del paese di gran lunga superiore alle altre contemporanee, poi nel rifacimento e ampliamento di questa (*Opus Terrae sanctae*, offerto personalmente a Giovanni XXII, 1321). Anche se i tempi non permettevano la realizzazione dei suoi progetti, S. continuò instancabilmente nella sua attività di promotore, esortando papi, sovrani, signori alla crociata, dalla cui attuazione si riprometteva anche l'avvento della pace tra i principi cristiani. Tra il 1321 e il 1323 ad Avignone rifiuse la sua opera in una nuova redazione, il *Liber secretorum fidelium Crucis*, inviandolo a sovrani, principi, prelati. Tra il 1328 e il 1333 scrisse una storia del Peloponneso e delle regioni finitime, che ci è pervenuta solo in una traduzione italiana coeva (*Istoria del regno di Romania sive regno di Morea*, pubbl. 1873). Si veda: Degenhart & Schmitt 1973.

<sup>383</sup> “[...] ad illos alios Christianos de regno Nubia, & aliarum nationum, qui sunt ultra terra Soldani, qui sunt nigri [...]”. Da: Bongars 1611, p. 32.

dell'Egitto, la cui economia sarebbe dipendente dalle sue importazioni di beni europei; la seconda fase consiste nell'attacco armato da parte della flotta e dell'esercito crociato del delta del Nilo. La guerra di conquista sarebbe stata supportata dall'aiuto dei Mongoli (o "Tartari"), alleati "naturali" della cristianità occidentale, e dei cristiani della Nubia. In seguito alla conquista dell'Egitto, e usandolo come base d'appoggio, la multi-etnica armata crociata avrebbe dovuto muovere alla conquista della Terrasanta. Per Sanudo questa è l'unica strategia attuabile e la sviluppa in ogni dettaglio: punti di rifornimento, selezione dei marinai, etc. Una terza fase, quella della stabilizzazione della pace prevederebbe la creazione di una flotta cristiana nell'Oceano Indiano per dominare e controllare le vie marine. Infine fornisce indicazioni delle rotte e delle prassi commerciali nell'Africa Orientale e nell'Oceano Indiano<sup>384</sup>.

L'idea di una "sacra alleanza" fra occidentali e mongoli contro il perfido nemico musulmano non era, comunque, un'invenzione di Sanudo. Il *Flos Historiarum* di Aitone di Corico è l'antecedente diretto dell'opera di Marin Sanudo il Vecchio<sup>385</sup>.

Aitone, monaco di nobile casata del Regno Armeno di Cilicia, fu molto coinvolto nella politica dell'epoca. Cacciato per cospirazione si fece monaco a Cipro dove fu coinvolto nelle lotte per il trono. In seguito fuggì da Cipro per rifugiarsi in Francia dove dettò un'opera sulla geografia e storia dell'Asia, la prima del Medioevo, intitolata *Flos Historiarum Terre Orientis o La Flor des Estoires d'Orient*<sup>386</sup>. Nell'opera espose la sua teoria sulla necessità di un'alleanza antimusulmana tra Armenia, Antiochia ed i Mongoli nel 1259-1260:

Il Khan voleva andare a Gerusalemme al fine di salvare al Terra Santa dai Saraceni e riconsegnarla ai Cristiani. [...]

---

<sup>384</sup> Beazley 1949; Foscarini 1752.

<sup>385</sup> Aitone da Corico (Hayton, Hetoum, Haiton, Haitho, Haython di Korykos, Corycus, Korykos dominus Churchi) fu un monaco, politico e storico originario della Cilicia armena.

La sua Storia dei Tartari fu ampiamente diffusa nel Medioevo, in misura paragonabile alle opere di altri viaggiatori come Marco Polo oppure Odorico da Pordenone. Dopo l'assassinio del re di Cilicia, nel 1307, Aitone da Corico tornò nella Cilicia armena dove divenne Connestabile. Si veda: Jackson 2005; Mutafian & Otten-Froux 1993.

<sup>386</sup> Hayton 1906.

Il re Aitone I fu molto contento di questa richiesta, e radunò un gran numero di uomini a piedi e a cavallo, perché a quel tempo il Regno di Armenia era in così buone condizioni da poter facilmente schierare 12.000 cavalieri e 60.000 fanti.<sup>387</sup>

A ulteriore riprova che il testo di Marin Sanudo deriva direttamente da quello di Aitone, si può notare l'importanza data all'Armenia, nel testo di Sanudo. In un passo del suo libro, in cui invita la flotta veneziana ad accorrere in soccorso del re cristiano d'Armenia, Sanudo paragona i nemici infedeli a specifiche bestie feroci:

Et habere dignetur respectum piissima misericordia vestra ad regnum vestrorum Fidelium Armenorum, quod in dentibus quatuor ferarum iacet: ab una parte infra terram habet Leonem: scilicet Tartaros, quibus rex Armeniae reddit magnum tributum. Ab alia parte habet Pardum: videlicet Soldanum, qui cotidie dissipat Christianos et Regnum. A tertia parte habet Lupum: scilicet Turchos, qui destruunt dominium et Regnum. A quarta parte habet Serpentem: videlicet Corsarios maris nostri, qui quotidie rodunt ossa ipsorum Christianorum de Armenia”<sup>388</sup>.

L'illustrazione tratta da un'edizione del 1322-29 del suo *Liber secretorum fidelium crucis*, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma<sup>389</sup> rende con evidenza il brano.



<sup>387</sup> Mutafian & Otten-Froux 1993, p. 53.

<sup>388</sup> Bongars 1611, p. 32.

<sup>389</sup> Ms Reg. Lat. 548, fol. 14r. Biblioteca Riccardiana, Firenze.

L'iconografia scolpita nel palazzo Ducale non evoca, però, l'idea di una crociata, non presentando un abbruttimento del nemico, pur se il tema del crociato o, perlomeno, del soldato cristiano ritorna in diversi capitelli. Prevale, almeno a una prima visione una resa eticamente neutrale dei popoli stranieri, che costituisce un'apertura non da poco.

Nei rilievi di questi capitelli, la parte del testo di Marin Sanudo più attinente è un'altra: oltre ad una precisa strategia di conquista, infatti, Sanudo il Vecchio ci offre un suo particolare studio etnografico di diverse etnie conosciute, riconducendo, tramite una genealogia veterotestamentaria, ogni popolo a uno dei tre figli di Noè e traendone conclusioni etiche e morali sui loro caratteri. A sostenere la sua tesi della crociata, l'idea di Sanudo era che la missione dei semiti si fosse esaurita con la fine della vecchia alleanza e il compito di osteggiare i camiti (i coevi musulmani) sarebbe passato ai discendenti di Iaphet<sup>390</sup>.

L'interpretazione del passo biblico della *Genesi* (9,18-27), sulla discendenza di Noè e sulla profezia della schiavitù di Canaan, in unione al successivo passo 10, rende il testo un fondamento di ogni posteriore ideologia razzista. Sia i teologi cristiani che gli eruditi laici interpretarono i passi a modo loro, dividendo la razza umana in tre grandi stirpi: i Camiti, figli di Cam, saranno gli Africani, i Semiti, figli di Sem, i Mediorientali e i Iafetiti o Giapetiti, figli di Iaphet, gli Europei<sup>391</sup>.

I mamelucchi egiziani, discendenti di Cam e dominatori della Palestina al tempo di Marin Sanudo vedono, quindi, ricadere su di loro la maledizione che Noè aveva, un po' gratuitamente, riservato ai discendenti del figlio.

---

<sup>390</sup> Sulla superiorità del ceppo etnico Iaphetita rispetto a tutti gli altri, con il diritto/dovere di assoggettarli ed educarli si veda: Mosse 1980; Poliakov 1974.

<sup>391</sup> *Genesi* 9: 18-27.

**18** I figli di Noè che uscirono dall'arca erano Sem, Cam e Iafet; e Cam è il padre di Canaan. **19** Questi sono i tre figli di Noè; da loro fu popolata tutta la terra. **20** Noè, che era agricoltore, cominciò a piantare la vigna **21** e bevve del vino; s'inebriò e si denudò in mezzo alla sua tenda. **22** Cam, padre di Canaan, vide la nudità di suo padre e andò a dirlo, fuori, ai suoi fratelli. **23** Ma Sem e Iafet presero il suo mantello, se lo misero insieme sulle spalle e, camminando all'indietro, coprono la nudità del loro padre. Siccome avevano il viso rivolto dalla parte opposta, non videro la nudità del loro padre. **24** Quando Noè si svegliò dalla sua ebbrezza, seppe quello che gli aveva fatto il figlio minore e disse: **25** "Maledetto Canaan! Sia servo dei servi dei suoi fratelli!" **26** Disse ancora: "Benedetto sia il SIGNORE, Dio di Sem; e sia Canaan suo servo!" **27** Dio estenda Iafet! e abiti nelle tende di Sem e sia Canaan suo servo!" **28** Noè visse, dopo il diluvio, trecentocinquanta anni. **29** L'intera vita di Noè fu di novecentocinquanta anni; poi morì.



Nel passo successivo della *Genesi* (10,1-32)<sup>392</sup> si trova la cosiddetta “Tavola delle Nazioni”, una lunga lista dei discendenti di Noè che rappresenta un'etnologia tradizionale. Noè e la sua famiglia furono i soli otto sopravvissuti a continuare a ripopolare la razza umana<sup>393</sup>. I discendenti dei discendenti di Noè popolarono, quindi, la terra (quella allora conosciuta dai semiti) come riassunto in questa illustrazione inglese del 1854.

---

<sup>392</sup> *Genesi* 10

Discendenza dei figli di Noè

1Cr 1:4-7; Ge 9:27

**1** Questa è la discendenza dei figli di Noè: Sem, Cam e Iafet; a loro nacquero dei figli, dopo il diluvio.

**2** I figli di Iafet furono: Gomer, Magog, Madai, Iavan, Tubal, Mesec e Tiras. **3** I figli di Gomer furono: Aschenaz, Rifat e Togarma. [...]

**32** Queste sono le famiglie dei figli di Noè, secondo le loro generazioni, nelle loro nazioni; da essi uscirono le nazioni che si sparsero sulla terra dopo il diluvio.

<sup>393</sup> Nella *Torah* orale si narra, però, che anche un quarto figlio di Noè, Og, sopravvisse aggrappandosi all'Arca.

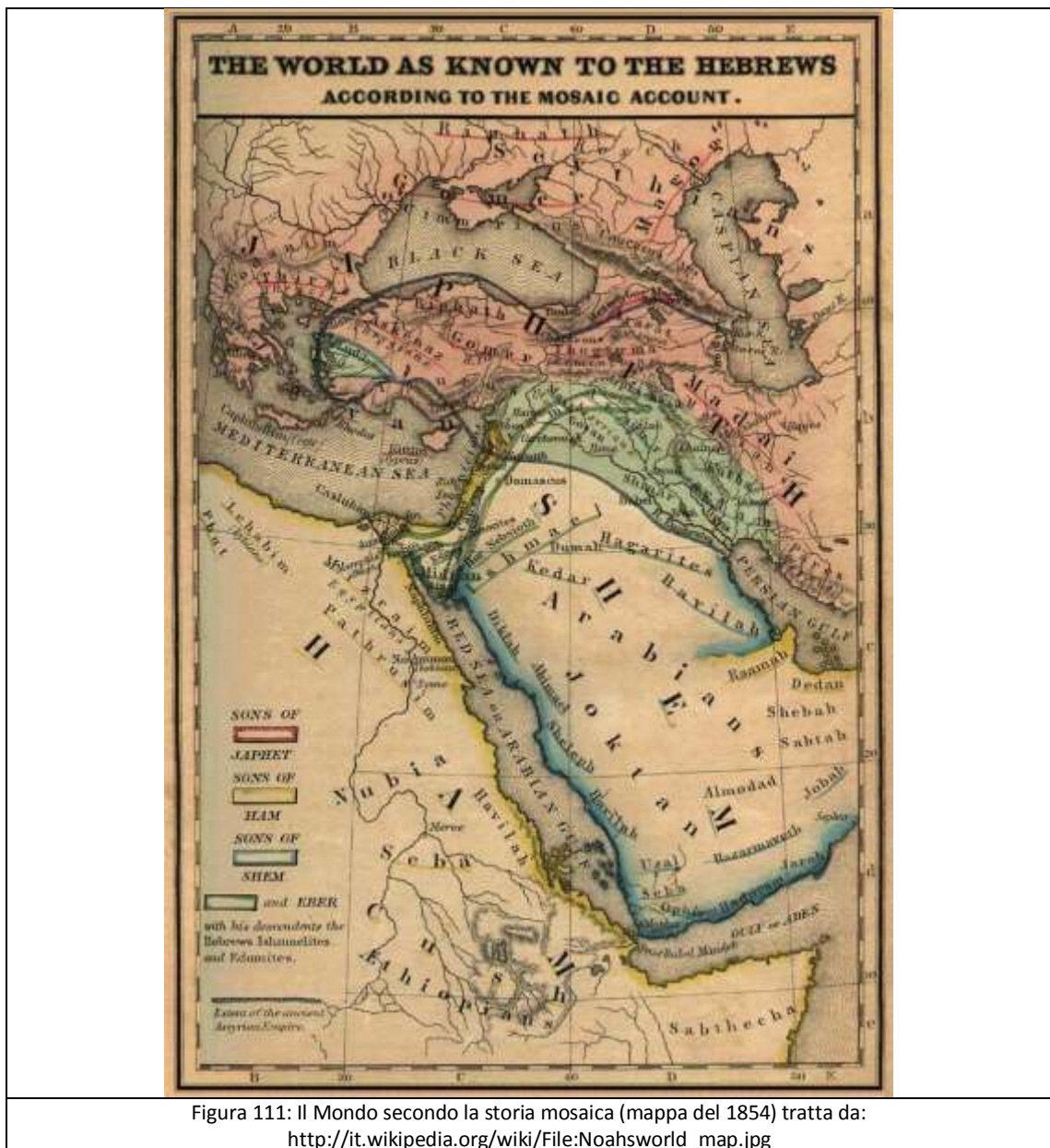


Figura 111: Il Mondo secondo la storia mosaica (mappa del 1854) tratta da: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Noahsworld\\_map.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Noahsworld_map.jpg)

Lo storico ebreo-romano del I secolo d.C., Flavio Giuseppe fu tra i primi, nel suo *Antichità giudaiche*<sup>394</sup>, Libro 1, Capitolo 6, ad associare i popoli da lui conosciuti ad alcuni dei nomi elencati nella *Tavola delle Nazioni*. Le sue attribuzioni saranno la base su cui ragioneranno molti eruditi dei secoli successivi.

<sup>394</sup> Una traduzione in italiano delle *Antichità giudaiche* si trova all'indirizzo: <http://www.alateus.it/Antichitait.pdf>

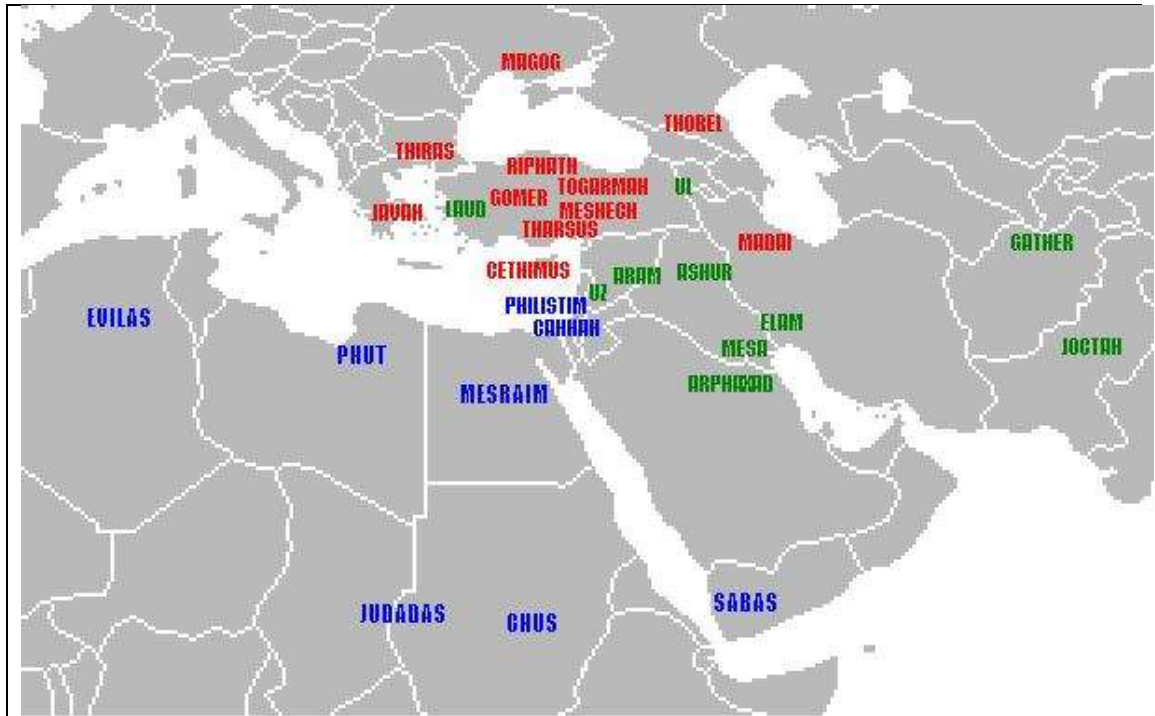


Figura 112: Identificazioni geografiche di Flavio Giuseppe, circa 100 d.C. Immagine tratta da: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Josephustable3.jpg>

Come si può immaginare, l'etnologia proposta dalla *Tavola dei popoli* non ha un riscontro preciso nella realtà, in quanto è un'elaborazione ingenua di racconti della Torah ebraica, poi confluiti nel Vecchio Testamento, e dell'osservazione diretta di dati geografici e linguistici. In ogni caso riesce ad elencare con buona approssimazione i principali popoli semitici che, al momento della sua redazione, verso la fine del 2° millennio a. C. circa, abitavano l'Asia minore, mentre per i camiti africani e gli iafetiti sparsi fra est Europa e India la collocazione storica appare più fantasiosa. Verosimilmente il connettore principale di questa schematizzazione fu il linguaggio di ogni popolo, collegato per affinità, allo stesso modo con cui in epoca moderna si studiò l'origine indoeuropea di molti popoli. Siamo comunque sempre nel campo del postulato, mentre è più semplice distinguere fra generici tipi etnici fisionomicamente diversi, quali caucasico (a cui apparterebbero semiti e iafetiti), negroide (parte dei camiti) e mongolo. Inoltre il forte movimento migratorio, sempre presente nel corso della storia, aveva già

all'epoca reso poco significativa la tassonomica catalogazione della *Tavola dei popoli*, in quanto ebrei e cananei, (quindi semiti e camiti) erano già ben amalgamati.<sup>395</sup>

Il modo in cui la storiografia medievale si adegua alle emergenze storiche è esemplificato dalla credenza dell'origine semitica dei mongoli, che si diffuse già nel Duecento e fu ripresa nel XVII secolo<sup>396</sup>. Ricordo ci informa che i Tartari stessi ritengono di discendere da Gog e Magog, perché “*i Tartari escono dalla Terra di Mongal dove a un tempo erano chiamati Mongles per Maghgles, dal loro antenato Magog*”<sup>397</sup>. Le pseudoetimologie si rivelano ancora una volta come una colonna portante della storiografia medievale. In una miniatura catalana trecentesca tratta da *La Flor des Estoires d'Orient* di Aitone, vediamo i mongoli ilkhanidi (khanato nell'attuale Iran), sconfitti dai mamelucchi a Homs nel 1281, in fuga sotto un vessillo con due stelle di Davide<sup>398</sup>.

---

<sup>395</sup> Secondo la Tavola, non tutti i “semiti” sono Ebrei: non lo sono, per esempio, i Palestinesi, che sarebbero cananei, quindi camiti. Qualsiasi considerazione “razziale” non ha alcun senso dopo millenni di scambi e fusioni, sia genetiche che culturali, ma il fatto che testi religiosi in uso ammettano ancora questa distinzione può essere d'aiuto nella comprensione di tensioni tuttora forti nel territorio definito Israele/Palestina.

<sup>396</sup> Alcuni studiosi europei del XVII secolo ritenevano che i popoli della Cina e dell'India discendessero da Sem. John Webb e i gesuiti francesi che appartenevano alla scuola del *Figurismo* giunsero a identificare il leggendario Imperatore cinese Yao con Noè.

<sup>397</sup> Baltrušaitis 1993, p. 208.

<sup>398</sup> *Histoire des Tartares* di Aitone da Corico, XIV secolo, Nouvelle acquisition française 886, fol. 27v, BNF, Paris. Immagine tratta da:

<http://mandragore.bnf.fr/jsp/feuilleterNoticesImage.jsp?numero=3&id=74167&idPere=4>



Figura 113: Sconfitta dei mongoli (in fuga con vessillo con stelle di Davide) nella battaglia di Homs (1281), *Histoire des Tartares* di Aitone da Corico, XIV secolo, Nouvelle acquisition française 886, fol. 27v, BNF, Paris

La miniatura non è certamente un avallo alla tesi della discendenza semitica dei mongoli, ma porta a delle considerazioni riguardo all'uso e alla mobilità dei simboli.

La stella di Davide è un simbolo dalle origini incerte. Essendo un banale accostamento di forme eidetiche come due triangoli incrociati, appare vari secoli prima di Cristo come motivo decorativo. Il primo utilizzo da parte degli ebrei come segno connotatore risale al XII secolo, nei testi kabbalistici orientali. Fra le molte mitopoiesi sulla sua nascita le più tenaci sono quelle secondo cui la stella raffigurerebbe lo scudo di Davide o il sigillo-talismano di Salomone. Sembra possibile che la *Stella di David* fosse un'alterazione del pentagramma apotropaico di Salomone mediato dall'influenza araba. Nel Corano, David e Salomone sono considerati profeti e re, e quindi personaggi riveriti dai musulmani. I Beylik musulmani della Turchia e parte dei Giannizzeri, durante il *beilikato* (signoria) anatolico di Karaman (1250-1487) usarono la stella sulle loro bandiere. La stella è comunque molto diffusa come motivo decorativo nell'arte islamica<sup>399</sup>.

<sup>399</sup> Köprülü & Leiser 1992.

In quest'opera, il simbolo avrebbe quindi potuto decorare sia la bandiera musulmana che quella mongola. Le parti in gioco sono chiaramente connotate: i neri col turbante sono, ovviamente, i mamelucchi fatimidi; i cavalieri in fuga sono i mongoli, rinomati arcieri, come si evince dai lunghi archi. La denotazione dei personaggi è sufficiente, quindi il simbolo dei vessilli aggiunge solo specificazioni ulteriori; in questo caso sembra prevalere l'idea dell'origine semitica dei mongoli.

#### VENEZIA E GLI STRANIERI

L'interesse dei veneziani per la geografia, molto incentivato ai tempi del doge Andrea Dandolo, non era soltanto accademico o strettamente collegato alla movimentazione commerciale di merci e persone. L'ipotesi di intervenire, anche militarmente, nell'Oltremare (il vicino Oriente) per rendere la situazione politica maggiormente favorevole ai commerci fu seriamente presa in considerazione. La presenza dei mongoli, tendenzialmente tolleranti nei confronti dei cristiani, rendeva possibile un'alleanza contro l'avversario comune islamico, la cui sconfitta avrebbe reso possibile la riapertura della via della seta e la possibilità di traffici commerciali su scala più ampia. Dal punto di vista religioso, i passi del *Genesi* citati davano ai veneziani il diritto, in quanto discendenti di Iafet, di asservire i mamelucchi discendenti di Cam e, per l'occasione, i testi di Aitone e di Marin Sanudo il Vecchio avevano già preconizzato e preparato una strategia di guerra. Il passo successivo sarebbe stato quello di mettersi a capo degli altri "latini" e, con l'aiuto dei khanati mongoli, riconquistare la Terrasanta.

La conquista dell'Egitto sarebbe stata di fondamentale importanza per il commercio veneziano, dato che i mamelucchi chiudevano parte delle vie commerciali verso l'Oriente e che

L'altra via delle spezie raggiungeva Acri dalla parte opposta, cioè dall'Egitto. I percorsi erano due: quello apparentemente più agevole risaliva il Mar Rosso da Gedda fino a Suez, e di qui lungo il Nilo arrivava al Cairo; l'altro, più usato perché controllato più saldamente dal sultano egiziano, prendeva terra presso Qusair, raggiungeva il Nilo e discendeva il fiume da un punto immediatamente a valle della prima cateratta. In entrambi i casi, queste rotte egiziane passavano per il Cairo proseguendo per i porti del delta, il principale dei quali era Alessandria.

Non erano solo le spezie ad attrarre in Egitto i veneziani e gli altri europei. Nel secolo xii l'Egitto era una delle fonti principali di allume, zucchero e grano, e un mercato molto importante per il legname, i metalli e gli schiavi.<sup>400</sup>

Già più di un secolo prima la perfetta sovrapposizione fra il tema religioso dei popoli toccati dalla *Missio Apostolorum* e quello commerciale degli stessi popoli raggiunti dalle "galee grosse da merchado" veneziane era presente nelle cupole del Battistero di San Marco. I popoli rappresentati nel portico del Palazzo Ducale sono evidentemente quelli con cui Venezia aveva rapporti commerciali, come aveva rilevato già Francesco Zanotto a metà del XIX secolo<sup>401</sup>. La considerazione di Zanotto sulla rappresentazione di sé che Venezia offre nei capitelli fu poi estesa da Debra Pincus in un suo saggio a proposito dell'iconografia dei mosaici di San Marco, ai popoli raffigurati nella *Missio Apostolorum*<sup>402</sup>.

Inoltre, il fatto di essere così ben esposti agli sguardi dei numerosi frequentatori di piazza San Marco e dei moli, proprio sul lato mare del peristilio, di fronte a chi sbarca assume un preciso valore di apertura, da parte dell'oligarchia veneziana, a tutti i popoli stranieri che vogliano liberamente commerciare con essa. Le teste effigiate non presentano infatti alcun accenno di caricatura denigratoria, neanche quelle dei popoli saltuariamente in guerra con la Serenissima; anche se si può rilevare un accenno di stereotipizzazione fisionomica.

Dal punto di vista delle dinamiche storiche e sociali, l'importanza dell'attività commerciale per Venezia non può essere subordinata a nessun altro fattore, sia esso politico che religioso. Lane ha descritto queste dinamiche molto efficacemente nella sua *Storia di Venezia*<sup>403</sup>.

La guerra è un evento transitorio, il commercio no. Riguardo ai commerci di Venezia con i mamelucchi, con cui fu spesso in stato di guerra e contro i quali ne pianificava un'altra, Lane spiega molto bene com'era la situazione in quel periodo.

La maggior parte dei traffici grazie ai quali si aveva ad Acri questo concentrazione di merci erano in mano di levantini, dato che pochi veneziani si inoltravano nell'entroterra

---

<sup>400</sup> Lane 1978, p. 94.

<sup>401</sup> Zanotto 1842.

<sup>402</sup> Pincus 1996.

<sup>403</sup> Lane 1978, p. 84.

fino a Damasco. Oltre ai mercanti musulmani, c'erano molti arabi cristiani e armeni, e altresì ebrei e greci, tutta gente abituata a trafficare avanti e indietro nell'angolo più orientale del Mediterraneo nonostante gli eserciti in guerra. La presenza dei crociati accresceva alquanto per i mercanti il rischio di essere depredati, ma non fece cessare il consueto flusso di carovane che attraversavano la Siria e la Palestina o venivano su dall'Egitto. Tranne quando le armate crociate attaccavano direttamente l'Egitto, i veneziani continuarono a vendere agli egiziani anche legname e metalli, cosa che scandalizzava i crociati arrivati di fresco, ma che aveva il benestare dei re di Gerusalemme, bisognosi di entrate fiscali. Naturalmente vendere armi al nemico era cosa illegale, ma il metallo greggio e il legname in tavole non erano sempre considerati "merci strategiche", termine mal definito allora come in seguito.<sup>404</sup>

La trasposizione in visivo dei testi di Aitone da Corico e Marin Sanudo il Vecchio si esprime compiutamente nei due frammenti di balaustra scolpita a rilievo nel Museo Regionale di Capodistria, dove guerrieri tartari, mori ed europei pregano sotto a gonfaloni con i leoni marciani.

Il pilastro verso il ponte della Paglia, che presenta lato mare l'Ebbrezza di Noè, è fondante anche per l'ipotesi citata, perché definisce la maledizione biblica del popolo egiziano, all'epoca, come detto, incarnato dagli islamici mamelucchi, dominatori anche di Palestina e Siria e quindi da sconfiggere per la liberazione di Gerusalemme. Con gli "egiziani" i veneziani avevano un conto aperto, avendo già sottratto loro, ad Alessandria, le reliquie di San Marco. Nell'esegesi biblica, l'altorilievo celebra l'invenzione del vino, componente fondamentale, col pane, dell'eucarestia e si può porre in contrapposizione logica con la scena del Peccato Originale sull'altro capitello angolare.

Secondo Tigler, sarebbe quindi da porre in relazione

l'iscrizione recata dal soprastante arcangelo Raffaele (colui che porta la medicina, dunque il vino-sangue di Cristo), con un invocazione di pace per il Mediterraneo in generale e soprattutto l'Adriatico, vero golfo di Venezia. Una simile ideologia, che tornerà in altri momenti, quando i veneziani si sentiranno baluardo della civiltà occidentale contro i turchi, ci può apparire un po' razzista e comunque poco simpatica; ma la sua comprensione ci aiuta non poco nel calarci nella mentalità di chi volle — e soprattutto di

---

<sup>404</sup> Lane 1978, p. 86.



chi ammirava — i nostri capitelli. Essi testimoniano dell'apertura mentale ma anche dell'orgoglio dei concittadini di Marco Polo.

La raffigurazione di Cam sul pilastro angolare sopra citato è posta verso il ponte della Paglia, non verso il mare. Si può pensare che l'aspetto più strettamente collegato all'intolleranza etnica, seppur non esplicito, sia stato nascosto alla vista dei commercianti stranieri che sbarcavano sulla riva.



Figura 114: L'ebbrezza di Noè, Pilastro sul ponte della Paglia, Palazzo Ducale, Venezia

La cosmogonia effigiata sui capitelli comprende anche le merci che quotidianamente transitavano per Venezia, anche a corto raggio commerciale: ad esempio, ci sono capitelli con canestri di frutta e ortaggi. Il fatto che i diversi tipi di frutta siano raccolti nelle ceste e non ci sia un'ordinata sequenza temporale riguardo ai periodi dell'anno in cui matura porta a supporre che si voglia rendere l'idea della vendita ai banchi dei fruttivendoli, confermando in ciò la vocazione mercantile e commerciale di Venezia (Tavola 7).

Sono interessanti le note conclusive che Maria Da Villa Urbani scrive alla fine del suo capitolo “Le iscrizioni”, contenuto in una monografia sui mosaici di San Marco e la Pala d’Oro<sup>405</sup>. I versetti dei profeti, che attualmente affiancano il Cristo Emmanuele, nell'absidiola della cappella Zen verso l'atrio, prima del XVI secolo decoravano la “porta da mar”:

in funzione della quale erano stati chiaramente pensati. Infatti Michea, Geremia e Osea invitano tutti alla conversione prima di entrare nello spazio sacro: Venite ascendamus ad montem Domini et domum Dei Jacob et docebit nos de viis et ibimus in semitis eius, Venite, saliamo al monte del Signore e al tempio del Dio di Giacobbe. Egli ci indicherà le Sue vie e noi cammineremo sui Suoi sentieri (Mi. 4,2); Bonas facile vias vestras et studia vestra et habitabo vobiscum in loco isto, Migliorate la vostra condotta e le vostre azioni e io abiterò con voi in questo luogo (Ger. 7,3); Quia recte vie Domini et insti ambulabunt in eis, prevaricatores vero corruent in eis, Poiché rette sono le vie del Signore, i giusti camminano in esse, mentre i malvagi vi inciampano (Os. 14,10).<sup>406</sup>

Le iscrizioni erano poste dal lato più vicino ai moli da cui sbarcavano veneziani e stranieri, cristiani e infedeli; rivolte quindi a tutti. Sono parole di accoglienza e, ovviamente, anche di invito alla conversione (le vie da seguire sono quelle del Signore), a testimone dell’apertura di Venezia al mondo.

Un altro particolare importante è segnalato in queste note:

Oppure si osservi il gruppo degli otto Padri della Chiesa, quattro latini e quattro greci, secondo la definizione canonica di Bonifacio VIII del 1298, come appaiono in mosaici eseguiti alla metà del XIV secolo, nei pennacchi delle due cupole del Battistero, dove sono raffigurati in successione il mandato di Gesù agli Apostoli di andare a battezzare nel mondo e la gloria di Dio tra le gerarchie angeliche. I Padri nelle loro iscrizioni presentano una specie di incrocio linguistico: gli orientali si esprimono in lingua latina, gli occidentali in lingua greca. Volontà di superamento delle divisioni con la Chiesa orientale? Venezia, ponte tra oriente e occidente? Ambiente umanistico del doge Dandolo?<sup>407</sup>

Le domande di Maria Da Villa Urbani aprono spiragli interessanti, che meriterebbero ulteriori approfondimenti.

---

<sup>405</sup> Da Villa Urbani 1991, p. 22.

<sup>406</sup> Da Villa Urbani 1991, p. 22.

<sup>407</sup> Da Villa Urbani 1991, p. 23.

L'impronta politica di Venezia sull'arte del periodo si riscontra anche nelle città da essa dominate. Nel Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper) sono conservati quelli che sembrano essere due interessanti frammenti di una recinzione in calcare d'Istria. I due pezzi sono di dimensioni contenute<sup>408</sup> e paiono essere, rispettivamente, l'estremo sinistro e quello destro di una struttura che prevedeva una parte centrale oggi mancante.

Quasi tutte le opere d'arte medievali che sopravvivono oggi a Capodistria sono state realizzate dopo l'insurrezione cittadina contro i dominatori veneziani del 17 settembre 1348 e le due successive incursioni genovesi, che provocarono grandi danni alla città nel 1380 e 1381.

Lo stile e la tecnica realizzativa dei rilievi in pietra d'Istria sono totalmente veneziani. Si può ipotizzare che i pezzi più raffinati e facilmente trasportabili siano stati realizzati in laboratori di Venezia e poi portati via mare a Capodistria, mentre quelli più grandi o di manifattura più semplice e "artigianale" siano stati prodotti in Istria

Secondo Tigler, molte sculture capodistriane comunemente datate fra 1350 e 1375 devono essere anticipate alla metà del secolo per la loro

diretta dipendenza dalla scultura veneziana degli anni Quaranta del XIV secolo, cioè da Andriolo de' Santi, l'autore della lunetta del portale di San Lorenzo a Vicenza, e da Filippo Calendario, o comunque si chiamasse il maestro dei rilievi angolari e dei migliori capitelli della parte più vecchia di Palazzo Ducale. Entrambi gli artisti ebbero numerosi allievi e collaboratori, così che possiamo supporre che le opere di Capodistria siano sortite da una di queste "botteghe" veneziane.<sup>409</sup>

In questa lista di opere Tigler iscrive l'arca di San Nazario nel Duomo, probabilmente realizzata a Venezia, (cat. n. 28) e i due frammenti di balaustra (cat. n. 29).

---

<sup>408</sup> Inventariati al n° 4178, misurano 25,5 x 53,5 cm il frammento di sinistra e 25,5 x 44,5 cm quello di destra.

<sup>409</sup> Tigler, Gardina, Zitko, & De Marchi 2000, pp. 141-142.



Figura 115: Cavalieri oranti con cavallo, Frammento di recinzione (Museo civico di Capodistria), foto dell'autore



Figura 116: Tre soldati (armeno, etiopico e mongolo?) oranti, Frammento di recinzione (Museo civico di Capodistria), foto dell'autore

Secondo Tigler i due frammenti dovrebbero essere stati realizzati entro la metà del Trecento, in quanto gli archetti gotici trilobati presentano al vertice una pigna, o “fiore”, tipica del “cosiddetto quarto ordine ruskiniano”<sup>410</sup>, che dominava l’edilizia civile veneziana entro a quel termine cronologico, per poi cedere il passo al quinto ordine. Le stesse balaustre del Palazzo Ducale sono dello stesso tipo. La presenza di Venezia è evidente nei vessilli laterali leoni marciali, a sinistra rampante, a destra in “moleca”. Molto interessanti sono i personaggi raffigurati: a sinistra la metà di un cavallo e due cavalieri inginocchiati e oranti, uno rappresentato di fronte, l’altro di profilo; a destra tre soldati, sempre inginocchiati in preghiera.

In questi ultimi è interessante notare la tipizzazione delle etnie: c’è l’europeo (o genericamente caucasico), il nero africano e il mongolo asiatico. Lo scudo rotondo dell’africano corrisponde all’iconografia coeva di mori e saraceni. Le tre etnie raffigurate corrispondono ai continenti allora noti, assumendo così il valore paradigmatico di “tutti i popoli del mondo” e richiamano, almeno dal punto di vista della figurazione “etnica”, i capitelli con i popoli della terra di Palazzo Ducale di cui si è già discusso.

A quest’opera è stato accostato anche il rilievo sulla tomba di Odorico da Pordenone ad Udine, opera di Filippo de Santi (o “da Venezia”)<sup>411</sup>, dove è rappresentata la predicazione del francescano alle genti e ai malati in cerca di grazia, ma nell’arca del beato Odorico non si ravvisa la volontà di distinguere, dal punto di vista fisionomico e dei costumi, le diverse etnie che dovrebbero essere presenti.

Il leone di San Marco in versione rampante, effigiato nei vessilli ai lati esterni dei due frammenti, è una tipologia araldica che, come simbolo di Venezia, scompare verso il Quattrocento, il che deporrebbe a favore di una datazione ancora entro il XIV secolo; così come la foggia delle bandiere e delle armature<sup>412</sup>.

Lo stile semplice ma espressivo di questi rilievi ricorda quello della tomba di San Nazario nella Cattedrale di Capodistria, pur se con una qualità tecnica inferiore. L’ambito veneziano di provenienza è lo stesso, ma la mano è diversa.

---

<sup>410</sup> Tigler et al. 2000, p. 169.

<sup>411</sup> Wolters 1976.

<sup>412</sup> Si veda: Aldrighetti & De Biasi 1998.

La datazione dell'opera è comunque molto controversa, per la sua incompletezza e per il fatto di non essere stata ritrovata nella sua sede originale. Infatti, Domino<sup>413</sup> ci informa che l'opera è stata rinvenuta nel 1921 nelle fondamenta del Seminario di Capodistria e che, secondo lui, è quanto rimane di una loggia costruita nel 1296. Alisi<sup>414</sup> ritiene che i due frammenti siano i resti di un altare del santo patrono Nazario databili al Trecento. Anche per Ekl<sup>415</sup> l'opera è trecentesca, malgrado un ritardo stilistico nel permanere della tradizione romanica. L'opinione più discorde fra gli storici dell'arte è quella di Semi<sup>416</sup>, che, pur d'accordo sul fatto si tratti di una recinzione dell'altare del Duomo, individua queste sculture come romaniche, apparentandole a rilievi non specificati a Verona e a un Orante dell'altar maggiore del Duomo di Torcello.

In uno studio successivo Semi<sup>417</sup> azzarda l'ipotesi che la presenza della croce sull'asta della bandiera di destra possa implicare la rappresentazione dei partecipanti veneziani alla quarta crociata, collocando quindi, per contingenza storica, il rilievo a subito dopo il 1204, anticipando quindi anche l'adozione del leone marciano come simbolo politico di Venezia<sup>418</sup>. Semi infatti sostiene che:

I frammenti dell'architrave della cattedrale di Capodistria rappresentano, l'uno guerrieri in preghiera e un gonfalone col leone alato "in maestà" nel frammento di destra (e l'asta del gonfalone è sormontata dalla croce entro un cerchio), e l'altro un leone rampante nel frammento di sinistra. Come anche lo stile delle due sculture consentono di affermare, il soggetto dell'architrave era la partecipazione alla crociata del 1202. E non si tratta della iniziativa veneziana, ma della partecipazione della città istriana, alla cui cattedrale appartenevano i reperti architettonici. E questo per due motivi, il primo: Giustinopoli aveva giurato a Venezia *fidelitatem* nel 1145, nella sua condizione di libero comune, impegnandosi di fornire una galera per spedizioni militari[...]

---

<sup>413</sup> Domino 1923.

<sup>414</sup> Alisi di Castellarco 1932.

<sup>415</sup> Ekl 1982; 1999.

<sup>416</sup> Semi 1975.

<sup>417</sup> Semi 1993.

<sup>418</sup> La prime raffigurazione di san Marco in forma di leone alato sembra fossero adottate nel 1261, quando con la caduta dell'Impero Latino Venezia strinse maggiori rapporti con l'Egitto, terra il cui sultano, Baybars, innalzava un leone andante quale stemma, e il porto di Alessandria d'Egitto, città di cui il santo era stato primo vescovo. In quest'epoca la raffigurazione preminente era quella del leone in moleca. A metà del XIV secolo si iniziò poi ad esporre gonfaloni nei quali campeggiava il classico leone marciano andante con libro e spada. Nella stessa epoca tale iconografia venne in generale adottata quale simbolo dello Stato.

Un secondo motivo per cui si tratta, nelle predette sculture, della partecipazione di Capodistria alla crociata, sta nel fatto che il Dandolo, partito da Venezia per la crociata, sostò a Trieste e a Pirano (dalle quali pretese ed ebbe il giuramento di fedeltà), ma non a Capodistria, geograficamente in mezzo fra queste due città, perché Capodistria dal 1145 cioè da 53 anni era sua alleata e la galera capodistriana era già fra quelle di Venezia. La scultura, che documenta il fatto, assicura esplicitamente anche che nel 1202 Venezia aveva già il suo gonfalone e il suo emblema.<sup>419</sup>

L'opinione ha numerosi punti incongrui e sembra sia stata contraddetta già da Alberto Rizzi, in una giornata di studi tenutasi a Koper nel 1993, di cui però non si trova documentazione delle controdeduzioni. Oltre al problema dello stile e a quello storico del leone di San Marco, si può rilevare che la presenza di un mongolo nel rilievo (che è l'aspetto forse più particolare dell'opera) appare improbabile prima della seconda metà del secolo. Nel 1204 Temujin era diventato Genghis Khan da poco<sup>420</sup> ed era impegnato in una lunga serie di guerre, ancora tribali, per la conquista dell'area del Gobi, molto lontano, in piena Asia; né il tema del "tartaro" si era diffuso in Europa per la mediazione dei viaggiatori, mercanti o missionari che fossero.

Lo stato frammentario dell'opera rende pressoché impossibile comprendere o interpretare l'iconografia dei due pezzi. Secondo Tigler i frammenti potevano esser stati parte di una balaustra del balcone del Palazzo Pretorio oppure la, già proposta, recinzione antistante l'arca di San Nazario in Duomo. Quest'ultima ipotesi appare maggiormente avallata dal contenuto religioso dei rilievi con i guerrieri rappresentati in preghiera e dall'affinità stilistica coll'arca.

Sempre secondo Tigler, se fosse valida la prima ipotesi al centro della venerazione dei soldati di tutto il mondo avrebbe potuto esserci un San Marco o il leone marciano, in sua vece "illustrando così le aspirazioni politiche di ampio respiro di Venezia."<sup>421</sup> Non sembra probabile si fosse rappresentata la venerazione "religiosa" di Venezia come unificatrice dei popoli, seppur mimetizzata nel doppio valore del leone, segno di sia di San Marco che della Serenissima. L'alternativa proposta da Tigler, nel caso in cui i due

---

<sup>419</sup> Semi 1996, p. 605.

<sup>420</sup> "Genghis", "Gengis", o "Cinggis" non è un nome, ma un rafforzativo del termine *khan* (sovrano, capo, comandante): si può tradurre come "forte sovrano" o "sovrano oceanico". Jackson 2005, p. 124.

<sup>421</sup> Tigler et al. 2000, pag 172.

pezzi fossero frammenti di una recinzione d'altare, è che "qui potrebbe essere stata rappresentata l'adorazione delle reliquie di San Nazario da parte dei Veneziani vincitori nel 1348 sulla ribelle Capodistria, i quali poco dopo eressero un nuovo monumento tombale al santo."<sup>422</sup> Questa però non spiega la necessità di rappresentare un contingente militare così multietnico per quella che non fu neppure una guerra, ma solo la repressione di una rivolta locale.

L'unico dato oggettivo è l'immagine di soldati, presumibilmente veneziani, a sinistra, e di soldati provenienti da ogni dove, a destra, che pregano qualcuno al centro della composizione. Più che il rendere omaggio ad un santo l'opera sembra raffigurare un'armata, in partenza per la battaglia, che invoca la protezione divina. Il trascurato mezzo cavallo a sinistra fa pensare ad altre scene di imbarco della milizia su delle navi, con i cavalli al che attendono il loro turno dopo merci e fanti, come si può vedere anche nella miniatura quattrocentesca con la partenza dei crociati (Figura 117) o nello sbarco dell'arazzo di Bayeux<sup>423</sup> (Figura 118).



Figura 117: L'imbarco dei Cavalieri per le crociate, da una miniatura del manoscritto "Statuts de l'ordre du Saint-Esprit de Naples", MS fr. 4274, BNF, Parigi

---

<sup>422</sup> Tigler et al. 2000, p. 172.

<sup>423</sup> Esposto al pubblico nel *Centre Guillaume-le-Conquérant* di Bayeux (F).





Figura 118: Sbarco dei normanni di Guglielmo in Inghilterra, arazzo di Bayeux, 1070-77, manifattura di Canterbury

Si può, quindi, pensare alla partenza per una guerra o per una crociata, come intuì Semi, pur considerando che le sue ipotesi storiche fossero sbagliate? Probabilmente sì. Tigler avanza l'idea che la fonte letteraria di riferimento sia il *Liber secretorum fidelium crucis* (o *Secreta Fidelium Crucis*) di Marino Sanudo Torsello, di cui si è già discusso, ma non la mette in relazione diretta con l'idea di crociata. Eppure, nel caso dei capitelli del palazzo Ducale, l'idea dell'alleanza con i mongoli era latente e lo era ancor più quella della crociata contro i musulmani, ma qui, nel rilievo di Capodistria il richiamo al brano "guerresco" di Marin Sanudo sembra evidente.

Questa ipotesi spiegherebbe compiutamente sia la scena dell'"imbarco" a sinistra, sia la presenza dei tre soldati multietnici di destra che sarebbero, sulla base del testo di Marin Sanudo: un caucasico armeno, un nubiano e un mongolo. Una crociata, quindi; ma non quella del 1204, piuttosto una crociata ideale, ancora da combattersi.

La particolarità di questa iconografia, anche in rapporto alle altre analizzate, è notevole, e andrebbe approfondito storicamente il motivo per cui, negli stessi anni, a Venezia l'immagine dello straniero è presentata con una certa accondiscendenza, mentre nella città soggetta di Capodistria si evoca, anche se solo dal punto di vista visivo, una crociata contro un partner commerciale di una certa importanza, quale il sultanato mamelucco d'Egitto.

## L'Omaggio all'Imperatore di San Zeno



Figura 119: Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona



Figura 120: Dettaglio del corteo, Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona

### L'AFFRESCO

A Verona, all'interno del torrione dell'abbazia di San Zeno, la parete nord dell'edificio di una vasta sala al primo piano è decorata da un grande affresco che occupa l'intera parete.

L'affresco presenta vaste lacune dovute alla secolare storia di modifiche architettoniche della torre. La pittura appare comunque ben conservata e senza la picchiettatura dell'intonaco che disturba la visione di tante opere medievali. L'affresco fu realizzato sulla parete di un loggiato prima della trasformazione di questo in una stanza chiusa<sup>424</sup>. L'affresco è, inoltre, deturpato da alcune aperture nella superficie

---

<sup>424</sup> Sul lato sinistro è stato mantenuto lo sguancio all'estremità della parete est, realizzato al tempo del restauro promosso dal Gerola per permettere la visione del tratto finale dell'affresco, che giunge a filo dello spigolo nord est della torre, e che era rimasto occultato al momento della costruzione della parete che trasformò l'originario loggiato in vano chiuso (tav. III): questo dato inoppugnabile costituisce, com'è evidente, anche un preciso termine ante quem per la datazione delle pitture.

muraria. La più grave, per la leggibilità della scena, è costituita da una porta rettangolare in alto a sinistra, forse ottocentesca, mentre la porta ad arco sottostante di sinistra era una delle finestre originarie della torre, chiusa al momento dell'esecuzione dell'affresco, poi riaperta e trasformata in porta. La porta di destra era, invece, presente dall'origine e metteva in comunicazione il loggiato con la vasta stanza all'interno della torre.

La decorazione della parete principale è divisa in tre fasce orizzontali. Nella prima di esse, in alto sta un bordo, listato di rosso, con elementi floreali. Quindi un largo fregio a doppi girali annodati a mostruosi mascheroni. Al centro dei girali meglio conservati si vedono un cigno, un guerriero con scudo e un cavallo.

La fascia decorata inferiore, alta un po' più di un metro, raffigura una caccia al cinghiale su fondo verde scuro, mentre la vasta fascia mediana presenta la grandiosa scena principale, detta dell'Omaggio all'Imperatore.

In altri esempi noti la scena di omaggio si presenta molto simile, con una rigida struttura iconografica. L'affresco veronese, invece, presenta l'Imperatore in trono con i dignitari che, invece delle allegoriche parti dell'Impero, si ritrova al cospetto di un multiforme corteo di etnie, radunate in gruppetti di tre, o al massimo quattro, conterranei.

Un corteo di 27 personaggi esce da una città turrita, o da una fortezza, sulla destra e avanza verso l'Imperatore, posto all'estrema sinistra. I personaggi non sono figure allegoriche, ma sono connotati come gruppetti di etnie diverse da una caratterizzazione delle peculiarità fisiognomiche e dell'abbigliamento, soprattutto dei particolari cappelli, perlopiù di indubbia allusione "esotica" (anche se in alcuni casi questa sembra evocata di fantasia, e non attraverso la conoscenza diretta). Il gruppo di due persone in testa al corteo sembra indossare un cappello che potrebbe essere "cretese", come si evince dal confronto con il mosaico della cupola della *Pentecoste* in San Marco a Venezia, o "armeno", sulla base di quanto afferma Salimbene de Adam riguardo al cappello indossato da frate Elia, di cui si tratterà più avanti nel testo. Segue l'unico gruppo di quattro persone: quello dei neri, di cui uno solo indossa un cappellino a imbuto. A seguire troviamo tre personaggi barbuti con una striscia, avvolta attorno alla testa, che dovrebbe interpretarsi come un *tallith* e identificarli, quindi, come ebrei. Quindi tre giovani con un cappello a punta e i paraorecchie, che Zuliani individua in soldati con

l'elmetto islamico appuntito, mentre la Davanzo Poli ritiene che siano cappucci con una punta lunga e alta e sarebbero tipici, secondo il Vecellio, sia dei seguaci del mitico Prete Gianni, sia dei "Calabresi", che lo porterebbero con la tesa risvoltata in alto<sup>425</sup>. Il gruppo con il curioso cappello a gradini, che il Gerola associava a quello dei Magi persiani nelle miniature ottoniane, ma che possiamo anche ritrovare in un'allegoria della *Germania* Figura 122e, simile, nella raffigurazione dei medici, Galeno e Ippocrate (Figura 121), quindi un antico romano e un antico greco, nella cattedrale di Anagni.



