

I. VISUALIZING THE MENORAH:
ICONOGRAPHY AND SYMBOLS
IN THE TEMPLE AND JEWISH ART

I. VISUALIZZARE LA MENORÀ:
ICONOGRAFIA E SIMBOLOGIA NEL
TEMPIO E NELL'ARTE EBRAICA

Three weeks after the State of Israel was proclaimed in Tel Aviv by the Jewish Agency Chairman, David Ben-Gurion (May 14, 1948), the provisional government in one of its first meetings decided the nascent state needs urgently an official flag and a heraldic emblem.¹ The decision about the flag was easier, since there existed already the familiar model that the Zionist movement has been using for decades, a flag consisting of a white field with two horizontal blue stripes and a blue six pointed star, known as *Magen David*, in the center. As for the desired emblem, it was decided to announce a public design competition, open to all citizens of Israel. A few simple rules were laid down: the colors of the emblem should include light blue and white (other colors are optional), and the main motif should be the seven-branched *menorah* accompanied by seven six-pointed stars.² In the subsequent meetings of the special committee established particularly for this purpose, the rules were slightly altered, but the central motif remained the *menorah*. Of the 450 design proposals submitted, featuring the ancient symbol in a myriad of shapes and designs, the proposal that eventually won the first place and declared official emblem of the State less than ten months after it was established, was that of the graphic designers' team of two brothers, Gabriel and Maxim Shamir (cat. VIII.10).³ While the process of selecting a flag and an emblem for the new state were going on, it was clear that there were two design motifs understood to be representative of the Jewish people: the *Magen David* and the *menorah*. Though the usage of the *Magen David* as a national Jewish symbol represents a rather modern phenomenon, it was then and still nowadays clearly and by far more widely known throughout the world as the ultimate Jewish symbol.⁴ It actually "took the place" of the *menorah*, which for many cen-

turies, even before the *Magen David* was "invented," was the unquestionable symbol of the Judaism, and now the provisional government tried to restore, partially at least, its status. Since when, how and why the *menorah* has become the central symbol that represents Judaism, Jews, and the Jewish faith? By examining some Judaic works of art, images and selected ritual objects produced over the centuries, we shall try to reply briefly this question.

The brothers Shamir deliberately selected for the emblem of the state the image of the *menorah* as depicted on the Arch of Titus (cat. II.7).⁵ Constructed in 81 CE by Emperor Domitian, the Arch of Titus is not the earliest depiction of the *menorah*,⁶ but the symbolism of its appearance on the Roman triumphal arch has been charged over the ages with many layers of meanings.⁷ The golden *menorah* carried by triumphant soldiers in the streets of Rome was understood already by the Romans to be the central object of the destroyed Temple of Jerusalem. For the Jews the scene symbolized the destruction of Jerusalem, the loss of national independence, and the Diaspora at large. Selecting this very design as the central motif of the official emblem of Israel, it came to restore the vicissitudes of the past and re-proclaim Jewish independence. This idea is humorously expressed in a caricature by talented Israeli painter and cartoonist Arieh Navon, who in 1949 showed Ben Gurion and the members of his first government carrying the *menorah* from the Arch of Titus back to the gates of Jerusalem.⁸

Indeed, it was around the fall of Jerusalem, and throughout the so-called Talmudic period in Jewish history (c. 70–640 CE), that the *menorah* emerged as the quintessential symbol of Judaism.⁹ The visual symbolism that was shaped and crystallized in the Land of Israel, was soon disseminated throughout the growing communities of the Diaspora. Through-

Tre settimane dopo la proclamazione a Tel Aviv dello Stato di Israele da parte del presidente dell'Agenzia Ebraica, David Ben Gurion (14 maggio 1948), in una delle sue prime riunioni il governo provvisorio decise che il nascente stato aveva bisogno urgentemente di una bandiera ufficiale e di uno stemma araldico¹. La decisione sulla bandiera fu più semplice, poiché esisteva già il noto esemplare che il movimento sionista usava da decenni: una bandiera che consisteva in un campo bianco con due strisce blu orizzontali e una stella blu a sei punte, conosciuta come *magen David*, al centro. Per lo stemma, invece, fu deciso di indire un concorso pubblico per il disegno, aperto a tutti i cittadini di Israele. Furono stabilite alcune regole: i colori dello stemma dovevano includere il blu e il bianco (altri colori erano facoltativi), e il tema principale doveva essere la *menorà* a sette bracci accompagnata da sette stelle a sei punte². Negli incontri successivi del comitato speciale istituito appositamente per questo scopo, le regole furono leggermente modificate, ma il tema centrale restava la *menorà*. Dei quattrocentocinquanta disegni presentati, che raffiguravano l'antico simbolo in una miriade di forme e modelli, la proposta che alla fine vinse il primo posto e che fu dichiarata stemma ufficiale dello Stato meno di dieci mesi dopo la sua nascita, fu quella dei due fratelli disegnatori grafici, Gabriel e Maxim Shamir (cat. VIII.10)³.

Mentre andava avanti l'iter per selezionare la bandiera e lo stemma per il nuovo stato, appariva chiaro che c'erano due motivi per il disegno considerati rappresentativi del popolo ebraico: il *magen David* e la *menorà*. Sebbene l'utilizzo del *magen David* come simbolo nazionale ebraico sia un fenomeno piuttosto moderno, esso era allora, e senza dubbio lo è ancora oggi, il simbolo ebraico più conosciuto nel mondo⁴. Esso in realtà "prese il posto" della *menorà*, che per

molti secoli, anche prima che il *magen David* fosse "inventato", fu il simbolo indiscusso dell'ebraismo, e ora il governo provvisorio cercava di restituirgli, almeno parzialmente, il suo *status*. Da quando, come e perché la *menorà* è diventata il simbolo principale dell'ebraismo, degli ebrei e della fede ebraica? Cercheremo di rispondere brevemente a questo interrogativo esaminando alcune opere d'arte ebraiche, immagini e oggetti rituali selezionati prodotti nei secoli.

I fratelli Shamir scelsero volutamente per lo stemma dello stato l'immagine della *menorà* raffigurata sull'arco di Tito (cat. II.7)⁵. Costruito nell'81 e.v. dall'imperatore Domiziano, l'arco di Tito non è la prima rappresentazione della *menorà*⁶, ma l'apparizione simbolica sull'arco trionfale romano gli ha conferito nei secoli molti significati⁷. La *menorà* d'oro trasportata dai soldati trionfanti nelle strade di Roma fu considerata già dai romani come l'oggetto più importante del distrutto Tempio di Gerusalemme. Per gli ebrei la scena simboleggiava la distruzione di Gerusalemme, la perdita dell'indipendenza nazionale, e in senso lato la Diaspora. Scegliendo questo disegno come motivo centrale dello stemma ufficiale di Israele si sono recuperate le vicissitudini del passato e si è riproclamata l'indipendenza ebraica. Questa intenzione è stata espressa in modo umoristico in una caricatura dal talentuoso pittore e vignettista israeliano Arieh Navon, che nel 1949 mostrò Ben Gurion e i membri del suo primo governo mentre riportavano indietro la *menorà* dall'arco di Tito alle porte di Gerusalemme⁸.

In effetti, fu nel periodo della caduta di Gerusalemme, e per tutto il cosiddetto periodo talmudico della storia ebraica (70-640 e.v. circa), che la *menorà* emerse come il simbolo per eccellenza dell'ebraismo⁹. L'immagine simbolica che si formò e cristallizzò nella terra di Israele si diffuse presto tra le crescenti comunità della Diaspora. Nel mondo ebraico dell'epoca, l'immagine della *menorà* conquistò una popolarità

out the Jewish world of the time, the image of the *menorah* gained widespread popularity and executed in many techniques and varying levels of artistic dexterity, from crude engravings to exquisite three-dimensional marble works. It accompanied the Jew at home (e.g., clay oil lamps, mirror plaques, decorative amulets), daily life (drinking vessels, seals, jewelry), in the synagogue (floor mosaics, capitals, friezes), and even more so at death (e.g., Bet She'arim, catacombs of Rome).¹⁰ The great popularity of the *menorah* in funerary art is clearly associated with Jewish identity, just as the drawing of the cross for Christians. In both cases, the appropriate symbol required no special artistic skill: easily drawn, graphically attractive, immediately recognizable, and yet each stands for a different set of beliefs, ideology, and identity. Accordingly, the epitaph in a Jewish catacomb could be written in Greek or Latin, resembling non-Jewish epitaphs of the time, but a clear indication that the deceased was a Jew was often conveyed by the addition of the *menorah* symbol (frequently accompanied by other sacred symbols).¹¹

