

IV. THE RENAISSANCE

IV. IL RINASCIMENTO

*In memory of Cardinal Jorge Mejía*

**A**t first glance, the Renaissance doesn't seem like a category that can be applied to Jewish art and culture; the references to the *menorah* in Christian art reproduce proto-humanistic works even earlier than the age we are concerned with here. The many seven-branched candelabra crafted in the Middle Ages are proof of this, among them the enormous Trivulzio Candelabrum, roughly five meters high. It was created around the year 1200 and is perhaps the most interesting example.<sup>1</sup>

While these candelabra, generally speaking, reveal their Biblical and Jewish roots to the faithful, one such gilt copper item now at the Sanctuary of the Mentorella or Santa Maria in Vulturella, in the vicinity of Rome (featured in the exhibition, cat. II.10),<sup>2</sup> is very likely a fourteenth-century attempt to produce an accurate replica of the one found in the relief on the Arch of Titus in the Roman Forum (the plaster cast of which is on display, cat. II.6). Hence the authenticity of the tradition is provided by way of a reference to the visible remains of antiquity. Two cultural traditions meet, in fact, in the Arch of Titus: Judaism and the Roman Empire, and it is on them that Christianity would draw over the centuries of its evolution. In the pendentives Michelangelo painted in the corners of the ceiling of the Sistine Chapel from 1508 to 1512, and in the arch of the Chigi Chapel in the Church of Santa Maria della Pace that Raphael painted in 1510–1514, or thereabouts,<sup>3</sup> the same interweaving of the two religions can be seen, as the Old Testament prophets are paired with the Sibyls of the pagan era.

The two candelabra by Maso di Bartolomeo, which are still in the center of the chancels in the cathedrals of Prato (c. 1438–1440) and Pistoia (1440–1441),<sup>4</sup> for which they were originally created, bring the tradition of the large medieval candelabrum in the Christian churches into the Age of Humanism. Here artistic freedom pre-

vails, however, with the six lights surrounding a slightly higher one in the middle. The association with the *menorah*, as expressed in the extension of the branches outwards on each side, is sacrificed to the sculptor's own creativity.

In the Christian tradition of candelabra modeled after *menorahs*, Maso di Bartolomeo's two candelabra are unique. The reference to Judaism, as early Christianity saw it, has resulted in the transformation of the Jewish symbol into a central feature of the decoration of Christian churches. It hardly seems a coincidence, then, that one of the leading scholars of Renaissance art, the legendary connoisseur Bernard Berenson, is said to have observed that it is thanks to the Church of Rome if a Hellenic imprinting was given to a religion considered rigorously aniconic: that is, Christianity made the Tanakh visible.<sup>5</sup> Indeed, Berenson himself embodied all these respective mentalities, having been born a Jew in Lithuania, before emigrating to the United States with his family at the age of ten, only to convert twice, first to Presbyterianism and then to Catholicism.

It might seem, at times, that the seven-branched candelabrum was evoked less often during the Renaissance. For example, the pre-eminent French illuminator Jean Fouquet (1420–1481) showed only seven candles on the altar, but not a real *menorah*, in the scene *Pompey Sacks the Temple* (Fig. 1) from his *Jewish Antiquities* and *The Jewish War*.<sup>6</sup> Fouquet was known for his erudition and meticulous attention to iconography, especially following his journey to Rome, where he had taken a virtually scientific approach to the study of the ancient ruins.<sup>7</sup>

The main chapel in the Apostolic Palace in the Vatican, which Pope Sixtus IV had restyled and redecorated—in fact, it was renamed the Sistine Chapel in his honor<sup>8</sup>—is often considered to be a reworking in Christian guise of the Temple in Jerusalem.<sup>9</sup> The tran-

*In memoriam di Jorge Cardinal Mejía*

**I**l Rinascimento non sembra, a prima vista, una categoria applicabile all'arte e alla cultura ebraica, mentre la rimembranza della *menorà* nell'arte cristiana riproduce creazioni proto-umanistiche già prima dell'epoca in questione. Ne danno testimonianza i tanti candelabri a sette bracci che sono stati prodotti nel Medioevo, tra i quali l'enorme *Candelabro Trivulzio* di circa 5 metri di altezza creato attorno all'anno 1200 è forse l'esemplare più interessante<sup>1</sup>.

Mentre in genere questi candelabri rendono visibile ai fedeli la radice biblica ed ebraica, un esemplare, in rame dorato e oggi conservato al santuario della Mentorella o Santa Maria in Vulturella nei pressi di Roma (cat. II.10)<sup>2</sup>, tenta, probabilmente nel XIV secolo, di presentare una replica precisa dal rilievo dell'arco di Tito nel Foro Romano (si veda il calco in gesso esposto in mostra, cat. II.6) cercando l'autenticità della tradizione attraverso la citazione della testimonianza visiva dell'antichità. Nell'arco di Tito si uniscono i due patrimoni culturali, cioè l'ebraismo e gli imperatori romani, cui il cristianesimo attinge nei secoli della sua formazione. Michelangelo, tra il 1508 e il 1512, nei pennacchi all'imposta della volta della cappella Sistina e Raffaello attorno al 1510–1514 sulla facciata della cappella Chigi a Santa Maria della Pace<sup>3</sup> rendono visibile lo stesso intreccio delle due religioni nell'abbinamento dei profeti degli ebrei biblici con quello delle sibille pagane.

