

VALERIA RUBBI

Il Miracolo del Crocifisso di Beirut del fiorentino Jacopo Coppi in San Salvatore a Bologna: architettura picta e tentativi per una nuova tolleranza ebraica nell'età di Paleotti

ABSTRACT

La pala di Jacopo Coppi, conservata presso la chiesa di San Salvatore a Bologna, rappresenta il *Miracolo del Crocifisso di Beirut* (1579), una rara iconografia che il pittore fiorentino inserisce all'interno di una complessa architettura *picta*. Lo studio ne riconsidera gli aspetti iconografici e stilistici attraverso i dati della più aggiornata letteratura artistica per leggerli in una nuova e diversa prospettiva che testimonia, inoltre, un'inaspettata politica di tolleranza verso gli ebrei in ambito paleottiano.

PAROLE CHIAVE: Miracolo del Crocifisso di Beirut; Jacopo Coppi; architettura *picta*; ebrei; Gabriele Paleotti

The Miracle of the Crucifix of Beirut by the Florentine Jacopo Coppi in San Salvatore in Bologna: painted architecture and hypothesis for a new Jewish tolerance in the age of Gabriele Paleotti

ABSTRACT

The altarpiece by the Florentine Jacopo Coppi kept at the church of San Salvatore in Bologna represents the *Miracle of the Crucifix of Beirut*, a rare iconography that the Florentine painter inserts in a complicated *architectura picta*. This studio reconsiders the iconographic and stylistic aspects through the data of the most updated artistic literature pieces in order to read them in a new and different historiographic perspective, which also shows an unexpected policy of tolerance towards Jews in the Palaeottian context.

KEYWORDS: Miracle of the Crucifix of Beirut; Painted architecture; Jews; Gabriele Paleotti

«La copiosa storia dipinta in gran tavola, del miracoloso Crocifisso della Città di Baruti, è bellissima fattura di Giuseppe Coppi, che con ragione perciò vi scrisse il suo nome»¹, così nel 1686 Carlo Cesare Malvasia commenta la grande pala del toscano Jacopo Coppi, ora collocata nel transetto destro della chiesa di San Salvatore a Bologna (fig. 1).

La fortuna critica del dipinto è scarna: viene ricordato a partire dal 1603 nella guida di Francesco Cavazzoni che ne evidenzia l'importanza come pala dell'altare maggiore²; dopo la ricostruzione seicentesca della chiesa, Antonio Masini nella *Bologna perlustrata* del 1650 informa della nuova collocazione del dipinto «nell'altare presso la sacrestia»³; successivamente, lo stesso Malvasia, oltre a lodarla, ne trascrive con precisione l'iscrizione che si trova alla base: «*Jacobi Copii Civis Florentini opus 1579*»⁴.

¹ CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686, p. 168.

² «Ancona de l'altare maggiore de Iacomo Coppa fiorentino»; FRANCESCO CAVAZZONI, *Pitture e sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, (Bologna 1603) in *Scritti d'arte*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999, p. 45, n. 142.

³ «In memoria di quel gran miracolo, nell'immagine del Crocifisso nella Città di Baruti di Soria successo nel 765, il quale viene spiegato in pittura di Gioseffo Coppi nell'Altare della Sagrestia», ANTONIO PAOLO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, Tipografia Benacci, 1650 p. 77; così anche nella seconda edizione del 1666 (p. 75).

⁴ CARLO CESARE MALVASIA, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Nella Stamperia del Longhi, 1792, p. 158.

Nei decenni successivi la pala viene sempre ricordata nelle guide: lo stesso Charles de Brosses, di passaggio in città nel settembre del 1739, nota la pala nella chiesa di San Salvatore⁵. Ma solo nel 1989 Caterina Spada riporta di nuovo l'attenzione sul dipinto di Coppi⁶: ripercorre la genesi della leggenda iconografica rapportandola al clima religioso instaurato a Bologna dal cardinale Gabriele Paleotti e propone quale committente il priore Raffaele Campioni, che aveva affidato nel 1577 allo stesso artista la raffigurazione del miracolo beritense nel catino absidale della chiesa romana di San Pietro in Vincoli⁷. Ma molti aspetti di quest'opera restano ancora da approfondire: innanzitutto, la personalità ancora poco conosciuta di Raffaele Campioni.

La ricerca pubblicata da Antonio Samaritani nel 1997 ha risolto alcune questioni sulla biografia e sulla personalità del religioso, al secolo Sebastiano di Pellegrino Campioni: nato nel 1526 a Cento, dopo un continuo peregrinare da una canonica all'altra diviene priore a Roma nel 1571 e priore generale dell'Ordine dal 1575 fino al 1577; di nuovo a Bologna in qualità di priore dal 1578 al 1580, sarà rieletto priore generale per i successivi tre anni⁸. Uomo colto, convinto sostenitore delle idee riformatrici di Filippo Melantone. Durante gli anni giovanili, in un clima di chiusure e sospetti, sembra portare avanti una politica filo-eretica⁹, seppur moderata, le cui conseguenze, tuttavia, si faranno sentire anche successivamente: subì tre processi in dieci anni. Già nel ruolo di priore generale, nel 1575 e di nuovo nel 1581, viene processato dal Sant'Uffizio per eresia, accusa che

⁵ «A San Salvatore: un Crocifisso miracoloso del Coppi, di chiara maniera lombarda»; CHARLES DE BROSSES, *Memoria sui principali quadri di Bologna con brevi osservazioni*, in *Viaggio in Italia. Lettere in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 179.

⁶ CATERINA SPADA, *Il miracolo del crocifisso di Beirut nella Pala di Jacopo Coppi*, «il Carrobbio», XV, 1989, pp. 326-334; si segnala, inoltre, la scheda sulla pala compilata da LUIGI SAMOGGIA, «Il miracolo del Crocifisso di Beirut», in *Mistero e Immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna, 20 settembre-23 novembre 1997) Milano, Electa, 1997, cat. 56, pp. 182-183. Per quanto riguarda la bibliografia su Jacopo Coppi, si rinvia a CLAUDIO STRINATI, *Ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 610-612 e PIERLUIGI CAROFANO, *Una pala dimenticata di Jacopo Coppi*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 140-145, con bibliografia da integrare e aggiornare con una nuova e approfondita indagine biografica e stilistica di Alessandro Nesi resa nota in vari contributi: ALESSANDRO NESI, *Contributi alla Cronologia e alla Ritrattistica di Jacopo Coppi*, «Arte Cristiana», 90, 2002, pp. 341-346; *Nuove scoperte su Jacopo Coppi*, «Arte Cristiana», 92, 2004, pp. 17-21; «Ritratto di Francesco I de' Medici», «Predica di San Vincenzo Ferrer» e «Ecce Homo», schede in *La Bella Maniera Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, a cura di Federico Berti e Gianfranco Luzzetti, catalogo della mostra (Grosseto, 31 maggio-30 settembre 2008), Firenze, Edizioni Polistampa, 2008, cat. 17, pp. 106-109, cat. 19, pp. 114-117, cat. 20, pp. 118-121, con nuove attribuzioni; nello stesso catalogo, la scheda 18 dedicata a «San Giorgio e il drago» è di Federico Berti, pp. 110-113; inoltre, ancora di NESI il più recente, *Jacopo e Piero Coppi, aggiunte e aperture*, Firenze, Maniera, 2017.

⁷ A Roma, due iscrizioni alla base del catino absidale ricordano l'anno, l'autore e il committente degli affreschi che, tuttavia, sono segnalati con pochi accenni nella vasta bibliografia riguardante il sacro edificio, si rinvia a MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Affreschi del Coppi in S. Pietro in Vincoli*, «il Vasari», XXI, 1963, p. 186, scritto in occasione dell'importante restauro compiuto nel 1963; *La Basilica di San Pietro in Vincoli*, a cura di Gabriele Bartolozzi Casti, Roma, Viella, 2013, pp. 62-64.

⁸ Per un primo sguardo sulla carriera ecclesiastica di Raffaello Campioni, si rinvia al prezioso scritto settecentesco del canonico Giovanni Grisostomo Trombelli: «L'anno 1574 cadè l'elezione sul P. D. Rafaello Campioni Centese, nazione allora non separata dalla Bolognese e proseguì ad esserlo per li 4 anni seguenti [...] In tal tempo fece egli dipingere da valente Artefice il Coro di S. Pietro in Vincoli, e rappresentare in esso le due Storie de' Vincoli di S. Pietro, e del Crocifisso di Baruti», GIOVANNI GRISOSTOMO TROMBELLI, *Memorie storiche concernenti le due canoniche di Santa Maria di Reno e di San Salvatore insieme unite*, Bologna, per Girolamo Corciolani ed eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, 1752, pp. 135 e 306-307; cfr. C. SPADA, *Il miracolo del crocifisso* cit., p. 326; ANTONIO SAMARITANI, «Protestanti» centesi a Bologna, in *Religione cittadina, autoriforma cattolica, malessere ereticale a Cento nel secolo XVI tra Estensi e Controriforma*, Ferrara, Corbo, 1997, pp. 97-127.

⁹ Nel XVI secolo, l'Inquisizione rivolse una particolare attenzione ai canonici regolari di San Salvatore: furono più volte sospettati ed accusati di eresia; si rinvia a GUIDO DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1999, p. 155, che sottolinea l'esistenza di una vera e propria «scuola di eresia» con a capo il canonico Cornelio da Carpi, maestro di Campioni.

verrà negli anni costantemente avanzata da alcuni «malevoli fratelli» del suo ordine¹⁰. L'ultimo processo avviene nel 1585 per motivi di carattere amministrativo: Campioni è accusato di aver accumulato denari *pro domo sua*, quando sembra che fossero destinati a «voler fabbricare una chiesa in Bologna degna di quel luoco [...] non avendo mai avuto altro pensiero, che ampliare, il colto divino in quel Monastero di Bologna, et magnificar quel luoco»¹¹; viene inoltre accusato di aver nascosto a casa del fratello una «pericolosa biblioteca»¹². La sentenza definitiva si risolve con una assoluzione *ad cautelam*, forse per la benevolenza che avevano sempre dimostrato nei suoi confronti sia il papa, Gregorio XIII, sia il cardinale Paleotti, seppur con qualche perplessità¹³.