Aside from personal identity, the main symbolism of the *menorah* in Late Antiquity has been associated with messianic hopes and national salvation. The *menorah* was the object that had been constantly lit in the Temple of Jerusalem, and after the Temple had been destroyed and its lights extinguished, the depiction of the burning lamp came to express the yearnings for messianic times and the rebuilding of the Temple and Jerusalem. This was expressed in Jewish art in several ways. Thus, for example, on the front of a typical Roman "Seasons Sarcophagus" that was used by a Jewish family of ancient Rome, the central clipeus is peculiarly decorated with the *menorah* (Fig. 1).¹² The Jewish symbol obviously replaces the common pagan and Christian portrait bust of the deceased, whereby human figure is avoided and the message altered: instead of the personal afterlife and redemption, the *menorah* expresses not a personal but a national hope for messianic times. In another favorable composition, appearing for example on the floor mosaic of the Chamaat Tiberias synagogue (fourth century) or the wall painting in the catacomb of Villa Torlonia, appears a pair of attractive lighted *menoroth*, the flames of which are turning miraculously toward the center to symbolize, based on the *midrash*, the presence of the *Shekhinah* (divine presence) in the Temple. In the ancient synagogue

of Dura Europos (244–245 CE), a large *menorah* with branches extended upwards diagonally, is painted to the left of the panel above the Torah shrine, the facade of the Temple in the center, and at right a figural scene depicting the Binding of Isaac.¹³ These three themes are interrelated and associated with the Temple and its rituals. The *aqedah* took place, according to the *midrash*, on the "foundation stone" (*even ha-shtiyà*), or the Holy of Holies in Solomon's Temple at Mount Morià (that is, the Temple Mount).¹⁴ The hand of God in the panel does not point at the ram but rather at the Temple facade in the center, and the central Temple implements at left. This setting alludes to the promise of God to Avraham, fulfilled in the hope for rebuilding the Temple and lighting the eternal *menorah*. Moreover, the shrine points west, to the Jerusalem, and the Torah scroll that it housed was taken out to be read, until messianic times, instead of the sacrifices (alluded by Avraham's willingness to sacrifice his son) and the Temple rituals.

While in the Middle Ages the *menorah* lost some of its centrality in all walks of life, it continued to occupy a central place in Jewish life and art, as is evident especially from illuminated Hebrew manuscripts produced in various lands. An early example comes from eleventh-century Egypt, discovered in the famous Cairo *genizah* (Fig. 2). This is a child's alphabet primer and on the first page appears an elegant image of the *menorah* set in architectural background.¹⁵ So even before the children at the time started to recite and memorize the letters of the sacred language they envisaged the Temple *menorah*, which ideally they, the pure and innocent, would be using following redemption. The image of the *menorah* is likewise characteristic and frequent in Hebrew illuminated manuscripts of Europe, especially Ashkenazi, Sefardi, and to a lesser extent also Italian. Unlike in Antiquity, the artists in this period tried to be more pedantic in the depiction of the lampstand and relied heavily on the Torah commentaries by the leading rabbinical authorities of the time, in particular Rashi and Maimonides. However, while the illuminated Ashkenazi manuscripts of Germany and France often set the *menorah* in a narrative or historical context (e.g., the High Priest, Aaron, lighting the *menorah*),¹⁶ in the Sefardi and Italian codices, it is rather a symbolic image.

Likened to the Temple and called *mikdashiah* [Sanctuary of God], the Bible in medieval Sefardi

1. Sarcophago ebraico dalle catacombe di Vigna Randanini (Roma), III secolo e.v. Roma, Museo Nazionale Romano

Hebrew sarcophagus from the catacombs of Vigna Randanini (Rome), third century CE. Rome, Museo Nazionale Romano



diffusa e venne eseguita con molte tecniche e diversi livelli di abilità artistica, dalle incisioni grezze ai raffinati lavori in marmo tridimensionali. Accompagnava l'ebreo a casa (ad esempio, lampade d'olio in argilla, placche a specchio, amuleti decorativi), nella vita quotidiana (oggetti per bere, timbri, gioielli), in sinagoga (mosaici pavimentali, capitelli, fregi), e persino di più nella morte (ad esempio Bet She'arim, catacombe di Roma)¹⁰. La grande popolarità della *menorà* nell'arte funeraria è chiaramente associata all'identità ebraica, proprio come la croce per i cristiani. In entrambi i casi, il simbolo non richiedeva una particolare abilità artistica: facile da disegnare, graficamente interessante, immediatamente riconoscibile, ma ognuno dei due espressioni di un diverso insieme di credenze, ideologie e identità. Di conseguenza, l'epitaffio in una catacomba ebraica poteva essere scritto in greco o latino, simile agli epitaffi non ebraici del tempo, ma una chiara indicazione che il defunto fosse ebreo era spesso espressa dall'aggiunta del simbolo della *menorà* (frequentemente accompagnata da altri simboli sacri)¹¹.

Oltre all'identità personale, la principale simbologia della *menorà* nella tarda antichità è stata associata alle speranze messianiche e alla salvezza nazionale. La *menorà* era l'oggetto acceso costantemente nel Tempio di Gerusalemme, e, dopo che il Tempio fu distrutto e le sue luci spente, la raffigurazione della lampada ardente iniziò a rappresentare gli aneliti

verso i tempi messianici e la ricostruzione del Tempio e di Gerusalemme. Questo fu espresso nell'arte ebraica in diversi modi. Così, ad esempio, sul lato anteriore di un tipico "Sarcophago delle Stagioni" di una famiglia ebraica dell'antica Roma, il clipeo centrale è decorato proprio con la *menorà* (fig. 1)¹². Il simbolo ebraico naturalmente sostituisce i comuni busti pagani e cristiani dei defunti, per cui la figura umana viene evitata e il messaggio trasformato – al posto della vita ultraterrena individuale e della redenzione, la *menorà* esprime la speranza non personale ma nazionale per i tempi messianici. In un'altra felice composizione, ad esempio nel mosaico pavimentale della sinagoga di Chamaat Tiberias (IV secolo) o nella pittura murale delle catacombe di Villa Torlonia, si trovano un paio di interessanti *menorot* accese, le cui fiammelle guardano al centro per simboleggiare, sulla base del *midrash*, la presenza della *shekhinah* (presenza divina) nel Tempio. Nell'antica sinagoga di Dura Europos (244–245 e.v.), sulla sinistra del pannello sopra la teca della Torà, con la facciata del Tempio al centro, è dipinta una grande *menorà* con i rami protesi verso l'alto diagonalmente, e sulla destra una scena figurativa che rappresenta il sacrificio di Isacco¹³. Questi tre temi sono collegati e associati al Tempio e ai suoi rituali. L'*aqedah* avvenne, secondo il *midrash*, sulla "pietra di fondazione" (*even ha-shtiyà*), o al Santo dei Santi nel Tempio di Salomone al monte Morià (vale a dire, il monte del Tempio)¹⁴. La mano di Dio

2.
Abbecedario con la menorà dalla Genizà del Cairo (T-S K5.13), XI secolo. Cambridge, Cambridge University Library, Taylor-Schechter Genizah Collection

Child's alphabet primer with the menorah - Cairo Genizah (T-S K5.13), eleventh century. Cambridge, Cambridge University Library, Taylor-Schechter Genizah Collection



society commonly opens with two or more pages displaying the cult objects of the Temple.¹⁷ As a rule, the *menorah* occupies on these pages the central place, at times even the entire folio. In the Perpignan Bible of 1299, for example, the implements are arranged in neat compartments, each laboriously entitled in square red letters (Fig. 3).¹⁸ The folio with the graceful *menorah*—pedantically depicted with its implements and carefully arranged calyxes, petals, and almond-like blossoms, and as in Antiquity, the flames incline towards the center. The entire page is surrounded by an appropriate inscription in elegant red Sefardi letters: “This is how the lampstand was made: it was made of hammered gold—from its base to its blossoms. The lampstand was made exactly like the pattern God had shown Moses” (Numbers 8, 4). The parallel inscription on the facing page conspicuously speaks on messianic times, when it will be possible to use the venerated cult objects again.¹⁹

Aside from depicting the *menorah* amongst other relevant Temple implements, Sefardi Bible manuscripts also feature the lampstand as a solo image, testifying to its centrality. Moreover, in a couple of cases the iconic *menorah* expressively represents a symbol of messianic hope. Such images are derived

from the prophecy of Zechariah (4, 1–14), the first to use the *menorah* in an allegorical and symbolic manner. An attractive full-page miniature in the Cervera Bible (c. 1300), illuminated by Josef ha-Zarfati (=the Frenchman), depicts the prophecy in a most creative way (cat. III.22).²⁰ The golden *menorah* is flanked by two olive trees, which provide with produce the olive oil to fuel the seven branches. The olive trees represent the two anointed leaders—the religious (Joshua, the High Priest) and political (Zerubbabel)—both were involved in the restoration of the Temple in 516 BCE after the return from the Babylonian exile. The miniature thus expresses the hope for the restoration of the Jewish state, which will be achieved, according to the prophet “Not by might, and not by power, but by my [God’s] spirit” (4, 6). As this prophecy is recited in the *haftarah* for the first Shabbat of Hanukkà, the holiday of the rededication of the Temple by the Maccabees, it is an obvious reminder for contemporary Jews not to forsake the hope that the Temple be rebuilt and the Jewish state restored.²¹ Curiously, the Cervera bible page reminds instantly the composition of the emblem of the State of Israel—though apparently this miniature did not serve as a direct source for the Shamir brothers.

nel pannello non indica il montone ma piuttosto la facciata del Tempio al centro, e gli oggetti centrali del Tempio a sinistra. Questo scenario allude alla promessa di Dio ad Abramo, rispettata nella speranza di ricostruire il Tempio e illuminare la *menorà* eterna. Inoltre, la teca punta a ovest, verso Gerusalemme, e il rotolo della Torà all’interno veniva estratto per essere letto, fino ai tempi messianici, al posto dei sacrifici (con riferimento alla volontà di Abramo di sacrificare suo figlio) e dei rituali del Tempio.

