

WORK ENTRIES

SCHEDE DELLE OPERE



entrance opens slightly towards the inside; the building is flanked by two columns, also in red enamel, and is placed within a porticoed enclosure, with columns in silver leaf. Immediately beneath the building is the seven-branched candelabrum (*menorah*), on a tripod base, lit, with flames in red enamel and flanked on its right by the *lulav*, the *etrog*, the *shofar* and the scroll (see Lega 2013), while on its left there are two bowls with handles (*kantharoi*). Outside the enclosure, leaning against the external perimeter of its left arm, two circular constructions flanked by palms can be made out. From the perspective of the drawing they would seem to be two semi-circular exedras open in the perimeter wall of the portico (see Morey, Ferrari 1959), but later studies have identified them as booths (*sukkot*) to be linked with the Jewish Feast of Tabernacles.

Around the central building, within the enclosure wall, is the Greek inscription: αἶκος (E)IPH/[NH]Σ λά/βε εὐλογί(α)v. Another text, of which only the final part can be read, can be seen outside the left arm of the enclosure, although it must originally have run along the external perimeter of the three sides of the enclosure: [Πίε ζήσαις / μετὰ τῶν] / σῶ[ν] πάντων.

The interpretation of the building has been the subject of considerable debate among scholars: Temple of Solomon, Temple of Herod, Torah Ark, tomb, Temple of Jerusalem with its façade in the form of the Torah Ark. The latter seems to be the reading most widely accepted by recent studies, and the two columns at the sides of the temple might be those of *Ya` khi`n* and *Bo`az* (see Noy 1995). However, the definition αἶκος εἰρήνης (“house of peace”) has not been attested in relation to the temple of the Jewish people, while it is sometimes used to mean “tomb.” In that case we would have to interpret the medallion as having a sepulchral function, which, however, would not otherwise be clear. The following phrase, according to the unanimous view of epigraphic scholars, is complete in itself. It has recently been read by Noy (1995) in the sense “accept the gift,“ while De Rossi (1882) insisted on the meaning of “blessing” for the term εὐλογία and Frey (1936) claimed that it means “blessed object.” It may, however, be possible to interpret (E)ἰρή[ν]ης as the genitive of the extremely common individual name Εἰρήνη (see Solin 2003,² pp. 458-463), in which case the phrase would mean “house of

Irene receive the blessing.” A further, more appealing explanation is that αἶκος Εἰρήνης must be read as a Greek translation of the toponym *templum Pacis*: the monumental urban complex built by Vespasian to celebrate the victory in Jerusalem, where the holiest symbols of the Jewish religion had been brought after the destruction of the Temple of Jerusalem and the triumph commemorated in the Arch of Titus. Although the question is delicate, some studies have suggested that this construction might be a sort of *evocatio* to Rome of the cult of the God of Israel, that is a sort of reparation for the destruction of the Temple, there is, in fact, a monumental *aron* from that synagogue which is not dated, and might be from the late sixteenth century. The *parokhet* is in any case one of the oldest works in the museum, even though it was modified in the nineteenth century.

The spiral columns recall those of the Temple of Solomon, so famous that they were even called by name, Yachin and Boaz. According to a medieval legend they were brought to Rome. In around 1625 Gian Lorenzo Bernini used the design for the baldachin of St. Peter’s: Christian Rome thus wished to present itself as the New Jerusalem.

*Olga Melasecchi*

**I.6**  
Zaddiq *Parokhet*, 1594/1833 embroidered silk satin, 275 x 195 cm

Rome, Museo Ebraico di Roma,

Room 4, MER, inv. 682

The inscription embroidered in Hebrew characters at the bottom reads: *Made by Yehudà Zaddiq in 5354* (1594), *renovated by the Scola Nuova in 5593* (1832–1833). This curtain for the *aron* is an extremely important work: it was, in fact, made in 1594 for a holy ark of the Scola Nuova. In the Spanish Temple, located below the Great Temple, there is, in fact, a monumental *aron* from that synagogue which is not dated, and might be from the late sixteenth century. The *parokhet* is in any case one of the oldest works in the museum, even though it was modified in the nineteenth century.

The spiral columns recall those of the Temple of Solomon, so famous that they were even called by name, Yachin and Boaz. According to a medieval legend they were brought to Rome. In around 1625 Gian Lorenzo Bernini used the design for the baldachin of St. Peter’s: Christian Rome thus wished to present itself as the New Jerusalem.

*Olga Melasecchi*

*Bibliography*: Di Castro 2010, pp. 94, 95.

**I.7**  
*Hanukkà scene in a* Minhagim *Book*  
Small quarto book, c. 18 x 14 cm  
Amsterdam: Proops, 1728  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

Popular illustrated editions of a Jewish book of customs (in Yiddish *minhogimbukh*) flourished especially among the Jews of Ashkenaz in Western Europe during the seventeenth and eighteenth centuries. The text in the books, often written in Yiddish, explains and serves as a guidebook to Jewish rituals, liturgies, the *Shabbat*, the holidays, and other events in the Jewish year cycle, as well as the major events in the life-cycle, from childbirth to death and burial. The books were often accompanied by small woodcut illustrations, which open a window to the vibrant cultural life of the Jewish community in the early modern period. Most widespread were the Amsterdam editions of the eighteenth centu-

ry, such as the edition printed by Proops in 1728.

The image reproduced here from the 1728 edition of *Sefer Minhagim* depicts a scene that accompanies the text for the eight-day holiday of Hanukkà. It shows an interior with a man in contemporary Ashkenazi (German) outfit lighting an eight-branch lamp, standing tall and erect, higher than the man. While the eight (or nine with the servitor) branch lamp is intended for Hanukkà here it is modeled on the Temple, seven-branched lamp, the miraculous lighting of which is commemorated during the holiday. *Shalom Sabar*

*Bibliography*: Kosofsky 2004; Ta-Shma 2017.

**I.8**  
Shadday *amulet*, Italy, 1775 silver, 13 x 9.5 x 2.8 cm  
Tel Aviv, The Gross Family Collection

The high rate of child mortality at birth or early life in the pre-modern era caused people to search for solutions to protect the newborn as well the mother, especially during critical point of childbirth. Statistics show that prior to the changes in medicine and hygiene a large percentage of newborns did not survive the traumatic event or died in the first years of life. Among many societies and ethnic groups it became common to cope with the problem by means of employing traditional methods of magic practices—primarily involving the preparation of protective amulets and talismans, the contents of which reflect the set of beliefs said groups. In Jewish culture, these are often cabalistic “Names” of God, names of protective angels, conjurations, and appropriate biblical verses (commonly abbreviated), and designs that are considered sacred and protective.

Among Italian Jews it was common to prepare an attractive silver case for childbirth amulet called *shadday*—considered one of most powerful names of God. Commissioned from talented silversmiths, the cases were made to hang over the crib of newly born infants during the period after birth. The case of this type is hollow or provided with a small drawer where a small piece of parchment with the required formulae was inserted. This case is decorated with four implements used in the liturgy of the Temple of Jerusalem: the seven-branch *menorah* paired with the censer, and on the other side the

miter of the High Priest against the inscribed Tablets of the Law. Thus the Temple *menorah* and the other implements here appear in a new role—their holiness and memory is believed to provide good means of protection for the newborn.  
*Shalom Sabar*

*Bibliography*: Sabar 2002, pp. 670–722; Sabar 2005, pp. 84–97.

**I.9**  
*Israeli Hanukkà Lamp*, 1948–1950 cast brass, c. 21 x 20 x 8 cm  
Jerusalem, Shalom Sabar Collection

The eight-day Jewish holiday of Hanukkà commemorates the re-dedication of the Temple in Jerusalem following the victory of the Maccabean Revolt against the Seleucid Empire in 164 BCE. The main object created for this holiday is the eight branch (nine with the servitor) Hanukkà lamp, which, following rabbinic tradition, celebrates the miracle of re-lighting the Temple *menorah* for eight days with an oil jug that contained sufficient oil to sustain the *menorah* for only one day. Extant Hanukkà lamps created in various communities, East and West, often depict on the back panel an architectural design which symbolizes the Temple of Jerusalem though modeled on popular local structures. In addition, many lamps show the official emblems of the host rulers or countries under whose dominion the Jewish community lived. With the advent of Zionism and the establishment of the State of Israel the iconography of the Hanukkà lamp changed dramatically. Created shortly after the State was established, this lamp reflects the changes. A pair of heroic rampant lions supports a set of symbolic emblems: in the center the new emblem of Israel, which is based on the *menorah* image in the Arch of Titus, replaces the emblems of foreign powers in the past lamps; atop—a sword crossed upon an olive branch—the emblem of the newly established Israeli army (IDF); a pair of messianic *shofarot* (ram’s horns) flaking the State’s emblem; and below a crown inscribed in Hebrew with the words “Royal Crown,“ implying the arrival of the new “Kingdom of Israel.”

