

V. THE SEVENTEENTH CENTURY
AND THE BAROQUE WORLD

V. IL SEICENTO E IL MONDO
BAROCCO

The use of the *menorah* within a broad cultural context of Christian origin connected with history painting began in the sixteenth century, when Jewish art was embarking on its legendary path in the universe of aniconic decoration and above all in the spheres of textiles and silverware, completely abandoning mimetic painting and sculpture due to the Jewish religion's absolute prohibition of the representation of the divinity and the created world. The candelabrum was then identified in the pictorial sphere as a visual element immediately characterizing the space of the Holy Temple in Jerusalem.¹ The situation was to continue in these terms until the end of the nineteenth century, thus indirectly documenting the universal value of the image of the *menorah* as an emblem both of Judaism and of its holiest place of origin.

This was not actually devoid of precedents, one being found in a different sphere during the second half of the fifteenth century along an axis stretching between Rome and Venice. Leonardo da Pistoia returned to Italy from a journey to Constantinople in 1459 with fourteen books in Greek of the *Corpus Hermeticum*² attributed to Hermes Trismegistus (combining the characters of the Greek Hermes and the Egyptian Thoth) and Cosimo de' Medici commissioned Marsilio Ficino to produce a Latin translation in 1463, thus sparking a revival of Hermetic theories. The *menorah* was one of the many symbols taken up in the narrower and more sophisticated circle of a revitalized Neoplatonism aspiring to the highest wisdom. In the context of this Hermetic cultural syncretism and its dream of higher knowledge to be acquired by combining elements of alchemistic and esoteric doctrines, mysticism and astrology, gnosis and the Kabbalah, the *menorah* was interpreted as a metaphor of supreme understand-

ing like many other emblems belonging to different and temporally distant cultures (including the pyramid, the cross, and the caduceus). While serving its own purposes, this reading also rekindled interest in the ancient symbol during the Renaissance, as exemplified by an emblem forming part of a series of 151 engravings by Giulio Bonasone to illustrate the *Symbolicarum Quaestionum de universo genere* published by the Bolognese humanist Achille Bocchi in 1555. It shows Hermes with the index finger of his right hand raised to his lips to enjoin silence while his left holds a candelabrum with all seven lamps burning as an allusion to higher Neoplatonic knowledge. Above the head of Hermes is a disc containing the circular inscription *Monas manet in se* ("Oneness remains in itself"). The epigram SILENTIO DEUM COLE refers to Harpocrates, an ancient Egyptian divinity taken up in the Hellenistic culture as the god of silence.³

The above-mentioned large-scale use of the *menorah* in painting as from the sixteenth century may also have been due to this fruitful Neoplatonic rediscovery. Raphael placed the image in the center of his renowned fresco of the *Expulsion of Heliodorus from the Temple* in the Vatican Palace around 1512. Thanks to his sound knowledge of archaeology, it is painted correctly with the base resting on three feet and not with the Hellenistic base shown on the Arch of Titus. In the sixteenth and seventeenth century, paintings by Lorenzo Costa (*The Presentation of Jesus in the Temple*, 1502, for Santa Maria della Vita in Bologna; formerly in the Kaiser Friedrich Museum, Berlin, destroyed in 1945), Vittore Carpaccio (*The Marriage of the Virgin*, 1504, for the Scuola degli Albanesi in Venice; Milan, Pinacoteca di Brera), Giulio Romano (*The Circumcision of the Infant Jesus*; cat. IV.6; *The Triumph of Titus and Vespasian*, 1537; Fig. 16, p. 54), Giorgio Vasari (the large *Presentation of the Virgin in the*

A partire dal Cinquecento, mentre l'arte ebraica imboccava una strada leggendaria affidata all'universo della decorazione aniconica, declinata soprattutto nelle sfere dei tessuti e degli argenti, distante dalla scultura o dalla pittura mimetica per il divieto assoluto imposto dalla religione ebraica alla raffigurazione della divinità e del creato, in un ampio contesto culturale di matrice cristiana, legato alla pittura di storia, si registrò la nascita della fortuna visiva della *menorà*. Da allora in ambito pittorico il candelabro fu identificato quale dispositivo visivo in grado di evocare immediatamente lo spazio sacro del Tempio di Gerusalemme¹. Si tratta di un destino che in questi termini durerà per secoli, fino alla fine del XIX secolo, documentando indirettamente il valore universale dell'immagine della *menorà* quale emblema identitario sia dell'ebraismo sia del suo luogo originario e più sacro.