Nello studio approfondito di Samaritani si intravede un indizio molto importante: Campioni è in buoni rapporti con il cardinal Paleotti¹⁴, che in questi anni è alla ricerca di una soluzione al difficile problema delle immagini sacre, tema centrale nel suo progetto di un moderato disciplinamento sociale¹⁵. Questa spia indiziaria stimola ad immaginare un dialogo tra Campioni e Paleotti per dare indirizzi, consigli, suggerimenti all'artista fiorentino che deve creare una «macchina d'altare», capace di coinvolgere lo spettatore che, mentre apprende, si «diletta» e si «commuove» secondo quella gestione degli affetti propria alla pedagogia religiosa del cardinale bolognese.

¹⁰ Tra le numerose testimonianze d'accusa contro Campioni riportate da Samaritani, si segnala quella di don Michele da Siena: «Io ho sentito dire più volte dire (sic) da d. Apollinare che il nostro generale che è adesso generale si chiama d. Raffaello da Cento gli ha insegnato negar il Purgatorio e che lui detto generale non crede né in Xristo né meno in la Vergine Maria», Pisa, Archivio Arcivescovile, Fondo Inquisizione, b.1, f. 15r, in A. SAMARITANI, «*Protestanti*» *centesi* cit., p. 110.

¹¹ Modena, Archivio di Stato, Fondo demaniale, *Regolari*, 23, s.d., trascritta da A. SAMARITANI, «*Protestanti*» *centesi* cit., p. 117.

¹² Bartolomeo e Paolo Campioni, oltre ad un negozio di aromateria, avevano a Bologna l'appalto dell'allume di rocca; processati entrambi, furono scagionati non senza pesanti conseguenze; *ibidem*, p. 302; sarebbe utile identificare i testi, cfr. MAURO PERANI, *Confisca, censura e roghi di libri ebraici a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, in *La cultura ebraica a Bologna tra medioevo e rinascimento*, a cura di Mauro Perani, atti del convegno internazionale (Bologna, 9 aprile 2000), Firenze, Giuntina, 2002, pp. 103-116.

¹³ Nonostante Gregorio XIII, su pressione dei canonici del monastero, spinga Paleotti ad aprire il processo per abusi economici, Samaritani sottolinea come in seguito sia evidente la grande indulgenza accordata al priore dal pontefice e dal cardinale; si rinvia a A. SAMARITANI, «*Protestanti*» *centesi* cit., p. 117. Un anno dopo l'elezione a generale, nel 1576, Campioni pubblica due opuscoli: il primo dedicato agli esercizi spirituali dove, pur ricalcando la linea di indirizzo approvata dal capitolo generale, sembra voler sottolineare la consapevolezza della debolezza umana che nella preghiera trova salvezza e conforto; il secondo è la *Regola de Novizi e Professi che vivono sotto la disciplina regolare de Maestri nella Congregazione de Can. Reg. di S. Salvatore dell'Ord. di S. Agostino*, in Firenze, Appresso Giorgio Mariscotti, 1576 (una copia si trova presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (segn. E.13.1.5.) ed apparteneva nel XVIII secolo, come risulta dal sigillo, all'erudito ferrarese Giovanni Andrea Barotti, profondo conoscitore della letteratura teologica) nel quale, seppur in presenza di un «asfittico, impersonale, automatismo», i motivi di meditazione quotidiana e le direttive formali per il meticoloso succedersi degli atti giornalieri si «aprono ad un certo respiro», in sintonia anche con la più generale tendenza di Paleotti a riportare il cristianesimo alla sua forma originaria; cfr. ADRIANO PROSPERI, *Devozioni e conversioni*, vol. III, p. 350, fa parte della collana *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, 3 voll., a cura di Adriano Prosperi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.

¹⁴ Si rinvia alla nota precedente.

¹⁵ Si rinvia agli studi di Paolo Prodi: GIUSEPPE OLMI, PAOLO PRODI, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, 10 settembre-10 novembre 1986), Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 213-235 e *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il mulino, 2014. Sul rapporto tra Paleotti e l'ambiente culturale e artistico bolognese ed in particolare sulla funzione della pala d'altare nell'età di Controriforma, si rinvia agli studi di VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Dalla «Maniera» alla riforma cattolica di Paleotti*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco: Bologna 1580-1600*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 25-34 (rist. in *Il classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco*, a cura di Elena De Luca, atti del colloquio Cesare Gnudi, Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 213-232) e *Le metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento: il cantiere di San Giacomo*, in *Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, vol. I, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Credito Romagnolo, 1994, pp. 218-243 (fa parte della collana *La pittura in Emilia e in Romagna*); si segnala, inoltre, ILARIA BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

Ma per comprendere il ruolo e la funzione che la pala doveva svolgere nella ritualità post-tridentina, occorre ripensarla nella sua originaria ubicazione: sull'altare maggiore della chiesa bolognese di San Salvatore prima della ricostruzione seicentesca dovuta a Giovanni Ambrogio Mazenta¹⁶.

Pochi sono i documenti che informano sulle origini antiche della chiesa e sul suo rinnovamento quattrocentesco¹⁷. Nella pianta prospettica affrescata nel 1575 nella sala Bologna in Vaticano si può vedere solo il fianco destro della chiesa, il cui impianto, oggi come allora, è orientato nella direzione est-ovest. Solo la pianta che Agostino Carracci dedica nel 1581 al cardinale Paleotti, mostra anche il fronte della chiesa: sembra una struttura semplice e lineare, di proporzioni più piccole delle attuali, con una copertura a capanna e forse a navata unica¹⁸ (fig. 2).

All'interno della chiesa tardo quattrocentesca l'eccezionale pala diveniva fulcro prospettico del percorso del fedele che procedeva dal fondo verso l'altare maggiore. In un impatto visivo a forte potenziale iconico si imponeva con esemplare chiarezza didattica il miracoloso Crocifisso dal cui costato sgorga il sangue che guarisce una moltitudine di ammalati, mentre in secondo piano si potevano ammirare i diversi episodi della storia. Il Crocifisso diveniva simbolo di quell'immagine che negli atti del secondo Concilio di Nicea (787) fu assunta come fondamentale testimonianza per avvallare il culto delle sacre icone e per questo motivo ricordata ben due volte nel *Discorso* (1582) di Paleotti, che già nel 1579 ha iniziato a circolare manoscritto in ristretti ambiti ecclesiali¹⁹. Il dipinto di Coppi si pone come l'esito suggestivo di percorsi intrecciati tra la tarda maniera riformata toscana di fine secolo e la Bologna di Paleotti.

Ma procediamo con ordine.

¹⁶ Sul progetto di Mazenta, si rinvia a ANTONELLA RANALDI, *Il controverso progetto di Giovanni Ambrogio Mazenta per la chiesa del S. Salvatore a Bologna*, «Palladio», XIX, 37, 2006, pp. 39-64, con bibliografia precedente. Nel rifacimento, la grande pala viene rimossa e spostata nel transetto destro e al suo posto verranno collocati tra il 1620 e il 1623 circa, oltre alla pala centrale con il *Salvator Mundi* di Guido Reni, otto dipinti di Giacomo Cavedone e Francesco Brizio, dei quali, i quattro in basso rappresentano nuovamente alcuni episodi della storia beritense (la scoperta del Crocifisso in casa dell'ebreo, il Crocifisso sanguinante, i miracoli e le guarigioni, il battesimo degli ebrei); cfr. EMILIO NEGRO, NICOLETTA ROIO, *Giacomo Cavedone pittore (1577-1660)*, Modena, Artioli, 2001, p. 207, schede pp. 138-140, che saranno oggetto di un prossimo studio. Sul ruolo della pala d'altare controriformata a Bologna, si rinvia a MARINELLA PIGOZZI, *Forme e funzioni dell'altare maggiore a Bologna: la risposta politica e artistica della chiesa cattolica alle contestazioni della riforma*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale: progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1996, pp. 23-41.

¹⁷ I documenti riportano esigue informazioni: in seno al grande fervore operativo promosso da Giovanni II Bentivoglio, San Salvatore dagli anni Settanta del Quattrocento viene interessata da una serie di trasformazioni che sembrano riguardare le mura esterne della chiesa e, soprattutto, l'ambiente circostante con la creazione della piazza, GASPARE NADI, *Diario bolognese*, rist. anast. a cura di Corrado Ricci e Andrea Bacchi della Lega, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, p. 81 e V. RUBBI, *Il Diario di Gaspare Nadi: un capomastro al lavoro nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Arte, architettura e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 267-291. Francesco Malaguzzi Valeri riporta un contratto del 1473 tra Giacomo Achi e i canonici per la costruzione di un soffitto a cassettoni; FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento*, «Rassegna d'Arte», 1941, pp. 25-28, in particolare p. 26. Il soffitto fu dipinto l'anno successivo da Giacomo Filippo Tealti da Ferrara con quattro figure ai lati non precisate e San Salvatore al centro; Archivio di Stato di Bologna, Fondo demaniale, Corporazioni religiose, *Canonici regolari di S. Salvatore e di S. Maria di Reno*, 230/2677, ff. 1-4. La ristrutturazione proseguì nel secolo successivo con il rifacimento in forme rinascimentali di una parte del convento, tra cui la grandiosa biblioteca e i tre chiostri ancora oggi visibili; si rinvia a MASSIMO FORNASARI, *Storia, tradizione e cultura di un antico ordine religioso*, in *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna centro spirituale e luogo di cultura*, a cura di Massimo Fornasari, Marco Poli, Adelfo Zaccanti, Firenze, Vallecchi, 1995, pp. 11-25.

¹⁸ Il corpo della chiesa di forma rettangolare arrivava all'altezza del campanile romanico ancora in essere. I saggi effettuati durante l'ultimo restauro, compiuto nel 2004 dalla soprintendenza per i beni architettonici, hanno portato a credere che l'altare maggiore si trovasse in una posizione leggermente arretrata rispetto a quella attuale; si rinvia a *Bologna, chiesa del San Salvatore. Lavori di restauro, abside e cappelle. Relazione storica e tecnica*, Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio dell'Emilia-Bologna, 2004, responsabile arch. Antonella Ranaldi.

¹⁹ C. SPADA, *Il miracolo del crocifisso* cit., pp. 327-328.

La rarissima raffigurazione della storia del Crocifisso di Beirut con scene della *Passio imaginis Christi*, trova la sua fonte letteraria nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine²⁰. Tuttavia, la leggenda ha una testimonianza scritta molto più antica: il testo con la storia del Crocifisso di Beirut fu letto durante il Concilio di Nicea II del 787 per condannare l'iconoclastia e attribuito a sant'Atanasio, arcivescovo di Alessandria, con il titolo *Historia imaginis Berytensis*, contenuto nella traduzione in latino degli Atti del Concilio pubblicati nel 1767 da Giovanni Mansi²¹.