Figura 121: Galeno e Ippocrate, Affreschi della cripta, Cattedrale di Anagni

Il terzetto successivo presenta lunghi capelli e barbe nere che non ne consentono una facile sistemazione geografica. Il gruppo successivo presenta quella che sembra essere una strana acconciatura "a becco", che Davanzo Poli identifica come tipica di una

<sup>425</sup> Doretta Davanzo Poli, nel suo saggio *Stoffe e pitture: dalle origini al secolo XIII*, In cui tratta l'arte tintoria nella Verona medievale, accenna, incidentalmente, anche al corteo di personaggi presenti nell'*Omaggio all'Imperatore*. Innanzitutto dà per assodato che l'affresco sia stato realizzato da un pittore di area veronese, in quanto rileva nella vivacità cromatica dei panni delle vesti dei personaggi, dove riscontra arancio lionato, marrone tanè, violetto morello, azzurro guado, ecc., un riflesso dell'abilità dei tintori locali. In realtà la patria e la formazione dell'artista sono ancora ipotesi controverse. Davanzo Poli 2004.

popolazione proveniente dalla Bjarma, una regione nell'estremo nord-ovest della Russia, di fronte alla penisola scandinava di Kola<sup>426</sup>. Il trio con le sopravvesti bombate e il berretto a punta, fra cui l'ultimo personaggio a grandezza naturale che, sempre secondo la Davanzo Poli, "presenta una sopravveste blu aperta sul busto (come le *pellotes* dei reali sepolti a Las Huelgas, a Burgos, datate al secolo XIII) nonché la presenza di bottoni (invenzione duecentesca) sulle maniche della sottostante tunica marrone." Ma, sempre secondo la Davanzo Poli, i cappelli con il frontale allungato si riscontrerebbero in documenti dei secoli successivi "nelle nazioni dell'Europa settentrionale" (e qui l'identificazione appare un po' generica), oltre che nel costume cinquecentesco di Granata.

Chiudono il corteo tre uomini con cappelli e barbe lunghe in atteggiamento supplicante, resi in scala minore perché ritratti mentre scendono da una scala che segue il sottostante arco della porta. Alla testa del corteo sembra esserci un personaggio di maggior importanza rispetto alle varie etnie fin qui presentate: una figura, a destra del trono, nell'atto di genuflettersi e con le braccia tese sopra quello che sembra essere un leggio. L'identificazione di questo personaggio avrebbe probabilmente sciolto il dubbio dell'interpretazione iconologica della scena, purtroppo la sua testa è stata completamente cancellata dall'apertura della succitata porta rettangolare.

La figura dell'imperatore, all'estrema sinistra dell'affresco, è connotata da una corona a tre punte, poggiata su una testa giovanile con baffi, un accenno di barba e una lunga capigliatura bionda che ricade sulle spalle. In basso, davanti al trono dell'imperatore, tre personaggi maschili in scala minore, sono raffigurati in atteggiamento di omaggio.

Questa iconografia, abbastanza particolare, è stata interpretata dagli studiosi che fin qui l'hanno trattata in due modi: o rappresenta un omaggio a Federico II, o raffigura la visita della regina di Saba a Salomone.

Il personaggio chiave è costituito dalla figura inginocchiata davanti all'imperatore. Sulla base del vestito e delle scarpe che indossa si ritiene, prevalentemente, che si tratti

---

<sup>426</sup> Davanzo Poli 2004; Vecellio 1590, "Huomo di Granata" e "Huomini settentrionali in viaggio"; la sopravveste di uno dei personaggi, con aperture sagomate da sotto alle ascelle ai fianchi è documentata nel secolo XIII, per esempio a Burgos.

di una figura maschile, fatto che escluderebbe l'ipotesi che la scena raffigurata sia la visita della regina di Saba a Salomone, ma la questione è discussa.

Gerola fu il primo a interpretare la scena come una allegoria dell'“imperatore in atto di ricevere l'omaggio dai rappresentanti dei popoli della terra”<sup>427</sup>, e ad associarla a una possibile commemorazione delle abituali visite degli imperatori germanici al monastero di San Zeno. Inoltre l'iconografia del corteo fu confrontata con le molte raffigurazioni di omaggio all'imperatore riscontrabili nei codici ottoniani, dove sono rigorosamente codificate in un preciso modello iconografico. Ad esempio, nei *Vangeli*<sup>428</sup> di Ottone III l'imperatore è circondato dai dignitari e verso di lui si muovono in lenta processione e in atto di omaggio, quattro figure femminili incoronate: le allegorie delle quattro parti del Sacro Romano Impero: *Sclavinia*, *Germania*, *Gallia* e *Roma*. In questa miniatura, al di là della struttura compositiva, si rileva la somiglianza tra la corona della *Germania* e i cappelli portati da uno dei gruppetti di persone dell'affresco di San Zeno.

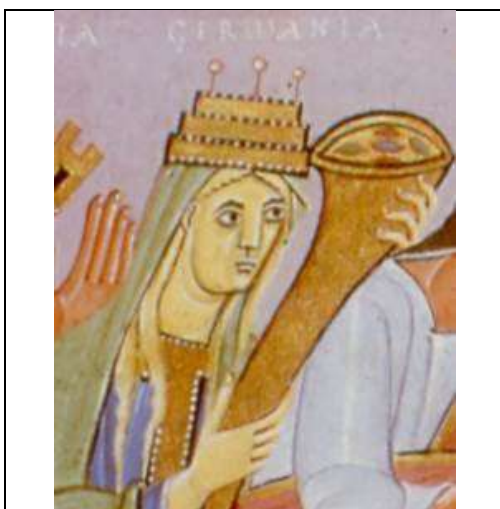


Figura 122: *Allegoria della Germania*, Vangeli di Ottone III (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 23v. e 24r)

L'affresco è assolutamente un *unicum*, sia per la problematicità delle interpretazioni iconografiche, sia per la ricchezza e la particolarità delle raffigurazioni etniche. Non essendoci documenti puntuali a riguardo, le ipotesi su cosa rappresenti e su quando sia databile sono diverse. Bettini vede nell'opera dei riferimenti alla pittura romanica altoatesina della Val Venosta. Il linearismo compositivo e i profili aguzzi e

<sup>427</sup> Gerola 1927.

<sup>428</sup> MS.Clm. 4453, fol. 23v. e 24r, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco.

allungati dei visi, dei nasi e degli occhi, richiamerebbero gli affreschi del secondo strato dell'abside della chiesa di San Giovanni di Munstair, databili al 1170 circa. Secondo Bettini l'affresco di Verona costituirebbe *il trait d'union* fra quei remoti affreschi altoatesini e i mosaici della Basilica di San Marco a Venezia. La sua conclusione è che l'omaggio di San Zeno possa datarsi agli ultimi due decenni del XII secolo.

Zuliani e Kaplan (che s'appoggia a Zuliani) sostengono la tesi "federiciana" dell'affresco, datandolo agli anni dal 1225 al 1240 circa. Per tutti gli altri riguarda Salomone ed è datato al tardo Duecento da Gerola, Arslan, Demus e Morassi. Per Magagnato e Francesca Flores D'Arcais si parla della metà del XIII secolo. Per la Vavalà è del primo Trecento.

Originariamente l'affresco doveva trovarsi sul fianco nord della torre, all'esterno. Lo sguancio alla sinistra del dipinto porta alla conclusione che la parete ovest (e per estensione le altre tre pareti della stanza) sono state realizzate successivamente a quella dove si trova l'affresco. In effetti, sul lato nord della torre fu accostato un edificio di tre piani. La datazione di quest'impresa edilizia costituirebbe l'ovvio termine *ante quem* dell'affresco. Le ipotesi stilistiche e architettoniche daterebbero la nuova costruzione ai primi decenni del Trecento, mentre i dati forniti da documenti medievali risultano diversi a seconda dell'interpretazione data al testo latino.

Brugnoli e Maroso, retrodatano la costruzione al più tardi al 1223, perché, in un documento di quell'anno, interpretano il passaggio "in camera nova placii monasterii S. Zenonis [...] item postea intervallo intus ad portam novam monasterii dicti", supponendo che la "camera nova" sia la stanza ove si trova l'affresco. In questo modo avvalorano l'ipotesi del Bettini per una datazione verso la fine del XII secolo.<sup>429</sup> I due studiosi vedono, inoltre, in ciò che resta di una Ruota della Fortuna, affrescata nella medesima stanza un tema, un collegamento con le esperienze dell'arte nordica, scesa dalla valle dell'Adige.

La proposta cronologica più frequente, basata soprattutto su analisi stilistica, è stata la fine del XIII secolo.

---

<sup>429</sup> *Un altro munifico intervento di restauro della Banca Popolare di Verona* 1988.

Il grande affresco della torre abbaziale di San Zeno a Verona appare difficile da classificare sia dal punto di vista della datazione che da quello del soggetto raffigurato e i due punti sono, ovviamente correlati.

L'iconografia del dipinto raffigura, senza alcun dubbio, un omaggio ad un re da parte di numerosi popoli ed etnie della terra. Si è detto che già nel 1927, Gerola aveva proposto, con una certa cautela, l'individuazione del re con l'imperatore Federico II, in stretti rapporti con la città di Verona e con l'abbazia di San Zeno in particolare; la sua ipotesi è stata ripresa e lungamente motivata da Zuliani in una monografia sulla torre San Zeno<sup>430</sup>.

Zuliani prova ad interpretare la scena in modo più specifico del Gerola:

Prima di tutto, non credo si possa parlare di una generica raffigurazione di omaggio all'imperatore da parte di tutti i popoli della terra. La concezione del potere imperiale nel Medioevo non può giungere ad un simile universalismo, appunto generico. Nelle miniature ottoniane già citate, le figure allegoriche delle nazioni corrispondono puntualmente all'articolazione geografica e politica dell'impero. Nel nostro affresco, questa possibile estensione dell'omaggio a popolazioni evidentemente estranee all'ambito imperiale appare ideologicamente ingiustificabile. Tranne che in un momento ben preciso della complessa vicenda dell'impero medievale, che ci conduce direttamente a Federico II<sup>431</sup>.

Il dipinto sarebbe, quindi, un "omaggio dei popoli del mondo a Federico II". A sostegno della sua tesi, Zuliani porta l'ideologia imperiale di Federico II e le notizie, documentate, della sosta di Federico all'abbazia numerose volte fra 1236 e 1239. Sicuramente sono importanti i rapporti che Federico intrattenne con il mondo islamico:

nel 1227-30 Federico, assunto il titolo di re di Gerusalemme con il matrimonio con Isabella, figlia di Giovanni di Brienne, aveva condotto in Terrasanta la sua discussa Crociata, che, con la palese opposizione del papa, aveva raggiunto un risultato, non con manu militari bensì con la diplomazia, di cui l'imperatore svevo rivendicava l'importanza di fronte a tutta l'Europa: la liberazione della città santa, e la tregua decennale concordata con l'amico sultano al-Kamil. La tregua scadrà appunto nel 1239, e sarà seguita dopo poco dalla perdita definitiva di Gerusalemme: ma negli anni di Cortenuova Federico può ancora

---

<sup>430</sup> Zuliani 1992.

<sup>431</sup> Zuliani 1992, p. 28.



presentarsi davanti a tutti come il liberatore dei luoghi santi, colui che, così come accolse nel suo esercito nel 1238, davanti a Verona, truppe inviategli dal sultano, può legittimamente rivendicare l'omaggio delle popolazioni d'Oriente, dai neri egiziani agli arabi. Se così fosse, il nostro affresco sarebbe soprattutto un manifesto politico contro il papa, che era il più ostile al taglio dato da Federico ai suoi rapporti con il mondo islamico, e che fu sempre pronto ad accusarlo di eresia e di connivenza con i maomettani.<sup>432</sup>

Il fatto che si tratti di un imperatore del Sacro Romano Impero dovrebbe essere confermato dall'aquila imperiale, che appare araldica in un angolo della stanza. Le etnie presenti nel suo *entourage* sarebbero le popolazioni a lui soggette. A motivare la presenza di neri e mediorientali, Kaplan, sostenitore della tesi "federiciana", aggiunge che

Federico II alloggiò a San Zeno nel 1236, '37, '38 e '39, in queste visite potevano forse essere presenti nel suo corteo anche gente di Gerusalemme e della Terrasanta, dopo la strana crociata di Federico del 1229. Nel 1237 è attestata la presenza di monaci etiopi a Gerusalemme.<sup>433</sup>

E, inoltre,

Secondo il cronista locale Parisius de Cereta, Federico nell'agosto 1236 passò da Verona con 3000 soldati tedeschi; nel settembre 1237 vi ripassò con 7000 arcieri musulmani della Puglia; poco dopo la moglie Elisabetta d'Inghilterra alloggiò a San Zeno;<sup>434</sup>

Il 23 maggio 1238 Federico partecipò al matrimonio della figlia Selvaggia con Ezzelino da Romano, suo infido vassallo. Zuliani e Kaplan ritengono che l'affresco di San Zeno possa essere in relazione con il lieto evento, o preparatorio alla nozze o commissionato da Ezzelino e Selvaggia in memoria.

La proposta interpretativa di Zuliani è, quindi, che l'opera raffiguri Federico come re di Gerusalemme mentre accoglie i rappresentanti dei popoli orientali. Inoltre, ipotizza che la figura parzialmente cancellata che si inchina di fronte all'imperatore sia il sultano al-Kamil, ma ammette che una simile interpretazione prefigurerebbe un'iconografia assolutamente unica pur se contestuale alla politica del periodo, ma per il cui avvallo

---

<sup>432</sup> Zuliani 1992, 30.

<sup>433</sup> Kaplan 2010, p. 23.

<sup>434</sup> Kaplan 2010, p. 24.

però non esistono tracce documentarie, se non ipotetiche connessioni con l'aquila imperiale e la ruota della fortuna dipinte sulla parete ovest.

Su una cosa si può concordare con Zuliani: che, nell'opera,

emerge l'inesausta variazione fisiognomica dei singoli gruppi del corteo, con un'intenzione etnografica che, se pur ingenua, ha ben pochi confronti nella pittura duecentesca: a parte il sorprendente quartetto di neri, dai lineamenti rilevati di bianco, abbiamo carnagioni chiare e carnagioni olivastre, occhi più tondi ed occhi allungatissimi continuati da un segno vircolato, nasi adunchi e profili regolari, barbe e capelli bianchi, castani o scurissimi, li tutto con il contrappunto delle curiose acconciature, degli scorci abbreviati, del mosaico multicolore delle vesti di lunghezza diversa, che fanno risaltare l'isolamento austero della figura dell'imperatore, assiso sotto l'esile arcata.<sup>435</sup>

Kaplan, nell'introduzione a *The Image of the Black in Western Art*<sup>436</sup>, porta ad ulteriori sviluppi l'ipotesi federiciana di Zuliani. La dinastia degli Hohenstaufen, fra 1190 e 1268, avrebbe portato a una rivoluzione nell'immagine dei neri nelle arti figurative europee. La dinastia volle promuovere l'immagine dell'universalismo imperiale, in analogia con quello evangelico e apostolico, idea che era già in nuce ai tempi di Carlo Magno.

L'indagine di Kaplan si concentra sulla raffigurazione degli africani. I vari gruppi etnici sono distinguibili per cappello, acconciatura o connotati. I vestiti sembrano essere di minor importanza nell'effetto connotativo. I gruppi sono tutti di 3 persone, tranne quello dei neri, che ne conta 4. I neri non presentano connotati facciali troppo convenzionali o caricaturati e non hanno orecchini. Solo uno di loro indossa un cappello a bande gialle, a dimostrazione che il colore della pelle è condizione sufficiente a denotarlo. Nel vestiario non sono particolarmente distinguibili dagli altri gruppi.

Prima di esaminare la connessione fra Verona e Federico è opportuno valutare quella fra la raffigurazione dei neri e gli Hohenstaufen.

Dal 1195-97 i neri africani vengono raffigurati spesso nei manoscritti degli Hohenstaufen, ma già Guglielmo II d'Altavilla, cugino di Federico II e re di Sicilia prima di lui, avrebbe avuto, verso il 1180, una guardia d'élite composta di musulmani neri<sup>437</sup>.

---

<sup>435</sup> Zuliani 1992, p. 29.

<sup>436</sup> Bindman, Gates, & Dalton 2010.

<sup>437</sup> Sul tema si veda: Calò Mariani 1984.

Trombettisti neri col turbante appaiono nel *Liber ad honorem Augusti*, cronaca della dinastia Hohenstaufen. L'atteggiamento paternalistico nei confronti degli africani alle dipendenze degli Hohenstaufen è dimostrata dal fatto che la corruzione morale di Matteo d'Ajello, un avversario di Enrico VI (zio di Guglielmo e padre di Federico), è esplicitata nell'attribuirgli maltrattamenti dei neri, per denigrarlo (ad esempio viene descritto mentre uccide e decapita dei neri per curarsi la gotta col loro sangue!<sup>438</sup>).

Nel 1224-25 Federico II conquista le ultime zone della Sicilia sotto controllo musulmano e trasferisce 16000 prigionieri a Lucera in Puglia. Dai deportati scelse musicisti per la sua corte e uno di loro, Johannes Maurus, divenne amministratore di Lucera. La presenza degli africani a Lucera è evidenziata da 3 sculture degli inizi del XIII secolo lì presenti. Due sono gruppi di 4 teste scolpite sulla cima di colonne, che rappresentano neri. La più fine fu scoperta a Troia, vicino a Lucera; l'altra è al Metropolitan Museum di New York. La serie di 4 teste è una gamma di tipi umani, compendio dell'affresco di San Zeno. La terza testa è presente al museo di Lucera e rappresenta un africano con una cicatrice sulla guancia sinistra e sul labbro. Potrebbe essere un ritratto di Johannes Maurus, che era descritto come "deformatus". Il canone stilistico di questa testa si rifà all'antichità romana, come era prassi degli scultori di Federico II, che lavoravano su modelli classici.

A Magdeburgo in Sassonia, sempre dominio Hohenstaufen, c'è la prima scultura di San Maurizio nelle fattezze di un nero africano, del 1240 circa. Maurizio era un egiziano che comandava la legione tebana e che fu martirizzato in Svizzera nel 287 per essersi rifiutato di massacrare altri cristiani. Virginia R. Kaufmann dimostra come le sculture pugliesi ebbero una grande influenza su quella di Magdeburgo. Il San Maurizio riflette l'ideologia universalistica di Federico II e individualizza nelle vesti di un santo parte del suo "colorato" seguito nei suoi viaggi in nord Italia e Germania, negli anni '30. Una cronaca del 1235 parla di Federico II e del suo viaggio "con molti saraceni, e con etiopi [...] che servivano da guardie e tesorieri"<sup>439</sup>.

Nel 1245 Federico salì dalla Puglia di nuovo a Verona, dove passò la Pentecoste. Portava con sé animali esotici, come un elefante, cammelli e leopardi, di cui resta

---

<sup>438</sup> Pietro da Eboli, *Liber ad honorem augusti*, f. 127r, Palermo (?), 1195-1197, Burgerbibliothek, Berna.

<sup>439</sup> Kaplan 1987.

memoria in una iscrizione informale nella chiesa di Santo Stefano a Verona. Al periodo la rottura con papa Innocenzo IV era totale: in una lettera papale si attacca Federico citando i “saraceni e barbari” al suo seguito; e non appare casuale che il papa citi *Geremia* 13:23, sostenendo che è più facile che un etiope cambi la sua pelle e un leopardo le sue macchie che Federico il suo comportamento. Anche Salimbene de Adam da Siena, frate minore e cronista ovviamente ostile a Federico II, descrive le truppe multietniche di Federico come “quasi *da tutte le nazioni che sono sotto il cielo*”, una citazione descrittiva dei popoli della *Pentecoste* tratta da *Atti* 2:5.

Oltre alle similitudini con raffigurazioni della Pentecoste e della visita a Salomone l'affresco di San Zeno ricorda l'iconografia del corteo dei re Magi, almeno per come diventerà dal 1230 in poi. Nicola Pisano, scultore formato negli atelier di Federico II, è il primo nel pulpito di Siena, del 1266-68, a raffigurare i magi con un loro corteo. Nel 1164 l'antenato Federico Barbarossa aveva punito Milano per la sua ribellione anche con la sottrazione delle reliquie dei Magi, traslate a Colonia.

Kaplan informa che l'identificazione dei Magi con la dinastia degli Hohenstaufen fu ampiamente promossa: verso il 1235, un tale Nicola di Bari rivolse un encomio a Federico sostenendo che fosse il più grande della dinastia, in quanto Imperatore Romano, Re di Sicilia e Re di Gerusalemme; re tre volte e come i tre re Magi porta regali in adorazione di Dio e dell'uomo<sup>440</sup>.

L'associazione di Federico II a Cristo e ai re Magi era molto stimolata: c'è da dire che Federico parlava di Jesi come della sua Betlemme. Nell'affresco di San Zeno Federico rappresenta Cristo e i popoli sono il corteo dei re Magi. Il pulpito di Nicola pisano fu scolpito a Siena, dove stava il nipote di Federico, Corradino, nella preparazione dello scontro con gli Angioini. Nell'adorazione dei Magi chi guarda vede gli Hoenstaufen, anche grazie ai due cammellieri neri raffigurati.

Per la prima volta neri africani sono raffigurati come attendenti dei re Magi. Solo nei primi anni del trecento rivedremo questi neri nell'arte italiana. Un'immagine molto interessante si vede nell'affresco (1315-1330) nella chiesa di San Fermo a Verona (Tavola 45). Il re magio nero appare per la prima volta dopo il 1350 nell'orbita dell'imperatore

---

<sup>440</sup> Kaplan 1987.

Carlo IV di Lussemburgo, secondo Devisse e Mollat in un affresco del 1360 nel chiostro di Emmaus a Praga. Fra i motivi di questa iconografia sta la diffusione della voce di un potente re cristiano di Etiopia, assieme alla scoperta di testi che asserivano che un re magio fosse nero. Sicuramente anche l'affresco di San Zeno contribuì. Dal 1450 circa in Germania era abitudine rappresentare un re magio nero, in Italia no. Il primo in Italia lo dipinge Andrea Mantegna nel 1462 per la corte di Mantova, ma va considerato che nel 1459 Mantegna aveva lavorato a San Zeno per l'altare.

Ritornando alla trattazione dell'affresco di San Zeno, Zuliani, riguardo alla possibile formazione del frescante dell'opera ritiene che sia di poco aiuto il confronto con ciò che resta della pittura veronese del XII e del XIII secolo e che: "il riferimento sembra più che altro ad una *koinè* linguistica non specificatamente veronese, bensì largamente attestata, dalla seconda metà del XII secolo, in tutta l'Italia settentrionale"<sup>441</sup>. E' vero che l'eccezionalità del tema rende molto difficili i raffronti con altre opere, ed è per questo che, secondo Zuliani, studiosi come Arslan abbiano "preferito risolvere questo problema considerandoli prodotto di una cultura epigonica, ritardataria"<sup>442</sup>, datando l'opera alla fine del Duecento se non all'inizio del secolo successivo.

Zuliani individua un possibile confronto con affreschi che hanno "una qualche affinità tematica e di situazione ambientale." Nel 1962 fu rinvenuto in due stanze della casa canonica veronese, sempre all'interno del complesso della cattedrale, ma in un contesto "privato", un ciclo frammentario con le scene veterotestamentarie di Davide e Uria, di Betsabea e di Salomone che adora gli idoli. Questi affreschi, prima considerati del XII secolo, sono stati poi datati dalla Cuppini<sup>443</sup> alla metà del XIII e appaiono, a Zuliani, come una diretta derivazione, ma di qualità inferiore, degli affreschi del palazzo abbaziale, comprovando l'ipotesi di Zuliani per cui a metà del XIII secolo l'"Omaggio all'imperatore" faceva già scuola in ambito locale.

Zuliani vede nei profili dei volti dei membri del corteo un accenno di caricaturizzazione, che in effetti appare molto blanda, e piuttosto che agli affreschi di Mustair la collega a modelli miniatori anglosassoni del tardo XII secolo, come quelli

---

<sup>441</sup> Zuliani 1992, p. 35.

<sup>442</sup> Zuliani 1992, p. 35.

<sup>443</sup> Cuppini 1961.

presenti nelle *Bibbie* di Winchester. Il collegamento sembra arduo: Zuliani vede un modello nella *Bibbia* di Winchester (1150-1180, opera di almeno 6 artisti diversi), che è improntata ad un espressionismo violentissimo e la caricatura, ove eseguita, è esasperata; niente a che vedere con la moderata connotazione etnografica dei personaggi del corteo. Sui canali di diffusione degli stili della miniatura inglese fino all'area veronese si può anche essere possibilisti: Otto Pacht identificò uno dei maestri della *Bibbia Winchester* nel frescante della collegiata di Sigena, in Aragona, distrutta nel 1936 nel corso della guerra civile<sup>444</sup>.

Zuliani rileva che il viso dell'imperatore appare più moderno di quello dei personaggi del corteo e che la corona tripartita ha una forma che inizia a essere raffigurata solo attorno al 1230. L'anonimo frescante sembra quindi essere molto aggiornato, anche su un radicale:

mutamento di stile che coinvolge la pittura e la miniatura della Germania (in particolare Colonia e il Basso Reno, la Turingia e la Sassonia) nel corso dei primi tre decenni del Duecento, con un linearismo che diviene sempre più nevrotico e spezzato, culminando dopo la metà del secolo in una parossistica frantumazione lineare. Di questo Zackenstil il pittore veronese sembra aver recepito gli esordi, smussandone gli aspetti manieristici con fluida eleganza cortese.<sup>445</sup>

“Moderna” gli sembra anche la scena di caccia dipinta nel fregio inferiore, molto più naturalistica della pittura veronese coeva. Ma:

A parte questo labile confronto, la collocazione periferica rispetto ai più attestati cantieri federiciani dell'Italia meridionale, e gli specifici echi nordici che abbiamo rilevato, rendono difficile un'integrazione dei nostri affreschi alla trama stilistica dell'“arte federiciano”. Cui però di diritto appartengono per la tematica: dalla celebrazione dell'imperatore (alla quale è possibile, come abbiamo visto, annettere una diretta connotazione politico-ideologica), al tema della caccia, all'interesse per la rappresentazione delle razze umane, con i negri in primo piano, che può evocare oltretutto il leggendario esotismo della corte imperiale, o anche, la multicolore composizione dell'esercito che Federico radunò davanti a Verona nel 1238.<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> Pacht 1986.

<sup>445</sup> Zuliani 1992, p. 37.

<sup>446</sup> Zuliani 1992, p. 37.

La tesi “federiciana” di Zuliani e Kaplan non trova però l’appoggio di altri studiosi. Francesca Flores D’Arcais ritiene, a proposito, che, malgrado il fascino dell’argomentazione, non ci sia di fatto:

nessun segno che possa indicare nel re l’imperatore Federico II; né l’omaggio dei popoli della terra, ove sembra volutamente essere specificato che si tratta di tutte le razze, e in particolare orientali e africani, ha niente a che vedere con analoghi momenti di omaggio all’imperatore del Sacro Romano Impero.<sup>447</sup>

Questa universalità ricercata nella figurazione di molte genti esotiche potrebbe, piuttosto, avere dei riferimenti a problematiche religiose o teologiche, legate alla diffusione della buona novella a tutti i popoli della terra, e che potrebbe avere come paralleli le diverse stirpi alle quali gli apostoli inviano il messaggio, come è ad esempio raffigurato nella cupola della *Pentecoste* della basilica di San Marco a Venezia, dove appunto i diversi popoli sono abbigliati con fogge diverse e hanno volti assai diversificati.

Il re assiso in trono cui rende omaggio il corteo dovrebbe, quindi, essere Salomone, considerato nel Duecento un ideale monarchico.

Marchi<sup>448</sup> sostiene con forza e con un po’ di *vis* polemica nei confronti di Zuliani, questa tesi, basandosi anche su un documento scoperto da Varanini, un atto redatto il 26 novembre 1305 dove si fa esplicito riferimento ad una *istoria Salomonis*. Il documento ha una sua importanza per la datazione, perché, secondo Varanini:

La locuzione in monastero Sancti Cenonis, subtus intrata palatii novi ubi est istoria Salomonis, ha, è ovvio, la funzione di designare complessivamente il luogo dove fu redatto l’atto, “sotto l’entrata del palatium nuovo”. Ma, altrettanto ovviamente, la intrata non può che trovarsi al piano terreno. La precisazione ubi est istoria Salomonis si riferisce dunque al palatium novum nella sua globalità, non alla intrata. Di conseguenza, la presenza di una raffigurazione avente per soggetto la storia di Salomone è considerata, dal notaio Guardalbene che redige il documento, un elemento individuante e qualificante di tutto il palatium novum, quasi a distinguerlo dall’altro palazzo, quello vetus.<sup>449</sup>

---

<sup>447</sup> Flores d’Arcais 2004 P. 202.

<sup>448</sup> Marchi 1983.

<sup>449</sup> Varanini & Maroso 1992, p. 52.

Si evince, da questo e altri documenti citati da Varanini, che nel 1305 ci fossero due palazzi: uno nuovo e uno vecchio e che una *istoria Salomonis* si trovasse in un ambiente del palazzo nuovo. E, inoltre:

Sarebbe appunto troppo sottile una deduzione del genere, che pure ha innegabilmente una sua plausibilità, legata al fatto puro e semplice che la specificazione *ubi est istoria Salomonis* è perfettamente gratuita: il notaio Guardalbene sapeva benissimo quale era e dove era il *palatium novum*, che egli stesso menziona parecchie altre volte semplicemente come tale nelle datazioni topiche dei documenti da lui rogati. Perché proprio questa volta gli sia scappato dalla penna l'inutile *ubi est istoria Salomonis* resta un mistero: un mistero che una assai recente esecuzione dell'affresco, in astratto, potrebbe anche spiegare.<sup>450</sup>

Se l'ipotesi di Varanini fosse corretta, la datazione dell'affresco dovrebbe essere avvenuta, quindi, poco prima del 1305. La datazione proposta appare, però, tarda in relazione allo stile del dipinto, che appare pienamente duecentesco. Flores D'Arcais afferma a proposito che:

tutto fa pensare ad un avanzato Duecento: le somiglianze del fregio a girali vegetali con analoghe soluzioni della miniatura, anche veneta, di fine secolo; l'accentuato goticismo delle figura del re, avvolto in un morbido mantello, il naturalismo degli animali, la sapiente struttura della città murata<sup>451</sup>.

Marchi sostiene che l'affresco rappresenti la visita della regina di Saba a Salomone, basandosi sul capitolo decimo del primo libro dei *Re*, vv. 1-8.

Sed et regina Saba, audita fama Salomonis in nomine Domini, venit tentare eum in aenigmatibus. Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu et divitiis, camelis portantibus aromata et aurum infinitum nimis et gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, et locuta est ei universa quae habebat in corde suo. Et docuit eam Salomon omnia verba quae proposuerat; non fuit sermo qui regem posset latere, et non responderet ei. Videns autem regina Saba omnem sapientiam Salomonis, et domum quam aedificaverat, et cibos mensae ejus, et habitacula servorum, et ordines ministrantium vestesque eorum, et pincemas, et holocausta quae offerebat in domo Domini, non habebat ultra spiritum; dixitque ad regem: Verus est sermo quem audivi in terra mea super sermonibus tuis et

---

<sup>450</sup> Varanini & Maroso 1992, p. 53.

<sup>451</sup> Flores d'Arcais 2004, p. 204.



super sapientia tua; et non credebam narrantibus mihi, donec ipsa veni, et vidi oculis meis, et probavi quod media pars mihi nuntiata non fuerit. Major est sapientia et opera tua quam rumor quem audivi<sup>452</sup>.

Secondo Marchi, questo spiegherebbe il leggìo, sul quale la regina di Saba avrebbe potuto appoggiare il testo degli enigmi e delle questioni da sottoporre al re Salomone. Inoltre, l'atteggiamento dei due personaggi sarebbe precisamente riscontrabile nelle altre iconografie sul tema, raccolte da Louis Réau nell'*Iconographie de l'art chrétien*: "La reine de Saba debout s'incline devant Salomon qui la reçoit assis sur le trône aux lions"<sup>453</sup>. Il trono con i leoni è, appunto, quello di Salomone, descritto nel II libro delle *Cronache o Paralipomeni*, al verso 18, in cui si scrive che "duos leones stantes iuxta brachiola". Il significato allegorico della scena dovrebbe consistere nella prefigurazione della *Ecclesia gentium* che rende omaggio a Cristo. A rafforzare l'ipotesi "salomonica", Marchi fa notare che un'altra scena della vita di Salomone, l'adorazione degli idoli da parte del re traviato (*Re*, I, 11, 3-7), è affrescata nel vicino canonicato. Il Davide raffigurato nel canonicato è accostabile al Salomone dell'affresco in analisi, per tema e contesto, come afferma anche Zuliani<sup>454</sup>.

Il documento scoperto da Varanini, l'affresco del canonicato e il contesto maggiormente adatto ad un tema biblico che ad un omaggio laico, determinano la convinzione di Marchi che la scena rappresenti una storia di Salomone. All'obiezione di Zuliani che afferma che "la figura semiingocchiata che guida il corteo, dal viso abraso,

---

<sup>452</sup> [1] La regina di Saba, sentita la fama di Salomone, venne per metterlo alla prova con enigmi.

[2] Venne in Gerusalemme con ricchezze molto grandi, con cammelli carichi di aromi, d'oro in grande quantità e di pietre preziose. Si presentò a Salomone e gli disse quanto aveva pensato.

[3] Salomone rispose a tutte le sue domande, nessuna ve ne fu che non avesse risposta o che restasse insolubile per Salomone.

[4] La regina di Saba, quando ebbe ammirato tutta la saggezza di Salomone, il palazzo che egli aveva costruito,

[5] i cibi della sua tavola, gli alloggi dei suoi dignitari, l'attività dei suoi ministri, le loro divise, i suoi coppiieri e gli olocausti che egli offriva nel tempio del Signore, rimase senza fiato.

[6] Allora disse al re: "Era vero, dunque, quanto avevo sentito nel mio paese sul tuo conto e sulla tua saggezza!

[7] Io non avevo voluto credere a quanto si diceva, finché non sono giunta qui e i miei occhi non hanno visto; ebbene non me n'era stata riferita neppure una metà! Quanto alla saggezza e alla prosperità, superi la fama che io ne ho udita.

[8] Beati i tuoi uomini, beati questi tuoi ministri che stanno sempre davanti a te e ascoltano la tua saggezza!

<sup>453</sup> Citato in: Marchi 1983

<sup>454</sup> Zuliani 1992, p. 33.

non può essere identificato con la regina di Saba in quanto veste un abito semilungo che è indubbiamente di foggia maschile”, Marchi risponde che il collo del piede scoperto può essere effetto della gnuflessione e cita esempi iconografici a sostegno della sua tesi<sup>455</sup>.

Le due proposte interpretative dell'iconografia dell'opera potrebbero anche non essere considerate alternative. Ritengo sensata la conclusione di Marchi, per cui:

L'opinione sopra esposta [che l'affresco rappresenti la Visita della Regina di Saba a Salomone, N.d.A.] in merito all'interpretazione del significato letterale dell'affresco di San Zeno non esclude comunque la possibilità di un significato allegorico carico di implicazioni politiche; in ogni caso peraltro la mediazione biblica pare garantire al messaggio una valenza meno contingente, e perciò stesso meno transeunte [...]<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Si veda ad esempio la scena dell'Annunciazione nella porta di Hildesheim (U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters*, München 1983, fig. 26).

<sup>456</sup> Marchi 1983, p. 62.

## Il santo frate di Cividale

Nell'Oratorio di Santa Maria in Valle a Cividale, altrimenti detto Tempietto Longobardo, durante i restauri eseguiti dalla Soprintendenza ai Monumenti dal 1960 al 1968, furono staccati alcuni affreschi: fra questi, una lunetta con un santo in maestà, circondato da altri santi e sante (Tavola 18), e una fascia sottostante (65x270 cm), con episodi della vita di un santo tonsurato, frate o monaco. Gli affreschi in questione, originariamente posti nell'arcone della parete settentrionale dell'aula, sono ora conservati nell'archivio del Museo Cristiano di Cividale. L'iconografia appare di non semplice esplicazione, anche per le pessime condizioni di conservazione dell'affresco, che in generale è molto abraso e lacunoso nel lato inferiore della fascia<sup>457</sup>.



Figura 123: Predica di un santo - Particolare della folla di astanti, Museo Cristiano di Cividale (archivio), foto dell'autore

La scena iconograficamente più intrigante si trova proprio nella fascia, dove due storie della vita di un santo frate sono separate visivamente da un'architettura dipinta, che si può definire, con sufficiente certezza, come l'arco di un ponte, innestato su degli edifici stilizzati a sinistra e su un portone arcuato a destra, che potrebbe rappresentare

---

<sup>457</sup> Ringrazio la dott.ssa Elisa Morandini e il dott. Paolo Casadio per la disponibilità e i consigli che mi hanno generosamente dato nel corso delle ricerche su quest'opera.

il ponte di legno che valicava il vicino Natisone nel Duecento. Alla sinistra del ponte è rappresentata una scena in cui un santo aureolato, con vistoso cappuccio e con la tonsura canonica, si protende verso una folla eterogenea, in atto di predicare (Figura 123). La folla di astanti, rivolta verso il predicatore, posto un po' più in alto rispetto ad essa, appare, per quanto riconoscibile, composta di undici persone, strutturate su tre file, di cui vediamo teste e busti. Nella prima fila, quella più vicina al predicatore, sono distinguibili tre personaggi, apparentemente di un certo rilievo sociale; da sinistra a destra, riconosciamo dalla corona in testa e da quanto rimane della cima di uno scettro, un re; poi un vescovo, individuabile dalla mitria vescovile; per ultimo, un soldato sbarbato, con un elmo a zuccotto indossato sopra il cappuccio di un usbergo in maglia di ferro, simile in ciò al "cavaliere occidentale" raffigurato nel velario della cripta della basilica di Aquileia<sup>458</sup>.

In seconda fila spiccano due uomini di colore. Il primo a sinistra ha un copricapo che sembra ottenuto da una sciarpa avvolta, a metà strada fra il *tallith* ebraico e il turbante arabo, e quella che sembra una barbetta a punta. Il secondo ha lineamenti più riconoscibili: è sbarbato con capelli corti, ha il naso schiacciato e la bocca carnosa aperta in atteggiamento stupefatto. Nella terza fila appaiono riconoscibili quattro personaggi. Il primo a sinistra è così deteriorato che non ne distinguiamo i lineamenti, ma si evincono i contorni di un berretto frigio, che denota l'origine persiana del personaggio, da cui spuntano capelli bianchi e mossi (a meno che non si tratti di un orlo in pelliccia dello stesso berretto). Il secondo appare come un giovane rasato, dai lineamenti regolari e la pelle un po' scura, con i capelli fermati da quello che sembra un largo nastro bianco. Gli ultimi due personaggi di questa fila sono particolarmente interessanti: un cinocefalo e un ornitocéfalo, quest'ultimo con le mani nel gesto dell'accettazione, in trepido ascolto del predicatore.

La presenza di strane sagome tondeggianti poste dietro le teste dei personaggi della prima e della seconda fila e all'altezza del petto dei personaggi delle file posteriori potrebbe far pensare si tratti di aureole, ma la possibilità è da scartare, sulla base della

---

<sup>458</sup> Si veda, per riscontro, la scena di un cavaliere europeo che insegue un arciere asiatico dipinta nel velario della cripta della basilica di Aquileia. Belluno & Ciol 1976, pp. 53-54.

forma irregolare delle sagome e della loro posizione, non sempre in asse rispetto alle teste. È più probabile che si tratti di scudi tenuti al petto dai personaggi della seconda e terza fila. La presenza di scudi iscrive parte degli astanti alla categoria dei soldati, suscitando, comunque, perplessità nell'inquadramento iconografico della scena. Nei dipinti del periodo, gli scudi tondeggianti erano, inoltre, associati ai guerrieri *esotici* o, comunque, non cristiani.

Nella scena raffigurata sulla destra si vede lo stesso frate inginocchiato in atteggiamento orante, mentre si rivolge a quelli che parrebbero essere due angeli, come si può desumere da quanto rimane di due teste aureolate poste vicino a un accenno di ali, che lo guardano da un piano leggermente superiore.

Il Tempietto era, storicamente, annesso a un monastero femminile benedettino, istituito probabilmente nella tarda epoca longobarda e che appare per la prima volta nelle fonti scritte nell'830, in un diploma di Lotario e Lodovico, con cui gli imperatori carolingi concedevano al Patriarca di Aquileia la giurisdizione del monastero di Santa Maria<sup>459</sup>.

Per la datazione delle opere nel Tempietto è importante considerare gli ingenti danni che subì nel disastroso terremoto del Natale del 1222, in cui solo la parete occidentale si preservò dalla distruzione<sup>460</sup>. La ricostruzione iniziò nel 1242, promossa dall'abbadessa Grisla de Pertica, con la riedificazione e modifica dei muri perimetrali semidistrutti. La decorazione originale fu quasi completamente sostituita con affreschi dell'epoca. La parete settentrionale, da dove fu staccato l'affresco in esame, fu ricostruita *ex novo* in quel periodo, per cui, sulla base di questi dati certi, si può porre il termine *post quem* dell'affresco in analisi al 1242<sup>461</sup>.

Si ritiene, basandosi sulla titolazione del monastero, che uno dei santi raffigurato nella lunetta fosse Benedetto, e, di conseguenza, una delle sante rappresentate dovesse essere la sorella Scolastica, mentre nella fascia siano raffigurate due storie della sua vita. In questi termini si esprimono sinteticamente Cavalcaselle, Santangelo, L'Orange e Torp,

---

<sup>459</sup> Ciol, Rugo, Rugo, & Perissinotto 1990, p. 5.

<sup>460</sup> Cremonesi 1977; Durante 1976.

<sup>461</sup> L'Orange & Torp 1977, p. XIII.

Degani, Pietro e Ornella Rugo e Zuliani, mentre D'Orlandi, che per primo ci diede una descrizione dell'affresco, riteneva che il protagonista delle storie fosse l'eremita Macario d'Egitto<sup>462</sup>.

Eppure l'identificazione puntuale dei personaggi appare quanto mai incerta, sia nella lunetta che nella fascia: per D'Orlandi il personaggio assiso in trono è il Redentore, per Cavalcaselle è san Benedetto e per L'Orange e Torp è san Marco; le storie, invece, non sembrano riferirsi a episodi della vita di san Benedetto e neppure di san Macario: il primo monaco, il secondo eremita, non hanno nelle loro biografie storie di ampia evangelizzazione.

Al di là di queste brevi descrizioni citate, l'affresco non è molto conosciuto e non esistono studi specifici su di esso. Un minimo tentativo di collocazione stilistica e interpretazione iconologica dell'opera è offerto da Paul Kaplan che, dal punto di vista stilistico, considera l'affresco di Cividale come un'interessante fusione di modi bizantini e occidentali e lo data a cavallo fra XII e XIII secolo, datazione esageratamente anticipata sia per lo stile che per le cogenti ragioni del sisma. Kaplan definisce questa configurazione iconografica "an image of 'global' evangelization similar to the mission of the apostles", ma, in nota, ammette che:

The identification of the subject is problematic, as images of Benedict preaching to a diverse audience are otherwise unknown. Were it not for the tonsured head of the preacher, this would resemble an image of the preaching of the apostles.<sup>463</sup>

La varietà etnica raffigurata configurerebbe, quindi, la scena come un'immagine attinente alla *Pentecoste* o alla *Missio Apostolorum* e l'inserimento di creature di fantasia fra le etnie evangelizzabili fu pratica comune in tutto il mondo cristiano, che le considerava creature di Dio. Kaplan e Devisse associano l'affresco a un'ampia serie di *Pentecoste*, da quella del timpano di Vézelay ad altre bizantine di area balcanica, mentre Koumijan e Favero sottolineano la costante presenza dei cinocefali fra le etnie soggette

---

<sup>462</sup> Cavalcaselle 1973, pp. 21-22; Ciol et al. 1990, p. 113; D'Orlandi 1839, pp. 21-22; Degani 1990; L'Orange & Torp 1977, p. XIV; Santangelo 1936, pp. 77-78; Zuliani 1999, pp. 104-129.

<sup>463</sup> Kaplan, Devisse, Mollat, Courtès, & Ryan 2010, p. 220.

alla conversione in icone della *Pentecoste* di ambito armeno dipinte verso il 1220<sup>464</sup>. Al di là delle presenze esotiche o di fantasia non si riscontrano però ulteriori legami fra l'affresco di Cividale e le opere citate da questi studiosi.

La scena di Cividale è particolarmente interessante perché un singolo frate predicatore si rivolge al mondo intero<sup>465</sup>, rappresentato da una moltitudine strutturata secondo una gerarchia sociale, in un'impaginazione prospettica, ponendo i personaggi più importanti davanti, pur se più in basso nella scena, a differenza di quanto farà, in seguito, Andrea di Buonaiuto nella *Chiesa militante e trionfante* del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella, che userà un più arcaico sistema simbolico che pone i personaggi più importanti in alto, in questo caso su una sorta di podio. Nei citati bassorilievi di Vezelay questa rappresentazione della società è, invece, totalmente assente.

L'unicità di questa rappresentazione non trova riscontri iconologici soddisfacenti in nessun'altra opera conosciuta, per cui, con le dovute cautele, è necessario valutare altre ipotesi. La cronologia di una serie di eventi storici, politici e religiosi avvenuti a Cividale tra la fine del XII e il XIII secolo può fornire spunti a un'interpretazione alternativa dell'affresco.

I patriarchi aquileiesi assunsero il potere temporale in Friuli dal 1077 e la residenza patriarcale si trasferì da Aquileia a Cividale nel 1091, dove rimarrà fino al 1238, anno in cui si sposterà a Udine. Il patriarca viveva e agiva circondato da una vera e propria corte di nobili<sup>466</sup>.

Nel 1251, un anno dopo la morte di Federico II, il Patriarcato, passò in mani italiane e guelfe, dopo secoli di patriarchi tedeschi. I nuovi patriarchi, da Gregorio di Montelongo ai della Torre, per consolidare il proprio potere dovettero indebolire quello della vecchia feudalità di origine germanica e tradizione ghibellina: lo fecero favorendo lo sviluppo delle città e di un'emergente aristocrazia urbana antagonista, riattivando anche le

---

<sup>464</sup> Devisse 2010, pp. 104-129; Favaro 2006, pp. 250-260; Kaplan 2010, pp. 1-30.; Kouymjian 1978, pp. 403-407.

<sup>465</sup> Favaro definisce bene il cinocefalo (ma si può estendere all'ornitocefalo) come un simbolico "rappresentante sui generis delle moltitudini e del Cosmo". Favaro 2006, p. 254.

<sup>466</sup> Cammarosano, De Vitt, & Degrassi 1988, pp. 234-235.

relazioni culturali ed economiche con il resto d'Italia. La nuova situazione diede immediati riscontri in architettura, dove l'arrivo degli ordini mendicanti e lo sviluppo delle comunità cittadine imposero nuovi modelli di matrice italiana, mentre in ambito pittorico il passaggio fu più graduale<sup>467</sup>.

Per questi motivi storici, a Cividale, la nobiltà "di castello" di origine tedesca, fu sostituita, dalla metà del XIII secolo, dai nuovi aristocratici cittadini, fra i quali sono interessanti le figure dei *militēs* Bernardo da Cerclaria e Swicherio, vissuti a cavallo dei secoli XII e XIII, che, pur se già benestanti possessori di *curtis* in città, rivolsero le loro attenzioni alle possibilità offerte dalla Terrasanta. Il da Cerclaria possedeva una nave, forse destinata al trasporto dei Crociati in Oriente, mentre Swicherio si recò Oltremare nel 1213<sup>468</sup>, non si sa se come pellegrino, come ambasciatore patriarcale o se in entrambi i ruoli<sup>469</sup>. Le famiglie e le discendenze di questi e altri 'homines novi' parteciparono attivamente alla vita politica, religiosa e sociale: i testi dell'epoca ci dicono che furono soldati al seguito del patriarca, ma anche canonici del Capitolo, sia tra i francescani che tra i domenicani, o badesse e monache<sup>470</sup>. Andrea Tilatti ha evidenziato che, in entrambi gli ordini mendicanti, alcuni frati appartenevano "a famiglie dell'aristocrazia libera e ministeriale del patriarca, oltre che alla 'classe media cittadina'" e "impersonavano i robusti legami intercorrenti tra l'ordine e i ceti dirigenti locali"<sup>471</sup>.

L'ascesa economica e sociale passava anche per le possibilità offerte dalle terre d'Oltremare, verso il quale un valido appoggio al viaggio e all'insediamento si poteva trovare o in ambito militare o in ambito religioso, soprattutto nei neonati ordini francescano e domenicano.

Le prime attestazioni a Cividale dei francescani risalgono al 1244, dei domenicani al 1252<sup>472</sup>. I francescani in particolare furono subito molto attivi in città: nel 1246 si

---

<sup>467</sup> Scarton 2012, pp. 77–109.

<sup>468</sup> Le terre d'Oltremare erano, per i veneziani dell'epoca, le coste egiziane e mediorientali. Si veda: Lane 1978.

<sup>469</sup> La figura di Bernardo da Cerclaria è trattata in: Figliuolo 2012; Figliuolo 2010, pp. 185–241; Leicht 1907, pp. 111–116; quella di Swicherio in: Figliuolo 2010, pp. 115–122.

<sup>470</sup> La fonte di tutti questi documenti è costituita dai libri degli anniversari del Capitolo e dei due conventi, editi da Scalon 2008.

<sup>471</sup> Tilatti 1994, pp. 19 e 27.

<sup>472</sup> De Vitt 1988, pp. 157–267, 339–341.



stanziarono in Borgo di Ponte, in una struttura poi ceduta alle suore clarisse e attualmente adibita a Convitto Nazionale, e già nel 1285 si trasferirono oltre il fiume, iniziando a costruire l'attuale chiesa e convento di San Francesco nel 1296, su autorizzazione del patriarca Raimondo della Torre.

Il rapporto tra i francescani e le crociate è discusso, ma è certo che frati e soldati agirono insieme, anche se su due piani diversi, in Palestina. Nella realtà storica i frati minori furono tra i più attivi persecutori degli ebrei e tendenzialmente favorevoli alle crociate contro i musulmani. Lo stesso san Francesco, secondo un suo ignoto biografo, rivolgendosi al sultano al-Malik al-Kāmil durante il suo viaggio in Egitto, disse che “i cristiani agiscono secondo giustizia quando invadono le vostre terre e vi combattono”<sup>473</sup>.

In riferimento alla scena dell'affresco, i soldati con gli scudi potrebbero simboleggiare, dato il contesto storico e politico, sia i crociati pronti a imbarcarsi per la Terrasanta dal vicino porto di Aquileia (nel cui citato velario della cripta appare un probabile episodio di lotta crociata), richiamando così l'attività del da Cerclaria, di Swicherio e dei loro eredi, sia i soldati di ogni nazione del mondo, esortati dal santo monaco a perorare o, perlomeno, a non contrastare la causa cristiana. La mancanza di soldati mongoli, spesso presenti in molte scene di “crociata evangelizzatrice” basate sul *Liber Secretorum* di Marin Sanudo Torsello, concluso nel 1323, costituirebbe un indizio del fatto che il dipinto sia stato realizzato non oltre il primo quarto del XIV secolo<sup>474</sup>.

Le missioni apostoliche all'estero sono, d'altra parte, il vanto maggiore dell'ordine francescano, già prescritte da san Francesco stesso al cap. XII della *Regola* e da lui iniziate nel 1219 con il citato viaggio in Egitto. Dal 1230 i francescani furono attivi anche in Palestina, e da lì si spinsero verso l'intero Oriente; mentre dal Marocco, raggiunto nel gennaio del 1220, si diressero dall'Africa del Nord fino all'Etiopia<sup>475</sup>.

---

<sup>473</sup> *Liber exemplorum fratrum minorum, (excerpta e cod. Ottob. Lat. 522)*, a cura di L. Oligier, in *'Antonianum'*, II (1927), pp. 98-99.