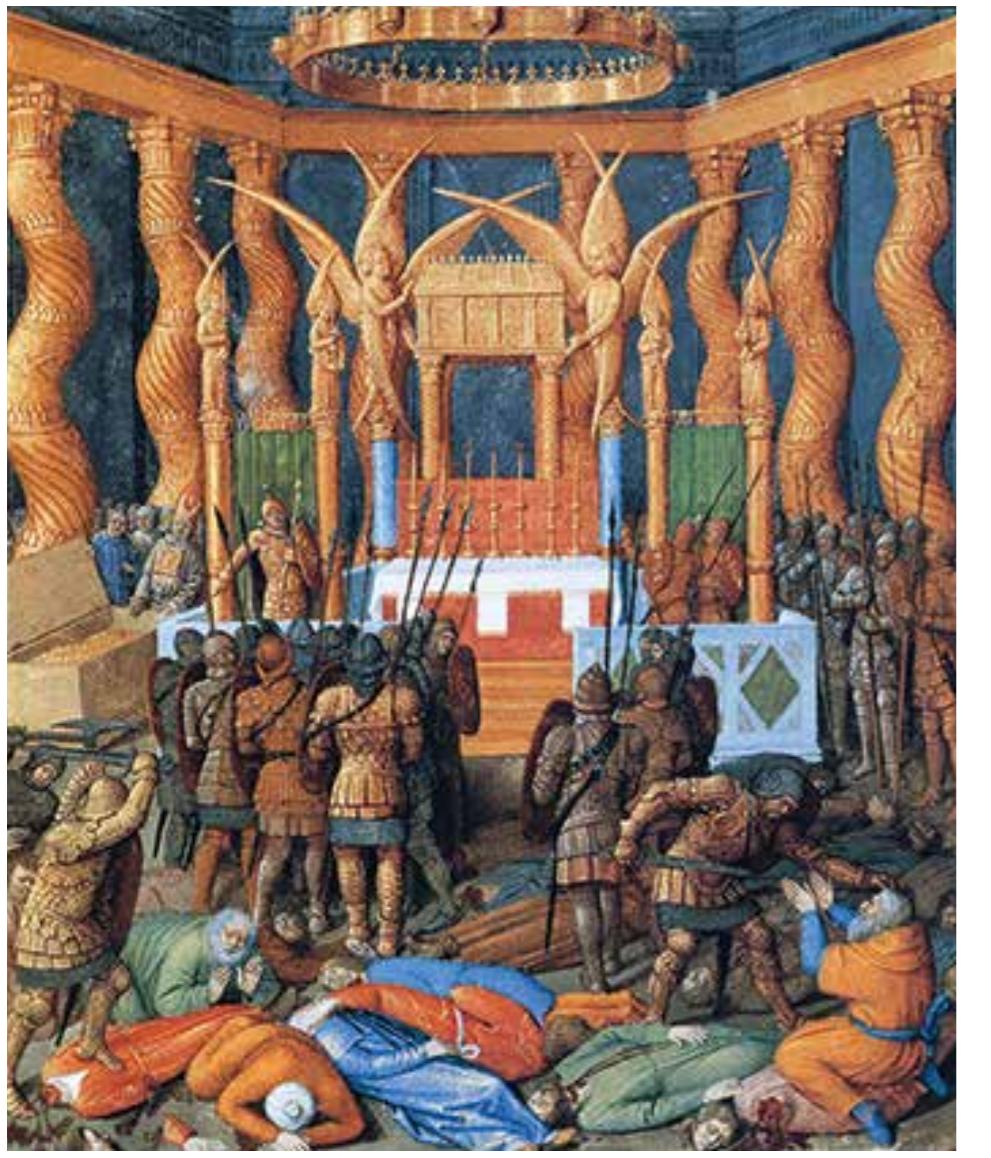
I due candelabri di Maso di Bartolomeo, che fino a oggi rimangono al centro dei presbiteri del duomo di Prato (circa 1438–1440) e del duomo di Pistoia (1440–1441)<sup>4</sup> per i quali furono creati, portano la tradizione del grande candelabro medievale nelle chiese cristiane fino all'epoca dell'Umanesimo. Prende però il sopravvento l'invenzione artistica, quando sei lumi ne circondano uno un po' rialzato al centro. Il richiamo alla *menorà*, che veniva espresso dall'e-

spansione laterale dei candelabri, viene sacrificato alla creatività dello scultore.

I due candelabri di Maso di Bartolomeo sono un *unicum* nella tradizione cristiana dei candelabri a forma di *menorà*. Il riferimento all'ebraismo, cui guarda il cristianesimo delle origini, è diventato una trasformazione del simbolo ebraico in un elemento centrale dell'arredo ecclesiastico cristiano. Non sembra, quindi, un caso che si attribuisca proprio a uno studioso dell'arte rinascimentale, il famoso conoscitore Bernard Berenson, il commento che sia stato il grande merito della Chiesa di Roma di aver dato immagine ellenica alla religione considerata rigorosamente aniconica, cioè che il cristianesimo avrebbe reso visibile il Tanakh<sup>5</sup>. Berenson riuniva tutte le rispettive mentalità nella sua persona: nato ebreo in Lituania, da dove emigrò con la famiglia all'età di dieci anni negli Stati Uniti, si convertì due volte, prima al presbiterianesimo e poi al cattolicesimo.

A volte poteva sembrare che il candelabro a sette bracci fosse meno evocativo nell'epoca rinascimentale, quando per esempio il grande miniaturista francese Jean Fouquet (1420–1481) all'interno dei suoi *Antiquités judaïques* et *De la guerre des Juifs* nella scena di *Pompeo saccheggia il Tempio* mostra solo sette candele sull'altare, ma non propriamente la *menorà* (fig. 1). Fouquet era molto erudito e iconograficamente preciso, specialmente dopo il suo viaggio a Roma, dove aveva studiato i monumenti antichi con una mentalità quasi scientifica<sup>7</sup>.

La cappella Maggiore del Palazzo Apostolico Vaticano, che papa Sisto IV aveva ristrutturato e ridecorato e che prende da lui la denominazione cappella Sistina<sup>8</sup>, viene spesso in un modo o nell'altro vista come una riproposizione in chiave cristiana del tempio di Gerusalemme<sup>9</sup>. Sulla transenna che divide la parte dei laici dalla zona per il clero erano



1.  
Jean Fouquet, *Pompeo saccheggia il Tempio*, illustrazione in Flavius Josephus, *Antiquitates judicae*, circa 1470. Parigi, Bibliothèque nationale de France

Jean Fouquet, *Pompey Sacks the Temple*, illustration in Flavius Josephus, *Jewish Antiquities*, c. 1470. Paris, Bibliothèque nationale de France

senna that divides the part of the chapel reserved for the clergy from that set aside for laymen originally bore seven ancient-style candelabra that evoked the Jews' Holy of Holies. After the transenna was moved under Pope Julius II, an eighth candelabrum was added, very likely by Michelangelo,<sup>10</sup> and the reference to the Temple was lost.

The interest in the archaeological aspects of the *menorah* continued to run high. Thorough studies of the form of the *menorah* were carried out, similar to those of ancient ruins undertaken by the antiquarians and archaeologists of the day. In his *Weltchronik*—the so-called *Nuremberg Chronicle*, published by Anton Koberger in Nuremberg in 1493—Hartmann Schedel identified two types of *menoroth*: one kind conceived according to various scholars and the other according to Maimonides.<sup>11</sup> Both versions featured a different-shaped base than the one depicted on the relief in the Arch of Titus, which still

puzzles scholars today.<sup>12</sup>

Even Raphael, in his fresco *The Expulsion of Heliodus*, painted around 1512—possibly one of the most evocative depictions of the Jews' Holy of Holies—pays close attention to this important detail, as he does for all costumes and tools he portrays<sup>13</sup> and in his own archaeological research (Fig. 2).<sup>14</sup>

In the fifteenth and sixteenth centuries, the *menorah* was often depicted in an anecdotal framework, and the artists cited the dimension when they needed to allude to the Temple in Jerusalem. It would be outside the scope of the present study to provide a complete list of the many paintings across Europe in which the *menorah* is a merely iconographic feature. In Lorenzo Costa's *Presentation of Jesus in the Temple* (1502), destroyed during the Second World War in Berlin, the artist does not distinguish the *menorah* from the candles lined up symmetrically on the altar,<sup>15</sup> although there are precedents for this purely decorative function in the Jewish Catacombs in Rome.<sup>16</sup> In his 1504 *The Marriage of the Virgin* at the Pinacoteca of Brera in Milan, Vittore Carpaccio doesn't as much use the candelabrum to denote the setting of the painting as to show that this marriage was a Jewish rite.<sup>17</sup>

In many scenes the *menorah*, placed at the center of the painting, but in the background, has a specific iconographic significance and serves to identify the scene as the Temple in Jerusalem. Examples include Garofalo's *Christ and the Adulteress* in Budapest (painted between 1535 and 1540),<sup>18</sup> in which the *menorah* is placed at the very vanishing point of the painting; Giulio Romano's *The Circumcision*, with all his variations on the theme; Marcello Venusti's *The Purification of the Temple*, and Frans Francken the Younger's *Jesus Among the Doctors*, which is the altarpiece of the Schoolmasters and Soap Boilers in Antwerp Cathedral.<sup>19</sup> In all of these examples from Northern Europe, the candelabrum is shown in the style of the painter's own age and actually reflects the medieval Christian tradition more than the candelabrum in its original form. This was standard practice among artists until it was no longer feasible, being anachronistic; the creator of *The Sacrifice of Melchizedek* used the candelabrum to show it was a biblical scene, yet at the time of this biblical episode, God had not yet instructed Moses in the use of the *menorah*.