*Shalom Sabar*

*Bibliography*: Braunstein 2004; Ha'Tell, Y. Ben Or 2006; Sabar 2011, pp. 15, 46.

di colore rosso, tetto a spiovente, candelabro a sette bracci nel timpano; nell’intercolumnio centrale, la porta d’accesso a due battenti si apre leggermente verso l’interno; l’edificio è fiancheggiato da due colonne, sempre in smalto rosso. Immediatamente al di sotto della costruzione è rappresentato il candelabro a sette bracci (*menorà*), su treppiede, acceso, con fiammelle a smalto rosso e fiancheggiato alla sua destra andando verso l’esterno dal *lulav*, l’*etrog*, lo *shofar* e il rotolo (vedi Lega 2013), mentre alla sua sinistra si trovano due vasi ansati (*kantharoi*). Al di fuori del recinto, addossate e strettamente connesse al perimetro esterno del suo braccio sinistro, si scorgono due costruzioni circolari fiancheggiate da palmizi. Dalla prospettiva del disegno sembrerebbero due esedre a pianta semicircolare aperte nel muro perimetrale del portico (così Morey, Ferrari 1959), ma la critica acquisisce un significato religioso e sociale del tutto particolare in relazione con la festività giudaica dei Tabernacoli.

Intorno all’edificio centrale entro il muro di recinzione, corre l’iscrizione greca: αἶκος (E)IPH/[NH]Σ λά/βε εὐλογία(v). Un altro testo, di cui si legge solo la parte finale, si conserva fuori del braccio sinistro del recinto, ma doveva originalmente svilupparsi lungo il perimetro esterno dei tre lati del recinto: [Πίε ζήσαις / μετὰ τῶν] / σῶ[ν] πάντων.

L’interpretazione dell’edificio è stata molto discussa nella letteratura scientifica: Tempio di Salomone, Tempio di Erode, arca della Torà, tomba, Tempio di Gerusalemme con fronte conformata ad arca della Torà. Quest’ultima sembra essere la lettura accettata dalla critica recente e nelle due colonne ai lati del tempio sono forse da riconoscere quelle di *Ya` khi`n* e *Bo`az* (v. Noy 1995). La definizione αἶκος εἰρήνης (“casa della pace”) non trova però attestazioni in relazione al tempio del popolo ebraico, mentre è usata talvolta nell’accezione di tomba. Si dovrebbe in tal caso individuare nel vetro una funzione sepolcrale, che tuttavia non sembrerebbe altrimenti evidente. La frase successiva sarebbe conclusa in se stessa secondo l’opinione concorde della critica epigrafica. È stata ultimamente intesa nel senso di “accetta il dono” dal Noy (1995), mentre De Rossi (1882) insisteva sul valore di “benedizione” del termine εὐλογία e Frey (1936) riteneva significasse

“oggetto benedetto”. C’è da chiedersi tuttavia se in (E)ἰρή[ν]ης non si debba riconoscere il diffusissimo nome individuale Εἰρήνη (per il quale vedi Solin 2003, pp. 458-463) al genitivo, intendendo di conseguenza la frase come “casa di Irene ried è posto entro un recinto porticato, con colonne a foglia d’argento. Immediatamente al di sotto della costruzione è rappresentato il candelabro a sette bracci (*menorà*), su treppiede, acceso, con fiammelle a smalto rosso e fiancheggiato alla sua destra andando verso l’esterno dal *lulav*, l’*etrog*, lo *shofar* e il rotolo (vedi Lega 2013), mentre alla sua sinistra si trovano due vasi ansati (*kantharoi*). Al di fuori del recinto, addossate e strettamente connesse al perimetro esterno del suo braccio sinistro, si scorgono due costruzioni circolari fiancheggiate da palmizi. Dalla prospettiva del disegno sembrerebbero due esedre a pianta semicircolare aperte nel muro perimetrale del portico (così Morey, Ferrari 1959), ma la critica acquisisce un significato religioso e sociale del tutto particolare in relazione con la festività giudaica dei Tabernacoli.

Intorno all’edificio centrale entro il muro di recinzione, corre l’iscrizione greca: αἶκος (E)IPH/[NH]Σ λά/βε εὐλογία(v). Un altro testo, di cui si legge solo la parte finale, si conserva fuori del braccio sinistro del recinto, ma doveva originalmente svilupparsi lungo il perimetro esterno dei tre lati del recinto: [Πίε ζήσαις / μετὰ τῶν] / σῶ[ν] πάντων.

L’interpretazione dell’edificio è stata molto discussa nella letteratura scientifica: Tempio di Salomone, Tempio di Erode, arca della Torà, tomba, Tempio di Gerusalemme con fronte conformata ad arca della Torà. Quest’ultima sembra essere la lettura accettata dalla critica recente e nelle due colonne ai lati del tempio sono forse da riconoscere quelle di *Ya` khi`n* e *Bo`az* (v. Noy 1995). La definizione αἶκος εἰρήνης (“casa della pace”) non trova però attestazioni in relazione al tempio del popolo ebraico, mentre è usata talvolta nell’accezione di tomba. Si dovrebbe in tal caso individuare nel vetro una funzione sepolcrale, che tuttavia non sembrerebbe altrimenti evidente. La frase successiva sarebbe conclusa in se stessa secondo l’opinione concorde della critica epigrafica. È stata ultimamente intesa nel senso di “accetta il dono” dal Noy (1995), mentre De Rossi (1882) insisteva sul valore di “benedizione” del termine εὐλογία e Frey (1936) riteneva significasse

*Bibliografia*: De Rossi 1882, p. 135 e tav. VII,1; Frey 1936, pp. 377-378 n. 515; Morey, Ferrari 1959, p. 27, n. 116; Noy 1995, pp.471-473 n. 588; Hachlili 1998, pp. 297-298 n. 8, fig. VI-25 a p. 299; Hachlili 2001, pp. 100-103, 429, n. D10.8, tav. II-62, fig. II-34b; Heyner 2013, p. 321 n. 210; Lega 2013, pp. 35-36 n. 17; Palombi 2016, p. 283 nota 600.

**I.6**  
Parokhet *Zaddiq*, 1594/1833 arakot di seta ricamato, 275 x 195 cm  
Roma, Museo Ebraico di Roma, Sala 4, MER, inv. 682

Nell’iscrizione ricamata in basso in caratteri ebraici è scritto: *Realizzata da Yehudà Zaddiq nel 5354* [1594], *rinnovata dalla Scola Nuova nel 5593* [1832-1833]. Questa tenda per l’*aron* è un’opera molto importante: fu infatti realizzata nel 1594 per un’arca santa di Scola Nuova. Nel Tempio Spagnolo, che si trova nel seminterrato del Tempio Maggiore, si conserva effettivamente una *aron* monumentale proveniente da quella sinagoga che non è datato, e che potrebbe risalire al tardo Cinquecento. La *parokhet* è comunque uno degli oggetti più antichi del museo, anche se nell’Ottocento venne modificata.

Le colonne tortili ricordano quelle del Tempio di Salomone, tanto famose da essere chiamate addirittura per nome, Yachin e Boaz. Una leggenda medievale diceva che esse erano state portate a Roma. Verso il 1625 il loro disegno fu ripreso a Roma da Gian Lorenzo Bernini, per il baldacchino di San Pietro: la Roma cristiana intendeva così porsi come Nuova Gerusalemme.

*Olga Melasecchi*

*Bibliografia*: Di Castro 2010, pp. 94, 95.

**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

Edizioni popolari illustrate di un libro ebraico di tradizioni e usanze (in yiddish *minhogimbukh*) fiorirono soprattutto tra gli ebrei di Ashkenaz nell’Europa occidentale durante il XVII e il XVIII secolo.

I testi del libro, spesso scritti in yiddish, spiegano e servono da guida ai rituali, alle liturgie, allo *Shabbat*, alle festività e ad altri eventi del ciclo dell’anno ebraico, nonché ai

più importanti eventi del ciclo della vita, dalla nascita alla morte e alla sepoltura. Questi libri erano spesso accompagnati da piccole illustrazioni xilografiche, che aprono una finestra sulla vivace vita culturale della comunità ebraica agli inizi del periodo moderno. Le più diffuse furono le edizioni di Amsterdam del XVIII secolo, tra cui quella pubblicata da Proops nel 1728.

L’immagine qui riprodotta, ripresa dall’edizione del 1728 del *Sefer Minhagim*, raffigura una scena che accompagna il testo sull’ottavo giorno della festa di Chanukkà. Mostra un interno con un uomo in abiti contemporanei ashkenaziti (tedeschi) che accende un candelabro a otto bracci, alto ed eretto, più alto dell’uomo stesso. Mentre per Chanukkà è previsto il candelabro a otto bracci (o nove con il servitore), qui il candelabro riproduce quello a sette bracci del Tempio, la cui luce miracolosa è appunto celebrata durante questa festa.

*Shalom Sabar*

*Bibliografia*: Sabar 2002, pp. 670-722; Sabar 2005, pp. 84-97.

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

*Bibliografia*: Kosofsky 2004; Ta-Shma 2017.

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

L’elevato tasso di mortalità infantile alla nascita o nei primi anni di vita dell’epoca premoderna portò la popolazione a cercare rimedi per proteggere i neonati e le mamme, soprattutto durante il momento critico della nascita. Le statistiche mostrano che, prima dei progressi in campo medico e igienico, un’alta percentuale di neonati non sopravviveva all’evento traumatico o moriva nei primi anni di vita. All’interno di molte società e gruppi etnici, divenne frequente affrontare il problema utilizzando metodi tradizionali di pratiche magiche – innanzitutto, con la preparazione di amuleti e talismani protettivi, il cui contenuto rifletteva l’insieme delle credenze dei suddetti gruppi. Nella cultura ebraica si tratta spesso di “nomi” di Dio cabalistici, nomi di angeli protettori, incantesimi e appropriati versi biblici (solitamente abbreviati), disegni considerati sacri e protettivi.