Per la verità c'erano stati dei precedenti. In Italia, su di un'asse che andava da Roma a Venezia, già nel secondo Quattrocento in una diversa ottica, nel circolo ristretto e sofisticato di una cultura neoplatonica nuovamente in auge che aspirava alla somma sapienza, la *menorà* fece la sua comparsa tra i simboli – molti – assorbiti dalle teorie ermetiche rinate dopo la traduzione latina commissionata nel 1463 da Cosimo de' Medici a Marsilio Ficino di quattordici libri in lingua greca del *Corpus Hermeticum* attribuiti a Ermete Trismegisto (in cui si fondono i caratteri del greco Hermes e dell'egiziano Thot) ricondotti in Italia da Leonardo da Pistoia dopo un viaggio a Costantinopoli nel 1459². Nei presidi di questo sincretismo culturale ermetico che vagheggiava una conoscenza superiore intercettando brandelli di dottrine alchemiche ed esoteriche, di mistica e di astrologia, di gnosi e di cabala, la *menorà*, come molti altri emblemi appartenenti a culture diverse e lontane nel tempo (la pira-

mide, la croce, il caduceo e via dicendo), era interpretata come traslato di suprema conoscenza. Si trattava naturalmente di un uso strumentale, che però accese in seno al Rinascimento gli interessi verso questo antico simbolo. Un emblema di Giulio Bonasone ad esempio, parte di una serie di centocinquantuno incisioni nata per illustrare il *Symbolicarum Quaestionum de universo genere* pubblicato dall'umanista bolognese Achille Bocchi nel 1555, raffigura Hermes che accenna al silenzio con il dito indice della mano destra portato alla bocca e tiene con la sinistra un candelabro a sette bracci, con le lampade rigogliosamente accese, allusivo a una superiore conoscenza neoplatonica. Sormonta la testa di Hermes un disco con all'interno la scritta circolare: "Monas manet in se" ("l'uno resta in sé"). L'epigramma della tavola recita "SILENTIO DEUM COLE" e si riferisce ad Arpocrate, antica divinità egiziana passata nella cultura ellenistica come dio del silenzio³.

Fu forse anche sull'onda di questa fertile riscoperta neoplatonica che a partire dal Cinquecento la fortuna visiva della *menorà* in ambito pittorico ebbe la notevole diffusione cui si è accennato. All'incirca nel 1512 Raffaello ne collocò l'immagine al centro del celebre affresco della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* nelle Stanze Vaticane dipingendola correttamente, grazie alle sue profonde cognizioni archeologiche, con la base a tre piedi e non con la base ellenistica dell'arco di Tito. Tra Cinquecento e Seicento dipinti di Lorenzo Costa (*La presentazione di Gesù al Tempio* del 1502 per il santuario di Santa Maria della Vita a Bologna, già al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, distrutto nel 1945), Vittore Carpaccio (*Lo sposalizio della Vergine* del 1504 per la Scuola degli Albanesi a Venezia; Milano, Pinacoteca di Brera), Giulio Romano (*La circumcissione di Gesù Bambino*, cat. IV.6; *Il trionfo di Tito e Vespasiano* del 1537; fig. 16, p. 54), Giorgio Vasari (la grande tavola della *Presentatione della Vergine al Tempio* del

Temple, 1544–1545, for Santa Maria di Monteoliveto; Naples, Museo Nazionale di Capodimonte), Marcello Venusti (*The Purification of the Temple*; cat. IV.7), and Ludovico Carracci (*The Marriage of the Virgin*, c. 1590, London, The National Gallery; Fig. 1) used the image of the *menorah* to recount many of the Biblical episodes connected with the history of the Temple and the land and people of Israel in more effective and immediately comprehensible form.