Depictions of historical events such as *The Triumph of Titus and Vespasian* (Fig. 16, p. 54) operated on the same principle. Giulio Romano painted this 1537 work commissioned by Federico Gonzaga, Duke of Mantua,

posti originariamente sette candelabri all'antica che evocavano il Sancta Sanctorum degli ebrei. Dopo lo spostamento della transenna sotto papa Giulio II fu aggiunto un ottavo candelabro, probabilmente da Michelangelo<sup>10</sup>, e il riferimento al Tempio si perse.

L'attenzione verso il carattere archeologico della *menorà* rimane comunque alta. Si dedicano alla sua forma studi approfonditi simili a quelli con i quali gli antiquari e gli archeologi di quell'epoca studiano i monumenti antichi classici. Nella sua *Weltchronik*, le cosiddette *Cronache di Norimberga*, pubblicate nel 1493 da Anton Koberger a Norimberga, Hartmann Schedel distingue due tipi di *menorà*: una secondo alcuni studiosi e una secondo Maimonide<sup>11</sup>. Entrambe le versioni propongono per la base una forma diversa da quella che mostra il rilievo

2.  
Raffaello, *La cacciata di Eliodoro dal Tempio di Gerusalemme*, circa 1512, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanze Vaticane. Particolare della parte centrale dell'affresco con la *menorà*  
  
Raphael, *The Expulsion of Heliodus from the Temple*, c. 1512. Vatican City, Musei Vaticani, Stanze Vaticane. A detail of the central part of the fresco showing the *menorah*



sull'arco di Tito e che ha suscitato perplessità fino a oggi<sup>12</sup>. Anche Raffaello, nel suo affresco della *Cacciata di Eliodoro*, dipinto intorno al 1512 (fig. 2) – forse una delle più suggestive messe in scena del Sancta Sanctorum degli ebrei – cura espressamente questo dettaglio rilevante, come d'altronde fa per tutti gli attrezzi e costumi<sup>13</sup> e come fa nelle sue ricerche archeologiche<sup>14</sup>.

Nel Quattro e Cinquecento la rappresentazione della *menorà* compare spesso in un contesto aneddotico, e gli artisti citano la cifra quando hanno bisogno di alludere al Tempio di Gerusalemme. Non è qui possibile o significativo citare in modo esaustivo un elenco dei tanti dipinti in tutta Europa in cui la *menorà* ha soltanto uno scopo iconografico. Nella sua *Presentazione di Gesù al Tempio* del 1502, andata perduta durante la seconda guerra mondiale a Berlino, Lorenzo Costa non la distingue dalle candele poste simmetricamente sull'altare<sup>15</sup>, anche se questo uso meramente decorativo ha dei precedenti nelle catacombe ebraiche di Roma<sup>16</sup>. Nello *Sposalizio della Vergine* del 1504 a Brera<sup>17</sup> Vittore Carpaccio definisce attraverso il candelabro non tanto il luogo dove si svolge l'evento, quanto il fatto che si tratti di un rito ebraico. In tante scene la *menorà*, spesso in fondo al centro, ha un valore iconografico preciso e identifica l'ambiente come il Tempio di Gerusalemme, per esempio nel *Cristo con l'adultera* di Garofalo a Budapest, databile tra il 1535 e il 1540<sup>18</sup>, dove la *menorà* sta proprio al centro della costruzione prospettica, nella *Circoncisione di Gesù* di Giulio Romano in tutte le sue variazioni sul tema, nella *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Venusti o nel *Cristo dodicenne tra i dottori al Tempio* di Frans II Francken sull'altare dei maestri di scuola e dei saponai nella cattedrale di Anversa<sup>19</sup>. In questo esempio di Oltralpe l'arredo sacro viene rappresentato nello stile dell'epoca del pittore e riflette quasi più la tradizione cristiana medievale che l'originale stesso nella sua forma tipica. Gli artisti si servono di questa prassi fino a quando cessa di funzionare, perché anachronistica; ad esempio l'autore del *Sacrificio di Melchisedech* caratterizza la scena come biblica attraverso il candelabro, ma al momento dell'episodio nella Bibbia Dio non aveva istruito Mosè sulla *menorà*.

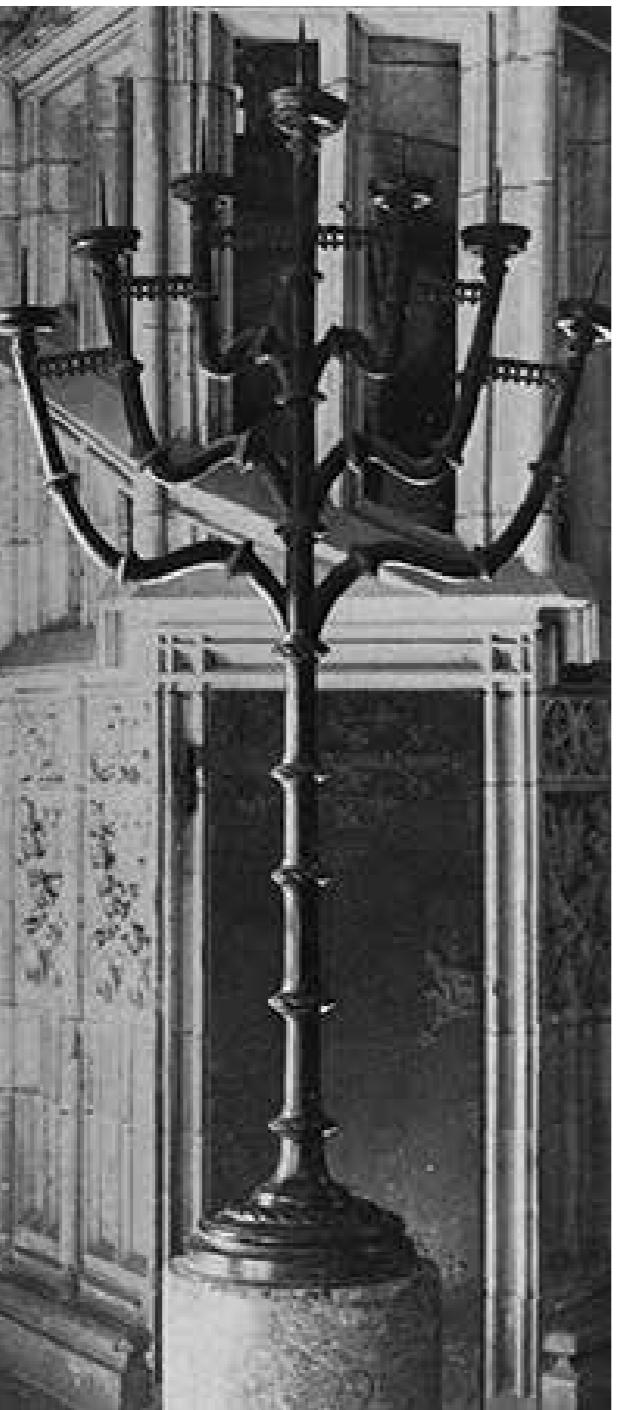
Le rappresentazioni di episodi storici come *Il trionfo di Tito e Vespasiano* (fig. 16, p. 54) funzionano secondo lo stesso principio. Giulio Romano dipinse questo quadro nel 1537 su commissione del duca