La storia fu ripresa circa un secolo dopo nella *Patrologia Graeca* insieme a due antiche traduzioni latine²². Atanasio colloca la commemorazione dell'immagine miracolosa nel giorno della festa del Salvatore, la quale «non minori reverentia, quam natalis Domini vel Paschalis»²³, perché nel calendario della Chiesa di Roma era associata alla data dell'anniversario della fine dell'iconoclastia²⁴. Per questi motivi il dipinto di Jacopo Coppi, all'interno della chiesa bolognese dedicata al Salvatore, viene originariamente collocato sull'altare maggiore.

La storia racconta in sintesi che a Beirut, al tempo di Costantino IV, alcuni ebrei recano oltraggio a un crocifisso lasciato da un cristiano che aveva abitato la casa in precedenza, rinnovandone le torture della Passione. L'immagine reagisce miracolosamente quando dal costato esce il sangue misto ad acqua che, raccolto, ha il potere di curare e guarire i malati e gli indemoniati. Gli ebrei, impressionati portano il crocifisso al vescovo della città e dopo la conversione si fanno battezzare, mentre il sangue continua a compiere prodigi.

Nelle due opere che Coppi realizza a distanza di soli due anni, gli affreschi romani di San Pietro in Vincoli (1577) e la pala bolognese di San Salvatore (1579), lo stesso tema iconografico viene interpretato con significative varianti²⁵.

²⁰ JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, vol. II, a cura di Cecilia Lisi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1985, pp. 609-617.

²¹ GIOVANNI DOMENICO MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XIII, Florentiae, Expensis Antonii Zatta Veneti, 1767, pp. 23-31 (*Sermo sanctae memoriae patris nostri Athanasii de imagine Domini nostri Jesu Christi veri Dei nostri, facto miraculo in civitate Beryto*); con molta probabilità, la leggenda ebbe origine prima nel mondo greco, poi in quello latino.

²² ATHANASII ARCHIEPISCOPI ALEXANDRINI, *De passione imaginis Domini Nostri Jesu Christi, qualiter crucifixa est in Beryto, Syriae civitate libellus*, in *Patrologiae Graeca*, a cura di Jacques Paul Migne, XXVIII, Paris, apud J. P. Migne, 1857, coll. 796-824. Sulla diffusione del miracolo e sulle sue diverse versioni nella cultura occidentale medievale, si rinvia agli importanti saggi di MICHELE BACCI, «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*»: studio sulle metamorfosi di una leggenda, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di Gabriella Rossetti, Pisa, ETS, 2002, pp. 7-86 e *Le Majestas, il volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, «Iconographica», XIII, 2014, pp. 45-66, con bibliografia precedente. Si segnala, inoltre, il recente contributo del filologo CONCETTO DEL POPOLO, *La leggenda del miracolo del Crocifisso di Beirut*, «Bollettino. Centro studi filologici e linguistici italiani», 30, 2019, pp. 25-75; si ringrazia il professore Giovanni Ruffino per la grande disponibilità e la cortesia.

²³ «[...] Audire igitur, fratres, verbum quod factum est in diebus nostris suis scriptis vel eloquiis manifestissime universis sanctae Ecclesiae filiis viriliter declaravit. Hoc insuper ab eis efflagitans, ut per annos singulos in mense Novembri, qui apud Hebraeos est nonus, apud nos vero mensis undecimus, nono die ipsius mensis, id est quinto Idus Novembris, non minori reverentia, quam Natalis Domini vel Paschalis, ista dies praecipua observatione colatur [...]», A. A. ALEXANDRINI, *De passione imaginis* cit., coll. 819-820.

²⁴ M. BACCI, *Le Majestas* cit., in particolare pp. 52, 55 e note 45, 74-77.

²⁵ Si conoscono finora poche altre iconografie del miracolo beritense. La sua rappresentazione sembra mostrare diverse versioni, passando da uno schema conciso ed essenziale, come nel caso del dossale di San Salvatore datato 1215 e conservato presso la Pinacoteca di Siena (ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, vol. V, Milano, Hoepli, 1907, pp. 80-82 e RAFFAELE ARGENZIANO, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena*, Firenze, Sismel, 2000, in particolare pp. 159-170) e, ovviamente, nelle miniature: due provenienti da libri corali del XIV secolo segnalate da Fabrizio Lollini (FABRIZIO LOLLINI, «*Lo strepito degli ostinati ebrei*». *Iconografia antebraica a Bologna e in Emilia e Romagna*, in *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Il mulino, 1994, pp. 269-328, in particolare p. 297) ed un'altra conservata presso le City Libraries di Liverpool (ANGELO MAZZA, *Bagnacavallo senior miniatore*, «Arte a Bologna», 3, 21, 1994, pp. 81-90, in particolare p. 85), ad una formulazione che si fa più narrativa e attenta al testo scritto, come nel caso del bassorilievo datato 1442-47 che si trova a Felanitx sull'isola di Maiorca (CARLOS ESPÌ FORCEN, *Jews Desecrating a Crucifix: A Passio Imaginis Altarpiece from Mallorca*, «Iconographica», VIII, 2009, pp. 83-97 e *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio*

A Roma, la storia beritense è suddivisa in sei episodi su due registri identificati da iscrizioni: 1) *Icona Christi Invenitur*; 2) *Crucifigitur*; 3) *Transfiggitur et sanguis auritur et eo infirmi curantur*; 4) *[Icona] metropolitanae defertur*; 5) *Sanguis distribuitur*; 6) *Baptizantur et Sina[go]ga in honore [San]cti Salvatoris Consecratur*²⁶. Partendo dalla prima a destra in alto e proseguendo in senso antiorario, le scene si svolgono seguendo la narrazione su due registri: al centro, gli ebrei infieriscono sul crocifisso e tra questi, tre rozzi energumeni, due dei quali immersi nell'oscurità dell'ombra, scavano la buca, forse, per issarlo da terra; ma, nel registro sottostante, sempre al centro, viene posto il battesimo degli ebrei convertiti e la consacrazione della sinagoga. Marina Caffiero ha dimostrato come la chiesa di San Pietro in Vincoli fosse un luogo particolarmente significativo nel processo di conversione degli ebrei. Con la statua del *Mosè* di Michelangelo e il ciclo decorativo con la storia beritense di Coppi, la chiesa era diventata «la sede di un racconto edificante di conversione e di salvezza che sul piano celebrativo e rituale trovava il suo parallelo nelle solenni cerimonie di battesimo»²⁷. Inoltre, l'enfaticizzazione della conversione degli ebrei sembra anche rispecchiare *l'Ecclesia Militans* del pontificato di Gregorio XIII che fonda collegi e seminari in Europa per rinnovare la classe sacerdotale, un nuovo esercito impegnato a combattere ogni forma di eresia, anche quella ebraica²⁸. Una scelta iconografica antisemita, forse suggerita anche dallo stesso Campioni che, privilegiando questo soggetto allusivo al trionfo sull'errore, sperava di potersi scagionare dalle accuse pronunciate nei suoi confronti dal tribunale del Sant'Uffizio²⁹.

Campioni può avere suggerito, inoltre, l'uso dell'*architectura picta*³⁰, presente anche negli affreschi romani il cui impianto decorativo pare, tuttavia, meno innovativo rispetto alla versione bolognese.

Imaginis en la isla de Mallorca, Palma (Mallorca), Objeto Perdido, 2009, dove lo studioso segnala altre miniature) e nel trittico che Federico Zeri ha rintracciato e datato agli anni Quaranta del Cinquecento (*Un pannello di soggetto antisemita*, «Paragone», XXXVIII, 2 (445), 1987, pp. 23-27). A queste bisogna aggiungere l'affresco datato 1594 che si trova nel chiostro cinquecentesco della badia di San Salvatore a Vaiano e ricondotto da Adriano Rigoli alla mano di Giovanni Maria Butteri, anch'esso appartenente alla cerchia vasariana (ADRIANO RIGOLI, *Il Crocifisso miracoloso di Beirut e l'evangelizzazione dei longobardi*, in *Il Cristo di Petrognano*, a cura di Renato Stopani, Fabrizio Vanni, atti del convegno (Certaldo, 22 maggio 2010), numero speciale della rivista «De Strata Francigena», XVIII/1, 2010, pp. 85-96). Si arriva, così, alle due rappresentazioni di Coppi a Roma e a Bologna, per concludere con i quattro dipinti che hanno sostituito la pala di Coppi sulle pareti dell'abside di San Salvatore dopo la ricostruzione secentesca, attribuiti a Giacomo Cavedone e a Francesco Brizio, argomento di una prossima pubblicazione.

²⁶ *La Basilica di San Pietro in Vincoli* cit., pp. 62-64; sulla presenza degli artisti toscani a Roma in questi anni, si rinvia a ALESSANDRO ZUCCARI, *I toscani a Roma. Committenza e "riforma" pittorica da Gregorio XIII a Clemente VII*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, vol. IV, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali, Firenze, Edifir, 2000, pp. 137-166, in particolare sugli affreschi di Coppi, p. 142.

²⁷ MARINA CAFFIERO, *La fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli ebrei a Roma in età moderna*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. I, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Roma, Gangemi, 2014, pp. 444-451; già Vasari racconta che folle di ebrei si recavano in San Pietro in Vincoli a visitare il *Mosè*: «e seguitino gli Ebrei di andar, come fanno ogni sabato, a schiera, e maschi e femmine, come gli storni a visitarlo et adorarlo: che non cosa umana, ma divina adoreranno», cfr. GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, vol. II, edizione a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1998, p. 924.

²⁸ La Caffiero mette in evidenza il ruolo decisivo di Gregorio XIII nella politica conversionistica e repressiva rivolta agli ebrei, si rinvia a MARINA CAFFIERO, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 269-295.

²⁹ Nella realizzazione della pala, è verosimile che Campioni si senta un testimone coinvolto, un miracolato egli stesso, dal momento che le gravi accuse subite dai confratelli, tra le altre anche quella di iconoclastia, si risolvono senza conseguenze; in una delle dichiarazioni accusatorie, datata 1549, il canonico don Aurelio di Venezia, racconta: «[...] ho inteso ancora da don Grisante da Mantoa, qual sta a Candiana, che già venti o venti quattro anni sono una notte furono stracciate nel detto monastero di Candiana tutte le immagini de santi, et fu incolpato don Rafaello»; A. SAMARITANI, «Protestanti» centesi cit., p. 101.