The two most extraordinary paintings in which the *menorah* is depicted during the seventeenth century are the two large canvases (about two meters in width, shown together for the first time here) by Nicolas Poussin of the destruction of the Temple of Jerusalem by the legions of Titus in 70 CE, a dramatic event of epoch-making significance not only for the Jewish people. Only an artist like Poussin, one of the greatest and most learned history painters of the time, as Francesco Hayez was to be in the nineteenth century, could have offered such an effective and terrible vision of this difficult subject. Both works were commissioned by Cardinal Francesco Barberini, nephew of Pope Urban VIII, the first in 1625–1626 (Jerusalem, The Israel Museum) and the second in the 1638 (Vienna, Kunsthistorisches Museum), and depict a very precise moment of the burning of the Temple, as reported in detail by Flavius Josephus in *The Jewish War* (book 6, chapters 4–5, 220–285). The Jewish historian, an eyewitness to the events and therefore a very reliable source, says that Titus, despite the difficulties involved in dislodging the rebels from the Temple, had convinced all his generals to spare it from destruction out of respect for the history of the monument and of the people of Israel, thus continuing the conciliatory policy always adopted by the Romans towards their subject peoples. One night, however, during a clash in the outer courtyard between Israelites and the soldiers gathered there to quench the flames already threatening the area, a Roman soldier possessed by a supernatural force (according to Josephus) hurled a burning brand into the building through an open window. The blaze started. Titus immediately realized what was happening and ordered his soldiers to extinguish the fire, shouting and gesticulating as shown in the painting. It was all in vain, however. Identifying with Titus and seeking to convey an image of him as an enlightened peacemaker forced into war only by events, Cardinal Barberini was

unsuccessfully engaged in a diplomatic mission on behalf of the Papacy to put an end to the bloodshed of the Thirty Years' War (1618–1648), initially fought between the Catholic and Protestant states of the fragmented Holy Roman Empire. The two paintings encapsulating this diplomatic message were in fact given to the Duke of Créqui, French ambassador to Rome (in 1633), and to Ferdinand III, Holy Roman Emperor as from 1637, who received it in 1638 through Count Eggenberg, his ambassador in Rome.⁴

Classicism also informs the large canvas by Andrea Sacchi (Musei Vaticani) of the angel appearing to Zacharias, father of John the Baptist, in the Temple before a huge *menorah*—one of a series of eight episodes in the life of the Baptist originally located in the dome of the Lateran Baptistery—and the neo-Renaissance painting by Salomon de Bray of the meeting of King Solomon and the Queen of Sheba inside a Temple flooded with light and displaying the clean architectural lines of the Italian Renaissance.

Use was made of the *menorah* as a symbol of the Temple during the seventeenth and eighteenth century not only by the figurative culture of classicism, which still looked to antiquity and a close reading of the classical sources, but also by the long established Baroque movement. In addition to the small *Expulsion of the Money Changers from the Temple* by Francesco Paolo Panini (c. 1725, Madrid, Prado; Fig. 2), a striking example is provided by the monumental *Expulsion of Heliodorus from the Temple* frescoed in 1725 by Francesco Solimena on the inner façade of the Gesù Nuovo in Naples after the Raphael fresco in the Vatican (Fig. 3). The space is completely invented, cadenced with balustrades and columns that recall the scenographic frescoes of Paolo Veronese and opening onto an equally imaginary view of the city of Jerusalem. Nevertheless, the presence in the upper right section of priests praying at an altar before the Ark of the Covenant and a gold *menorah* immediately makes it clear that we are in the Temple and beholding the scene of the Syrian general Heliodorus, sent by Seleucus IV in 176 BCE to seize its treasures, who is roughly expelled and then beaten by angels on his way back to Syria. (The detailed account in the third chapter of the Book of Maccabees, a work of the Hellenistic era, is regarded as apocryphal by the Jewish religion.) As in the work by