3.  
Candelabro di Magdeburgo, 1494.  
Magdeburgo, duomo

The Magdeburg Candelabrum,  
1494. Magdeburg, cathedral

4.  
Pinturicchio e bottega, Menorà  
dipinta tra le grottesche di una  
parasta nella Sala dei Santi  
dell'Appartamento Borgia  
in Vaticano, 1492-1494. Città  
del Vaticano, Musei Vaticani

Pinturicchio and workshop,  
Menorah depicted amidst the  
grotesques of a pilaster in the  
Hall of the Saints in the Borgia  
Apartments in the Vatican,  
1492-1494. Vatican City, Musei  
Vaticani



for the Hall of the Caesars in the Ducal Palace in Mantua. As his model for the scene, the artist turned to the ancient relief in the Arch of Titus in the Roman Forum, offering a glimpse of the *menorah* under the arch as the emperor and his son Titus passed through it.

As an emblem, the seven-branched candelabrum was no mere sporadic iconographic reference: it reflected the strained international situation at that time. In 1492, after his successful campaigns against the Moors and in the New World, the Catholic king Ferdinand II expelled the Jews from Spain for religious reasons. Four

years later, in 1496, King Emanuel I of Portugal followed suit. In great numbers, refugees set out for Rome, where their arrival made the society less homogeneous. The consequences would represent an enormous challenge for Pope Alexander VI, a Borgia and Spaniard himself, and already in a difficult political situation, caught up in the struggle between the two superpowers of the day, France and Spain. Nevertheless, the Pope welcomed the refugees and settled the Sephardic Jews in the Eternal City.<sup>20</sup> Perhaps the small *menorah* featured at the top of the grotesques painted by Pinturicchio and his work-

1496, il re Emanuele I di Portogallo prende la stessa decisione. Un grande flusso di profughi si indirizzò verso Roma; i migranti rendevano la società meno omogenea, e le conseguenze significarono una grande sfida per papa Alessandro VI Borgia, lui stesso di origine spagnola e in grande difficoltà politica, posto in mezzo tra le superpotenze dell'epoca, Francia e Spagna. Nonostante tutto il pontefice accoglie i profughi e sistema i sefarditi nella città eterna<sup>20</sup>. Forse la piccola *menorah* in cima alle grottesche, dipinta da Pinturicchio e dalla sua bottega su una parasta nella Sala dei Santi dell'Appartamento Borgia, serviva come promemoria ad Alessandro e agli ospiti, che potevano notarla durante le udienze private in queste stanze (fig. 4).

Anche il grande candelabro a sette bracci, che l'arcivescovo Ernst II di Magdeburgo fece erigere nella sua cappella sepolcrale accanto alla sua tomba all'interno del duomo di Magdeburgo<sup>21</sup> ricorda un'azione contro gli ebrei (fig. 3), questa volta però in senso opposto. Nel 1494, più o meno contemporaneamente al piccolo affresco romano appena menzionato, Ernst aveva commissionato a Peter Vischer il Vecchio, a Norimberga, la propria sepoltura. Nell'anno immediatamente precedente all'aggiunta del candelabro l'arcivescovo stesso aveva espulso tutti gli ebrei dalla sua diocesi, dopo una serie di tumulti tra questi e i cristiani. Gli immobili degli ebrei sarebbero stati acquistati dal comune, ma fu concesso di portare con sé tutti gli altri beni. Qualunque interpretazione cristiana si voglia dare a questo candelabro e ai suoi sette bracci<sup>22</sup>, non si riesce a prescindere dalle azioni dell'arcivescovo nel 1493. Che l'atto sia stato intenzionale o meno, l'aggiunta del candelabro sembra un tentativo del committente di venire a patti con le sue decisioni politiche.

Nonostante tutto, la cultura rinascimentale non è passata senza avere effetti anche sugli ebrei, quelli residenti e quelli arrivati come profughi e migranti. Non si può sbarrare la cultura, lo scambio avviene dove le persone si incontrano. Un esempio impressionante è lo splendido *aron* della Scola Catalana a Roma (fig. 5), datato all'anno 1523, in cui furono custoditi i rotoli della Torà<sup>23</sup>. Il linguaggio è interamente classico e la sintassi architettonica perfettamente coerente. Imita le edicole con timpano triangolare del Pantheon in modo congruo con le creazioni di Raffaello, di Peruzzi o dei Sangallo, che furono commissionate tra l'altro da papa Leone X o da papa

5.  
Architetto ignoto, Aron ha-qodesh  
della Scola Catalana, 1523. Roma,  
Museo Ebraico di Roma  
  
Unknown architect, Aron  
ha-Qodesh in the Scola Catalana,  
1523. Rome, Museo Ebraico  
di Roma

Federico Gonzaga per la Sala dei Cesari nel palazzo Ducale di Mantova. L'artista adotta come modello della scena il rilievo antico dell'arco di Tito sul Foro Romano, lasciandoci intravedere la *menorah* sotto l'arco al passaggio dell'imperatore e di suo figlio Tito. L'emblema del candelabro a sette bracci non è solo un riferimento iconografico sporadico, ma è anche attualità. Nel 1492, dopo i suoi grandi successi contro i Mauri e nel Nuovo Mondo Ferdinando II il Cattolico aveva espulso tutti gli ebrei dalla Spagna per motivi religiosi. Quattro anni più tardi, nel

shop on a pilaster in the Hall of the Saints in the Borgia Apartments served to remind Alexander and his guests of the situation, visible as the image was during private audiences with the Pope in these rooms (Fig. 4).

Even the large seven-branched candelabrum that the Archbishop of Magdeburg, Ernest II of Saxony, had placed in his funeral chapel next to his tomb in the Magdeburg Cathedral Magdeburg<sup>21</sup> recalls his own Jewish policy (Fig. 3), this time, however, in the opposite direction. In 1494, more or less the same year when the small Roman fresco mentioned above was painted, Ernest had commissioned Peter Vischer the Elder in Nuremberg to design his tomb. One year before the candelabrum was added to that fresco, the archbishop himself had expelled all the Jews from his diocese, following clashes between them and the Christians. The Jews' property would be sold to the city, but they were allowed to take all their other belongings with them. Whatever the Christian interpretation one cares to give this seven-branched candelabrum,<sup>22</sup> the association with the archbishop's actions in 1493 is unavoidable. Whether it was intentional or not, the decision to add the candelabrum to his tomb would appear to be a way for the

archbishop to come to terms with his political legacy.

In spite of it all, Renaissance culture would have an effect on the Jews as well: those already residing in Italy and the new refugees and immigrants. After all, culture itself can't be barred; cultural exchanges between people take place where they meet, a remarkable example being the splendid *aron* at the Catalan School in Rome (Fig. 5) from 1523. Made to hold the Torah scroll,<sup>23</sup> the ark exhibited a style that was entirely classical, with a perfectly consistent architectural syntax. It imitated the Pantheon's aedicula with their triangular gables, after the works of Raphael, Baldassare Peruzzi, and the Sangallo brothers—works that were commissioned by Pope Leo X or Pope Clement VII, elected that very year. As to the decoration of the architectural details on the pedestal, frieze, and tympanum, the architect would turn to Jewish symbols, much as the Christians had. Although he has still not been identified, this architect could easily have been Christian or Jewish. Art promotes a dialogue between and within religions, and with immigrants who make their own personal contribution to a society or community.