Tra gli ebrei italiani, come amuleto per la nascita, era d’uso una graziosa scatoletta d’argento chiamata *shadday*, ritenuto uno dei più importanti nomi di Dio. Commissionate ad argentieri talentuosi, le scato-

lette venivano appese alla culla del neonato subito dopo la nascita. La scatoletta era vuota o munita di un cassetto dove veniva inserito un pezzetto di pergamena con la formula prevista. Era decorata con quattro strumenti utilizzati nella liturgia del Tempio di Gerusalemme: le edizioni di Amsterdam del XVIII secolo, tra cui quella pubblicata da Proops nel 1728. L’immagine qui riprodotta, ripresa dall’edizione del 1728 del *Sefer Minhagim*, raffigura una scena che accompagna il testo sull’ottavo giorno della festa di Chanukkà. Mostra un interno con un uomo in abiti contemporanei ashkenaziti (tedeschi) che accende un candelabro a otto bracci, alto ed eretto, più alto dell’uomo stesso. Mentre per Chanukkà è previsto il candelabro a otto bracci (o nove con il servitore), qui il candelabro riproduce quello a sette bracci del Tempio, la cui luce miracolosa è appunto celebrata durante questa festa.

*Shalom Sabar*

*Bibliografia*: Sabar 2002, pp. 670-722; Sabar 2005, pp. 84-97.

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

L’ottavo giorno della festa ebraica di Chanukkà celebra la riconsacrazione del Tempio di Gerusalemme dopo la vittoria della rivolta dei Maccabei contro l’impero seleucide nel 164 a.e.v. L’oggetto più importante creato per questa festa è il candelabro di Chanukkà a otto bracci (nove con il servitore), che, secondo la tradizione rabbinica, celebra il miracolo della riaccensione della *menorà* del Tempio per otto giorni con una brocca d’olio che ne conteneva a sufficienza per un solo giorno. I candelabri di Chanukkà ancora esistenti, realizzati in diverse comunità, dell’est e dell’ovest, raffigurano spesso sul retro un disegno architettonico che simboleggia il Tempio di Gerusalemme, sul modello però di strutture popolari locali. Inoltre, molte lampade riportano gli stemmi ufficiali dei governanti e dei paesi sotto il cui dominio la comunità ebraica viveva.

Con l’avvento del sionismo e la nascita dello stato di Israele, l’iconografia del candelabro di Chanukkà cambiò radicalmente. Creato subito dopo la nascita dello Stato, questo candelabro rispecchia i cambiamenti. Una coppia di eroici leoni rampanti sostiene un insieme di simboli: al centro, il nuovo stemma di Israele, che si basa sull’immagine della *menorà* dell’arco di Tito, sostituisce gli stemmi delle potenze straniere presenti sui candelabri del

**I.10** Michael Netzer (Detroit, 1955) *Uri-On*, 1987 Israeli comics, Israel Comics Ltd. Issue no. 1, 22 x 18 cm Jerusalem, Shalom Sabar Collection

Mythical heroes whose primary heroic deeds involve pursuing “good” and triumph “evil” in the service of their respective societies have been part of many cultures since time im-memorial. In the twentieth century emerged in the United States the “superheroes,” whose characters especially appear in comic strips and cartoons. While they remind of the legendary heroes of the past (e.g., Robin Hood), their figures and qualities are imbued with new su-pernatural elements. Superheroes like Superman, Wonder Woman, and Batman use their powers to eradicate crime and protect human-ity from their criminal counterparts, the super-villains. Despite the great popularity of this illustrated genre, few know that many of the creators of the superheroes were Jews, whose “hidden agenda” has been interpreted along Jewish ideas and ideals.

Born in 1955 to Druze parents in the US, Michael Netzer (originally Nass-er), an Israeli-American comic-strip cartoonist created (in partnership with Jonathan Duitch and Yossi Halpern) in 1987 the figure of Israeli superhero, Uri-On, whose mission is to defend his ancient homeland against its enemies. Modeled on Superman and other American superheroes with strong national identity, the new Israeli superhero is shown on the cover of the first issue ready to combat, dressed in a blue suit and on his chest appears his “logo”—a colorful *menorah*. His Hebrew name written atop bear-ing the same emblem combines two Hebrew words—“light” and “power” which serve to explain the source of his strength and power. *Shalom Sabar*

*Bibliography*: Lapidot 1999, pp. 173, 180–183; Eshed 2003.

**II. The *Menorah* in Ancient Art: From Jerusalem to Rome**

**From Jerusalem to Rome**

**II.1** *Prutah of Mattathias Antigonus depicting the table of showbread and a menorah*, 40–37 BCE width 1.6 cm; weight 1.37 gr Jerusalem, The Israel Museum

This *prutah*, minted in Jerusalem by the Hasmonean ruler Matta-thias Antigonus between 40 and 37 BCE, depicts on the obverse the “superheroes,” whose characters especially appear in comic strips and cartoons. While they remind of the legendary heroes of the past (e.g., Robin Hood), their figures and qualities are imbued with new su-pernatural elements. Superheroes like Superman, Wonder Woman, and Batman use their powers to eradicate crime and protect human-ity from their criminal counterparts, the super-villains. Despite the great popularity of this illustrated genre, few know that many of the creators of the superheroes were Jews, whose “hidden agenda” has been interpreted along Jewish ideas and ideals. Born in 1955 to Druze parents in the US, Michael Netzer (originally Nass-er), an Israeli-American comic-strip cartoonist created (in partnership with Jonathan Duitch and Yossi Halpern) in 1987 the figure of Israeli superhero, Uri-On, whose mission is to defend his ancient homeland against its enemies. Modeled on Superman and other American superheroes with strong national identity, the new Israeli superhero is shown on the cover of the first issue ready to combat, dressed in a blue suit and on his chest appears his “logo”—a colorful *menorah*. His Hebrew name written atop bear-ing the same emblem combines two Hebrew words—“light” and “power” which serve to explain the source of his strength and power. *Shalom Sabar*

*menorah*, dated to late antiquity, show an object more similar to the one depicted in the fresco than the *menorah* illustrated on this coin. *Samuele Rocca*

*Bibliography*: Meshorer 1982, pp. 237–238; Meshorer 2001, pp. 54–57.

**II.2** *Graffito scratched on stucco depicting the menorah and the table for showbread*, first century CE 32 x 32 cm Jerusalem, The Israel Museum

This graffito was discovered be-tween two floors of a Herodian building of one of the mansions excavated in the Jewish Quarter of Jerusalem. These houses be-longed to the priestly aristocracy. Some of these buildings were erected during the Hasmonean period, and remained more or less in their present state, since throughout the early Roman Peri-od these mansions were seldom modified. The priestly aristocracy continued to reside in them until 70 CE. The remains of at least six mansions were uncovered. The mansions were constructed rough-ly at the same time. The houses were built on terraces, along the slope of the hill, from west to east. All these houses present common features. Thus, these mansions were constructed around a cen-tral courtyard, an architectural element, which stemmed in tradi-tional native architecture, yet these presented various features, which originated in the Greek *oikos* and in the Roman *domus*, such as mosa-ics and wall paintings, as well the use of a peristyle surrounded by columns. Besides, these houses possessed various water instal-lations, which included cisterns, pools, bathtubs, and ritual baths. The graffito depicts on the left the *menorah*, characterized by seven branches and a three-legged foot. On the right are depicted the altar of incense at the top, and the ta-ble for showbread at the bottom. It seems that, under the *menorah*, on the left, is depicted the three-stepped stone, on which stood the priest to light the lamps of the *menorah*. The main character-istic of the *menorah* is the three-legged foot. This depiction of the *menorah*, therefore, differs from that of the *menorah* depicted on

the *prutah* minted by Mattathias Antigonus, characterized by a foot, widening at its base, creating a tri- angular shape, as well as from the *menorah* depicted on the Arch of Titus, characterized by a hexagonal shaped foot, depicting the twelve signs of the Zodiac. *Samuele Rocca*

*Bibliography*: Avigad 1980, pp. 83–146; Avigad 1989.

**II.3** *Fragment of lintel decorated with a menorah*, fourth–fifth century CE 85 x 89 cm Jerusalem, Israel Antiquities Authority, inv. B63477

This limestone lintel is decorated with a relief depicting the *menorah*. The *menorah* is characterized by seven branches, and a foot, which is apparently flat. Yet, as the lower part of the object is fragmentary, possibly the foot possessed three legs. The branches as well as the stem of the *menorah* are depicted as segments, on the main globular shaped. The rectangular object is framed on the left by the relief of a column, topped by a capital, may-be Corinthian. Possibly, also on the right of the *menorah* stood another column, but this part of the object is missing, so we can only spec-ulate. Also, the upper part of the object was framed by a decorative element, which possibly indicated an architrave set between two col-umns. The object had been identi-fied as a lintel of a door, or possibly even a window. The object was dis- covered amongst the ruins of the Synagogue of Eshtamo’a, a Jewish settlement located fifteen kilome-ters south of Hebron. The syna-gogue is dated by its excavators to the fourth and fifth centuries. Al-though in the service of the Roman imperial family, the author openly states his belief in the superiority of his race and seeks to positively influence public opinion concerning the Jews. The manuscript held by the Biblio-teca Ambrosiana is datable to the eleventh century and reproduces the original Greek text of *Antiqui-tates Judaicae*. In 1603 the codex was purchased by the Archbishop of Philadelphia Gabriel Severo, who had been asked to locate Greek manuscripts in Venice on behalf of Federico Borromeo. The deco-ration of the parchment codex is simple, consisting in barred friezes in color or in gold; some sheets are

*Bibliography*: Yevin 1993, pp. 423–426; Fine 1996, p. 99, pl. XXII.