<sup>474</sup> La scomparsa quasi totale dei lineamenti di molti personaggi non permette di escludere che uno di essi possa aver avuto gli occhi “a mandorla”, caso improbabile, ma non impossibile; nel qual caso la datazione andrebbe spostata al secondo quarto del Trecento.

<sup>475</sup> L'ipotesi di un passaggio di Francesco per Venezia di ritorno dall'Egitto, basata su un passo di Bonaventura nella *Legenda Maior* e uno di Andrea Dandolo nel *Chronicon Venetum*, ha fondamenta molto fragili. Si veda: Niero 1965, p. 85.

L'apostolato francescano in Egitto potrebbe forse motivare le due figure teriomorfe del cinocefalo e dell'ornitocefalo, se i francescani ebbero occasione di vedere le immagini (usualmente accostate) di Anubi (dalla testa di sciacallo) e Horus (dalla testa di falco) o Toth (con la testa di ibis, un altro uccello), antichi dei dell'Egitto (Figura 124)<sup>476</sup>.



Figura 124: *Horus, Thot e Anubis*. Camera mortuaria della regina Tyti, Luxor, Egitto.

Il tema dei cinocefali era, comunque, già presente, in ambito “friulano”, da quando Paolo Diacono nella sua *Historia Langobardorum* (I, 11) affermò che i Longobardi, per intimorire gli avversari, sostenessero di avere tra loro fila dei feroci cinocefali. Il tema fu riproposto, nella letteratura del Duecento, proprio dai francescani. Giovanni di Pian del Carpine, il primo francescano inviato in missione diplomatica in Catai dal papa, al ritorno in Italia nel 1247, descrisse popoli dalla testa canina nel resoconto del viaggio, contenuto nella sua *Historia Mongalorum*, che avrebbe potuto essere nota al frescante. La presenza del cinocefalo troverebbe quindi riscontri letterari, prossimi all'affresco sia dal punto di vista cronologico che geografico.

La scena a destra del ponte, per ciò che si riesce a desumere dalla qualità dell'affresco, non sarebbe incompatibile con l'ipotesi francescana: gli angeli ebbero un ruolo importante nella vita religiosa di san Francesco. San Bonaventura racconta che alla

---

<sup>476</sup> Esistono moltissime rappresentazioni di Anubi con Horus, con Thot o con tutt'e due, non solo in camere mortuarie, ma alcune anche scolpite all'esterno di templi egizi, quindi visibili dai viaggiatori. Presento questa immagine perché l'accostamento iconografico con i personaggi di Cividale è quantomeno interessante.

chiesa della Porziuncola, chiamata Santa Maria degli Angeli e restaurata da san Francesco, erano frequenti le visite di spiriti celesti e che, quando san Francesco fu infermo, fu confortato da angeli musicanti<sup>477</sup>. A dire il vero, la presenza di strumenti musicali suonati dagli angeli non appare rilevabile nell'affresco, per cui non si possono offrire prove certe all'ipotesi data. Si possono, in ogni caso, trarre delle conclusioni.

La fascia affrescata del Tempietto di Cividale rappresenta un *unicum* iconografico, che non ha riscontri, men che parziali, in altre opere medievali. Le descrizioni iconografiche finora date e l'individuazione dei personaggi nelle scene non appaiono soddisfacenti, avendo come unico riferimento iconografico la figura di san Benedetto, ma solo in quanto l'opera fu realizzata all'interno di una struttura annessa a un convento di monache benedettine. In mancanza di questo, pur forte, riferimento tutto farebbe pensare a un affresco di ambito francescano: il tema della predicazione "globale", la letteratura e le contingenze storiche e politiche del periodo, anche in ambito locale. L'ipotesi che il santo frate delle due storie sia san Francesco appare possibile<sup>478</sup> e, su queste basi, si può inferire che l'affresco possa essere stato realizzato tra il 1242, anno di ricostruzione delle pareti del Tempietto e di insediamento dei francescani a Cividale, e non molto oltre il 1296, anno in cui i francescani, dopo un periodo di sedi provvisorie, iniziarono a costruire il loro nuovo convento e la nuova chiesa, opera che, si presume, li coinvolse totalmente<sup>479</sup>.

Un ulteriore avvallo a queste ipotesi è dato dal fatto che durante i restauri successivi al terremoto del 1976, Degani mise in luce degli affreschi sulla parete ovest dell'avancorpo, entro due delle arcate ciliari di quello che riteneva il primo coro delle monache. L'affresco nell'arcata meridionale presenta un lacerto di una *Crocifissione*, stilisticamente avvicicabile agli affreschi della cripta di Aquileia, mentre in quella settentrionale sono raffigurati san Benedetto e san Francesco ai quali appare il Serafino

---

<sup>477</sup> *Legenda Maior* II, 8, 3 e V, 11, 2.

<sup>478</sup> La mancanza della caratteristica barbetta non pregiudica l'individuazione, perché esistono immagini di san Francesco sbarbato, pur se risalenti a inizio Trecento. Si veda sul tema: Bellosi 1980, pp. 11-34.

<sup>479</sup> Purtroppo si sono persi gran parte degli affreschi della vicina chiesa di san Francesco, che avrebbero potuto consentire dei confronti stilistici e iconografici.

(Figura 125). San Francesco ha l'aureola e le stimmate, per cui fu datato da Degani a poco dopo la metà del Duecento<sup>480</sup>. Riguardo a questi dipinti Zuliani scrive che:

nel primo piano dell'avancorpo si affrontano un pittore di puro linguaggio bizantino, attivo agli inizi del secolo, con un pittore, a mio avviso attivo nell'ottavo decennio, e forse proveniente dal cantiere austriaco di Gürk, che, pur eseguendo un'iconografia quanto mai italiana (Francesco stigmatizzato davanti al serafino), appare depositario del più schietto - e ormai gotico - linearismo frecciato germanico.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Degani 1990, p. 51.

<sup>481</sup> Zuliani 1999, p. 127.



Figura 125: Frescante di ambito austriaco, 1250-80, San Francesco, dettaglio di Crocifissione, Oratorio di Santa Maria in Valle, Cividale (UD)

Il frescante della fascia di cui stiamo trattando non è certamente lo stesso che ha ritratto san Francesco con evidenti influssi dello *Zackenstil* austriaco, ma la datazione presunta di quest'ultimo conferma l'intervento dei francescani nella decorazione del Tempietto

successiva alla ricostruzione post terremoto. Le motivazioni precise per cui fu concesso ai francescani di dar presenza di sé nell'oratorio delle suore benedettine non ci sono note: forse a compenso di un aiuto dato dai francescani nella ricostruzione successiva al terremoto o forse per l'interessamento delle nuove ricche famiglie legate all'ambito dei frati minori. In mancanza di fonti documentarie la questione rimane aperta.

## Copricapi migranti

Sul tema della migrazione degli accessori cito un caso esemplificativo. Si è visto che il berretto indossato dai “cretesi” della cupola della *Pentecoste* (Figura 65) è simile a quello di un gruppetto di patria ignota nell’*Omaggio all’Imperatore* dell’abbazia di San Zeno (Figura 120). Il copricapo ha una foggia molto comune; lo si ritrova in molte miniature dello *Skylitzes* di Madrid<sup>482</sup>, genericamente associato ai dignitari bizantini (Figura 126) e, nell’ambito di questa ricerca, in altri due casi di cui do breve nota.



Figura 126: *Teofilo e la sua corte*, *Skylitze*, f42v, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

A Castel d’Aviano, nel pordenonese, nella Chiesa cimiteriale di Santa Giuliana, si trova un affresco di ambito veneto-riminese databile al 1329-1349<sup>483</sup>. In un riquadro, incorniciato da una semplice striscia rossa, si vede il profeta Daniele, ritratto con un copricapo rosso a zuccotto molto simile a quelli di cui si sta trattando (Figura 127). Il

<sup>482</sup> Tra le molte nell’immagine della corte dell’imperatore Teofilo. In *Skylitze*, f42v, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

profeta indossa una ricca veste decorata a motivi circolari rossi e ocra. Alla sua destra sta San Francesco d'Assisi, che regge un libro al petto con le mani incrociate e San Bartolomeo, con un coltello nella mano sinistra e un libro nella destra.



Figura 127: *Santi Francesco, Daniele e Bartolomeo*, Chiesa cimiteriale di Santa Giuliana, affresco di ambito veneto-riminese, 1329-1349, Castel d'Aviano (PN)

L'identificazione dei personaggi è acclarata da una scritta a pennello, in caratteri gotici e lingua latina, sopra ciascun santo:

S. FRAN CISCVS [S. DA]NIEL . P. S. B[A]R[T]OLOVSMEVS

L'affresco è anche molto ricco dal punto di vista della varietà dei colori e dei motivi delle vesti e molte sante vestono motivi a righe, anche diagonali, e questo smentirebbe un'ipotesi di Pastoureau per cui le righe diagonali sono associate alle donne di malaffare<sup>484</sup>. ()

Daniele svolse la sua opera di profeta a Babilonia, durante la cattività degli ebrei, prima sotto il re babilonese Nabucodonosor, poi sotto il re Dario e i nuovi dominatori Medi e Persiani. Come si è già detto, nelle raffigurazioni occidentali si tende in genere a

<sup>484</sup> Pastoureau 2003, pp. 15-23.



dargli connotazioni orientali, per ambientare le sue storie in Persia. In questo caso, quindi, lo zuccotto rosso dovrebbe essere una tipicità del costume medio o persiano.

Il cappello in questione riappare ancora in un'immagine duecentesca italiana, in questo caso indossato da frate Elia, amico e successore di san Francesco nonché costruttore della Basilica di Assisi (Figura 128). Come cita Salvatore Settis:

Nella Croce, perduta, dipinta e firmata nel 1236 da Giunta Pisano per la Basilica Inferiore di Assisi, un *Christus patiens* fra i primissimi, se non il primo, della serie era accompagnato, nel suppedaneo, dall'immagine di frate Elia inginocchiato e orante e dalla scritta "Frater Helias fieri fecit. Iesu Christe pie miserere precantis Helie. Iuncta Pisanus me pinxit a. d. mccxxxvi". Il potente generale dell'ordine francescano metteva dunque in primo piano se stesso, committente e devoto, ai piedi della croce, nel gesto che diventerà di san Francesco: così lo mostra una stampa del secolo xvii, restituendoci almeno l'attitudine di questa immagine perduta, con una "fedeltà iconografica" di cui sembra dar prova il berretto "armeno": Salimbene de Adam testimonia che frate Elia ne faceva uso.<sup>485</sup>



Figura 128: Frate Elia con berretto armeno. La figura è tratta da L. DE CHÉRANCÉ, *Saint François d'Assise*, Paris 1885, p. 152.

---

<sup>485</sup> Settis 2005, p. 59.

Questo semplice zuccotto è quindi definito come cappello armeno nella perduta *Crocifissione* del 1236 di Giunta Pisano, come cappello cretese nel mosaico della *Pentecoste* in San Marco e, si desume si debba interpretare come cappello medio-persiano nell'affresco di Castel d'Aviano, mentre non ha alcuna associazione etnica nell'*Omaggio all'Imperatore* di San Zeno a Verona. Si può evincere che un accessorio del vestiario di origine straniera, importato nella tradizione italiana, fu costantemente percepito come esotico, ma si perse rapidamente la memoria delle sue origini geografiche. Lo dimostra il fatto che in diverse opere sia stato usato per connotare persone di diverse nazionalità.

## Conclusioni

Le opere di ambito triveneto studiate (ma la stessa considerazione si può estendere a tutto l'ambito italiano) presentano notevoli differenze da quelle di ambito nord europeo. Gli emarginati, raffigurati nelle opere bizantine, italiane e, fino ad un certo periodo, spagnole e del sud della Francia, sono rappresentati con maggior attenzione alla resa del particolare realistico, etnico o sociale, rispetto a quelli dell'Europa continentale, a prescindere dal momento artistico in cui le opere sono realizzate.

Mi sono chiesto se motivazioni stilistiche, estetiche o storico-artistiche possano bastare a spiegare queste marcate differenze.

In Italia e in ambito bizantino non si trova quasi mai una caricatura forte del marginale. L'ipotesi che una maggior persistenza dell'ideale classico abbia frenato il gusto per l'eccesso "espressionista" nordico è plausibile; ma è anche da valutare la possibilità che le maggiori capacità tecniche sviluppate dagli artisti nel periodo gotico abbiano concesso loro un'ulteriore strumento espressivo. In ogni caso, questo strumento di denigrazione visiva non prese piede a sud delle Alpi e a contrastare l'ipotesi basata sulla qualità tecnica si può contrapporre l'esempio evidente dell'opera di Giotto, in cui non si indulge mai alla caricatura denigratoria. Inoltre, non si spiegherebbe come mai l'arte bizantina, che pure aveva le qualità per farlo, non l'abbia quasi mai utilizzata.

Alla luce di quanto si è valutato, appare più realistica l'ipotesi che l'aumento di connotazioni simboliche negativizzanti apposte ai personaggi da denigrare coincida con l'imporsi di arti nazionali (o pre-nazionali) e, di conseguenza, con la volontà di rafforzare l'identità del gruppo dominante tramite la denigrazione degli "altri".

Ciò che appare evidente è un'inversione di tono nei temi rappresentati nell'arte post-carolingia, soprattutto in certi contesti geografici, e che questa trovi motivazione in cambiamenti importanti a livello storico e culturale. Nell'Europa settentrionale questo cambiamento riguarda le forme e i modi dell'esercizio del potere, indagati da Moore e Ginzburg.

In un contesto iconografico in cui gli artisti potevano agire abbastanza liberamente, non essendoci pervenute prescrizioni dettagliate su come raffigurare marginali e stranieri, si rileva la tendenza a utilizzare connotazioni visive stereotipate e

convenzionali (quali caratteristiche fisionomiche e accessori del vestiario), che possono essere riutilizzate per diversi personaggi. Il fenomeno è più marcato nell'Europa settentrionale, ma si presenta anche nell'area triveneta e italiana, in cui certi particolari raffigurati sono imitati e utilizzati da molti artisti per una propria intrinseca efficacia espressiva, a prescindere dai temi delle scene, bibliche o laiche, in cui sono utilizzati.

Il confronto tra le raffigurazioni studiate su base europea, ha evidenziato che le necessità storiche e sociali di ogni epoca emergono nelle figurazioni di persone o gruppi considerati marginali. Nel caso delle rappresentazioni di ebrei, in territorio triveneto e per esteso in tutto il territorio italiano, non si è riscontrata una demonizzazione della loro figura, in quanto non si sono mai verificati episodi di tensioni e scontri sociali come quelli avvenuti nell'Europa del nord.

Anche le rappresentazioni di neri africani rispondono a questa regola, rimanendo improntate a un generico realismo rappresentativo o, al limite, a note di colore che hanno ascendenze fin dall'età classica.

A controprova, si cita il caso della Spagna nel periodo della *Reconquista*, in cui i neri presenti nei contingenti dei nemici musulmani subirono un trattamento denigratorio.

Le raffigurazioni di stranieri, nei casi esemplari studiati, assumevano forme e significati diversi a seconda del contesto socio-culturale e politico in cui venivano prodotte.

Per quanta riguarda la mia tesi, il principio esposto emerge chiaramente dall'analisi comparativa di un alcune opere che raffigurano scene in cui sono presenti personaggi di diverse etnie, provenienti da tre contesti altamente specifici nel triveneto: la repubblica oligarchica di Venezia, la città imperiale di Verona, Cividale nel patriarcato di Aquileia.

A Venezia, si è potuto analizzare l'evoluzione della rappresentazione dello straniero nell'arco di tre secoli, al mutare delle relazioni politiche e commerciali del dogado.

Se nel *Giudizio Universale* di Torcello sembra prevalere una visione religiosa, per cui gli stranieri raffigurati sono posti tra le fiamme dell'inferno in quanto infedeli, le contingenze del periodo si potrebbero individuare nei numerosi pirati narentani tra i

dannati. Venezia non ha, infatti, ancora una dialettica commerciale e militare prevalente con le terre d'Oltremare e con le popolazioni musulmane, essendo ancora una potenza prevalentemente adriatica.

Nella basilica di San Marco, i mosaici delle cupole della *Pentecoste* e della *Missio Apostolorum* nel Battistero, realizzati a quasi due secoli di distanza tra di loro, consentono di seguire diacronicamente l'evoluzione politica della Repubblica. La cupola della *Pentecoste* esprime ancora una visione prevalentemente religiosa degli stranieri, avendo anche alla base il palinsesto del brano biblico degli *Atti*. Nella cupola del Battistero la figurazione è già maggiormente improntata a una visione di coincidenza geografica tra terre da evangelizzare e bacino commerciale di Venezia.

I capitelli del Palazzo Ducale sono invece opere visibili in uno spazio aperto e pubblico, che costituisce un palcoscenico privilegiato per il potere dogale. Qui il tema religioso appare meno preponderante, talvolta semplice involucro esterno per concetti e tematiche di tipo politico e commerciale. Il legame tra espressione artistica e periodo storico è magistralmente esplicitato dalle numerose figurazioni di tartari sui capitelli, ben motivate dal fatto che in quel periodo si caldeggiava una possibile alleanza tra cristianità e khanati mongoli in funzione antislamica.

Quest'ultimo aspetto è ribadito e confermato dai bassorilievi conservati a Capodistria, dello stesso periodo dei capitelli di Palazzo Ducale, in cui è didascalicamente scolpito il tema della partenza per la crociata comune contro i musulmani dei popoli cristiani, armeni e etiopi alleati ai mongoli, auspicata nell'opera di Marin Sanudo Torsello.

Il rapporto tra arte e contesto si evidenzia anche in ambiti veronese, nell'affresco dell'*Omaggio all'Imperatore* nella Torre abbaziale di San Zeno. Si è discusso se l'opera sia prodotta nell'ambito della propaganda visiva federiciana o se raffiguri una, più canonica, visita della regina di Saba a Salomone. Verona è stata una città storicamente ghibellina e legata agli imperatori, anche dopo la morte di Federico II. Personalmente ritengo sia valida la proposta di Marchi<sup>486</sup> per cui il laico tema dell'omaggio a un imperatore non confligge con quello biblico di Salomone: le motivazioni politiche

---

<sup>486</sup> Marchi 1983

potrebbero benissimo essere confluite anche in una rappresentazione biblica, con il vantaggio ulteriore di elevarle dal contesto contingente e renderle maggiormente fruibili a una più vasta platea e più a lungo nel tempo.

Infine a Cividale, gli affreschi del monastero di Santa Maria in Valle sono stati realizzati sotto l'influsso dei nuovi ordini mendicanti, in rapida espansione al periodo e strettamente legati alle forze politiche e commerciali della città. I francescani di Cividale guidarono l'artista che realizzò l'affresco a trasporre in forme visive la loro idea di predicazione universale.

La repubblica oligarchica di Venezia, la città ghibellina e imperiale di Verona, la città patriarcale e guelfa di Cividale: tre casi storico-culturali diversi in cui si conferma lo stesso principio propulsivo nello sviluppo delle iconografie.

## Schede delle opere

### Schede delle opere principali

Scheda n° 1

#### **TORCELLO (VE)**

BASILICA DI SANTA MARIA ASSUNTA

*GIUDIZIO UNIVERSALE* - CONTROPARETE DELLA FACCIATA

MOSAICISTI VENETO-BIZANTINI

1080-1100

La decorazione musiva del complesso del Duomo di Torcello è da assegnare per una prima fase alla fine dell'XI secolo ad opera di maestranze bizantine (il *Pantocrator* nell'abside destra) e italiane (gli Apostoli nell'abside centrale, i Dottori della Chiesa, la volta dell'abside destra e la controfacciata), che si sovrapposero nella realizzazione dell'abside centrale e di alcune figure, forse di apostoli o di vescovi altinato-torcellesi, dipinte a fresco nella prima metà dell'XI secolo e di cui restano alcuni frammenti nella parte bassa dell'abside. L'abside fu ridecorata a mosaico dopo la costruzione del *synthronon*, probabilmente nell'ultimo quarto dell'XI secolo. Nel 1117 un terremoto causò dei crolli che danneggiarono alcuni mosaici, che furono restaurati nella seconda metà del XII secolo (*l'Odighitria* nell'abside centrale, l'Annunciazione nell'arco trionfale, l'Ascensione nel timpano e alcune parti della controfacciata), da maestranze bizantine improntate ad uno stile di età comnena<sup>487</sup>.

---

<sup>487</sup> Sui mosaici della basilica e sul Giudizio universale in particolare si vedano: Andreescu 1995; Angheben 2006; Caputo 2009; Niero 1968; Polacco 1984

## SVILUPPO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

L'iconografia del Giudizio Universale è interessante ai fini di questa ricerca in quanto l'inferno, in essa rappresentato, ha funzione di contenitore per molte tipologie di marginali.

Fra l'anno Mille e la fine del XII secolo, il tema del Giudizio Universale viene progressivamente rappresentato con maggior frequenza. Nell'Impero bizantino appaiono le testimonianze conservate di una formula iconografica che avrà una rapida diffusione da Costantinopoli agli estremi margini dell'impero, diventando

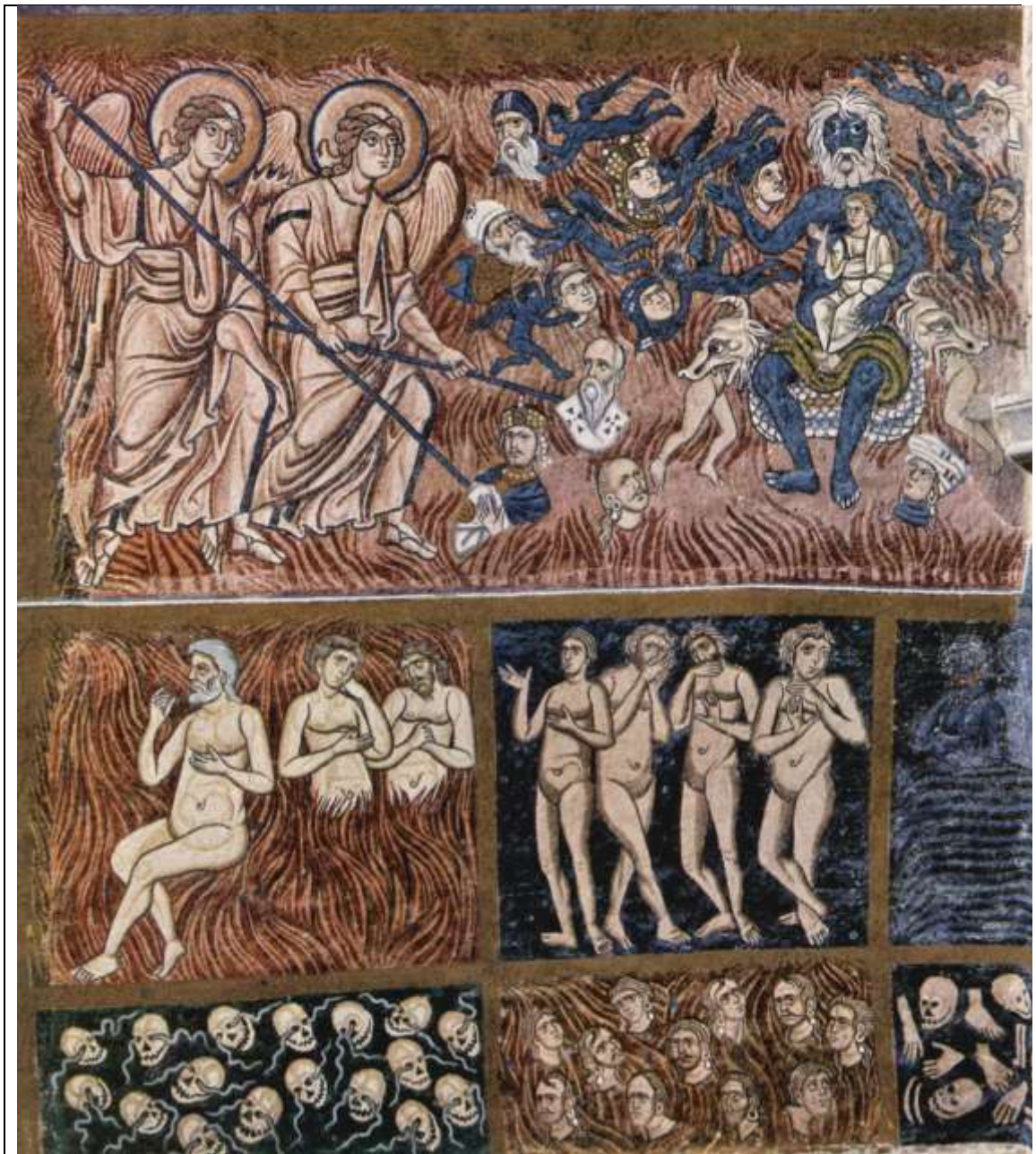


Tavola 1: Inferno sulla controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)

paradigmatica. In Occidente non avviene un fenomeno di normalizzazione simile:



l'innovazione principale consiste nella trasposizione del tema all'esterno della chiesa, sui portali. In questa sede acquista visibilità e importanza, ma è appena all'inizio del XIII secolo che si stabilisce il modello scultoreo dei portali. La prima apparizione si ha nel portale della chiesa di Sainte-Foy a Conques, nel XII secolo, poi a Saint-Lazare ad Autun e a Mâcon<sup>488</sup>.

Il tema del Giudizio Universale doveva essere presente a Costantinopoli subito dopo la fine del periodo iconoclasta (726-843): secondo fonti letterarie un affresco sarebbe stato dipinto da Metodio, attorno all'863, nel Palazzo Imperiale di Costantinopoli<sup>489</sup>.

All'inizio del secolo XI, la diffusione del modello iconografico fu veloce e pervasiva. La struttura iconografica, o parte di essa, venne utilizzata in tutte le arti sontuarie.

La controfacciata della chiesa di Santa Maria, cattedrale di Torcello, fu mosaicata da maestranze, probabilmente veneziane, verso la fine dell'XI secolo, rifacendosi a questi modelli. Possiamo farci un'idea del *Giudizio Universale* prototipico, quello citato da Metodio o qualcosa di simile, se supponiamo che il mosaico di Torcello e altre opere coeve, fra cui un manoscritto originario di Costantinopoli (f. 51 v, cod. gr. 74 della BNF di Parigi), fra di loro molto simili, siano copie "conformi" all'originale. La collocazione di tale scena sul retrofacciata delle chiese bizantine si spiega con l'ammonimento che da essa doveva trarre il fedele vedendola proprio nell'atto di uscirne.

---

<sup>488</sup> Angheben 2006.

<sup>489</sup> Mercati 1936.



Tavola 2: Giudizio Universale sulla controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE)



Tavola 3: *Giudizio Universale*, da un *Evangelion*, ms. Grec 74, f. 51v, BNF, Paris (F)

Secondo Polacco, il tema è di sicura elaborazione bizantina perché si osserva che la serie degli Apostoli giudicanti qui è quella greca, ove Taddeo e Giacomo minore della serie latina sono sostituiti dagli Evangelisti Luca e Marco, e tra i predestinati alla

beatitudine, nel coro dei vescovi, sono riconoscibili i dottori della chiesa orientale Giovanni Crisostomo, Nicola, Basilio e Gregorio di Nazianzo, mentre, come si è detto, nell'abside della cappella del SS. Sacramento sono raffigurati i quattro dottori occidentali Gregorio, Martino, Ambrogio e Agostino.<sup>490</sup>

Sempre secondo Polacco, dai mosaici della cattedrale emerge che quando il maestro fu relativamente libero da imposizioni da parte della committenza, si attenne strettamente alle formule iconografiche bizantine, mentre quando ricevette ordini precisi di occidentalizzare l'opera (come nell'abside della cappella del SS. Sacramento) la sua esecuzione lascia trapelare una sorta di imbarazzo e qualche incoerenza.

Resta da capire se il modello prototipico di questo Giudizio Universale sia stato sviluppato prima del periodo iconoclasta, durante (gli scriptoria dei conventi di Studion e Vlacherne continuarono a elaborare icone) o immediatamente dopo.

#### ICONOGRAFIA DEL GIUDIZIO UNIVERSALE DI TORCELLO

Il mosaico del Giudizio Universale di Torcello presenta una struttura rigorosamente simmetrica attorno ad un'asse mediano verticale. La visione di Cristo Giudice si basa sul Vangelo di Matteo, con ampliamenti secondo temi attinti ai libri di Daniele, Ezechiele e di Isaia e dall'Apocalisse. La fusione di motivi iconografici tratti dalle due visioni veterotestamentarie costituisce una tipicità del Giudizio Universale bizantino.

La struttura teologica che fonda quella iconografica appare molto complessa e sicuramente ricca di aporie. Convivono qui quattro eventi ultramondani in difficile rapporto fra di loro: la Discesa agli Inferi (*Anastasis*), la Resurrezione, il Giudizio Particolare (*Psychostasis*) e il Giudizio Universale.<sup>491</sup>

---

<sup>490</sup> Polacco 1984, pag. 61.

<sup>491</sup> Angheben prova offrire una sintesi di questa struttura:

“Le tre scene del registro inferiore — la pesa delle azioni, l'Inferno e il Paradiso — sono state sistematicamente interpretate in una prospettiva deuteroparusiaca. Questa lettura si oppone tuttavia alla natura stessa del luogo paradisiaco e a quella dei suoi occupanti. Difatti, i teologi hanno generalmente assimilato l'Eden e il seno di Abramo a dimore destinate alle anime separate, alle quali probabilmente si riferiscono i bambini raggruppati attorno al patriarca. Allo stesso modo, è l'anima del buon ladrone, e non il suo corpo resuscitato, che è entrata in Paradiso direttamente dopo la sua morte. Sembra quindi che la pesa delle azioni si riferisca non al Giudizio Universale ma al giudizio immediato. Al termine di questo giudizio, le anime dei giusti sono introdotte in una dimora paradisiaca intermedia - il Paradiso di attesa - e solo alla fine dei tempi entreranno nel Regno dei cieli dove potranno contemplare il volto di Dio. I vescovi tuttavia costituiscono un'eccezione a questa regola, poiché la liturgia funebre di Costantinopoli concedeva loro l'immenso privilegio di godere della visione beatifica immediatamente dopo la morte, senza dover

Questa struttura risulta progressivamente abbandonata a partire dal XII secolo a vantaggio di una lettura più semplice. La psicostasi viene separata dalla visione ultramondana in modo da scindere l'iconografia del Giudizio Particolare da quella del Giudizio Universale. Il cambiamento non avverrà però in modo lineare e programmatico.

#### I MOSAICI DI TORCELLO

La *pesa delle azioni* e la *Vergine orante*, raffigurate al di sopra della porta, furono modificate in un rifacimento del XII secolo, mentre i mosaici dei due registri superiori, in cui figurano una *Crocefissione* e una gigantesca *Discesa agli Inferi*, sono stati alterati da pesanti restauri nel XIX secolo. Fortunatamente, il *Giudizio Universale*, dispiegato sui quattro registri inferiori, non è quasi stato toccato da questi restauri.

La simmetria e l'immediatezza percettiva del mosaico di Torcello lasciano pensare che possa essere una versione fedele del supposto prototipo. Rispetto al manoscritto *Studion* ci sono delle varianti, anche significative sul piano teologico. A Torcello Cristo Giudice ostenta le piaghe della *Crocefissione* rivolgendo le mani verso il basso ed esibendo le palme per mostrare le stigmate. Il tema della Passione si riscontra anche nell'aggiunta delle *arma Christi* sull'etimasia: croce, lancia, spugna e corona di spine.

La fusione dei due temi del Cristo Giudice e del Cristo sofferente costituisce una specificità iconografica dell'arte occidentale che avrà lunga durata. Vi sono inoltre peculiarità minori nella rappresentazione dei cherubini, conformi alla visione di Ezechiele con le ali disseminate di occhi (*Ezechiele* 10,12), nel tetramorfo dei serafini (quattro teste: uomo, bue, leone e aquila, cfr. *Ezechiele* 10,14) e nelle ruote del carro di fuoco al di sotto della mandorla, da cui parte una lingua di fuoco che scende in basso a destra a formare le fiamme infernali.

---

passare attraverso il Paradiso di attesa. Questa è la ragione per cui non si presentano davanti alla porta del Paradiso e figurano, nel terzo registro, alla testa degli eletti resuscitati. In più, questi vescovi sono provvisti di un'aureola mentre gli altri eletti, a cominciare da quelli che si apprestano a varcare la porta dell'Eden, non l'hanno. Il giardino paradisiaco del registro inferiore si presenta così come un luogo in cui gli eletti più importanti non penetrano, il che conferma la sua funzione di dimora temporanea destinata alle anime separate.”

Angheben 2006, p. 56.

Al di sotto del Cristo della *Deisis*, domina l'*Etimasia*, che ha origine nella tradizione bizantina<sup>492</sup>. La rappresentazione del *Giudizio Universale* prosegue con la sottostante *Psicostasi*, ovvero la pesa delle anime dei giusti e dei reprob.

Gli eletti appaiono alla destra di Cristo, raggruppati in gruppi, o cori, distinti, in funzione del loro rango gerarchico, in ordine di importanza decrescente: vescovi, martiri, monaci e pie donne, che tendono le braccia verso Cristo in un gesto di preghiera. I loro corpi resuscitati e abbigliati secondo la loro dignità in vita si sono già ricongiunti con le loro anime. L'opera artistica pubblica stabilisce qui una marcatura di genere, ponendo le donne sul gradino più basso della scala sociale anche al cospetto del Messia.

Nel registro sottostante troviamo il *giardino dell'Eden* a sinistra e l'*inferno* a destra.

Le anime degli eletti sono rappresentate in modo indifferenziato con l'aspetto di fanciulli che si raccolgono attorno ad Abramo<sup>493</sup>, alla presenza della Vergine e del Battista.

---

<sup>492</sup> Il trono, apparentemente "vuoto", accoglie una serie di oggetti referenti della *Passione* di Cristo: la croce con la corona di spine, posta fra la lancia e la spugna. Sul trono sta il libro della giustizia in cui sono scritte tutte le azioni compiute dagli uomini. Il termine *etoimasia* rimanda al Salmo 9,8-9, dove è descritto il trono "preparato" per il Giudizio. Prima del suo inserimento nei Giudizi Universali, il tema iconografico del trono vacante era stato integrato in composizioni estremamente diverse: punto di convergenza del collegio apostolico nel Battistero degli Ariani a Ravenna, asse centrale di una visione tratta dall'*Apocalisse* in Santa Maria Maggiore a Roma, o ancora sorgente delle lingue di fuoco nelle raffigurazioni della *Pentecoste*.

<sup>493</sup> Il tema del "seno di Abramo", che accoglie le anime degli eletti è trattato in: Baschet 1993; Casagrande & Vecchio 2000.

**VENEZIA**

BASILICA DI SAN MARCO

CUPOLA DELLA PENTECOSTE

*PENTECOSTE*

MOSAICISTI VENETO-BIZANTINI

1149-1159

L'atrio della Basilica di San Marco presenta *Storie dell'Antico testamento*, le tre cupole sull'asse longitudinale apoteosi divine e cristologiche, gli arconi relativi presentano episodi dei Vangeli, le cupole laterali storie di santi.

Il tema delle figurazioni etniche, qui analizzato, si ritrova prevalentemente nella cupola della *Pentecoste* e nella cupola sopra il fonte battesimale nel Battistero, raffigurante *Cristo che invia gli apostoli a battezzare le genti*.

La cupola della *Pentecoste* dovrebbe essere stata realizzata fra il 1149 e il 1159, vigente il dogado di Domenico Morosini (1148-1156) e di Vitale Michiel II (1156-1172), il modello fu molto probabilmente tratto dalle miniature di un manoscritto della corte bizantina.

Dorigo ci informa che i *maestri de muxe* di San Marco furono, nella loro epoca, noti in tutta Italia<sup>494</sup>. Le chiamate esterne, sono, comunque, sempre rivolte al doge, così da escludere uno *status* di liberi maestri itineranti. E' documentata la loro chiamata a Roma nel 1218 da parte di papa Onorio III per la decorazione di San Paolo, ma anche si può desumere la commissione di Innocenzo III per il frammento dell'*Ecclesia romana* nell'abside di San Pietro, molto simile alle genti del tamburo della Pentecoste. Si può anche ipotizzare la loro presenza nella precedente decorazione a fresco della cripta di Aquileia.

---

<sup>494</sup> Dorigo 1986.



Tavola 4: Cupola della pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia. Immagine tratta da:  
<http://www.educat.it/testi/CDA/images/x11-206.png.pagespeed.ic.LOnyEV9vMM.png>



Scheda n° 3

**VENEZIA**

BASILICA DI SAN MARCO

CUPOLA DEL BATTISTERO

*MISSIO APOSTOLORUM*

MOSAICISTI VENETO-BIZANTINI

1340-1354

La seconda cupola del Battistero (la prima è dedicata alla *Gloria Celeste*) fu mosaicata, circa due secoli dopo quella della *Pentecoste*, sotto il doge Andrea Dandolo (1343-1354)<sup>495</sup>. Bettini, Coletti e Muraro riconoscono nei mosaici del Battistero l'intervento di Paolo Veneziano<sup>496</sup>.



Tavola 5: Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia

<sup>495</sup> Andaloro & Demus 1991, pp. 242-243.

<sup>496</sup> Si vedano: Coletti 1947, p. LII; Bettini 1944a, p. 29; Muraro 1969, p. 34.



Tavola 6: La Missione degli apostoli, miniatura, Omelie di Gregorio di Nazianzo, Graecus 510, f. 426v. Parigi, BNF.  
Immagine tratta da: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&l=316&M=imageseule>

**VENEZIA**

PALAZZO DUCALE

*I POPOLI DELLA TERRA* - CAPITELLI DEL LOGGIATO E DEL PORTICO

LAPICIDI VENETI

1340-1355

Le due facciate gotiche del palazzo Ducale di Venezia sono arricchite da una serie di capitelli e di rilievi scultorei di grande qualità artistica ed eccezionale ricchezza iconografica. La tradizione di ornare i palazzi pubblici dei comuni italiani con programmi scultorei o pittorici più o meno strutturati era già ben consolidata, ma l'antecedente più vicino al ciclo veneziano è probabilmente, per ricchezza e complessità, quello affrescato da Ambrogio Lorenzetti nella "Sala dei Nove" o "della Pace" del palazzo Pubblico di Siena fra 1338 e 1339, dove il tema dominante è quello della giustizia. L'iconografia e il supporto artistico sono comunque del tutto diversi, a Siena l'affresco, a Venezia la scultura. In ambito scultoreo il programma politico delineato nelle pietre del palazzo Ducale non ha pari in Italia.

La decorazione scultorea delle due facciate trecentesche di Palazzo Ducale è stata già ben studiata da vari autori che hanno prodotto un discreto numero di monografie, fra cui si può ancora considerare un caposaldo quella sulla scultura gotica veneziana di Wolters del 1976<sup>497</sup>. La datazione agli anni Quaranta-Cinquanta del Trecento, inizialmente sostenuta da Wolters contro chi proponeva una cronologia più tarda, è stata confermata da Manfred Schuller<sup>498</sup> che ha dimostrato come i gruppi angolari di Noè ed Adamo ed Eva siano elementi portanti e quindi le loro date di realizzazione debbano, se non necessariamente almeno probabilmente, coincidere con quelle dell'architettura<sup>499</sup>. La coerenza stilistica dei capitelli con i gruppi angolari lascia pensare che la loro realizzazione sia stata coeva.

La prima fase dei lavori della fabbrica ducale si ebbe fra 1340 e 1355; la seconda fra 1422 e 1442. Alcuni capitelli del loggiato trecentesco vennero sostituiti nel XVIII

---

<sup>497</sup> Wolters 1976.

<sup>498</sup> Schuller 2000.

<sup>499</sup> Valcanover & Wolters 2000.

secolo e, purtroppo, se n'è perso l'originale. Le copie ottocentesche sono state eseguite in diversi archi di tempo, in base ai lavori di restauro di ogni facciata: l'angolo sud-ovest nel 1876-1884; il lato occidentale verso la Piazzetta nel 1879-1884; il lato meridionale verso il *Ponte della* Paglia nel 1884-1887. Gli originali dei capitelli sostituiti nei restauri ottocenteschi sono conservati nel Museo dell'Opera.

#### AUTORI E DATAZIONE

La scultura veneziana intorno alla metà del Trecento è dominata da due personalità di grande rilievo: Filippo Calendario e Andriolo de' Santi. Il primo viene tradizionalmente collegato alla fase trecentesca di costruzione e decorazione del Palazzo Ducale di Venezia e il suo nome, tramandato dai cronisti, è associato anche alla congiura organizzata dal doge Marin Falier, alla quale avrebbe preso parte, per finire poi decapitato nel 1355.

Filippo Calendario (o Calandario) è documentato a Venezia, dal 2 maggio 1340 in poi come "taiapetra sancti Samuelis" e padrone di due "marani", cioè di due imbarcazioni leggere utilizzate per il trasporto delle pietre. In seguito acquisisce ulteriori marani, nonché la qualifica di "magister". Nel 1355 è considerato implicato nella congiura con a capo il doge Marin Faliero, che mirava a trasformare la repubblica di Venezia in una signoria privata. Viene giustiziato, assieme agli altri congiurati, il 16 aprile 1355.

In base alle fonti documentarie, il Calendario fu uno dei protomagistri (direttori dei lavori) del Palazzo Ducale di Venezia. La sua alta collocazione nella gerarchia della fabbrica ducale porta gli storici dell'arte ad assegnargli le parti considerate migliori della decorazione scultorea dell'edificio, individuate nei gruppi d'angolo con l'Ebbrezza di Noè e i Progenitori, nel tondo con la personificazione di Venezia e in alcuni dei capitelli del portico stilisticamente riconducibili alla stessa mano (i numeri 13, 19, 31, 34 del portico). Va comunque considerato che non esiste alcun supporto documentario a sostegno di questa ipotesi.

All'inizio del Quattrocento la sua figura viene identificata con quella dell'architetto che progettò il Palazzo Ducale<sup>500</sup>. La storiografia artistica ottocentesca riprende queste

---

<sup>500</sup> Lo attestano cronache del periodo: la *Cronaca veneta* denominata "Marc. ital. Zanetti, 18", conservata alla Biblioteca Nazionale Marciana, assicura (c. 91v) che "questo Felipo Chalandarjo i era fenisimo maistro

informazioni quattrocentesche senza alcuna verifica, attestandone il ruolo, mentre nel secolo successivo il suo ruolo viene ridimensionato, non disponendo di fonti certe ad avvalorare questa ipotesi. In effetti i documenti registrano, nel 1344, 1351 e 1356, col compito di “prothomagistri palacii” un “Henricus taiapetra”, mentre nel 1361 un Pietro Baseggio, morto prima del gennaio 1355, come “olim magistri prothi palatij nostri novi”. Calendario era stato l'esecutore testamentario di Baseggio e ciò provverebbe l'effettiva partecipazione di Filippo alla fabbrica dogale, probabilmente, però, nel ruolo di fornitore di pietre. L'ipotesi di una partecipazione al programma costruttivo del palazzo da parte del Calendario si può desumere solo dal fatto che le sue numerose inadempienze contrattuali vennero sempre benevolmente tollerate, lasciando così pensare che potesse avere un incarico superiore a quello di semplice fornitore di materiali.

Andriolo de' Santi fu anch'egli un maestro veneziano, ma non sono documentate opere sue a Venezia o in laguna, mentre abbiamo molte fonti che lo attestano attivo nell'entroterra veneto. Anna Sgarella si è occupata di questo autore nel suo saggio “Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia”<sup>501</sup>. Appare nella storiografia nel 1342-44, quando risulta essere attivo a Vicenza, dove realizza il portale della chiesa francescana di San Lorenzo, come segnalato da fonti documentarie. In seguito lavorerà molto anche a Padova, a delle tombe per i da Carrara (1351-54) e nella chiesa degli Eremitani (1364). Nel 1372 ricevette la commissione per l'architettura e la decorazione scultorea della cappella di San Iacopo (attualmente detta di San Felice), nella chiesa del Santo. La morte lo colse nel 1375 e la commissione fu completata da un maestro Giovanni, probabilmente suo figlio.

Discrepanze stilistiche e qualità esecutiva molto variabile in queste opere sono motivate dal fatto che Andriolo era affiancato da numerosi collaboratori.

---

tajapiera” e che “fa cholluj che hedifichà e fexe el palago nuvo in chollone”; egli sarebbe stato “molto amado e onorado de la Signoria [che]... li portava grande amor per li boni consej che ello li davva in fato de hedifichar palagi e tore e nobellissime ovre”. Ne troviamo conferma nelle cronache del “Marc. ital., VII, 788”, sempre alla Marciana, dove (c. 62) si legge che: “Phelippo Chalandario taiapiera de san Severo... di miglior maistri che fosse a quel tempo”; “quello che edificò e fece el palazo novo”) e nel “Marc. ital., cl.VII, 51” (c. 117v): “fexe el palazo nuovo da la parte de l'aqua verso san Zorzi”).

<sup>501</sup> Andriolo de Santi (1320 - 1375) è stato uno scultore e architetto italiano di cui abbiamo molte opere documentate nell'entroterra veneto. Fra il 1342 e il 1344 risulta impegnato anche a Venezia nel cantiere di Palazzo Ducale, dove probabilmente, partecipò alla realizzazione dei capitelli figurati del portico insieme a Filippo Calendario e altri tagliapietra. Rodolfo 1950; Sgarella 2010.

La possibilità che Filippo e Andriolo possano aver lavorato insieme in uno stesso cantiere è stata presa in considerazione per la prima volta da Someda de Marco, secondo il quale Andriolo potrebbe aver lavorato nel cantiere di Palazzo Ducale, insieme a tutta la sua bottega. Per il Someda de Marco nel cantiere dogale sarebbero stati presenti, Filippo, Andriolo, l'ignoto autore del monumento di Odorico da Pordenone a Udine e Giovanni, il figlio di Andriolo. A rinforzo dell'ipotesi, Wolters segnala che fra 1342 e 1344 Andriolo viveva a Venezia e gli attribuisce la tomba di Duccio Alberti nella basilica dei Frari<sup>502</sup>.

Da nota dell'ipotesi di Anna Sgarella soprattutto perché, secondo la studiosa, Andriolo dovrebbe essere l'autore del capitello numero 21 del portico: quello con teste di diversi popoli del mondo allora conosciuto che ci è giunto nella sua versione originale. Queste teste presenterebbero i tratti caratteristici delle sculture di Andriolo.

Riguardo alle datazioni è noto che fra i ritratti dipinti lungo le pareti della Sala del Maggior Consiglio, c'era anche quello del doge Marino Falier, cancellato nel 1366, dopo la sua condanna a morte, avvenuta nel 1355. Wolfgang Wolters<sup>503</sup> ritiene correttamente che il ritratto **doveva** essere stato realizzato prima della decapitazione del Doge e che ciò determini il termine *ante quem* per il completamento dell'edificio: il 1355. I capitelli e le sculture esterne dovrebbero quindi essere state scolpite fra la fine del 1340 e il 1355.

Il programma figurativo di tali opere e le loro iscrizioni presuppongono conoscenze vaste ed articolate che potevano essere dettate e concertate solamente da esperti. Le cronache dei due secoli successivi menzionano di frequente il nome di Filippo Calendario quale artefice del Palazzo e "finissimo maestro taiapietra". Nei rari documenti del Trecento, il Calendario viene menzionato per una fornitura di pietre al Baseggio e, nel 1355, per il suo arresto ed uccisione, in quanto aderente alla congiura del doge Marino Falier. In mancanza d'altro e grazie alle testimonianze attestata posteriormente, nel corso del rinascimento, il Calendario è divenuto una sorta di nome convenzionale con il quale si è voluto indicare lo scultore più abile e raffinato intervenuto nel nuovo Palazzo. A detta del Wolters, a questo artista andrebbero assegnati quattro capitelli del porticato (nn. 13, 19, 31 e 34), tre dei quali sono conservati nel *Museo dell'Opera*. Sempre al

---

<sup>502</sup> Wolters 1976, cat. 38.

<sup>503</sup> Wolters 1976.

Calendario spetterebbero le statue dei due gruppi angolari esposti a meridione, verso il *Molo* e anche il bassorilievo raffigurante *Venezia personificata*, visibile in uno degli occhi del loggiato occidentale. Senza dubbio, tali opere sono accomunate da evidenti tratti stilistici comuni, ma non va dimenticato che, del Calendario, non esiste una sola opera certa. Il suo nome può essere addotto per attribuire a un autore un gruppo di opere, ma in via del tutto ipotetica, mentre appare inaccettabile sostenere la sua paternità per l'intero progetto del Palazzo.

#### CAPITELLO 14: POPOLI CHE VIVONO ALLE DIVERSE LATITUDINI

Il capitello numero 14 raffigura popoli che vivono alle diverse latitudini. L'originale del Trecento è andato perduto. Fu il Temanza<sup>504</sup> a raccontare che un capitello, evidentemente molto danneggiato, fu sostituito nel 1731 con uno realizzato dallo scultore Bartolomeo Scalfurotto "che assai valeva in cotali cose" e la notizia del Temanza può riferirsi solo al capitello n° 14, su cui le teste sono scolpite a parte e applicate, a differenza degli altri in cui la testa fa blocco unico con il capitello. Le parole del Temanza sono state però messe in dubbio, dall'Ottocento ad oggi, riguardo al nome dello scultore, che altri ritengono essere Antonio Garo (o Gai)<sup>505</sup>.

#### CAPITELLO 21: POPOLI CHE VIVONO ALLE DIVERSE LATITUDINI

Il capitello n. 21 (secondo la numerazione di Zanotto) del porticato ha una qualità e una tecnica realizzativa diversa dagli altri della serie. I volti degli otto personaggi presentano caratteristiche comuni e un efficace realismo nella resa del vestiario. Secondo Sgarella il capitello non è ascrivibile a Filippo Calendario, né al suo successore il proto Enrico: questo sulla base di dissimiglianze stilistiche con altri capitelli che la studiosa attribuisce invece a loro<sup>506</sup>.

D'altro canto, nel 1976 Wolfgang Wolters mise a confronto il capitello n. 21 con il monumento funebre di Rizzardo VI da Camino nella chiesa di Santa Giustina a Vittorio Veneto, databile fra 1336 e 1340, giungendo alla conclusione che l'autore dei volti del capitello fosse lo stesso dello scultore delle teste delle quattro figure portanti: un buon artista, ma più "grossolano" di Andriolo de' Santi. Anna Sgarella prova invece a

---

<sup>504</sup> Temanza 1778, p. 504.

<sup>505</sup> Per la discussione sull'autore del capitello si rimanda al saggio: Manno et al. 1999.

<sup>506</sup> Sgarella 2010.

dimostrare con puntuali riscontri stilistici e tecnici fra opere a Treviso, Vicenza, Padova e Vittorio Veneto che l'autore dei volti del capitello 21 è proprio Andriolo, che "avrebbe preso parte ai lavori nel cantiere di Palazzo Ducale al fianco di Filippo Calendario, grazie al quale avrebbe affinato le sue doti di ormai abile scultore."<sup>507</sup> I riscontri iconografici e stilistici proposti da Sgarella sembrano, effettivamente, confermare la mano di Andriolo in questo capitello.

Sempre secondo Sgarella, il capitello n. 21

appare isolato nel suo contesto e potrebbe sembrare strano che Andriolo non abbia realizzato altre sculture nello stesso cantiere. Non si può escludere che suo fosse pure il capitello n. 14 purtroppo perduto; mi sembra poi che le caratteristiche dei capitello n. 21 ritornino sul n. 34 (lato 7): il volto si conserva parzialmente ma è diverso da quelli degli altri lati, che palesano invece caratteri propri dei Calendario.<sup>508</sup>

Andriolo lavorò saltuariamente a Venezia e quando lasciò il cantiere di palazzo Ducale altri scultori realizzarono le teste di altri capitelli della loggia ispirandosi al capitello n. 21, ma senza però eguagliare la qualità del modello.