Clemente VII, eletto proprio in quello stesso anno. Per gli ornamenti dei dettagli architettonici sul piedistallo, fregio o timpano l'architetto ha fatto conseguentemente ricorso ai simboli ebraici in un modo non diverso dalla prassi adoperata dai cristiani.

Finora non si è riusciti a identificarlo, ma potrebbe essere egualmente ebreo o cristiano. L'arte sostiene il dialogo tra le religioni, all'interno delle religioni e con migranti che entrano con le loro qualità in una comunità o società.

<sup>1</sup> P. Bloch, *Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch" XXIII, 1961, pp. 55-190: pp. 5.8, pp. 192-193.

<sup>5</sup> Ringrazio Antonio Paolucci per la citazione di Berenson. Cfr. invece C. Roth, *Jewish Antecedents of Christian Art*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 1978: fol. XXXII recto e verso;

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 171-172 (fig. 105), p. 190, cat. 51; D. Di Castro, *From Jerusalem to Rome and Back: The Journey of the Menorah from Fact to Myth*, Roma 2008, fig. p. 33.

<sup>6</sup> F. Avril, *Jean Fouquet – Peintre et enlumineur*, Paris 2003, pp. 310-327, n. 34, fig. p. 325.

<sup>3</sup> J. Jacoby, *Die Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace in Rom*, in J. Jacoby, M. Sonnabend (a cura di), *Raffael-Zeichnungen*, catalogo della mostra, Yerushalayim 1999, pp. 122-125: p. 122, figg. 1a-1b.

<sup>7</sup> A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, Studies of the Warburg Institute, vol. XLI, London 1993, p. 146.

<sup>8</sup> A. Nesselrath, *Vaticano – La Cappella Sistina – Il Quattrocento*, Parma 2003.

<sup>4</sup> G. Donati, *Maso di Bartolomeo. Candelabro a sette braccia* (Prato), in A.G. De Marchi, C.

<sup>9</sup> E. Battisti, *Il significato simbolico della Cappella Sistina*, in "Commentarii", VIII, 1957, pp. 96-104; J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972; A. Nesselrath, *Vaticano...*, cit., 2003.

<sup>10</sup> A. Nesselrath, *Vaticano...*, cit., 2003, pp. 36-37.

<sup>11</sup> H. Schedel, *Die Schedelsche Weltchronik*, 1493, edizione a cura di R. Pörtner, Dortmund 1978: fol. XXXII recto e verso;

<sup>12</sup> A. Ronen, *The Temple...*, cit., 1999, p. 123, fig. 2.

<sup>13</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum.

<sup>14</sup> N. Peeters, *Altarpiece of the Schoolmasters and the Soap Boilers*, in R. Fabri, N. Van Hout (a cura di), *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra, Antwerpen 2009, pp. 116-125.

<sup>15</sup> S. Di Nepi, *Sopravvivere al ghetto*, Roma 2013, pp. 19-33.

<sup>16</sup> D. Di Castro, *From Jerusalem...*, cit., 2008, pp. 28-29 (with illustration).

<sup>17</sup> A. Ronen, *The Temple...*, cit., 1999, p. 123, fig. 2.

<sup>18</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum.

<sup>19</sup> N. Peeters, *Altarpiece of the Schoolmasters and the Soap Boilers*, in R. Fabri, N. Van Hout (a cura di), *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra, Antwerpen 2009, pp. 116-125.

<sup>20</sup> S. Di Nepi, *Sopravvivere al ghetto*, Roma 2013, pp. 19-33.

<sup>21</sup> P. Bloch, *Siebenarmige...*, cit., 1961, pp. 170, 187, fig. 104; H. Brandl, Ch. Forster, *Der Dom zu Magdeburg*, vol. II: Ausstattung, Regensburg 2011, pp. 704-711.

<sup>22</sup> M.L. Mock, *Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg*, Berlin 2007, pp. 93-96, 125-130.

<sup>23</sup> Roma, Museo Ebraico: D. Di Castro, *From Jerusalem...*, cit., 2008, pp. 38-40 (con figura).

<sup>1</sup> P. Bloch, "Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen," in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch" XXIII, 1961, pp. 55-190: pp. 5.8, pp. 192-193.

<sup>5</sup> I wish to thank Antonio Paolucci for the quotation from Berenson. Cf. C. Roth, "Jewish Antecedents of Christian Art," in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 1953, pp. 24-44.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 171-172 (fig. 105), p. 190, cat. 51; D. Di Castro, *From Jerusalem to Rome and Back: The Journey of the Menorah from Fact to Myth*, Roma 2008, fig. p. 33.

<sup>3</sup> J. Jacoby, "Die Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace in Rom," in J. Jacoby, M. Sonnabend (a cura di), *Raffael-Zeichnungen*, catalogo della mostra, Munich 2012, pp. 202-245.

<sup>4</sup> G. Donati, "Maso di Bartolomeo. Candelabro a sette braccia (Prato)," in A.G. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli (a cura di), *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, exhibition catalog, Prato, 2014, no. 5.7, pp. 190-191; G. Donati, "Maso di Bartolomeo. Candelabro a sette braccia (Pistoia)," in A. G. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli (ed-

ited by), *Da Donatello a Lippi...*, cit., 2003, pp. 36-37.

<sup>10</sup> A. Nesselrath, *Vaticano...*, cit., 2003, pp. 36-37.

<sup>11</sup> H. Schedel, *Die Schedelsche Weltchronik*, 1493, edition edited by R. Pörtner, Dortmund 1978: fol. XXXII recto and verso;

<sup>12</sup> 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, Yerushalayim 1999, pp. 122-125: p. 122, figg. 1a-1b.

<sup>13</sup> J. Jacoby, "Die Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace in Rom," in J. Jacoby, M. Sonnabend (a cura di), *Raffael-Zeichnungen*, catalogo della mostra, Munich 2012, pp. 202-245.

<sup>14</sup> G. Donati, "Maso di Bartolomeo. Candelabro a sette braccia (Prato)," in A.G. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli (a cura di), *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, exhibition catalog, Prato, 2014, no. 5.7, pp. 190-191; G. Donati, "Maso di Bartolomeo. Candelabro a sette braccia (Pistoia)," in A. G. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli (ed-

<sup>16</sup> D. Di Castro, *From Jerusalem...*, cit., 2008, pp. 28-29 (with illustration).

<sup>17</sup> 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, Yerushalayim 1999, pp. 122-125: p. 122, figg. 1a-1b.

<sup>18</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum.

<sup>19</sup> N. Peeters, "Altarpiece of the Schoolmasters and the Soap Boilers," in R. Fabri, N. Van Hout (a cura di), *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens*, catalogo della mostra, Antwerpen 2009, pp. 116-125.