**II.4** Flavius Josephus *Antiquitates Judaicae*, eleventh century

parchment manuscript, 389 fols., 32.8 x 26 x 1.1 cm Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, ms F.128 sup.

The works of Flavius Josephus, writ-ten at the end of the first century CE, were the main sources of Jewish history of the period. His two most accomplished texts, *Antiquitates Judaicae* and *Bellum Judaicum*, in particular, provide a fundamental framework for our knowledge of the post-biblical history of the Jewish people. Through these writings we are able to follow the peregrinations of the *menorah*, from its creation to the sacking of Jerusalem by Titus’s army, and its subsequent transfer to Rome in 70 CE.

Born Yosef ben Mattatyahu in 37 or 38 in Jerusalem, Josephus was descended from a respected family of priests, and he, too, em-barked on a religious career in the early part of his life. During the Ro-man-Jewish wars he was impris-oned by General Vespasian, whom he predicted would become em-peror. When this prophecy came true in 69, Vespasian set Josephus free and granted him the honor of being able to adopt the name of the gens Flavia. In the year 70 Jo-sephus accompanied Vespasian’s son Titus, as guide and interpreter, during the Palestinian campaign. This experience formed the ba-sis for *Bellum Judaicum* (75–79), which recounts the conflict from the revolt of the Maccabeans in 66 to the year 73. This source was approved by Vespasian and Titus as the official record of the Roman military effort in the Middle East. In *Antiquitates Judaicae* (93–94), Fla-vius Josephus interprets the his-tory of the Jews as the fulfilment of God’s will, characterizing them as a people guided by impeccable virtues and untainted values. Al-though in the service of the Roman imperial family, the author openly states his belief in the superiority of his race and seeks to positively influence public opinion concerning the Jews.

The manuscript held by the Biblio-teca Ambrosiana is datable to the eleventh century and reproduces the original Greek text of *Antiqui-tates Judaicae*. In 1603 the codex was purchased by the Archbishop of Philadelphia Gabriel Severo, who had been asked to locate Greek manuscripts in Venice on behalf of Federico Borromeo. The deco-ration of the parchment codex is simple, consisting in barred friezes in color or in gold; some sheets are

passato; sopra, una spada intreccia-ta con un ramo di ulivo – lo stemma del neocostituito esercito israeliano (IDF); una coppia di *shofarot* mes-sianici (corna di montone o di ariete) a fianco dello stemma dello Stato; e sotto, una corona incisa in ebrai-co con le parole “Corona reale”, a sottintendere l’arrivo del nuovo “Regno di Israele”. *Shalom Sabar*

*Bibliografia*: Braunstein 2004; Ha’Tell, Y. Ben Or 2006; Sabar 2011, pp. 15, 46.

**I.10** Michael Netzer (Detroit, 1955) *Uri-On*, 1987 fumetto israeliano, n. 1, Israel Comics Ltd., 22 x 18 cm Gerusalemme, collezione Shalom Sabar

Gli eroi mitici, le cui principali ges-ta prevedono il perseguimento del “bene” e il trionfo sul “male” al servizio delle loro società, carat-terizzano molte culture da tempo immemorabile. Nel XX secolo sono apparsi negli Stati Uniti i “su-pereroi”, i cui personaggi figurano soprattutto nei fumetti e nei carto-ni animati. Sebbene essi ricordino gli eroi leggendarî del passato (ad esempio Robin Hood), i loro per-sonaggi e le loro caratteristiche sono impregnati di nuovi contenuti soprannaturali. Supereroi come Su-perman, Wonder Woman e Batman usano i loro poteri per sconfiggere il crimine e proteggere l’umanità dalla sua parte criminale, i supercattivi. Nonostante la popolarità di questo genere illustrato, pochi sanno che molti dei creatori dei supereroi era-no ebrei, la cui “strategia segreta” può essere interpretata secondo le idee e gli ideali ebraici.

Nato negli Stati Uniti nel 1955 da genitori drusi, Michael Netzer (in origine Nasser), disegnatore di fumetti israelo-americano, ha cre-ato nel 1987 (in collaborazione con Jonathan Duitch e Yossi Halpern) il personaggio di un supereroe israeliano, Uri-On, la cui missione è quella di difendere la sua antica terra natia dai nemici.

Sul modello di Superman e di altri supereroi americani con una forte identità nazionale, il nuovo supe-erroe israeliano è raffigurato sulla copertina della prima pubblicaazio-ne pronto a combattere, vestito di blu e con il suo “logo” sul petto, una *menorà* colorata. Il suo nome ebraico scritto sopra unisce due parole ebraiche, “luce” e “forza”,

per spiegare la fonte della sua forza e del suo potere. *Shalom Sabar*

*Bibliografia*: Lapidot 1999, pp. 173, 180-183; Eshed 2003.

**II. La *menorà* nell’arte antica da Gerusalemme a Roma**

**Da Gerusalemme a Roma**

**II.1** *Prutà di Antigono Mattatià raffigurante il tavolo per il pane di proposizione e una menorà*, 40-37 a.e.v. larghezza 1,6 cm; peso 1,37 g Gerusalemme, The Israel Museum

Questa *prutà*, coniata a Gerusa-lemme dal re asmoneo Antigono Mattatià tra il 40 e il 37 a.e.v., raffigura sul recto il tavolo per il pane di proposizione e sul verso la *menorà*. L’iscrizione in ebraico sul recto indica che la moneta fu coniata da Mattatià il Sommo Sa-cerdote, mentre l’incisione in greco sul verso si riferisce a lui come re Antigono. Figlio di Aristobulo II, il giovane re governò per poco tem-po la Giudea e Gerusalemme sotto l’egidia dei Parti. Fu sconfitto da Erode e i suoi alleati romani (Fla-vio Giuseppe, *Antichità giudaiche*, XIV.330-XV.10; *Guerra giudaica*, I.248-357). Queste monete furono probabilmente coniate durante l’as-sedio di Gerusalemme da parte di Erode. A quel tempo, il giovane re era solo, *vis-à-vis* con i suoi sudditi ebrei, e l’emissione mette in evi-denza, dunque, la sua funzione di Sommo Sacerdote, con la riprodu-zione del tavolo per il pane di pro-posizione e della *menorà*, due sim-boli associati al Tempio. Nel periodo asmoneo, la *menorà* era diventata il principale simbolo ebraico. Il corpo della *menorà*, raffigurato su questa moneta, è caratterizzato da un pie-de che si allarga alla base, creando una forma triangolare. Ya’akov Me-shorer sostiene che la sua rappre-sentazione schematica derivava dal divieto di riprodurre gli oggetti del Tempio (Talmud babilonese, *Avodà Zarà* 40a). Peraltro, questa è l’uni-ca moneta coniata dagli ebrei che presenta questo oggetto. Né le monete coniate durante la guerra giudaica, né quelle emesse da Bar Kokhbà riproducono la *menorà*. Al suo posto, esse raffigurano la pal-ma con sette rami. L’incisione di questa *menorà* è diversa da quella riportata sull’affresco contempora-neo, poiché quest’ultima mostra un treppiede. La *menorà* rappre-sentata sull’arco di Tito, d’altro canto, presenta un piede a forma esagonale, con i dodici segni dello Zodiaco. Raffigurazioni successive del candelabro, risalenti alla tarda antichità, mostrano un oggetto più simile a quello dell’affresco piut-

tosto che alla *menorà* illustrata su questa moneta. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Meshorer 1982, pp. 237-238; Meshorer 2001, pp. 54-57.