La scarsissima documentazione sui lavori alle opere scultoree di Palazzo Ducale lascia aperte molte domande. Di certo c'è solo la presenza di Calendario, di un certo Enrico e di Baseggio, mentre anche quella di Andriolo, se pur ben motivata, è ipotetica.

Al di là dei problemi riguardanti l'autore del capitello 21 e degli altri volti di stranieri effigiati nelle sculture di palazzo ducale è importante constatare che la cronologia dell'opera è sostanzialmente definita fra 1340 e 1355, quindi durante la prima fase dei lavori della fabbrica ducale. Wolters e altri studiosi concordano comunque sul carattere sostanzialmente veneziano del linguaggio artistico delle sculture; e, come scrive Tigler:

salta agli occhi anche l'ondata di novità giunte dalla Terraferma che si manifesta nella Bauplastik trecentesca del Palazzo, da confrontare per analogia con quanto era avvenuto esattamente un secolo prima nel portale maggiore di San Marco. Nei due casi le novità vengono da Occidente — dall'Emilia, come si vedrà — e solo indirettamente dalla

---

<sup>507</sup> Sgarella 2010, p. 47.

<sup>508</sup> Sgarella 2010, p. 47.



Francia, nonché nel Trecento sempre di più anche dalla Toscana, di cui Padova e per certi aspetti anche Bologna divulgavano l'arte nel Nord<sup>509</sup>.

#### CAPITELLO 6: CREATURE MOSTRUOSE

Il capitello è una copia quattrocentesca dell'originale, ed è molto simile al capitello 29. Vi sono raffigurate varie creature mostruose. ; si prende in considerazione perché, secondo il sapere enciclopedico medievale, i mostri, sin dai tempi di Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro, erano i remoti abitanti dei confini del mondo conosciuto, ovunque si trovasse questo confine. L'opinione religiosa prevalente riteneva le creature mostruose come prodigi voluti da Dio, più che esseri contro natura e, quindi, demoniaci. Altri casi di creature mostruose, accostate ai popoli della terra, si hanno nel capitello 26L del loggiato dove è presente un satiro.

#### CAPITELLO 10: CANESTRI DI FRUTTA

Il fatto che i diversi tipi di frutta siano raccolti nelle ceste e non ci sia un'ordinata sequenza temporale riguardo ai periodi dell'anno in cui matura porta a supporre che si voglia rendere l'idea della vendita ai banchi dei fruttivendoli, confermando in ciò la vocazione mercantile e commerciale di Venezia.



Tavola 7: Capitello 10, Canestri di Frutta, Moloni, Museo dell'Opera, Venezia

---

<sup>509</sup> Manno et al. 1999, p. 18.

## CAPITELLO 18: SANTI E DISCEPOLI LAPICIDI

Il capitello è particolare perché è uno dei tre che omaggia una confraternita di mestiere, quella dei lapicidi. La scuola dei *tagiapiera* fu istituita a Venezia il 15 settembre 1307 e questo capitello ne riconosce il ruolo importante nella realizzazione del Palazzo Ducale. I santi lapicidi o “Santi Quattro Coronati” sono nominati nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e furono scultori martirizzati nel 287, a Sirmio in Pannonia, per essersi rifiutati di scolpire un idolo per Diocleziano. Vi appaiono cinque dei santi nominate nella *Legenda* e tre lapicidi stranieri: due in turbante e caffetano (il *discipulus optimus* e quello *incredulus*, dai titoli) e uno denominato *discipulus tartarus*, con occhi a mandorla, naso camuso e berretto foderato di pelliccia. La fisionomia di questo tartaro è simile a quella del tartaro sul capitello 21.

L’inserimento dei tre lapicidi esotici non ha alcuna ragion d’essere letteraria o religiosa.



Tavola 8: Capitello 18, Santi lapicidi, Discipulus tartarus, Museo dell’Opera, Venezia

## CAPITELLO 29, CREATURE MOSTRUOSE

Il ragazzo-delfino che suona la viola porta un cappello puntuto comunemente attribuito sia ai tartari che, più genericamente, agli orientali. I personaggi qui raffigurati sono *mischwesen*, ossia esseri metà uomo e metà animale.



Tavola 9: Capitello 29, Creature Mostuose, Ragazzo delfino con viella, Museo dell'Opera, Venezia

## CAPITELLO 34: IL POPOLO DEI LATINI

Vi appare qui soldato, con elmo e cotta di maglia, entrambi decorate da due piccole croci, che è stato per questa ragione individuato come “crociato”. Gli altri personaggi del capitello potrebbero essere la sua famiglia, ma non vi è alcuna certezza interpretativa.

## CAPITELLI DEL LOGGIATO

Il tema dei popoli della terra si ripresenta anche in 11 capitelli del loggiato, quelli numerati da Zanotto: 24L, 26L, 31L, 33L, 42L, 46L, 57L, 65L, 67L, 69L e 71L. Altri capitelli presentano fisionomie orientali in altri temi, come il 16L, che presenta *Figure maschili e orientale con la clava* e quello 18L, con dei *Musici*, alcuni orientali.

La fortuna del tema ha sia ragioni di “moda” artistica, sia storico-culturali. Se al fondo dell’iconografia sta la concezione tolemaica della geografia e delle teorie climatiche coeve, il palazzo Ducale mostra al popolo veneziano e agli stranieri di

passaggio la sua visione del mondo conosciuto, nonché tutti i possibili intermediari delle transazioni commerciali della Serenissima repubblica. I capitelli del loggiato, più tardi di quelli del porticato, presentano un'iconografia più ripetitiva e anche le numerose raffigurazioni dei popoli sono usate quasi come un motivo decorativo. Di questi capitelli si presenteranno solo le immagini ritenute più interessanti.

Il capitello 42L presenta un tartaro con un cimiero a forma di rapace e altri volti orientali tra le foglie. Nel capitello 46L, i quattro volti scolpiti sono molto simili fra di loro e, pur avendo la fisionomia dei Tartari (occhi a mandorla, baffi e pizzo), già rilevata nei capitelli n. 14/2, 18/7 e 42L/2, portano un semplice turbante invece del caratteristico berretto foderato in pelliccia.



Tavola 10: Capitello 18L: Musico orientale, loggiato del Palazzo Ducale, Venezia



Tavola 11: Capitello 46L, Orientale tra le foglie, Museo dell'Opera, Venezia



Tavola 12: Capitello 42L, Orientale tra le foglie, Museo dell'Opera, Venezia



Tavola 13: Capitello 42L: Tartaro con cimiero, Originale:  
1340-1355, Museo dell'Opera, Venezia



Tavola 14: Capitello 46L: Tartaro con turbante,  
Originale: 1340-1355, Museo dell'Opera, Venezia

## Scheda n° 5

### **CAPODISTRIA (SLO)**

MUSEO REGIONALE DI CAPODISTRIA (POKRAJINSKI MUZEJ KOPER)

*INVOCAZIONE PRIMA DELLA PARTENZA PER UNA CROCIATA (?)* - FRAMMENTI DI RECINZIONE

LAPICIDA VENETO

1340-50

Nel Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper) sono conservati quelli che sembrano essere due frammenti di una recinzione in calcare d'Istria. I due pezzi, molto interessanti dal punto di vista iconografico, sono di dimensioni contenute<sup>510</sup> e paiono essere, rispettivamente, l'estremo sinistro e quello destro di una struttura che prevedeva una parte centrale oggi mancante.

Quasi tutte le opere d'arte medievali che sopravvivono oggi a Capodistria sono state realizzate dopo l'insurrezione cittadina contro i dominatori veneziani del 17 settembre 1348 e le due successive incursioni genovesi, che provocarono grandi danni alla città nel 1380 e 1381.

Lo stile e la tecnica realizzativa dei rilievi in pietra d'Istria sono totalmente veneziani. Si può ipotizzare che i pezzi più raffinati e facilmente trasportabili siano stati realizzati in laboratori di Venezia e poi portati via mare a Capodistria, mentre quelli più grandi o di manifattura più semplice e "artigianale" siano stati prodotti in Istria

Secondo Tigler, molte sculture capodistriane comunemente datate fra 1350 e 1375 devono essere anticipate alla metà del secolo per la loro

diretta dipendenza dalla scultura veneziana degli anni Quaranta del XIV secolo, cioè da Andriolo de' Santi, l'autore della lunetta del portale di San Lorenzo a Vicenza, e da Filippo Calendario, o comunque si chiamasse il maestro dei rilievi angolari e dei migliori capitelli della parte più vecchia di Palazzo Ducale. Entrambi gli artisti ebbero numerosi allievi e collaboratori, così che possiamo supporre che le opere di Capodistria siano sorte da una di queste "botteghe" veneziane.<sup>511</sup>

---

<sup>510</sup> Inventariati al n° 4178 del registro museale, misurano 25,5 x 53,5 cm il frammento di sinistra e 25,5 x 44,5 cm quello di destra.

<sup>511</sup> Tigler et al. 2000, p. 141.

In questa lista di opere Tigler iscrive l'arca di San Nazario nel Duomo, probabilmente realizzata a Venezia, (cat. n. 28) e i due frammenti di balaustra (cat. n. 29).



Tavola 15: Frammento sinistro di recinzione, Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper), foto dell'autore



Tavola 16: Frammento destro di recinzione, Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper), foto dell'autore



Secondo Tigler i due frammenti dovrebbero essere stati realizzati entro la metà del Trecento, in quanto gli archetti gotici trilobati presentano al vertice una pigna, o “fiore”, tipica del “cosidetto quarto ordine ruskiniano”<sup>512</sup>, che dominava l’edilizia civile veneziana entro a quel termine cronologico, per poi cedere il passo al quinto ordine. Le stesse balaustre del Palazzo Ducale sono dello stesso tipo. La presenza di Venezia è evidente nei vessilli laterali leoni marciani, a sinistra rampante, a destra in “moleca”.

---

<sup>512</sup> Tigler et al. 2000, p. 169

Scheda n° 6

**VERONA**

ABBAZIA DI SAN ZENO

*OMAGGIO ALL'IMPERATORE*, AULA AL PRIMO PIANO DELLA TORRE ABBAZIALE

FRESCANTE DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

1230-1300

Si rinvia al corpo della tesi.



Tavola 17: Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona

**CIVIDALE (UD)**

ORATORIO DI SANTA MARIA IN VALLE (TEMPIETTO LONGOBARDO)

*MAESTÀ E STORIE DELLA VITA DI UN SANTO* - ARNONE DELLA PARETE SETTENTRIONALE DELL'AULA

ANONIMO FRESCANTE

1242-1300

Gli affreschi composti da una lunetta con un santo in maestà, circondato da altri santi e sante, e una fascia sottostante (65x270 cm), con episodi della vita di un santo tonsurato, frate o monaco, furono staccati dall'arcone della parete settentrionale dell'aula dell'Oratorio di Santa Maria in Valle a Cividale, altrimenti detto Tempietto Longobardo, e restaurati dalla Soprintendenza ai Monumenti tra 1960 e 1968. Questi affreschi sono ora conservati nell'archivio del Museo Cristiano di Cividale. Le condizioni di conservazione dell'affresco sono pessime, in quanto molto abraso e lacunoso nel lato inferiore della fascia.

Si rinvia al corpo della tesi per la bibliografia e la storia critica.



Tavola 18: Anonimo frescante, Maestà e storie della vita di un santo, lunetta e fascia sottostante, Oratorio di Santa Maria in Valle, Cividale (UD), (foto dell'autore)



## Opere in Friuli Venezia Giulia

Scheda n° 8

### AQUILEIA

BASILICA DI SANTA MARIA ASSUNTA

*STORIE DELLA VITA DI GESÙ E DI MARIA, STORIE DELLA VITA DI SAN MARCO E DI SAN ERMACORA, SANTI E SCENE CAVALLERESCHE, AFFRESCHI DELLA CRIPTA*

FRESCANTI BIZANTINI E ALTOADRIATICI

SECONDA METÀ DEL XII SECOLO

La cripta sotto al presbiterio della basilica di Santa Maria Assunta di Aquileia fu costruita nel IX secolo dal Patriarca Massenzio per custodirvi le reliquie dei Santi Martiri della Chiesa aquileiese: Ermacora e Fortunato, Crisogono, i fratelli Canziani ed altri, e assunse la forma attuale in epoca popponiana, nell’XI secolo. L’intera cripta, comprese le colonne e a eccezione della parete occidentale, fu affrescata nel XII secolo su impulso del Patriarca Voldorico di Treffen.

Gli affreschi presentano:

- quattro scene della Passione nelle lunette delle pareti (Dormizione di Maria, Crocifissione, Deposizione e Compianto del Cristo morto),
- Storie di S. Marco e di S. Ermacora sulle volte e 32 santi nei pennacchi e negli intercolumni,
- un “velario” nella parte bassa delle pareti, sul quale sono raffigurate in rosso mattone scuro alcune scene di soggetto cavalleresco e altre di iconografia ignota.

Il ciclo di affreschi, di chiara matrice bizantina, dovrebbe essere stato realizzato in momenti diversi da artisti provenienti dalla stessa scuola pittorica. Le quattro lunette presenti nella cripta sono, invece, attribuite a un unico “Maestro della Passione”.

Gli affreschi di Aquileia troverebbero evidenti riscontri iconografici in quelli della provincia macedone, come si evidenzia dal confronto con quelli di san Pantaleimon a Nerezi, san Giorgio a Kurbinovo e dei santi Anargiri a Kastoria, dimostrando la circolarità su vasta scala geografica dei modelli bizantini in quel periodo, sia che arrivassero

direttamente dalla capitale, sia che fossero mediati dalla provincia. Gli affreschi della cripta, sebbene diversi studiosi li anticipino alla prima metà del XII secolo, stati dipinti attorno al 1170, in anni prossimi a quelli in cui fu affrescata Nerezi<sup>513</sup>.

L'affresco non ha, comunque, un'impronta totalmente bizantina: nelle Storie dei santi Ermacora e Fortunato, sembra prevalere, uno stile romanico "occidentale" nella sua espressione alto-adriatica; nel finto velario, invece, Demus ha rilevato consonanze con l'arte salisburghese del periodo<sup>514</sup>. Morgagni Schiffrer, pur d'accordo sull'"occidentalità" del velario, nega stretti legami con la cultura pittorica della città austriaca<sup>515</sup>.

La scena di battaglia presente nel velario appare molto interessante ai fini della presente ricerca.



Tavola 19: Frescante alto-adriatico, fine del XII secolo, Scontro tra un cavaliere asiatico e uno occidentale, cripta della basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia, foto dell'autore

---

<sup>513</sup> Pace 2005b; Dalla Barba Brusin & Lorenzoni 1968.

<sup>514</sup> Demus 1959

<sup>515</sup> Morgagni Schiffrer 1972

Il cavaliere a destra, armato di lancia, insegue l'arciere di sinistra in fuga. Quello di destra è sicuramente un europeo, dalla forma peculiare dello scudo, e plausibilmente indossa una tenuta da guerra tipica dell'Italia settentrionale. Il cavaliere in fuga sembra essere un orientale e si volta a scoccare la freccia sul suo inseguitore. La rappresentazione dell'arciere orientale che, girato all'indietro sul cavallo, scaglia la freccia sull'inseguitore è presente già nell'arte ellenistica e romana ed era, originariamente, riferito a una tattica di battaglia del popolo asiatico dei Parti<sup>516</sup>. Ipotizzando sia raffigurata una battaglia delle crociate si può pensare che l'abbigliamento del cavaliere occidentale abbia concreti riscontri nei costumi e le armi del suo tempo, mentre il cavaliere orientale, mancando modelli alla portata, avrà un abbigliamento costruito con connotazioni visive di orientali generiche e raccogliatrici. Sembra abbia lunghi e sottili baffi spioventi, che sono una connotazione esotica, e un elmetto con una punta sottile frequente in area centro-asiatica. Anche la scelta dell'arma è caratterizzante, in quanto la lancia è tipicamente associata ai guerrieri occidentali, mentre l'arco prevalentemente a quelli orientali<sup>517</sup>.

Il cavaliere è armato con una lunga lancia: con il braccio sinistro sostiene un pesante scudo triangolare e con la stessa mano sinistra regge la lancia, tenuta quindi a due mani come era uso per i cavalieri italiani del Nord tra l'XI e il XIII secolo. Il corpo del soldato è protetto da un lungo usbergo, composto da placche di metallo legate su cinghie in cuoio.

La rappresentazione di una scena di crociata può essere legata al ruolo di Aquileia nel medioevo; malgrado la decadenza rimaneva comunque un utile porto fluviale da cui i crociati potevano imbarcarsi per la Terrasanta.

Giancamillo Custoza, nell'abstract della sua tesi di dottorato, ci informa che:

Probabilmente, già nel corso della IV crociata, voluta da Papa Innocenzo III e condotta, tra il 1202 ed il 1204, da Baldovino di Fiandra, Bonifacio di Monferrato e dal doge di Venezia Enrico Dandolo, l'hospitale Sancti Thome poté svolgere un importante funzione di supporto logistico offrendo assistenza ai numerosi viandanti che percorrendo l'antica

---

<sup>516</sup> La cosiddetta "freccia del Parto", esprime in senso figurato il significato di "ultimo colpo prima della sconfitta" o, con una figura più comune, di "colpo di coda".

<sup>517</sup> L'arco, seppur frequentemente usato anche in Europa, è considerato un'arma "vile" rispetto a lancia e spada, perché non implica il contatto ravvicinato e diretto con l'avversario.

arteria di origine romana che attraversava la Carinzia ed il Tirolo, tramite i passi alpini di Tarvisio, Montecroce Carnico e della Mauria, scendevano in Friuli diretti agli scali veneziani di Aquileia, Latisana, e Portogruaro, zona di imbarco per la Terra Santa.<sup>518</sup>

---

<sup>518</sup> Si veda:

[http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDsQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdricaa.uniud.it%2FDottorandi%2FCiclo%2520XXI%2Fcustozagiancamillo01%2Fcustozagiancamilloabs01.pdf&ei=FkUTUuTROuWB4ATK0YGoAg&usg=AFQjCNGbi1AINM85cawbOugvnoqJGQLoIA&sig2=IpoGFdzzRkXA9PevLbla\\_Q&bvm=bv.50952593,d.bGE](http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDsQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdricaa.uniud.it%2FDottorandi%2FCiclo%2520XXI%2Fcustozagiancamillo01%2Fcustozagiancamilloabs01.pdf&ei=FkUTUuTROuWB4ATK0YGoAg&usg=AFQjCNGbi1AINM85cawbOugvnoqJGQLoIA&sig2=IpoGFdzzRkXA9PevLbla_Q&bvm=bv.50952593,d.bGE)



**PERTEOLE DI RUDA (UD)**

CHIESA DEI SS. ANDREA E ANNA

*MARTIRIO DI SANT'ANDREA - A SINISTRA DELL'ARCO TRIONFALE*

BOTTEGA AQUILEIESE

1200-1250

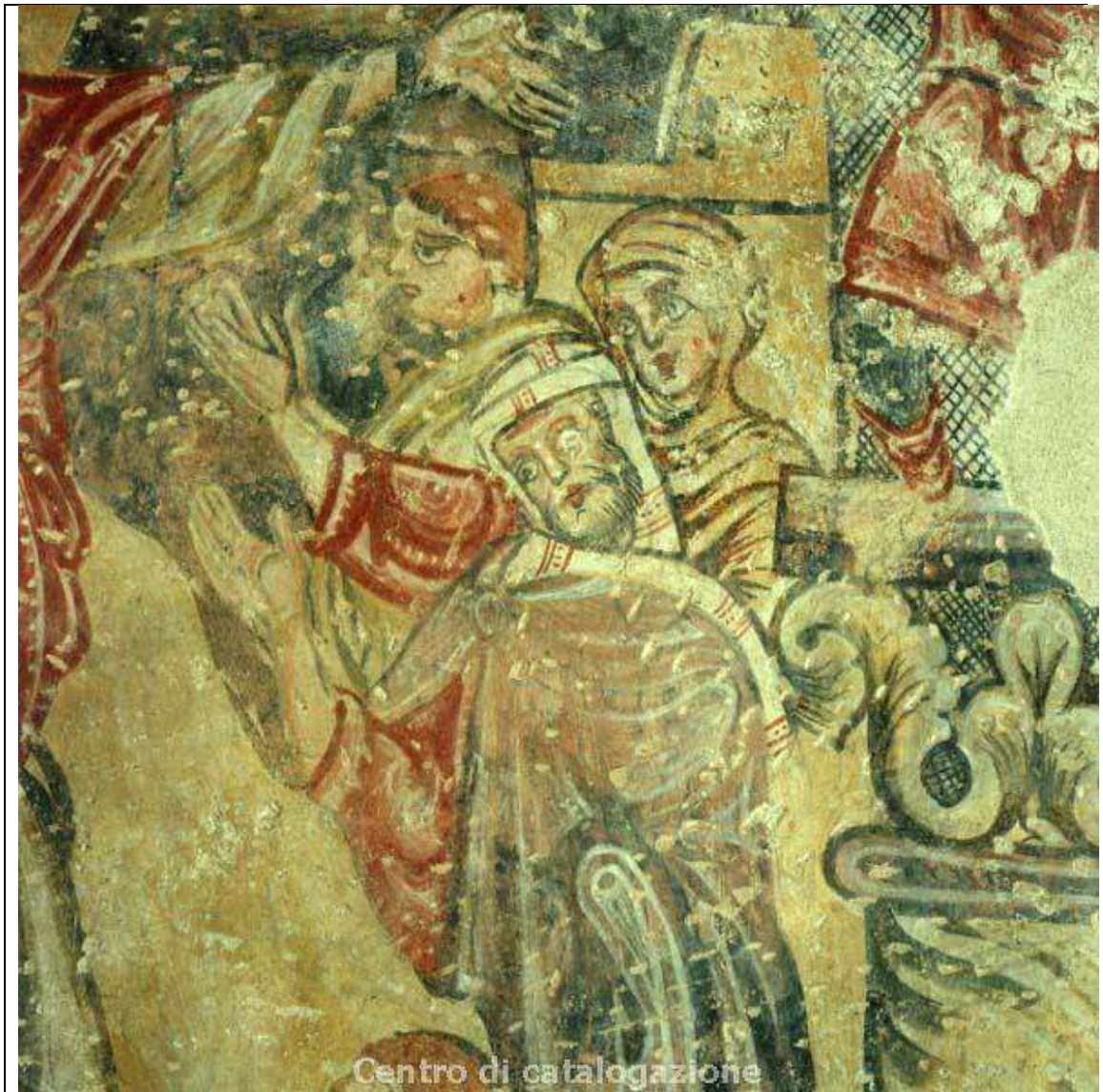


Tavola 20: *Crocifissione di Sant'Andrea* (dettaglio), chiesa dei SS. Andrea e Anna, Perteole (UD)

L'affresco, di bottega aquileiese e databile al 1200-1250, è posto a sinistra dell'arco trionfale nella chiesa dei SS. Andrea e Anna a Perteole di Ruda (UD).

Questo affresco è stato, fino a tempi recenti, coperto da un affresco più tardo. La scena rappresenta Sant'Andrea nel momento della crocefissione. Il santo è raffigurato

di dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi, pur se sullo stesso piano prospettico: un'evidente segno di arcaicità figurativa. Il nome del Santo apostolo è scritto a caratteri gotici sia sotto che sopra la croce. Maurizio Buora ritiene che l'affresco risalga alla prima metà del XIII secolo, associandolo, pur se non sostenendo l'ipotesi della stessa autografia, ai quasi coevi affreschi della cripta di Aquileia<sup>519</sup>.

Nel dipinto, per diversi motivi, sono interessanti il personaggio che lega i piedi di Sant'Andrea, che ha i capelli rossicci e il volto contratto nello sforzo (l'espressione fisionomica della fatica è sempre associata a persone di basso profilo sociale o morale) e l'ebreo con il *tallith* che assiste all'esecuzione, che richiama nella postura e nella posizione relativa nella scena il centurione convertito presente alla crocifissione di Cristo.



Tavola 21: *Crocifissione di Sant'Andrea* (dettaglio), chiesa dei SS. Andrea e Anna, Perteole (UD)

<sup>519</sup> Blason Scarel & Lopreato 2000.

**SPILIMBERGO (PN)**

CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE

*CICLO CON EPISODI DEL VECCHIO TESTAMENTO E STORIE DELLA VITA DI CRISTO* – PARETI DEL CORO

1350-58

MAESTRO DI SPILIMBERGO

Gli affreschi nel coro del Duomo di Spilimbergo costituiscono uno dei cicli trecenteschi più integri oggi esistenti in Friuli. Sulla parete destra sono raffigurate quattordici scene dell'Antico Testamento, in quella sinistra altrettante del Nuovo. La parete di fondo presenta un'*Incoronazione della Vergine*, una grande *Crocefissione* e varie figure di Santi. Gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa rappresentati nella volta sono un'opera già quattrocentesca. Lo stato di conservazione è comunque precario, così che la parte più leggibile è la fascia inferiore delle pareti, fortunatamente preservata perché coperta dagli stalli del coro, realizzato dall'intagliatore Marco Cozzi da Vicenza tra il 1475 ed il 1477.

Il ciclo dovrebbe essere stato realizzato da più artisti, in quanto alcune scene presentano delle differenze stilistiche dalle altre. Il ciclo, realizzato quasi interamente entro il 1358, anno di consacrazione dell'altare maggiore, è chiaramente improntato dal forte influsso che esercitò l'opera di Vitale da Bologna, essendo certe scene, come la *Flagellazione* e altre, dei veri e propri calchi degli affreschi di Vitale nel Duomo di Udine<sup>520</sup>.

Esistono però dei distinguo. Secondo Zuliani, infatti, il maestro che affresca l'episodio della *Susanna al bagno*, del *Viaggio della regina di Saba*, della *Cattura di Cristo* e dell'*Andata al Calvario*, è un pittore che opera con aiuti fra 1370 e 1380. Zuliani lo denomina come il "Maestro della Susanna al bagno" e ne rileva la maggior vicinanza stilistica a Tommaso da Modena, piuttosto che a Vitale<sup>521</sup>.

---

<sup>520</sup> Fiaccadori 1999, pp. 155-156.

<sup>521</sup> Zuliani 1985, p. 124.



Tavola 22: *Cristo caccia i mercanti dal Tempio*, parete sinistra del coro, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Nella *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio* gli ebrei sono rappresentati come dei dottori delle Università europee: non hanno copricapi particolari, pur se uno appare velato, e i libri sono quelli “occidentali”, non i rotoli che comunemente distinguono sia gli ebrei nelle dispute teologiche che le illustrazioni della *Synagoga*.

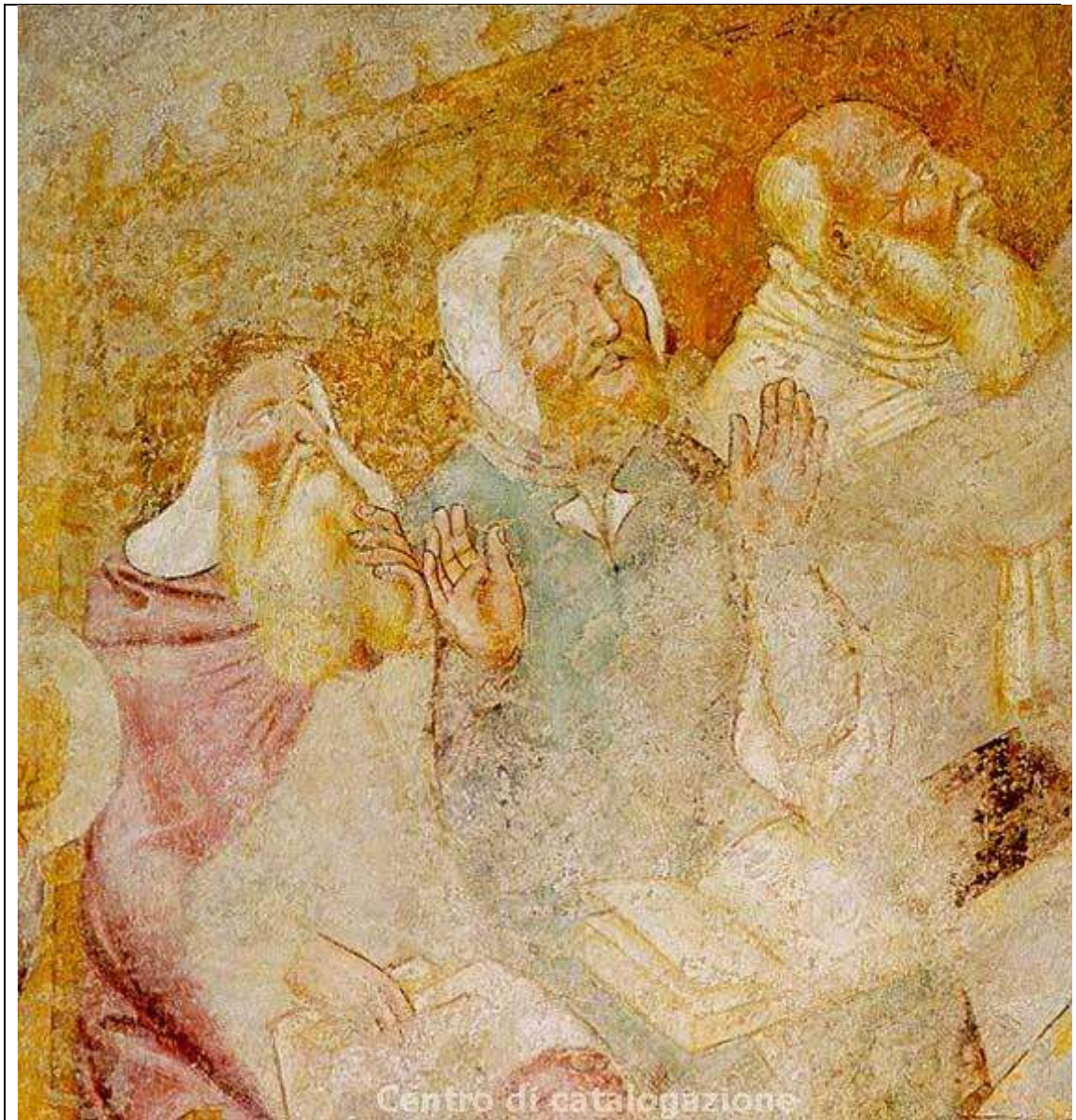


Tavola 23: *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, parete sinistra del coro, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Nella Flagellazione vediamo quello che probabilmente è un copricapo di invenzione: il cappello biforcuto.



Tavola 24: *Flagellazione di Cristo*, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

La malvagia soldataglia della *Salita al Calvario* appare vagamente caricaturale, ma non vi sono connotazioni etniche.



Tavola 25: *Salita al Calvario*, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Dagli esempi proposti si evince che, nelle scene affrescate a Spilimbergo, la volontà denigratoria e caricaturale nella raffigurazione dei malvagi è presente solo nello scomposto dinamismo tipico di Vitale e delle opere da lui derivate.

Nell'affresco di *Mosè e gli ebrei*, che occupa un riquadro della parete destra del coro e raffigura Mosè seduto sotto una tenda, allestita nel deserto, in consulto con gli ebrei durante la fuga dall'Egitto, la raffigurazione è assolutamente nei canoni italici: qualche ebreo ha il velo, altri no.



Tavola 26: *Mosè nel deserto*, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Il *Viaggio e Adorazione dei re Magi* è affrescato nella parete di fondo della cappella absidale sinistra.

Nella parte centrale della cornice inferiore si legge, a lettere capitali, "MCCCL MENSE JUNII OC OPUS FECIT FIERI PAULUS", il che permette di datare l'opera al 1350. Zuliani ritiene che l'affresco sia opera di un allievo di Vitale da Bologna, autore anche di un minuscolo frammento di *Compianto* nella chiesa di San Francesco a Udine, che

presenta “lo stesso appesantimento torbido degli aggraziati ritmi di Vitale, il chiaroscuro fumoso, l'incertezza dei lineamenti, la sbazzatura risentita delle forme”<sup>522</sup>.

La scena, frammentaria e malamente conservata, presenta una contaminazione di temi “non troppo rara in ambiente padano anche se mai in questa forma”<sup>523</sup>. Cristo Giudice, in mandorla tra gli angeli, domina dall'alto le scene dell'Annuncio ai Pastori e del viaggio dei Magi. Zuliani precisa che

in assenza del diretto controllo del maestro bolognese, il pittore si abbandona ad un'antologia di motivi e stilemi vitaleschi accostati alla rinfusa, paratatticamente, cosicché la composizione risulta disordinata, i vari episodi affatto scoordinati, con pochi spunti felici, come nella parte iniziale del corteo, dove si può dispiegare una certa vena descrittiva, attenta ai particolari naturalistici.<sup>524</sup>

Dal punto di vista etnografico si riscontra che nel corteo appare un personaggio di carnagione apparentemente più scura degli altri e dalla capigliatura a grandi riccioli; si può pensare all'inserimento di un valletto nero, ma non è data certezza a causa di uno scaldamento del colore che può pregiudicare la comprensione della figura.

---

<sup>522</sup> Zuliani 1985, p. 113.

<sup>523</sup> Zuliani 1985, p. 111.

<sup>524</sup> Zuliani 1985, p. 112.





Tavola 27: *Corteo dei Magi (dettaglio)*, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

La Crocifissione di Cristo occupa la parete di fondo del Duomo. I personaggi si accalcano attorno alla croce che occupa quasi tutta l'altezza del riquadro, dividendolo visivamente in due settori verticali. Vi sono inoltre due fasce orizzontali marcate dalla diversa densità dei personaggi in esse contenuti. La fascia in basso è densamente popolata, mentre quella superiore presenta soltanto il Cristo crocifisso, i due ladroni ai lati e tre angeli in volo.

I personaggi in basso sono quelli più dinamici ed espressivi. Secondo consuetudine ai piedi della croce, a sinistra, sta il gruppo dei pii, mentre a destra si trovano i personaggi eticamente negativi, come i soldati seduti che si giocano la veste del Cristo e gli ebrei, con il consueto *tallith*, che assistono al martirio. Tra gli astanti non ci sono accessori o vesti particolari che li identifichino come stranieri.



)  
Tavola 28: *Crocifissione* (dettaglio della base della croce), Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)



Tavola 29: Crocifissione (dettaglio della parte alta della croce), Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)

Ai piedi della croce stanno la Madonna, San Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Longino, Stephaton e le pie donne, oltre alla multiforme folla di astanti e soldati citata.

Il frescante è forse un autore diverso da quello che affrescò le pareti del coro. Zuliani<sup>525</sup> ha evidenziato le derivazioni dalla Crocifissione di Vitale da Bologna nella collezione Thyssen, per la forma verticale e affollata. Essendo stata quest'ultima eseguita a ridosso degli affreschi del Duomo di Udine, si può quindi supporre che la struttura compositiva della Crocifissione perduta del ciclo udinese sia stato il modello, precisamente imitato, di questa di Spilimbergo<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> Zuliani 1985, p. 118.

<sup>526</sup> Furlan, Zannier, & Zuliani 1985.

**SPILIMBERGO (PN)**

CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA

*CROCIFISSIONE*, ABSIDE MAGGIORE

FRESCANTE FRIULANO

1440-1460

L'affresco della *Crocifissione*, riscoperto nel 1933 dietro l'altare maggiore della Chiesa, è assegnabile a un unico maestro locale di metà Quattrocento. L'artista appare sicuramente influenzato dalle opere di Tommaso da Modena e di Vitale da Bologna, che rende, però, con vivace piglio popolaresco e da un marcato espressionismo figurativo di matrice tedesca. L'opera è un caso unico in Friuli per il gusto caricaturale che la pervade e per il vivace cromatismo, fortunatamente ben conservato<sup>527</sup>.

Querini ritiene, invece, che l'opera sia stata realizzata da almeno due autori, di cui il primo tedesco, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo<sup>528</sup>.

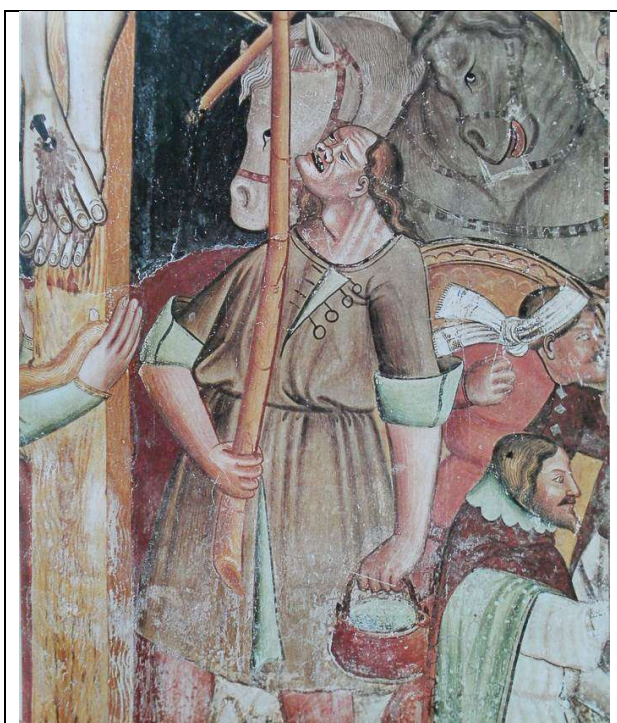


Tavola 30: Frescante friulano, Dettaglio della *Crocifissione*, metà del XV secolo, Chiesa di San Giovanni Battista, Spilimbergo (PN).

Il dettaglio della *Crocifissione* evidenzia la figurazione di Stepathon, colui che porge la spugna a Cristo in croce, violentemente caricaturato: il naso schiacciato e rivolto all'insù, la bocca larga con i denti digrignati e distanziati fra loro, gli occhi semisocchiusi in una brutta smorfia.

<sup>527</sup> Ciol, Tramontin, Mutinelli, Bergamini, & Perissinotto 1973, pp. 122-123.

<sup>528</sup> Querini 1956, pp. 10-27.

**SESTO AL REGHENA (PN)**

ABBAZIA DI SANTA MARIA IN SYLVIS

*STORIA DI OTINEL*, PORTICHETTO ESTERNO IN FACCIATA

FRESCANTE NORD-ITALIANO

1370-1400

Nell'abbazia di Sesto al Reghena, entro un portico esterno, si trovano affreschi dedicati al ciclo carolingio. Le scene sono disposte su due registri: in quello inferiore troviamo i lacerti di una figurazione di battaglia tra schiere di cavalieri contrapposte; in quello superiore vediamo una coppia multi-etnica di regnanti affiancata alla loro destra da un esercito, anch'esso multi-etnico, in armi, mentre alla loro sinistra due cavalieri con scudi rotondi (segno di esoticità) si scontrano in duello. La coppia regale, Otinel e Belisenda, appare il perfetto negativo di quella re Salomone - regina di Saba, essendo qui lui nero e lei bianca.

In questo caso la raffigurazione di un personaggio nero ha fondamento nella letteratura laica, precisamente nel ciclo carolingio.



Tavola 31: Otinel e Belisande in trono, Abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena (PN), foto dell'autore

Lo stile lineare e nervoso e, soprattutto, i due cavalli al galoppo presenti in un'altra scena, ricordano da vicino quelli visti in affreschi di Venzone e di Summaga. Questo e gli altri affreschi sono, secondo Belluno, prova di un "movimento di ritorno da Salisburgo di una cultura veneta, mediata attraverso Aquileia, sostenuto dal Demus e dallo scrivente in un suo recente scritto"<sup>529</sup>.

La storia di Otinel appartiene alla serie delle *chanson de geste* del ciclo carolingio e fu scritta da un autore ignoto, probabilmente italiano e presumibilmente nella seconda metà del XIII secolo.

Otinel è un valente cavaliere saraceno, nipote di Ferragus, ucciso in duello da Orlando. L'imperatore pagano Garsile (o Marsile), conquistatore di Roma e della Lombardia, lo incarica di recarsi in ambasceria da Carlo Magno, che è appena tornato in Francia dopo la presa di Pamplona. Il suo incarico è convincere Carlo Magno a sottomettersi a Garsile e ad abiurare la fede cristiana. Otinel, infervorato dal ricordo

---

<sup>529</sup> Belluno & Ciol 1976.

dello zio ucciso, assume un atteggiamento oltraggioso nei confronti di Carlo e della sua corte, tanto da venire sfidato in duello da Orlando. Durante la sfida, che si conclude con la sua vittoria, Otinel viene illuminato dallo Spirito Santo e decide di convertirsi al cristianesimo. Stante la situazione, Carlo Magno, impressionato, offre a Otinel la mano di sua figlia Belisenda e la corona della Lombardia in dote. Otinel marcia, quindi, a fianco dei cavalieri cristiani verso la fortezza lombarda di Atilie, dove ha posto il suo quartier generale Garsile, e la cinge d'assedio, dimostrandosi più forte dei commilitoni Orlando, Oliver e Ogier. Caduta la fortezza, Otinel sposa Belisenda e diviene re di Lombardia.

I cicli trobadorici e carolingi circolavano continuamente fra Italia e Germania e fra Friuli e Trentino, e di questo andirivieni rimane traccia anche a livello figurativo. Il tema è stato ampiamente trattato nel saggio della Brunetti *Il frammento inedito*<sup>530</sup>, secondo la quale i *minnesanger* legati alla corte sveva avevano conosciuto la lirica provenzale sicuramente attraverso la mediazione della corte borgognona<sup>531</sup>, ma anche grazie ai viaggi di Federico Barbarossa ed Enrico VI in Italia<sup>532</sup>.

Alcuni fra i maggiori poeti che utilizzarono forme metriche di trovieri e trovatori, Friedrich von Hausen, Ulrich von Gutenberg e Bigger von Steinach, sono infatti attestati al seguito degli Svevi nelle regioni settentrionali dell'Italia dove, in quegli anni, si assisteva alla piena fioritura trobadorica<sup>533</sup>.

Questi scambi letterari hanno lasciato tracce iconografiche nei cicli pittorici di Schmalkalden e del castello di Rodeneck (Castel Rodengo, in Val Pusteria presso Bressanone), databili alla prima metà del XIII secolo.

Negli affreschi di S. Maria, nel chiostro del duomo di Bressanone, Ugo, pittore del vescovo Corrado di Rodank, e autore anche degli affreschi di Castel Rodengo appare

---

<sup>530</sup> Brunetti 2000.

<sup>531</sup> Beatrice di Borgogna, moglie del Barbarossa (1186) era la madre di Enrico VI, padre di Federico II, nonché poeta egli stesso.

<sup>532</sup> Molti *Minnesanger* sono attestati in documenti italiani: Bernger von Horheim nel 1196 sotto Filippo di Svevia. Bigger von Steinach nel 1178 col Barbarossa e nel 1193-94 con Enrico VI. Uno dei più importanti è Otto von Botenlauben che compare sia in un documento siciliano del 1197 sia nel 1230 con Federico II a San Germano e ancora nel 1234 con Enrico VII a Würzburg. Un ruolo ancora tutto da valutare nelle sue implicazioni, ma certamente di primaria importanza è quello di Berthold von Hohenburg, frequentatore della corte tedesca come dell'Italia meridionale federiciana, nonché sposo di Isolda, figlia di Manfredi. Vedi: Doeberl 1894, p. 276.

<sup>533</sup> Brunetti 2000, p. 125.

molto influenzato dalla pittura aquileiese<sup>534</sup>. In ogni caso, la pittura di queste zone dominate dalla nobiltà tedesca è comunque, fortemente dipendente dalla produzione artistica veneziana dell'epoca.<sup>535</sup>

Rileva, quindi, Brunetti che

la corte patriarcale di Aquileia, nell'estrema regione nord-orientale dell'Italia, spartiva (e promuoveva?) quella nuova cultura in volgare che si veniva diffondendo nei primi del Duecento col concorso delle corti tedesche limitrofe. Essa doveva rappresentare perciò, per le lettere come per la politica e l'economia, una terra di confine ma anche di congiunzione, un canale particolarissimo fra Italia ed Europa in cui esperienze e lingue diverse potevano trovare una composizione.<sup>536</sup>

Berthold, patriarca ghibellino di Aquileia dal 1218 al 1251, fu una figura politica di grande importanza e fu al fianco di Federico II in importanti missioni diplomatiche, fra cui la dieta di Aquileia nel 1232, che si occupò dei diritti dei principi tedeschi e obbligò Enrico a riconciliarsi con il padre Federico.

Il Friuli o, meglio, l'intero Patriarcato, era uno snodo importante per la diffusione delle letterature in volgare fra Europa del Nord ed Europa mediterranea. I patriarchi, fino al 1251, furono principalmente tedeschi e ghibellini, poi subentrarono vescovi italiani e guelfi. La compresenza, nello stesso territorio, di diversi ambiti letterari si evidenzia, dal punto di vista iconografico, già alla fine del Duecento, appunto, negli affreschi con le storie di Otinel dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis di Sesto al Reghena e in molti brani letterari coevi<sup>537</sup>.

---

<sup>534</sup> Bonnet 1984.

<sup>535</sup> Gli affreschi del 1200 circa della cripta di Castel Badia testimoniano quest'influenza.

<sup>536</sup> Brunetti 2000, p. 125.

<sup>537</sup> Cfr. Cozzi, Otinel, Balissant, Carlomagno negli affreschi di Sesto al Reghena.



**UDINE**

CHIESA DI SANTA MARIA ANNUNZIATA

CICLO CON LA PASSIONE DI CRISTO E STORIE DELLA VITA DI SAN NICOLA

VITALE DA BOLOGNA

1348-49

Il principale ciclo d'affreschi medioevale conservato in Friuli fu riscoperto all'interno del Duomo di Udine nel 1911 e fu restaurato dieci anni dopo<sup>538</sup>. L'interesse suscitato fu subito notevole e attirò l'attenzione di numerosi storici dell'arte. Coletti<sup>539</sup> rilevò subito un "grasso sapore bolognese", mentre Roberto Longhi<sup>540</sup>, su base stilistica, lo attribuì immediatamente a Vitale da Bologna.

Eppure già nel 1894, ben prima della scoperta degli affreschi, Vincenzo Joppi<sup>541</sup> aveva pubblicato due documenti attestanti che, nel 1348, "i confratelli della Fraternità di S Nicolò de' Fabbri di Udine, offrono denari per la pittura della loro cappella nella chiesa maggiore della città" a Vitale q. Aymo de' Cavalli di Bologna, e che il 4 ottobre 1349 "il detto pittore fa quietanza di ducati 65 a pagamento dell'opera predetta".

La cappella di san Nicolò fu costruita verso il 1330. Nel Settecento fu unita all'adiacente Cappella del Corpo di Cristo in modo da formare un unico ambiente. La struttura originaria fu ripristinata nel 1953. Sulla parete di destra della cappella sono raffigurate delle scene dipinte da Vitale da Bologna, durante il suo soggiorno udinese negli anni 1348-1349. Per molto tempo si ritenne fossero rappresentate le *Esequie del Beato Bertrando*; solo in seguito si individuò il tema dell'affresco nei *Funebri di San Nicolò e storie della vita dello stesso Santo*.

Lo stile di Vitale è evidente, sia nell'adesione della figurazione alla realtà quotidiana, sia nell'introduzione di temi popolareschi. I restauri del 1953 e quelli del

---

<sup>538</sup> Rizzi 1958; Someda de Marco 1970, pp. 387-390.

<sup>539</sup> Luigi Coletti 1930.

<sup>540</sup> Longhi 1933.

<sup>541</sup> Joppi 1894, p.7.

1988, hanno portato alla luce altri affreschi, solo in parte studiati, riconducibili anch'essi a Vitale o a suoi collaboratori.

Questi affreschi, oltre a essere delle fonti essenziali, in quanto archetipo di gran parte della pittura friulana e triveneta del secondo Trecento, presentano delle scene interessanti per le raffigurazioni dell'ebreo.

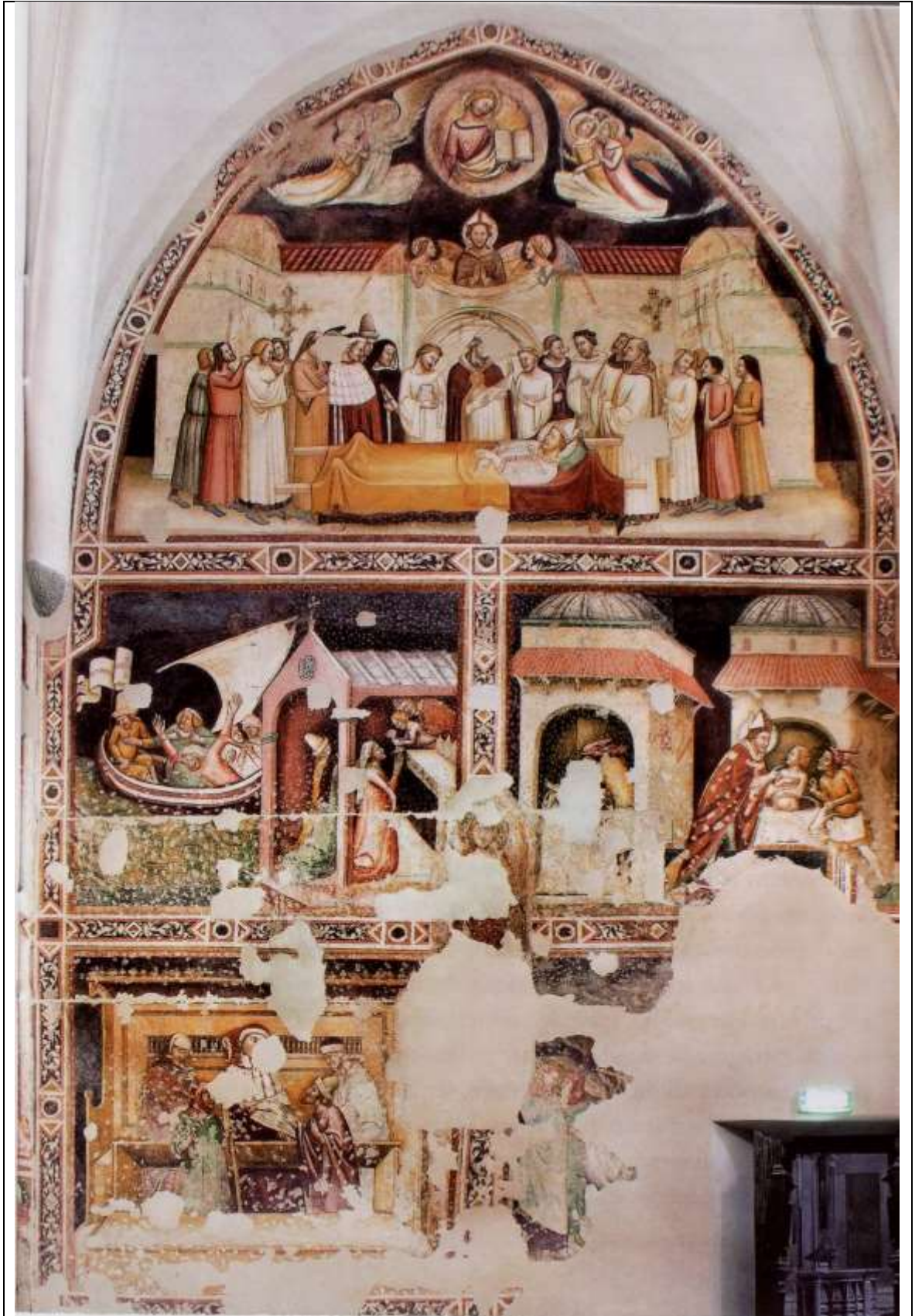


Tavola 32: Vitale da Bologna, 1348-49, Storie di San Nicola, parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine



Tavola 33: Vitale da Bologna, 1348-49, *Fanciullo rapito e messo in salamoia*, parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine



Tavola 34: Vitale da Bologna, 1348-49, *Contadino ed ebreo innanzi al giudice*, parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine

**STRASSOLDO (CERVIGNANO DEL FRIULI, UD)**

CHIESA DI SANTA MARIA IN VINEIS

*CICLO CON STORIE DELLA VERGINE*

MAESTRO DI STRASSOLDO

1370-80

GIOACCHINO CACCIATO DAL TEMPIO

La scena è affrescata sulla parete sinistra della Chiesa di Santa Maria in Vineis a Strassoldo, nel comune di Cervignano del Friuli (UD). L'opera è stata a lungo attribuita ad un convenzionale Maestro di Strassoldo, ma in tempi recenti Eva Pez, ha ritenuto che

L'impaginazione unitaria, l'omogeneità cromatica e la mancanza di cesure tra le singole scene rappresentate mi hanno spinto ad attribuire l'intera decorazione pittorica ad un'unica bottega, attiva in un arco di tempo unitario, che si può collocare tra la fine del settimo e la fine dell'ottavo decennio del Trecento.<sup>542</sup>

La datazione proposta conferma le influenze di Vitale da Bologna e Tommaso da Modena, effettivamente riscontrabili, ma elimina quelle, ipotizzate, di Masolino da Panicale. Le differenze stilistiche all'interno del ciclo affrescato dovrebbero essere dovute all'intervento di due artisti di marcata personalità pittorica, pur se all'interno della stessa bottega, sensibili agli stilemi del gotico internazionale<sup>543</sup>.