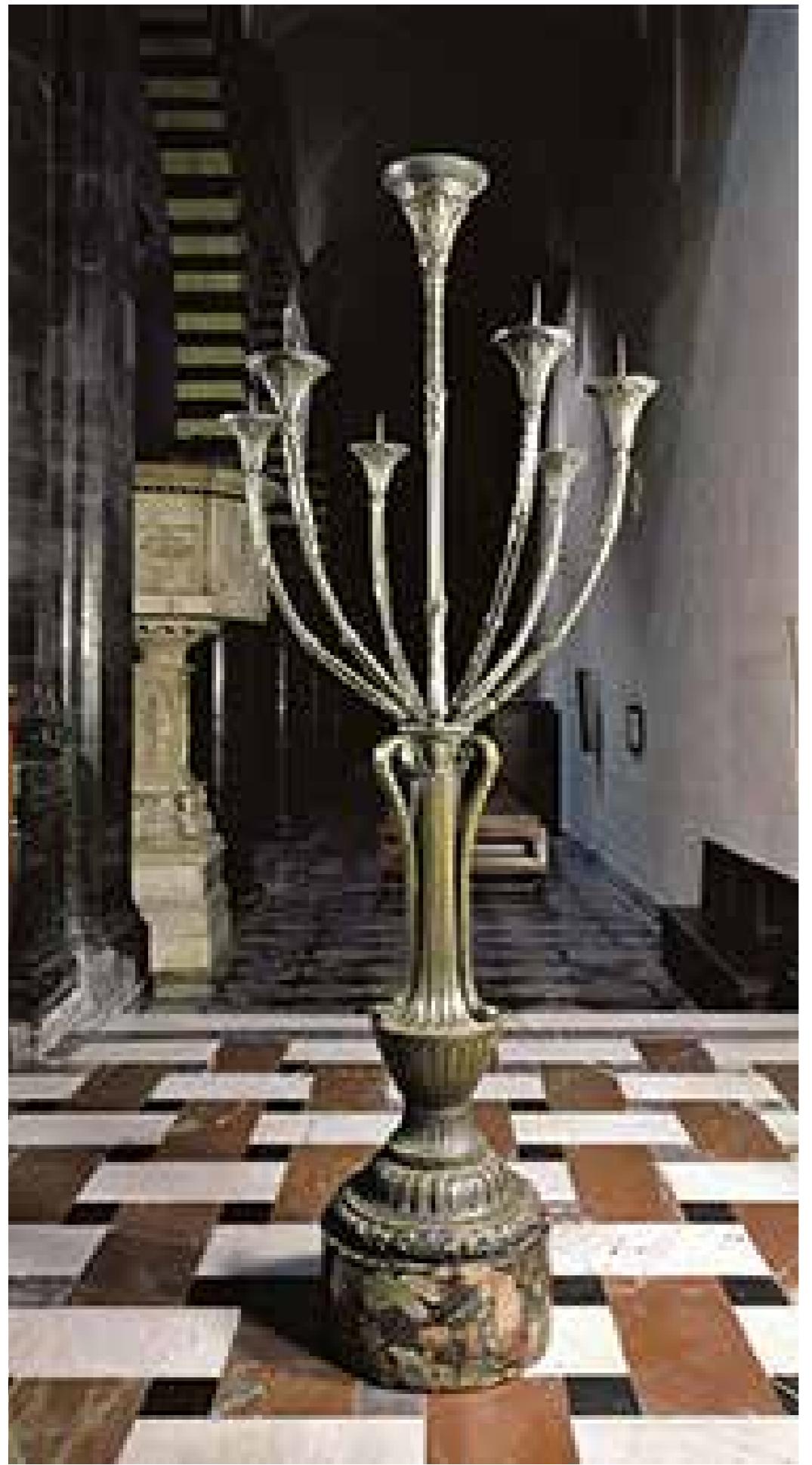
<sup>20</sup> S. Di Nepi, *Sopravvivere al ghetto*, Roma 2013, pp. 19-33.

<sup>21</sup> P. Bloch, "Siebenarmige..." cit., 1961, pp. 170, 187, fig. 104; H. Brandl, Ch. Forster, *Der Dom zu Magdeburg*, vol. II: Ausstattung, Regensburg 2011, pp. 704-711.

<sup>22</sup> M. L. Mock, *Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg*, Berlin 2007, pp. 93-96, 125-130.

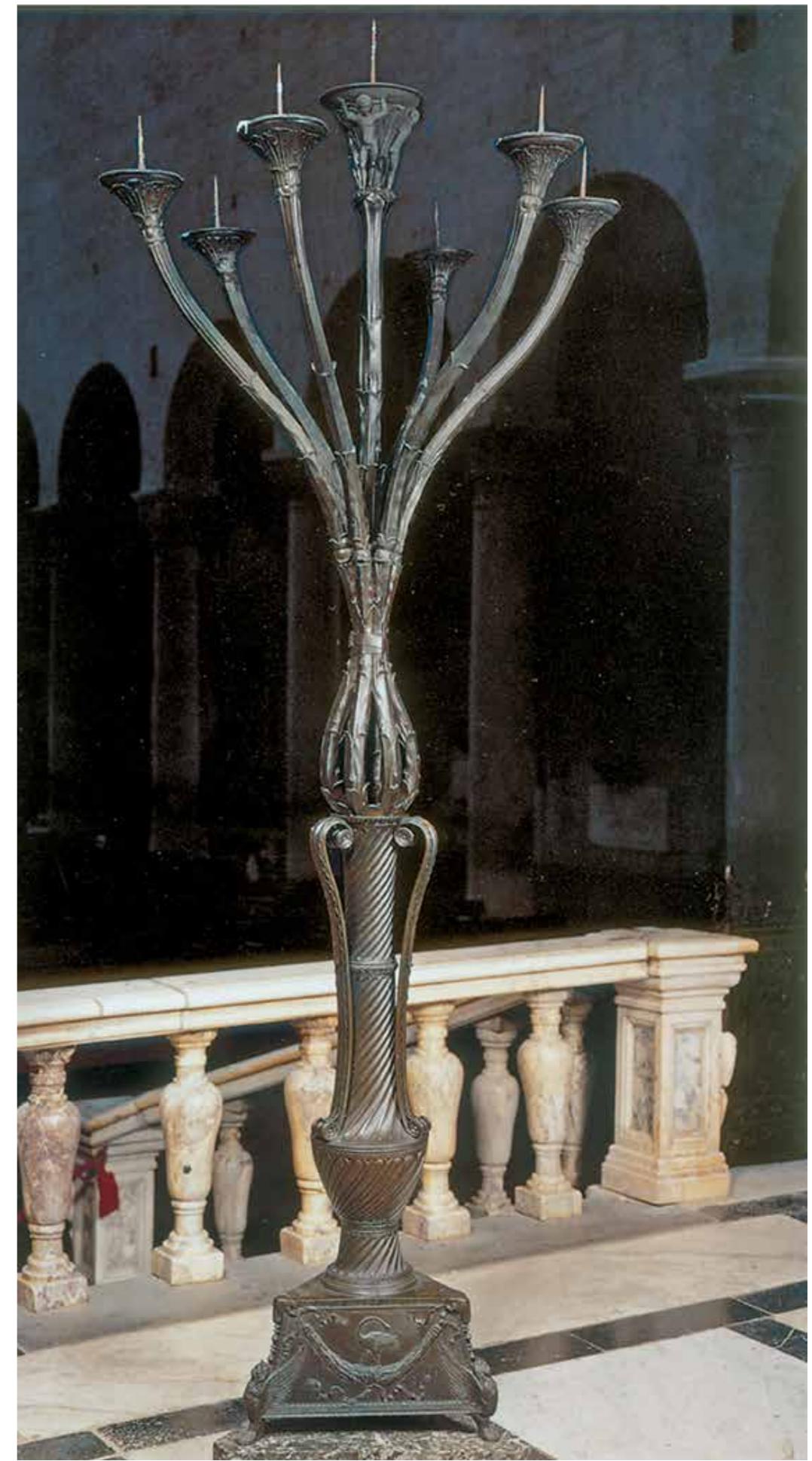
<sup>23</sup> Roma, Museo Ebraico: D. Di Castro, *From Jerusalem...*, cit., 2008, pp. 38-40 (con figura).