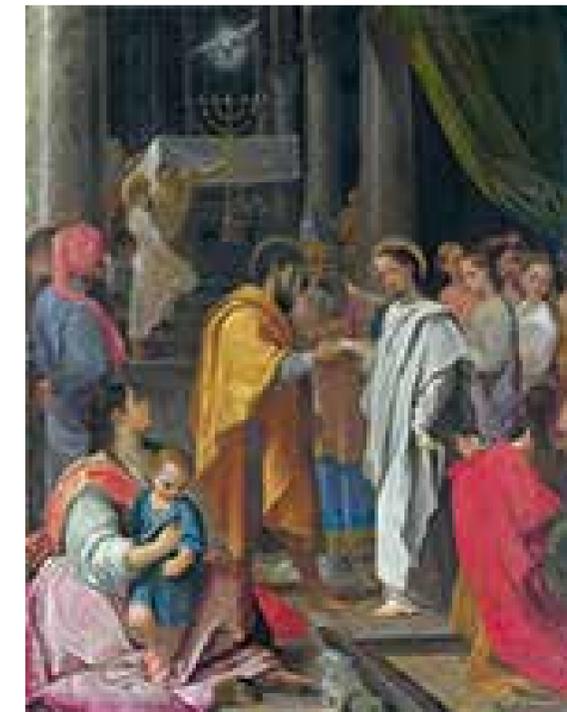
1544-1545 per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), Marcello Venusti (*La cacciata dei mercanti dal Tempio*; cat. IV.7), Ludovico Carracci (*Lo sposalizio della Vergine* all'incirca del 1590 alla National Gallery di Londra; fig. 1) ricorrono all'immagine della *menorà* per narrare in modo più efficace e immediatamente comprensibile molte delle vicende bibliche legate alla storia del Tempio, alla terra e al popolo d'Israele.

Ma nel corso del Seicento i due dipinti più straordinari in cui è raffigurata la *menorà* sono le due grandi tele di circa 2 metri di base, qui in mostra per la prima volta esposte insieme, in cui Nicolas Poussin mette in scena l'evento drammatico ed epocale, non soltanto per il popolo ebraico, della distruzione del Tempio di Gerusalemme da parte delle truppe del generale Tito nel 70 e.v. Un tema difficile di cui soltanto un grande pittore di storia come Poussin, uno dei maggiori e più colti di quel secolo, così come sarebbe stato per Francesco Hayez nell'Ottocento, avrebbe potuto rendere una visione così efficace e terribile. Entrambe dipinte su committenza del cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII, la prima nel 1625-1626 (Gerusalemme, The Israel Museum), la seconda nel 1638 (Vienna, Kunsthistorisches Museum), le opere ritraevano un momento molto preciso dell'incendio del Tempio, la cui cronaca è dettagliatamente narra-

ta da Flavio Giuseppe nella *Guerra giudaica* (libro VI, capitoli IV-V, 220-285). Lo storico ebreo – fonte estremamente attendibile perché testimone oculare di quei fatti – racconta che il generale Tito, nonostante le difficoltà che questo stava comportando perché i ribelli ebrei erano lì arroccati, aveva convinto tutti i suoi generali a salvare il Tempio dalla distruzione per rispetto della storia, di un tale monumento e del popolo d'Israele, perpetuando così la politica di riguardo che i romani avevano sempre adottato nei confronti dei popoli soggiogati. Ciononostante, durante uno scontro notturno nel cortile esterno del Tempio tra israeliti e soldati romani (lì radunati per sedare le fiamme che già insediavano quelle aree), un militare romano, in preda a una forza soprannaturale (così scrive Flavio Giuseppe), lanciò un tizzone ardente all'interno dell'edificio da una finestra aperta. L'incendio divampò. Tito accorse immediatamente e con le urla e con i gesti – così come è raffigurato nel dipinto – intimò in ogni modo ai suoi soldati di spegnere l'incendio. Ma tutto fu vano. Come Tito, del quale il cardinale intendeva tramandare un'immagine di pacificatore illuminato costretto alla guerra soltanto dagli eventi e nel quale egli stesso si adombrava, Francesco Barberini non era riuscito con il suo lavoro diplomatico per conto dello Stato Pontificio a porre fine alla sanguinosa guerra dei Trent'anni (1618-1648) che inizialmente aveva visto contrapporsi stati cattolici e stati protestanti del frammentato Sacro Romano Impero. Latori di questo messaggio diplomatico, i due dipinti infatti furono donati rispettivamente al duca di Créqui, ambasciatore di Francia a Roma (nel 1633) e a Ferdinando III d'Asburgo, dal 1637 imperatore del Sacro Romano Impero, cui giunse nel 1638 per mano del conte di Eggenberg, suo ambasciatore a Roma⁴.