³⁰ Come risulta dai documenti, il priore si rivela un committente particolarmente interessato ai problemi architettonici: aveva intenzione di rinnovare gli edifici canonicali bolognesi a partire dal primo nucleo, detto di Santa Maria di Reno, che si trovava a Casalecchio, abbandonato già a partire dalla metà del XIV secolo (G.C. TROMBELLI, *Memorie storiche*

A Bologna, nell'età di Paleotti, la struttura iconografica del racconto beritense subisce delle metamorfosi. Il *focus* della pala diviene l'immagine del Cristo crocifisso, ai piedi del quale, in primo piano, sono rappresentati gli ammalati guariti dal sangue sgorgato dal suo costato³¹, mentre, in un complesso organismo architettonico sono raffigurati non sei, ma sette momenti della leggenda³². L'episodio centrale a Roma, viene a Bologna relegato ad un piano secondario e suddiviso in due scene: in alto, a destra del Crocifisso, il battesimo degli ebrei convertiti, a sinistra, il vescovo di Beirut compie l'atto liturgico di consacrazione della sinagoga a Cristo Salvatore del mondo.

Questo mutamento dell'impianto iconografico esige un imponente apparato architettonico di gusto tardo manierista: una complessa *architectura picta* dove rivivono anche in maniera fantastica i monumenti ammirati da Coppi durante i soggiorni romani: nel 1573 quando lavora con Vasari nella sala regia in Vaticano e nel 1577 quando affresca il ciclo decorativo in San Pietro in Vincoli.

Coppi si abbandona nell'immaginare illusionismi prospettici e costruzioni architettoniche bizzarre, ibridazioni di fabbriche moderne e antiche rovine, in una sorta di rinnovato *horror vacui* che pervade tutte le scene³³.

Dietro l'immagine del crocifisso, il banchetto dell'ebreo, che negli affreschi romani ha luogo in un ambiente chiuso e colonnato, qui si svolge all'aperto: davanti ad un'elegante loggia traforata da

cit., p. 260); per la storia dei canonici bolognesi, si rinvia a PIETRO BENOZZI, *I Canonici Regolari a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XLVI, 1996, pp. 63-91. In seguito, l'attenzione si rivolge alla chiesa *intra moenia*: nello scritto autografo dell'architetto bolognese Pietro Fiorini (1539-1629), si legge «Il detto p. generale [Raffaele Campioni] mi fece anco fare uno modelo di legno grande che dentro gli può stare uno homo, e questo fece per fare la chiesa di S. Salvatore in Bologna ed era uno tempio in croce con la sua cupola in cima fabrica bella e nobile saria, ma non fu poi eseguito perché il detto padre fu abasato e carcerato così non feci altro»; si rinvia a GUIDO ZUCCHINI, *Un manoscritto autografo dell'architetto Pietro Fiorini*, «L'Archiginnasio», XLIX-L, 1954-55, pp. 60-110, in particolare p. 64. Il progetto di Fiorini è particolarmente interessante perché mostra, in piena stagione controriformistica, una pianta centrale a croce inscritta, con vani angolari voltati a croce, segno di una scelta coraggiosa ed anticonvenzionale, ancora da approfondire; sull'uso della pianta centrale in epoca post-tridentina, si rinvia a JÖRG STABENOW, *La pianta centrale nell'architettura di un ordine religioso: i barnabiti tra Cinquecento e Seicento*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, a cura di Francesco Repishti, Giuseppe M. Cagni, atti del convegno (Milano, 6-7 giugno 2002), numero monografico della rivista «Studi Barnabiti», XIX, 2002, pp. 133-155.

³¹ Si ricorda che la collegiata bolognese dei canonici di San Salvatore possedeva una reliquia del sangue «miracolosamente uscito da quell'immagine del Salvatore che in Baruti fu trafitta, la quale ampolla aveva avuta in dono da Innocenzo II», G.C. TROMBELLI, *Memorie storiche* cit., p. 63. I secoli X, XI e XII videro il moltiplicarsi delle «sacre ampolle» nelle chiese d'Europa; nella nostra penisola, la prima sembra attestata presso la collezione dell'Arca Santa di Oviedo, segue, quasi un secolo dopo, la nota reliquia collocata presso l'altare maggiore della cattedrale di Pisa, si rinvia a M. BACCI, «*Quel bello miracolo*» cit., 2002, pp. 20-22.

³² A conferma della complessità compositiva della pala, Vera Fortunati scriverà: «La grande tavola è quasi uno sfaccettato diamante dove i diversi episodi della leggenda si incastonano e si rincorrono nel labirinto spaziale come i riflessi nei giochi ottici di un artificio meccanico»; VERA FORTUNATI, *Lavinia Fontana nell'età di Gregorio XIII a Bologna*, in *Lavinia Fontana 1552-1614*, a cura di Vera Fortunati, catalogo della mostra (Bologna, 1 ottobre-4 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 15-24, in particolare p. 22.

³³ Nelle poche opere certe di Coppi, la rappresentazione architettonica dipinta compare raramente: nel dipinto per lo studiolo di Francesco I, realizzato sotto l'egida di Vasari, la struttura compositiva può essere debitrice della produzione di apparati effimeri realizzati in collaborazione con Michele Tosini, suo primo maestro, per alcune manifestazioni pubbliche fiorentine (A. NESI, *Nuove scoperte* cit., p. 17); ma, nell'*Ecce Homo* in Santa Croce a Firenze, si avverte una svolta maturata in seno a quel vitalissimo cantiere che fu la Sala Regia durante il suo primo soggiorno romano, sempre al seguito di Vasari (Nesi lo propone quale autore della scena *Carlo IX approva l'uccisione di Colligny*, A. NESI, *Nuove scoperte* cit., p. 20, nota 4): qui l'architettura dipinta sul fondo della pala comincia a complicarsi, in una stravagante commistione che vede riunite le moderne fabbriche romane, quali il tempio bramantesco di San Pietro in Montorio ed alcuni elementi del nuovo vocabolario michelangiolesco, alle rovine antiche, attraversate, inoltre, da scale dall'improbabile articolazione di impronta tipicamente manierista (sull'*Ecce Homo* si rinvia a MARCIA B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce 1565-1577*, Oxford, Clarendon Press, 1979). Un anno dopo, in San Pietro in Vincoli, l'artista realizza un impianto decorativo molto complesso, ma meno innovativo: l'architettura dipinta sembra costituire un accompagnamento di sfondo alle storie rappresentate, diversamente da quello che succederà nella pala bolognese, dove assurge al ruolo di co-protagonista.

oculi ovali e coronata da una balaustra³⁴, aperta a sua volta su un cielo nuvoloso che aumenta la profondità della composizione (fig. 3). Questa struttura architettonica sembra essere in risonanza con gli studi sui monumenti antichi presenti nei numerosi disegni di Giuliano da Sangallo, molti dei quali posseduti da Vasari³⁵: il susseguirsi delle porte-finestre e la presenza della balaustra rievocano le rovine dei mercati traianei ricostruiti dall'architetto fiorentino in un disegno con «gusto tipicamente toscano»³⁶ (fig. 4).

È di difficile interpretazione l'ambiente a sinistra del Crocifisso, dove il vescovo di Beirut, seduto alla sommità di una scalinata, ascolta il racconto degli ebrei: di fronte al prelado si alza un rudere formato da tre colonne corinzie sormontate da finestre grigliate, forse un ricordo delle vie colonnate della stessa città di Beirut³⁷ (fig. 5).

A destra, dove lo stesso vescovo battezza gli ebrei convertiti, lo sfondo è caratterizzato dal profilo di una cupola costolonata e coronata da una lanterna, formata da un doppio tamburo, in parte forato da alte finestre, sul quale si imposta il cupolino con un'improbabile statua. Si tratta, verosimilmente, della cupola romana di San Pietro, preceduta da diversi elementi in costruzione, tra i quali sembra comparire anche il doppio loggiato del Belvedere, perché a queste date il cantiere petrino è ancora in via di ultimazione (fig. 6).

In alto a sinistra, ritorna nella pala come negli affreschi romani, il tema della colonna tortile, il cui fusto è diviso in tre parti, la prima striata e le altre decorate, utilizzata per identificare la sinagoga sacralizzata dal vescovo che, con le mani intrise del prezioso sangue, legge inginocchiato sull'altare le preghiere di rito (figg. 7-8). La forma della colonna tortile, detta anche salomonica, tradizionalmente associata alla storia religiosa ebraica ed in particolare all'evocazione di un tempio³⁸, ha una particolare fortuna durante la stagione manierista³⁹, per creare spazi illusivi anche in contesti non propriamente salomonici⁴⁰.

Alla base di ogni scena, bizzarre scale scenograficamente collocate portano al cuore degli episodi, un espediente tipicamente manierista di congiunzione tra spazio reale e spazio dipinto: una «sorprendente concatenazione di scale concave e convesse»⁴¹ che sembra rifarsi a quella dipinta, trent'anni prima, da Vasari nella sala dei Cento Giorni del palazzo della Cancelleria.

³⁴ Pur con un risultato diverso, Coppi ripropone qui una parte dell'architettura dipinta sullo sfondo dell'*Ecce Homo* in Santa Croce: la facciata di un palazzo, verosimilmente il palazzo del pretorio, con un portale incorniciato da colonne binate, con timpano curvilineo spezzato dove è alloggiato un busto marmoreo, affiancato da porte architravate, sormontate da oculi ovali.

³⁵ Si rinvia a LUCIA COLLOBI RAGGHIANI, *Vasari. Libro de' disegni. Architettura*, «Critica d'arte», 20, 1973, 127, pp. 3-120.

³⁶ Si tratta del disegno f. 5v del Codice Barberiniano (Biblioteca Vaticana, Ms. Barb.lat. 4424) databile agli anni immediatamente precedenti il 1494, si rinvia a STEFANO BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985, p. 63.

³⁷ Parrebbero le vie colonnate romane che ancora oggi si vedono al centro della capitale libanese, descritte dai mercanti, molti dei quali fiorentini, che si recavano in Terra Santa per lavoro; si rinvia a GIROLAMO GOLUBOVICH, *Biblioteca Bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Francese*, vol. V, Firenze, Quaracchi, 1906, pp. 247-248.