Per la storiografia critica si rinvia al saggio di Ettore Fedri<sup>544</sup> e alla tesi di Eva Pez.

Nel riquadro, Gioacchino, marito di Anna e padre putativo di Maria (anche in questo caso ci si trova di fronte a un'Immacolata Concezione), si reca al Tempio di Gerusalemme per fare la sua offerta sacrificale, ma il primo sacerdote Ruben lo caccia, poiché il matrimonio di Gioacchino è ancora infecondo. Sotto la scena, un frammento di scritta in lettere gotiche recita: [...] HIC IN TEMPLUM [...].

Ruben non presenta caratteristiche particolari che denotino il suo ruolo, infatti non ha né il velo da preghiera, né il *tefillin*, a differenza di come l'aveva dipinto Giotto alla Cappella Scrovegni di Padova. Un altro ebreo presente al tempio indossa un

---

<sup>542</sup> Pez 2006, p. 115.

<sup>543</sup> Castelnovo 1986, p. 146.

<sup>544</sup> Fedri 1971, p. 16.

cappuccio con lunga coda, che è frequente nell'arte nordica, ma raro in territorio italiano.



Tavola 35: *Gioacchino cacciato dal tempio*, Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD), Immagine tratta da: [http://www.ricre.org/fileadmin/user\\_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/1.JPG](http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/1.JPG)

Nell'*Adorazione dei Magi*, la scena è resa gustosa dal tono popolaresco del racconto. Un soldato, sceso da cavallo, sta bevendo di gusto del vino da una bottiglia, mentre uno dei due cavalieri in arrivo cerca di soffiare la botticella al collega. Al di là della narrazione leggera non si indulge alla caricatura, né scherzosa né denigratoria. I re Magi sembrano espressione di un gotico cortese di genere e non si riscontra alcuna raffigurazione etnica.



Tavola 36: Adorazione dei Magi, Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD), Immagine tratta da:  
[http://www.ricre.org/fileadmin/user\\_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/11.JPG](http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/11.JPG)

**VUEZZIS, RIGOLATO (UD)**

CHIESA DI SAN NICOLÒ VESCOVO

*STORIE DI SAN NICOLA*, PARETE DESTRA DELLA CHIESA

FRESCANTE FRIULANO

1350-70

La parete destra della Chiesa di San Nicolò vescovo a Vuezis, Rigolato (UD) fu affrescata fra 1350 e 1370 da un pittore di ambito friulano. Vi si trovano due scene che trattano di ebrei.

La chiesetta di San Nicolò presenta affreschi di almeno tre interventi diversi, ma tutti dovuti a una bottega che collaborò inizialmente con Vitale, per poi creare una propria corrente pittorica che Zuliani definì scherzosamente "panvitalismo endemico". Gli affreschi, oltre all'*imprimatur* vitolesco, presentano anche influenze stilistiche dovute a Tommaso da Modena e dovrebbero essere, quindi, databili entro il settimo decennio del Trecento<sup>545</sup>.

L'EBREO RAPINATO

La scena raffigura due momenti diversi dello stesso episodio. Nel primo, il ricco ebreo, tornato a casa, scopre qualche ladro ha svuotato la cassa in cui aveva nascosto i denari. Si rivolge, quindi, imprecando contro un'icona di San Nicolò che avrebbe dovuto proteggerlo dai furti. Nel secondo, il ladro è in fuga con la refurtiva. La parte superiore, mancante, completava, probabilmente, la storia con l'immagine di San Nicolò che convince il ladro a restituire il bottino.

Il ricco ebreo, vittima di un ladro in questo episodio, non presenta particolari caratteristiche d'abbigliamento o fisionomiche che lo qualificano etnicamente, anche se il degrado del margine superiore del frammento non permette di capire quale sia la

---

<sup>545</sup> "Gli affreschi di Vuezis sono stati citati da Fiocco (s. d.), che li giudicò 'notevolissimi', da Zanini (1958) e da Marchetti (1959). Zuliani (1964-65) parlò di 'bolognesismo alquanto problematico forse elaborazione provinciale del tomasismo ormai lontana dal modello' e infine furono menzionati da Bergamini (1990) come 'affreschi trecenteschi di scuola friulana ma di derivazione emiliana''. Dalla scheda di catalogazione ICCU: <http://46.137.91.31/web/catalogazione/search/SchedaDetail.aspx?TSK=OA&ID=26537&g=5>



tipologia di copricapo indossato. Il viso presenta tratti regolari, privi di qualsiasi nota caricaturale e un aspetto più settentrionale che levantino, come sembrano evidenziare i capelli biondi che s'intravedono sotto il cappello. Per quanto inveisca contro un'immagine di San Nicola, l'artista non ha sentito alcuna necessità di imbruttirne i connotati, mantenendo piuttosto una sorta di fedeltà cronachistica all'evento. Pur in una chiesa di montagna sulla strada verso l'Austria non si ravvisano quindi influssi di matrice "nordica" nella raffigurazione.



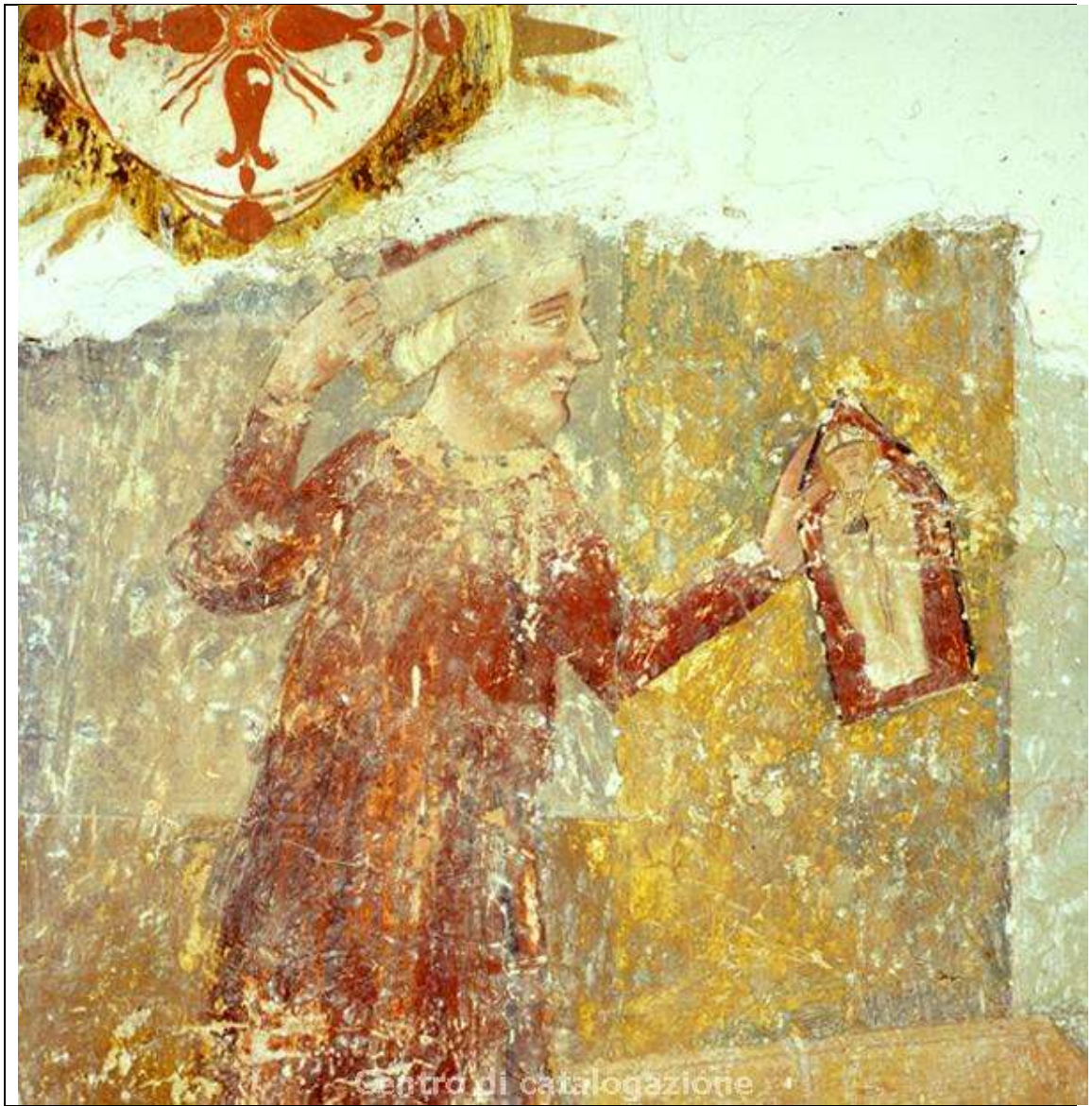


Tavola 38: Frescante friulano, 1350-70, *L'ebreo rapinato (dettaglio)*, Chiesa di San Nicolò vescovo, Vuezis, Rigolato (UD)

#### MIRACOLO DELL'EBREO

La cupa conclusione della storia è visibile nel registro inferiore dell'affresco. La scena raffigura il ladro che giace a terra morto, investito da un carro, dopo aver prestato falso giuramento all'ebreo. Accanto a lui vi è il bastone cavo che aveva utilizzato per nascondere i soldi rubati.

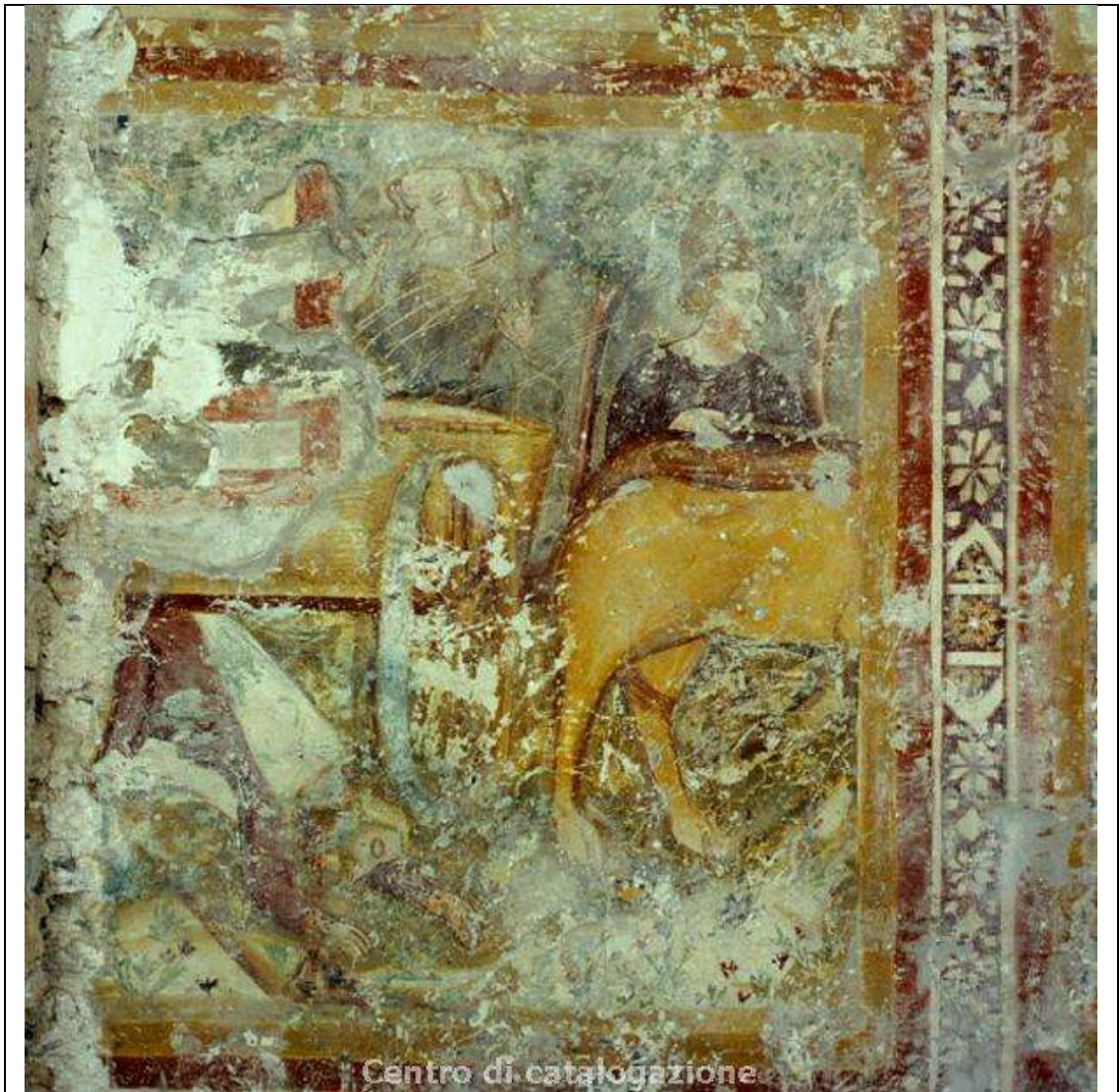


Tavola 39: Frescante friulano, 1350-70, *Morte del ladro dell'ebreo*, Chiesa di San Nicolò vescovo, Vuezis, Rigolato (UD)

**RODDA ALTA, PULFERO (UD)**

CHIESA DI SAN ZENONE VESCOVO

*MARTIRIO DI SAN LORENZO, PARETE SINISTRA DELLA NAVATA*

FRESCANTE AUSTRIACO

1200-1250

L'affresco si trova sul lato sinistro della navata della chiesa di San Zenone vescovo a Rodda Alta, nel comune di Pulfero (UD).

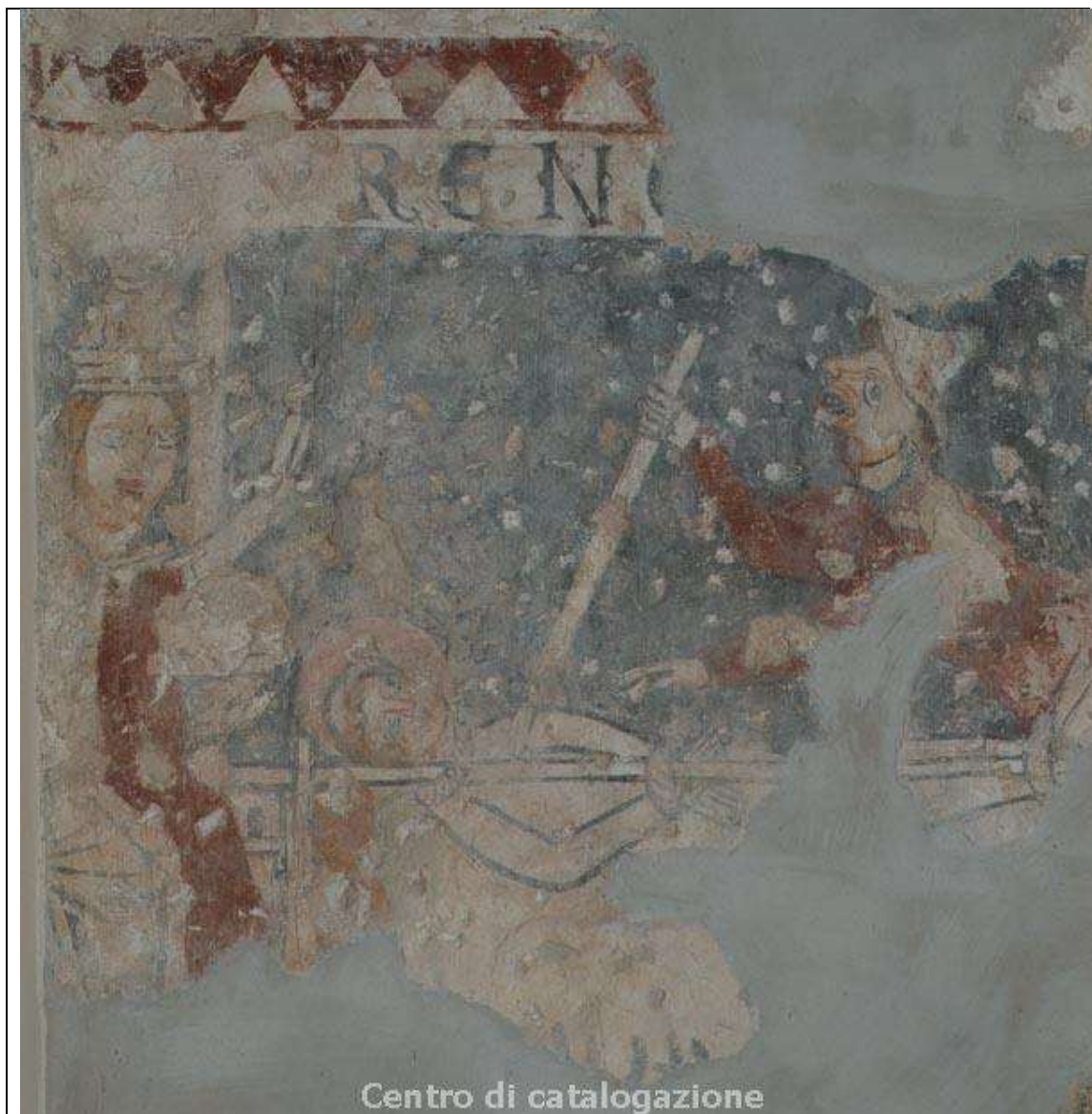
Il frescante era un artista di ambito austriaco che lo realizzò, secondo Giuseppe Bergamini<sup>546</sup>, nella prima metà del XIII secolo, sulla base di una serie di confronti con affreschi in chiese della Carinzia e della vicina Slovenia.

La scena rappresenta San Lorenzo legato nudo su uno spiedo e pungolato da un aguzzino che sta alla sua destra, mentre a sinistra una figura con una corona regale assiste alla scena.

L'affresco è interessante soprattutto per la figura dell'aguzzino, che somma su di sé tutte le possibili caratterizzazioni abbruttenti di derivazione nordica. Il suo volto, raffigurato di profilo, quindi nella situazione migliore per la resa caricaturale, è animalesco, con i denti digrignati e un occhio canino che gli tolgono qualsiasi parvenza umana. Il cappello indossato è simile al cappello a punta che viene attribuito agli ebrei in area tedesca, francese settentrionale e inglese, ma non è reso con cura, forse per la bassa qualità del frescante, forse perché, alla funzione denigratoria, sembrava bastante la raffigurazione di un umile cappellaccio da lavoro.

---

<sup>546</sup> Bergamini 2000, pp. 113-129.



Centro di catalogazione

Tavola 40: Frescante austriaco, 1200-1250, Martirio di San Lorenzo, parete sinistra della navata, Chiesa di San Zenone Vescovo, Rodda Alta, Pulfero (UD)

**COMeglians (UD)**

CHIESA DI SAN NICOLÒ VESCOVO

*CICLO CON STORIE CRISTOLOGICHE, PARETE SINISTRA DELLA NAVATA*

FRESCANTE FRIULANO

1360-80 o 1400-25

Gli affreschi, di ambito friulano, sono stati realizzati sulla parete sinistra della navata della Chiesa di San Nicolò vescovo a Comeglians (UD), verosimilmente entro la prima metà del XV secolo. Una proposta datazione alternativa, fra il 1360 e il 1380, non appare convincente, soprattutto per i vestiti indossati dai personaggi raffigurati<sup>547</sup>.

PRESENTAZIONE DI GESÙ AL TEMPIO

Nella Presentazione, di cui rimane solo la parte centrale, l'anziano sacerdote Simone porge alla Vergine il Bambino, che si protende verso la madre. I vestiti della Madonna e del Gesù Bambino sono di ricca fattura, come si evince dalle file di bottoncini decorativi bianchi dipinte sugli orli delle vesti. Sono proprio le vesti e i movimenti contenuti e rituali degli attanti, che danno alla *Presentazione* una strutturazione più solenne del resto delle scene del ciclo, che sono scandite da un ritmo più sostenuto e cronachistico.

La sacralità del sacerdote ebraico Simone è resa tramite un'aureola che gli circonda il capo, non tramite il velo da preghiera, né, sembra, da copricapi denotativi, anche se l'affresco è rovinato proprio sopra la sommità della testa di Simone, il che non permette di escludere del tutto la presenza di un *tefillin*, che si ritiene, comunque, assente.

---

<sup>547</sup> Bergamini 1994, p. 443; Pasut & Nicoli 2001, pp. 247-248.

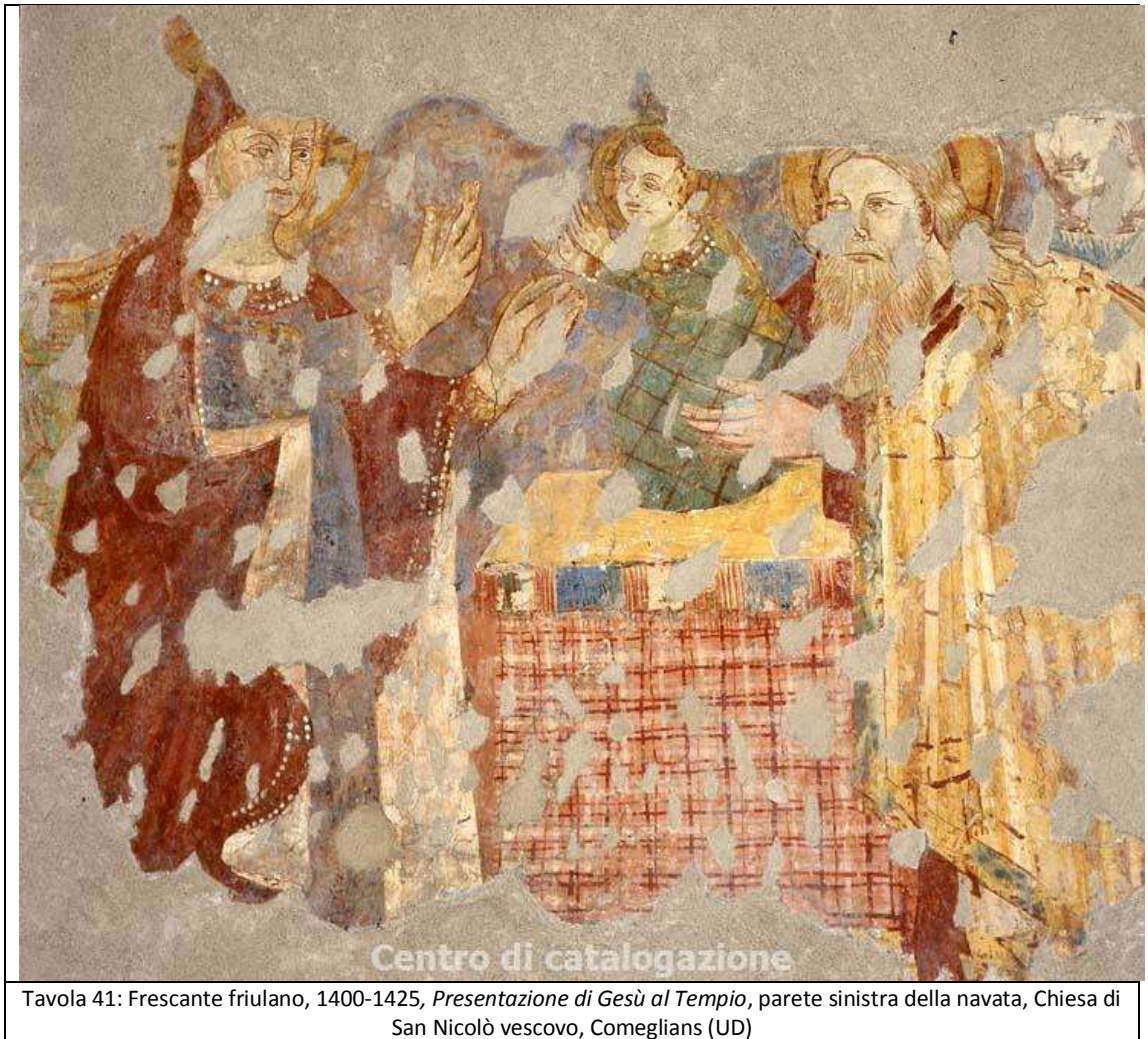


Tavola 41: Frescante friulano, 1400-1425, *Presentazione di Gesù al Tempio*, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD)

#### SALITA AL CALVARIO

La parte superiore della scena è ormai poco leggibile, così come una fascia orizzontale in basso. Nella “finestra” di visibilità si intuisce il Cristo, con la croce sulle spalle, vestito di una lunga tunica a quadri, seguito e preceduto nella salita dai soldati che indossano camicie corte, cinte in vita, e calze aderentissime. In ambito religioso le calze aderenti sono deprecate, in quanto evidenziano il corpo, e quando sono raffigurate connotano sempre personaggi negativi, soprattutto quando una moda è all’inizio del suo ciclo di vita e quindi ha ancora un valore trasgressivo, come nel caso del periodo in cui fu dipinta questa *Salita al Calvario*. Il fenomeno è stato ben evidenziato dalla Mellinkoff nel suo monumentale saggio *Outcasts*<sup>548</sup>.

<sup>548</sup> Mellinkoff 1993.



Tavola 42: Frescante friulano, 1400-1425, Salita al Calvario, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD)

#### STRAGE DEGLI INNOCENTI

Erode, riccamente abbigliato e assiso su un alto trono, comanda e assiste alla strage degli innocenti. A sinistra tre personaggi in piedi assistono al massacro, mentre a destra i soldati trafiggono con le spade i poveri infanti. L'incrocio di braccia e mani dei personaggi appare in molti casi impreciso e sproporzionato. La volontà di dare alla scena un ritmo incalzante, anche forse per l'influsso delle opere vitalesche in regione, non è sostenuta da un'adeguata competenza pittorica da parte dell'artista. Risultano invece molto interessanti, dal punto di vista cronachistico, le varietà dei vestiti e dei copricapi effigiati.



Uno dei personaggi che assiste alla strage ha un cappello conico con alta tesa risvoltata e barba e capelli lunghi come si ritroverà nelle figurazioni quattrocentesche di Giovanni VIII Paleologo (a parte la barba biforcuta), fra le quali la famosa medaglia commemorativa del concilio di Ferrara realizzata da Pisanello nel 1438. Questo e altri particolari dell'abbigliamento dovrebbero autorizzare la datazione ipotizzata precedentemente.



Centro di catalogazione  
Tavola 43: Frescante friulano, 1400-1425, Strage degli innocenti, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD)

**TRIESTE**

CHIESA DI SAN GIUSTO MARTIRE

*SAN GIUSTO CONDOTTO AL MARTIRIO*, NAVATA DESTRA

FRESCANTE ALTOADRIATICO

XIII SECOLO

L'affresco, di ambito altoadriatico e risalente alla prima metà del XIII secolo, si trova sulla navata destra della chiesa di San Giusto martire a Trieste. E' attribuito a un Primo Maestro di San Giusto, con riferimenti ai vicini affreschi di Santa Maria Assunta a Muggia e alla Johanneskapelle a Purgg, in Stiria<sup>549</sup>.

Sono interessanti solo gli elmi dei soldati che accompagnano San Giusto, in quanto non consoni né a soldati romani di epoca imperiale (San Giusto venne martirizzato a Trieste nel 303), né a soldati occidentali del Duecento. Si può ipotizzare siano copricapi d'invenzione che vogliono richiamare gli elmi da parata romani, muniti di "crestone" decorato.

---

<sup>549</sup> Si vedano: Dalla Barba Brusin & Lorenzoni 1968, p. 85; Bergamini 1994, pp. 141-142.



Tavola 44: Frescante altoadriatico, XIII secolo, *San Giusto condotto al martirio*, Chiesa di San Giusto martire, Trieste.  
Foto dell'autore

## Opere in Veneto

Scheda n° 19

### VERONA

CHIESA DI SAN FERMO MAGGIORE

*ADORAZIONE DEI MAGI*, ARNONE DELLA NAVATA PRINCIPALE

ANONIMO FRESCANTE VENEZIANO O TURONE DI MAXIO

1350-75

L'affresco nella Chiesa di San Fermo Maggiore a Verona è stilisticamente databile al 1350-75. L'*Adorazione dei Magi* è attribuita da Pallucchini<sup>550</sup> a un anonimo frescante veneziano e lo studioso rigetta la tesi di Cuppini, che avvicina tale opera a Lorenzo Veneziano<sup>551</sup>. Altri studiosi la attribuiscono a Turone di Maxio, il maestro di Altichiero.

Il corteo dei Magi, non ha particolari aspetti esotici: i re sono vestiti all'occidentale e non ci sono i canonici cammelli nel loro corteo. Le note di colore etnico sono costituite da un nero che si disseta e un anziano dalla lunga barba con un cappello a punta arriciata, frequente anche nell'affresco della crocifissione sulla controfacciata della stessa chiesa. Il nero non ha alcun vestito particolare, a dimostrazione che il colore della pelle è connotazione sufficiente alla sua individuazione come africano "generico", o "etiope", com'era più comune definirlo.

La scena della Crocifissione è ricca di personaggi etnicamente connotati. Innanzitutto, molti cavalieri portano l'esotico copricapo a viticcio. Gli ebrei portano il velo in testa e hanno barbe biforcute. Nella parte destra del dipinto si vedono dei cavalieri di carnagione più scura, uno dei quali porta baffetti lunghi e un po' spioventi generalmente considerati di matrice orientale. Fra gli astanti in basso a destra, oltre agli ebrei malvagi con nasi adunchi, (quelli buoni sono sul lato sinistro), si intravede un personaggio di fronte dalla faccia un po' grassoccia, con turbante e, forse, baffi

---

<sup>550</sup> Pallucchini 1964, p. 141.

<sup>551</sup> Cuppini 1961, pp. 77-80.

particolari (potrebbero anche essere i segni delle “guanciotte”). Nella stessa zona si intravedono altri turbanti e, buon ultimo, all’estrema destra, la testa di un nero con naso negroide, ma connotato solo dal colore della pelle.



Tavola 45: Anonimo frescante veneziano, *Adorazione dei Magi*, Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell'autore



Tavola 46: Anonimo frescante veneziano, Crocifissione di Cristo, Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell'autore

**PADOVA**

BASILICA DI SANT'ANTONIO

*CROCIFISSIONE*, CAPPELLA DI SAN GIACOMO

ALTICHIERO

1376-1379

Altichiero da Zevio (1330 - 1390 circa), fu attivo a Verona e a Padova fra 1369 e 1384. Si ispirò inizialmente alla scuola giottesca lombarda e, successivamente, a Tommaso da Modena, sviluppando un suo stile attento ai dettagli quotidiani e alla ricerca della realtà descrittiva. In alcuni aspetti narrativi sembra precedere lo stile del gotico internazionale, ma rimane concreto senza indulgere alle fantasie cortesi che saranno proprie del suo erede Pisanello.

Gli affreschi nella cappella di San Giacomo, nella Basilica di Sant'Antonio di Padova, sono il primo capolavoro noto di Altichiero. Le *Storie di San Giacomo* furono dipinte in collaborazione con il bolognese Jacopo Avanzi, tra il 1376 e il 1379, mentre è totalmente opera sua la maestosa *Crocifissione*, su commissione di Bonifacio Lupi marchese di Soragna.

La *Crocifissione* è dipinta entro tre arcate, spazialmente unificate nel dipinto. La croce, isolata su un piano più alto rispetto agli astanti e contornata da angeli, ricorda il medesimo soggetto di Giotto nella Cappella degli Scrovegni<sup>552</sup>.

L'affresco della *Crocifissione* è molto danneggiato verso il basso a causa di infiltrazioni dovute all'umidità di risalita. I rilievi dorati sugli abiti e le armature dei soldati sono andati perduti, lasciando visibile l'intonaco sottostante. Le lamine di stagno che rendevano metalliche e lucenti le armature raffigurate sono diventate nere per l'ossidazione.

---

<sup>552</sup> Richards 2000, pp. 238-241.



Tavola 47: Altichiero, *Crocifissione*, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova.



**PADOVA**

ORATORIO DI SAN GIORGIO

*CICLO DI AFFRESCHI CON STORIE DI SAN GIORGIO, SANTA CHIARA E SANTA LUCIA*

ALTICHIERO

1379-1384

L'oratorio fu fatto costruire dal marchese di Soragna Raimondino Lupi, come cappella sepolcrale di famiglia nel 1376. L'intervento di Altichiero nella realizzazione del ciclo d'affreschi avvenne tra il 1379 e il 1384<sup>553</sup>.

Il soffitto della cappella è dipinto con un cielo stellato, attraversato da fasce con motivi floreali, dove sono inseriti busti di santi e cinque tondi per fascia con i simboli degli Evangelisti, dei Profeti e dei Dottori della Chiesa.

La parete di fondo della cappella è dominata da una grande *Crocefissione*, sovrastata da un'*Incoronazione di Maria* tra cori angelici. Nelle due pareti laterali sono raffigurate, su due fasce sovrapposte: a sinistra scene della *Vita di San Giorgio*; a destra scene della *Vita e martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, nella fascia alta, e di Santa Lucia, in quella bassa. La controfacciata presenta scene dell'*Infanzia di Cristo*.

---

<sup>553</sup> Mellini 1965; Flores d'Arcais 1984, pp. 43-62; Flores d'Arcais 1965.

**PIOVE DI SACCO (PD)**

CHIESA PARROCCHIALE

*BACIO DI GIUDA E FLAGELLAZIONE*

GUARIENTO DI ARPO

1344

Scomparti di polittico, originariamente nella chiesa parrocchiale di Piove di Sacco (PD) e ora conservati al Norton Simon Museum of Art di Pasadena, California, USA.

La tempera su tavola fu realizzata da Guariento nel 1344 (datata)<sup>554</sup>.

Gli ebrei presenti alla cattura di Cristo indossano rigorosamente un velo sulla testa, non è proprio un *tallith*, ma c'è il tentativo di renderlo. Guariento rimane in tutte le sue opere rigorosamente "veneto" dal punto di vista etnografico, non indulgendo mai alla caricatura o all'invenzione di accessori folkloristici.



Tavola 48: Guariento, 1344, Bacio di Giuda e Flagellazione, Norton Simon Museum of Art di Pasadena, California, USA. Foto Fondazione Cini

<sup>554</sup> "Guariento" 1996; Pallucchini 1964, pp. 130-131

**BATTISTERO DI PADOVA**

*CICLO DELLA PASSIONE DI CRISTO, PARETE NORD*

GIUSTO DEI MENABUOI

1375 - 1378

L'opera fu commissionata da Fina Buzzacarini dei Carraresi nel 1375, per decorare il luogo predisposto alla sepoltura dei due coniugi. La realizzazione avvenne fra 1375 e 1378<sup>555</sup>.

A differenza di Guariento, Giusto dei Menabuoi raffigura molti personaggi di diverse etnie nei suoi dipinti. E' pur vero che l'ultimo quarto del XIV secolo, per l'influsso di Giusto e, soprattutto, di Altichiero, vedrà l'imporsi di una vera e propria "moda" dell'inserito esotico nei dipinti.

In questa *Crocifissione* di Giusto dei Menabuoi, sotto la croce, a destra, una numerosa folla multietnica assiste al martirio. Oltre agli ebrei radunati in conciliabolo, ognuno col suo *tallith* in testa, vi sono varie teste con turbanti di diverse fogge in mezzo ad altri copricapi di tradizione occidentale. L'affollato accostarsi di teste (una specialità di Giusto, basti pensare all'affresco soprastante che decora la cupola del Battistero) e il poco spazio lasciato alla visione del corpo dei personaggi, porta l'artista a focalizzare i particolari denotativi proprio sulle teste, agendo quindi sulla fisionomia dei volti e sui copricapi.

---

<sup>555</sup> Si vedano: Bettini 1944b, pp. 75-86; Bettini 1960; Spiazzi & Kohl 1989; Spiazzi 1992, pp. 128-135.

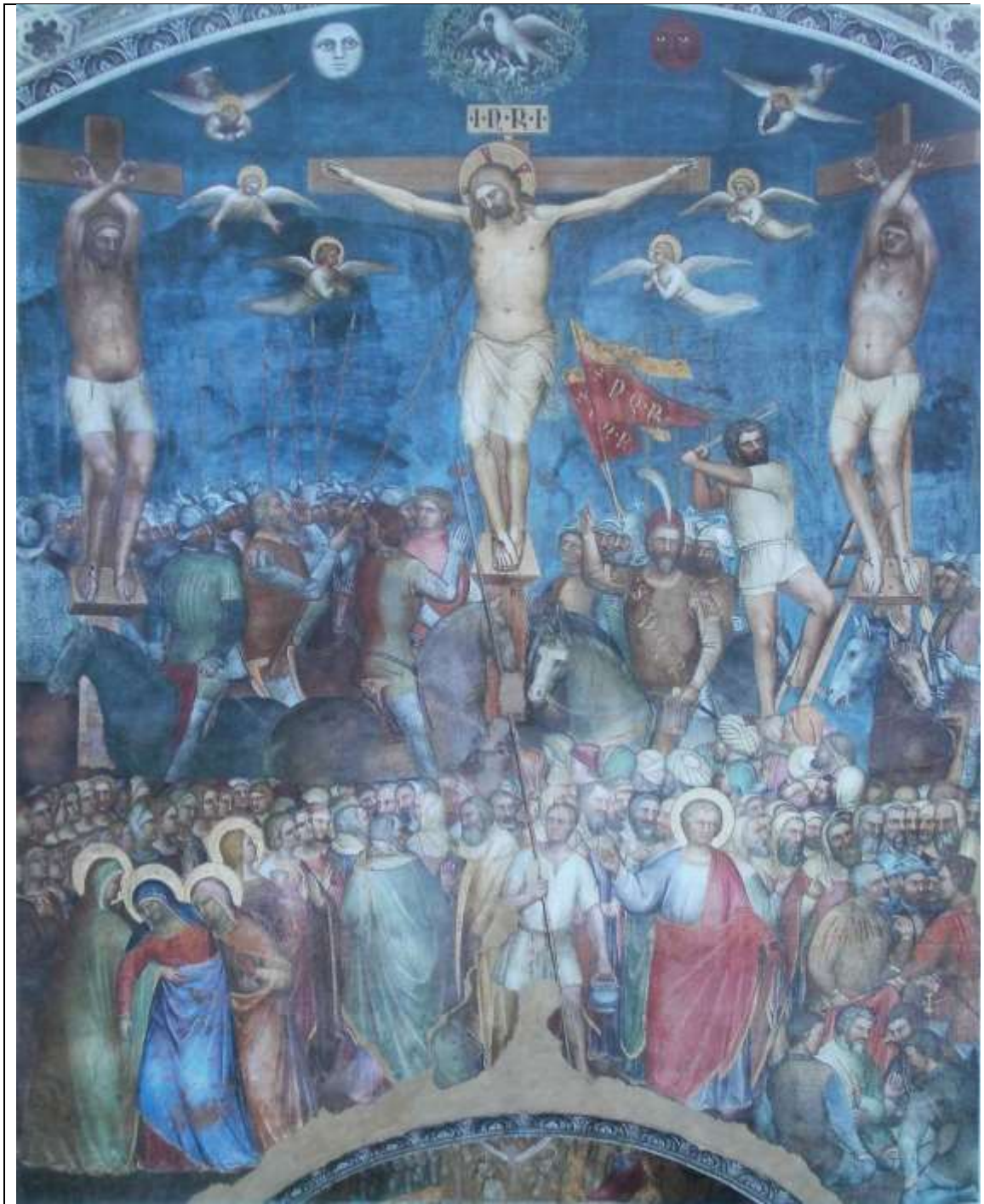


Tavola 49: Giusto dei Menabuoi, 1375-78, Crocifissione di Cristo, Battistero di Padova, Padova

**PADOVA**

BASILICA DEL SANTO

*MARTIRIO DI SAN GIACOMO, CAPPELLA DEL BEATO LUCA BELLUDI*

GIUSTO DEI MENABUOI

1382

L'affresco, nella Cappella del Beato Luca Belludi, nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, fu realizzato da Giusto dei Menabuoi nel 1382, su committenza dei conti Naimerio e Ildebrandino, i quali costruirono la cappella "a gloria di Dio", come da lapide dedicatoria<sup>556</sup>.



Tavola 50: Giusto dei Menabuoi, 1382, *Martirio di San Giacomo*, Cappella del beato Luca Belludi, Chiesa di Sant'Antonio, Padova

A destra, si nota un musulmano con turbante girato di spalle, mentre il personaggio all'estrema destra in basso ha il volto nero, ma le mani (non solo i palmi) perfettamente bianche; inoltre è il più svestito nella scena, indossando una camicia sopra le gambe nude (o vestite di calze marrone, non è chiaro!). Risulta purtroppo difficile inferire qualcosa sul personaggio senza una visione ravvicinatissima dell'opera.

<sup>556</sup> Bettini 1944b, pp. 99-101; Bresciani Alvarez & Semenzato 1988; Spiazzi 1992 pp. 134-136.

**MILANO**

COLLEZIONE PRIVATA

*CROCIFISSIONE*

SEGUACE DI ALTICHIERO

1370-90

L'opera è una tempera su tavola realizzata, fra 1370 e 1390, da qualche artista della schiera di Altichiero. Arslan attribuisce la tavola sicuramente ad Altichiero e ritiene sia stata dipinta intorno al 1390, mentre Pettenella considera l'opera di qualità inferiore a quella del maestro, per cui attribuisce l'opera a un artista della cerchia, anticipandone la datazione a prima dell'attività padovana di Altichiero<sup>557</sup>.

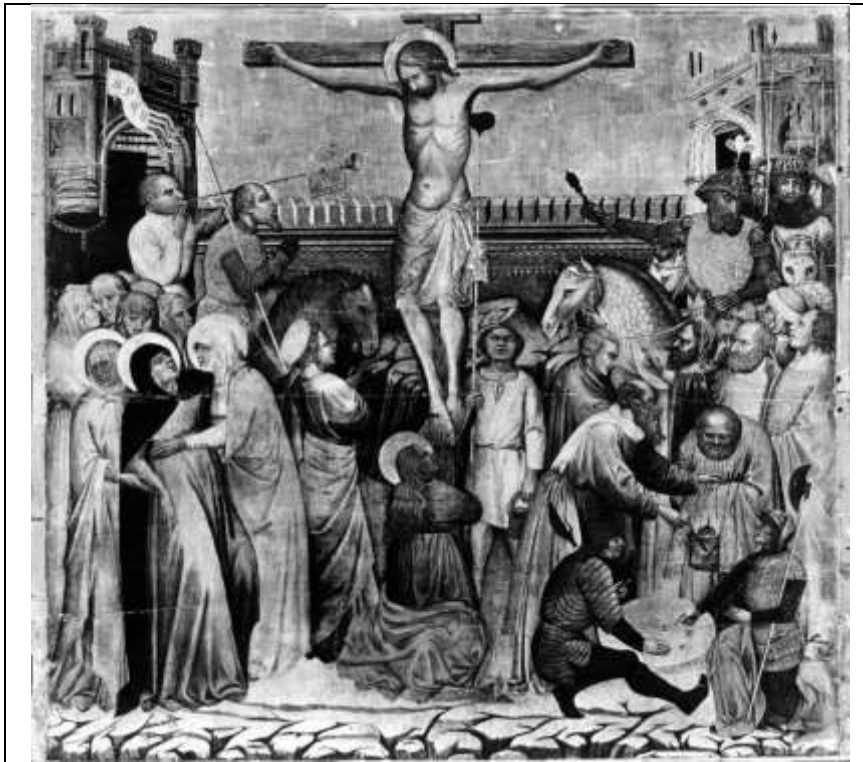


Tavola 51: Seguace di Altichiero, 1370-90, *Crocifissione*, Collezione privata, Milano

Un ebreo sotto la croce, a destra, presenta un aspetto caricaturato, ottenuto enfatizzando il naso aquilino, il colorito scuro e lo sguardo torvo, comune, comunque, anche in altri personaggi al suo fianco. L'opera non sembra molto vicina ai toni di Altichiero, né per lo stile, né per il gusto esotizzante, che qui è assente.

<sup>557</sup> Arslan 1960; Pettenella 1961, p. 56.

**PADOVA**

CHIESA DEGLI EREMITANI

*CROCISSIONE DI SAN FILIPPO*, PARETE SINISTRA DELL'ABSIDE MAGGIORE

GUARIENTO

1360-70

L'affresco sulla parete sinistra dell'abside maggiore della Chiesa degli Eremitani a Padova fu realizzato da Guariento fra 1360 e 1370<sup>558</sup>.



Tavola 52: Guariento, 1360-70, Crocifissione di San Filippo, Chiesa degli Eremitani, Padova

Sotto la croce, sia a sinistra (spazio usualmente devoluto ai personaggi pii) che a destra, si vedono ebrei col velo, personaggi con turbanti e cappelli di diverse forme (fra cui anche quello a viticcio).

---

<sup>558</sup> Pallucchini 1964, pp. 113-116; Bettini & Puppi 1970, pp. 37-44; Bettini & Bordignon Favero 1996, p. 63-74; Spiazzi 1992, pp. 118-121; Banzato 2000, pp. 176-185; Franco 2007, pp. 335-368.

**OPERA PERDUTA**

*CROCISSIONE*

CERCHIA DI ALTICHIERO

1380-1400

Attualmente perduta, la tempera su tavola fu realizzata da un artista della cerchia di Altichiero alla fine del XIV secolo<sup>559</sup>.

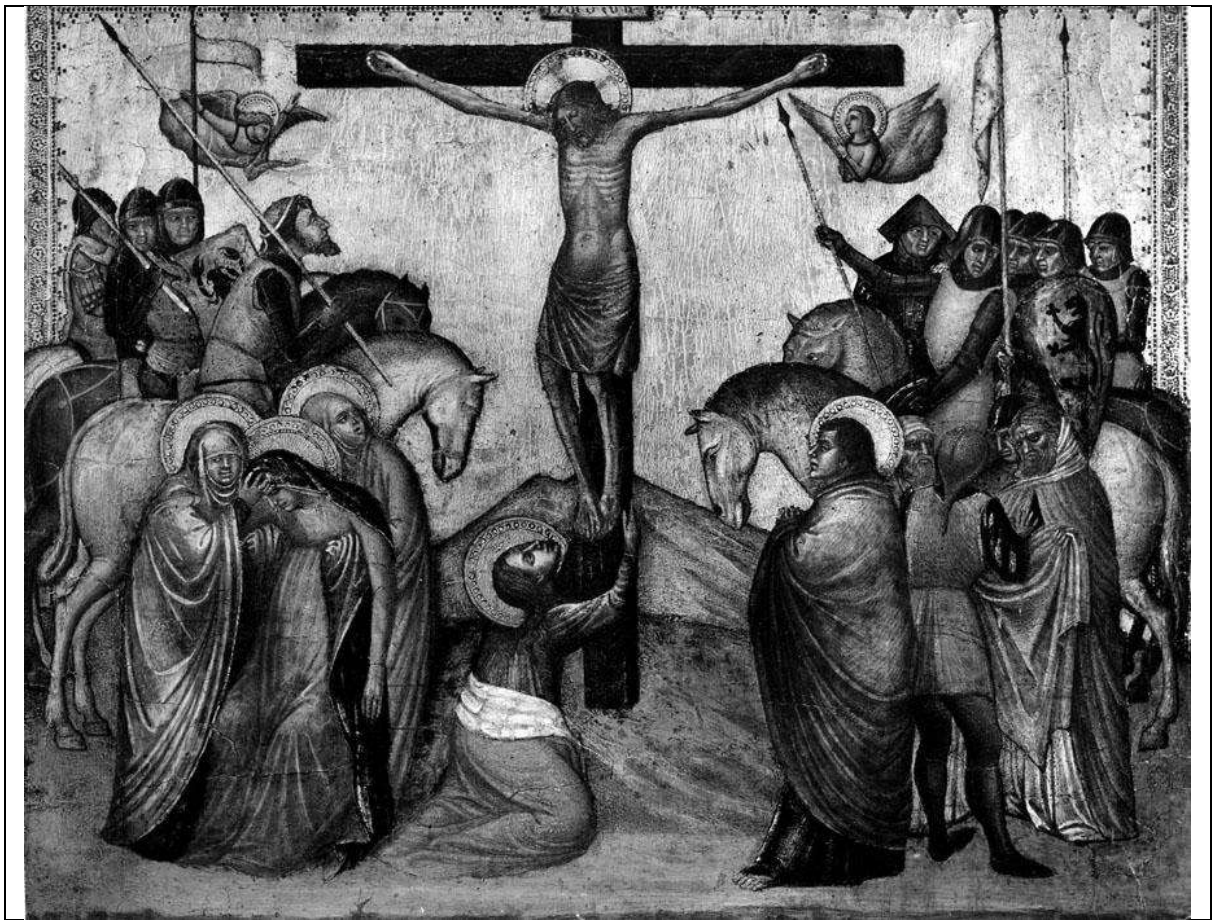


Tavola 53: Cerchia di Altichiero, 1380-1400, *Crocifissione*, Opera perduta

L'appartenenza dei soldati all'"esercito del male" è resa nota dal simbolo dello scorpione sullo scudo del cavaliere in alto a sinistra, mentre appare interessante il fitto concistoro fra un soldato di spalle e due torvi ebrei velati in basso a destra. Il soldato ha un cappello particolare che appare ripreso da Altichiero, dimostrando quanto esso sia divenuto un *topos*.

<sup>559</sup> Dati di catalogo tratti dalla scheda n° 88596 dell'archivio della Fondazione Cini.



**MONACO DI BAVIERA (D)**

COLLEZIONE PRIVATA DREY A.S.

*CROCIFISSIONE*

ATTRIBUITA A LORENZO VENEZIANO

1370

La crocifissione, una tempera su tavola, appartenente alla Collezione privata Drey A.S, di Monaco di Baviera (D), dovrebbe essere stata realizzata verso il 1370, ed è attribuita a Lorenzo Veneziano, ma anche a Giovanni da Bologna o Marco di Paolo<sup>560</sup>.