In ambito classicista si collocano anche la grande tela di Andrea Sacchi dei Musei Vaticani con l'apparizione dell'angelo a Zaccaria, padre del Battista, all'interno del Tempio dinanzi a un'enorme *menorà* – una di otto tele con le storie del Battista che formavano una serie originariamente collocata sul tiburio del battistero lateranense – e il dipinto neorinascimentale di Salomon de Bray, in cui è raffigurato l'incontro tra re Salomone e la regina di Saba all'interno del Tempio irrorato di luce e ricostruito secondo un nitore architettonico derivato dal Rinascimento italiano.

Tra Sei e Settecento non soltanto la cultura figurativa classicista, ancorata alla lezione degli antichi e all'attenta lettura delle fonti classiche, ma anche il lin-



1. Ludovico Carracci, *Lo sposalizio della Vergine*, circa 1590. Londra, The National Gallery

Ludovico Carracci, *The Marriage of the Virgin*, c. 1590. London, The National Gallery



2.
Giovanni Paolo Panini,
*La cacciata dei mercanti
dal Tempio*, circa 1725. Madrid,
Museo Nacional del Prado

Giovanni Paolo Panini,
The Purification of the Temple,
c. 1725. Madrid, Museo
Nacional del Prado

Raphael, the imposing scenography combines two different moments in the story (as is permitted in painting), namely the expulsion of Heliodorus and the beating inflicted on him by three angels of the Lord, two on foot and one splendid on horseback, who force him to relinquish his booty.

An example in the sphere of the Baroque decorative arts is provided by an extraordinary pair of chased, repoussé, seven-lamp candelabra forged in silver by the Catalan silversmith Joan Matons to drawings by the sculptor Joan Roig between 1704 and 1718 for the cathedral of Palma Majorca. In an area deeply steeped in Jewish culture, the two candelabra provide late but impressive evidence of a particular episode of the transmigration of symbols involving the *menorah* as from the Carolingian era and developed in the following centuries all over Europe, in Italy, France, Spain, England, and above all Germany. From then on, the form of the *menorah* (but not its meaning) was faithfully followed in the Christian world in the monumental seven-lamp

candelabra used in the Catholic liturgy in places of worship. This is a case of exceptional assimilation that has, however, a precise origin and explanation. After being crowned the first sovereign of the Holy Roman Empire on Christmas Day in the year 800 by Pope Leo III in Rome, Charlemagne initiated a brilliant policy to legitimize his power. On the one hand, he linked his dynasty with that of the Roman emperors; on the other, he took up the image of the ancient Jerusalem of David and Solomon and the symbolism of the Temple.⁵ There was a precise design in this process of consecration whereby the Rome of the emperors and the ancient Biblical kingdom of Israel were called upon together to endorse the new imperial and Christian power. The *menorah* was also involved in this process of cultural assimilation. There is evidence of at least two unfortunately lost seven-lamp Christian candelabra—one in the church of the Redeemer of Aniane in France (779) and the other in Fulda in Germany (after 822, both established by emperors)—produced in the

guaggio barocco, di lunga durata, riscoprì l'immagine della *menorà* come simbolo per connotare in modo strumentale lo spazio del Tempio. A parte il piccolo dipinto di Francesco Paolo Panini del Prado di Madrid con *La cacciata dei mercanti dal Tempio* (circa 1725; fig. 2), un caso eclatante è il monumentale affresco con *La cacciata di Eliodoro dal Tempio* dipinto nel 1725 da Francesco Solimena sulla controfacciata della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli riprendendo l'affresco di Raffaello in Vaticano (fig. 3). Lo spazio è totalmente inventato, cadenzato da balaustre e colonne che ricordano le scenografie affrescate di Paolo Veronese e aprono sullo scenario altrettanto immaginario della città di Gerusalemme. Ma la presenza in alto a destra dei sacerdoti che pregano sull'altare dinanzi all'arca dell'alleanza e alla *menorà* d'oro chiarisce immediatamente che ci troviamo dinanzi al Tempio da dove, sotto i nostri occhi, il generale siriano Eliodoro inviato da Seleuco IV nel 176 a.e.v. per trafugarne i tesori viene duramente scacciato per essere poi picchiato dagli angeli che lo assalgono lungo la strada del ritorno (il racconto dettagliato è nel terzo capitolo del Libro dei Maccabei, di epoca ellenistica e ritenuto apocrifo dalla religione ebraica). L'imponente macchina scenogra-