³⁸ Sull'origine della colonna salomonica e sulla sua fortuna, si rinvia a STEFANIA TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002.

³⁹ Sull'ordine salomonico nell'architettura di Controriforma, si rinvia a ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, a cura di Jean Guillaume, atti del colloquio (Tours, 1981), Paris, Picard, 1988, pp. 317-326.

⁴⁰ Nel 1546 Vasari la inserisce come «occasione di esercizio delle virtù pittoriche nella veduta prospettica [...]» negli affreschi con la *Remunerazione delle Virtù* commissionati da Alessandro Farnese per la Sala dei Cento Giorni in palazzo della Cancelleria a Roma; S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio* cit., p. 170.

⁴¹ CLAUDIA CONFORTI, *La sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria a Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, catalogo della mostra (Roma, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Milano, Electa, 2011, pp. 126-133, in particolare p. 127, che suggerisce come modello, tra gli altri, l'architettura bramantesca del Belvedere in Vaticano con la scalinata concavo-convessa, un modello, tuttavia, che risulterà utile anche a Coppi.

In questi spazi bizzarri si muovono stravaganti protagonisti che sembrano appartenere alla prima maniera fiorentina, come evidenzia Carofano: vesti dai colori accesi e fortemente contrastanti, atteggiamenti fissati in funamboleschi equilibri, richiamano Pontormo, come il fanciullo nella scena in alto a destra che ricorda il *San Giovannino* della pala Pucci segnalato da Nesi⁴², o quelli ancora più acrobatici presenti nell'affresco con *Pomona e Vertumno* a Poggio a Caiano (figg. 9-10-11).

Se dalla parte alta del dipinto si passa al primo piano, muta il registro stilistico. Le estrose invenzioni di prima maniera fiorentina lasciano il posto a nuove soluzioni formali, che sono in sintonia con la svolta stilistica compiuta dall'artista nel 1576, come Nesi ha segnalato: un insistito e monumentale naturalismo plastico, un michelangiologismo riformato, che rispecchia le tendenze della pittura romana conosciuta fin dal primo soggiorno nella capitale.

La separazione è realizzata da un grandioso apparato architettonico che ha la funzione di rendere chiara e verisimile la scena in primo piano. È un teatro sacro in *fieri*: uno spettacolo che sembra realizzarsi nello stesso momento in cui il fedele l'osserva.

Un grande arco trionfale ancora in costruzione e insolitamente di ordine ionico, accoglie l'immagine miracolosa del Cristo crocifisso a grandezza naturale, resa attimale da una fioca luce che proviene dall'oculo del sottarco di memoria bramantesca⁴³.

Per impressionare e commuovere lo spettatore con «brevità grandissima» anzi «in un momento», come Paleotti sostiene nel *Discorso*, il Cristo viene leggermente ruotato verso destra⁴⁴ per evidenziare simultaneamente il rivolo di sangue che esce dalla ferita del costato, la lancia che ha provocato la ferita stessa e il volto dal ghigno feroce nascosto nell'ombra dell'ebreo che l'ha impugnata⁴⁵. Il Cristo nel suo morbido plasticismo sembra richiamare alcuni schizzi di Taddeo Zuccari per gli affreschi della cappella Mattei, come il disegno con il *Cristo sulla Croce* della biblioteca Ambrosiana attribuito da John Gere⁴⁶ (figg. 12-13).

Poi, l'occhio dello spettatore viene calamitato verso il centro del dipinto dove, ai piedi della croce, un protagonista vestito alla moderna immerge il braccio in un'idria di bronzo dove si conservano l'acqua e il sangue miracolosi (fig. 14).

Coppi, contraddicendo il «verisimile» storico affermato con appassionata tenacia da Paleotti, introduce protagonisti vestiti alla moderna e «ritratti di naturale», come Borghini sottolinea con rigore censorio⁴⁷. Questa è una modalità consueta all'artista che nel contrasto tra antico e moderno, sembra volere rendere attuale e quindi più coinvolgente il racconto dipinto.

La vivacità della scena si realizza nella concatenazione dei gesti e delle espressioni dei volti. Il virtuosismo ritrattistico di Coppi realizza una serie di volti dove si svelano con accurata precisione fisiognomica diversi sentimenti ed emozioni: stupore, dubbio, contemplazione, ma anche insistite

⁴² A. NESI, *Contributi alla Cronologia* cit., p. 345, nota 11.

⁴³ Coppi rimane sicuramente suggestionato dai grandi archi classicheggianti raffigurati nella Sala Regia in Vaticano, in particolare nelle storie affrescate da Livio Agresti e da Girolamo Siciolante: nella prima, l'arco diviene un elegante portale che introduce ad un ambiente porticato, forse il chiostro della chiesa San Pancrazio in Trastevere dove il papa Innocenzo III incorona re Pietro d'Aragona; nella seconda, Siciolante raffigura alle spalle del re Pipino un vero e proprio arco di trionfo che apre verso la città di Ravenna sullo sfondo; sull'iconografia della Sala Regia, si rinvia a ANGELA BÖCK, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zurigo-New York, Olms, 1997 ed al più recente ALESSIO CELLETTI, *Autorappresentazione papale ed età della Riforma: gli affreschi della Sala Regia vaticana*, «EuroStudium», gennaio-marzo, 2013, 26, pp. 5-149, rivista on-line dell'Università La Sapienza di Roma, <http://www.eurostudium.eu/rivista/>.

⁴⁴ Come rileva anche Valerio Cappello nella sua tesi di laurea magistrale dal titolo *La crocifissione tra arte, fede e scienza. Un archivio informatico iconografico delle Crocifissioni nei musei e chiese dell'Emilia Romagna*, discussa con la prof.ssa Marinella Pigozzi nell'a.a. 2016/2017.

⁴⁵ Ci troviamo di fronte ad una prospettiva frontale in cui la proiezione dell'occhio del fedele è perfettamente al centro, rigorosamente sull'indice del piede sinistro del Cristo.

⁴⁶ JOHN A. GERE, "Cristo sulla croce", in *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, a cura di John A. Gere, catalogo della mostra (San Severino Marche, 28 giugno-20 agosto 1992), San Severino Marche, Fondazione Salimbeni per le Arti Figurative, 1992, p. 55, cat. 19.

⁴⁷ RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1584, p. 99.

espressioni di preghiera, di dolore e di profonda commozione supportate da una persuasiva gestualità delle mani che sono «nocchiate e artigliate»⁴⁸, secondo una caratteristica propria del suo stile.

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

A questo concitato dialogo risponde il silenzio della donna ebrea inginocchiata vicino all'ammalato, sulla sinistra, in primo piano: il volto coperto da un manto rosso che lascia intravedere una fascia gialla, le mani giunte in un atteggiamento di devota compunzione che richiama la *Santa Verdiana* nella pala di Santa Maria Novella (figg. 15-16). L'atteggiamento contemplativo ritorna anche nella giovane elegante ebrea, che allarga le braccia alle spalle della croce, in segno di commosso stupore: il volto dalla pura forma ovale, ornato da una raffinatissima acconciatura di fiori con una grande perla al centro della fronte, si ritrova nel prezioso *Ritratto di donna* attribuito da Carlo Falciani a Girolamo Macchietti, artista con il quale Coppi ha lavorato nello Studiolo di Francesco I⁴⁹ (figg. 17-18). Ma, un più pacato dialogo viene intrecciato dai due personaggi, i sommi sacerdoti ebrei, che discutono tra loro e sembrano dubitare del Crocifisso miracoloso⁵⁰: il primo, con un copricapo verde avvolto da una fascia bianca, indica il sangue che sgorga; l'altro, porta un vistoso cappello rossastro con la falda di colore giallo e ricorda il volto di Pilato nell'*Ecce Homo* in Santa Croce e in quello conservato a Capodimonte⁵¹ (figg. 19-20-21).

Tuttavia, i veri protagonisti sono i due ammalati in primo piano fissati con il risalto ottico di un inedito realismo: spie inequivocabili del riformismo religioso di Paleotti che va promuovendo con il suo architetto di fiducia, Domenico Tibaldi, la costruzione di ospedali e ospizi.

Sbuca in primo piano e quasi sembra fuoriuscire dallo spazio del dipinto verso lo spettatore, la lettiga su cui giace l'ammalato colpito da una luce violenta che visualizza con crudele naturalismo la sua infermità: la mano artigliata, abnorme, in controluce, il volto sofferente simile a quello del Cristo nell'*Ecce Homo* di Santa Croce e di Capodimonte, il «colorito bruno del corpo»⁵² la cui anatomia è resa naturale da un robusto michelangiologismo riformato (fig. 22). Il sangue miracoloso guarisce ricchi e poveri. Che l'ebreo infermo possa appartenere ad una classe sociale elevata viene evidenziato dal delicato ricamo del cuscino, descritto con la minuzia fiammingheggiante presente nella tarda cultura fiorentina. Frammenti di verità ottica si ritrovano anche nella descrizione dell'ammalato accasciato sulla destra, che rivela la povertà della sua condizione sociale nel volto sfinite, nelle mani e nelle gambe senza vitalità.

La scena costruita su criteri catechistici e contenuti emotivi cari all'umanesimo cristiano del vescovo riformatore bolognese diviene simbolo di quell'*Ecclesia riformata* che deve privilegiare i più deboli: ammalati, poveri e anziani.

⁴⁸ P. CAROFANO, *Una pala dimenticata* cit., p. 141.

⁴⁹ Carlo Falciani attribuisce il *Ritratto di donna* di collezione privata a Girolamo Macchietti, ritenendo impropria l'attribuzione a Santi di Tito avanzata nel catalogo d'asta Sotheby's New York nel 2006, si rinvia a CARLO FALCIANI, "Ritratto di donna", in *Il Cinquecento a Firenze: "maniera moderna" e controriforma*, a cura di Carlo Falciani, Antonio Natali, catalogo della mostra (Firenze, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), Firenze, Mandragora, 2017, pp. 158-159, cat. IV.6.

⁵⁰ C. SPADA, *Il miracolo del crocifisso* cit., p. 330.