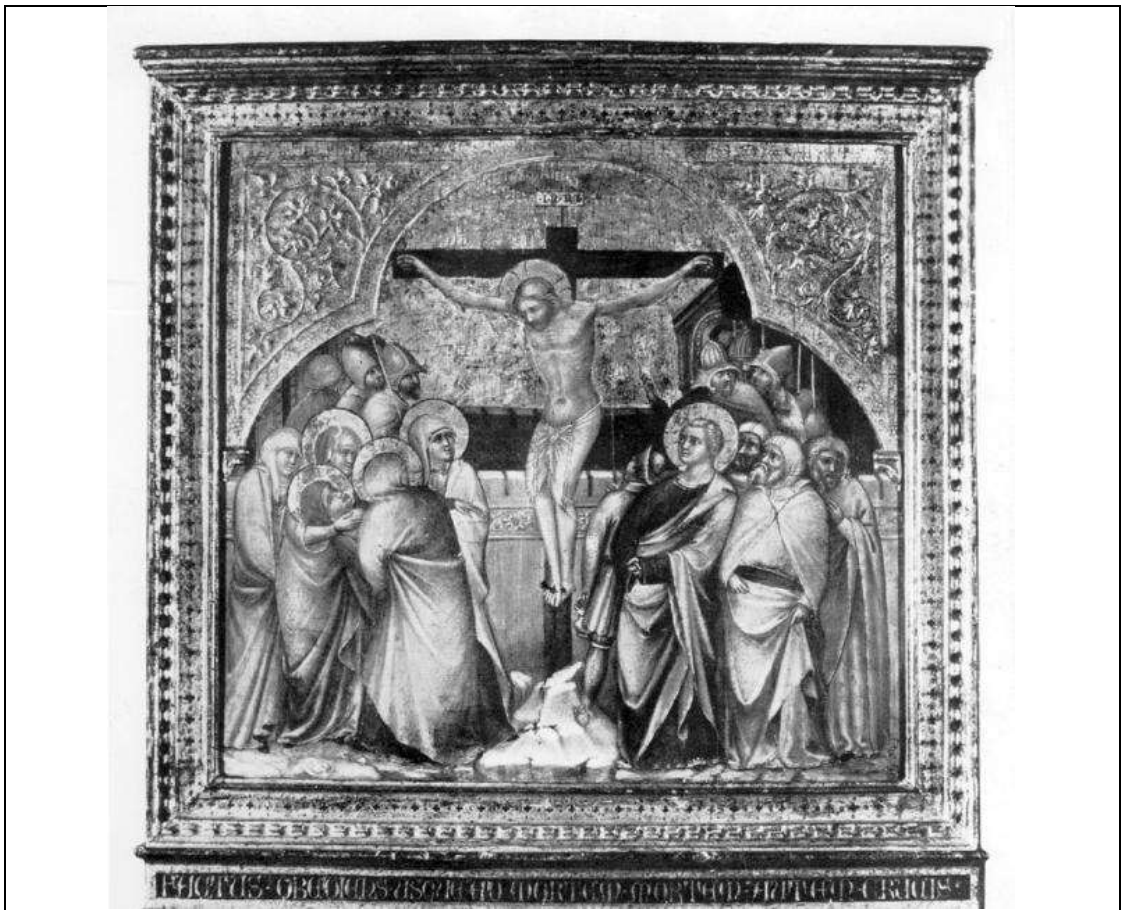


Tavola 54: Attribuita a Lorenzo Veneziano, 1370 circa, *Crocifissione*, Collezione Privata, Monaco di Baviera (D)

Non è evidente in quest'opera alcuna volontà denigratoria: gli ebrei a destra della croce sono ritratti avvolti nei loro *tallith* e non hanno sguardi particolarmente torvi, pur se il loro ruolo lo imporrebbe.

<sup>560</sup> Guarnieri 2006, pp. 217-218; Pallucchini 1964, p. 176.

**BERNA (CH)**

HISTORISCHES MUSEUM

*FLAGELLAZIONE, MINIATURA SOTTO CRISTALLO*

AMBITO VENETO

1290 CIRCA

La miniatura sotto cristallo appartiene alla decorazione dell'altare portatile a due valve appartenuto al re Andrea III d'Ungheria. Probabilmente il dittico è stato realizzato in occasione della sua nomina a re d'Ungheria nel 1290, anche se recentemente alcuni studiosi ne anticipano la realizzazione al periodo immediatamente precedente. Le valve del dittico sono decorate mediante miniature sotto cristallo racchiuse da cornici di filigrana a giorno, impreziosite con perle e gemme<sup>561</sup>.

La raffigurazione viene qui presentata a dimostrazione di come, ancora nel 1290, l'area veneta non fosse influenzata dal processo di negativizzazione dei malvagi già in atto in altre zone d'Europa. I fustigatori, dato il loro ruolo, sono due personaggi comunemente marcati con connotatori negativi.

---

<sup>561</sup> Toesca 1951, pp. 15-20; Pallucchini 1964, p. 13.

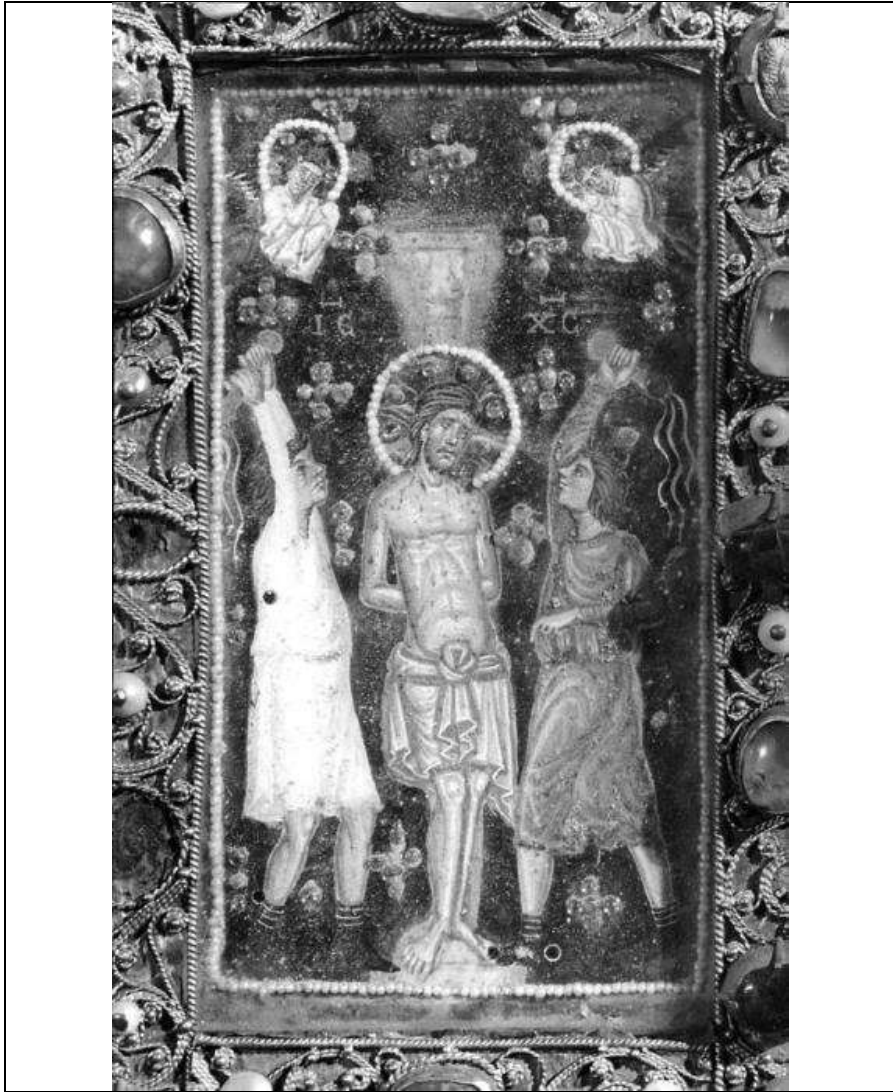


Tavola 55: Miniatore veneto, 1290 circa, Flagellazione, Historisches Museum, Berna (CH)

**VENEZIA**

BASILICA DI SAN MARCO -MUSEO MARCIANO

*MARTIRIO DI SAN MARCO, SCOMPARTO DI COPERTA DELLA PALA D'ORO*

PAOLO VENEZIANO

1343-50

L'opera è uno scomparto di coperta, realizzato per la Pala d'Oro e commissionato nel 1343 dal doge Andrea Dandolo. Attualmente è conservata al Museo Marciano della Basilica di San Marco a Venezia.

La coperta completa è così strutturata. Nel registro superiore sono rappresentati, da sinistra: San Teodoro, San Marco, la Vergine, Cristo passo, San Giovanni Evangelista, San Pietro e San Nicola di Bari.

Nel registro inferiore, invece, si trovano sette episodi della vita di San Marco: la *Consacrazione di San Marco*; il *Risanamento di Aniano*; *Cristo appare a San Marco in carcere*; il *Martirio di San Marco*; *San Marco salva dal naufragio la nave che trasporta il suo corpo a Venezia*; il *Rinvenimento del corpo di San Marco*; il *nuovo Sepolcro di San Marco*.

La coperta è detta Pala feriale perché utilizzata quale copertura della Pala d'Oro nei giorni non festivi. La realizzazione, come recita l'iscrizione, va imputata a Paolo Veneziano con la collaborazione dei due figli Luca e Giovanni. Non è possibile individuare con esattezza le parti realizzate da ciascun pittore<sup>562</sup>.

---

<sup>562</sup> Pallucchini 1964, pp. 36-39; Favaretto & Da Villa Urbani 2003, pp. 96-101; Pedrocco 2003, pp. 170-173.

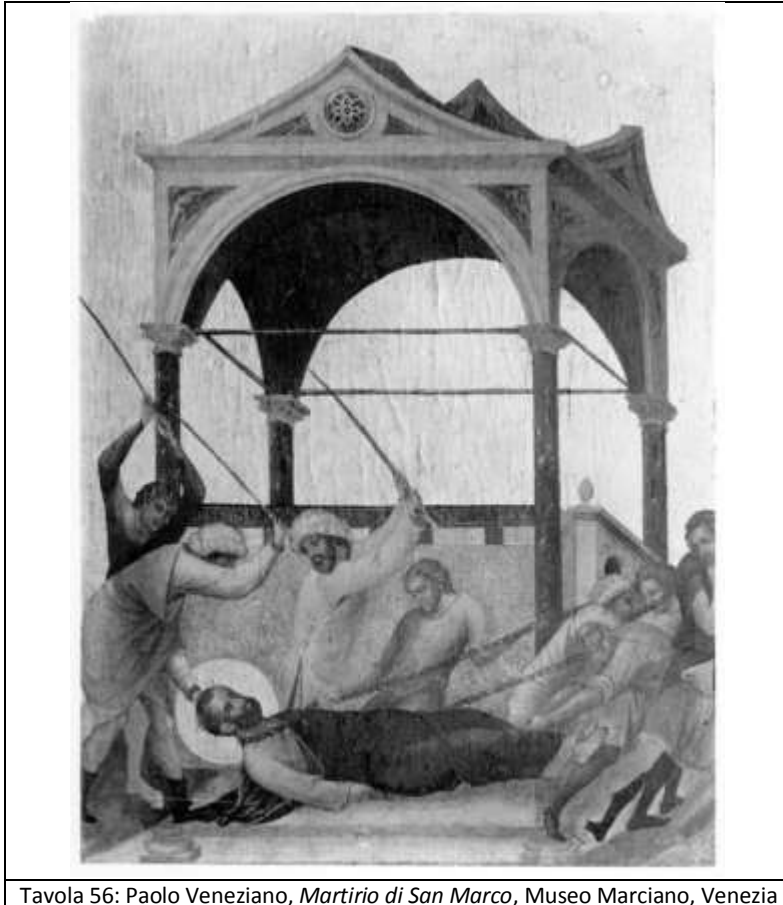


Tavola 56: Paolo Veneziano, *Martirio di San Marco*, Museo Marciano, Venezia

In realtà non ci sono fonti che raccontano come e quando morì Marco, di cui si persero le notizie dopo il martirio di Pietro a Roma. Eusebio da Cesarea sostiene che sia stato martirizzato ad Alessandria, facendo trascinare il suo corpo per la città. La versione di Eusebio è stata ripresa anche nella *Legenda Aurea* ed è ovviamente fondante della mitopoiesi veneziana, visto che proprio ad Alessandria due mercanti veneziani trafugarono le sue spoglie mortali nell'828.

Paolo rende l'immagine di Alessandria e del martirio ponendo dei turbanti in testa agli aguzzini, per rendere l'idea dell'Egitto, nel Trecento dominio mamelucco, ma che all'epoca del supplizio di Marco, dopo la metà del I secolo d.C., era un protettorato romano.

**TREVISO**

CHIESA DI SANTA MARGHERITA

*MARTIRIO DI SANT'ORSOLA, CAPPELLA DI SANT'ORSOLA*

TOMMASO DA MODENA

1360-66

L'affresco, realizzato da Tommaso da Modena fra 1360 e 1366 nella cappella di Sant'Orsola entro la chiesa di Santa Margherita a Treviso, da dove fu staccato nel 1882, è ora conservato al Museo della chiesa di Santa Caterina della stessa città<sup>563</sup>.



Tavola 57: Tommaso da Modena, 1360-65, *Martirio di Sant'Orsola*, Museo della Chiesa di Santa Caterina, Treviso

Le prime testimonianze del culto di Sant'Orsola risalgono all'VIII secolo, con un Ufficio in onore delle undicimila vergini, e fin dal IX secolo vi sono testimonianze in documenti, calendari, litanie e messali. La festa di molte martiri veniva celebrata ogni 21 ottobre, come si legge nel martirologio di Wandelberto di Prüm, apparso nell'anno

---

<sup>563</sup> Menegazzi & Museo civico di Treviso 1964, p. 267; Menegazzi, Zuliani, & Cozzi 1979, pp. 75-109; Delfini & Majoli 2012, pp. 13-18.

848. Nelle "Passio" *Fuit tempore vetusto*, del secolo X, e nella *Regnante Domino*, del secolo XI, si narra di una giovane bellissima, Orsola, figlia di un sovrano bretone, che fu chiesta in sposa dal principe pagano Ereo, ma essendosi consacrata a Dio rifiutò le nozze. Per evitare una probabile guerra, un angelo consigliò Orsola, in sogno, di rimandare di tre anni lo sposalizio per meglio comprendere la volontà del Signore e, nel frattempo, sperando che il promesso sposo si convertisse al cristianesimo e accettasse il voto di castità di Orsola. Allo scadere del tempo stabilito, sempre su esortazione divina, Orsola partì per un pellegrinaggio a Roma con undicimila compagne e, secondo alcune versioni, anche con il promesso sposo. Undici navi portarono la nutrita comitiva fino a Basilea, per poi proseguire a piedi fino a Roma.

A Roma Orsola e le sue compagne incontrarono papa Ciriaco, personaggio ignoto alla storia. Sulla via del ritorno in patria, le navi transitarono per Colonia, che nel frattempo era stata conquistata dagli unni di Attila. Le undicimila vergini furono trucidate dagli unni in giornata, mentre Orsola fu risparmiata da Attila che si era invaghito di lei. Al rifiuto di Orsola di sposarlo, Attila la fece però uccidere a colpi di freccia. Secondo alcune versioni anche un fantomatico papa Ciriaco, che l'aveva seguita nel viaggio, fu martirizzato dagli unni.

L'affresco è interessante per come l'artista ha raffigurato gli unni della storia di sant'Orsola, utilizzando, indifferentemente, cappelli coevi associati a popoli esotici e cappelli di uso occidentale.

**FIRENZE**

COLLEZIONE PRIVATA

*MARTIRIO DI SANT'ORSOLA*, SCOMPARTO DI PALIOTTO

PAOLO VENEZIANO

1330-40

Lo scomparto di paliotto raffigura il martirio delle principesse del seguito di Sant'Orsola. Il paliotto fu attribuito da Longhi e Pallucchini alla fase giovanile di Paolo Veneziano, mentre Francesca D'Arcais lo ritiene opera di un ignoto pittore dai modi vicini al maestro veneto<sup>564</sup>.



Tavola 58: Paolo Veneziano, *Martirio di Sant'Orsola*, Coll. Privata, Firenze

<sup>564</sup> d' Arcais 1992, p. 45; Pallucchini 1964, p. 26; Pedrocco 2003, p. 210.



Il confronto con lo stesso tema, trattato da Tommaso da Modena a Treviso, mostra le differenze nella resa del colore “etnico” fra un’opera puramente veneziana e una di ambito padano: nella tavola di Paolo Veneziano è assolutamente assente qualsiasi qualificatore etnico degli unni che stanno uccidendo le martiri.

**VENEZIA**

GALLERIE DELL'ACCADEMIA

*GESÙ TRA I DOTTORI*, SCOMPARTO DI POLITTICO

ANONIMO VENEZIANO

1350-1400

La tavola, con quattro *Scene della vita di Cristo*, doveva costituire in origine un unico polittico con altre quattro tavolette conservate alle Gallerie dell'Accademia, raffiguranti la *Deposizione nel Sepolcro*, la *Resurrezione di Cristo*, l'*Ascensione* e la *Discesa dello Spirito Santo*. Molto probabilmente si trovavano ai due lati dell'anonima *Incoronazione della Vergine*, anch'essa conservata alle Gallerie (n. inv. 222).

Inizialmente attribuite a Simone da Cusighe, a causa della firma falsa presente nella tavoletta con l'*Ultima Cena* e in quella con la *Deposizione nel Sepolcro*, vengono, in seguito, indicate come opera di un anonimo pittore di ambito veneziano del tardo '300 nel catalogo delle Gallerie dell'Accademia del 1955. Pallucchini denomina tale artista "Maestro del Cristo risorto"<sup>565</sup>.



Tavola 59: Anonimo veneziano, 1350-1400, *Gesù tra i dottori*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

I quattro dottori con cui discute Gesù sono connotati come ebrei semplicemente dal velo sulla testa di due di loro. Il fatto di essere sacerdoti di alto rango non è evidenziato in alcun modo.

<sup>565</sup> Moschini Marconi 1955, pp. 19-20; Pallucchini 1964, pp. 213-214.

**VERONA**

MUSEO DI CASTELVECCHIO

*CRISTO DAVANTI A CAIFA, DIPINTO SU TAVOLA*

ANONIMO VERONESE

1350 CIRCA

Caifa, seduto in trono, non appare caricaturato né etnicamente connotato come ebreo. Il suo alto rango è, invece, attestato dalla fila di bottoni decorativi sulla sua manica destra, segno di ricchezza, dalla preziosità del manto rosso e dal colletto in pelo<sup>566</sup>.

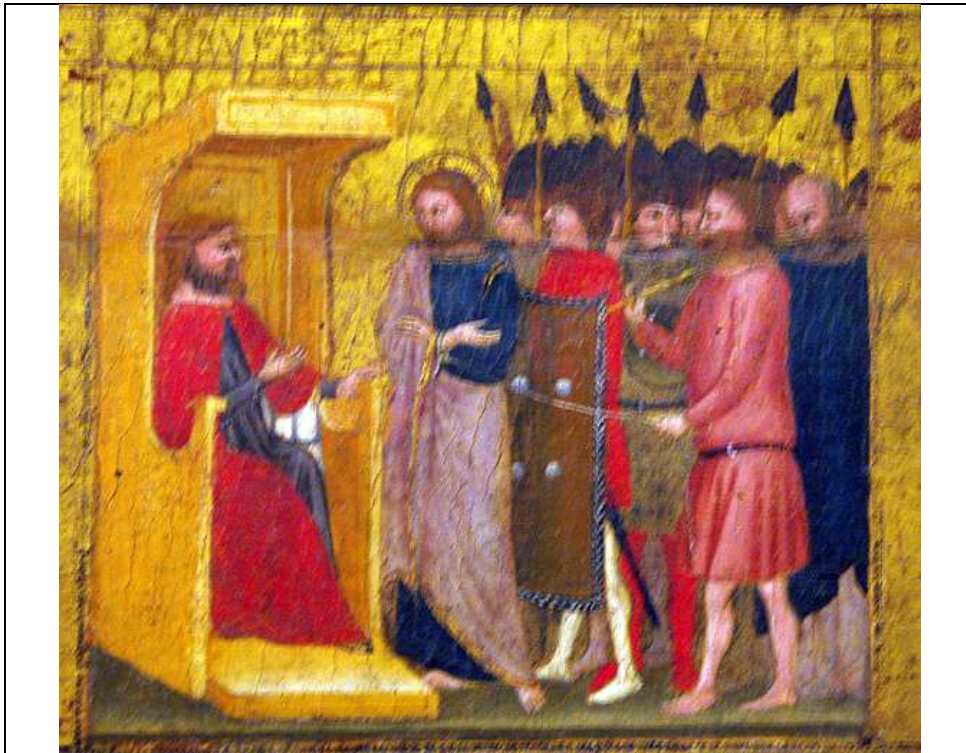


Tavola 60: Anonimo veronese, 1350 circa, Cristo davanti a Caifa, Museo di Castelvecchio, Verona

---

<sup>566</sup> Sandberg-Vavala 1926; Magagnato 1958.

**VENEZIA**

BASILICA DI SAN MARCO

*SCENE DELLA PASSIONE*, MOSAICI DEI TRANSETTI E DELLA CUPOLA CENTRALE

FINE XII SECOLO

Le scene della *Passione* si svolgono fra i transetti e la cupola centrale, dominata dall'*Ascensione*, con i riti della Settimana Santa sulla volta meridionale: le *Tentazioni di Cristo*, l'*Ingresso in Gerusalemme*, l'*Ultima cena* (mosaici della prima metà secolo XII tra i meglio conservati), e la *Lavanda dei piedi*, sulla volta occidentale, il *Bacio di Giuda* e la *Condanna di Pilato*, la *Crocifissione*, le *Donne al Sepolcro*, la *Discesa al Limbo*, l'*Incontro con le donne*, l'*Incontro con Tommaso*<sup>567</sup>.

BACIO DI GIUDA E DERISIONE DI CRISTO

I farisei<sup>568</sup> indossano copricapi spesso considerati simili a turbanti, con cinque punti di colore disposti in cerchio alla sommità del capo.

I farisei sono a volte rappresentati con turbanti, forse perché nell'*Esodo* 39:27-29 si parla degli abiti sacerdotali degli ebrei:

Fecero le tuniche di bisso, lavoro di tessitore, per Aronne e per i suoi figli; **il turbante di bisso**, gli ornamenti dei berretti di bisso e i calzoni di lino di bisso ritorto; la cintura di bisso ritorto, di porpora viola, di porpora rossa e di scarlatta, lavoro di ricamatore, come il Signore aveva ordinato a Mosè.

Inoltre, sempre nell'*Esodo* 28: 36-38 si legge:

Farei una lamina d'oro puro e vi inciderai, come su un sigillo 'Sacro al Signore'. L'attaccherai con un cordone di porpora viola **al turbante sulla parte anteriore**. Starà sulla fronte di Aronne. Aronne porterà il carico delle colpe che potranno commettere gli

---

<sup>567</sup> Demus 1984, p. 196; Andaloro & Demus 1990, I, p. 67.

<sup>568</sup> La corrente dei farisei costituisce, probabilmente, il gruppo religioso più significativo all'interno del giudaismo, nel periodo che va dalla fine del II secolo a.C. all'anno 70 d.C. ed oltre. Essi, in vari momenti, si identificavano come un partito politico, un movimento sociale, ed una scuola di pensiero, a cominciare dal periodo del Secondo Tempio fino alla rivolta dei Maccabei contro il regno seleucide.

Le testimonianze più note sui farisei sono costituite dal Nuovo Testamento e dalle opere dello storico Flavio Giuseppe. Poiché, tuttavia, l'ebraismo rabbinico o moderno (cfr. infra) è, essenzialmente, derivato dal fariseismo, anche esso ci attesta molti aspetti della dottrina e del pensiero di tale corrente spirituale. "Farisei" 2013

Israeliti, in occasione delle offerte sacre da loro presentate. Aronne la porterà sempre sulla fronte per attirare su di essa il favore del Signore.

La lamina d'oro sulla parte anteriore del turbante è un particolare che presenta qualche analogia, non solo visiva, con il *tefillin* e forse questi due accessori si sono fusi in qualche rappresentazione. In realtà, il dettaglio delle teste rivela che un lembo di stoffa dello stesso colore del copricapo gira attorno al collo dei personaggi, lasciando quindi intendere si tratti di un velo, come un *tallith*, avvolto attorno alla testa e al collo.

Nella scena della *Derisione di Cristo*, secondo il compilatore della scheda dell'opera nel database ICADB dell'università di Princeton, sembra che almeno tre uomini, fra coloro che lo deridono, abbiano i capelli rossastri. Non ritengo sia una connotazione denigratoria voluta, anche perché il colore non è così marcato e, quindi, non costituirebbe un forte riferimento visivo, come si trova solitamente in questi casi.



Tavola 61: *Arresto e derisione di Cristo*, Basilica di San Marco, Venezia

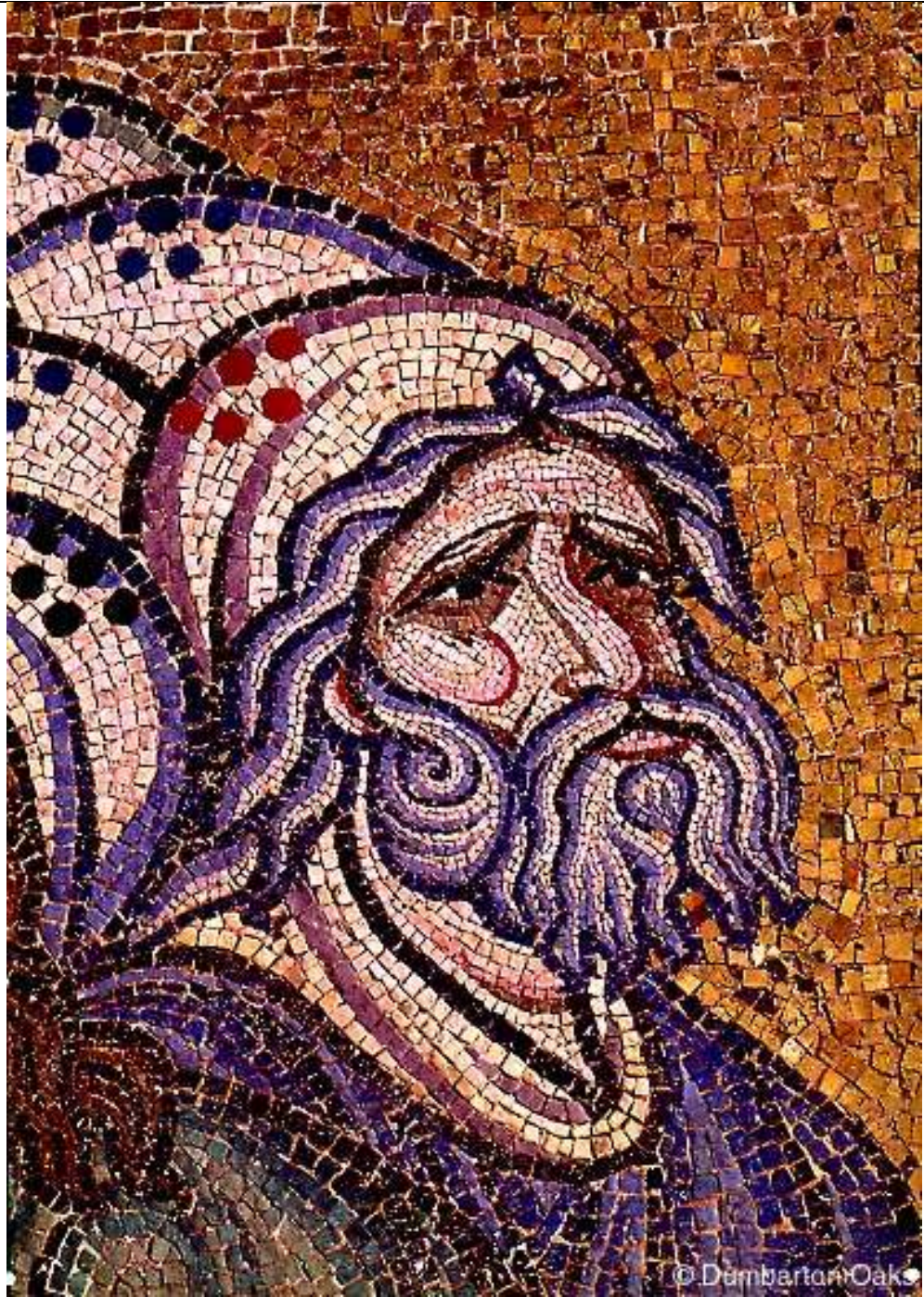


Tavola 62: "Farisei", dettaglio del volto e del copricapo, *Arresto e derisione di Cristo*, Basilica di San Marco, Venezia

**AMSTERDAM (NL)**

COLLEZIONE PRIVATA

*ADORAZIONE DEI MAGI*, PITTURA SU TAVOLA

NICOLETTO SEMITECOLO O STEFANO DA VERONA O MAESTRO DEL CROCIFISSO DA PESARO

1375-1400

Pittura su tavola di incerta attribuzione, databile all'ultimo quarto del Trecento, ora conservata in una collezione privata ad Amsterdam (NL)<sup>569</sup>.



Tavola 63: Nicoletto Semitecolo (attribuito), *Adorazione dei Magi*, Coll. priv. Amsterdam (NL)

<sup>569</sup> Os 1983.

Una nota esotica viene fornita dal cammello che esce dalla città in alto a destra. Sono raffigurati molti personaggi interessanti, tra cui un falconiere e un arciere orientali, posti in primo piano, in basso a destra. L'arciere mongolo non presenta molti tratti in comune con quello raffigurato da Semitecolo in altre opere.



**SEGHE DI VELO D'ASTICO (VI)**

CHIESA DI SAN GIORGIO

AFFRESCO

*CROCIFISSIONE*

MAESTRO DI VELO D'ASTICO

1380 CIRCA

Il maestro di Velo d'Astico riprende personaggi già presenti in Altichiero, come il cavaliere dalla lunga barba biforcuta in alto a sinistra, che indossa il lungo vestito chiaro divenuto uno stilema del maestro<sup>570</sup>.



Tavola 64: Maestro di Velo d'Astico, 1380 circa, *Crocifissione*, Chiesa di San Giorgio, Seghe di Velo d'Astico (VI)

---

<sup>570</sup> Per la collocazione storica e stilistica dell'opera, si veda: Marchetto 1984.

**VIGO DI CADORE (BL)**

CHIESA DI SANT'ORSOLA

AFFRESCO

*CROCIFISSIONE*

FRESCANTE VENETO

1355 CIRCA

Il frescante di Vigo di Cadore, a conoscenza dell'opera di Vitale, ha raffigurato, in basso a sinistra nella *Crocifissione*, una scena di varia umanità, con un gruppo di ebrei che discute e i soldati che vivacemente si spartiscono le vesti del Cristo<sup>571</sup>. Il personaggio nero rivendica con un gesto eloquente il diritto alla proprietà dell'abito. La resa grafica del nero non indulge alla denigrazione: i tratti fisionomici africani sono rappresentati con attenzione al particolare e senza enfasi. Il gruppo di ebrei, dalle espressioni torve, appare più connotato, ma senza scadere nella caricatura svilente.



Tavola 65: Frescante veneto, 1355 circa, *Crocifissione*, Chiesa di Sant'Orsola, Vigo di Cadore (BL)

<sup>571</sup> Franco 1992, pp. 255-256.



Tavola 66: Frescante veneto, 1355 circa, Dettaglio della spartizione delle vesti, dalla Crocifissione, Chiesa di Sant'Orsola, Vigo di Cadore (BL)

**TREVISO**

CHIESA DI SANTA LUCIA

*CROCIFISSIONE*, LUNETTA DELL'ARCO DELLA CAPPELLA DEL CROCIFISSO

MAESTRO DELLA CAPPELLA FORZATÈ A PADOVA

1380-1400

Lo stile di questi affreschi richiama Altichiero, ma ancor più il suo collaboratore padovano, il cosiddetto "Maestro della Cappella Forzatè"<sup>572</sup>. L'artista inserisce, fra i presenti alla *Crocifissione*, un cavaliere con turbante e lunga barba, la cui fisionomia e il vestito che indossa sembrano tratte direttamente dal cavaliere orientale raffigurato costantemente da Altichiero.

---

<sup>572</sup> Gibbs 1992, p. 238-240.

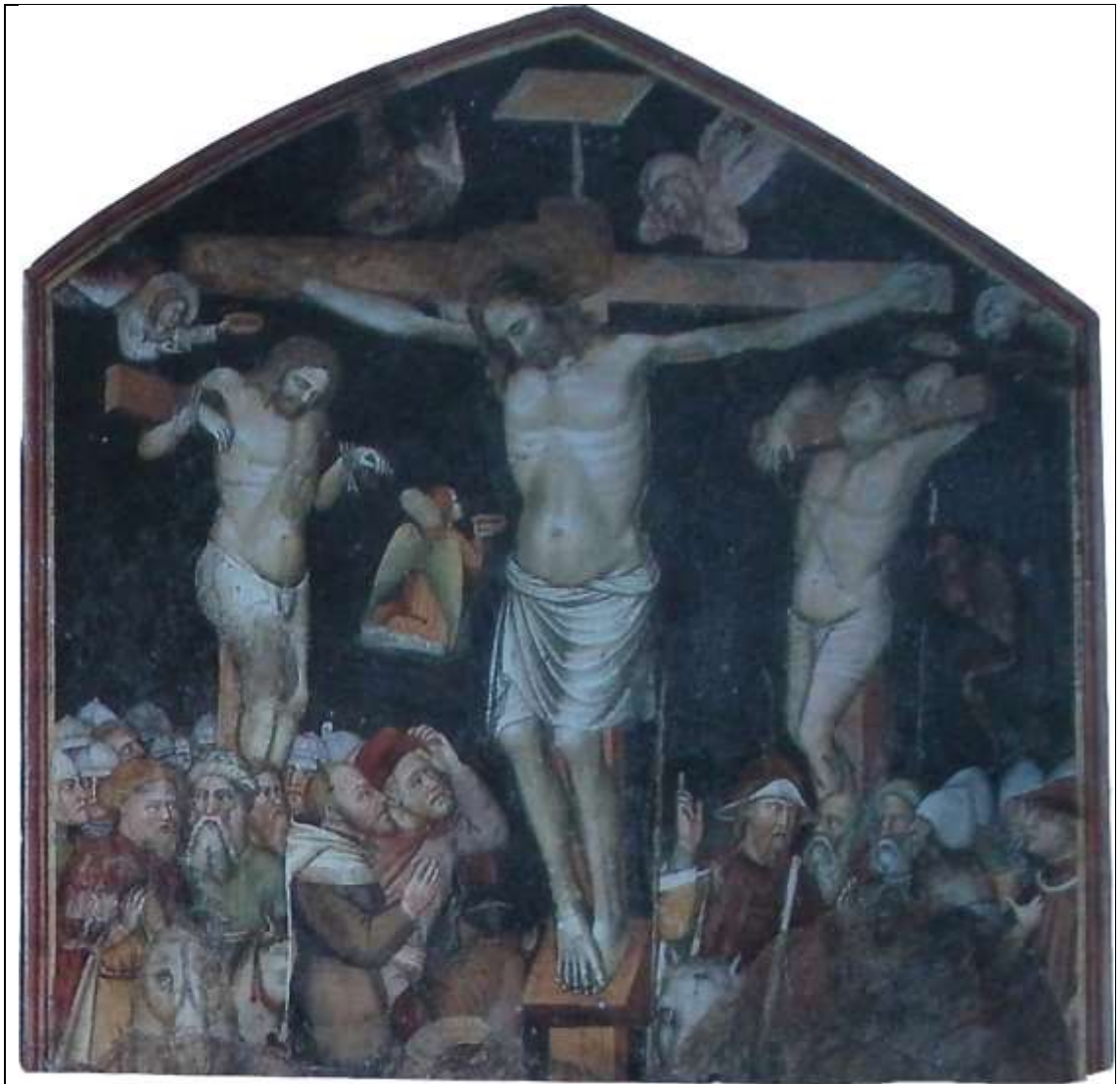


Tavola 67: Maestro della Cappella Forzatè, 1380-1400, Crocifissione, Cappella del Crocifisso, Chiesa di Santa Lucia, Treviso

## Scheda n° 40

VERONA

BASILICA DI SAN ZENO

STORIE DEL VECCHIO E DEL NUOVO TESTAMENTO. STORIE DI SAN ZENO, FORMELLE DEL PORTALE  
BRONZEO

ANONIMI FONDITORI TEDESCHI E ITALIANI

1150-1200

Il portale della Basilica di san Zeno a Verona è costituito da delle lamine bronzee inchiodate su due spesse ante di legno. La tecnica, di probabile origine bizantina, dà ai visitatori l'impressione di una massiccia struttura metallica, pur nel risparmio di peso e materiale bronzeo. Il portale è decorato con 24 formelle quadrate bronzee per ogni anta della porta. Inoltre vi sono altre formelle minori su entrambe le ante.

Le formelle di ogni battente sono disposte in tre file verticali di otto. A sinistra sono rappresentati 17 episodi della vita di Gesù, tre scene della vita del Battista e tre episodi della Genesi (Cacciata dal Paradiso, Lavoro dei progenitori e Morte di Abele). A destra, 18 formelle raffigurano episodi dell'Antico Testamento (dalla creazione di Eva a re Salomone) e storie della vita di San Zeno.

L'impressione generale è quella di un patchwork iconografico e strutturale. Dal punto di vista stilistico si evince facilmente che gli autori dei bassorilievi sono stati almeno due, se non tre. I gruppi di formelle sembrano realizzati in momenti successivi. Alcune sembrano di origine tedesca, probabilmente fuse in Sassonia, per il loro marcato collegamento stilistico con quelle del duomo tedesco dell'XI secolo di Hildesheim. Va rilevato il forte collegamento storico dell'abbazia con il mondo germanico e la casa regnante degli Hohenstaufen, nonché il fatto che la maggioranza dei monaci benedettini dell'abbazia erano all'epoca tedeschi. Altre formelle, come i miracoli di San Zeno e le scene dell'Antico Testamento, appartengono alla scuola veronese e sembrano essere opera di almeno due scultori, stilisticamente prossimi alla scuola veronese.

Il motivo dell'effetto patchwork citato è certamente dovuto al fatto che la porta è stata ingrandita in seguito a lavori di rinnovamento della facciata avvenuti fra il XII ed il

XIII secolo. Il portale attuale sostituisce quindi un portale precedente che presentava quattro file verticali di sette formelle ciascuna. Gli autori dell'ampliamento hanno recuperato tutti i 28 riquadri del vecchio portale, inserendoli in quello nuovo: rispettivamente, 23 nell'anta sinistra e 5 in quella destra. Lo spazio rimanente fu riempito con altre formelle e decorazioni.

Al di là di ogni discussione sulla datazione, va comunque accettato come termine ante quem per l'esecuzione della prima serie di formelle il 1150, considerando che in quella data vengono fuse le porte di bronzo di Novgorod, visibilmente derivate da quelle veronesi, nei cantieri di Magdeburgo in Sassonia.

Le formelle aggiunte, con le storie del Vecchio Testamento, non sono stilisticamente al livello di quelle, antecedenti, del Nuovo. Le quattro storie di San Zeno, invece, appartengono anch'esse all'epoca dei rifacimenti del portone, ma sono di qualità superiore e si ispirano ad elementi arcaizzanti, con un linearismo di matrice salisburghese e una divulgazione dello stile tenuto da Benedetto Antelami nei rilievi del battistero di Parma, dopo il 1196. Si può quindi ritenere che i battenti furono ultimati alla fine del XII secolo<sup>573</sup>.

---

<sup>573</sup> Sul portale e la basilica si vedano: Borelli 1980; Lorenzoni & Valenzano 2000; Marchi, Orlandi, & Brenzoni 1972.

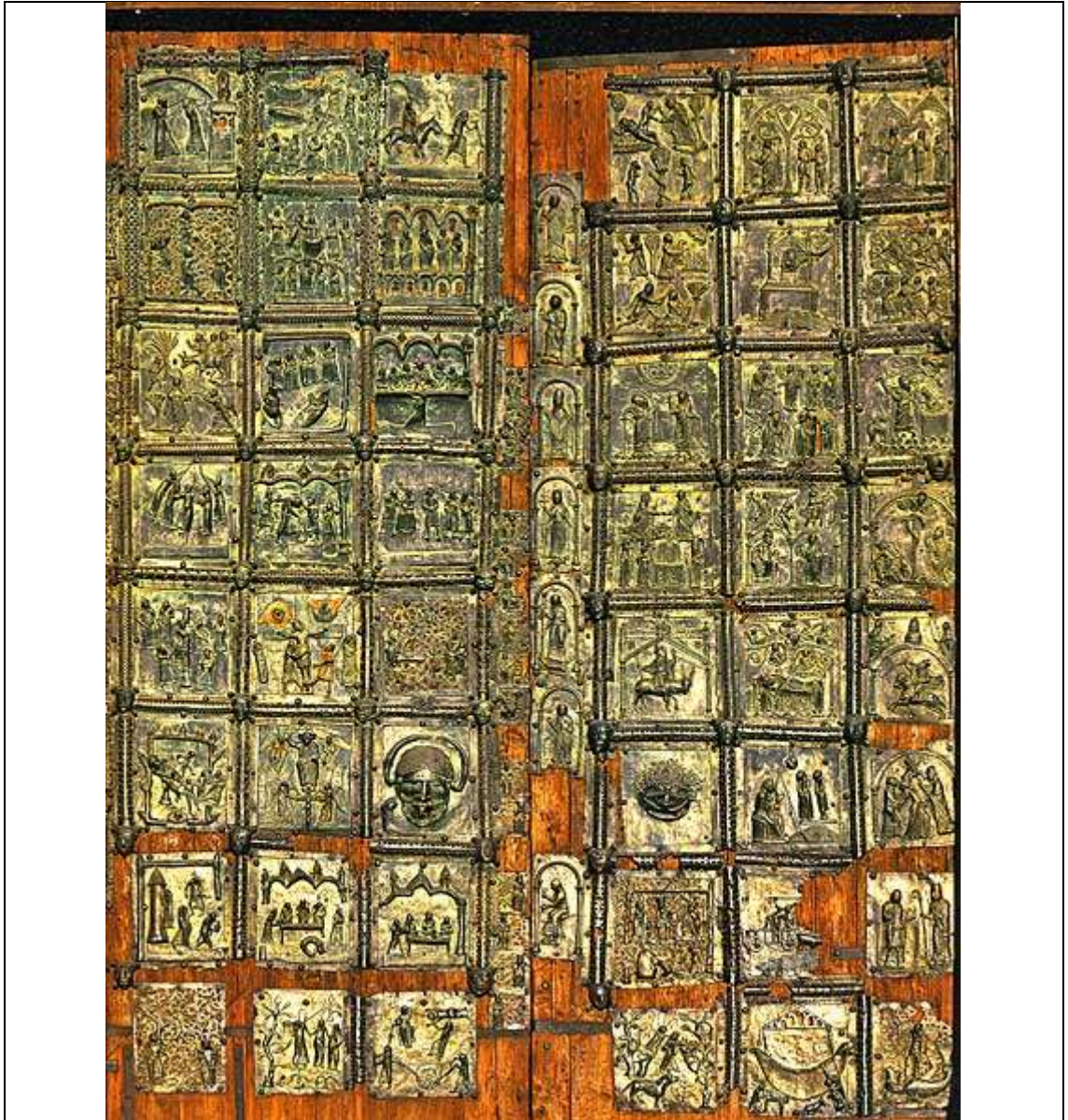


Tavola 68: Portone con formelle bronzee, Chiesa di San Zeno, Verona





Tavola 69: Portale bronzo di San Zeno, *Fustigazione di Cristo*, Basilica di San Zeno, Verona



Tavola 70: Portale bronzo di San Zeno, *Ritorno di Giuseppe*, Basilica di San Zeno, Verona



Tavola 71: Portale bronzo di San Zeno, *Tavole della Legge (Traditio legis?)*, Basilica di San Zeno, Verona

Si possono vedere in questi bassorilievi i cappelli da ebreo a punta e anche le tavole della Legge con il vertice stondato. Non è casuale che certe connotazioni arbitrarie, quando presenti in aree di pianura appaiano in opere di matrice stilistica tedesca, come nel caso di queste formelle.

**CONCORDIA SAGITTARIA (VE)**

BATTISTERO DI S. GIOVANNI

*MOSÈ CON LE TAVOLE DELLA LEGGE*, AFFRESCO DI UN INTRADOSSO

FRESCANTE ALTOADRIATICO

1089-1105

Il battistero romanico, dedicato a S. Giovanni, che ancora affianca la cattedrale di Concordia fu fatto costruire, verso la fine del sec. XI da Reginpoto, vescovo di Concordia dal 1089 al 1105. Il battistero è architettonicamente di gusto bizantino e richiama, nelle nicchie con i Santi e la finestrella centrale dell'interno, l'abside della chiesa dell'Abbazia di Sesto al Reghena, di poco precedente. La ricca decorazione a fresco ancora ben conservatasi, salvo qualche parte perduta, si può datare agli stessi anni della costruzione dell'edificio.

L'iconografia degli affreschi presenta le figurazioni singole di personaggi delle scritture e santi. Il livello qualitativo degli affreschi è abbastanza unitario pur essendo stato realizzato, apparentemente, da artisti diversi, seppur coevi. Sono evidenti i rapporti stilistici con gli affreschi nella chiesa del monastero di Lambach presso Linz, databili anch'essi alla fine del XI secolo e con la miniatura salisburghese dell'epoca. Si riscontrano anche analogie stilistiche con i mosaici di S. Marco realizzati in quel periodo, pur senza assimilare aspetti o stilemi dell'arte bizantina<sup>574</sup>.

Le tavole della legge "a dittico", con il vertice rotondo, visibili malgrado la mutilazione dell'affresco appaiono qui per la prima volta in Italia e fra le prime in Europa.

Il fatto che vi siano rapporti stretti con l'area tedesca fa pensare che ci possa essere un modello terzo, perduto, in area germanica.

Non si tratta in questo caso di connotazioni etniche o denigratorie, ma di un'invenzione iconografica che avrà successo e diventerà il denotatore "ufficiale" dell'oggetto rappresentato: le Tavole della Legge.

---

<sup>574</sup> Paolo Lino Zovatto 1948; Demus & Hirmer 1969; Damigella 1969, pp. 35-36; Drigo & Tavano 1992; Zuliani & Napione 2008, pp. 235-238; Pastres 2009, pp. 184-186.



Tavola 72: *Mosè con le Tavole della Legge*, Battistero di San Giovanni, Concordia Sagittaria (VE)

**SUMMAGA (VE)**

ABBZIA DI S. MARIA MAGGIORE

*SCENA CAMPESTRE E SCENA DI BATTAGLIA*, PARETE DESTRA DEL SACELLO

FRESCANTE VENETO

1100-1150

L'Abbazia di Summaga, nel comune di Portogruaro (VE), fu probabilmente fondata nei secoli X-XI. Attualmente, dell'intero complesso religioso sopravvive solo la chiesa, più tarda, risalente al 1211. La chiesa è a pianta longitudinale, a tre navate, due delle quali concluse da absidi, mentre la terza termina in un sacello più antico (secoli XI-XII) dal quale sorge il campanile.

Il sacello presenta un ciclo di affreschi del XII secolo, cronologicamente prossimi a quelli del Battistero di Concordia. Gli affreschi sono molto rovinati e non è agevole determinare l'originaria ideazione del ciclo pittorico<sup>575</sup>.

Zovatto aveva inizialmente collocato gli affreschi del sacello verso la metà del X secolo, in un periodo di fioritura dell'ordine benedettino che lasciò notevoli tracce in molti centri monastici, come Montecassino e Farfa. Coletti ritenne invece questi dipinti databili, su base stilistica, alla metà del XII secolo, perché brani come il Melchisedech, la Eva e il Crocifisso, rivelerebbero caratteri benedettino-romani simili a quelli di Castel S.Elia di Nepi, dove prevale il linearismo con sfumature bizantine.<sup>576</sup> In seconda istanza, anche Zovatto data gli affreschi alla prima metà del XII secolo. Zovatto presuppone che il sistema iconografico sia incentrato sul tema della *Redenzione* e vada letto partendo dall'arco che dà sul presbiterio della chiesa. Si leggono, di seguito, il paradiso terrestre con Adamo ed Eva e il sacrificio di Abramo, come prefigurazioni del peccato e del sacrificio di Cristo, che sono affrescati nella parete frontale, occupata dalla Crocifissione; di fronte all'abside sono raffigurati i sacrifici di Melchisedech e di Abele; segue l'immagine di Cristo in trono tra due serafini con la "Manus Dei" entro un clipeo nella lunetta superiore; nei pennacchi appaiono i simboli dei quattro evangelisti e nella cupola

---

<sup>575</sup> Fachin 1993.

<sup>576</sup> Scarpa Bonazza Buora, Forlati, & Coletti 1962, pp.170-172 e segg.

ciò che rimane dei ventiquattro “Seniori dell'apocalisse”, in gruppi di sei, incorniciati da un fregio a greca o losanga. Nelle altre pareti si vede un S. Pietro e lo scorcio di tre teste di monaci, lacerto di una scena soggetto benedettino.

I velari, dal disegno molto sciolto e vivace, corrono nella fascia inferiore della parete e sono molto interessanti per i soggetti inconsueti. Coletti, nel 1962, ritenne si potessero interpretare i velari sulla base della *Psycomachia* di Prudenzio<sup>577</sup>. In queste scene sono raffigurati soldati, cavalieri, arcieri e musicisti, lotte contro leoni e grifoni, un falconiere e una danzatrice; alla sinistra dei soldati un villano raccoglie in un grembiule le uova di un pollaio, tra i galli e le galline che gli salgono sulle spalle: la scena più vivace e folkloristica del ciclo. Più in là, si vedono allegorie di virtù che calpestano i vizi, come quella di *Desperacio* calpestata al suolo dalla Speranza<sup>578</sup>. Il genere del velario si ritrova, nel territorio del Patriarcato, anche nella cripta della basilica di Aquileia<sup>579</sup>, nella Basilica di San Giusto a Trieste<sup>580</sup> e nel Castel Sonnenburg in Val Pusteria<sup>581</sup>, di chiara matrice aquileiese.

---

<sup>577</sup> La *Psycomachia* (lotta dell'anima) del poeta tardo-latino Prudenzio (348-413.ca) è la prima in una lunga serie di testi allegorici medievali. In poco meno di mille versi, il poema descrive il conflitto tra vizi e virtù come in una battaglia dell'Eneide virgiliana, in cui ogni virtù sconfigge il relativo vizio opposto.

<sup>578</sup> Paulo Lino Zovatto 1972, p.100 e segg.

<sup>579</sup> Belluno & Ciol 1976.

<sup>580</sup> Dalla Barba Brusin & Lorenzoni 1968, pp. 92-93.

<sup>581</sup> Knötig 1998, p. 79.



Tavola 73: Frescante veneto, *Scena campestre e scena di battaglia*, sacello dell'Abbazia di Santa Maria Maggiore, Summaga (VE)

A Summaga si ha un esempio, a dire il vero molto blando, di satira grafica del villano. Il contadino che raccoglie le uova dal pollaio è reso con vivace realismo, ma tozzo e grosso in proporzione ai soldati e agli uomini di chiesa, molto magri, raffigurati con lui nella scena.



**PONTE NELLE ALPI (BL)**

CHIESA DI SANTA CATERINA

AFFRESCO

*SAN DANIELE*

FRESCANTE VENETO

1275-1325

Il profeta Daniele è raffigurato seduto con un libro nella mano sinistra, ad indicare la sua saggezza. Daniele ha ricche vesti con ricami dorati. Nessuno tra coloro che l'hanno studiato rileva il tefillin, precisamente reso, che porta in testa. La scena, con il particolare del tefillin, è replicata nell'affresco della chiesa di Santa Margherita di Salagona a Laggio di Cadore (BL) che dovrebbe essere di poco posteriore.