<sup>24</sup> 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, Yerushalayim 1999, p. 123, fig. 3.



**IV.1**  
Maso di Bartolomeo  
*Candelabro a sette bracci*, circa 1440  
bronzo, h 248 cm  
Prato, cattedrale di Santo Stefano  
  
Maso di Bartolomeo  
*Candelabrum with seven arms*, c. 1440  
bronze, h 248 cm  
Prato, cathedral of Santo Stefano

**IV.2**  
Maso di Bartolomeo  
*Candelabro a sette bracci*, 1440-1441  
bronzo, h 290,9 cm  
Pistoia, cattedrale di San Zeno  
  
Maso di Bartolomeo  
*Candelabrum with seven arms*, 1440-1441  
bronze, h 290,9 cm  
Pistoia, cathedral of San Zeno





**IV.3**  
Anonimo da Raffaello Sanzio  
*Primo progetto per la Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, II metà del XVI secolo  
disegno a penna, inchiostro marrone acquerallato, 25,2 x 41,5 cm  
Vienna, The Albertina Museum

Anonymous from Raphael  
*First sketch for The Expulsion of Heliodorus from the Temple*, second half of the sixteenth century  
pen drawing, brown ink watercolored, 25.2 x 41.5 cm  
Vienna, The Albertina Museum

**IV.4**  
Giovanni Volpato  
su disegno di Bernardino Nocchi  
*Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, circa 1783  
acquaforte e bulino, 60,5 x 79,5 cm  
collezione privata

Giovanni Volpato  
based on a drawing by Bernardino Nocchi  
*The Expulsion of Heliodorus from the Temple*, c. 1783  
engraving and burin, 60.5 x 79.5 cm  
private collection

**IV.5**  
Paul Lautensack  
*Padre nostro. Sia fatta la tua volontà (IV)*, 1535  
penna nera e acquerello su carta, 24,8 x 16,7 cm  
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Paul Lautensack  
*Our Father. Thy Will Be Done (IV)*, 1535  
black pen and watercolor on paper, 24.8 x 16.7 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

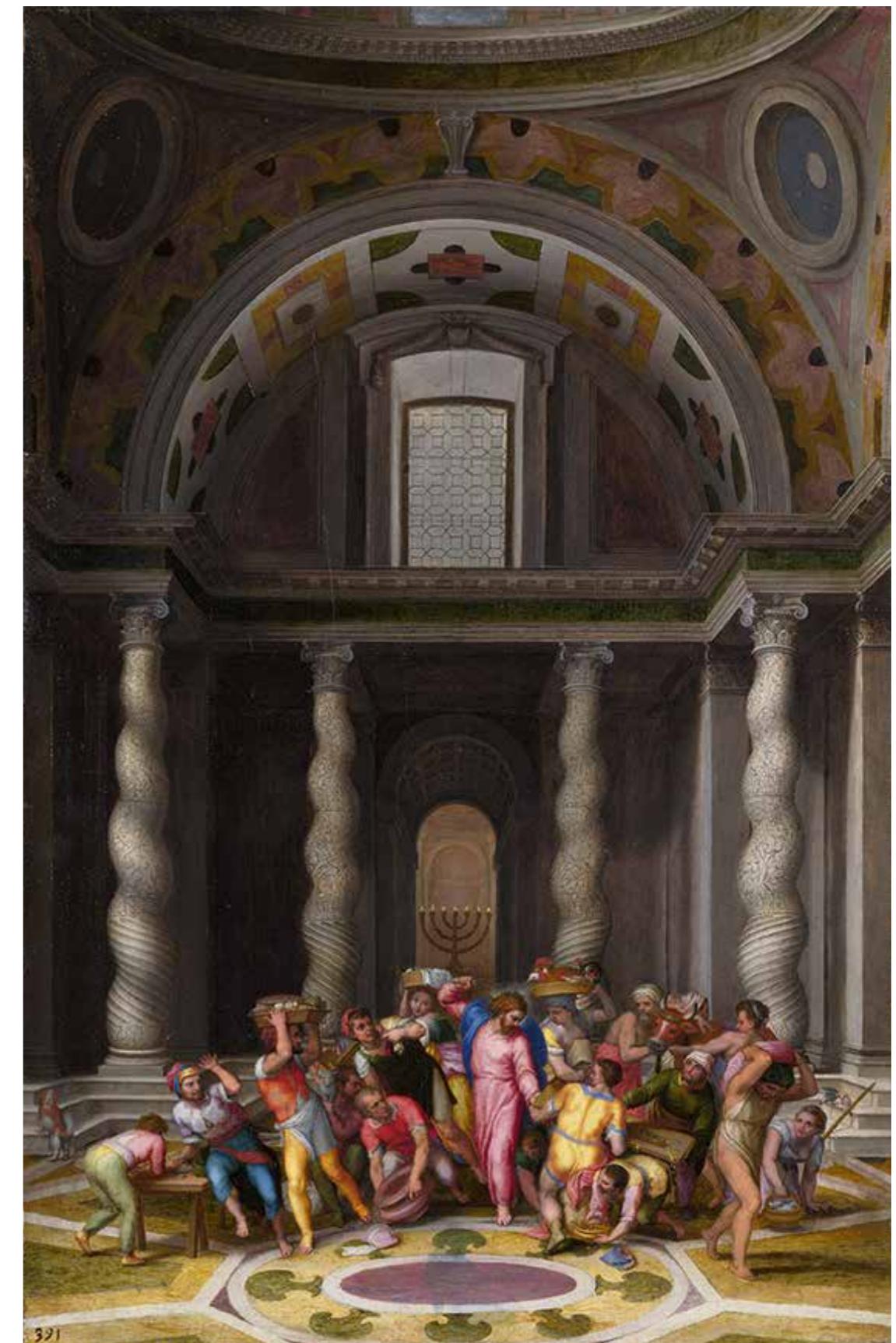




IV.6

Giulio Romano  
*La circoncisione di Gesù al Tempio*, circa 1520-1524  
olio su tavola trasportato su tela, 115 x 122 cm  
Parigi, Musée du Louvre, département des Peintures