**II.2** *Graffito inciso su stucco raffigurante la menorà e il tavolo per il pane di proposizione*, I secolo e.v. 32 x 32 cm Gerusalemme, The Israel Museum

Questo graffito fu scoperto tra due piani di un edificio erodiano di una delle dimore rinvenute nel quartiere ebraico di Gerusalemme. Queste case appartenevano alla aristocrazia sacerdotale. Alcuni di questi edifici furono costruiti du-rante il periodo asmoneo, sebbene molti siano successivi al 37 a.e.v., il periodo erodiano, e sono rimasti più o meno al loro stato originale, dato che agli inizi del periodo ro-mano queste dimore furono rara-mente modificate. L’aristocrazia sacerdotale continuò a viverci fino al 70 e.v. Furono portati alla luce i resti di almeno sei dimore, costruit-e all’incirca nello stesso periodo. I palazzi furono edificati su terrazza-menti, sul pendio della collina, da ovest verso est e presentano tutti elementi comuni. Costruiti intorno a un cortile centrale, un elemento architettonico che aveva origine nell’architettura tradizionale locale, le dimore presentavano tuttavia ca-ratteristiche diverse, che trovavano origine nell’*oikos* greco e nella *do-mus* romana, come ad esempio i mosaici e la pittura murale, o l’u-tilizzo di un peristilio circondato da colonne. Inoltre, questi palazzi avevano molti impianti per l’acqua, che includevano cisterne, piscine, vasche da bagno e bagni rituali. Il graffito raffigura sulla sinistra la *me-norà*, caratterizzata da sette bracci e un treppiede. Sulla destra, invece, sono rappresentati l’altare dell’in-censo in alto, e il tavolo per il pane di proposizione in basso. Si ritiene che, sotto la *menorà*, sulla sinistra, fosse riprodotta la pietra a tre gra-dini sulla quale stava in piedi il sa-cerdote per accendere le candele della *menorà*. La particolarità della *menorà* è il treppiedi. Questa ripro-duzione, dunque, differisce da quel-la sulla *prutà* coniata da Antigono Mattatià, caratterizzata da un piede che si allarga alla base, creando una forma triangolare, e anche da quella dell’arco di Tito che ha un piede a

forma esagonale e che rappresenta i dodici segni dello Zodiaco. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Avigad 1980, pp. 83-146; Avigad 1989.

**II.3** *Frammento di architrave decorato con una menorà*, IV-V secolo e.v. pietra calcarea, 85 x 89 cm Gerusalemme, Israel Antiquities Authority, inv. B63477

Questo architrave è decorato con un rilievo che raffigura la *menorà*, caratterizzata da sette bracci e un piede apparentemente piatto. Tuttavia, dato che la parte inferio-re dell’oggetto è frammentata, è possibile che si trattasse in realtà di un treppiedi. I bracci e il fusto della *menorà* sono raffigurati come segmenti sferici. L’oggetto rettan-golare è incorniciato sulla sinistra dal rilievo di una colonna, sormon-tata da un capitello, forse corinzio. Presumibilmente anche sulla destra della *menorà* c’era una colonna, ma questa parte è mancante, quindi si tratta solo di speculazioni. Anche la parte superiore era incorniciata da un elemento decorativo, il che potrebbe indicare che si trattasse di un architrave posto tra due colon-ne. Si ritiene che fosse l’architrave di una porta o di una finestra. Fu scoperto tra le rovine della sinago-ga di Eshtamoa, un insediamento ebraico quindici chilometri a sud di Hebron. La sinagoga è stata datata dagli archeologi tra il IV e il V seco-lo. Dopo la disastrosa rivolta contro Roma, sotto la guida di Bar Kokhbà, tra il 132 e il 135 e.v., la gran parte degli insediamenti ebraici della Giu-dea fu distrutta durante la terribile repressione. Tuttavia, dalla tarda antichità, gli ebrei si ristabilirono nella zona di Hebron e nella peri-feria dell’area un tempo occupata dalla Giudea, soprattutto a En Gedi. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Yevin 1993, pp. 423-426; Fine 1996, p. 99, tav. XXII.

**II.4** Flavio Giuseppe *Antiquitates Judaicae*, XI secolo manoscritto membranaceo, 389 ff., 328 x 260 x 11 mm Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, ms. F.128 sup.

Le opere di Flavio Giuseppe, scritte alla fine del I secolo e.v., rappresen-tano la fonte principale per la storia ebraica del tempo. Soprattutto i suoi due testi di maggior impe-

enriched with the gilt capital letter. *Sarah Kinzel*

*Bibliography*: Cipriani 1968, p. 49; Liebl 1997, pp. 2–10; Schall 2002, pp. 221–245; Schwartz 2014, p. 1.

**II.5***Bust of Titus*, 75–79 CE pentelic marble, 60 x 29.5 x 29.5 cm *provenance*: sold to the Vatican Museums by Gavin Hamilton in 1776, a finding from the excavations he carried out in Palo Laziale in 1775 Vatican City, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti, inv. 721

Gavin Hamilton described the portrait as a “head of Titus with very little chest and a piedouche far superior to the Capitoline Bust, and perhaps even the Villa Albani Bust, until now believed to be the finest in Rome.” Therefore, Hamilton’s sale came complete with the modern integrations of the bust, neck and part of the nape of the neck; there are also visible traces of the treatment of the face with acidic substances to remove the incrustations present when the sculpture was discovered.

As to the emperor Titus’s facial features, he appears as a mature yet still youthful man, rather full-faced but not yet as corpulent as he is depicted in portraits when he was sole emperor (79–81 CE). Born in 39 CE, Titus played a key role in Vespasian’s Jewish War, as one of the leading commanders. Ancient sources attest to the fact that Titus began to put on weight after the age of thirty, hence right after the conquest of Jerusalem in 70 CE. This bust, which suggests that Titus’ build was already robust, can thus be dated to the years from 75 to 79 CE, when he served as consul repeatedly. There are various versions of the prototype of this bust created in this period, the best known being the cuirassed statue found in the Augusteum at Herculaneum, now at the National Archaeological Museum of Naples. Some scholars, believe, however, that this statue represents Titus when he had already become the emperor.

*Giandomenico Spinola*

*Bibliography*: Amelung 1908, p. 481, no. 280, pl. 64; Wegner 1966, pp. 20–21 and 94 pl. 16d; Spinola 1999, pp. 142–143, no. 130; Lanciani 2000, p. 213.

**II.6***Model of the Arch of Titus*, c. 1930 90 x 87 x 47.5 cm model reconstruction in 1:20 scale Rome, Museo della Civiltà Romana, inv. MCR 363

The model of the Arch of Titus is a reconstruction in 1:20 scale of the oldest of the triumphal arches surviving in Rome. The arch is located on the western edge of the Roman Forum at the highest point of the Via Sacra, and was erected by Domitian, probably shortly after the death of Titus on September 13, 81 CE.

The triumphal arch, a single arch flanked by two columns, is composed of a pedestal surmounted by four semi-columns that support the trabeation on which the attic rests. The east façade bears the dedication to the divine Titus: SENATUS / POPULUSQUE ROMANUS / DIVO TITO DIVI VESPASIANI F(ILIO) / VESPASIANO AUGUSTO. On the west side, on the other hand, is the inscription of Pope Pius VII, who had the arch restored between 1822 and 1824 by Raffaele Stern and Giuseppe Valadier, reconstructing the external parts of the columns. The façades are relatively austere in appearance, and the sculptural decorations are found mainly on the passageway. Two large relief panels, perhaps added at a later date, are placed within the arch: the first describes the beginning of the triumphal procession with the exhibition of the spoils of war, which include the treasures of the Temple of Jerusalem, while the second shows Titus on his four-horsed chariot. In the coffered soffit there is a third relief depicting the apotheosis, with Titus borne aloft by an eagle.

Studies have established that the arch was not erected to celebrate the triumph of the army in the Palestine campaign but rather to commemorate the emperor’s apotheosis. In 81 CE, in fact, there already existed other arches dedicated explicitly to the victory of the Flavians at Jerusalem, such as the one erected by Titus himself on the Circus Maximus, of which the inscription is known. The survival of the only arch in the Roman Forum with its figurative record of the sack of Jerusalem, the detail of the *menorah* and the table of showbread, has made the monument a lasting symbol of the defeat of the Jews and the subsequent Diaspo-

ra. After the foundation of Israel in 1948 the Jewish community of Rome gathered under the arch to celebrate the return to the promised land almost 2000 years after their expulsion.

*Sarah Kinzel*

*Bibliography*: Coarelli 2002, pp. 105–106; Millar 2005; Norman 2009; Pfanner 1983.

**II.7***Cast of the southern relief of the Arch of Titus*, c. 1930 215 x 405 x 38 cm Rome, Museo della Civiltà Romana, Room XI: i Flavi

The Triumphal Arch of Titus is located on the Velia, namely on the eastern edge of the Roman forum. In fact, when the building was erected, it enclosed the Roman forum. The choice of the location of the Triumphal Arch of Titus was intentional. Located on the Velia, the arch stood near by the Flavian Amphitheater, or the Coliseum, as well as the Baths of Titus. All these buildings, planned by Vespasian and Titus, but then completed by Domitian, in fact stood on the area of Nero’s Domus Aurea. The public nature of the buildings erected by the Flavians made evident their wish to hand back to the Roman people huge traits of land expropriated by Nero. The Triumphal Arch of Titus, together with the Flavian Amphitheater, opened in 80 CE, and the Temple of Peace, consecrated in 75 CE, were all monuments which laid emphasis on the successful outcome of the Jewish War, bestowing an enduring legitimacy on the new dynasty. Yet, the present monument was not the only triumphal arch erected to the memory of Titus. A further, probably even bigger, triumphal arch was located on the eastern edge of the Circus Maximus. This arch, completed in 81 CE, was erected by Domitian, following the death of his brother. The arch on the Velia was finished in 82 CE, during the reign of Domitian. Yet, it is probable that the work was begun sometimes before, during the rule of his brother Titus. The fact that by the completion of the arch Titus was already dead is made clear by the portrayal of the *apotheosis* depicted on the ceiling of the archway and by the inscription set on the western attic. The building follows the scheme of the traditional Roman triumphal arch, two great piers joined by an archway crowned with a flat entablature, the attic. The surviving