Mentre nel Medioevo la *menorà* perse parte della sua centralità in tutti i ceti sociali, continuava invece ad avere un ruolo di primo piano nella vita e nell’arte ebraica, come emerge soprattutto dai manoscritti miniati ebraici illuminati prodotti in diversi paesi. Un primo esempio viene dall’Egitto dell’XI secolo, scoperto nella famosa *genizà* del Cairo (fig. 2). Si tratta di un abbecedario per bambini sulla cui prima pagina appare un’elegante immagine della *menorà* inserita in un contesto architettonico¹⁵. Dunque i bambini del tempo conoscevano la *menorà* del Tempio persino prima di iniziare a recitare e memorizzare le lettere della lingua sacra: idealmente loro, puri e innocenti, avrebbero utilizzato l’oggetto percorrendo la via della redenzione. L’immagine della *menorà* è inoltre tipica e frequente nei manoscritti ebraici miniati in Europa, in particolare quelli ashkenaziti, sefarditi e in misura minore anche italiani. Diversamente dall’antichità, gli artisti in questo periodo cercavano di essere più precisi nella raffigurazione del candelabro e si basavano molto sui commenti alla Torà delle più importanti

autorità rabbiniche del tempo, in particolare Rashi e Maimonide. Tuttavia, mentre i manoscritti ashkenaziti miniati della Germania e della Francia ponevano spesso la *menorà* in un contesto narrativo o storico (ad esempio il Sommo Sacerdote, *l’Aron*, l’accensione della *menorà*)¹⁶, nei codici sefarditi e italiani essa è piuttosto un’immagine simbolica.

Nella società sefardita medievale, la Bibbia, paragonata al Tempio e chiamata *miqdashyà* (santuario di Dio), raffigura solitamente nelle prime due o più pagine gli oggetti di culto del Tempio¹⁷. Generalmente, su queste pagine la *menorà* occupa un posto centrale, a volte anche l’intero foglio. Nella Bibbia di Perpignan del 1299, ad esempio, gli strumenti sono divisi per comparti precisi, ognuno dei quali minuziosamente denominato in lettere rosse (fig. 3)¹⁸. In un foglio, l’elegante *menorà* è scrupolosamente raffigurata in tutte le sue parti e con i suoi calici, petali e boccioli di fiori di mandorlo disposti con cura e, come nell’antichità, le fiammelle sono inclinate verso il centro. La pagina intera è contornata da una precisa iscrizione in eleganti caratteri rossi sefarditi: “Così era fatto il candelabro: in oro martellato – dalla base ai fiori. Il candelabro era fatto esattamente come il modello che Dio aveva mostrato a Mosè” (Numeri 8,4). L’iscrizione parallela sul fronte pagina parla diffusamente dei tempi messianici, quando sarà possibile utilizzare di nuovo i venerati oggetti di culto¹⁹.

Oltre a illustrare la *menorà* tra altri oggetti rilevanti del Tempio, i manoscritti della Bibbia sefardita raffigurano anche il candelabro da solo, testimoniandone la centralità. Peraltro, in un paio di casi, la *menorà* iconica rappresenta efficacemente un simbolo di speranza messianica. Queste immagini derivano dalla profezia di Zaccaria (4,1-14), il primo a usare la *menorà* in maniera allegorica e simbolica. Un’interessante miniatura di un’intera pagina nella Bibbia di Cervera (circa 1300), miniata da Joseph ha-Zarfati (= il Francese), descrive la profezia nel modo più creativo (cat. III.22)²⁰. La *menorà* d’oro è affiancata da due alberi di ulivo che garantiscono l’olio d’oliva necessario ad alimentare i sette rami. Gli ulivi rappresentano i due capi prescelti – quello religioso (Joshua, il Sommo Sacerdote) e quello politico (Zerubbabel) –, entrambi coinvolti nella ricostruzione del Tempio nel 516 a.e.v. dopo il ritorno dall’esilio babilonense. La miniatura esprime dunque la speranza per la restaurazione dello Stato ebraico, che sarà compiuta, secondo il profeta “Non con la forza, e non con il potere,

3.
Pagine miniate con la menorà e gli altri arredi del Tempio nella Bibbia di Perpignan. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 7, ff. 12v-13r

Illuminated pages with the menorah and the other furnishings of the Temple in the Bible of Perpignan. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 7, fols. 12v-13r



While manuscript illumination had been the main artistic activity of medieval European Jewry, in the early modern period (c. 1600 on) the production of Judaic objects for the home, the synagogue, the year and life cycles, etc. increased, as is evident by the growing number of extant items pertaining to these categories. In nearly all of them the popularity of the *menorah*, both as a symbol and as a Temple implement, prevails. It is especially dominant in the world of the synagogue—the Holy Ark (*aron ha-qodesh* or *heikhal*) and its contents in particular. Thus, in Ashkenaz, Turkey, Morocco, and Italy, for example, the image of the *menorah* may be embroidered on the Torah Ark curtain (*parokhet*), and in Ashkenaz also on the valance (*kapporet*—the short curtain hung above the *parokhet*) as well as the Torah mantle (*me'il*)²²; in Italy it is prominent on the of the inner and exterior doors of the Ark (also in Poland), the lower panels of the wooden baldachin-shaped *tevah* (raised platform from which the Torah and prayers are recited), popular especially in Piedmontese synagogues, where it also adorns wall panels and ceiling decorations²³; in Germany it embellishes the many attractive silver breastplates (a decorative plate known as *tas*, used to indicate the section where the Torah scroll is open), which were produced by master silversmiths in towns such as Nuremberg and Augsburg²⁴; in Italy silver appliques of the *menorah* embellish Torah finials (*rimmonim*) and Torah crowns (*'atarot*).²⁵ The reason is clear—the Torah Ark and the Torah scroll and its appurtenances were commonly viewed since Talmudic times as reminiscent of the Desert and then Temple Holy Ark and its contents (though the *menorah* is the dominant object, it is often accompanied by other Temple implements).

In the context of the *menorah*, a unique object in the synagogue is a decorative micrographic plaque known in Ashkenaz as *shiwwiti*, and among post-Expulsion Sefardim and the Jewish communities in Islamic lands simply as *menorah*. These plaques, in which cabalistic names of God are written in large capitals, are intended for meditation during prayers, calling the congregation to assume appropriate posture and frame of mind. Indeed, the word *shiwwiti* is the first word in the verse commonly quoted atop the plaque: “I have set [*shiwwiti*] the Lord always before me” (Psalms 16, 8). The main decoration of the plaques, however, is the design of the *menorah*, which occupies most of the space. Curiously, it is normally

not illustrated but comprised of words—the text of Psalm 67. This Psalm, to which were ascribed protective powers and mystical meanings pertaining to the number of its verses and words, has 7 verses and 49 words that are symmetrically written in micrography, forming the seven branches of the *menorah*, while the opening words of the psalm (verse 1) are written as its flames. This formulation has its roots in kabbalistic traditions since the fourteenth century and its popularity continues to this day. In popular Jewish culture, reciting this Psalm in the shape of the *menorah* is considered a *segulà* (protective or benevolent charm), as attested in a rhyming maxim often quoted in this context: “All who recite Psalm 67 in the form of the *menorah*, are protected from all evil and successful in whatever they do.”²⁶

Aside from the space of the synagogue, the *menorah* symbol appeared on early modern objects for the home as well as for ritual artifacts pertaining to the life cycle and selected holidays. The elaborate silver (at times gold) Italian amulet cases known as *shadday* often feature an appliqué of the *menorah* along with a few other Temple implements. The reason is obvious—the sanctity of these holy objects, the *menorah* in particular, led to the belief that the sacred objects can protect the newborn in a period when infant mortality was widespread. It likewise appears in the context of *bar mitzvah*—especially as a silver cutout decoration attached to front of the *tallit* bag common among the Jews of Algeria. Its most widespread usage in the life cycle objects is on marriage contracts (*ketubboth*)—whether Sefardi, Italian or selected communities in Islamic lands. The *menorah* on the marriage contracts, at times along with other implements, the Temple and even imaginary picture of Jerusalem, comes to remind of the Destruction of Temple, which is mentioned at every Jewish wedding, as well as the messianic hope that the new couple will get to establish its home in rebuilt Jerusalem.²⁷ Some Italian Jewish families, especially in Rome, used the *menorah* as a central motif in their personal coat of arms (e.g., Di Segni, Castelnuovo, Tedesco).²⁸ Finally, stylized depictions of the *menorah* appear at times on Jewish tombstones in Eastern Europe of the last centuries.²⁹ In the twentieth century, this design became common on tombstones in many places, in Israel and the Diaspora.