Tavola 74: Frescante veneto, 1275-1325, *San Daniele*, Chiesa di Santa Caterina, Ponte nelle Alpi (BL)

Non ci sono fonti documentarie sul ciclo di affreschi, che sembrano risentire di qualche influenza nordica. Si riscontrano due possibili diverse mani d'artisti. Secondo Bernini, l'artista che ha raffigurato il profeta Daniele si richiama alla tradizione figurativa cretese di fine Duecento (iconografia delle posture dei santi e particolari come l'attaccatura del naso, le orecchie "a conchiglia" e il bianco per le pieghe del volto)<sup>582</sup>. Un pittore che aveva visto a Venezia le icone greco-bizantine e le traduceva nel suo gotico.

---

<sup>582</sup> Bernini 2004, pp. 131.

**SALAGONA (BL)**

CHIESA DI SANTA MARGHERITA

AFFRESCO

*SAN DANIELE*

FRESCANTE VENETO

1275-1325

Il profeta Daniele è raffigurato seduto con un libro nella mano sinistra, ad indicare la sua saggezza. Ai suoi piedi due leoni affiancati in posizione di sottomissione. Daniele ha ricche vesti con ricami dorati. Si noti il *tefillin* mutuato dall'affresco della Chiesa di Santa Caterina a Ponte delle Alpi (BL) che dovrebbe essere di poco precedente.

Il ciclo di affreschi non ha alcuna fonte documentaria. In altre scene l'artista si rapporta a modelli stilistici bizantini, come nella *Natività*, dove la Madonna è distesa su un *kline*.

Bernini non vede evidenti riferimenti alla cultura veneto-bizantina, ma piuttosto a quella dei pittori vaganti di formazione mista, tra cui ha gran peso quella veneziana tardoduecentesca<sup>583</sup>.

---

<sup>583</sup> Bernini 2004, pp. 130-132.



Tavola 75: Frescante veneto, 1275-1325, *San Daniele*, Chiesa di Santa Margherita, Salagona (BL)

## Opere in Trentino Alto Adige

Scheda n° 45

### **BOLZANO**

CHIESA DEI DOMENICANI

*VITE DI SANTI*, CAPPELLA DI SAN GIOVANNI

AMBITO GIOTTESCO

1330-50

Nella cappella di San Giovanni si trova un ciclo di affreschi trecentesco di apparente scuola giottesca. Gli affreschi furono considerati giotteschi, databili, al 1350 da Morassi; mentre Arslan, li considerava riminesi-bolognesi. Rasmus li datò al 1330-40, assegnandoli a una maestranza padovana con la possibile presenza di Vitale da Bologna. Pallucchini e Gnudi negarono quest'ultima eventualità<sup>584</sup>.

---

<sup>584</sup> Nicolò Rasmus 1941; Nicolò Rasmus 1972, p. 242; Spada Pintarelli, Bassetti, & Longo 1989; Spada Pintarelli & Stampfer 2010; Stampfer 2011.



Tavola 76: Frescante giottesco, 1350 circa, Martirio di San Bartolomeo, Chiesa dei Domenicani, Bolzano

Nel martirio di San Bartolomeo uno degli aguzzini che stanno scuoiando vivo il martire è di colore nero, pur non essendoci connotazioni fisionomiche che lo qualifichino come africano (naso schiacciato, labbra marcate). Il personaggio appare ancora più inquietante per il contrasto degli occhi bianchi sul colore scuro della pelle. Anche l'aguzzino inginocchiato, che trattiene il braccio di Bartolomeo, sembra di carnagione più scura, ma l'affresco è molto deturpato in corrispondenza del volto e delle mani, per cui non si può essere certi del colore originale.

Nella stessa chiesa vi sono gli affreschi con le storie di San Nicola, fra cui quella con le tre fanciulle avviate alla prostituzione citate da Pastoreau<sup>585</sup>. Lo studioso afferma che le righe diagonali delle loro vesti sono correlate al loro futuro destino di meretrici. L'affermazione sembra però smentita dalla presenza delle righe sulle vesti di molte sante raffigurate nello stesso periodo, come nella chiesa cimiteriale di Santa Giuliana a Castel d'Aviano (PN). Potrebbe, forse, avere valore relativamente al ristretto ambito di questa

---

<sup>585</sup> Pastoreau 2003, pp. 19-23.

chiesa, perché lo stesso motivo a righe bianche e nere si ripresenta in molte altre scene affrescate nella stessa chiesa, sulle vesti di musicisti e servi. Il lavoro di musicista non godeva di buona reputazione al periodo, e neppure quello di servo. L'ipotesi dell'associazione delle righe diagonali a occupazioni infime, fra cui il meretricio, se valida, sarebbe da relativizzare, contestualizzandola solo per il caso specifico di Bolzano e per quel momento storico.



Tavola 77: *Storie di san Nicola*, Dettaglio delle *Tre fanciulle avviate alla prostituzione*, Chiesa dei Domenicani, Bolzano

**ASLAGO (BOLZANO)**

RESIDENZA NIEDERHAUS (ORA THUN)

*PERSONAGGIO MEDIORIENTALE O EBREO, AFFRESCO DI UNA CAMERA*

FRESCANTE AUSTRIACO

1400-1430

Gli affreschi si possono datare all'inizio del XV secolo, in analogia con quelli di Castel Roncolo<sup>586</sup>. Il personaggio raffigurato porta un drappo avvolto e annodato attorno alla testa come una sorta di turbante. Non si può, però, affermare con certezza se si tratta di un mediorientale o di un ebreo.



Tavola 78: *Personaggio orientale*, Residenza Niederhaus, Aslago (BZ). Illustrazione tratta da Rasmò (1972), fig. 217

---

<sup>586</sup> Nicolò Rasmò 1972.



**TRENTO**

**DUOMO**

*STORIE DI SAN GIULIANO (PARTICOLARE)*, PARETE DEL TRANSETTO MERIDIONALE

AMBIENTE DI GIOVANNINO DE' GRASSI

1400-1420

Gli affreschi occupano una parete del transetto meridionale del Duomo di Trento. Secondo Morassi<sup>587</sup> presentano elementi veronesi e lombardi collegabili all'ambiente di Giovannino de' Grassi e furono da lui datati agli inizi del Quattrocento.

Il cappello del personaggio cui si rivolge Giuliano, a destra dell'immagine, è simile a quelli attribuiti ai soldati turchi, molto frequenti nella pittura trecentesca veneta.



Tavola 79: Frescante dell'ambito di Giovannino de' Grassi, 1400 circa, *Storie di San Giuliano*, Duomo, Trento. Immagine tratta da Rasmus (1972), fig. 199

<sup>587</sup> Morassi 1934, p. 357.

**MATREI AM BRENNER (Ö)**

CHIESA DI SANTA CATERINA

*CENA A CASA DI LEVI*

FRESCANTE AUSTRIACO

1350 CIRCA

L'affresco (apparentemente una *Cena a casa di Levi*) è attribuito da Weingartner al maestro della cappella di S. Giovanni a Bressanone e datato, inizialmente, al 1331, immediatamente dopo la consacrazione della cappella stessa. Lo stesso Weingartner, in seguito, posticipa la datazione alla metà del secolo<sup>588</sup>.

L'affresco presenta la particolarità di mostrare due ebrei nei due distinti modi di raffigurazione "nordica" e "mediterranea": il primo indossa il cappello a punta tipico dell'iconografia tedesca ed è fortemente caricaturato (labbra sporgenti, pomo d'Adamo marcato, naso camuso); il secondo porta un velo annodato sulla testa come copricapo e non ha connotati denigratori.

---

<sup>588</sup> Weingartner 1916; 1948, p. 14.



Tavola 80: Frescante austriaco, 1350 circa, Cena a casa di Levi, Chiesa di Santa Caterina, Matri am Brenner (Austria)

**CASTEL RONCOLO (BZ)**

CASA D'ESTATE

*LE TRIADI*, PARETI DELLA CORTE

FRESCANTE BOLZANINO

1390-95

Rasmo ipotizzò una datazione fra il 1390 e il 1395 e la divisione dei cicli fra due gruppi di artisti appartenenti alla tradizione trecentesca bolzanina, seppur con motivi derivati da Padova, Verona, Bologna<sup>589</sup>.



Tavola 81: *Le triadi - I tre re ebrei*, Castel Roncolo (BZ), foto dell'autore

---

<sup>589</sup> Nicolò Raso 1964; Nicolò Raso 1972, p. 246.

La “Casa d’Estate” fu costruita tra il 1390 ed il 1393, come residenza estiva della famiglia Vintler. Gli affreschi delle *Triadi*, sulla facciata esterna dell’edificio che dà sulla corte interna, furono commissionati da Niklaus Vintler di Roncolo nel 1395.

Le triadi raffigurano tre epoche tramite tre personaggi importanti ciascuna. L’epoca dei “gentili” è rappresentata dai tre eroi: Ettore, Alessandro Magno e Giulio Cesare; quella “biblica”, con i tre protagonisti ebrei: Giosuè, re Davide e Giuda Maccabeo; e, infine, i tre re della Cristianità (occidentale): re Artù, Carlo Magno e Goffredo di Gerusalemme<sup>590</sup>.

Fra gli ebrei, Giosuè è raffigurato come un soldato e Davide come un re coronato. Giuda Maccabeo risalta perché, pur in vesti militari, il suo elmo, con falda tardomedievale, assomiglia nella forma e nella punta con pomello al “cappello da ebreo”, tipico della tradizione grafica, fondamentalmente denigratoria, di origine germanica.

---

<sup>590</sup> Le altre triadi sono costituite dagli eroi delle leggende arturiane: Parsifal, Gawein ed Ivano; da tre fra le più note coppie di amanti con Guglielmo d’Austria e Aglei, Tristano e Isotta, Guglielmo d’Orleans e Amalia; dagli eroi dei Nibelunghi con Teodorico da Verona, Sigfrido e Dietleib; da tre Giganti, tre Gigantesse e tre Nani. Come si può intuire l’immaginario è molto germanico.

**TERLANO (BZ)**

CHIESA PARROCCHIALE

AFFRESCHI DELLA NAVATA MAGGIORE

*LA RACCOLTA DELLA MANNA*

HANS STOCINGER

1407

Il dettaglio degli affreschi in questione rappresenta gli ebrei durante *La raccolta della manna*. Il ciclo affrescato è datato 1407 e assegnato ad Hans Stocinger di Ulma, cittadino di Bolzano, grazie ad un'iscrizione, ora non più leggibile, scoperta dall'Atz: "Hanc pichturam fecit fieri dominus Sigmund de Niderthor et uxor sua Margareta de Vilanders et pro omnibus... eredib... factum est hoc opus in dies. Johannes Baptista anno domini mccccvii Hans Stocinger pictor de Bozano"<sup>591</sup>.

Questi affreschi, ripuliti dalle ridipinture e restaurato nell'ultimi decennio, hanno rivelato vivaci rappresentazioni in cui si vedono anche ebrei impegnati in varie attività. L'unico segno distintivo degli ebrei dal resto della popolazione è il "cappello a punta", nella consueta e marcata figurazione teutonica. Il vestiario degli ebrei è, invece, lo stesso del resto dei personaggi rappresentati.



Tavola 82: Hans Stocinger, *La raccolta della manna*, Chiesa parrocchiale di Terlano (BZ)

<sup>591</sup> Atz 1909, p. 730; Nicolò Rasmò 1972, p. 246.

**RIFFIANO (BZ)**

CIMITERO

CAPPELLA DELLA PIETÀ

FRESCANTE BOLZANINO

1415 CIRCA

Weingartner ritenne questi affreschi opera di un pittore locale, mentre Morassi sottolineava invece la provenienza boema dell'artista<sup>592</sup>.

La folla di ebrei è qui identificata dal cappello da ebreo, in una delle più classiche conformazioni tedesche, quella che ha una specie di pomello tondo in cima alla punta.



Tavola 83: Frescante bolzanino, *La caduta della manna*, Cappella della Pietà, Chiesa cimiteriale di Riffiano (BZ)

---

<sup>592</sup> Weingartner 1916, pp. 48-segg.; Morassi 1934, p. 415; Nicolò Rasmò 1972, p. 247.

## Altre opere d'interesse

Scheda n° 52

### FIRENZE

CHIESA DI SANTA MARIA NOVELLA

SALA CAPITOLARE DETTA CAPPELLONE DEGLI SPAGNOLI

*STORIE DELLA PASSIONE*

ANDREA DI BUONAIUTO

1365 CIRCA

L'opera più importante di Andrea Bonaiuti, realizzata nel 1365 circa, furono gli affreschi nella sala capitolare nella chiesa di Santa Maria Novella, detto più tardi Cappellone degli Spagnoli. La commissione gli venne fatta dai Domenicani e il ciclo costituisce, infatti, un'opera di propaganda e rafforzamento ideologico dell'ordine domenicano.

Le influenze della scuola senese sono evidenti nella grandiosità e vivacità (il famoso "colore locale" gotico) della figurazione, rifacendosi a Bartolo di Fredi piuttosto che a Ambrogio Lorenzetti o Simone Martini. In effetti, Andrea fu sicuramente il pittore fiorentino che maggiormente fu influenzato da quelli senesi.

La parete di destra presenta l'*Esaltazione dell'ordine domenicano* e quella di sinistra il *Trionfo di San Tommaso*, ma dal punto di vista della figurazione etnica le parti più interessanti del ciclo di affreschi sono quelle relative alla *Passione* di Cristo. Nella *Salita al Calvario*, nella *Pentecoste* e nella *Crocifissione* sono infatti rappresentati diversi individui di provenienza esotica, alcuni dei quali divenuti già modello per altri pittori minori, come il mongolo di spalle con la lunga treccia (o la doppia treccia), visibile sia nella *Salita* che nella *Pentecoste*.





Tavola 84: Andrea di Buonaiuto, 1365, *Salita al Calvario*, Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze



Tavola 85: Andrea di Buonaiuto, 1365, *Pentecoste*, Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze



Tavola 86: Andrea di Buonaiuto, 1365, *Crocifissione*, Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

**EDIMBURGH, SCOTLAND, UK**

NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND

*ADORAZIONE DEI MAGI*, TEMPERA SU TAVOLA

VITALE DA BOLOGNA

1353-55

La tavola costituiva in origine la valva sinistra di un dittico. La parte destra, raffigurante una Pietà e Santi, è ora conservata a Firenze, presso la Fondazione Longhi<sup>593</sup>. Il cappello di uno degli attendenti dei Magi è quello assolutamente particolare e “biconico” raffigurato anche nelle scene della *Passione* di Udine e Spilimbergo.

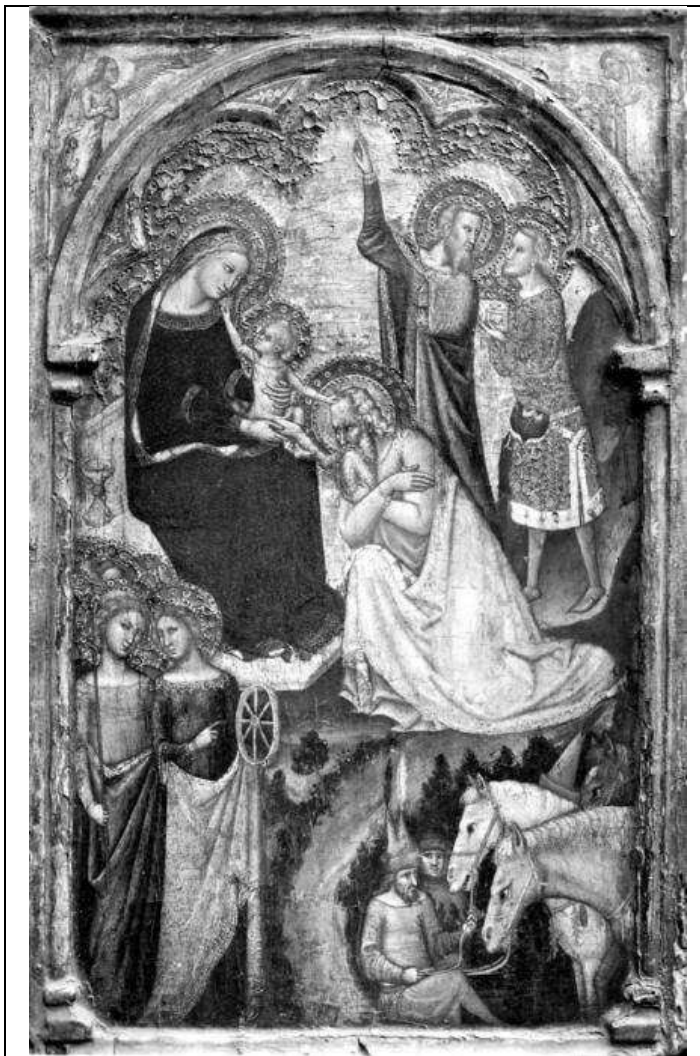


Tavola 87: Vitale da Bologna, 1353-55, Adorazione dei Magi, National Gallery of Scotland, Edimburgh (UK)

<sup>593</sup>National Gallery of Scotland & Brigstocke 1978; Gnudi 1962, pp. 205-206.

**CASTAGNOLA, LUGANO (CH)**

FONDAZIONE THYSSEN-BORNEMISZA

*CROCIFISSIONE DI CRISTO, OLIO SU TAVOLA*

VITALE DA BOLOGNA

1355

L'opera di Vitale va messa a confronto con quella di Paolo Veneziano per far risaltare il dinamismo e l'uso di connotazioni negativizzanti in relazione alla sobrietà, a volte inespessiva, di Paolo<sup>594</sup>.



Tavola 88: Vitale da Bologna, 1355, Crocifissione, Museo Thyssen-Bornemisza, Lugano (CH)

<sup>594</sup> Gnudi 1962, p. 58; Museo Thyssen-Bornemisza, Pita Andrade, & Borobia Guerrero 1992, p. 708.

**DETROIT (USA)**

INSTITUTE OF ARTS

*SCENE DELLA PASSIONE*, DITTICO IN AVORIO

ARTISTA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

1275-1325

Dittico in avorio conservato all'Institute of Arts di Detroit (USA). L'opera fu realizzata da un'artista dell'Italia Settentrionale a cavallo fra XIII e XIV secolo<sup>595</sup>. Sono interessanti i capelli dei soldati che arrestano Cristo e di quelli nella scena dell'impiccagione di Giuda: sono conici con una lunghissima punta morbida, che in effetti si piega contro il bordo della scena raffigurata creando un geniale effetto da metafumetto, in cui gli spazi figurativi interagiscono con quelli reali.



<sup>595</sup> Alcouffe 1991; Randall 1993, p. 242.

## Bibliografia

### **AAVV 1984**

AAVV, *Universo: la grande enciclopedia per tutti*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1984.

### **Alcouffe 1991**

Daniel Alcouffe, *Le Trésor de Saint-Denis: [exposition] Musée du Louvre, Paris, 12 mars - 17 juin, 1991*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

### **Aldrighetti & De Biasi 1998**

Giorgio Aldrighetti & Mario De Biasi, *Il gonfalone di San Marco: analisi storico araldica dello stemma, gonfalone, sigillo e bandiera della città di Venezia*, Venezia, Filippi, 1998.

### **Alisi di Castelvarco 1932**

Antonio Alisi di Castelvarco, *Il duomo di Capodistria.*, Roma, 1932.

### **Alpi n.d.**

Federico Alpi, "La Storia del Popolo degli Arcieri di Grigor di Akner: i modi della narrazione", (n.d.). Retrieved March 31, 2014, from [http://www.academia.edu/816680/La\\_Storia\\_del\\_Popolo\\_degli\\_Arcieri\\_di\\_Grigo\\_r\\_di\\_Akner\\_i\\_modi\\_della\\_narrazione](http://www.academia.edu/816680/La_Storia_del_Popolo_degli_Arcieri_di_Grigo_r_di_Akner_i_modi_della_narrazione)

### **Altunian 1965**

Georg Altunian, *Die Mongolen und ihre Eroberungen in kaukasischen und kleinasiatischen Ländern im XIII. Jahrhundert*, Vaduz, Kraus Reprint, 1965.

### **Andaloro & Demus 1990**

Maria Andaloro & Otto Demus, *San Marco: basilica patriarcale in Venezia : i mosaici, la storia* (Vols. 1-2, Vol. 1), Milano, Fabbri, 1990.

### **Andaloro & Demus 1991**

Maria Andaloro & Otto Demus, *San Marco: basilica patriarcale in Venezia : i mosaici, la storia* (Vols. 1-2, Vol. 2), Milano, Fabbri, 1991.

### **Andreescu 1995**

Irina Andreescu, "Torcello v. Workshop Methods of the Mosaicists in the South Chapel", *Venezia arti: bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia.*, (9), 15–28, 1995.

### **Angheben 2006**

Marcel Angheben, *Alfa e omega: il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, (ed.V. Pace), Castel Bolognese, Itaca, 2006.

**Antivari 1838**

Giovanni di Plano Carpini (bp of Antivari, *Relation des Mongols ou Tartares: première éd. complète, publiée d'après les manuscrits de Leyde, de Paris et de Londres, et précédée d'une notice sur les anciens voyages de Tartarie en général, et sur celui de Jean du Plan de Carpin en particulier*, Arthus-Bertrand, Dondey-Dupré, 1838.

**Argenton 1996**

Alberto Argenton, *Arte e cognizione: introduzione alla psicologia dell'arte*, Milano, Cortina, 1996.

**Ariès 1994**

Philippe Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, 1994.

**Arslan 1960**

Wart (Edoardo) Arslan, "Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone", *Commentari d'arte : rivista di critica e storia dell'arte*, (11), 1960.

**Atz 1909**

Karl Atz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck, Wagner, 1909.

**Baltrušaitis 1993**

Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismo nell'arte gotica*, Adelphi, 1993.

**Banzato 2000**

Davide Banzato, "Guariento", In V. Sgarbi (ed.), *Giotto e il suo tempo* (pp. 176–185), Milano, F. Motta, 2000.

**Bartal 1996**

Ruth Bartal, "The Image of the Oriental: Western and Byzantine Perceptions", *Assaph: Publication of the Tel-Aviv University, Faculty of Fine Arts. Studies in art history*, 131–, 1996.

**Baschet 1993**

Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà*, École Française de Rome, 1993.

**Beazley 1949**

C. Raymond Beazley, *The dawn of modern geography.*, New York, P. Smith, 1949.

**Bellosi 1980**

Luciano Bellosi, "La barba di San Francesco", *Prospettiva*, (22), 11–34, 1980.

**Bellosi 1997**

Luciano Bellosi, *Giotto*, Firenze, Scala, 1997.

**Belluno & Ciol 1976**



Ezio Belluno & Elio Ciol, *Aquileia, gli affreschi nella cripta della basilica*, Udine, Cassa di Risparmio di Udine Pordenone, 1976.

**Berenson 1903**

Bernhard Berenson, "A Sienese Painter of the Franciscan Legend. Part I", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 3(7), 3–35, 1903.

**Bergamini 1994**

Giuseppe Bergamini, "La pittura medievale in Friuli-Venezia Giulia", In C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia*, Milano, Electa, 1994.

**Bergamini 2000**

Giuseppe Bergamini, "Pittura in Val Natisone", In *Valli del Natisone = Nediške doline: ambiente, cultura materiale, arte, tradizioni popolari, lingua, storia : Drenchia, Grimacco, Pulfero, San Leonardo, San Pietro al Natisone, Savogna, Stregna* (pp. 113–129), San Pietro al Natisone, Lipa, 2000.

**Bernini 2004**

Rita Bernini, "Belluno", In *La pittura nel Veneto: Le origini* (pp. 131–134), Electa, 2004.

**Bertolini 1911**

G. L. Bertolini, "Gli Evangelisti di Assisi, e qualche altro caso di iconografia geografica", *Bollettino della Società geografica italiana*, XLVIII(1), 360–367, 1911.

**Bettini 1944a**

Sergio Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1944a.

**Bettini 1944b**

Sergio Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del trecento.*, Padova, Le Tre Venezie, 1944b.

**Bettini 1960**

Sergio Bettini, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel battistero del duomo di Padova*, Venezia, N. Pozza, 1960.

**Bettini & Bordignon Favero 1996**

Sergio Bettini & Elia Bordignon Favero, *Il gotico internazionale*, Vicenza, N. Pozza, 1996.

**Bettini & Puppi 1970**

Sergio Bettini & Lionello Puppi, *La Chiesa degli Eremitani di Padova.*, Vicenza, N. Pozza, 1970.

**Bindman, Gates, & Dalton 2010**

David Bindman Henry Louis Gates & Karen C. C. Dalton, *The Image of the Black in Western Art: pt. 1. From the early Christian era to the "age of discovery": from*

*the demonic threat to the incarnation of sainthood*, Harvard University Press, 2010.

**Blason Scarel & Lopreato 2000**

Silvia Blason Scarel & Paola Lopreato, *Un tesoro a Perteole: la chiesa dei SS. Andrea e Anna : campagne di scavo 1989-1990*, Ruda, Comune di Ruda, 2000.

**Block 1922**

Katherine Salter Block, *Ludus Coventriae or The plaie called Corpus Christi*, Cotton ms. *Vespasian D. VIII*, London; New York; Toronto, Publ. for the Early English text society by Oxford university press, 1922.

**Blumenkranz 1966**

Bernhard Blumenkranz, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Études Augustiniennes, 1966.

**Blumenkranz 2003**

Bernhard Blumenkranz, *Il cappello a punta: l'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, (ed.C. Frugoni), Roma ; Bari, Laterza, 2003.

**Blumenkranz & Frugoni 1966**

Bernhard Blumenkranz & Chiara Frugoni, *Il cappello a punta l'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1966.

**Bonelli 1976**

*Il Corano*, Milano, Ulrico Hoepli, 1976.

**Bongars 1611**

Jacques de Bongars, *Gesta Dei per Francos, sive Orientalium expeditionum et regni Francorum Hierosolymitani historia. Orientalis historiae tomus primus. Liber Secretorum fidelium crucis super terrae Sanctae recuperatione et conservatione cujus auctor Marinus Sanutus, dictus Torsellus, patricius Venetus, ex mss. veteribus editus. Orientalis historiae tomus secundus*, Hanoviae, heredes J. Aubrii, 1611.

**Bonnet 1984**

Anne Marie Bonnet, "Überlegungen zur Brixener Malerei in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, (37), 23–39, 1984.

**Borelli 1980**

Giorgio Borelli, *Chiese e monasteri a Verona*, Verona; Verona, Banca popolare di Verona(IS) Banca popolare di Verona., 1980.

**Bresciani Alvarez & Semenzato 1988**

Giulio Bresciani Alvarez & Camillo Semenzato, *La cappella del beato Luca e Giusto de' Menabuoi: nella basilica di Sant'Antonio*, Padova, Messaggero Padova, 1988.

**Brunetti 2000**

Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito "Resplendente stella de albur" di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Walter de Gruyter, 2000.

**Buchthal 1957**

Hugo Buchthal, *Miniature painting in the Latin kingdom of Jerusalem.*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

**Burke 1980**

Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.

**Burke 2002**

Peter Burke, *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.

**Bussagli 1970**

Mario Bussagli, *Culture e civiltà dell'Asia centrale*, Torino, ERI, 1970.

**Bussagli 1986**

Mario Bussagli, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente: due millenni di storia*, Firenze, Giunti, 1986.

**Bussagli 1988**

Mario Bussagli, "Genghis Khan. Il conquistatore del mondo", *Storia e dossier.*, 6-7, 1988.

**Cadei & Piva 2006**

Antonio Cadei & Paolo Piva, *L'arte medievale nel contesto: 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Editoriale Jaca Book, 2006.

**Calimani 2007**

Riccardo Calimani, *Storia del pregiudizio contro gli ebrei: anti giudaismo, antisemitismo, antisionismo*, Milano, Oscar Mondadori, 2007.

**Calò Mariani 1984**

Maria Stella Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1984.

**Camille 1992**

Michael Camille, *Image on the edge: the margins of medieval art*, Reaktion Books, 1992.

**Cammarosano, De Vitt, & Degrassi 1988**

Paolo Cammarosano Flavia De Vitt & Donata Degrassi, *Il medioevo*, Udine, Casamassima, 1988.

**Caputo 2009**

Giammatteo Caputo, *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Venezia, Marsilio, 2009.

**Carofiglio 1987**

Vito Carofiglio, "San Nicola nelle immagini popolari francesi", In N. Lavermicocca (ed.), *Il segno del culto: San Nicola : arte, iconografia e religiosità popolare* (pp. 101–118), Edipuglia srl, 1987.

**Casagrande & Vecchio 2000**

Carla Casagrande & Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, G. Einaudi, 2000.

**Casagrande, Vecchio, & Baschet 2000**

Carla Casagrande Silvana Vecchio & Jérôme Baschet, *I Sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi, 2000.

**Castelnuovo 1986**

*La pittura in Italia: il Duecento e il Trecento* (Vols. 1-2, Vol. 1), Milano, Electa, 1986.

**Cavalcaselle 1973**

Giovanni Battista Cavalcaselle, *La pittura friulana del Rinascimento*, (ed.G. Bergamini), Vicenza, Neri Pozza, 1973.

**Chiappori 1981**

Maria Grazia Chiappori, "Riflessi figurativi dei contatti Oriente-Occidente e dell'opera poliana nell'arte medievale italiana", In A. Zorzi (ed.), *Marco Polo: Venezia e l'Oriente* (p. 288), Milano, Electa, 1981.

**"Chitone" n.d.**

Treccani, *l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 6, 2014, from <http://www.treccani.it/enciclopedia/chitone/>

**Chomsky 1957**

Noam Chomsky, *Syntactic structures*, The Hague, Mouton, 1957.

**Ciol, Rugo, Rugo, & Perissinotto 1990**

Elio Ciol Pietro Rugo Ornella Rugo & Luciano Perissinotto, *Il tempietto longobardo di Cividale del Friuli*, Pordenone, Savioprint, 1990.

**Ciol, Tramontin, Mutinelli, Bergamini, & Perissinotto 1973**

Elio Ciol Virgilio Tramontin Carlo Mutinelli Giuseppe Bergamini & Luciano Perissinotto, *Affreschi del Friuli Venezia Giulia*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1973.

**Cohn & Aiton 2012**

Samuel Kline Cohn & Douglas Aiton, *Popular Protest in Late Medieval English Towns*, Cambridge, UK; New York [NY], USA, Cambridge University Press, 2012.

**Coletti 1947**

Luigi Coletti, *I primitivi. I padani* (Vols. 1-3, Vol. 3), Novara, Ist. Geografico de Agostini, 1947.

**Colicchia 1997**

Nayantara Colicchia, *Medioevo Esotico - citazioni dal mondo orientale nella pittura italiana del Due e Trecento* (Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Orientali), Università Ca' Foscari, Venezia, 1997, 1998.

**Comunità Ebraica di Venezia n.d.**

Comunità Ebraica di Venezia, "Le origini: Gli ebrei a Venezia", (n.d.). Retrieved April 14, 2014, from <http://www.jvenice.org/it/le-origini-gli-ebrei-a-venezia>

**Cracco 1986**

Giorgio Cracco, *Un "altro mondo": Venezia nel medioevo: dal secolo XI al secolo XIV*, Torino, UTET, 1986.

**Cracco 1991**

Giorgio Cracco, "I testi agiografici: religione e politica nella Venezia del Mille", In L. Cracco Ruggini (ed.), [A]. *Dalle origini alla caduta della Serenissima. I. Origini-età ducale* (Vols. 1-11, Vol. 1, pp. 923–961), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991.

**Cremonesi 1977**

Arduino Cremonesi, *Storia dei terremoti nel Friuli*, Udine, Arti grafiche Friulane, 1977.

**Cuppini 1961**

Maria Teresa Cuppini, "Pitture del Trecento in Verona", *Commentari d'arte: rivista di critica e storia dell'arte*, (12), 75–83, 1961.

**D' Arcais 1992**

Francesca Flores d' Arcais, "Venezia", In *Il Trecento* (pp. 17–87), Milano, Electa, 1992.

**D'Orlandi 1839**

Lorenzo D'Orlandi, *Il tempietto di S. Maria in Valle di Cividale del Friuli.*, Udine, Tip. Vendrame, 1839.

**Da Villa Urbani 1991**

Maria Da Villa Urbani, "Le iscrizioni", In M. Andaloro (ed.), *San Marco: i mosaici; basilica patriarcale in Venezia* (Vols. 1-2, Vol. 2, pp. 21–23), Milano, Fabbri, 1991.

**Dalla Barba Brusin & Lorenzoni 1968**

Dina Dalla Barba Brusin & Giovanni Lorenzoni, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova, Antenore, 1968.

**Damigella 1969**

Anna Maria Damigella, *Pittura veneta dell' XI-XII secolo: Aquileia, Concordia, Summaga*, Roma, M. Bulzoni, 1969.

**Daucher & Sprinkart 1979**

Hans Daucher & Karl-Peter Sprinkart, *Ästhetische Erziehung als Wissenschaft: Probleme, Positionen, Perspektiven*, Köln, DuMont, 1979.

**Davanzo Poli 2004**

Doretta Davanzo Poli, "Stoffe e pitture: dalle origini al secolo XIII", In *La pittura nel Veneto: Le origini* (pp. 293–308), Electa, 2004.

**De Vitt 1988**

Flavia De Vitt, "Vita della Chiesa nel tardo Medioevo", In P. Cammarosano (ed.), *Il medioevo* (pp. 157–267), Udine, Casamassima, 1988.

**Degani 1990**

Alessandro Degani, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, Bottenicco di Moimacco, 1990.

**Degenhart & Schmitt 1973**

Bernhard Degenhart & Annegrit Schmitt, *Marino Sanudo und Paolino Veneto: zwei literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1973.

**Delfini & Majoli 2012**

*Tomaso da Modena: pitture murali trecentesche restaurate nel Veneto orientale: atti della giornata di studio, Treviso, Museo civico di Santa Caterina, 22 aprile 2010*, Crocetta del Montello (TV), Antiga, 2012.

**Della Pergola 1987**

Sergio Della Pergola, "Aspetti e problemi della demografia degli ebrei nell' epoca preindustriale" (p. 203), Presented at the Gli Ebrei e Venezia, secoli XIV-XVIII : Atti del Convegno internazionale organizzato dall'Istituto di storia della società e dello stato veneziano della Fondazione Giorgio Cini. Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5-10 giugno 1983, Milano, Edizione Comunità, 1987.

**Demus 1959**

Otto Demus, "Salzburg, Venedig und Aquileia", In *Festschrift K.M. Swoboda ...* (pp. 75–82), Wien, 1959.

**Demus 1984**

Otto Demus, *The mosaics of San Marco in Venice* (Vols. 1-4), Chicago, University of Chicago Press, 1984.

**Demus 1988**

Otto Demus, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, University of Chicago Press, 1988.

**Demus & Hirmer 1969**

Otto Demus & Max Hirmer, *Pittura murale romanica*, Milano, Rusconi, 1969.

**Devisse 2010**

Jean Devisse, "The Black and His Color: from Symbols to Realities", In L. Bugner (ed.), *From the Early Christian Era to the "Age of Discovery": From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood* (pp. 73–137), Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press, 2010.

**Diehl 1906**

Charles Diehl, "La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance", *La Revue de l'art ancien et moderne*, I, 1906. Retrieved from <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5781605b>

**Doeberl 1894**

Michael Doeberl, *Berthold von Vohburg-Hohenburg, der letzte Vorkämpfer der deutschen Herrschaft im Königreiche Sicilien: ein Beitrag zur Geschichte der letzten Staufer*, 1894.

**Domino 1923**

Ignazio Domino, *Musei della Venezia Giulia. Il Civico museo di storia ed arte di Capodistria.*, Vicenza, Padova, G. Rossi e C., 1923.

**Dorigo 1986**

Wladimiro Dorigo, "Luce nuova e luce antica sull'oro di San Marco", In *I Mosaici di San Marco: iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milano, Electa, 1986.

**Drigo & Tavano 1992**

Adriano Drigo & Sergio Tavano, *La chiesa Concordiese. Il Battistero di Concordia*, Fiume Veneto/Pordenone, GEAP, 1992.

**Durante 1976**

Francesco Durante, *Terremoto in Friuli*, Udine, Cartolnova, 1976.

**Eco 1997**

Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

**Eco 2011**

Umberto Eco, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.

**Edgell 1929**

C. H. Edgell, "Le martyre du frere Pierre de Sienne et des compagnons de Tana, fresque de Ambrogio Lorenzetti", *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1929.

**Ekl 1982**

Vanda Ekl, *Goticko kiparstvo u Istri*, Zagreb, Graficki Zavod Hrvatske : Krscanska Sadasnjost, 1982.

**Ekl 1999**

Vanda Ekl, *La scultura gotica in Istria*, Trieste, Edizioni "Italo Svevo," 1999.

**Espí Forcén 2009**

Carlos Espí Forcén, "Érase un hombre a una nariz pegado": la fisiognomía del judío en la Baja Edad Media", Presented at the Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008., Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

**Fachin 1993**

Ada Fachin, *Gli affreschi dell'Abbazia di Summaga* (Tesi di laurea in storia dell'arte bizantina), Università degli Studi di Trieste, Trieste, 1993, 1994.

**"Farisei" 2013**

In *Wikipedia*, 2013, September 26. Retrieved from <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Farisei&oldid=61673401>

**Favaretto & Da Villa Urbani 2003**

Irene Favaretto & Maria Da Villa Urbani, *Il Museo di San Marco*, Venezia, Marsilio, 2003.

**Favaro 2006**

Rudy Favaro, "Iconografia in itinere", In P. G. Borbone, A. Mengozzi, & M. Tosco (eds.), *Loquentes Linguis: studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 2006.

**Fedri 1971**

Ettore Fedri, *La chiesetta di S. Maria in Vineis a Strassoldo*, Palmanova, Cartografica Visentin, 1971.

**Fiaccadori 1999**

Gianfranco Fiaccadori, *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 1999.



**Figliuolo 2010**

Bruno Figliuolo, "Swicherio miles cividalese e le origini della Quinta crociata", In B. Z. Kedar (ed.), *Crusades* (Vol. 9, pp. 115–122), Aldershot, Ashgate, 2010.

**Figliuolo 2012**

Bruno Figliuolo, "Nobiltà e aristocrazia cittadina", In *Storia di Cividale nel Medioevo: economia, società, istituzioni* (pp. 185–241), Cividale, Comune di Cividale, 2012.

**Flores d'Arcais 1965**

Francesca Flores d'Arcais, *L'oratorio di San Giorgio a Padova*, Milano; Ginevra, Fabbri ; Skira, 1965.

**Flores d'Arcais 1984**

Francesca Flores d'Arcais, "La decorazione della Cappella di San Giorgio", In *Le Pitture del Santo di Padova* (pp. 43–62), Vicenza, N. Pozza, 1984.

**Flores d'Arcais 2004**

Francesca Flores d'Arcais, "Verona (XII-XIII secolo)", In *Le origini* (pp. 183–211), Milano, Electa, 2004.

**Folda 1995**

Jaroslav Folda, *The art of the crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge [England]; New York, NY, USA, Cambridge University Press, 1995.

**Foscarini 1752**

Marco Foscarini, *Della letteratura veneziana* (Vols. 1-VIII, Vol. I), Padova, Nella stamperia del Seminario, appresso G. Manfrè, 1752.

**Franco 1992**

Tiziana Franco, "Belluno", In *Il Trecento* (pp. 247–271), Milano, Electa, 1992.

**Franco 2007**

Tiziana Franco, "Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto", In *Il secolo di Giotto nel Veneto* (pp. 335–367), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007.

**Frugoni 2010**

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini: pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

**Fucecchi & Nanni 2000**

Antonella Fucecchi & Antonio Nanni, *L'altro Milione: Marco Polo e Ibn Battuta sulle rotte della Cina : proposta interculturale*, Bologna, EMI, 2000.

**Fuhrmann 1989**

Horst Fuhrmann, *Guida al Medioevo*, Roma ; Bari, Laterza, 1989.

**Furlan, Zannier, & Zuliani 1985**

Caterina Furlan Italo Zannier & Fulvio Zuliani, *Il Duomo di Spilimbergo, 1284-1984*, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo, 1985.

**Gerola 1927**

G. Gerola, "L'affresco della torre di San Zeno a Verona", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, VII, 241–252, 1927.

**Gibbs 1992**

Robert Gibbs, "Treviso", In *Il Trecento* (pp. 178–246), Milano, Electa, 1992.

**Gielly 1912**

Louis Gielly, "Les trecentistes siennois: Ambrogio Lorenzetti", *La revue de l'art ancien et moderne*, 31, 1912.

**Ginzburg 1986**

Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Einaudi, 1986.

**Ginzburg 1989**

Carlo Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, G. Einaudi, 1989.

**"GIOVANNI del Biondo" n.d.**

Treccani, *l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved January 13, 2014, from [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-biondo\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-biondo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/)

**Gnudi 1962**

Cesare Gnudi, *Pittura bolognese del' 300. Vitale da Bologna*, Milano, "Silvana" editoriale d'arte, 1962.

**Goetz 1938**

Hermann Goetz, "Oriental types and scenes in Renaissance and Baroque painting", *The Burlington Magazine*, 50–62, 105–115, 1938.

**J. L. Goff 1999**

Jacques Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, 1999.

**"GOG e MAGOG" n.d.**

Treccani, *l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved March 31, 2014, from [http://www.treccani.it/enciclopedia/gog-e-magog\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gog-e-magog_(Enciclopedia-Italiana)/)

**Gombrich 1965a**

Ernst Hans Josef Gombrich, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965a.

**Gombrich 1965b**

Ernst Hans Josef Gombrich, "Verità e formula stereotipa", In *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (pp. 73–96), Torino, Einaudi, 1965b.

**Gombrich, Hochberg, & Black 1972**

Ernst Hans Josef Gombrich Julian Hochberg & Max Black, *Art, perception and reality*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

**Grabar 1957**

André Grabar, *L'iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Paris, Collège de France, 1957.

**Grayzel 1933**

Solomon Grayzel, *The church and the Jews in the XIIIth century: a study of their relations during the years 1198-1254 based on the papal letters and the conciliar decrees of the periods*, Philadelphia, Dropsie college for Hebrew and cognate learning, 1933.

**Gregory 2005**

Richard L. Gregory, "Images of mind in brain", *Word & Image*, 21(2), 120–123, 2005.

**Grigor Aknertsi 1974**

Grigor Aknertsi, *Patmowt'wn Tatarac'*, Erowsagēm, Tparan srboč' Yakobeanc', 1974.

**Grousset 1952**

René Grousset, *L'empire des steppes: Attila, Gengis-Khan, Tamerlan*, Paris, Payot, 1952.

**"Guariento" 1996**

In *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996.

**Guarnieri 2006**

Cristina Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2006.

**Guglielmi 2001**

Nilda Guglielmi, *Il medioevo degli ultimi emarginazione e marginalità: nei secoli XI-XIV*, Roma, Città Nuova, 2001.

**Hartog 1980**

François Hartog, *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, [Paris], Gallimard, 1980.

**Hassig 1999**

Debra Hassig, "The Iconography of Rejection", In *Image and belief: studies in celebration of the eightieth anniversary of the Index of Christian Art* (pp. 25–46), Princeton, N.J., Colum Hourihane, 1999.

**Hayton 1906**

Hayton, *Flos historiarum terre orientis. La Flor des estoires des parties d'Orient*, Paris, Imprimerie nationale, 1906.

**Hilberg 1995**

Raul Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, (ed.F. Sessi), Torino, Einaudi, 1995.

**Ioly Zorattini 1981**

Pier Cesare Ioly Zorattini, "Gli ebrei a Venezia, Padova e Verona.", In *Storia della cultura veneta. 3. 1. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento* (Vols. 1-3, Vol. 1), Vicenza, Pozza, 1981.

**Iosephus 1998**

Flavius Iosephus, *Antichità giudaiche*, (ed.L. Moraldi) (Vols. 1-2), Torino, UTET, 1998.

**Jackson 2005**

Peter Jackson, *The Mongols and the West, 1221-1410*, Harlow, England; New York, Pearson Longman, 2005.

**Jarbus & Yarbus 1967**

Al'fred Luk'janovitj Jarbus & A. L. Yarbus, *Eye movements and vision*, New York, Plenum Press, 1967.

**Jeffreys & Cormack 2000**

*Through the looking glass: Byzantium through British eyes*, Aldershot, Hampshire, Great Britain; Burlington, USA, Ashgate; Varorium, 2000.

**Jones 1971**

W. R. Jones, "The Image of the Barbarian in Medieval Europe", *Comp. Stud. Soc. Hist. Comparative Studies in Society and History*, 13(04), 1971.

**Joppi 1894**

Vincenzo Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia, A spese della Società, 1894.

**Kaplan 1987**

Paul H. D. Kaplan, "Black Africans in Hohenstaufen Iconography", *Gesta*, 26(1), 29–36, 1987.

**Kaplan 2010**

Paul H. D. Kaplan, "Introduction to the New Edition", In L. Bugner (ed.), *From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood* (pp. 1–30), Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press, 2010.

**Kaplan, Devisse, Mollat, Courtès, & Ryan 2010**

Paul H. D. Kaplan Jean Devisse Michel Mollat Jean Marie Courtès & William Granger Ryan, *From the Early Christian Era to the "Age of Discovery,"* (ed.L. Bugner), Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press, 2010.

**Kappler 1983**

Claude Kappler, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1983.

**Katzenellenbogen 1944**

Adolf Katzenellenbogen, "The Central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade", *The Art Bulletin*, 26(3), 141–151, 1944.

**Kisch 1949**

Guido Kisch, *The Jews in medieval Germany: a study of their legal and social status*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.

**Klesse 1967**

Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern, Stämpfli, 1967.

**Knötig 1998**

Karl Knötig, *Castel Sonnenburg in Val Pusteria*, Bolzano, Athesia, 1998.

**Köprülü & Leiser 1992**

Mehmet Fuat Köprülü & Gary Leiser, *The origins of the Ottoman empire*, Albany, State University of New York Press, 1992.

**Kouymjian 1978**

Dickran Kouymjian, "The problem of the zoomorphic figure in the iconography of armenian Pentecost a preliminary report" (pp. 403–407), Presented at the Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975), Venezia, S. Lazzaro, 1978.

**L'Orange & Torp 1977**

Hans Peter L'Orange & Hjalmar Torp, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, Roma, G. Bretschneider, 1977.

**"Lacerna" n.d.**

Treccani, *l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 6, 2014, from <http://www.treccani.it/enciclopedia/lacerna/>

**Lane 1978**

Frederic Chapin Lane, *Storia di Venezia*, Torino, G. Einaudi, 1978.

**Lazar 1991**

Moshe Lazar, "The lamb and the scapegoat: the dehumanization of the Jews in Medieval propaganda imagery", In S. L. Gilman & S. T. Katz (eds.), *Anti-semitism in times of crisis* (pp. 38–80), New York, New York University Press, 1991.

**Lazarev 1967**

Viktor Nikitich Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, G. Einaudi, 1967.

**J. Le Goff 1970**

Jacques Le Goff, "L'Occident médiéval et l'Océan indien: un horizon onirique", In M. Cortelazzo (ed.), (pp. 243–263), Presented at the Mediterraneo e Oceano Indiano. Atti del sesto Colloquio internazionale di storia marittima, tenuto a Venezia dal 20 al 29 settembre 1962, Firenze, L.S. Olschki, 1970.

**J. Le Goff 2000**

Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 2000.

**J. Le Goff 2003**

Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale* (4. ed.), Roma, Laterza, 2003.

**J. Le Goff 2004**

Jacques Le Goff, *Il cielo sceso in terra: le radici medievali dell'Europa*, Roma ; Bari, Laterza, 2004.

**J. Le Goff & Montremy 2003**

Jacques Le Goff & Jean-Maurice de Montremy, *Alla ricerca del Medioevo*, Roma ; Bari, Laterza, 2003.

**J. Le Goff & Schmitt 2011**

Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt, *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, Einaudi, 2011.

**Leicht 1907**

Pietro Silverio Leicht, "Bernardo da Cerclaria", *Memorie Storiche Forogiuliesi*, III, 111–116, 1907.

**Lermer 2005**

Andrea Lermer, *Der gotische "Dogenpalast" in Venedig: Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum*, München, Deutscher Kunstverlag, 2005.

**Levi & Pontremoli 1871**

*L'Educatore israelita: giornale di letture per la famiglie israelitiche.*, 1871.

**Lewis 1980**

Bernard Lewis, "L'islam et les non-musulmans", *ahess Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 35(3), 784–800, 1980.

**Lichtenstadter 1943**

Ilse Lichtenstadter, "The distinctive dress of non-Muslims in Islamic countries", *Historia Judaica*, (5), 35–52, 1943.

**Longhi 1933**

Roberto Longhi, "Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 135, 1933.

**Lorenz 1970**

Konrad Lorenz, *Studies in animal and human behaviour.*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

**Lorenzoni & Valenzano 2000**

Giovanni Lorenzoni & Giovanna Valenzano, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, Banca popolare di Verona: Banca S. Geminiano e S. Prospero, 2000.

**Luigi Coletti 1930**

Luigi Coletti, "Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento", *Dedalo*, 2(IX), 293–296, 1930.

**Magagnato 1958**

*Da Altichiero a Pisanello*, Venezia, N. Pozza, 1958.

**Mâle 1986**

Émile Mâle, *Le origini del Gotico: l'iconografia medioevale e le sue fonti*, Jaca Book, 1986.

**"Mamelucchi" n.d.**

*Treccani, l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 4, 2014, from <http://www.treccani.it/enciclopedia/mamelucchi/>

**Mandel 1995**

Gabriele Mandel, *Storia del sufismo*, Milano, Rusconi, 1995.

**"Mandeville, Sir John" n.d.**

*Treccani, l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 4, 2014, from <http://www.treccani.it/enciclopedia/sir-john-mandeville/>

**Manno, Romanelli, & Tigler 1999**

Antonio Manno Giandomenico Romanelli & Guido Tigler, *Il poema del tempo : i capitelli del Palazzo ducale di Venezia : storia e iconografia*, (ed.A. Manno), Venezia, Canal & Stamperia, 1999.

**Marchetto 1984**

Enrico Marchetto, *San Giorgio di Velo d'Astico*, Velo d'Astico, Amministrazione comunale di Velo d'Astico, 1984.

**Marchi 1983**

Gian Paolo Marchi, "Storie di Davide e di Salomone in affreschi del canonico e della torre di San Zeno", *Annuario storico zenoniano*, 57–70, 1983.

**Marchi, Orlandi, & Brenzoni 1972**

Gian Paolo Marchi Angelo Orlandi & Maurizio Brenzoni, *Il culto di San Zeno nel Veronese*, [Verona], Banca mutua popolare di Verona, 1972.

**McLuhan & Fiore 1967**

Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The medium is the message*, New York, Random House, 1967.

**Meiss, Smith, & Beatson 1974**

Millard Meiss Sharon Off Dunlap Smith & Elizabeth Home Beatson, *The Limbourgs and their contemporaries*, London, Thames and Hudson, 1974.

**Mellini 1965**

Gian Lorenzo Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965.

**Mellinkoff 1974**

Ruth Mellinkoff, "The Round-topped tablets of the Law: sacred symbol and emblem of evil", *Journal of Jewish Art*, 1(1), 28–43, 1974.

**Mellinkoff 1979**

Ruth Mellinkoff, *Cain and the Jews*, Jerusalem, Centre for Jewish Art of Hebrew University, 1979.

**Mellinkoff 1993**

Ruth Mellinkoff, *Outcasts*, University of California Press, 1993.

**Mende, Hirmer, & Ernstmeier-Hirmer 1983**

Ursula Mende Albert Hirmer & Irmgard Ernstmeier-Hirmer, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München, Hirmer, 1983.