inscription, “the Roman senate and people (dedicate this arch) to the divine Titus Vespasianus Augustus, son of the divine Vespasian,” is set on the western attic. The main reliefs consist in a frieze which decorates the attic, various reliefs, which decorated the outer western and eastern façades of the arch, two panels set inside the archway, on the south and north sides, as well as a panel, set on the top of the archway. The attic of the arch was originally crowned by a gilded chariot. In the spandrels, there are winged Victories; while on the keystones are figures of Roma, or possibly *Virtus*, looking towards the Colosseum, the *Genius senatus*, or the genius of the senate, and the *Genius populi Romani*, or possibly *Bonus Eventus* or *Honos*, looking towards the Forum. The other sculptures of the outer faces of the two great piers were lost when the triumphal arch of Titus was incorporated in medieval defensive walls. The south panel, here depicted, represents the spoils taken from the Jerusalem Temple. The seven-branched *menorah* is the main focus and is carved in deep relief. Other sacred objects, spoils taken from the Temple, being carried in the triumphal procession are the table of showbread, and the silver trumpets. These spoils were likely originally colored in gold, with the background in blue. In 2012 the Arch of Titus Digital Restoration Project discovered remains of yellow ochre paint on the *menorah* relief. The north panel, which faced the southern one, depicts Titus riding on the *quadriga*, during his triumph. A winged Victory crowns him with a laurel wreath. A helmeted Amazon like figure, the personification of *Virtus*, leads the quadriga. On the background, is depicted a procession of various personages, *licttores*, who carry fasces as well as animals being led to sacrifice. There is also a personification of the river god of the Jordan in a recumbent figure, carried by three men. As emphasized by Diana Kleiner the two central panels, which focus on Titus and on the treasures taken from the Temple of Jerusalem depict together human and divine characters. Thus, Titus is assisted by the *Genius* of the senate and that of the Roman people. This depiction makes clear, that contrary to the portrait of the triumphal procession dressed by Josephus, here, the artist did not choose to depict a definite historical episode. The reliefs serve to make a general statement of power, high-

lighting the figure of, but still with an emphasis on the majesty of the Roman empire and on the invincibility of Rome. This, of course, mirrors Josephus’s statement at the beginning of his description of the Flavian triumph, in which he declares that the purpose of the main triumph is to enhance the dignity and magnificence of Rome (Josephus, *War* VII.132–133). Moreover, according to Diana Kleiner, the main purpose of the building, erected by Domitian, was that of consecrating Titus, who, by now had assumed the status of *divus*. This is made evident by the depiction of his *apotheosis*, depicted at the top of the inner archway. There Titus is not depicted as a victorious war leader, but as a god, as stated on the inscription. *Samuele Rocca*

*Bibliography*: Kleiner 1984, pp. 185–187; Höltscher in Coarelli 2009, pp. 46–62; Millar in Edmondson, Mason, Rives 2005, pp. 101–128.

**II.8**
Pietro Santi Bartoli (Perugia, 1635 - Rome, 1700) *Engraving depicting the southern panel of the Arch of Titus*, end of seventeenth century framed engraving, 55.5 x 69 cm Rome, Museo Ebraico di Roma

Pietro Santi Bartoli was a well-known Italian painter, engraver, and etcher. A pupil of Lemaire, Santi Bartoli was known for his engravings, which portrayed the archaeological remains of Ancient Rome, as well as etchings reproducing copies of the works of Renaissance painters, such as Raphael. As an antiquarian, he worked at the court of Christine, Queen of Sweden. In 1660, he took part in the excavations of the Domus Aurea, of which he published various drawings. For a while, as many other Roman Baroque artists, he lived in Paris, and he was introduced to the Sun King, Louis XIV, at the court of Versailles. He depicted in his engravings, many monuments of Ancient Rome, which were published in his collection, *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris Sculptura vestigia* in 1693. Later on, in 1699, together with the engraver Domenico de’ Rossi, he produced a series of engravings, *Romanae Magnitudinis Monumenta*, which was in fact, a later edition of *Antiquae Urbis Splendor*, a series of engravings, made in 1637 by Giacomo Lauro. He was also known for the careful reproduction

gno, le *Antichità giudaiche* (*Antiquitates Judaicae*) e la *Guerra giudaica* (*Bellum Judaicum*), forniscono la fondamentale cornice per la nostra conoscenza della storia postbiblica del popolo ebraico. Grazie a questi scritti è possibile seguire le peregrinazioni della *menorà*, dalla sua creazione fino al sacco compiuto dall’esercito di Tito e quindi il suo trasferimento a Roma nel 70 e.v. Giuseppe, nato Yosef ben Mattatyahù nel 37 o 38 e.v. a Gerusalemme e discendente di una stimata famiglia di sacerdoti, intraprese egli stesso la carriera religiosa nella prima parte della sua vita. Durante la guerra tra romani ed ebrei fu imprigionato dal generale Vespasiano, del quale vaticinò la dignità imperiale. Divenuto imperatore nel 69, Vespasiano gli concesse la libertà insieme all’onore di poter adottare il nome della stirpe dei Flavi. Nel 70 Giuseppe accompagnò il figlio di Vespasiano, Tito, come guida e interprete durante la campagna di Palestina.

Questa esperienza è alla base della *Guerra giudaica* (75-79), che narra il conflitto bellico, dalla rivolta dei Maccabei del 66 fino al 73. Tale fonte fu approvata da Vespasiano e Tito, come resoconto ufficiale dell’impresa militare compiuta in Medio Oriente. Nelle *Antichità giudaiche* (93-94), Flavio Giuseppe interpreta la storia degli ebrei in quanto compimento della volontà di Dio, caratterizzandoli come un popolo guidato da alte virtù e incorrotti valori. Pur essendo al servizio della famiglia imperiale romana, l'autore si mostra comunque convinto della superiorità della sua gente e cerca di influenzare positivamente l’opinione pubblica sugli ebrei.

Il manoscritto della Biblioteca Ambrosiana è databile all’XI secolo e riproduce il testo originale greco delle *Antichità giudaiche*. Nel 1603 il codice fu acquistato dall’arcivescovo di Filadelfia Gabriel Severo, incaricato di reperire manoscritti greci a Venezia per conto di Federico Borromeo. Il codice membranaceo presenta una decorazione essenziale consistente in fregi a barra colorati e in oro; alcuni fogli sono impreziositi da capilettera dorati.

*Sarah Kinzel*

*Bibliografia*: Cipriani 1968, p. 49; Liebl 1997, pp. 2-10; Schall 2002, pp. 221-245; Schwartz 2014, p. 1.

**II.5***Busto di Tito*, 75-79 e.v. marmo pentelico, 60 x 29,5 x 29,5 cm *provenienza*: venne venduto ai Musei Vaticani da Gavin Hamilton nel 1776, che lo rinvenne nei suoi scavi a Palo Laziale del 1775 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti, inv. 721

Gavin Hamilton descrive il ritratto come una “Testa di Tito con poco petto e pieduccio di scultura molto superiore al Busto capitolino, e forse anche a quello della Villa Albani, creduto finora il più eccellente di Roma”. Quindi la vendita di Hamilton prevede già le integrazioni moderne del busto, del collo e di parte della nuca; allo stesso modo si può osservare il trattamento del volto con acidi, allo scopo di rimuovere le incrostazioni presenti al momento del ritrovamento.

La fisionomia dell’imperatore Tito appare quella di un uomo maturo ma ancora giovane e, pur se piuttosto paffuto, non appare ancora pingue come nei ritratti che lo vedono imperatore unico (79-81 e.v.). Nato nel 39 e.v., Tito fu protagonista della guerra giudaica di Vespasiano, nel ruolo di uno dei principali comandanti; come è noto dalle fonti, Tito cominciò a ingrassare dopo i trent’anni, quindi subito dopo la conquista di Gerusalemme del 70 e.v. Il ritratto, che lascia intuire la corporatura già robusta di Tito, va quindi assegnato agli anni tra il 75 e il 79 e.v., quando più volte rivestì la carica di console. Il prototipo del tipo, creato in questi anni, ha varie repliche, di cui la più nota è la statua loricata rinvenuta nell’Augusteo di Ercolano, ora conservata nel Museo Nazionale di Napoli, che però alcuni giudicano già rappresentante Tito nel suo ruolo di imperatore.

*Giandomenico Spinola*

*Bibliografia*: Amelung 1908, p. 481, n. 280, tav. 64; Wegner 1966, pp. 20-21 e 94 tav. 16d; Spinola 1999, pp. 142-143, n. 130; Lanciani 2000, p. 213.

**II.6***Modello dell’arco di Tito*, circa 1930 90 x 87 x 47,5 cm plastico ricostruttivo in scala 1:20 Roma, Museo della Civiltà Romana, inv. MCR 363

Il modello dell’arco di Tito ricostruisce, in scala 1:20, il più antico degli archi trionfali ancora esistenti a Roma. Il monumento si trova al confine orientale del Foro Romano sulla parte alta della Via Sacra, e fu

eretto sotto Domiziano, probabilmente poco dopo la morte di Tito avvenuta il 13 settembre 81. L’arco di trionfo, a fornice singolo affiancato da due piloni, è composto da un piedistallo sormontato da quattro semicolonne che reggono la trabeazione sulla quale si appoggia l’attico. La facciata orientale reca la dedica al divino Tito: “SENATUS / POPULUSQUE ROMANUS / DIVO TITO DIVI VESPASIANI F(ILIO) / VESPASIANO AUGUSTO”. Sul fronte occidentale si trova invece l’iscrizione di papa Pio VII, che tra il 1822 e il 1824 fece restaurare l’arco per mano di Raffaele Stern e Giuseppe Valadier, ricostruendo le parti esterne dei piloni.