Of the year cycle objects, the *menorah* is most commonly associated with the festival of Hanuk-

ma con lo spirito del mio [Dio].” (4,6). Poiché questa profezia viene recitata nella *haftarà* per il primo *Shabbat* di Chanukkà, la festività della riconsacrazione del Tempio da parte dei Maccabei, si tratta di un evidente richiamo agli ebrei contemporanei a non abbandonare la speranza che il Tempio venga ricostruito e lo Stato ebraico restaurato²¹. Curiosamente, la pagina della Bibbia di Cervera ricorda subito la composizione dello stemma dello Stato di Israele – anche se, a quanto sembra, questa miniatura non fu utilizzata come fonte diretta dai fratelli Shamir.

Anche se la miniatura del manoscritto era stata la principale attività artistica degli ebrei europei nel Medioevo, all’inizio del periodo moderno (dal 1600 circa in avanti) la produzione di oggetti ebraici per la casa, la sinagoga, l’anno e i cicli della vita aumentò, come è evidente dal numero crescente di articoli di questo genere. In quasi tutti prevale la popolarità della *menorà*, sia come simbolo sia come strumento del Tempio. È soprattutto dominante nel mondo della sinagoga – l’arca santa (*aron ha-qodesh* o *hekhal*) e il suo contenuto. Nella regione di Ashkenaz, in Turchia, Marocco e Italia, ad esempio, l’immagine della *menorà* si può trovare ricamata sulla tenda dell’arca della Torà (*parokhet*), nella regione di Ashkenaz anche sulla mantovana (*kapporet* – la tenda corta appesa sopra al *parokhet*) così come sul manto (*me'il*) della Torà²²; in Italia (ma anche in Polonia) è presente sugli sportelli interni ed esterni dell’arca, sui pannelli inferiori della *tevà* di legno a forma di baldacchino (la base rialzata dalla quale vengono recitate la Torà e le preghiere), diffusi soprattutto nelle sinagoghe piemontesi, dove adorna anche i pannelli a parete e il soffitto²³; in Germania essa arricchisce le belle corazze d’argento (una piastra decorativa conosciuta come *tas*, utilizzata per indicare la parte dove viene aperto il rotolo della Torà), che venivano prodotte dai maestri argentieri nelle città di Norimberga e Augusta²⁴; in Italia *appliques* in argento della *menorà* abbelliscono i puntali (*rimmonim*) e le corone della Torà (*'atarot*)²⁵. La ragione è chiara: l’arca e il rotolo della Torà con i suoi accessori venivano comunemente considerati sin dai tempi talmudici come una reminiscenza del deserto e dell’arca santa del Tempio e del suo contenuto (anche se la *menorà* è l’oggetto principale, è spesso accompagnata da altri strumenti del Tempio).

Nell’ambito della *menorà*, un oggetto unico nella sinagoga è una placca micrografica decorativa nota nella regione di Ashkenaz come *shiwwiti*, e tra i se-

farditi del dopo espulsione e le comunità ebraiche nei paesi islamici semplicemente come *menorà*. Queste placche, sulle quali vengono scritti in grandi lettere maiuscole i nomi cabalistici di Dio, sono destinate alla meditazione durante le preghiere e chiamano i fedeli ad assumere un’adeguata postura e stato mentale. La parola *shiwwiti* è infatti la prima del verso generalmente citato in cima alla placca: “Ho posto [*shiwwiti*] il Signore sempre davanti a me” (Salmi 16,8). La principale decorazione delle placche, tuttavia, è il disegno della *menorà*, che occupa gran parte dello spazio. Curiosamente, di solito non è illustrata ma costituita dalle parole del testo del Salmo 67. Questo salmo, al quale furono attribuiti poteri protettivi e significati mistici relativi al numero dei suoi versi e parole, ha sette versi e quarantanove parole che sono simmetricamente scritte in micrografia e formano i sette rami della *menorà*, mentre le parole iniziali del salmo (verso 1) sono scritte come le sue fiammelle. Questa formulazione ha le sue radici nelle tradizioni cabalistiche dal XIV secolo e la sua popolarità permane anche oggi. Nella cultura popolare ebraica, recitare questo salmo a forma di *menorà* è considerato una *segulà* (dal potere protettivo e benevolo), come si legge in una massima in rima spesso citata in questo contesto: “Tutti coloro che recitano il Salmo 67 a forma di *menorà*, sono protetti dal male e hanno successo in qualunque cosa facciano”²⁶.

Oltre alla sinagoga, il simbolo della *menorà* apparve sui primi oggetti moderni per la casa e anche su manufatti rituali inerenti al ciclo della vita e determinate festività. Gli elaborati contenitori italiani in argento per l’amuleto (a volte in oro) noti come *shadday* spesso contengono una *applique* della *menorà* insieme ad altri strumenti del Tempio. La ragione è semplice: la santità di questi oggetti sacri, soprattutto la *menorà*, ha portato alla credenza che questi oggetti potessero proteggere il neonato in un periodo in cui la mortalità infantile era molto diffusa. Appare anche nel contesto del *bar mitzvà* – in particolare come decorazione in argento del ritaglio attaccato alla parte anteriore della borsa del *tallèd* diffusa tra gli ebrei dell’Algeria. Il suo vasto uso negli oggetti del ciclo della vita è sui contratti di matrimonio (*ketubbot*) – siano essi sefarditi, italiani o di alcune comunità nei paesi islamici. La *menorà* sui contratti di matrimonio, a volte insieme ad altri strumenti, il Tempio, e persino la raffigurazione immaginaria di Gerusalemme, serve a ricordare la distruzione del Tempio, che è citata

kà. The reason is clear—though the Hanukkà lamp is rather a nine-branched candelabrum (eight main lights and an extra, ninth holder for the *shamash* or servitor, used to kindle the other lights), it commemorates the miracle of lighting the ancient Temple *menorah* eight days with one-day supply of oil, as well as the rededication of the Temple by the Maccabees in 164 BCE.³⁰ Accordingly, in Ashkenazi books of customs (*minhagim*), the image for Hanukkà depicts a contemporary German Jew lighting the *menorah*, like Aaron, which may be a seven- or eight-branched lamp, and in both cases it resembles the biblical *menorah*. Likewise, many synagogues in Poland, Germany and elsewhere had a large standing Hanukkà lamp, made of silver or brass, the design of which is clearly reminiscent of the Temple *menorah*.³¹

The centrality of the *menorah* for the holiday of Hanukkà leads us to the modern period. Hanukkà, and especially the heroism of the Maccabees and their wars to liberate Jerusalem and the Temple, became a primary model for the leaders of the Zionist movement.³² Instead of the passive and weak Jew of the past, the movement wished to resurrect the heroic deeds of figures such as Judah the Maccabee and Bar Kochbà. The changing symbolism of Hanukkà led to search other meaningful ancient symbols—the *menorah* was certainly one of them. Though it never took the place of the primary symbol, namely the Magen David, the *menorah* joined the array of evocative Zionist symbols. Moreover, unlike the *Magen David*, the many meanings attached to the *menorah* from time immemorial fitted well Zionist ideology, which sought to make a new use of the heroic ancient Jewish past. Thus, for example, several of the battalions of the Jewish Legion (1917–1921) used the *menorah* as their identifiable Judaic emblem. The *menorah* likewise entered the world of children who were educated of its meaning in nursery rhymes and illustrated children books.

With the establishment of the State of Israel and the selection of the *menorah* as its emblem (see above), the ancient design became again a symbol of power, statehood and sovereignty. A Hanukkà lamp created shortly after the state was established, features the new emblem of the state, beneath the another new emblem symbolizing power—that of the newly established Israeli army (IDF), and flanked by a pair of *shofarot* (ram's horns) announcing the arrival of the new "Kingdom of Israel."³³ In the fifties and on, the

image of the *menorah* became ubiquitous in Israeli culture, whether on national artifacts, such as posters, pin buttons and other souvenirs made for Israel Independence Day, to commercial products and merchandise, including the logo of an insurance company (Menorah Mivtachim) and a soccer team (Beitar Jerusalem), a washing soap, chocolate for children, pencils, key chains, etc. Let us end this short survey with an image created by Israeli-American artist Michael Netzer in 1987, which unites some of these meanings. This is a new Israeli superhero of comic books, modeled on Superman and other heroes in this genre. The name of the Israeli superhero is Uri-On, whose mission is to defend Israel, combines two Hebrew words—the name Uri which means "my light," while *on* denotes "power," "strength." And whereas the Superman logo features the letter S within a shield, that of Uri-On proudly depicts the Israeli-Jewish hero with the ancient symbol of spiritual power and strength, the *menorah* (cat. I.10).

in ogni matrimonio ebraico, così come la speranza messianica che la nuova coppia fisserà la sua dimora nella Gerusalemme ricostruita²⁷. Alcune famiglie ebraiche italiane, in particolare a Roma, usavano la *menorà* come motivo centrale nei loro stemmi personali (ad esempio Di Segni, Castelnuovo, Tedesco)²⁸. Infine, raffigurazioni stilizzate della *menorà* appaiono a volte sulle lapidi ebraiche nell'Europa orientale degli ultimi secoli²⁹. Nel XX secolo questo disegno divenne frequente sulle lapidi di molti paesi, in Israele e nella Diaspora.