fica, così come era stato nel caso di Raffaello, unisce in un'unica rappresentazione due momenti diversi della storia (ma questo alla pittura era concesso): la cacciata di Eliodoro e la successiva aggressione sulla via del ritorno dei tre angeli inviati dal Signore, due a piedi e uno bellissimo a cavallo, che a suon di percosse costringono Eliodoro ad abbandonare il bottino.

Passando alle arti decorative, appartiene all'universo barocco anche la straordinaria coppia di candelabri a sette bracci forgiati in argento e lavorati a incisione e a sbalzo dall'argentiere catalano Joan Matons su disegni dello scultore Joan Roig tra il 1704 e il 1718 per la cattedrale di Palma di Maiorca. In un territorio fortemente intriso di cultura ebraica, i due candelabri rappresentano l'ultima, tardiva ma impressionante testimonianza di una particolare vicenda di trasmigrazione di simboli che a partire dall'epoca carolingia interessò la *menorà* propagandosi nei secoli successivi in molti territori europei: Italia, Francia, Spagna, Inghilterra e soprattutto Germania. Da allora in ambito cristiano la forma della *menorà* (ma non i suoi significati) fu ricalcata in quei monumentali candelabri, appunto a sette bracci, destinati alla liturgia cattolica nei luoghi di culto. È un



3.
Francesco Solimena, *La cacciata
di Eliodoro dal Tempio*, 1725.
Napoli, chiesa del Gesù Nuovo
(controfacciata)

Francesco Solimena, *Expulsion
of Heliodorus from the Temple*,
1725. Naples, Chiesa del Gesù
Nuovo (counter-façade)

Carolingian era and associated with an Ark of the Covenant in order to reinforce the identification of the Carolingian Christian church with the ancient Temple in Jerusalem. Reaching perhaps its most extraordinary expression in the thirteenth century with the huge and mysterious Trivulzio Candelabrum, installed in Milan Cathedral in the second half of the sixteenth century, the production of these liturgical candelabra began under Charlemagne, became widespread during the Middle Ages and the Renaissance, and continued sporadically until the eighteenth century.

¹ For the sixteenth century, see A. Ronen, "The Temple Menorah in Renaissance Art," in Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah. Story of a Symbol*, exhibition catalog (Jerusalem, The Israel Museum, 1998), The Israel Museum, Jerusalem, 1999, pp. 122–125.

² The codex discovered by Leonardo da Pistoia, now in Florence at the Biblioteca Laurenziana, dates from the eleventh century and belonged to Michael Psellos, a Byzantine scholar who lived in Constantinople between 1018 and 1096.

³ See A. Ronen, *The Temple...*, cit., 1999, pp. 123–124.

⁴ See P. Rosenberg, description in *Nicolas Poussin 1594–1665*, exhibition catalog (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais), edited by P. Rosenberg (paintings) and L.-A. Prat and P. Rosenberg (drawings),

Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, cat. 77, pp. 260–261.

⁵ See B. Künel, "The Menorah and the Cross. The Seven-Branched Candelabrum in the Church," in Y. Israeli, *In the Light...*, cit., 1999, pp. 117–121.

caso di assimilazione eccezionale che ha comunque una precisa origine e spiegazione. Divenuto primo imperatore del Sacro Romano Impero la mattina di Natale dell'anno 800 a Roma per mano di papa Leone III, in un modo geniale Carlo Magno avviò una politica di legittimazione del suo potere legando da un lato la sua dinastia a quella degli imperatori romani e, dall'altro, rifacendosi all'immagine dell'antica Gerusalemme dei re David e Salomone e alla simbologia del Tempio⁵. Ci fu una precisa regia in questo processo di consacrazione in cui la Roma degli imperatori e l'antico regno biblico di Israele furono chiamati a ratificare insieme il nuovo potere imperiale e cristiano. In questo processo di assimilazione culturale entrò in gioco anche la *menorà*. Si

¹ Relativamente al Cinquecento un piccolo affondo su questo tema è in A. Ronen, *The Temple Menorah in Renaissance Art*, in Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorah. Story of a Symbol*, catalogo della mostra (Gerusalemme, The Israel Museum, 1998), The Israel Mu-

seum, Yerushalayim 1999, pp. 122-125.

² Il codice rinvenuto da Leonardo da Pistoia, oggi alla Laurenziana di Firenze, risale all'XI secolo ed era appartenuto a Michele Costantino Psello, erudito bizantino vissuto a Costantinopoli tra il 1018 e il 1096.

hanno testimonianze di almeno due candelabri cristiani a sette bracci, purtroppo perduti, realizzati in epoca carolingia e associati a un'arca dell'alleanza a rafforzare il concetto che accomunava la chiesa cristiana carolingia all'antico Tempio di Gerusalemme. Si tratta dei candelabri delle chiese del Redentore di Aniane in Francia (779) e di Fulda in Germania (dopo l'822), entrambe di fondazione imperiale. La realizzazione di questi candelabri liturgici avviata sotto Carlo Magno – la cui espressione più incredibile è forse il colossale e misterioso *Candelabro Trivulzio* del 1200, giunto al duomo di Milano nel secondo Cinquecento – ebbe una larga diffusione nel corso del Medioevo e del Rinascimento perdurando appunto in rari casi fino al Settecento.

³ A. Ronen, *The Temple...*, cit., 1999, pp. 123-124.

⁴ P. Rosenberg, scheda in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais), a cura di P. Rosenberg (per la pittura) e di L.-A. Prat e P. Rosenberg (per i disegni),

Réunion des musées nationaux, Paris 1994, cat. 77, pp. 260-261.

⁵ Cfr. B. Künel, *The Menorah and the Cross. The Seven-Branched Candelabrum in the Church*, in Y. Israeli (a cura di), *In the Light...*, cit., 1999, pp. 117-121.



V.1

Nicolas Poussin
La distruzione del Tempio di Gerusalemme, 1625-1626
 olio su tela, 145,8 x 194 cm
 Gerusalemme, The Israel Museum
 [opera esposta al Museo Ebraico]

Nicolas Poussin
The Destruction of the Temple at Jerusalem,
 1625-1626
 oil on canvas, 145.8 x 194 cm
 Jerusalem, The Israel Museum
 [work on display at the Museo Ebraico]



V.2

Nicolas Poussin
La distruzione del Tempio di Gerusalemme, 1638
 olio su tela, 148 x 199 cm
 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Nicolas Poussin
The Destruction of the Temple at Jerusalem, 1638
 oil on canvas, 148 x 199 cm
 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



V.3

Andrea Sacchi
L'annuncio della nascita di Giovanni Battista a suo padre Zaccaria, 1636-1649
 olio su tela, 307 x 234 cm
 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca [opera esposta al Museo Ebraico]

Andrea Sacchi
The Annunciation to Zacharias, 1636-1649
 oil on canvas, 307 x 234 cm
 Vatican City, Musei Vaticani, Pinacoteca [work on display at the Museo Ebraico]

V.4

Salomon de Bray
La regina di Saba davanti al Tempio di Salomone a Gerusalemme, 1657
 olio su tavola, 58,5 x 103 cm
 Haarlem, Frans Hals Museum

Salomon de Bray
The Queen of Sheba before the Temple of Solomon in Jerusalem, 1657
 oil on panel, 58.5 x 103 cm
 Haarlem, Frans Hals Museum



V.5
 Joan Matons, Joan Roig
Coppia di candelabri a sette bracci, 1704-1718
 argento inciso e sbalzato, 251 x 165 cm
 Palma di Maiorca, Museo Capitular
 Catedral de Mallorca

Joan Matons, Joan Roig
Pair of seven-armed candelabra, 1704-1718
 engraved and embossed silver, 251 x 165 cm
 Palma de Mallorca, Museo Capitular
 Catedral de Mallorca