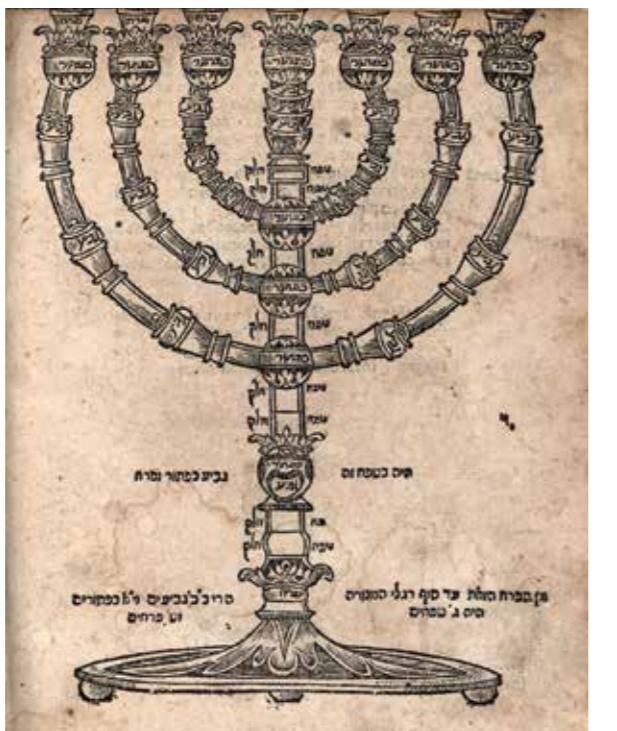
Giulio Romano  
*The Circumcision*, c. 1520-1524  
oil on panel mounted on canvas, 115 x 122 cm  
Paris, Musée du Louvre, département des Peintures



IV.7

Marcello Venusti su disegni di Michelangelo Buonarroti  
*La caccia dei mercanti dal Tempio*, post 1550  
olio su tavola, 60 x 38 cm  
Londra, The National Gallery

Marcello Venusti  
based on drawings by Michelangelo Buonarroti  
*The Purification of the Temple*, after 1550  
oil on panel, 60 x 38 cm  
London, The National Gallery



**IV.8**  
Perush ha-Torà, Yemen,  
circa 1500  
28,2 x 47 cm (aperto)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

**IV.9**  
Perush ha-Torà, Yemen,  
c. 1500  
28.2 x 47 cm (open)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

**IV.9**  
Isaac ben Solomon Abi Sahula  
*Meshal ha-Qadmoni*, Venezia, 1546  
21,8 x 30,5 cm (aperto)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

**IV.9**  
Isaac ben Solomon Abi Sahula  
*Meshal ha-Qadmoni*, Venezia, 1546  
21.8 x 30.5 cm (open)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

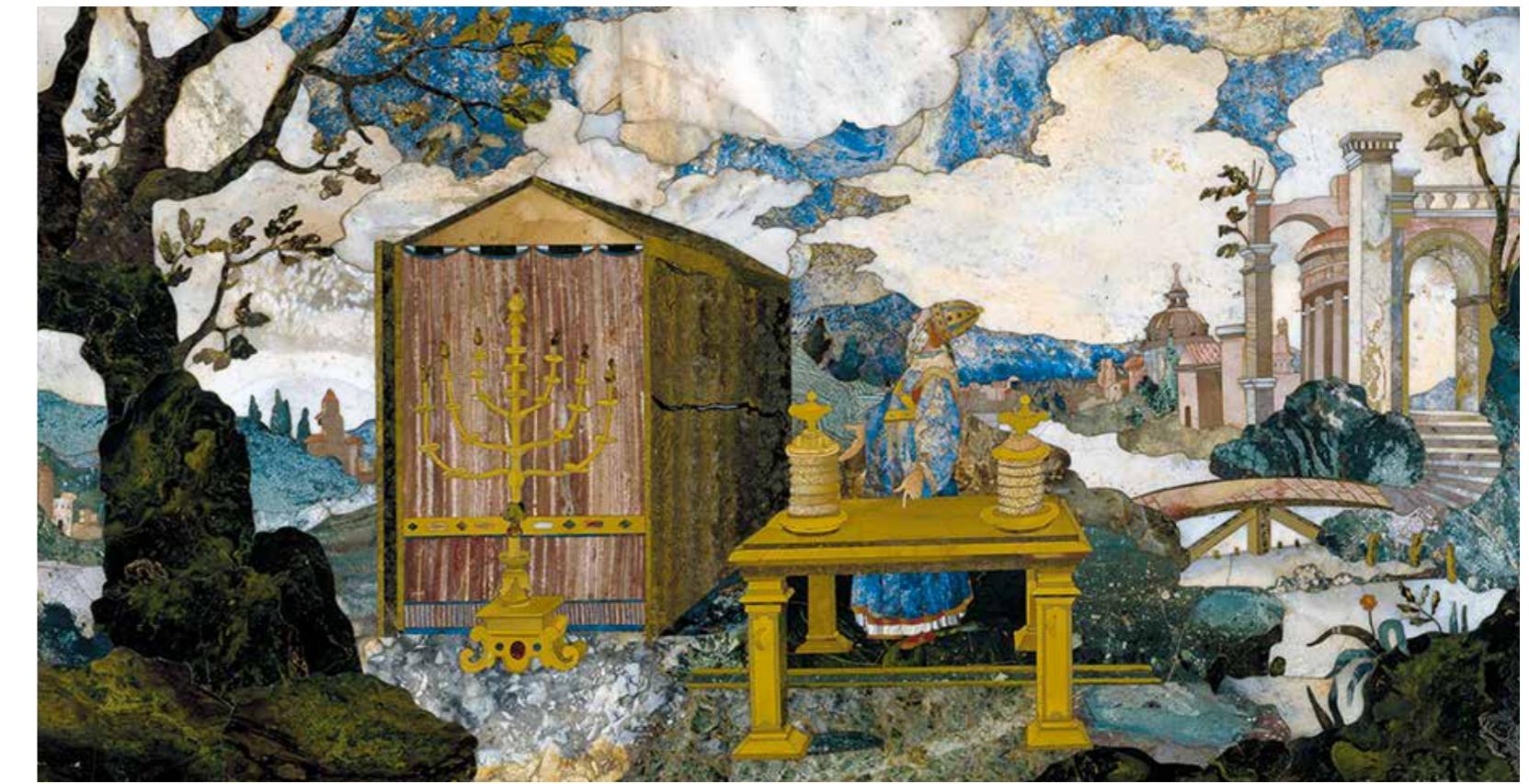
**IV.10**  
Joseph ben Issachar  
*Yosef Da'at*, Repubblica Ceca, 1609  
19,7 x 37,5 cm (aperto)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

**IV.10**  
Joseph ben Issachar  
*Yosef Da'at*, Czech Republic, 1609  
19.7 x 37.5 cm (open)  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

**IV.11**  
Parokhet, Impero ottomano,  
metà del XVI secolo  
vello in lana su armatura in lana, 138 x 109 cm  
Padova, Museo della Padova Ebraica

**IV.11**  
Parokhet, Ottoman empire,  
mid-sixteenth century  
woolen fleece on woolen weave, 138 x 109 cm  
Padua, Museo della Padova Ebraica





IV.12

*Presunto elemento della fontana di Paolo V nel ghetto di Roma, circa 1614*  
travertino scolpito, 92 x 57 x 55,5 cm  
Roma, Museo Ebraico di Roma,  
Galleria dei Marmi Antichi

*Presumed element of the Paul V fountain in the Rome ghetto, c. 1614*  
sculpted travertine, 92 x 57 x 55.5 cm  
Rome, Museo Ebraico di Roma,  
Galleria dei Marmi Antichi

IV.13

*Manifattura granducale di Firenze Melchizedek e la menorà,*  
primo ventennio del XVII secolo  
mosaico di pietre dure, 28 x 55 cm  
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

*Grand Duchy Manufactory of Florence Melchizedek and the menorah,*  
first two decades of the seventeenth century  
mosaic in semi-precious stones, 28 x 55 cm  
Florence, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure