

VII. THE NINETEENTH CENTURY

VII. L'OTTOCENTO

The Nineteenth Century: Neoclassical Ethos, Romantic Pathos, the Italian Risorgimento, Realism, and Its Abandonment in Favor of Symbolism

Italian art in the nineteenth century discovered the epic value of the ancient deeds of the Jewish people. From neoclassical narrative emphasis, accustomed to using exemplary stories as models of virtue and ethics, to the political message (a truly exceptional case) of Francesco Hayez with *The Destruction of the Temple of Jerusalem* (1863–1867), Italian art increasingly drew on the history of the Jewish nation as an example for the people and a prototype of national pride and deliverance. Not only painting, but Italian culture as a whole saw the Jewish nation as a model to which Risorgimento Italy could aspire. Giuseppe Verdi's *Nabucco*, composed to a libretto by Temistocle Solera and first performed at La Scala in Milan in 1842 (and best known for the yearning patriotism of *Va' pensiero*, which many believe should be the Italian national anthem), took the Jewish people, defeated and enslaved by Nebuchadnezzar's Babylonians in 586 BCE, as a symbol of the Italian people under the yoke of foreign powers. Like the Jews, the Italians had been subjugated. More importantly, however, like the Jews the Italians—and this had not yet happened—would have to find the strength and the unity to rise up once again. Every performance, then as now, necessarily featured the *menorah*, the symbol of identity *par excellence*. But at this point we are already far into the century.

At the beginning of the century, on the other hand, in a different cultural climate still unmarked by patriotic impulses but animated, after the civil palingenesis of the French Revolution, by high ethical sentiments and by the idea of offering the people examples of virtue through painting, it had been the visionary, eccentric but extremely cultured Luigi Ademollo who had taken an interest in the history of the people of Israel and had dusted off the symbol of the *menorah*. In 1813 Elisa Baciocchi Bonaparte, sister of the emperor Napoleon, commissioned the artist to

decorate the walls of the Sala dell'Arca in Palazzo Pitti in Florence. However, the work was undertaken and completed only in 1816, after the fall of Napoleon, during the rule of Grand Duke Ferdinand III of Habsburg-Lorraine. The long painted frieze that runs around the walls of the room, like the large tempera by Ademollo in this exhibition (cat. VIII.3), depicts the transportation of the Holy Ark to Zion, the fortress of the ancient Jerusalem (Fig. 1). Aided by a group of leading intellectuals, Elisa originally intended the decoration to symbolize the politics of Napoleon, who had succeeded through the force of war and the acumen of the legislator in bringing the European states under his rule, just as David, guided by the Lord, had succeeded in uniting all the tribes of Israel under his crown. In the frieze, which closely follows a passage from 2 Samuel (6, 12–23), a rejoicing procession enters the city in triumph, among trumpet blasts and sacrifices offered to the Lord along the way. As the Holy Ark is carried in triumph along the walls of the fortress of Zion, the great golden *menorah*, together with the table of showbread, the *vasa sacra* of the Temple recalled in the sixth century by Procopius of Caesarea and other holy furnishings, has already been placed in the tent pitched by David to house the Ark, as Samuel narrates.¹

This “political” connotation of the stories of the people of Israel would witness a further, decisive development during the Italian Risorgimento (*Nabucco*, as we have seen, was composed in 1842), culminating in a patriotic reading of the story of the Temple (its construction, reconstruction, and destruction) as the heart of the spirit and of the nation to be aspired to by the Italian people, defeated and subjugated as had happened to Israel and against which Alessandro Manzoni had inveighed in a celebrated chorus in *Adelchi* in which the Italians had been defined as “un volgo disperso,” a lost people (1822).

L'Ottocento: l'ethos neoclassico, il pathos romantico, le istanze risorgimentali italiane, il vero e il suo superamento verso il simbolismo di fine secolo

L'Ottocento italiano scoprì il valore epico delle gesta antiche del popolo d'Israele. Dall'enfasi narrativa neoclassica, avvezza a trattare storie esemplari elevandole a modello di virtù e di etica, al messaggio politico (un caso davvero eccezionale) di Francesco Hayez con *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* (1863–1867), l'arte italiana approfondì in modo crescente le vicende della nazione ebraica come esempio per il popolo e prototipo di orgoglio nazionale e di riscatto. Non solo la pittura ma la cultura italiana tutta individuò in quella ebraica un'idea di nazione a cui gli italiani negli anni del Risorgimento avrebbero potuto ispirarsi. Il *Nabucco* di Giuseppe Verdi su libretto di Temistocle Solera, messo in scena per la prima volta alla Scala di Milano nel 1842 e contenente il mancato inno nazionale del *Va' pensiero* con i suoi versi intrisi di dolore e di patriottismo, simboleggiava negli ebrei vinti e soggiogati dai babilonesi di Nabucodònosor nel 586 a.e.v. il popolo italiano in mano allo straniero. Come gli ebrei, gli italiani erano stati sottomessi. Ma, cosa più importante, come gli ebrei gli italiani – e questo non era ancora avvenuto – avrebbero dovuto trovare la forza, la coesione per risollevarsi. In ogni messa in scena del *Nabucco* di allora, come di oggi, non mancava mai il simbolo identitario per antonomasia: la *menorà*. Ma a questo punto siamo già molto in là nel secolo.

Agli inizi dell'Ottocento invece, in un'altra temperie culturale ancora priva di empiti patriottici ma animata, dopo la palingenesi civile della rivoluzione francese, da alti sentimenti etici e dall'idea di dover offrire al popolo attraverso la pittura esempi di virtù, era stato il visionario, eccentrico ma coltissimo Luigi Ademollo a interessarsi alle vicende del popolo d'Israele e a rispolverare agli inizi di quel secolo il simbolo della *menorà*. Nel 1813 Elisa Baciocchi Bonaparte, sorella dell'imperatore Napoleone, affidò all'artista l'in-

carico di decorare le pareti della sala dell'Arca della reggia di palazzo Pitti a Firenze. Ma i lavori furono intrapresi e conclusi soltanto nel 1816, dopo la caduta di Napoleone, durante il granducato di Ferdinando III d'Asburgo Lorena. Il lungo fregio dipinto che corre sulle pareti della sala raffigura – come nella grande tempera dello stesso Ademollo esposta in mostra (cat. VIII.3) – il trasporto dell'arca santa a Sion, roccaforte dell'antica Gerusalemme (fig. 1). Nelle iniziali intenzioni di Elisa, attorniata da un *pool* di intellettuali di prim'ordine, la decorazione avrebbe dovuto simboleggiare la politica di Napoleone, che aveva saputo con la forza delle guerre e la saggezza del legislatore riunire sotto il suo dominio gli stati europei, come David, guidato dal Signore, era stato in grado di unire sotto la sua corona tutte le tribù di Israele. Nel fregio, che segue attentamente un passo di Samuele 2 (6,12–23), un foltissimo corteo festante entra trionfante in città, tra squilli di trombe e olocausti offerti al Signore lungo la strada. Mentre l'arca santa è condotta in trionfo dinanzi le mura della rocca di Sion, la grande *menorà* d'oro, insieme all'altare dei pani, ai *vasa sacra* del Tempio ricordati nel VI secolo da Procopio di Caesarea e ad altri arredi sacri, è stata già disposta nella tenda appositamente fatta allestire da David per accogliere l'arca, come racconta ancora Samuele¹.

Questa connotazione “politica” delle storie del popolo di Israele avrebbe avuto in Italia un'ulteriore e decisiva evoluzione civile durante la stagione risorgimentale (il *Nabucco*, come detto, è del 1842) approdando a una lettura ideale e patriottica delle vicende del Tempio (costruzione, ricostruzione e distruzioni) quale fulcro dello spirito e della nazione cui aspirare da parte di un popolo, quello italiano, asservito e vinto come era toccato a Israele e contro il quale aveva tuonato lo stesso Alessandro Manzoni in un celebre coro dell'*Adelchi* in cui gli italiani erano stati definiti un “volgo” impaurito e senz'anima (1822).

1.
Luigi Ademollo, *Il trasporto dell'arca santa a Sion, roccaforte dell'antica Gerusalemme*, 1816. Firenze, palazzo Pitti, sala dell'Arca

Luigi Ademollo, *The Transportation of the Ark of the Covenant to Zion, the Fortress of Ancient Jerusalem*, 1816. Florence, Palazzo Pitti, Sala dell'Arca



Developing further from its use in the Risorgimento towards a more general and “democratic” defense of oppressed peoples at the dawn of European imperialism and of the wide-scale industrialization that would subjugate the masses in a different way, this civil reading reached new heights in the remarkable case of Francesco Hayez, now after the events that had led in March 1861 to the proclamation of the united nation, to which many Jews had contributed, and just as the path to emancipation was finally about to be opened to the Italian Jews (the breach of Porta Pia on September 20, 1870 and the final demolition of the shameful Roman ghetto).²

An artist acclaimed throughout Europe, now nearing the end of a career that had made him one of the greatest living artists, in 1867 Hayez decided to donate his esthetic and spiritual testament related to the history of art to the Academy of Fine Arts in Venice, where he had received his first artistic training. A monumental painting almost three meters in width in which, in a tragedy depicted with remark-

able realism and crowded with hundreds of figures, the artist re-enacts the destruction of the Temple of Jerusalem in 70 CE (Fig. 2: loan request unfortunately not granted). The old Hayez, whose library contained the books of Flavio Giuseppe, created as only a genius could do a scenographic machine of complex interpretation in which, with historical feeling and extraordinary realism, he had attempted to convey the whole truth of an epochal tragedy, managing to renew historical painting just as it was about to fall into decline. The painting was shown in 1867 at the annual exhibition of the Brera Academy of Fine Arts in Milan, the city which perhaps more than any other had contributed both in terms of ideas and in real terms, by fighting, to the unification of the divided nation. On this occasion the esteemed man of letters Camillo Boito, the brother of Arrigo and the author of *Senso*, gave an unforgettable reading of the work, full of parallels and references to the world of music (Verdi, Wagner), and above all explaining clearly how the most advanced Italian culture of the period interpret-

Evolvendosi ulteriormente dalle istanze risorgimentali verso una più generale e “democratica” difesa dei popoli oppressi all’alba dell’imperialismo europeo e della massiccia industrializzazione che avrebbe asservito in un modo nuovo e diverso le masse, questa lettura civile toccò il suo apice nello straordinario caso di Francesco Hayez, ormai al di là delle vicende che nel marzo del 1861 erano approdate alla proclamazione della nazione unita, cui anche molti ebrei avevano contribuito, e proprio nel momento in cui si stava finalmente per aprire la via dell’emancipazione degli ebrei italiani (la breccia di Porta Pia del 20 settembre 1870 e il definitivo abbattimento degli steccati infamanti del ghetto di Roma)².

Artista osannato in tutta Europa, ormai al culmine di una carriera che ne aveva fatto uno dei maggiori artisti viventi, nel 1867 Hayez volle donare all’Accademia di Belle Arti della sua Venezia, dove aveva ricevuto la prima formazione artistica, il suo testamento estetico e spirituale legato alla pittura di storia. Un monumentale dipinto di quasi 3 metri di base in cui in un dramma dipanato con straordinario realismo e affollato da centinaia di figure era messa

in scena la distruzione del Tempio di Gerusalemme del 70 e.v. (fig. 2: il dipinto purtroppo non è stato concesso in prestito per la mostra). Il vecchio Hayez, nella cui biblioteca erano presenti i testi di Flavio Giuseppe, elaborò come soltanto un genio poteva fare una macchina scenografica di complessa lettura in cui con empito storico e piglio documentaristico aveva voluto restituire tutta la verità di una tragedia epocale riuscendo persino a rinnovare la pittura di storia proprio nel momento del suo superamento. Il dipinto fu esposto quello stesso 1867 all’annuale mostra dell’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, nella città che forse più di ogni altra aveva contribuito sia sul versante ideale sia su quello reale (combattendo) alla unificazione della nazione divisa. In quella occasione un letterato di altissimo livello come Camillo Boito, fratello di Arrigo e autore di *Senso*, ne diede una lettura indimenticabile, non a caso ricca di paralleli e di riferimenti al mondo della musica (Verdi, Wagner), ma soprattutto chiarificatrice di come la cultura italiana più aggiornata di quegli anni interpretasse in una dimensione eroica di connotazione civile le vicende del popolo d’Israele. Scrive Boito:



2.
Francesco Hayez, *La distruzione del Tempio di Gerusalemme*, 1863-1867. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Francesco Hayez, *The Destruction of the Temple of Jerusalem*, 1863-1867. Venice, Gallerie dell'Accademia



3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Gesù tra i dottori*, 1862. Montauban, Musée Ingres

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jesus among the Doctors*, 1862. Montauban, Musée Ingres

ed the history of the Jewish people in terms of heroic civil commitment. In his words, “The unshakeable tenacity of the people and the heroic value of the Jews shine through in this account and send a shiver down the spine. With Jerusalem the nation was destroyed, and once lost was never to recover: the events that Hayez had described are thus among the most terrible and dramatic in the history of mankind. One episode could not suffice, it was necessary to have the courage to enter through art into the thick of the historical events, into the heart, so to speak, of the whole people of Judah. And the old Hayez had such courage.”³ The courage, that is, of historical truth. Hayez had shown that he shared in the tragedy of a people. And in this complex composition, too, the only element that appears immediately to define the space is the image of the monumental *menorah* stolen from the burning Temple.

Beyond the civil and ideal factors underlying the reference to Israel and to the Temple of Jerusalem in Italian art in the middle of the nineteenth century, a more romantic narrative emphasis made the *menorah* the protagonist of another important painting of nineteenth-century Europe, whose author, the Russian painter Karl Bryullov, can be considered together with Hayez one of the greatest painters of the whole century. Having just completed the vast, high-

ly celebrated canvas *The Last Day of Pompeii* (1833), at the end of his long stay in Italy Brjullov worked from 1833 to 1835, without ever really bringing it to completion, on *Genserico Sacking Rome*.⁴ Drawing on a legend founded on the story narrated in Procopius of Caesarea’s *De Bello Vandalico*, according to which the *menorah* and the other holy furnishings of the Temple were stolen from Rome in 455 by the soldiers of the Vandal king Genserico,⁵ against the backdrop of the burning city and of dramatic scenes typical of the Romantic esthetic made even more theatrical by the brilliant play of light, Brjullov placed the *menorah* right in the middle of the painting as the absolute protagonist of the scene. The seven-branched candelabrum, which stands between Genserico depicted as a Russian Cossack and the empress Licinia Eudocia with her daughters Eudocia and Placidia raped by the Vandals, was once again evoked as the most powerful symbol of Jewish identity, whose universal value must still have been clear to everyone, Jews and non-Jews alike.

As well as the Romantic figurative culture, with its predilection for the emphatic narration of dramatic historical events, even the more measured academic classicism, both Italian and French, which survived throughout the nineteenth century, produced important paintings of history in which the *menorah*, or something closely resembling and inspired by it, was called on to define the space, to play the role of a visual synecdoche of the Temple of Jerusalem. Although it has five branches rather than seven, the form of the *menorah* is, in fact, the model for the candelabrum placed right in the center of *The Judgment of Solomon* completed in 1843 by the important Italian painter Francesco Podesti for the Royal Palace of Turin, commissioned by Charles Albert of Savoy (Fig. 19, p. 56).⁶ Twenty years later another great artist, Jean-Auguste-Dominique Ingres, originally painted the *menorah*, only to repent and paint over it, in the left background of the extremely large canvas *Jesus among the Doctors* at the Musée Ingres of Montauban (1862; Fig. 3); of the *menorah* painted by Ingres, which has curiously or significantly re-emerged over time in the background of the painting, we can still clearly make out the dark silhouette.

Towards the end of the century (1885), beyond the confines of Italy, in a cultural context that had now changed completely, divided between symbolist allusions and realist impulses influenced by photog-

“La costanza tenace, incrollabile del popolo, il valore eroico degli ebrei, splendono in questo racconto e fanno rabbrivire. Con Gerusalemme fu distrutta la nazione, la quale, dispersa, non si ricompose mai più: il fatto che Hayez impresse a trattare è quindi uno de’ più gravi nelle vicende della umanità ed uno dei più drammatici. Un episodio non poteva bastare, bisognava avere il coraggio di entrare con l’arte nel vivo del rivolgimento storico, nel seno, per così dire, di tutto il popolo di Giuda. Questo alto coraggio il vecchio Hayez ha avuto”³. Il coraggio cioè della cronaca e della verità storica. Hayez si era dimostrato partecipe alla tragedia di un popolo. E anche in questa complessa macchina pittorica l’unico elemento che compare a connotare immediatamente lo spazio è l’immagine della monumentale *menorà* trafugata dal Tempio in fiamme.

Al di là delle prerogative civili e ideali che connotarono il riferimento a Israele e al Tempio di Gerusalemme nell’arte italiana di pieno XIX secolo, l’enfasi narrativa romantica rese protagonista la *menorà* di un altro importante dipinto dell’Ottocento europeo, il cui artefice, il russo Karl Pavlovič Brjul-



4. Lawrence Alma Tadema, *Trionfo di Tito*, 1885. Baltimora, Walters Art Museum

Lawrence Alma Tadema, *The Triumph of Titus*, 1885. Baltimore, Walters Art Museum

lov, può essere considerato insieme a Hayez uno dei più grandi pittori di storia di tutto il secolo. Appena ultimata la tela smisurata e celeberrima degli *Ultimi giorni di Pompei* (1833), al termine della sua lunga stagione italiana Brjullov lavorò dal 1833 al 1835, senza in realtà mai condurlo definitivamente a termine, al *Sacco di Roma di Genserico del 455*⁴. Riprendendo una leggenda fondata sui racconti del *De Bello Vandalico* di Procopio da Cesarea che voleva la *menorà* e gli altri arredi sacri del Tempio trafugati da Roma nel 455 dalle truppe del re vandalo Genserico⁵, sullo scenario di una Roma in fiamme, tra atteggiamenti drammatici propri dell’estetica romantica resi ancor più teatrali da un sapiente gioco di lumi contrastati, Brjullov collocava come assoluta protagonista la *menorà* proprio al centro del dipinto. Il candelabro a sette bracci, che sventa tra Genserico raffigurato come un cosacco russo e l’imperatrice Licinia Eudocia con le figlie Eudocia e Placidia rapite dai vandali, era ancora una volta evocato come il più potente emblema identitario dell’ebraismo, il cui valore universale doveva ancora allora essere chiaro a tutti, ebrei e non ebrei.

Non soltanto la cultura figurativa romantica, con la sua predilezione per la narrazione enfatica di fatti storici drammatici, ma anche il più misurato classicismo accademico, italiano e francese, la cui durata si protrasse a lungo dentro l’Ottocento, ci hanno lasciato importanti dipinti di storia in cui la *menorà*, o qualcosa di simile a essa comunque ispirata, è chiamata a connotare lo spazio, a svolgere il ruolo di sinecdoche visiva del Tempio di Gerusalemme. Sono tratte infatti da quelle della *menorà*, sebbene i bracci siano cinque e non sette, le forme del candelabro collocato proprio al centro del *Giudizio di Salomone* ultimato nel 1843 da Francesco Podesti, importante pittore italiano, per il palazzo Reale di Torino su commissione di Carlo Alberto di Savoia (fig. 19, p. 56)⁶. In pieno Ottocento invece, in territorio francese, un altro grande protagonista come Jean-Auguste-Dominique Ingres la raffigurò originariamente, per poi cancellarla dipingendoci sopra per un pentimento compositivo, sul fondo a sinistra dell’enorme dipinto con *Gesù tra i dottori* del Musée Ingres di Montauban (1862; fig. 3); della *menorà* dipinta da Ingres, curiosamente riemersa con il tempo dal fondo della tela, si distingue ancora nettamente la scura *silhouette*.

Sul finire del secolo (1885), fuori dai confini italiani, in un contesto culturale ormai completamente

raphy (very different, and more high-flown, than the small-scale genre realism of *The Blessing of the Rabbi*, painted by Moritz Daniel Oppenheim in 1866), another great artist, Lawrence Alma Tadema, immortalized a *menorah* of monumental proportions in *The Triumph of Titus: The Flavians* (Baltimore, Walters Art Museum; loan request unfortunately not granted: Fig. 4), a work of archaeological taste whose absolutely new composition created an evocative perspective that leads the eye towards the *menorah* on the background, abandoning for the first time the paratactical structure imposed by the frieze of the Arch of Titus. In the foreground, in a white priestly tunic, the emperor Vespasian advances solemnly. Behind him Titus holding the hand of his daughter Julia Flavia, and just behind them the younger Domitian. In the background the Temple of Jupiter Victor and the monumental *menorah*.

Finally, although it does not show the *menorah*, *The Sack of Rome by the Barbarians in 410* by Joseph-Noël Sylvestre (1890) has been included in the exhibition in order to evoke one of the many legends—all completely unfounded—which have marked its millenary history. According to this legend, it was Alaric king of the Visigoths who plundered the *menorah* in Rome during the three-day sack in August 410 CE. From Rome the *menorah* ended up on the pebbly bank of the river Busento near Cosenza, where Alaric, struck by sudden death, as Paul the Deacon relates in *Historia Langobardorum*, was buried secretly together with all his treasures. In reality, as Procopius of Caesarea states in *De Bello Vandalico*, Alaric's sack of Rome was brief and very partial.⁷ It is thus highly unlikely that the king of the Visigoths managed to steal the furnishings of the Temple of Jerusalem, including the *menorah*, even if it still existed.

mutato, diviso tra allusioni simboliste e affondi realisti incentrati sulla fotografia (aulici e ben diversi dal piccolo realismo di genere della *Benedizione del rabbino* di Moritz Daniel Oppenheim del 1866), fu un grande artista come Lawrence Alma Tadema a immortalare la *menorà*, di proporzioni monumentali, in un *Trionfo di Tito* di gusto archeologico la cui composizione assolutamente nuova abbandonava per la prima volta, creando un suggestivo cuneo prospettico sulla *menorà* collocata sul fondo, l'andamento paratattico imposto dal fregio dell'arco di Tito (Baltimore, Walters Art Museum; purtroppo non concesso in prestito per la mostra: fig. 4). In primo piano, in tunica bianca sacerdotale, incede l'imperatore Vespasiano. Alle sue spalle Tito con la figlia Giulia Flavia per mano e, appena dietro, il più giovane Domiziano. Sullo sfondo il tempio di Giove vincitore e la monumentale *menorà*.

Infine, sebbene non vi compaia la *menorà*, *Il sacco di Roma di Alarico del 410* di Joseph-Noël Sylvestre (1890) è esposto in mostra per evocare una delle molte leggende – tutte rigorosamente prive di fondamento – che hanno arricchito la storia millenaria del candelabro ebraico. Quella secondo cui sarebbe stato il re dei visigoti Alarico a razziarla a Roma durante il sacco durato tre giorni nell'agosto del 410 e.v. Da Roma la *menorà* sarebbe quindi finita sul greto del fiume Busento nei pressi di Cosenza dove Alarico, colpito da morte improvvisa, come racconta Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum*, fu segretamente sepolto insieme a tutti i suoi tesori. Ma in realtà, come riferisce Procopio da Cesarea nel *De Bello Vandalico*, il sacco di Alarico fu breve e molto parziale⁷. È quindi piuttosto improbabile che il re dei visigoti sia riuscito a trafugare anche gli arredi del Tempio di Gerusalemme e tra questi la *menorà*, ammesso che allora esistesse ancora.

¹ Cf. F. Leone, "Drammaturgia pittorica e cultura visiva," in *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, exhibition catalog (Rome, Galleria Carlo Virgilio), edited by F. Leone, Rome: Edizioni del Borghetto 2008, pp. 4–20.

² On the painting see the description/essay by Fernando Mazzocca in M. C. Gozzoli, F. Mazzocca (edited by), *Hayez* (exhibition catalog, Milan, Palazzo Reale - Accademia di Brera, 1983–1984), Milan: Electa, 1983, cat. 107, pp. 224–226. See also F. Valli, description in F. Mazzocca

(edited by), *Francesco Hayez*, exhibition catalog (Milan, Gallerie d'Italia, 2015–2016), Cinisello Balsamo (Milan): Silvana Editore, 2015, cat. 101, pp. 312–314.

³ C. Boito, "La rivista delle Arti Belle. La mostra a Brera e all'Arcivescovado. I: L'Hayez," in *Il Politecnico*, IV, pp. 431–447; F. Mazzocca, entry in M.C. Gozzoli, F. Mazzocca (edited by), *Hayez ...*, cit., 1983, p. 226.

⁴ J. P. Ambrosov, *Karl Brjullof 1799–1852*, Zolotoy Vek, St. Petersburg, 2014, pp. 36–37.

⁵ Cf. Procopius of Caesarea, *Opere di Procopio da Cesarea*,

Italian translation by Giuseppe Rossi, Milan, published by Paolo Andrea Molina, 1828–1838: II [IV] [1833], chapter V, sections I–II, p. 306; II [IV] [1833], chapter IX, sections I and II, pp. 420–421.

⁶ Cf. M. T. Barolo, entry in M. Polverari (edited by), *Francesco Podesti*, exhibition catalog (Ancona, Mole Vanvitelliana, 1996), Milan: Electa, 1996, cat. 34, pp. 176–181.

⁷ Procopius of Caesarea, *Opere di Procopio*, cit., 1828–1838: book I [III] [1833], chapter II, section III, pp. 290–291.

¹ Cfr. F. Leone, *Drammaturgia pittorica e cultura visiva*, in *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio), a cura di F. Leone, Edizioni del Borghetto, Roma 2008, pp. 4–20.

² Sul dipinto resta insuperata la scheda/saggio di Fernando Mazzocca in M.C. Gozzoli, F. Mazzocca (a cura di), *Hayez* catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale - Accademia di Brera, 1983–1984), Electa, Milano 1983, cat. 107, pp. 224–226. Da ultimo si veda F. Valli, sche-

da in F. Mazzocca (a cura di), *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Italia, 2015–2016), Silvana Editore, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, cat. 101, pp. 312–314.

³ C. Boito, *La rivista delle Arti Belle. La mostra a Brera e all'Arcivescovado. I: L'Hayez*, in "Il Politecnico", IV, pp. 431–447; in F. Mazzocca, scheda in M.C. Gozzoli, F. Mazzocca (a cura di), *Hayez ...*, cit., 1983, p. 226.

⁴ Ю. П. Амбросов (J.P. Ambrosov), *Карл Брюллов 1799–1852*, Санкт-Петербург, Золотой Век, 2014, pp. 36–37.

⁵ Cfr. Procopio da Cesarea,

Opere di Procopio da Cesarea, traduzione italiana dal greco di Giuseppe Rossi, Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1828–1838: II [IV] [1833], capitolo V, paragrafi I–II, p. 306; II [IV] [1833], capitolo IX, paragrafi I e II, pp. 420–421.

⁶ Cfr. M.T. Barolo, scheda in M. Polverari (a cura di), *Francesco Podesti*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 1996), Electa, Milano 1996, cat. 34, pp. 176–181.

⁷ Procopio da Cesarea, *Opere di Procopio da Cesarea*, cit., 1828–1838: libro I [III] [1833], capitolo II, paragrafo III, pp. 290–291.



VII.1

Leopoldo Buzi
Apparato effimero per il rinnovamento della facciata delle Cinque Scole, circa 1814
 matita e acquerello, 37 x 57 cm
 Roma, Museo Ebraico di Roma, in deposito dall'Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCER) "Giancarlo Spizzichino"

Leopoldo Buzi
Ephemeral apparatus for the renovation of the façade of the Five Schools, c. 1814
 pencil and watercolor, 37 x 57 cm
 Rome, Museo Ebraico di Roma, on deposit from the Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCER) "Giancarlo Spizzichino"



VII.2

Jean-Guillaume Moitte
L'arrivo della menorà a Roma nel 71 d.C.
 (dal rilievo dell'arco di Tito secondo l'incisione di Pietro Santi Bartoli), 1796-1798
 terracotta, 35,6 x 59,7 x 6,35 cm
 Los Angeles, Los Angeles County Museum

Jean-Guillaume Moitte
The Arrival of the menorah in Rome in 71 CE
 (from the relief in the Arch of Titus, according to an engraving by Pietro Santi Bartoli), 1796-1798
 terracotta, 35.6 x 59.7 x 6.35 cm
 Los Angeles, Los Angeles County Museum



VII.3

Luigi Ademollo

Re David conduce l'arca santa a Sion, roccaforte dell'antica Gerusalemme (scena centrale)

Scena in alto e scene in basso a monocromo relative alla vita di re David, circa 1810

penna, biacca, colori a tempera e acquerello a inchiostro bruno su carta, 130 x 100 cm

Milano, Galleria Baroni

Luigi Ademollo

King David transports the Ark of the Covenant to Zion, ancient Jerusalem's stronghold (central scene)

Upper scene and monochrome lower scenes on King David's life, c. 1810

pen, white lead, tempera and brown ink watercolor on paper, 130 x 100 cm

Milan, Galleria Baroni

VII.4

Karl Pavlovič Brjullov

Il sacco di Roma di Genserico del 455, 1833-1835

olio su tela, 88 x 118 cm

Mosca, Galleria Tret'jakov

Karl Pavlovich Bryullov

Sack of Rome by Genseric in 455, 1833-1835

oil on canvas, 88 x 118 cm

Moscow, Tretyakov Gallery



VII.5

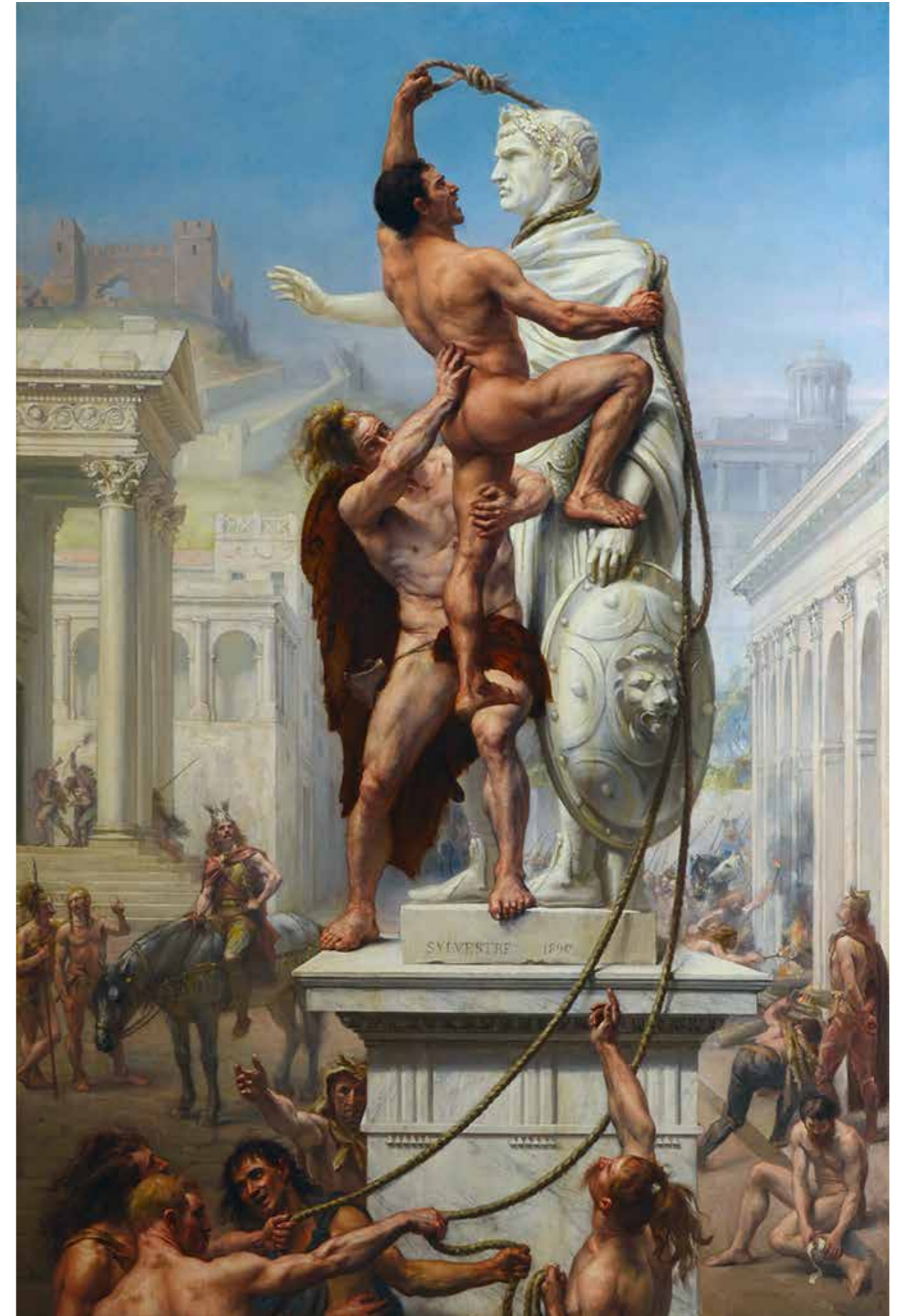
Moritz Daniel Oppenheim
La benedizione del rabbino, 1866
 olio su tela en grisaille, 57,2 x 47,7 cm
 New York, The Jewish Museum

Moritz Daniel Oppenheim
The Rabbi's Blessing, 1866
 grisaille oil on canvas, 57.2 x 47.7 cm
 New York, The Jewish Museum

VII.6

Joseph-Noël Sylvestre
Il sacco di Roma di Alarico del 410, 1890
 olio su tela, 251 x 180 cm
 Sète, Musée Paul Valéry

Joseph-Noël Sylvestre
The Sack of Rome by the Barbarians in 410, 1890
 oil on canvas, 251 x 180 cm
 Sète, Musée Paul Valéry





VII.7
Ze ha-Pinqas Shayakh le-Chavurà
di'Ner Tamid, Ucraina, 1829-1830
 manoscritto, 39,5 x 27,5 cm
 Tel Aviv, The Gross Family Collection

Ze ha-Pinkas Shayakh le-Chavurà
di'Ner Tamid, Ucraina, 1829-1830
 manoscritto, 39,5 x 27,5 cm
 Tel Aviv, The Gross Family Collection



VII.8
Candelabro di Belgrado, XIX secolo
 ferro battuto, 166 x 53 cm
 Roma, Pontificio Istituto Orientale

Belgrade Candelabrum, nineteenth century
 wrought iron, 166 x 53 cm
 Rome, Pontificio Istituto Orientale