Tra gli oggetti del ciclo dell'anno, la *menorà* è generalmente associata alla festa di Chanukkà. La ragione è evidente – sebbene la lampada di Chanukkà sia piuttosto un candelabro a nove rami (otto luci principali e una aggiuntiva, il supporto per lo *shamash* o servitore, usato per accendere le altre luci), essa celebra il miracolo dell'accensione della *menorà* nel Tempio antico per otto giorni con una disponibilità di olio per un giorno solo, e anche la riconsacrazione del Tempio da parte dei Maccabei nel 164 a.e.v.³⁰. Pertanto, nei libri ashkenaziti sulle usanze (*minhagim*), la *chanukkyà* è raffigurata insieme a un ebreo tedesco moderno che accende la *menorà*, a sette o a otto bracci, come Aaron, e in entrambi i casi ricorda la *menorà* biblica. Analogamente, molte sinagoghe in Polonia, Germania e altrove avevano una grande lampada di Chanukkà, fatta d'argento o di bronzo, il cui disegno ricorda chiaramente la *menorà* del Tempio³¹.

La centralità della *menorà* per la festa di Chanukkà ci porta al periodo moderno. Chanukkà e soprattutto l'eroismo dei Maccabei e le loro guerre per liberare Gerusalemme e il Tempio divennero un modello fondamentale per i leader del movimento sionista³². Al posto dell'ebreo debole e passivo del passato, il movimento voleva far rivivere le gesta eroiche di figure come Giuda Maccabeo e Bar Kokhbà. La simbologia mutata di Chanukkà portò a ricercare altri simboli antichi significativi – la *menorà* era certamente uno di questi. Sebbene non abbia mai preso il posto del simbolo principale, il *magen David*, la *menorà* si unì alla serie di simboli evocativi per il sionismo. Inoltre, a differenza del *magen David*, i molti significati legati alla *menorà* da tempi immemorabili si adattavano bene all'ideologia sionista, che cercava di utilizzare diversamente l'antico passato eroico ebraico. Perciò, ad esempio, molti dei battaglioni della Legione ebraica (1917-1921) usarono la *menorà* come loro riconoscibile emblema. Essa entrò anche nel mondo dei bambini

che furono educati al suo significato attraverso filastrocche e libri illustrati.

Con la nascita dello Stato di Israele e la scelta della *menorà* come suo stemma (vedi sopra), l'antico disegno tornò a essere un simbolo di potere, statualità e sovranità. Una lampada di Chanukkà, creata subito dopo la fondazione di Israele, caratterizza il nuovo stemma dello Stato, sotto al nuovo emblema che simboleggia il potere – quello dell'appena istituito esercito di Israele (IDF), ed è affiancata da un paio di *shofarot* (corna di montone o di ariete) che annunciavano l'arrivo del nuovo "Regno di Israele"³³. Negli anni cinquanta e oltre, l'immagine della *menorà* divenne onnipresente nella cultura di Israele, sui manufatti nazionali, dai manifesti, alle spille e ad altri souvenir realizzati per il giorno dell'Indipendenza, ai prodotti commerciali e alle merci, incluso il logo di una compagnia assicurativa (Menora Mivtachim) e di una squadra di calcio (Beitar Jerusalem), un sapone, cioccolato per i bambini, matite, portachiavi e così via. Concludiamo questa breve ricerca con un'immagine creata nel 1987 dall'artista israelo-americano Michael Netzer, che unisce alcuni di questi significati. È un nuovo supereroe israeliano di un fumetto, ispirato a Superman e ad altri personaggi di questo genere. Il nome del supereroe è Uri-On, che unisce due parole ebraiche – Uri che significa "mia luce" e On che denota "potere", "forza" – e la sua missione è difendere Israele. E mentre il logo di Superman è rappresentato dalla lettera S dentro uno scudo, quello di Uri-On raffigura orgogliosamente l'eroe israeliano-ebreo con l'antico simbolo del potere e della forza spirituali, la *menorà* (cat. I.10).

¹ The discussion about the State's emblem began, according to the Israel State Archives, on 7 June 1948 and as early as 15 July of that year initial proposals for the emblem were laid before members of the committee nominated for this purpose. For a detailed description of the process, see A. Mishory, "Menorah and Palm Branches: The History of the Emblem of the State of Israel," in A. Mishory, *Lo and Behold: Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture*, Tel Aviv, 2000, pp. 138–164 (in Hebrew). For a brief English account, cf. *Idem*, "Menorah and Olive Branches: The Design Process of the National Emblem of the State of Israel," in Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah: Story of a Symbol. The Israel Museum Catalogue no. 425*, exhibition catalog, curated by Iris Fishof (Jerusalem, Israel Museum – Spring–Summer, 1998), Jerusalem, 1999, pp. 17–23.

² The announcement calling the public to participate in the competition was issued by the "Provisional Council of State" on June 8, 1948 (reproduced *Ibidem*, fig. 2, p. 17).

³ The Shamir design underwent several stages (cf. note 5, below) until the final version was approved by the Provisional Council on February 10, 1949 (the official announcement is reproduced *Ibidem*, p. 16). For an analysis of the pictorial components of the selected emblem, their art historical context and significance, as well as the mixed reception of the selected emblem, see A. Mishory, "Menorah and Palm Branches...", cit., 2000, pp. 156–62.

⁴ The classic studies on the history of this motif are: G. Scholem, *The Curious History of the Six-Pointed Star. How the*

"Magen David" Became the Jewish Symbol, in *Commentary*, 8 (1949), pp. 243–251, and *Idem*, *The Star of David: History of a Symbol*, in G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, New York, 1971, pp. 257–281. For more recent surveys of the development of this symbol, see G. W. Plaut, *The Magen David: How the Six-pointed Star Became an Emblem for the Jewish People*, Washington, DC, 1991; G. S. Oegema, *The History of the Shield of David: The Birth of a Symbol*, Frankfurt am Main, 1996.

⁵ Actually, the first proposal that the Shamir brothers submitted to the competition (reproduced in A. Mishory, "Menorah and Olive Branches"..., cit., 2000, fig. 6, p. 20) did not feature the *menorah* from the Arch of Titus, but rather a modern looking image of the ancient candelabrum. However, members of the official committee who liked their design asked them to alter it slightly and replace the new menorah with that of the Arch of Titus (*Ibidem*, p. 19-21).

⁶ A few examples that date before the destruction of the Temple in 70 CE are known. For example, the bronze coins struck by the last Hasmonean king, Antigonus II Mattathias (died 37 BCE), or the graffito of the *menorah* incised on a wall in a house near the Temple Mount in Jerusalem, dated c. 50 CE. For the early or "Second Temple Menorah," see Cf. R. Hachlili, *The Menorah - The Ancient Seven-armed Candelabrum: Origin, Form and Significance*, Leiden, 2001, pp. 41-46.

⁷ For the usage of the Titus arch *menorah* in Zionist ideology, for example, see S. Fine, "Who is Carrying the Temple Menorah? A Jewish Counter-Narrative of the Arch of Titus Spolia Panel," in *Images*, 9 (2016/17) (in press).

⁸ The caricature of Navon first appeared in the Hebrew daily newspaper *Davar* on December 16, 1949 (accompanied by the caption: "The Knesset [Israel's parliament] is moving from Tel Aviv to Jerusalem"). For this and other caricatures by Navon from the early years of the State, see A. Navon, *Now I'm [State of Israel] Ten*, Tel Aviv, 1958 (with an introduction on the artist by M. Shamir in Hebrew, English and French).

⁹ Cf. L.I. Levine, *Visual Judaism in Late Antiquity – Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven (CT), 2012, especially pp. 340–347.

¹⁰ For a typological analysis of the many representations of the *menorah* in this period in the land of Israel and the Diaspora, see the detailed study by R. Hachlili, *The Menorah...*, cit., 2001.

¹¹ See, for example, the chapter by L.V. Rutgers, *The Archaeology of Jewish Rome – A Case-Study in the Interaction between Jews and Non-Jews in Late Antiquity*, in L. V. Rutgers, *The Jews in Late Ancient Rome: Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora*, Leiden, 1995, pp. 50–99.

¹² For a full description and previous literature, see A. Konikoff, *Sarcophagi from the Jewish Catacombs of Ancient Rome: A Catalogue Raisonné*, Stuttgart, 1990, pp. 38-41.

¹³ For a detailed description of the scene at Dura-Europos, see C.H. Kraeling, *The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos*, Final Report, VIII, Part 1, New Haven (CT): Yale University Press, 1956, pp. 385–92.

¹⁴ This concept appears in several midrashic sources (for example, Genesis Rabbah 56, 10 — see: *Midrash Rabbah: Genesis*, translated by H. Freedman and M. Simon, 2 Vols., London, 1939, Vol. 1, pp. 500–01). For

additional sources, cf. L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 6 Vols., Philadelphia, 1967–69, Vol. 1, p. 285 and Vol. 5, p. 253 note 249.

¹⁵ For this and related manuscripts from the Cairo *genizah*, see B. Narkiss, "Illuminated Children's Books from Mediaeval Egypt," in *Scripta Hierosolymitana*, 24 (1972), pp. 58–71.

¹⁶ See, for example, a Pentateuch from Poligny, Eastern France, dated 1300 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 36, fol. 283v), reproduced in B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem, 1974, pl. 24 pp. 88–89; and cf. B. Narkiss, "The Menorah in Illuminated Hebrew Manuscripts of the Middle Ages," in Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah. Story of a Symbol. The Israel Museum Catalogue no. 425*, Jerusalem, 1999, pp. 81–86.

¹⁷ See J. Gutmann, *The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts*, in J. Gutmann (edited by), *The Temple of Solomon; Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Missoula (MT), 1976, pp. 125–145; K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden, 2004, especially pp. 68 ff.

¹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 7, fols. 12v-13r. On this Bible, see *Ibidem*, pp. 131–40.

¹⁹ In translation (after J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, New York 1978, p. 50), it reads: "All [implements existed] while the Temple was upon its site and the holy Sanctuary was upon its foundation. Blessed is he who beheld it in all its glory and splendor and [witnessed] all the acts of its power and might. And happy he who waits and comes to see it. May it be Your will that it

* Università Ebraica di Gerusalemme

¹ La discussione sullo stemma dello Stato iniziò, secondo gli Archivi di Stato di Israele, il 7 giugno 1948 e il 15 luglio dello stesso anno le prime proposte per lo stemma furono presentate ai membri del comitato nominato a tale scopo. Per una descrizione dettagliata dell'iter, vedi A. Mishory, *Menorà and Palm Branches: The History of the Emblem of the State of Israel*, in A. Mishory, *Lo and Behold: Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture*, Tel Aviv 2000, pp. 138-164 (in ebraico). Per un breve resoconto in inglese, cfr. A. Mishory, *Menorà and Olive Branches: The Design Process of the National Emblem of the State of Israel*, in Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorà: Story of a Symbol*, catalogo della mostra (Gerusalemme, Museo di Israele, primavera-estate 1998, a cura di I. Fishof), Yerushalayim 1999, pp. 17-23.

² Il bando pubblico per partecipare al concorso fu emesso dal "Consiglio di Stato Provvisorio" l'8 giugno 1948 (riportato in *ibidem*, fig. 2, p. 17).

³ Il disegno degli Shamir passò per molte fasi (cfr. nota 5), finché la versione finale fu approvata dal Consiglio provvisorio il 10 febbraio 1949 (l'annuncio ufficiale è riportato in *ibidem*, p. 16). Per un'analisi delle componenti pittoriche dello stemma selezionato, il loro contesto storico e il significato, così come l'accoglienza contrastante dello stemma scelto, vedi A. Mishory, *Menorà and Palm Branches...*, cit., 2000, pp. 156-162.

⁴ Gli studi classici sulla storia di questo motivo sono: G. Scholem, *The Curious History of the Six-Pointed Star. How the "Magen David" Became the Jewish Symbol*, nel *Commentary*, 8 (1949), pp. 243-251, e G. Scho-

lem, *The Star of David: History of a Symbol*, in G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, New York 1971, pp. 257-281. Per studi più recenti sull'evoluzione di questo simbolo, vedi G.W. Plaut, *The Magen David: How the Six-Pointed Star Became an Emblem for the Jewish People*, Washington, DC, 1991; G.S. Oegema, *The History of the Shield of David: The Birth of a Symbol*, Frankfurt am Main 1996.

⁵ In realtà, la prima proposta che i fratelli Shamir sottoposero al concorso (riportata nel libro di A. Mishory, *Menorà and Olive Branches...*, cit., 1999, fig. 6, p. 20) non raffigurava la *menorà* dell'arco di Tito, ma piuttosto un'immagine moderna dell'antico candelabro. Tuttavia, i membri del comitato ufficiale a cui piacque il loro disegno gli chiesero di modificarlo leggermente e di sostituire la nuova *menorà* con quella dell'arco di Tito (*ibidem*, pp. 19-21).

⁶ Sono noti pochi esempi che risalgono a prima della distruzione del Tempio nel 70 e.v. Tra questi, le monete in bronzo coniate dall'ultimo re asmoneo, Antigono II Mattatìa (morto nel 37 a.e.v.), o il graffito della *menorà* inciso sul muro di una casa vicino al monte del Tempio a Gerusalemme, datato al 50 e.v. circa. Per la prima o "Menorà del Secondo Tempio", vedi Cfr. R. Hachlili, *The Menorà — The Ancient Seven-Armed Candelabrum: Origin, Form and Significance*, Leiden 2001, pp. 41-46.

⁷ Per l'utilizzo della *menorà* dell'arco di Tito nell'ideologia sionista, vedi ad esempio S. Fine, *Who is Carrying the Temple Menorà? A Jewish Counter-Narrative of the Arch of Titus Spolia Panel*, in "Images", 9 (2016/17) (in corso di stampa).

⁸ La caricatura di Navon apparve inizialmente sul quo-

tidiano ebraico "Davar" il 16 dicembre 1949 (accompagnata dalla didascalia: "La Knesset [il parlamento israeliano] sta traslocando da Tel Aviv a Gerusalemme"). Per questa e altre caricature di Navon nei primi anni dello Stato, vedi A. Navon, *Now I'm [State of Israel] Ten*, Tel Aviv 1958 (con un'introduzione sull'artista a cura di M. Shamir in ebraico, inglese e francese).

⁹ Cfr. L.I. Levine, *Visual Judaism in Late Antiquity — Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven (CT) 2012, in particolare pp. 340-347.

¹⁰ Per un'analisi tipologica delle molte rappresentazioni della *menorà* in questo periodo in terra di Israele e nella Diaspora, vedi lo studio dettagliato di R. Hachlili, *The Menorah...*, cit., 2001.

¹¹ Vedi, ad esempio, il capitolo di L.V. Rutgers, *The Archaeology of Jewish Rome – A Case-Study in the Interaction between Jews and Non-Jews in Late Antiquity*, in L.V. Rutgers, *The Jews in Late Ancient Rome: Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora*, Leiden 1995, pp. 50-99.

¹² Per una completa descrizione e una bibliografia precedente, vedi A. Konikoff, *Sarcophagi from the Jewish Catacombs of Ancient Rome: A Catalogue Raisonné*, Stuttgart 1990, pp. 38-41.

¹³ Per una descrizione dettagliata della scena a Dura Europos, vedi C.H. Kraeling, *The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos*, Final Report, VIII, Part 1, Yale University Press, New Haven (CT) 1956, pp. 385-392.

¹⁴ Questo concetto appare in molte fonti midrashiche (ad esempio, *Genesis Rabbah* 56, 10 — vedi *Midrash Rabbah: Genesis*, tradotto da H. Freedman, M. Simon, 2 voll., London 1939, pp. 500-501). Per ulteriori fonti, cfr. L. Ginzberg,

The Legends of the Jews, 6 voll., Philadelphia 1967-1969, vol. 1, p. 285, e vol. 5, p. 253 nota 249.

¹⁵ Per questo e i relativi manoscritti della *genizà* del Cairo, vedi B. Narkiss, *Illuminated Children's Books from Mediaeval Egypt*, in "Scripta Hierosolymitana", 24 (1972), pp. 58-71.

¹⁶ Vedi, ad esempio, un Pentateuco di Poligny, Francia orientale, datato 1300 (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 36, fol. 283v), riportato da B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, pl. 24, Yerushalayim 1974, pp. 88-89; e cfr. B. Narkiss, *The Menorah in Illuminated Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*, in Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorah. Story of a Symbol. The Israel Museum Catalogue no. 425*, Yerushalayim 1999, pp. 81-86.

¹⁷ Vedi J. Gutmann, *The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts*, in J. Gutmann (a cura di), *The Temple of Solomon; Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Missoula (MT), 1976, pp. 125-145; K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden 2004, in particolare pp. 68 e sgg.

¹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, Cod. hébr. 7, fols. 12v-13r. Su questa Bibbia, vedi *ibidem*, pp. 131-140.

¹⁹ Nella traduzione (dopo J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, New York 1978, p. 50), si legge: "Tutti [strumenti esistiti] mentre il Tempio era sul suo sito e il Santuario santo era al momento della sua fondazione. Benedetto colui che vide in tutta la sua gloria e splendore e [testimoniato] tutti gli atti della sua potenza e forza. E felice colui che aspetta e viene a vederlo. Sia Vostra volontà che esso [il Tempio]

[the Temple] be speedily rebuilt in our days so that our eyes may behold it and our hour heart rejoice.”

²⁰ Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal, II.72, fol. 316v. See Kogman-Appel, *Jewish Book Art*, pp. 121-23; for the page with the menorah, cf. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, pl. 6, pp. 52-53.

²¹ For this motif in the subsequent centuries, appearing on Sephardi, Italian, Ottoman and Indian Judaic works of art (for example, the engraved upper section of Torah Ark of the Cochin synagogue of Parur in South India, preserved in the Israel Museum, Jerusalem), see A. Amar, “The Menorah of Zechariah’s Vision: Olive Trees and Grapevines,” in *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art (Jewish Art 23/24)*, Jerusalem, 1998, pp. 79-88.

²² Some examples: N.L. Kleebblatt, V.B. Mann (edited by), *Treasures of the Jewish Museum* [New York], New York 1986, pp. 106-09; Ch. Benjamin, *The Stieglitz Collection: Masterpieces of Jewish Art*, Jerusalem, 1987, no. 46, pp. 78-79; Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, pp. 105, 107, 126, 140.

²³ See the many color plates of the interiors of the synagogues of Asti, Biella, Carmagnola, Casale Monferrato, Chieri, Cuneo, Ivrea, Mondovì, Saluzzo and Vercelli—all in Piedmont, in N. Biddau, *Gli spazi della Parola: Sinagoghe in Piemonte / Synagogues in Piedmont*, Turin, 2002.

²⁴ For the Polish Torah Ark doors (from Krakow, early 17th century—preserved in the Israel Museum), see Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, p. 64). For some selected examples in the collection of the Jewish Museum, New York, see R.

Grafman, V.B. Mann, *Crowning Glory: Silver Torah Ornaments of the Jewish Museum*, New York, New York, 1996, pp. 30, 32, 88, 92, 101, 102, 104, 106, etc. In the Israel Museum, Jerusalem: Benjamin, *Stieglitz Collection*, no. 30 pp. 66-67.

²⁵ *Ibidem*, no. 8, pp. 32-33. For an introduction to Jewish ceremonial art of Italy and additional examples, see D. Liscia Bemporad, “Jewish Ceremonial Art in the Era of the Ghettos,” in V. B. Mann (edited by), *Gardens and Ghettos: The Art of Jewish Life in Italy*, exhibition catalog (New York, Jewish Museum, 1989, curated by V. B. Mann), Berkeley, 1989 pp. 111-135.

²⁶ For a thorough study of this object and concept, see E. Juhasz, “The ‘Shiviti-Menorah’: A Representation of the Sacred—Between Spirit and Power,” unpublished PhD dissertation, The Hebrew University of Jerusalem, 2004 (in Hebrew with English summary); and cf. *Idem*, “The Amuletic Menorah: The Menorah and Psalm 67,” in Y. Israeli (edited by), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, pp. 147-151.

²⁷ See S. Sabar, “Jerusalem from Generation to Generation: Depictions of the Holy City and the Temple,” in S. Sabar, *Ketubbah: The Art of the Jewish Marriage Contract*, Jerusalem and New York, 2000, pp. 43-53 and pls. 7, 9 and 14; and cf. I. Fishof, “‘Jerusalem above my chief joy’: Depictions of Jerusalem in Italian Ketubot,” in *Journal of Jewish Art* 9 (1982), pp. 61-75.

²⁸ In addition, the *menorah* appears as the central motif of the community of Rome and the synagogue of the Catalan-Aragonese community. For reproductions of these emblems see D. Di Castro (edited by), *Arte ebraica a Roma e nel Lazio*, Rome, 1994, pp. 142, 147, 151, 157.

²⁹ Some examples are reproduced in D. Goberman, *Jewish Tombstones in Ukraine and Moldova*, Moscow, 1993 (Masterpieces of Jewish Art, 4), pls. 47, 121, 130, 134, 143.

³⁰ For a wide selection of Hanukkà lamps from the collection of the Jewish Museum, New York, arranged by geography and chronology, see S. L. Braunstein, *Five Centuries of Hannukah Lamps from the Jewish Museum: A Catalogue Raisonné*, New York and New Haven, 2004.

³¹ E.g., a copper alloy lamp, measuring 112.6 x 96.1 x 52.6 cm from late eighteenth to early-nineteenth century Eastern Europe in the Jewish Museum, New York—see *Ibidem*, pl. 53 p. 129.

³² Cf. E. Don-Yehiya, “Hanukah and the Myth of the Maccabees in Zionist Ideology and in Israeli Society,” in *Jewish Journal of Sociology* 34/1 (1992), pp. 5-23.

³³ Cf. S. Sabar, *The Shofar in the Modern Period – 18th-20th Centuries*, in F. Vukosavovic (edited by), *Sound the Shofar: A Witness to History*, exhibition catalog (Jerusalem, Bible Lands Museum, September 2011 – February 2012, curated by F. Vukosavovic), Jerusalem, 2011, pp. 15 and 46.

sia rapidamente ricostruito nei nostri giorni in modo che i nostri occhi possano vederlo e il nostro cuore rallegrarsi ora”.

²⁰ Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, II.72, fol. 316v. Vedi K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art...*, cit., 2004, pp. 121-123; per la pagina con la *menorà*, cfr. B. Narkiss, *Hebrew Illuminated...*, cit., 1974, pl. 6, pp. 52-53.

²¹ Su questo motivo nei secoli successivi, apparso in opere d’arte ebraiche sefardite, italiane, ottomane e indiane (ad esempio, la sezione superiore incisa dell’arca della Torà nella sinagoga di Cochin a Parur nell’India meridionale, conservate nell’Israel Museum, Gerusalemme), vedi A. Amar, *The Menorah of Zechariah’s Vision: Olive Trees and Grapevines*, in *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, in “Jewish Art”, 23/24, Yerushalayim 1997-1998, pp. 79-88.

²² Alcuni esempi: N.L. Kleebblatt, V.B. Mann (a cura di), *Treasures of the Jewish Museum* [New York], New York 1986, pp. 106-109; Ch. Benjamin, *The Stieglitz Collection: Masterpieces of Jewish Art*, Yerushalayim 1987, n. 46, pp. 78-79; Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, pp. 105, 107, 126, 140.

²³ Vedi molti piatti colorati negli interni delle sinagoghe di Asti, Biella, Carmagnola, Casale Monferrato, Chieri, Cuneo, Ivrea, Mondovì, Saluzzo e Vercelli, tutte in Piemonte, in N. Biddau, *Gli spazi della Parola: Sinagoghe in Piemonte / Synagogues in Piedmont*, Torino 2002.

²⁴ Per gli sportelli dell’arca della Torà polacca (da Cracovia, inizio del XVII secolo, conservata nell’Israel Museum), vedi Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, p. 64). Per alcuni esempi selezionati nella collezione del Jewish

Museum, New York, vedi R. Grafman, V.B. Mann, *Crowning Glory: Silver Torah Ornaments of the Jewish Museum*, New York, New York 1996, pp. 30, 32, 88, 92, 101, 102, 104, 106 e sgg. Nell’Israel Museum, Gerusalemme: Benjamin, *Stieglitz Collection*, n. 30, pp. 66-67.

²⁵ *Ibidem*, n. 8, pp. 32-33. Per un’introduzione all’arte ebraica cerimoniale in Italia e ulteriori esempi, vedi D. Liscia Bemporad, *Jewish Ceremonial Art in the Era of the Ghettos*, in V.B. Mann (a cura di), *Gardens and Ghettos: The Art of Jewish Life in Italy*, catalogo della mostra (New York, Jewish Museum, 1989, a cura di V.B. Mann), Berkeley 1989, pp. 111-135.

²⁶ Per uno studio completo di questo oggetto e sulla sua concezione, vedi E. Juhasz, “The ‘Shiviti-Menorah’: A Representation of the Sacred – Between Spirit and Power”, tesi di dottorato non pubblicata, The Hebrew University of Jerusalem, 2004 (in ebraico con una sintesi in inglese), e cfr. E. Juhasz, “The Amuletic Menorah: The Menorah and Psalm 67”, in Y. Israeli (a cura di), *In the Light of the Menorah...*, cit., 1999, pp. 147-151.

²⁷ Vedi S. Sabar, *Jerusalem from Generation to Generation: Depictions of the Holy City and the Temple*, in S. Sabar, *Ketubbah: The Art of the Jewish Marriage Contract*, Yerushalayim, New York 2000, pp. 43-53, figg. 7, 9 e 14; cfr. I. Fishof, “Jerusalem above my chief joy”: Depictions of Jerusalem in Italian Ketubot, in “Journal of Jewish Art”, 9, 1982, pp. 61-75.

²⁸ In aggiunta, la *menorà* appare come motivo centrale nella comunità di Roma e nella sinagoga della comunità dei catalani-aragonesi. Per le riproduzioni di questi stemmi vedi D. Di Castro (a cura di), *Arte ebraica a Roma e nel Lazio*, Roma 1994, pp. 142, 147, 151, 157.