⁵¹ Il dipinto, già attribuito da De Castris a Jacopino del Conte, è stato assegnato da Nesi a Coppi: PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Ecce homo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, vol. I, a cura di Pierluigi Leone De Castris, Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 1999, pp. 248-249, cat. 245; Nesi, cit. (nota 6), 2017, p. 4. Come segnalato da Zuccari, a questi si deve aggiungere il volto dell'ebreo in primo piano nel precedente affresco con *L'Imperatrice Eudossia dona le catene al papa* in San Pietro in Vincoli; A. Zuccari, *I toscani a Roma* cit., p. 142.

⁵² P.G. DE CASTRIS, *Ecce homo* cit., p. 248.

I protagonisti mostrano alcuni attributi che sono soliti identificare l'ebreo in chiave negativa⁵³, come Moretti ha evidenziato: le vesti di colore giallo, il colore «associato alla figura dell'infedele dubbioso, o dell'ebreo non convertito»⁵⁴, il cappello a punta, il naso dritto ma fortemente pronunciato, così come lo scialle a righe con frange⁵⁵ senza, tuttavia, raggiungere accentuazioni di carattere grottesco antisemita⁵⁶. Il committente Campioni vuole spogliare questa pericolosa iconografia dagli aspetti ostili agli ebrei, certamente in accordo con Paleotti che, oltre ad essere in buoni rapporti con i canonici⁵⁷, era contrario ai metodi aggressivi dell'Inquisizione, fortemente sostenuto dal fratello, il senatore Camillo, che difese la comunità ebraica locale dai processi di espulsione⁵⁸.

Il restauratore Camillo Tarozzi, in occasione della pulitura della superficie pittorica avvenuta nel 1985, ha ipotizzato che la pala possa essere giunta a Bologna divisa e, in un secondo momento, montata *in situ*⁵⁹. L'ipotesi può essere convincente: raggiunta una posizione autonoma nei mesi precedenti il secondo viaggio a Roma, Coppi apre una bottega a Firenze in via delle Terme⁶⁰ dove, secondo una pratica consueta⁶¹, potrebbe aver preparato le diverse sezioni dipinte da spedire a Bologna.

Anche se dipinta a Firenze, la pala, nella scena in primo piano mostra, come già si è detto, di essere in sintonia con il clima religioso di riforma cattolica promosso dal cardinale Paleotti.

Che la grande pala sia il frutto di una sperimentale, faticosa, ma riuscita integrazione fra la maniera tosco-romana e la «religione austera, ma profondamente umana»⁶² di Paleotti si può, forse, anche

⁵³ La bibliografia sulla percezione dell'ebreo nell'arte è molto ampia, soprattutto per quanto riguarda l'epoca medievale, qui si segnala solamente il fondamentale BERNHARD BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di Chiara Frugoni, Roma-Bari, Laterza, 2003; per la presenza di immagini antiebraiche in Emilia Romagna, si rinvia all'importante studio di F. LOLLINI, «*Lo strepito degli ostinati ebrei*» cit., pp. 269-328.

⁵⁴ MASSIMO MORETTI, «*Glauci coloris*». *Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna*, in *Ebrei. Scambi e conflitti tra XV e XX secolo*, a cura di Marina Caffiero, numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», XIX, 2011, 1, pp. 31-64, in particolare p. 40.

⁵⁵ A questi attributi iconografici si aggiunge l'immagine dello scorpione, sempre in chiave infamante, associato al popolo ebraico per il suo veleno: a questo proposito si rinvia a GIUSEPPE CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi, 2014.

⁵⁶ Sulla mostrificazione dell'ebreo nell'arte di età moderna mancano ancora studi specifici, ma in ambito medievale si rinvia allo studio di DEBRA HASSIG, *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*, in *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, a cura di Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 25-46, basato su una serie di codici inglesi del XIII secolo; di recente pubblicazione è l'interessante testo di VICTOR I. STOICHITA, *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, a cura di Lucia Corrain, Firenze, Casa Usher, 2019, dove lo studioso dimostra, tra l'altro, che l'ebreo, non presentando caratteristiche peculiari che lo distinguono dagli altri, a partire dal Medioevo necessita di segni identificativi particolari quali la *rota*, il copricapo appuntito, la veste gialla, associati agli stereotipi fisiognomici.

⁵⁷ Raccomandava il monastero bolognese come uno dei centri religiosi più vivi della città, si rinvia a PAOLO PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, vol. II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1967, p. 231, nota 39.

⁵⁸ MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Ebrei, Bologna e sovrano pontefice: la fine di una relazione tra verifiche, restrizioni e ripensamenti*, in *Verso l'epilogo di una convivenza. Gli ebrei a Bologna nel XVI secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Firenze, Giuntina, 1996, pp. 19-53, in particolare p. 42; M. PERANI, *Confisca, censura* cit., pp. 103-116, in particolare p. 110.

⁵⁹ La pala, in coincidenza dei profili delle assi che la compongono, presenta stuccature cinquecentesche di diversa stratificazione per ovviare al problema della disparità di superficie che sarebbe derivata dal montaggio in loco. Si ringrazia Camillo Tarozzi per la cortese comunicazione verbale; cfr. P. CAROFANO, *Una pala dimenticata* cit., p. 144, nota 8. Tuttavia, Nesi suggerisce la presenza di Coppi a Bologna in relazione al ritrovamento di un documento di locazione datato 11 luglio 1579 nel quale, dei tre fratelli Coppi, Francesco, Jacopo e Piero, solo il primo risulta in quel momento a Firenze; A. NESI, *Jacopo e Piero Coppi* cit., p. 6, nota 13.

⁶⁰ A. NESI, *Contributi alla Cronologia* cit., p. 343.

⁶¹ LEOPOLDO TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, E. Spoerri, 1897, pp. 301-303, in particolare p. 301, informa dei documenti di trasporto da Firenze a Pisa, nel maggio del 1576, della grande pala con la *Vergine in gloria con Bambino e santi* oggi a Calci (Pisa); P. CAROFANO, *Una pala dimenticata* cit., p. 142.

leggere nell'autoritratto di Coppi posto all'estrema sinistra: un volto velato da una sottile inquietudine, quasi sofferente, che si distanzia da quelli più fieri e audaci presenti negli altri suoi dipinti⁶³. Questa tavola può essere considerata, almeno fino ad oggi, il testamento dell'artista: come riportano gli studiosi, dopo il 1579 i documenti tacciono e di lui non si hanno più notizie⁶⁴.

La pala non passa inosservata. È Bartolomeo Passerotti, l'artista più eccentrico e curioso, a restarne suggestionato. Nella *Presentazione di Maria al tempio* per la cappella dell'Antica Dogana di Bologna, ora in Pinacoteca, dipinta nel 1584, l'artista, come sottolinea Ghirardi, adotta una complessa impaginazione architettonica che sembra suggerita dall'*architectura picta* di San Salvatore, mentre le potenti figure del gruppo in primo piano e la vecchia in secondo piano con la spalla scoperta risultano «vicine all'espressionismo stralunato di certe figure di Coppi»⁶⁵ (fig. 23). Anche quando Bartolomeo porta a termine, verosimilmente negli anni Ottanta, la *Presentazione al tempio di Gesù* di Francesco Francia, ora nei Musei Capitolini, pare guardare agli ebrei protagonisti della tavola di Coppi: l'uomo a sinistra con cappello frigio assomiglia all'uomo con abito e copricapo rossastri, identificabile con uno dei due rabbini che a destra del crocifisso discutono del sacro evento (figg. 24-25).

Non sembra nemmeno indebito pensare che l'intenso naturalismo del corpo del malato disteso sulla lettiga in primo piano ed il volto sanguinante del Cristo, già morto in croce, abbiano potuto impressionare, alla vigilia del loro esordio in pubblico, i giovani Carracci e, soprattutto, colpire la sensibilità religiosa del più anziano Ludovico⁶⁶ (fig. 26).

⁶² Francesco Arcangeli nell'introduzione alla mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, a cura di Francesco Arcangeli, catalogo critico della mostra (Bologna, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna, Alfa, 1970, p. 41.

⁶³ Riconoscibili sulla scorta dell'autoritratto conservato presso gli Uffizi (n. inv. 1752); si rinvia allo studio di A. NESI, *Contributi alla Cronologia* cit., 2002.

⁶⁴ Per le vicende biografiche, si rinvia alla bibliografia menzionata nella nota 6.

⁶⁵ ANGELA GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Rimini, Luisè, 1990, p. 80.

⁶⁶ Nella breve biografia dedicata a Coppi, Giovanni Battista Zannoni, successore di Luigi Lanzi agli Uffizi, pur criticando l'*Ecce Homo* in Santa Croce, conclude elogiando la pala bolognese come «una delle migliori opere che si vedessero in quella città prima dei tempi carracceschi», in *Ritratti di pittori* (1817), serie III, vol. I, p. 161, fa parte di *Reale galleria di Firenze illustrata*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1817-1830. Ad ulteriore testimonianza della fortuna della pala anche in anni di poco successivi, soccorre l'aneddoto di Giampietro Zanotti sul giovane Lorenzo Pasinelli (1629-1700) che, messo alla prova dal maestro Simone Cantarini, sceglie «il quadro del Crocifisso di Coppi» tra le diverse opere esposte in San Salvatore, dimostrando così «grande intelletto»; GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, vol. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1739, p. 101, ringrazio Irene Graziani per l'interessante segnalazione, utile per comprendere la fortuna della pala in epoca tardo barocca.

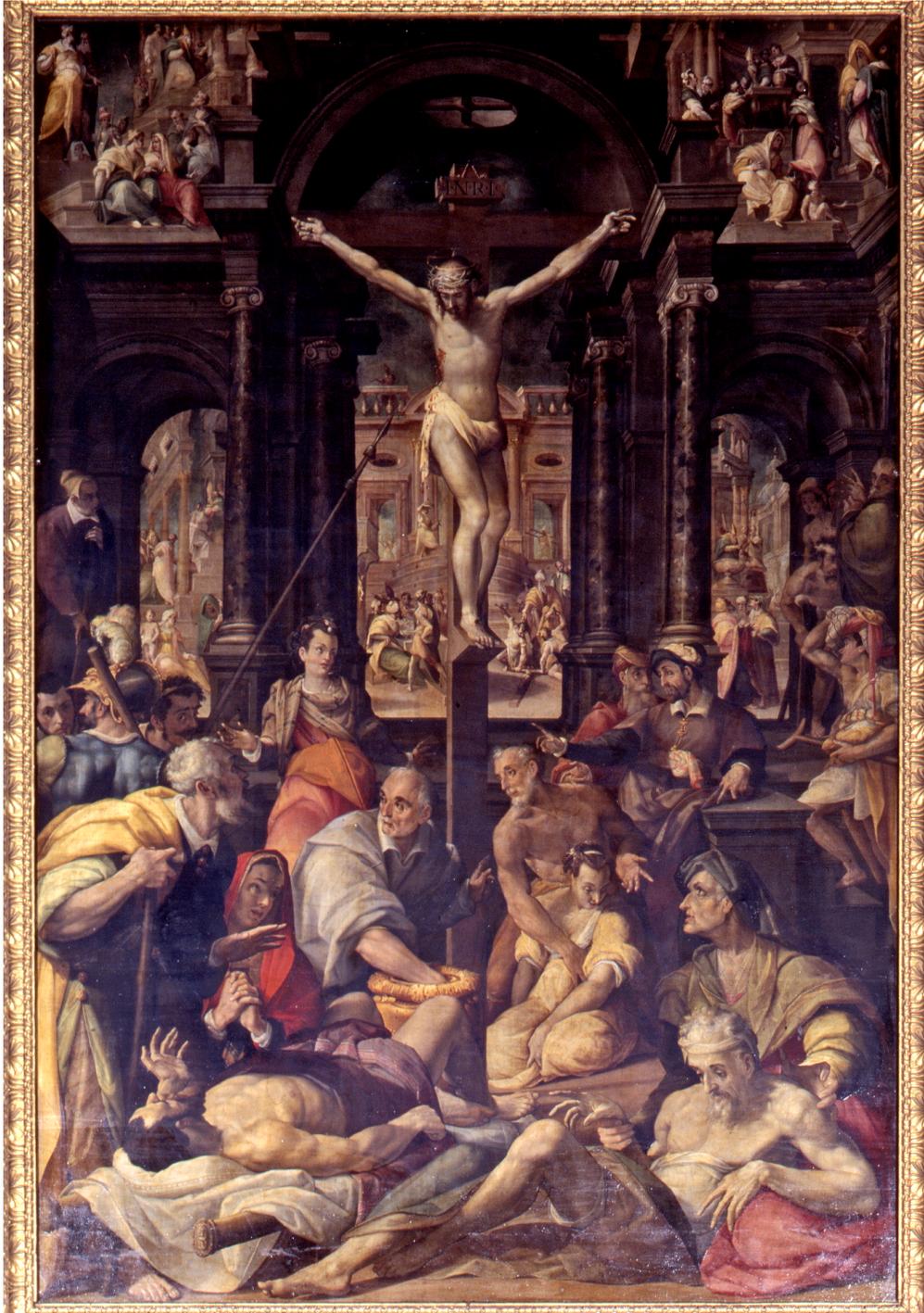


Fig. 1, Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut* (mm. 530x300), 1579, Bologna, San Salvatore



Fig. 2, Agostino Carracci, *Bononia Docet Mater Studiorum*, incisione, 1581



Fig. 3 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 4 (a destra), Giuliano da Sangallo, *Prospetto dei mercati traianei*, Codice Barberiniano, ante 1494, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb.lat. 4424, f. 5v, particolare



Fig. 5 Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 6 Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare



Fig. 7 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 8 (a destra), Jacopo Coppi, *Baptizantur et Sina[go]ga in honore [Sanc]ti Salvatoris Consecratur*, 1577, Roma, San Pietro in Vincoli, particolare



Fig. 9 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 10 (al centro), Pontormo, *Madonna con Bambino e Santi* (pala Pucci), 1518, Firenze, San Michele Visdomini, particolare

Fig. 11 (a destra), Pontormo, *Vertumno e Pomona*, 1519, Poggio a Caiano, Villa medicea, particolare

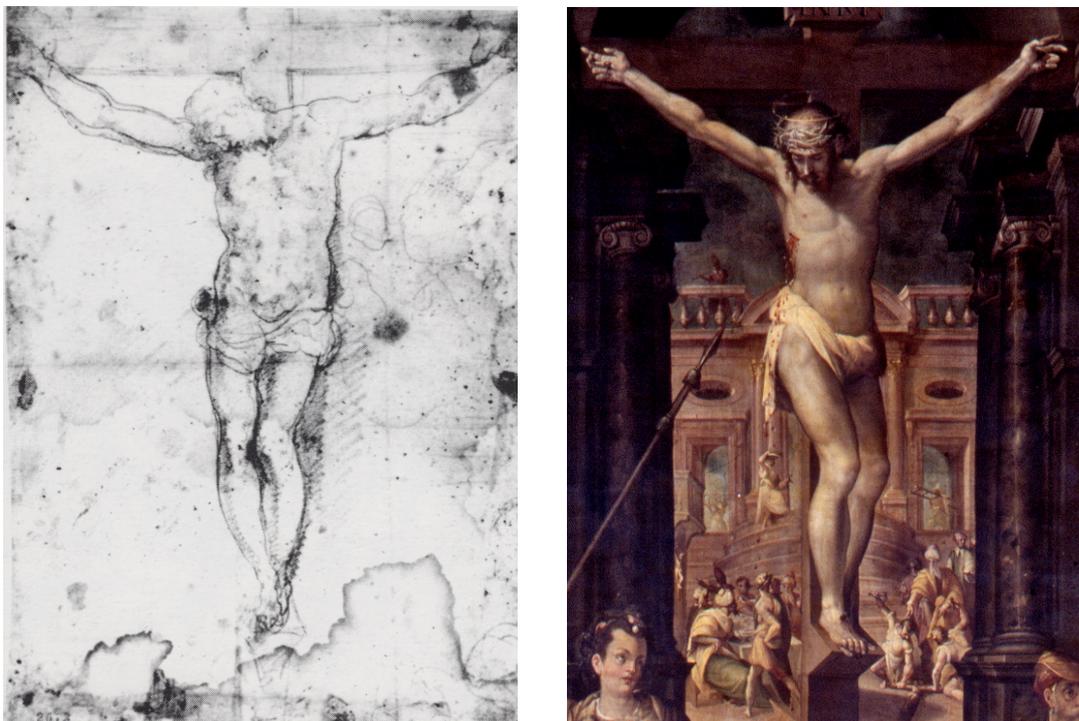


Fig. 12 (a sinistra), Taddeo Zuccari (attr.), *Cristo sulla Croce*, 1553-1556(?), matita nera, mm 318x223, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 255

Fig. 13 (a destra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare



Fig. 14, Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare

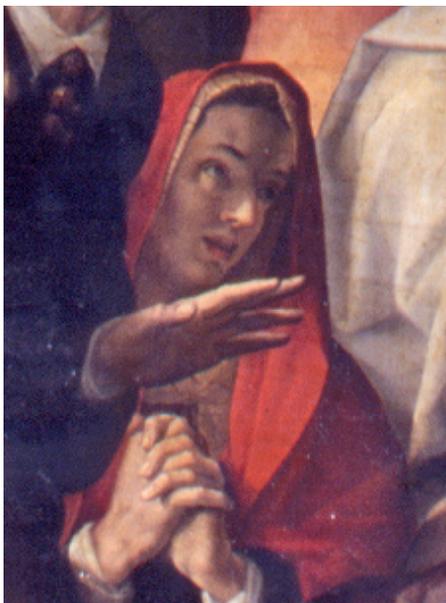


Fig. 15 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 16 (a destra), Jacopo Coppi, *Predica di San Vincenzo Ferrer*, ca. 1574, Firenze, Santa Maria Novella, particolare



Fig. 17 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 18 (a destra), Girolamo Macchietti (attr.), *Ritratto di donna*, ca. 1570, Collezione privata

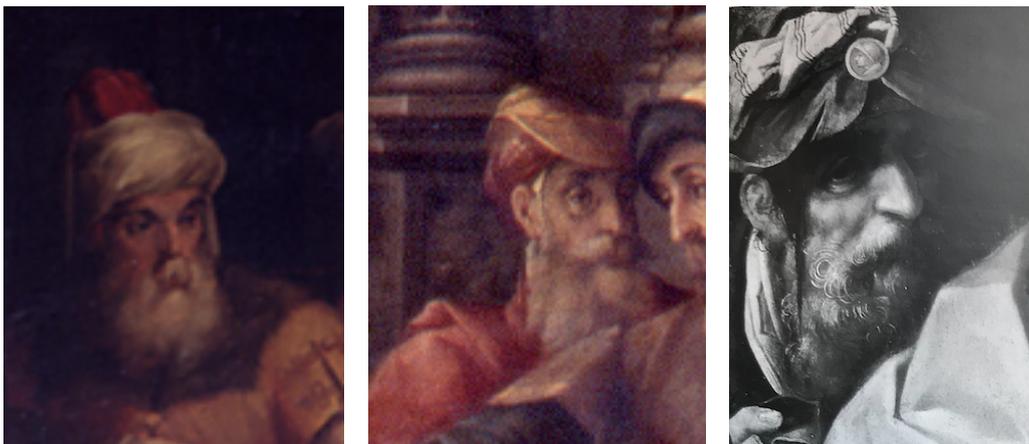


Fig. 19 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Ecce Homo*, 1576, Firenze, Santa Croce, particolare
 Fig. 20 (al centro), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 21 (a destra), Jacopo Coppi (attr.), *Ecce Homo*, 1574-76(?), Napoli, Museo di Capodimonte, particolare



Figg. 22-23, Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolari



Fig. 24, Bartolomeo Passerotti, *Presentazione di Maria al tempio*, 1584, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 25 (a sinistra), Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare
 Fig. 26 (a destra), Francesco Francia e Bartolomeo Passerotti, *Presentazione di Gesù al tempio*, prima e seconda metà del XVI sec., Roma, Musei Capitolini, particolare



Fig. 27, Jacopo Coppi, *Miracolo del crocifisso di Beirut*, 1579, Bologna, San Salvatore, particolare

Bibliografia

ATHANASII ARCHIEPISCOPI ALEXANDRINI, *De passione imaginis Domini Nostri Jesu Christi, qualiter crucifixa est in Beryto, Syriae civitate libellus*, in *Patrologiæ Græca*, XXVIII, a cura di Jacques Paul Migne, Paris, J. P. Migne, 1857

RAFFAELE ARGENZIANO, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena*, Firenze, Sismel, 2000

MICHELE BACCI, «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*»: studio sulle metamorfosi di una leggenda, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di Gabriella Rossetti, Pisa, ETS, 2002, pp. 7-86