Le facciate appaiono relativamente austere e le decorazioni scultoree si concentrano sul varco. Due grandi pannelli a rilievo, forse aggiunti in una fase successiva, sono disposti all’interno dell’arco: il primo descrive l’inizio della processione trionfale con l’esibizione del bottino di guerra, che comprende i tesori del Tempio di Gerusalemme, il secondo presenta Tito sulla sua quadriga. Nella volta a cassettoni è situato un terzo rilievo raffigurante l’apoteosi con Tito portato al cielo da un’aquila.

Gli studi danno oggi come dato acquisito che l’arco non fu eretto per celebrare il trionfo dell’esercito nella campagna di Palestina quanto piuttosto per commemorare l’apoteosi dell’imperatore. Infatti, nell’81 esistevano già altri archi dedicati esplicitamente alla vittoria dei Flavi a Gerusalemme, per esempio uno eretto da Tito stesso sul Circo Massimo, di cui è conosciuta la dedica. La permanenza del solo arco sul Foro con le sue testimonianze figurative del sacco di Gerusalemme, del particolare della *menorà* e della tavola per i pani, ha fatto sì che esso rimanesse il simbolo della sconfitta degli ebrei e della susseguente Diaspora. Dopo la fondazione di Israele nel 1948 la Comunità Ebraica di Roma festeggiò sotto l’arco di Tito il ritorno nella terra promessa quasi duemila anni dopo la loro espulsione.

*Sarah Kinzel*

*Bibliografia*: Pfanner 1983; Coarelli 2002, pp. 105-106; Millar 2005; Norman 2009.

**II.7***Calco del rilievo meridionale dell’arco di Tito*, circa 1930 215 x 405 x 38 x cm Roma, Museo della Civiltà Romana, Sala XI: i Flavi

L’arco di trionfo di Tito è situato sul lato orientale del Foro Romano; infatti, quando fu costruito, esso lo delimitava. La scelta del luogo per l’arco di Tito fu intenzionale. Ubicato sulla Velia, si ergeva vicino all’Anfiteatro Flavio, o Colosseo, e alle Terme di Tito. Tutte queste costruzioni, progettate da Vespasiano e da Tito, e completate da Domiziano, si trovavano nell’area della Domus Aurea di Nerone. La natura pubblica degli edifici costruiti dai Flavi rese evidente la volontà di restituire ai romani grandi tratti di terreno espropriati da Nerone. L’arco di trionfo di Tito insieme all’Anfiteatro Flavio, inaugurato nell’80 e.v., e il Tempio della Pace consacrato nel 75 e.v. erano tutti monumenti che davano risalto all’esito positivo della guerra giudaica, conferendo una legittimità duratura alla nuova dinastia. Tuttavia, questo monumento non fu l’unico arco di trionfo eretto in memoria di Tito. Un altro, forse persino più grande, fu costruito sul lato orientale del Circo Massimo. Questo arco, completato nell’81 e.v., fu fatto costruire da Domiziano, dopo la morte di suo fratello. L’arco sulla Velia fu terminato nell’82 e.v., durante il regno di Domiziano. È verosimile, però, che i lavori siano iniziati prima, sotto l’impero di suo fratello Tito. Il fatto che Tito fosse già morto quando fu ultimato l’arco è reso chiaro dall’immagine della *apotheosis* raffigurata sul soffitto dell’arcata e dall’iscrizione sull’attico sul lato ovest. La costruzione segue lo schema del tradizionale arco di trionfo romano, due grandi pilastri uniti da un’arcata coronata da una trabeazione piatta, l’attico. L’iscrizione sopravvissuta, “il Senato e il popolo romano [dedicano questo arco] al divino Tito, figlio del divino Vespasiano, Vespasiano Augusto”, si trova sull’attico occidentale. I rilievi più importanti consistono nel fregio che decora l’attico; altri ornano le facciate esterne a ovest e a est dell’arco, due pannelli dell’arcata, ai lati sud e nord, e anche un pannello che si trova sopra l’arcata. L’attico dell’arco era in origine coronato da una biga dorata. Nei pennacchi ci sono le Vittorie alate, mentre sui pilastri si trovano figure romane, come la *Virtus*, che guardano verso il Colosseo, il *Genius senatus*, o genio del senato, e il *Genius populi Romani*, o forse *Bonus Eventus* o *Honos*, rivolti verso il Foro. Le altre sculture delle facce esterne dei due grandi pilastri andarono perdute quando l’arco di Tito fu incorporato nelle mura difensive medievali. Il pan-

nello meridionale, qui raffigurato, rappresenta i ritrovamenti asportati dal Tempio di Gerusalemme. La *menorà* a sette bracci è il particolare più importante ed è scolpita a rilievo profondo. Altri resti di oggetti sacri, prelevati dal Tempio e portati in processione trionfale, sono la tavola del pane di proposizione e le trombe in argento. Questi reperti erano originariamente colorati in oro, con lo sfondo blu. Nel 2012, il progetto di restauro digitale dell’arco di Tito ha portato alla luce tracce di pittura giallo ocra sul rilievo della *menorà*. Il pannello posto a nord, di fronte a quello meridionale, raffigura Tito a cavallo di una quadriga, durante il suo trionfo. Una Vittoria alata lo incorona con una corona di alloro. Un’amazzone con l’elmo, la personificazione della *Virtus*, conduce la quadriga. Sullo sfondo, è raffigurata una processione di vari personaggi, *licttores*, che portano fasce e animali destinati al sacrificio. Troviamo anche la personificazione della divinità del fiume Giordano in una figura distesa, trasportata da tre uomini. Come evidenziato da Diana Kleiner, i due pannelli centrali, che si concentrano su Tito e sui tesori asportati dal Tempio di Gerusalemme, raffigurano personaggi sia umani sia divini. Tito è affiancato dal *Genius* del senato e da quello del popolo romano. Questa rappresentazione mostra chiaramente che, diversamente dal ritratto della processione trionfale fatto da Flavio Giuseppe, qui l’artista ha scelto di non riprodurre un episodio storico definito. I rilievi servono a rendere una testimonianza generica di potere, mettendo in evidenza la figura, ma con un’enfasi sulla maestosità dell’Impero romano e l’invincibilità di Roma. Ciò rispecchia, naturalmente, l’affermazione di Flavio Giuseppe all’inizio della sua descrizione del trionfo dei Flavi, in cui sostiene che l’obiettivo del più importante trionfo è quello di rafforzare la dignità e la magnificenza di Roma (Flavio Giuseppe, *Guerra*, VII.132-133). Inoltre, secondo Diana Kleiner, lo scopo principale della costruzione, eretta da Domiziano, era di consacrare Tito che aveva ormai assunto lo *status* di *divus*. Ciò è reso evidente dalla raffigurazione della sua *apotheosis*, sopra l’arcata interna, in cui Tito non è rappresentato come un leader di guerra vittorioso, ma come un dio, come espresso nell’iscrizione.

*Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Kleiner 1984, pp. 185-187; Millar in Edmondson, Mason,



in engravings of the reliefs depicted on the Column of Trajan and of Marcus Aurelius, respectively. This etching reproduces the south panel of the Arch of Titus, which depicted the spoils taken from the Jerusalem Temple. The Triumphal Arch of Titus, during the Middle Ages, had been incorporated in a fortified tower erected by the Frangipane Family. Thus, while the architectural form had been lost, on the other hand, the reliefs, which decorated the northern and southern of the inner archway had survived the ravages of time. The seven-branched *menorah* is the main focus and is carved in deep relief. Other sacred objects, spoils taken from the Temple, being carried in the triumphal procession are the table of show-bread, and the silver trumpets. The depiction of the south panel of the Arch of Titus was quite a popular topic amongst engravers. In the eighteenth century, Giovanni Battista Piranesi and Giuseppe Vasi made several engravings, which re-produced the Arch of Titus. Only in 1817 Raffaele Stern, and Giuseppe Valadier began to repair the arch, restoring the façade. By 1821 the Triumphal Arch of Titus had been fully restored.

Samuele Rocca

*Bibliography*: Petrucci, *Dizionario biografico degli italiani* 1964; Pomponi 1992, pp. 195–225.