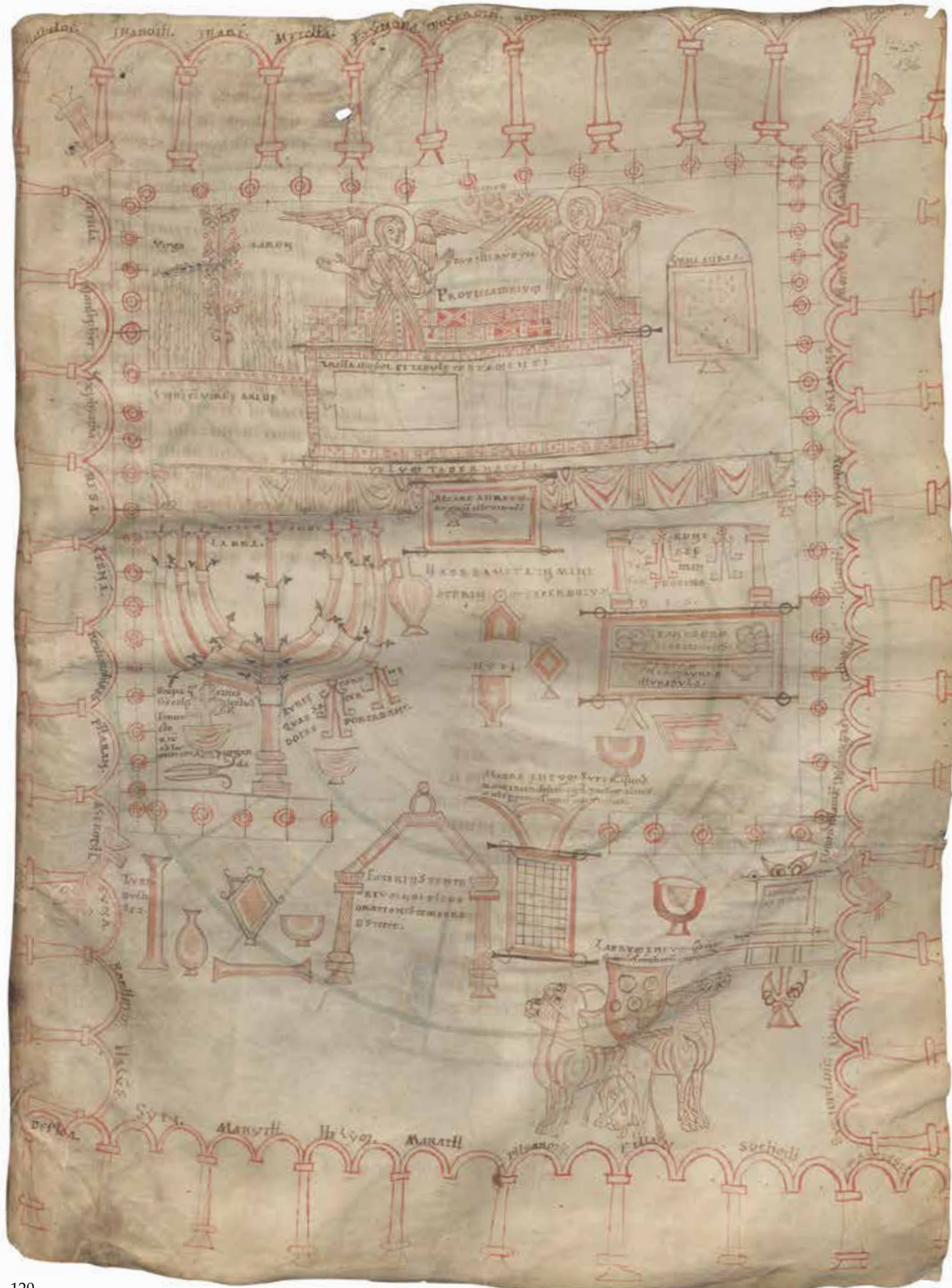
²⁹ Alcuni esempi sono riportati in D. Goberman, *Jewish Tombstones in Ukraine and Moldova*, Moscow 1993 (Masterpieces of Jewish Art, 4), tavv. 47, 121, 130, 134, 143.

³⁰ Per un’ampia selezione di lampade di Chanukkà dalla collezione del Jewish Museum, New York, sistemate per provenienza geografica e cronologia, vedi S.L. Braunstein, *Five Centuries of Hannukah Lamps from the Jewish Museum: A Catalogue Raisonné*, New York, New Haven (CT) 2004.

³¹ Ad esempio, una lampada in lega di rame (112,6 x 96,1 x 52,6 cm), fine del XVIII - inizi del XIX secolo, Europa orientale, nel Jewish Museum, New York – vedi *ibidem*, tav. 53, p. 129.

³² Cfr. E. Don-Yehiya, *Hanukkah and the Myth of the Maccabees in Zionist Ideology and in Israeli Society*, in “Jewish Journal of Sociology”, 34/1, 1992, pp. 5-23.

³³ Cfr. S. Sabar, *The Shofar in the Modern Period – 18th-20th Centuries*, in F. Vukosavovic (a cura di), *Sound the Shofar: A Witness to History*, catalogo della mostra (Gerusalemme, Bible Lands Museum, settembre 2011 - febbraio 2012), Yerushalayim 2011, pp. 15, 46.



I.1
Raccolta di manoscritti (tra cui la Naturalis Historia di Plinio) (lat.), St. Blasien (?), XII secolo
 pergamena, 155 ff., 38,8 x 27,6 cm
 legatura della Biblioteca di corte di Vienna (1753)
 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, codice 10

Collection of manuscripts (including Pliny's Naturalis Historia) (lat.), St. Blasien (?), twelfth century
 parchment, 155 fols, 38.8 x 27.6 cm
 binding of the Viennese Court Library (1753)
 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, codex 10

I.2
Mappà Della Torre, 1739-1740
 raso di seta ricamato, 70 x 772 cm
 Roma, Museo Ebraico di Roma

Della Torre mappah, 1739-1740
 embroidered silk satin, 70 x 772 cm
 Rome, Museo Ebraico di Roma

I.3
Me'il Fiano, 1764
 raso di seta ricamato
 veste: 90 x 193 cm; cappello: ø 66 cm
 Roma, Museo Ebraico di Roma

Fiano me'il (Torah mantle), 1764
 embroidered satin silk
 robe: 90 x 193 cm; headdress: ø 66 cm
 Rome, Museo Ebraico di Roma



I.4

Pietra di Magdala, I secolo a.e.v.
rilievo in pietra raffigurante una *menorà*
a sette bracci affiancata da una coppia di brocche
a due manici e due colonne, 40 x 60 x 50 cm
Gerusalemme, Israel Antiquities Authority

Magdala stone, first century BCE
stone relief depicting a seven-branched *menorah*
flanked by a pair of two-handled jugs
and a pair of columns, 40 x 60 x 50 cm
Jerusalem, Israel Antiquities Authority

I.5

Vetro dorato con il Tempio di Gerusalemme,
tardo III-inizi del IV secolo e.v.
due strati di vetro (trasparente incolore, il superiore;
trasparente verde, l'inferiore); foglia d'oro,
foglia d'argento; smalto rosso, 6,4 x 5,7 x 0,45 cm
spessore vetro superiore 0,35 cm; spessore vetro
inferiore 0,1 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

Gilded glass medallion with the Temple of Jerusalem,
late third–early fourth century CE
two layers of glass (the upper layer clear and
colorless, the lower layer clear and green); gold leaf,
silver leaf, red enamel, 6.4 x 5.7 x 0.45 cm
width of upper layer 0.35 cm;
width of lower layer 0.1 cm
Vatican City, Musei Vaticani

I.6

Parokhet Zaddiq, 1594/1833
raso di seta ricamato, 275 x 195 cm
Roma, Museo Ebraico di Roma

Zaddiq Parokhet, 1594/1833
embroidered silk satin, 275 x 195 cm
Rome, Museo Ebraico di Roma





I.7
 Immagine di Chanukkà in un libro del Minhagim
 libretto in quarto, circa 18 x 14 cm
 Proops, Amsterdam 1728
 Tel Aviv, The Gross Family Collection

Hanukkà scene in a Minhagim Book
 small quarto book, c. 18 x 14 cm
 Amsterdam: Proops, 1728
 Tel Aviv, The Gross Family Collection

I.8
 Amuleto shaday, Italia, 1775
 argento, 13 x 9,5 x 2,8 cm
 Tel Aviv, The Gross Family Collection

Shaday amulet, Italy, 1775
 silver, 13 x 9.5 x 2.8 cm
 Tel Aviv, The Gross Family Collection



I.9
 Candelabro di Chanukkà israeliano,
 1948-1950
 fusione di ottone, circa 21 x 20 x 8 cm
 Gerusalemme, collezione Shalom Sabar

Israeli Hanukkà Lamp, 1948-1950
 cast brass, c. 21 x 20 x 8 cm
 Jerusalem, Shalom Sabar Collection

I.10
 Michael Netzer
 Uri-On, 1987
 fumetto israeliano, n. 1, Israel Comics Ltd.,
 22 x 18 cm
 Gerusalemme, collezione Shalom Sabar

Michael Netzer
 Uri-On, 1987
 Israeli comics, Israel Comics Ltd.,
 Issue no. 1
 22 x 18 cm
 Jerusalem, Shalom Sabar Collection