MICHELE BACCI, *Le Majestas, il volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, «Iconographica», XIII, 2014, pp. 45-66

La Basilica di San Pietro in Vincoli, a cura di Gabriele Bartolozzi Casti, Roma, Viella, 2013

PIETRO BENOZZI, *I Canonici Regolari a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XLVI, 1996, pp. 63-91

FEDERICO BERTI, «*San Giorgio e il drago*», scheda in *La Bella Maniera Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, a cura di Federico Berti e Gianfranco Luzzetti, catalogo della mostra (Grosseto, 31 maggio-30 settembre 2008), Firenze, Edizioni Polistampa, 2008, pp. 110-113 (cat. 18)

ILARIA BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008

BERNHARD BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di Chiara Frugoni, Roma-Bari, Laterza, 2003

ANGELA BÖCK, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zurigo-New York, Olms, 1997

RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1584

STEFANO BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985

MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Affreschi del Coppi in S. Pietro in Vincoli*, «il Vasari», XXI, 1963, p. 186

MARINA CAFFIERO, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012

MARINA CAFFIERO, *La fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli ebrei a Roma in età moderna*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. I, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Roma, Gangemi, 2014, pp. 444-451

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

PIERLUIGI CAROFANO, *Una pala dimenticata di Jacopo Coppi*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 140-145

FRANCESCO CAVAZZONI, *Pitture e sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, (Bologna 1603) in *Scritti d'arte*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999

ALESSIO CELLETTI, *Autorappresentazione papale ed età della Riforma: gli affreschi della Sala Regia vaticana*, «EuroStudium», gennaio-marzo, 2013, 26, pp. 5-14

Il Cinquecento a Firenze: “maniera moderna” e controriforma, a cura di Carlo Falciani, Antonio Natali, catalogo della mostra (Firenze, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), Firenze, Mandragora, 2017.

GUIDO DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1999

LUCIA COLLOBI RAGGHIANI, *Vasari. Libro dei disegni, architettura*, «Critica d'arte», 20, 1973, 127

CLAUDIA CONFORTI, *La sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria a Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, catalogo della mostra (Roma, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Milano, Electa, 2011, pp. 126-133

JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, vol. II, a cura di Cecilia Lisi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1985

CONCETTO DEL POPOLO, *La leggenda del miracolo del Crocifisso di Beirut*, «Bollettino. Centro studi filologici e linguistici italiani», 30, 2019, pp. 25-75

CHARLES DE BROSSES, *Memoria sui principali quadri di Bologna con brevi osservazioni*, in *Viaggio in Italia. Lettere in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1973

CARLOS ESPÌ FORCEN, *Jews Desecrating a Crucifix: A Passio Imaginis Altarpiece from Mallorca*, «Iconographica», VIII, 2009, pp. 83-97

CARLOS ESPÌ FORCEN, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*, Palma (Mallorca), Objeto Perdido, 2009

MASSIMO FORNASARI, *Storia, tradizione e cultura di un antico ordine religioso*, in *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna centro spirituale e luogo di cultura*, a cura di Massimo Fornasari, Marco Poli, Adelfo Zaccanti, Firenze, Vallecchi, 1995, pp. 11-25

VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Dalla «Maniera» alla riforma cattolica di Paleotti*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco: Bologna 1580-1600*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 25-34

VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Lavinia Fontana nell'età di Gregorio XIII a Bologna*, in *Lavinia Fontana 1552-1614*, a cura di Vera Fortunati, catalogo della mostra (Bologna, 1 ottobre-4 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 15-24

VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Le metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento: il cantiere di San Giacomo*, in *Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, vol. I, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Credito Romagnolo, 1994, pp. 218-243

ANGELA GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Rimini, Luisè, 1990

GIROLAMO GOLUBOVICH, *Biblioteca Bio-Bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Francese*, vol. V, Firenze, Quaracchi, 1906

MARCIA B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce 1565-1577*, Oxford, Clarendon Press, 1979

DEBRA HASSIG, *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*, in *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, a cura di Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 25-46

FABRIZIO LOLLINI, «*Lo strepitio degli ostinati ebrei*». *Iconografia antiebraica a Bologna e in Emilia e Romagna*, in *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 269-328

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento*, «Rassegna d'Arte», 1941, p. 25-28

CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686

CARLO CESARE MALVASIA, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Nella Stamperia del Longhi, 1792

GIOVANNI DOMENICO MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XIII, Florentiae, Expensis Antonii Zatta Veneti, 1767

ANTONIO PAOLO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, Tipografia Benacci, 1650

MASSIMO MORETTI, «*Glauci coloris*». *Gli ebrei nell'iconografia sacra di età moderna*, in *Ebrei. Scambi e conflitti tra XV e XX secolo*, a cura di Marina Caffiero, numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», XIX, 2011, 1, pp. 31-64

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie, vol. I, a cura di Pierluigi Leone De Castris, Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 1999

MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Ebrei, Bologna e sovrano pontefice: la fine di una relazione tra verifiche, restrizioni e ripensamenti*, in *Verso l'epilogo di una convivenza. Gli ebrei a Bologna nel XVI secolo*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Firenze, Giuntina, 1996, pp. 19-53

GASPARE NADI, *Diario bolognese*, rist. anast. a cura di Corrado Ricci e Andrea Bacchi della Lega, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969

Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, a cura di Francesco Arcangeli, catalogo critico della mostra (Bologna, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna, Alfa, 1970

ALESSANDRO NESI, *Contributi alla Cronologia e alla Ritrattistica di Jacopo Coppi*, «Arte Cristiana», 90, 2002, pp. 341-346

ALESSANDRO NESI, *Nuove scoperte su Jacopo Coppi*, «Arte Crsitiana», 92, 2004, pp. 17-21

ALESSANDRO NESI, “*Ritratto di Francesco I de' Medici*”, “*Predica di San Vincenzo Ferrer*”, “*Ecce Homo*”, schede in *La Bella Maniera Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, a cura di Federico Berti e Gianfranco Luzzetti, catalogo della mostra (Grosseto, 31 maggio-30 settembre 2008), Firenze, Edizioni Polistampa, 2008, pp. 106-109 (cat. 17), 114-117 (cat. 19), pp. 118-121 (cat. 20)

ALESSANDRO NESI, *Jacopo e Piero Coppi, aggiunte e aperture*, Firenze, Maniera, 2017

GIUSEPPE OLMI, PAOLO PRODI, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, 10 settembre-10 novembre 1986), Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 213-235

MAURO PERANI, *Confisca, censura e roghi di libri ebraici a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, in *La cultura ebraica a Bologna tra medioevo e rinascimento*, a cura di Mauro Perani, atti del convegno internazionale (Bologna, 9 aprile 2000), Firenze, Giuntina, 2002, pp. 103-116

MARINELLA PIGOZZI, *Forme e funzioni dell'altare maggiore a Bologna: la risposta politica e artistica della chiesa cattolica alle contestazioni della riforma*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale: progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1996, pp. 23-41

PAOLO PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, vol. II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1967

PAOLO PRODI, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il mulino, 2014

ADRIANO PROSPERI, *Devozioni e conversioni*, vol. III, a cura di Adriano Prosperi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010

ANTONELLA RANALDI, *Il controverso progetto di Giovanni Ambrogio Mazenta per la chiesa del S. Salvatore a Bologna*, «Palladio», XIX, 37, 2006, pp. 39-64

Ritratti di pittori. Reale galleria di Firenze illustrata, vol. III, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1817-1830

ADRIANO RIGOLI, *Il Crocifisso miracoloso di Beirut e l'evangelizzazione dei longobardi*, in *Il Cristo di Petrognano*, a cura di Renato Stopani, Fabrizio Vanni, atti del convegno (Certaldo, 22 maggio 2010), numero speciale della rivista «De Strata Francigena», XVIII/1, 2010, pp. 85-96

ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Tratados españòles de arquitectura de comienzos del XVII*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, a cura di Jean Guillaume, atti del colloquio (Tours, 1981), Paris, Picard, 1988, pp. 317-326

VALERIA RUBBI, *Il Diario di Gaspare Nadi: un capomastro al lavoro nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Arte, architettura e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 267-291

ANTONIO SAMARITANI, "Protestanti" centesi a Bologna, in *Religione cittadina, autoriforma cattolica, malessere ereticale a Cento nel secolo XVI tra Estensi e Controriforma*, Ferrara, Corbo, 1997

LUIGI SAMOGGIA, "Il miracolo del Crocifisso di Beirut" in *Mistero e Immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna, 20 settembre-23 novembre 1997) Milano, Electa, 1997, scheda 56, pp. 182-183

CATERINA SPADA, *Il miracolo del crocifisso di Beirut nella Pala di Jacopo Coppi*, «il Carrobbio», XV, 1989, pp. 326-334

JÖRG STABENOW, *La pianta centrale nell'architettura di un ordine religioso: i barnabiti tra Cinquecento e Seicento*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, a cura di Francesco Repishti, Giuseppe M. Cagni, atti del convegno (Milano, 6-7 giugno 2002), numero monografico della rivista «Studi Barnabiti», XIX, 2002, pp. 133-155

VICTOR I. STOICHITA, *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, a cura di Lucia Corrain, Firenze, Casa Usher, 2019

CLAUDIO STRINATI, *Jacopo Coppi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 610-612

Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi, a cura di John A. Gere, catalogo della mostra (San Severino Marche, 28 giugno-20 agosto 1992), San Severino Marche, Fondazione Salimbeni per le Arti Figurative, 1992

LEOPOLDO TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, E. Spoerri, 1897

GIOVANNI GRISOSTOMO TROMBELLI, *Memorie istoriche concernenti le due canoniche di Santa Maria di Reno e di San Salvatore insieme unite*, Bologna, per Girolamo Corciolani ed eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, 1752

STEFANIA TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, vol. II, edizione a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1998

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, vol. V, Milano, Hoepli, 1907

GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, vol. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1739

FEDERICO ZERI, *Un pannello di soggetto antisemita*, «Paragone», XXXVIII, 2 (445), 1987, pp. 23-27

ALESSANDRO ZUCCARI, *I toscani a Roma. Committenza e “riforma” pittorica da Gregorio XIII a Clemente VII*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, vol. IV, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali, Firenze, Edifir, 2000, pp. 137-166

GUIDO ZUCCHINI, *Un manoscritto autografo dell'architetto Pietro Fiorini*, «L'Archiginnasio», XLIX-L, 1954-55, pp. 60-110