**Menegazzi & Museo civico di Treviso 1964**

Luigi Menegazzi & Museo civico di Treviso, *Il Museo Civico di Treviso: dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia, Neri Pozza, 1964.

**Menegazzi, Zuliani, & Cozzi 1979**

Luigi Menegazzi Fulvio Zuliani & Enrica Cozzi, *Tomaso da Modena: [mostra], Treviso, S. Caterina, Capitolo dei Domenicani, 5 luglio - 5 novembre 1979 : catalogo*, Treviso, Canova, 1979.



**Mercati 1936**

Silvio Giuseppe Mercati, *Il Simbolo del giglio in una poesia di Leone il Sapiente*, Roma, Vaticano, Tip. poliglotta, 1936.

**Metzger & Metzger 1980**

Thérèse Metzger & Mendel Metzger, *Jewish life in the Middle Ages: illuminated Hebrew manuscripts*, New York, Oxford University Press, 1980.

**Michael Psellus 1985**

Michael Psellus, *Sull'attività dei demoni*, (ed.F. Albini), Genova, E.C.I.G., 1985.

**Monteira 2007**

Inés Monteiro, "Los musulmanes como verdugos de los personajes sagrados en la iconografía románica. Una interpretación actualizada de las Escrituras para combatir el islam en la Edad Media", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, (23), 68–87, 2007.

**R. I. Moore 2008**

R. I. Moore, *The Formation of a Persecuting Society: Authority and Deviance in Western Europe 950-1250*, John Wiley & Sons, 2008.

**Robert Ian Moore 1987**

Robert Ian Moore, *The formation of a persecuting society: power and deviance in Western Europe 950-1250*, Oxford, UK; New York, NY, USA, B. Blackwell, 1987.

**Robert Ian Moore 2001**

Robert Ian Moore, *La prima rivoluzione europea 970-1215*, Roma; Bari, Laterza, 2001.

**Morassi 1934**

Antonio Morassi, *Storia della pittura nella Venezia tridentina; dalle origini alla fine del quattrocento*, Roma, La Libreria dello stato, 1934.

**Morgagni Schiffrer 1972**

C. Morgagni Schiffrer, "Gli affreschi medioevali della basilica patriarcale", In *Aquileia e Grado* (Vol. 1, pp. 323–348), Udine, 1972.

**Moschini Marconi 1955**

Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia: opere d'arte del secolo XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.

**Mosse 1980**

George Lachmann Mosse, *Il razzismo in Europa: dalle origini all'olocausto*, Roma; Bari, Laterza, 1980.

**Muir 1991**

Edward Muir, "Idee, riti, simboli del potere", In L. Cracco Ruggini (ed.), [A]. *Dalle origini alla caduta della Serenissima. I. Origini-età ducale* (Vols. 1-11, Vol. 1, pp. 739–760), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991.

**Muraro 1969**

Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano, IEI, 1969.

**Museo Thyssen-Bornemisza, Pita Andrade, & Borobia Guerrero 1992**

Museo Thyssen-Bornemisza José Manuel Pita Andrade & María del Mar Borobia Guerrero, *Old masters: Thyssen-Bornemisza Museum*, Spain, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992.

**Mutafian & Otten-Froux 1993**

Claude Mutafian & Catherine Otten-Froux, *Le royaume arménien de Cilicie: XIIIe-XIVe siècle*, Paris, CNRS Editions, 1993.

**Narkiss 1969**

Bezalel Narkiss, *Hebrew illuminated manuscripts*, Jerusalem; New York, Encyclopaedia Judaica; Macmillan, 1969.

**National Gallery of Scotland & Brigstocke 1978**

National Gallery of Scotland & Hugh Brigstocke, *Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland*, [Edinburgh], The Gallery, 1978.

**Neisser 1981**

Ulric Neisser, *Conoscenza e realtà: un esame critico del cognitivismo*, Bologna, Il mulino, 1981.

**Niero 1965**

Antonio Niero, "I santi patroni", In S. Tramontin (ed.), *Culto dei santi a Venezia* (p. 85), Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965.

**Niero 1968**

Antonio Niero, *La basilica di Torcello e Santa Fosca*, Venezia, Ardo/Edizioni d'Arte, 1968.

**Niero 1986**

Antonio Niero, "Il piano iconografico marciano", In *I Mosaici di San Marco: iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milano, Electa, 1986.

**Niero 1987**

Antonio Niero, "I cicli iconografici marciani", In *I mosaici di San Marco: un itinerario biblico* (pp. 11–38), Milano, Electa, 1987.

**Nirenberg 1996**

David Nirenberg, *Communities of violence: persecution of minorities in the Middle Ages*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1996.

**Norris 1999**

Herbert Norris, *Medieval costume and fashion*, Mineola, N.Y., Dover Publications, 1999.

**Olschki 1944**

Leonardo Olschki, "Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance", *The Art Bulletin*, 26(2), 95–106, 1944.

**Olschki 1957**

Leonardo Olschki, *Leonardo Olschki. L'Asia di Marco Polo, introduzione alla lettura e allo studio del Milione*, Firenze, G. C. Sansoni, 1957.

**Olschki, Evans, Guillén, Kantorowicz, Kaschnitz, Kristeller, ... University of California Press 1910**

Leonardo Olschki Arthur Evans Jorge Guillén Ernst Hartwig Kantorowicz Marie Luise Kaschnitz Paul Oskar Kristeller ... University of California Press, "Leonardo Olschki papers", Getty Research Institute, 1910. Retrieved from archives2.getty.edu

**Origo 1955**

Iris Origo, *The domestic enemy: the eastern slaves in Tuscany in the fourteenth and fifteenth centuries*, Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1955.

**Os 1983**

H. W. van Os, "Discoveries and rediscoveries in early Italian painting", *Arte christiana : rivista internazionale di storia dell'arte [...]*, 71(695), 69–80, 1983.

**Pace 2005a**

Valentino Pace, "Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: Il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia", *Zograf Zograf*, (30), 63–78, 2005a.

**Pace 2005b**

Valentino Pace, "Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: Il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia", *Zograf*, 30, 63–78, 2005b.

**Pächt 1986**

Otto Pächt, *Book illumination in the Middle Ages: an introduction*, London, England; Oxford; New York, H. Miller Publishers ; Oxford University Press, 1986.

**Paivio 1979**

Allan Paivio, *Imagery and verbal processes*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 1979.

**Paivio 1986**

Allan Paivio, *Mental representations: a dual coding approach*, New York; Oxford, Oxford University Press; Clarendon Press, 1986.

**Pakter 1988**

Walter Pakter, *Medieval canon law and the Jews*, Ebelsbach, R. Gremer, 1988.

**Pallucchini 1964**

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

**Parisoli 2008**

Luca Parisoli, *La Summa fratris Alexandri e la nascita della filosofia politica francescana: riflessioni dall'ontologia delle norme alla vita sociale*, Palermo, Officina di studi medievali, 2008.

**Pastoureau 2003**

Michel Pastoureau, *The devil's cloth: a history of stripes and striped fabric*, New York, Washington Square Press, 2003.

**Pastoureau 2009**

Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, 2009.

**Pastres 2009**

Paolo Pastres, *Arte in Friuli: dalle origini all'età patriarcale*, Udine, Società filologica friulana, 2009.

**Pasut & Nicoli 2001**

Luana Pasut & Monica Nicoli, "Le opere di pittura nelle chiese di Comeglians", *Quaderni del Centro regionale di catalogazione dei beni culturali*, 2001.

**Pedrocco 2003**

Filippo Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano; Venezia, A. Maioli ; Società Veneta Editrice, 2003.

**Perrin 2000**

Dominique Perrin, *Palestine: une terre, deux peuples*, Presses Univ. Septentrion, 2000.

**Pettenella 1961**

Plinia Pettenella, *Altichiero e la pittura veronese del Trecento*, Verona, Ed. di Vita Veronese, 1961.

**Pez 2006**

Eva Pez, *Un ciclo di affreschi del 14. secolo in Friuli: la chiesa di santa Maria in Vineis a Strassoldo* (Tesi di laurea in storia dell'arte medievale, Facoltà di Lettere e

Filosofia, Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte), Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2006.

**Phillips 1979**

Eustace Dockray Phillips, *Genghiz khan e l'impero dei mongoli*, Roma, Newton Compton, 1979.

**Pincus 1996**

Debra Pincus, "Geografia e politica nel Battistero di San Marco: la cupola degli apostoli", In A. Niero (ed.), (pp. 459–473), Presented at the San Marco : aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-29 aprile 1994, Venezia, Marsilio, 1996.

**Polacco 1984**

Renato Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Venezia; Treviso, L'Altra Riva; Canova, 1984.

**Poliakov 1974**

Léon Poliakov, *Storia dell'antisemitismo*, Firenze, La nuova Italia, 1974.

**"Polos" n.d.**

Treccani, *l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 6, 2014, from <http://www.treccani.it/vocabolario/polos/>

**Popper 1959**

Karl R. Popper, *The logic of scientific discovery*, New York, Basic Books, 1959.

**Pouzyna 1935**

I. V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les débuts de la renaissance (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, 1935.

**Pruneti 1990**

Luigi Pruneti, "Il terrore dei Mongoli nell'Occidente", *Argomenti storici: quaderni della Scuola di perfezionamento in storia*, 1–, 1990.

**Pruneti 2002**

Luigi Pruneti, "Il popolo dell'Apocalisse", *Cronache medievali*, (7), 2002. Retrieved from [http://www.luigipruneti.it/1/il\\_popolo\\_dell\\_apocalisse\\_857391.html](http://www.luigipruneti.it/1/il_popolo_dell_apocalisse_857391.html)

**Querini 1956**

Vittorio Querini, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Friuli occidentale: contributo secondo*, Pordenone, Edizioni de "Il Noncello," 1956.

**Quintavalle 2009**

Arturo Carlo Quintavalle, "Giotto architetto, l'antico e l'Île de France", In A. Tomei (ed.), *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro stato in dipintura*, Milano, Skira, 2009.

**Randall 1993**

Richard H. Randall, *The golden age of ivory: Gothic carvings in North American collections*, New York, Hudson Hills Press : Distributed in the U.S. by National Book Network, 1993.

**Nicolò Rasmo 1941**

Nicolò Rasmo, *La Chiesa dei Domenicani a Bolzano*, Firenze, Tipografia giuntina, 1941.

**Nicolò Rasmo 1964**

Nicolò Rasmo, "Gli affreschi medioevali di Castel Roncolo", *Cultura atesina*, (1-4), 1–24, 1964.

**Nicolò Rasmo 1972**

Nicolò Rasmo, *Affreschi medioevali atesini*, Milano, Electa, 1972.

**“Regina di Saba” 2014**

In *Wikipedia*, 2014, March 31. Retrieved from [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Regina\\_di\\_Saba&oldid=64855142](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Regina_di_Saba&oldid=64855142)

**Revel-Neher 1992**

Elisabeth Revel-Neher, *The image of the Jew in Byzantine art* (1st ed.), Oxford ; New York, The Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Hebrew University of Jerusalem by Pergamon Press, 1992.

**Ricau 1999**

Osmin Ricau, *Histoire des Cagots: race maudite de Gascogne, Béarn, Pays Basque et Navarre franco-espagnols, Asturies et Province de Léon*, Pau, Princi Néguer, 1999.

**Richards 2000**

John Richards, *Altichiero: an artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2000.

**Rizzi 1958**

Aldo Rizzi, "L'opera di Vitale da Bologna e altri affreschi nel Duomo di Udine", In *Mostra di Crocefissi e di Pietà medievali del Friuli* (pp. 105–120), Udine, 1958.

**Robert 2000**

Ulysse Robert, *I segni d'infamia nel Medioevo*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2000.

**Rodolfo 1950**

Gallo Rodolfo, "Contributi alla storia della scultura veneziana", *Archivio Veneto*, (44,45), 1–40, 1950.

**Roth, Wigoder, & Posner 1971**

Cecil Roth Geoffrey Wigoder & Raphael Posner, *Encyclopedia judaica* (Vols. 1-16, Vol. 4), Jerusalem, Keter Publishing House, 1971.

**Rubin 1999**

Miri Rubin, *Gentile tales: the narrative assault on late medieval Jews*, New Haven, Yale University Press, 1999.

**Russell 1987**

Jeffrey Burton Russell, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma; Bari, Laterza, 1987.

**Ryan & Schawartz 1956**

T. A. Ryan & C. B. Schawartz, "Speed of Perception as a Function of Mode of Representation", *The America Journal of Psychology*, (69), 60–69, 1956.

**Sandberg-Vavala 1926**

Evelyn Sandberg-Vavala, *La pittura veronese del trecento e del primo quattrocento*, Verona, La tipografica Veronese, 1926.

**Santangelo 1936**

Antonino Santangelo, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Cividale*, Roma, Libreria dello Stato, 1936.

**Saxl 1982**

Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1982.

**Scalon 2008**

Cesare Scalon, *I libri degli anniversari di Cividale del Friuli*, Roma; Udine, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo; Istituto Pio Paschini, 2008.

**Scarpa Bonazza Buora, Forlati, & Coletti 1962**

Alessandra Scarpa Bonazza Buora Bruna Forlati & Luigi Coletti, *Iulia Concordia dall'età romana all'età moderna*, Treviso, Casa editrice I.C.A, 1962.

**Scarton 2012**

Elisabetta Scarton, "I secoli centrali: frammenti di un mosaico", In B. Figliuolo (ed.), *Storia di Cividale nel Medioevo: economia, società, istituzioni* (pp. 77–109), Cividale, Comune di Cividale, 2012.

**Schapiro 1988**

Meyer Schapiro, *Arte romanica*, Einaudi, 1988.

**Schuller 2000**

Manfred Schuller, "Il Palazzo Ducale di Venezia: le facciate medioevali", In F. Valcanover & W. Wolters (eds.), *L'architettura gotica veneziana: atti del Convegno*

*internazionale di studio, Venezia, 17-29 novembre 1996* (pp. 351–427), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.

**Semi 1975**

Francesco Semi, *Capris, Iustinopolis, Capodistria: la storia, la cultura e l'arte*, Trieste, Lint, 1975.

**Semi 1993**

Francesco Semi, "Il leone alato per bandiera", *Il gazzettino*, Venezia, 1993, July 27.

**Semi 1996**

Francesco Semi, "Il culto di San Marco in Istria e Dalmazia", In A. Niero (ed.), (pp. 598–610), Presented at the San Marco: aspetti storici e agiografici : atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-29 aprile 1994, Marsilio, 1996.

**Settis 2005**

Salvatore Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Giulio Einaudi, 2005.

**Severi 2004**

Carlo Severi, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

**Sgarbi 2000**

Vittorio Sgarbi, *Giotto e il suo tempo*, Milano, F. Motta, 2000.

**Sgarella 2010**

Anna Sgarella, "Andriolo de Santi al Palazzo Ducale di Venezia", *Commentari d'arte: rivista di critica e storia dell'arte*, (45 gennaio-aprile), 2010.

**Shah 1990**

Idries Shah, *I Sufi: la tradizione spirituale del sufismo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1990.

**"Skilitze, Giovanni" n.d.**

*Treccani, l'Enciclopedia italiana*, (n.d.). Retrieved April 4, 2014, from <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-skilitze/>

**Sloboda 1985**

John A. Sloboda, *The musical mind: the cognitive psychology of music*, Oxford [Oxfordshire]; New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1985.

**Someda de Marco 1970**

Carlo Someda de Marco, *Il duomo di Udine*, Udine, Arti graf. Friulane, 1970.

**Soulier 1924**

Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, H. Laurens, Paris, 1924.



**Spada Pintarelli, Bassetti, & Longo 1989**

Silvia Spada Pintarelli Silvano Bassetti & Longo, *La chiesa e il convento dei Domenicani a Bolzano*, Bolzano, Comune di Bolzano, 1989.

**Spada Pintarelli & Stampfer 2010**

Silvia Spada Pintarelli & Helmut Stampfer, *Domenicani a Bolzano*, Bolzano, Archivio storico della Città di Bolzano, 2010.

**Spiazzi 1992**

Anna Maria Spiazzi, "Padova", In M. Lucco (ed.), *Il Trecento* (pp. 88–177), Milano, Electa, 1992.

**Spiazzi & Kohl 1989**

Anna Maria Spiazzi & Benjamin G. Kohl, *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste, LINT, 1989.

**Stampfer 2011**

Helmut Stampfer, *Chiesa dei domenicani, Bolzano*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2011.

**Strickland 2008**

Debra Higgs Strickland, "The Jews, Leviticus, and the unclean in medieval English bestiaries", In *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture* (pp. 203–232), Brill, 2008.

**T'Serstevens 1982**

Albert T'Serstevens, *I precursori di Marco Polo: con una introduzione sulla geografia dell'Asia prima di Marco Polo*, Milano, Garzanti, 1982.

**Tanaka 1981**

Hidemichi Tanaka, *Giotto e la pittura cinese. Un esame degli affreschi della Cappella Bardi*, Tokyo, 1981.

**Tanaka 1984**

Hidemichi Tanaka, *Giotto and the influences of the Mongols and the Chinese on his art: a new analysis of the legend of St. Francis and the fresco paintings of the Scrovegni Chapel*, Sendai, Tokohu University, 1984.

**Tanaka 1989**

Hidemichi Tanaka, "Oriental scripts in the paintings of Giotto's period", *Gazette des Beaux-Arts, Mai-Juin*, 1989.

**"Tefillin" 2014**

In *Wikipedia*, 2014, April 13. Retrieved from <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tefillin&oldid=64698364>

**Temanza 1778**

Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, C. Palese, 1778.

**Thiel 1963**

Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms die europäische Mode von der Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1963.

**Tigler, Gardina, Zitko, & De Marchi 2000**

Guido Tigler Edvilijo Gardina Salvator Zitko & Andrea De Marchi, *Dioecesis Justinopolitana: l'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, (tran.D. Milotti-Bertoni, ed.S. Stefanac), Capodistria, Museo regionale, 2000.

**Tilatti 1994**

Andrea Tilatti, *Benvenuta Boiani: teoria e storia della vita religiosa femminile nella Cividale del secondo Duecento*, Trieste, Lint, 1994.

**Toesca 1951**

Pietro Toesca, "Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento", *Arte veneta: rivista di storia dell'arte*, (5), 15–20, 1951.

**Tonzar 2005**

Fabio Tonzar, *Il diavolo nell'Europa medievale. L'iconografia demoniaca fra VI e XIV secolo* (Tesi di specialità in Storia dell'Arte), Università degli Studi di Udine, Udine, 2005, 2006.

**Trachtenberg 1983**

Joshua Trachtenberg, *The devil and the Jews: the medieval conception of the Jew and its relation to modern antisemitism*, Jewish Publication Society of America, 1983.

**Tucci 1976**

U. Tucci, "I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo", In *Storia dell cultura veneta. Dalle origini al trecento* (Vol. 1, p. 666), Vicenza, Pozza, 1976.

**Un altro munifico intervento di restauro della Banca Popolare di Verona 1988**

, Verona, 1988.

**Valcanover & Wolters 2000**

Francesco Valcanover & Wolfgang Wolters, *L'architettura gotica veneziana: atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 17-29 novembre 1996*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.

**Varanini & Maroso 1992**

G. M. Varanini & G. Maroso, "I palazzi abbaziali del monastero di San Zeno di Verona nella documentazione d'archivio (XII-XIV sec.)", In A. Zangarini (ed.), *La torre e il*

*Palazzo abbaziale di San zeno: il recupero degli spazi e degli affreschi* (pp. 43–62), Verona, Banca popolare di Verona, 1992.

**Vavalà 1933**

Evelyn Sandberg Vavalà, "Semitecolo and Guariento", *Art in America and elsewhere*, 22(1), 1933.

**Vecellio 1590**

Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati...*, In Venetia, MDXC, presso Damian Zenaro, 1590. Retrieved from <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d>

**Veronese 2010**

Alessandra Veronese, *Gli ebrei nel Medioevo*, Roma, Jouvence, 2010.

**Walter 2001**

Christopher Walter, "The Maniakion or Torc in Byzantine Tradition", *Revue des études byzantines*, 59(1), 179–192, 2001.

**Weingartner 1916**

Josef Weingartner, *Die frühgotische Malerei Deutschtirols*, Wien, Schroll, Anton, 1916.

**Weingartner 1948**

Josef Weingartner, *Tiroler Bildstöcke, von Josef Weingartner*, Wien, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1948.

**Weiss 1993**

Daniel H. Weiss, "Biblical History and Medieval Historiography: Rationalizing Strategies in Crusader Art", *MLN*, 108(4), 710–737, 1993.

**Weitzmann 1963**

Kurt Weitzmann, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hamburg, F. Witting, 1963.

**Wolters 1976**

Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia, Alfieri, 1976.

**Wyngaert 1929**

Anastasius van den Wyngaert, *Itinera et relationes Fratrum Minorum saeculi XIII et XIV, Ad Claras Aquas (Quaracchi-Firenze)*, Apud Collegium S. Bonaventurae, 1929.

**Yashiro 1952**

Yukio Yashiro, "The "Oriental" character in italian tre- and quattrocento paintings", *East and West*, 3(2), 81–87, 1952.

**Yule 1871**

Henry Yule, *The book of ser Marco Polo: concerning the kingdoms and marvels of the East*, London, Murray, 1871.

**Yule 1913**

Henry Yule, *Cathay and the way thither: being a collection of medieval notices of China*, London, Printed for the Hakluyt Society, 1913.

**Zanardi 2002**

Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002.

**Zanotto 1842**

Francesco Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato da Francesco Zanotto*, Venezia, 1842.

**Zenarola Pastore 1993**

Ivonne Zenarola Pastore, *Gli Ebrei a Cividale del Friuli dal XIII al XVII secolo*, Udine, Campanotto, 1993.

**Paolo Lino Zovatto 1948**

Paolo Lino Zovatto, *Il Battistero di Concordia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1948.

**Paolo Lino Zovatto 1972**

Paolo Lino Zovatto, *Concordia e dintorni*, Portogruaro, 1972.

**Zuliani 1985**

Fulvio Zuliani, "Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra", In C. Furlan & I. Zannier (eds.), *Il Duomo di Spilimbergo, 1284-1984* (pp. 104–132), Spilimbergo, Comune di Spilimbergo, 1985.

**Zuliani 1992**

Fulvio Zuliani, "Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II", In *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno: il recupero degli spazi e degli affreschi*. (pp. 11–42), Verona, Banca popolare di Verona, 1992.

**Zuliani 1999**

Fulvio Zuliani, "Il Romanico", In G. Fiaccadori (ed.), *Arte in Friuli Venezia Giulia* (pp. 104–129), Udine, Magnus, 1999.

**Zuliani & Napione 2008**

Fulvio Zuliani & Ettore Napione, *Veneto romanico*, Milano, Jaca Book, 2008.

## Indice delle figure e delle tavole

### Figure

Figura 1: Tracce dei movimenti oculari di un osservatore che guarda la fotografia di una bambina e la fotografia del busto della regina egiziana Nefertiti (da Yarbus,1967). ....	33
Figura 2: logogens e imagens nello schema di Paivio (da Argenton, <i>Arte e Cognizione</i> ) .....	35
Figura 3: Frescante veneto, Dettaglio della <i>Scena campestre e scena di battaglia</i> , sacello dell'Abbazia di Santa Maria Maggiore, Summaga (VE).....	47
Figura 4: <i>Scena umoristica</i> , Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine, Fondo principale (posiz. MS 97).....	48
Figura 5: Frescante friulano, Dettaglio della <i>Crocifissione</i> , metà del XV secolo, Chiesa di San Giovanni Battista, Spilimbergo (PN). ....	49
Figura 6: Portale bronzeo di San Zeno, Fustigazione di Cristo, Basilica di San Zeno, Verona .....	92
Figura 7: <i>Due ebrei</i> , dettaglio da una <i>Cena in casa di Levi?</i> , Chiesa di Santa Caterina, Matri am Brenner, Tirol (Ö). Da Rasmø (1972), fig. 167 .....	95
Figura 8: Gioacchino cacciato dal tempio, Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD) .....	98
Figura 9: Frescante friulano, 1400-1425, Dettaglio del sacerdote Simeone nella <i>Presentazione di Gesù al Tempio</i> , parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD).....	99
Figura 10: Vitale da Bologna, 1353-55, Adorazione dei Magi, National Gallery of Scotland, Edimburgh (UK) .....	101
Figura 11: Flagellazione di Cristo, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN) .....	101
Figura 12: Dettaglio di <i>Mosè con le Tavole della Legge</i> , Battistero di San Giovanni, Concordia Sagittaria (VE).....	105
Figura 13: Melchisedec offre pane e vino ad Abramo, V sec., mosaico in Santa Maria Maggiore, Roma.....	108
Figura 14: Giotto, 1304-07, Dettaglio del Rifiuto del sacrificio di Gioacchino, Cappella degli Scrovegni, Padova .....	111
Figura 15: Ebreo odierno durante la preghiera con il <i>tefillin</i> .....	112
Figura 16: 1325-30, <i>Ebrei accecati dalle Tavole della Legge</i> , <i>Holkham Bible</i> , Inghilterra, MS. Add. 47682, folio 278 v, British Library, Londra .....	113
Figura 17: "Ezra", Codex Amiatinus, fol. 5v., Biblioteca Laurenziana, Firenze .....	115
Figura 18: Autore bizantino, <i>La prova dell'acqua</i> , VI-X sec., Castelseprio (VA).....	116
Figura 19: Litografia del 1827 .....	118

Figura 20: Miniatore bizantino, X sec., dettaglio da un'Adorazione dei magi, Bibbia Vat. Gr. 1613, fol. 133, Roma .....	118
Figura 21: Il <i>Tallith</i> ( <i>tallit, talled</i> ) portato come cappa o come mantellina in un quadro di Antoni Kozakiewicz, <i>Ebrei in preghiera</i> , 1882. ....	120
Figura 22: XII sec., Michea, Mosaico nella Basilica di San Marco .....	121
Figura 23: XII sec., Ezechiele, Mosaico nella Basilica di San Marco .....	121
Figura 24: Centurione convertito, XII sec., dettaglio della <i>Crocifissione</i> , affreschi della cripta nella Basilica di Aquileia .....	122
Figura 25: Isaac of Norwich e sua moglie in una caricatura satirica del XIII secolo, <i>Rotolo dello Scacchiere</i> , libro mastro inglese del 1233, Record Office, London. <a href="http://www.thehistoryblog.com/archives/11720">http://www.thehistoryblog.com/archives/11720</a> .....	128
Figura 26: Il bambino giudeo di Bourges, Cantigas de Santa Maria, Ms. T. I. 1. fol. 9v ("Cantiga" 4), Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Madrid .....	130
Figura 27: Vitale da Bologna, 1348-49, <i>Fanciullo rapito e messo in salamoia</i> , parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine .....	132
Figura 28: Vitale da Bologna, 1348-49, <i>Contadino ed ebreo innanzi al giudice</i> , parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine .....	132
Figura 29: Espulsioni di massa della popolazione ebrea in Europa .....	137
Figura 30: Pogrom di ebrei, prime attestazioni per zona .....	138
Figura 31: Prime apparizioni di marchi di infamia in Europa .....	139
Figura 32: Prime attestazioni di connotazioni visive in Europa .....	140
Figura 33: Giotto, 1304-06, Flagellazione - dettaglio, Cappella degli Scrovegni, Padova .....	150
Figura 34: 1325, Giotto, dettaglio della scena di <i>San Francesco davanti al Sultano</i> , Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze .....	151
Figura 35: <i>Martirio di San Bartolomeo</i> , Cappella di San Giovanni, Chiesa dei Domenicani, Bolzano. Foto dell'autore .....	152
Figura 36: Disputa delle vesti di Cristo, particolare di una Crocifissione, anonimo veneto, 1355 circa, Chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore (BL) .....	153
Figura 37: Dettaglio da un'Adorazione dei Magi, cappella absidale sinistra del duomo di Spilimbergo, opera di un allievo di Vitale da Bologna datata 1350. Foto dell'autore ..	154
Figura 38: Anonimo frescante veneziano, Dettaglio dell' <i>Adorazione dei Magi</i> , Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell'autore .....	155
Figura 39: Otinel e Belisande in trono, Abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena (PN), foto dell'autore .....	156

Figura 40: Giusto dei Menabuoi, 1382, Dettaglio dal <i>Martirio di San Giacomo</i> , Cappella del beato Luca Belludi, Chiesa di Sant'Antonio, Padova .....	157
Figura 41: Ebrei cannibali, Matthew Paris, <i>Chronica Majora</i> , Annal. for 1243, Ms 16, (f. 166r), Corpus Christi College, Cambridge .....	163
Figura 42: Giotto, 1297 circa, dettaglio dall' <i>Adorazione dei Magi</i> , Basilica Inferiore di Assisi, Assisi .....	179
Figura 43: Giotto e bottega, dettaglio dalla <i>Crocifissione di San Pietro</i> , Polittico Stefaneschi, 1320 circa, Pinacoteca Vaticana (inv. 40120), Città del Vaticano .....	180
Figura 44: Ambrogio Lorenzetti, 1326, <i>Martirio dei Francescani a Tana</i> , sala capitolare, convento di San Francesco, Siena. Immagine tratta da: <a href="http://www.aiwaz.net/gallery/lorenzetti-ambrogio/gc57">http://www.aiwaz.net/gallery/lorenzetti-ambrogio/gc57</a> .....	182
Figura 45: Andrea di Buonaiuto, <i>Pentecoste</i> , vela del Cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella, Firenze .....	186
Figura 46: Nicoletto Semitecolo, 1367, <i>Martirio di San Sebastiano</i> , Sacrestia dei canonici della Cattedrale, Padova. ....	188
Figura 47: Giovanni del Biondo, 1375-80, <i>Martirio di san Sebastiano</i> , Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Immagine tratta da: <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG">http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG</a> .....	191
Figura 48: Altichiero, dettaglio della Crocifissione, Oratorio di San Giorgio, Padova .....	193
Figura 49: Altichiero, dettaglio di cavaliere orientale, Crocifissione, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova, dettaglio lato destro .....	193
Figura 50: Altichiero, Orientale di spalle, dettaglio dall' <i>Adorazione dei Magi</i> , Oratorio di San Giorgio, Padova .....	193
Figura 51: Altichiero, Adorazione dei Magi, Oratorio di San Giorgio, Padova .....	194
Figura 52: Altichiero, dettaglio dei personaggi a sinistra della croce Crocifissione, Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova. ....	196
Figura 53: Altichiero, dettaglio dei personaggi a destra della croce, <i>Crocifissione</i> , Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova. ....	197
Figura 54: Pisanello, Calmucco e altri cavalieri, dettaglio da <i>S.Giorgio e il drago</i> , Chiesa di S. Anastasia, Verona, foto dell'autore .....	202
Figura 55: Fine dell'XI sec., dettaglio dei dannati all'Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	211

Figura 56: Dannato occidentale, Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	213
Figura 57: Missio Apostolorum (fol. 20r), in un Tetraevangelion costantinopolitano, BNF, 1050 circa. ....	214
Figura 58: Possibile pirata narentano, Inferno, <i>Giudizio Universale</i> , Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	215
Figura 59: Dannato maghrebino, , Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	216
Figura 60: Dannato nilotico, Inferno, Giudizio Universale, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	216
Figura 61: Arabo o ebreo, Inferno, <i>Giudizio Universale</i> , Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	217
Figura 62: Ambasciatori di Teofilo dal califfo di Bagdad, <i>Skylitzes</i> , fol. 47, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid. ....	218
Figura 63: Illustrazioni alla <i>Cantiga XCV</i> (rapimento di un conte cristiano, da parte dei perfidi musulmani) dalle <i>Cantigas de Santa Maria</i> , MS T.I.1, Biblioteca de El Escorial, Madrid. ....	219
Figura 64: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "ARABE", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia. ....	222
Figura 65: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "CRETES", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia. ....	222
Figura 66: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "IVDEI", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	223
Figura 67: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "ROMANI", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	223
Figura 68: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "LIBIAM", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	223
Figura 69: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "EGIPTVM", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	223
Figura 70: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "PA(n)PHILIAM", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	224
Figura 71: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 "PONTVM", <i>Cupola della Pentecoste</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	224



Figura 72: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “FRIGIA”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	224
Figura 73: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “ASIATICI”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	224
Figura 74: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “CAPPADOCIA”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	225
Figura 75: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “IVDEA”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	225
Figura 76: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “MESOPOTAMIA”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	225
Figura 77: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “ELAMIT”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	225
Figura 78: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “MEDI”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	226
Figura 79: Mosaicisti veneto-bizantini, 1149-1159 “PARTHI”, Cupola della Pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia .....	226
Figura 80: Dettaglio dei battesimi, Alesandria, Efeso, Iudea – Frigia, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia .....	232
Figura 81: Dettaglio dei battesimi, Frigia – Etiopia – Egipto – India, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia .....	232
Figura 82: Dettaglio dei battesimi, India – Acaia – Roma – India, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia .....	233
Figura 83: Dettaglio dei battesimi, India – Mesopotamia – Palestina - Alesandria, Cupola del Battistero, Basilica di San Marco, Venezia .....	233
Figura 84: <i>Testimone di battesimo in Acaia</i> , Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	236
Figura 85: Testimone di battesimo in Etiopia, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia.....	236
Figura 86: Testimone di battesimo in India, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	237
Figura 87: Testimone di battesimo in Frigia, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	237
Figura 88: Testimone di battesimo in Mesopotamia, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia.....	238

Figura 89: Testimone di battesimo a Roma, Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	238
Figura 90: <i>Camelliere</i> , Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	239
Figura 91: Geografia della Missio Apostolorum, da Pincus, <i>Geografia e politica nel Battistero di San Marco: la cupola degli apostoli</i> , fig. 10 .....	242
Figura 92: rotte commerciali dei veneziano, da Lane, <i>Storia di Venezia</i> , p. 85. ....	243
Figura 93: Capitello n° 14 : LATINI, Palazzo Ducale, Venezia .....	249
Figura 94: Capitello n° 14 : TARTARI, Palazzo Ducale, Venezia.....	249
Figura 95: Capitello n° 14 : TURCHI, Palazzo Ducale, Venezia .....	250
Figura 96: Capitello n° 14 : ONGARI, Portico del Palazzo Ducale, Venezia.....	251
Figura 97: Capitello n° 14 : GRECI, Palazzo Ducale, Venezia.....	251
Figura 98: Capitello n° 14 : GOTI, Palazzo Ducale, Venezia .....	252
Figura 99: Capitello n° 14 : EGICV, Palazzo Ducale, Venezia .....	252
Figura 100: Capitello n° 14 : PERSII, Portico del Palazzo Ducale, Venezia.....	253
Figura 101: Capitello n° 21, Uomo maturo con camicia aperta, porticato del Palazzo Ducale, Venezia.....	256
Figura 102: Capitello n° 21, Cavaliere, porticato del Palazzo Ducale, Venezia .....	257
Figura 103: Capitello n° 21, Adulto barbuto (satiro?), porticato del Palazzo Ducale, Venezia..	257
Figura 104: Capitello n° 21, Tartaro, porticato del Palazzo Ducale, Venezia.....	258
Figura 105: Capitello n° 21, Anziano barbuto con cappello foderato in pelo, porticato del Palazzo Ducale, Venezia .....	258
Figura 106: Capitello n° 21, veneziano o abitante di colonia veneziana, porticato del Palazzo Ducale, Venezia .....	259
Figura 107: Capitello n° 21, Uomo maturo, porticato del Palazzo Ducale, Venezia .....	260
Figura 108: Capitello n° 21, Moro africano (trequarti), porticato del Palazzo Ducale, Venezia	260
Figura 109: Capitello n° 21, Moro africano (fronte), porticato del Palazzo Ducale, Venezia ....	260
Figura 110: Miniature veneziano. allegoria politica: il re d'Armenia in pericolo attende l'arrivo degli alleati cristiani, in Marino Sanudo Torsello,1321, <i>Liber secretorum fidelium crucis</i> , ms reg. lat. 548, f14r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma .....	263
Figura 111: Il Mondo secondo la storia mosaica (mappa del 1854) tratta da: <a href="http://it.wikipedia.org/wiki/File:Noahsworld_map.jpg">http://it.wikipedia.org/wiki/File:Noahsworld_map.jpg</a> .....	266
Figura 112: Identificazioni geografiche di Flavio Giuseppe, circa 100 d.C. Immagine tratta da: <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/File:Josephustable3.jpg">http://en.wikipedia.org/wiki/File:Josephustable3.jpg</a> .....	267

Figura 113: Sconfitta dei mongoli (in fuga con vessillo con stelle di Davide) nella battaglia di Homs (1281), <i>Histoire des Tartares</i> di Aitone da Corico, XIV secolo, Nouvelle acquisition française 886, fol. 27v , BNF, Paris .....	269
Figura 114: L'ebbrezza di Noè, Pilastro sul ponte della Paglia, Palazzo Ducale, Venezia.....	273
Figura 115: Cavalieri oranti con cavallo, Frammento di recinzione (Museo civico di Capodistria), foto dell'autore .....	276
Figura 116: Tre soldati (armeno, etiope e mongolo?) oranti, Frammento di recinzione (Museo civico di Capodistria), foto dell'autore.....	276
Figura 117: L'imbarco dei Cavalieri per le crociate, da una miniatura del manoscritto "Statuts de l'ordre du Saint-Esprit de Naples", MS fr. 4274, BNF, Parigi.....	280
Figura 118: Sbarco dei normanni di Guglielmo in Inghilterra, arazzo di Bayeux, 1070-77, manifattura di Canterbury .....	281
Figura 119: Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona .....	282
Figura 120: Dettaglio del corteo, Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona .....	282
Figura 121: Galeno e Ippocrate, Affreschi della cripta, Cattedrale di Anagni .....	284
Figura 122: <i>Allegoria della Germania</i> , Vangeli di Ottone III (Monaco, Bayerische Staatbibliothek, Clm. 4453, fol. 23v. e 24r) .....	286
Figura 123: Predica di un santo - Particolare della folla di astanti, Museo Cristiano di Cividale (archivio), foto dell'autore .....	299
Figura 124: <i>Horus, Thot e Anubis</i> . Camera mortuaria della regina Tyti, Luxor, Egitto. ....	306
Figura 125: Frescante di ambito austriaco, 1250-80, San Francesco, dettaglio di Crocifissione, Oratorio di Santa Maria in Valle, Cividale (UD) .....	309
Figura 126: <i>Teofilo e la sua corte</i> , Skylitze, f42v, MS Graecus Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional de España, Madrid.....	311
Figura 127: <i>Santi Francesco, Daniele e Bartolomeo</i> , Chiesa cimiteriale di Santa Giuliana, affresco di ambito veneto-riminese, 1329-1349, Castel d'Aviano (PN).....	312
Figura 128: Frate Elia con berretto armeno. La figura è tratta da L. DE CHÉRANCÉ, <i>Saint François d'Assise</i> , Paris 1885, p. 152. ....	313

## Tavole

Tavola 1: Inferno sulla controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	320
Tavola 2: Giudizio Universale sulla controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) .....	322
Tavola 3: <i>Giudizio Universale</i> , da un <i>Evangelion</i> , ms. Grec 74, f. 51v, BNF, Paris (F).....	323
Tavola 4: Cupola della pentecoste, Basilica di San Marco, Venezia. Immagine tratta da: <a href="http://www.educat.it/testi/CDA/images/x11-206.png.pagespeed.ic.LOnyEV9vMM.png">http://www.educat.it/testi/CDA/images/x11-206.png.pagespeed.ic.LOnyEV9vMM.png</a> .....	328
Tavola 5: Cupola del Battistero, basilica di San Marco, Venezia .....	329
Tavola 6: La Missione degli apostoli, miniatura, Omelie di Gregorio di Nazianzo, Graecus 510, f. 426V. Parigi, BNF. Immagine tratta da: <a href="http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&amp;I=316&amp;M=imageseule">http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&amp;I=316&amp;M=imageseule</a> .....	330
Tavola 7: Capitello 10, Canestri di Frutta, Moloni, Museo dell'Opera, Venezia .....	337
Tavola 8: Capitello 18, Santi lapicidi, Discipulus tartarus, Museo dell'Opera, Venezia .....	338
Tavola 9: Capitello 29, Creature Mostruose, Ragazzo delfino con viella, Museo dell'Opera, Venezia.....	339
Tavola 10: Capitello 18L: Musico orientale, loggiato del Palazzo Ducale, Venezia.....	340
Tavola 11: Capitello 46L, Orientale tra le foglie, Museo dell'Opera, Venezia .....	341
Tavola 12: Capitello 42L, Orientale tra le foglie, Museo dell'Opera, Venezia .....	341
Tavola 13: Capitello 42L: Tartaro con cimiero, Originale: 1340-1355, Museo dell'Opera, Venezia.....	342
Tavola 14: Capitello 46L: Tartaro con turbante, Originale: 1340-1355, Museo dell'Opera, Venezia .....	342
Tavola 15: Frammento sinistro di recinzione, Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper), foto dell'autore .....	344
Tavola 16: Frammento destro di recinzione, Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper), foto dell'autore .....	344
Tavola 17: Omaggio all'Imperatore, Torre dell'Abbazia di San Zeno, Verona.....	346
Tavola 18: Anonimo frescante, Maestà e storie della vita di un santo, lunetta e fascia sottostante, Oratorio di Santa Maria in Valle, Cividale (UD), (foto dell'autore).....	347
Tavola 19: Frescante alto-adriatico, fine del XII secolo, Scontro tra un cavaliere asiatico e uno occidentale, cripta della basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia, foto dell'autore ..	350

Tavola 20: <i>Crocifissione di Sant'Andrea</i> (dettaglio), chiesa dei SS. Andrea e Anna, Perteole (UD).....	353
Tavola 21: <i>Crocifissione di Sant'Andrea</i> (dettaglio), chiesa dei SS. Andrea e Anna, Perteole (UD).....	354
Tavola 22: <i>Cristo caccia i mercanti dal Tempio</i> , parete sinistra del coro, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	356
Tavola 23: <i>Disputa di Gesù con i dottori del Tempio</i> , parete sinistra del coro, Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	357
Tavola 24: <i>Flagellazione di Cristo</i> , Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	358
Tavola 25: <i>Salita al Calvario</i> , Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	358
Tavola 26: <i>Mosè nel deserto</i> , Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	359
Tavola 27: <i>Corteo dei Magi (dettaglio)</i> , Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN)....	361
Tavola 28: <i>Crocifissione</i> (dettaglio della base della croce), Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	362
Tavola 29: <i>Crocifissione</i> (dettaglio della parte alta della croce), Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spilimbergo (PN).....	363
Tavola 30: Frescante friulano, Dettaglio della Crocifissione, metà del XV secolo, Chiesa di San Giovanni Battista, Spilimbergo (PN). .....	364
Tavola 31: Otinel e Belisande in trono, Abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena (PN), foto dell'autore .....	366
Tavola 32: Vitale da Bologna, 1348-49, <i>Storie di San Nicola</i> , parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine.....	371
Tavola 33: Vitale da Bologna, 1348-49, <i>Fanciullo rapito e messo in salamoia</i> , parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine .....	372
Tavola 34: Vitale da Bologna, 1348-49, <i>Contadino ed ebreo innanzi al giudice</i> , parete destra della Cappella di San Nicolò, Duomo, Udine .....	372
Tavola 35: <i>Gioacchino cacciato dal tempio</i> , Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD), Immagine tratta da: <a href="http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/1.JPG">http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/1.JPG</a> .....	374
Tavola 36: <i>Adorazione dei Magi</i> , Chiesa di Santa Maria in Vineis, Strassoldo (UD), Immagine tratta da: <a href="http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/11.JPG">http://www.ricre.org/fileadmin/user_upload/Chiese/S.Maria%20in%20Vineis%202/11.JPG</a> .....	375

Tavola 37: Frescante friulano, 1350-70, <i>L'ebreo rapinato</i> , Chiesa di San Nicolò vescovo, Vuezis, Rigolato (UD) .....	377
Tavola 38: Frescante friulano, 1350-70, <i>L'ebreo rapinato (dettaglio)</i> , Chiesa di San Nicolò vescovo, Vuezis, Rigolato (UD) .....	378
Tavola 39: Frescante friulano, 1350-70, <i>Morte del ladro dell'ebreo</i> , Chiesa di San Nicolò vescovo, Vuezis, Rigolato (UD).....	379
Tavola 40: Frescante austriaco, 1200-1250, Martirio di San Lorenzo, parete sinistra della navata, Chiesa di San Zenone Vescovo, Rodda Alta, Pulfero (UD) .....	381
Tavola 41: Frescante friulano, 1400-1425, <i>Presentazione di Gesù al Tempio</i> , parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD) .....	383
Tavola 42: Frescante friulano, 1400-1425, Salita al Calvario, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD).....	384
Tavola 43: Frescante friulano, 1400-1425, Strage degli innocenti, parete sinistra della navata, Chiesa di San Nicolò vescovo, Comeglians (UD).....	385
Tavola 44: Frescante altoadriatico, XIII secolo, <i>San Giusto condotto al martirio</i> , Chiesa di San Giusto martire, Trieste. Foto dell'autore .....	387
Tavola 45: Anonimo frescante veneziano, <i>Adorazione dei Magi</i> , Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell'autore .....	389
Tavola 46: Anonimo frescante veneziano, Crocifissione di Cristo, Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona. Foto dell'autore .....	390
Tavola 47: Altichiero, <i>Crocifissione</i> , Cappella di San Felice, Basilica del Santo, Padova. ....	392
Tavola 48: Guariento, 1344, Bacio di Giuda e Flagellazione, Norton Simon Museum of Art di Pasadena, California, USA. Foto Fondazione Cini.....	394
Tavola 49: Giusto dei Menabuoi, 1375-78, Crocifissione di Cristo, Battistero di Padova, Padova .....	396
Tavola 50: Giusto dei Menabuoi, 1382, <i>Martirio di San Giacomo</i> , Cappella del beato Luca Belludi, Chiesa di Sant'Antonio, Padova.....	397
Tavola 51: Seguace di Altichiero, 1370-90, <i>Crocifissione</i> , Collezione privata, Milano .....	398
Tavola 52: Guariento, 1360-70, Crocifissione di San Filippo, Chiesa degli Eremitani, Padova..	399
Tavola 53: Cerchia di Altichiero, 1380-1400, <i>Crocifissione</i> , Opera perduta .....	400
Tavola 54: Attribuita a Lorenzo Veneziano, 1370 circa, <i>Crocifissione</i> , Collezione Privata, Monaco di Baviera (D).....	401
Tavola 55: Miniatore veneto, 1290 circa, Flagellazione, Historisches Museum, Berna (CH) ....	403
Tavola 56: Paolo Veneziano, <i>Martirio di San Marco</i> , Museo Marciano, Venezia .....	405

Tavola 57: Tommaso da Modena, 1360-65, <i>Martirio di Sant'Orsola</i> , Museo della Chiesa di Santa Caterina, Treviso.....	406
Tavola 58: Paolo Veneziano, <i>Martirio di Sant'Orsola</i> , Coll. Privata, Firenze .....	408
Tavola 59: Anonimo veneziano, 1350-1400, <i>Gesù tra i dottori</i> , Gallerie dell'Accademia, Venezia.....	410
Tavola 60: Anonimo veronese, 1350 circa, <i>Cristo davanti a Caifa</i> , Museo di Castelvecchio, Verona .....	411
Tavola 61: <i>Arresto e derisione di Cristo</i> , Basilica di San Marco, Venezia.....	413
Tavola 62: "Farisei", dettaglio del volto e del copricapo, <i>Arresto e derisione di Cristo</i> , Basilica di San Marco, Venezia .....	414
Tavola 63: Nicoletto Semitecolo (attribuito), <i>Adorazione dei Magi</i> , Coll. priv. Amsterdam (NL) .....	415
Tavola 64: Maestro di Velo d'Astico, 1380 circa, <i>Crocifissione</i> , Chiesa di San Giorgio, Seghe di Velo d'Astico (VI) .....	417
Tavola 65: Frescante veneto, 1355 circa, <i>Crocifissione</i> , Chiesa di Sant'Orsola, Vigo di Cadore (BL) .....	418
Tavola 66: Frescante veneto, 1355 circa, Dettaglio della spartizione delle vesti, dalla Crocifissione, Chiesa di Sant'Orsola, Vigo di Cadore (BL) .....	419
Tavola 67: Maestro della Cappella Forzatè, 1380-1400, <i>Crocifissione</i> , Cappella del Crocifisso, Chiesa di Santa Lucia, Treviso .....	421
Tavola 68: Portone con formelle bronzee, Chiesa di San Zeno, Verona .....	424
Tavola 69: Portale bronzeo di San Zeno, <i>Fustigazione di Cristo</i> , Basilica di San Zeno, Verona .....	425
Tavola 70: Portale bronzeo di San Zeno, <i>Ritorno di Giuseppe</i> , Basilica di San Zeno, Verona....	426
Tavola 71: Portale bronzeo di San Zeno, <i>Tavole della Legge (Traditio legis?)</i> , Basilica di San Zeno, Verona .....	426
Tavola 72: <i>Mosè con le Tavole della Legge</i> , Battistero di San Giovanni, Concordia Sagittaria (VE) .....	429
Tavola 73: Frescante veneto, <i>Scena campestre e scena di battaglia</i> , sacello dell'Abbazia di Santa Maria Maggiore, Summaga (VE).....	432
Tavola 74: Frescante veneto, 1275-1325, <i>San Daniele</i> , Chiesa di Santa Caterina, Ponte nelle Alpi (BL).....	433
Tavola 75: Frescante veneto, 1275-1325, <i>San Daniele</i> , Chiesa di Santa Margherita, Salagona (BL) .....	436

Tavola 76: Frescante giottesco, 1350 circa, Martirio di San Bartolomeo, Chiesa dei Domenicani, Bolzano .....	438
Tavola 77: <i>Storie di san Nicola</i> , Dettaglio delle <i>Tre fanciulle avviate alla prostituzione</i> , Chiesa dei Domenicani, Bolzano .....	439
Tavola 78: <i>Personaggio orientale</i> , Residenza Niederhaus, Aslago (BZ). Illustrazione tratta da Rasmø (1972), fig. 217 .....	440
Tavola 79: Frescante dell'ambito di Giovannino de' Grassi, 1400 circa, <i>Storie di San Giuliano</i> , Duomo, Trento. Immagine tratta da Rasmø (1972), fig. 199 .....	441
Tavola 80: Frescante austriaco, 1350 circa, Cena a casa di Levi, Chiesa di Santa Caterina, Matrei am Brenner (Austria) .....	443
Tavola 81: <i>Le triadi - I tre re ebrei</i> , Castel Roncolo (BZ), foto dell'autore .....	444
Tavola 82: Hans Stocinger, <i>La raccolta della manna</i> , Chiesa parrocchiale di Terlano (BZ) .....	446
Tavola 83: Frescante bolzanino, <i>Ebrei in preghiera</i> , Cappella della Pietà, Chiesa cimiteriale di Riffiano (BZ) .....	447
Tavola 84: Andrea di Buonaiuto, 1365, <i>Salita al Calvario</i> , Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze .....	449
Tavola 85: Andrea di Buonaiuto, 1365, <i>Pentecoste</i> , Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze .....	450
Tavola 86: Andrea di Buonaiuto, 1365, <i>Crocifissione</i> , Cappellone degli Spagnoli, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze .....	451
Tavola 87: Vitale da Bologna, 1353-55, Adorazione dei Magi, National Gallery of Scotland, Edimburgh (UK) .....	452
Tavola 88: Vitale da Bologna, 1355, <i>Crocifissione</i> , Museo Thyssen-Bornemisza, Lugano (CH) .....	453
Tavola 89: Artista dell'Italia settentrionale, 1275-1325, Scene della Passione, Institute of Arts, Detroit (USA) .....	454