### II.9

*Fragments of the Forma Urbis Romae showing the plan of the Templum Pacis*, 203–211 CE engraved marble, 48 x 28.5 cm Rome, Musei Capitolini

The *Forma Urbis Romae* was the monumental map of the city of Rome carved in 203–211 during the reign of the emperor Septimius Severus. It was engraved on slabs of marble and mounted in the Roman Forum on a wall next to the Temple of Peace. The *Forma Urbis* may have replaced a previous marble map; in any case it was an eloquent public variation on the papyrus property maps that were perhaps stored in the same area and could obviously be updated. The imposing size of the map—13 x 18 m, on a scale of roughly 1:240—made it possible to provide a painstakingly detailed groundplan of all the buildings in the city, from public structures and monuments to private homes. With the ruin of the surrounding constructions, the museum on one wall of which were

exhibited the marble panels with the map of Rome remained intact, since it had been incorporated into the adjacent church of Saints Cosmas and Damian in the sixth century. The engraved panels eventually fell and broke and many were plundered, leaving the 1186 fragments known to us today (roughly 10% of the original map), salvaged at different times from 1562 on. The study of these fragments has absorbed architects, antique collectors and scholars ever since (including Fulvio Orsini, Giovanni Pietro Bellori, and Giovanni Battista Piranesi) and has served as a remarkable stimulus to research on classical Rome, profoundly influencing our conception of the imperial capital’s grandeur and magnificence. Scientific studies in the twentieth century, in fact, along with modern computer technology, have enabled experts to achieve a much greater understanding of the history of the map itself and an increasingly accurate identification and reassembling of the surviving fragments.

The fragments concerning the Temple of Peace on display here remind visitors that the *menorah* from the Temple in Jerusalem was exhibited inside the Temple of Peace itself, where it was recognized by a number of rabbis in the second century, according to rabbinic sources. Destroyed in a fire in the year 192, under the emperor Commodus, the Temple of Peace would be rebuilt by Septimius Severus. However, we don’t know whether or not the *menorah* survived that fire and was returned to the Temple of Peace or taken elsewhere—perhaps the Imperial Palace, where, as Flavius Josephus attests (*The Jewish War*, Book VII, 5, 133-162), the emperor Vespasian had brought the veil from the holy ark and a copy of the Pentateuch, selected from among the plundered items from the Temple in Jerusalem. *Olga Melasecchi*

*Bibliography*: Bellori 1673; website: http://formaurbis.stanford.edu.

### II.10

Italian manufacture *Seven-branched candelabrum*, fourteenth century (?) gilded copper, marble, 190 x 120 cm Capranica Prenestina, Guadagnolo, Santuario Madre delle Grazie in Mentorella, Congregazione della Resurrezione di N.S.G.C. The seven-branched candelabrum

of the sanctuary of Santa Maria in Vulturella (or della Mentorella) at Guadagnolo, near Rome, is unique among medieval pieces of this type. The exceptional artifact in gilded copper draws on some of the decorative elements of the *menorah* of the Temple of Jerusalem—according to its description in the biblical texts—and of the bas-relief of the Arch of Titus in the Roman Forum, reworking them in a restrained and original manner to produce a work full of dense symbology. The *menorah* is formed of a long, slender central shaft divided into seven sections, alternating with seven globes enclosed in a double corolla; there are also six globes on the six lateral branches, creating the effect of a tree in blossom. The work, which has a circular base, is set on a marble plinth formed by two octagons one on top of the other, the lower of the two bearing the Latin words in Gothic characters *Brachio Fortis* (“to the Arm of the Strong”).

A certain similarity with the seven-branched candelabrum in the Essen Minster, an Ottonian example dating to the year 1000, and with the decorations of the *menorah* in the Jewish biblical codices illuminated in Rome in the seventh and eighth centuries, suggest that the work is of Roman Jewish origin. The allusion of the Latin *Brachio Fortis* to the original Hebrew expression *Yad Chazaqah*, also suggests a dedication to the God of Israel, almost as if the *menorah* were a sort of “blessing hand of God” or seven-fingered *hamsa*. *Pier Francesco Fumagalli*

*Bibliography*: Cervini 2000.

#### The Dissemination of the Symbol throughout Ancient Art

### II.11

*Gladiatorial helmet*, first century CE bronze, height 43.5 cm; visor height 22 cm; weight 3400 gr Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5649

*work on display at the Museo Ebraico*

The bronze helmet is part of the so-called Thracian type, of Sub-type Chieti. The provenience is the Caserma dei Gladiatori in Pompeii. The date is the second half of the first century CE, terminus *ante quem* the Vesuvius eruption of 79

CE. The helmet is characterized by three decorative elements. The first is a four-petal rosette found inside two volutes of the visor. The second is a relief depicting a griffin head with two horns, which decorated the crest. However, the third and most prominent decoration was a relief depicting a seven branches palmetto tree, with on each side a cluster of dates depicted on the forehead of the helmet. This decoration had not been found on other helmets and similar objects or weapons, which are generally decorated with images coming from Pagan iconography, but not with symbols. Moreover, this iconographic motif, the palm tree, set in the chronological context of the first century CE, had a clear Jewish connotation. Besides, the five-petaled rosette inscribed in the circle carved on the cheek-piece is also a motive found frequently on Late Second Temple ossuaries from Judaea and Jerusalem. It is possible that the engraving was made by the owner since the motive of the rosette is carved and not in relief. Maybe for him, the rosette, which in Judaea was the main decoration carved on ossuaries, was just a “memento mori”. There is enough evidence that Roman soldiers personalized their helmets, engraving their own name on them, sometimes in a *tabula ansata*. All this point to the probability that the owner of the helmet was one of the Jews captured by the Romans during the Jewish War and, as result, he became a gladiator. He probably maintained a strong Jewish identity if he chose a palm tree with seven branches, which argues for the identification of the palm tree with the *menorah*. *Samuele Rocca*

*Bibliography*: Rosenthal, Sivan 1978, p. 160; Fine 1996, p. 165.

### II.13

*Bread stamp in bronze decorated with a menorah, a shofar, and the four species* [etrog, lulav, myrtle, and willow], fifth–sixth century CE 5.4 x 5.7 cm Jerusalem, The Israel Museum Gift of Leo Mildenberg, Zürich, inv. 77.40.1011

Late Antique stamp seals in metal are quite rare. Usually, these objects are rectangular; however, these can also be heart- and foot-shaped. As in this case, these objects are decorated with Jewish symbols, such as the *menorah*, with seven branches, as well as a *lulav* and an *etrog*, two of the four species, that the Jews wave during the Festival of Sukkoth, or Tabernacles, and a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement. These objects, as are similarly shaped to contemporary Christian seals, albeit decorated with a cross, are called bread stamps, as most scholars are convinced that these objects were used to mark bread. However, according to Daniel M. Friedenberg, these objects were used to seal the stoppers of wine amphorae. It seems, however, that bread stamps, similarly shaped and similarly decorated, were, however made in clay. A good example is a bread stamp, engraved with a *menorah*, and with an inscription in Greek, which possibly refers to the name Launtius, the baker, which had been found in the small Jewish village of Chorbat ‘Uzà. It seems that while the *meno*

*menorah*, with seven branches. The branches are depicted as globular segments, which are crowned by a crossbar. The tridimensional *menorah* is flanked by two objects, which gives a stability to the handle, on the right a *lulav* and an *etrog*, two of the four species, that the Jews wave during the Festival of Sukkoth, or Tabernacles, and on the left a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement. A similar shaped *menorah* in bronze, albeit much smaller, had been discovered amongst the remains of the synagogue at En Gedi. Also, this bronze *menorah* is characterized by the branches, which are depicted as globular segments. Besides, a similar handle had been found in the excavations of the Bet Shean’s A Synagogue. *Samuele Rocca*

*Bibliography*: Rosenthal, Sivan 1978, p. 160; Fine 1996, p. 165.

*Bibliography*: Rosenthal, Sivan 1978, p. 160; Fine 1996, p. 165.

Late Antique stamp seals in metal are quite rare. Usually, these objects are rectangular; however, these can also be heart- and foot-shaped. As in this case, these objects are decorated with Jewish symbols, such as the *menorah*, with seven branches, as well as a *lulav* and an *etrog*, two of the four species, that the Jews wave during the Festival of Sukkoth, or Tabernacles, and a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement. These objects, as are similarly shaped to contemporary Christian seals, albeit decorated with a cross, are called bread stamps, as most scholars are convinced that these objects were used to mark bread. However, according to Daniel M. Friedenberg, these objects were used to seal the stoppers of wine amphorae. It seems, however, that bread stamps, similarly shaped and similarly decorated, were, however made in clay. A good example is a bread stamp, engraved with a *menorah*, and with an inscription in Greek, which possibly refers to the name Launtius, the baker, which had been found in the small Jewish village of Chorbat ‘Uzà. It seems that while the *meno*

Rives 2005, pp. 101-128; Hölscher in Coarelli 2009, pp. 46-62.

### II.8

Pietro Santi Bartoli (Perugia, 1635 - Roma, 1700) *Incisione raffigurante il rilievo meridionale dell’arco di Tito*, fine del XVII secolo incisione, 55,5 x 69 cm Roma, Museo Ebraico di Roma

Pietro Santi Bartoli fu un famoso pittore, incisore e acquafortista italiano. Allievo di Lemaire, era noto per le sue incisioni, che raffiguravano i resti archeologici dell'antica Roma, e le sue acqueforti, che riproducevano copie delle opere di pittori del Rinascimento, tra i quali Raffaello. Come antiquario, egli lavorò alla corte di Cristina, regina di Svezia. Nel 1660, partecipò agli scavi della Domus Aurea, della quale pubblicò molti disegni. Per qualche tempo, come molti altri artisti barocchi romani, visse a Parigi e fu presentato al Re Sole, Luigi XIV, alla corte di Versailles. Egli raffigurò nelle sue incisioni molti monumenti dell’antica Roma, pubblicati nella sua collezione *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris Sculptura vestigia* nel 1693. In seguito, nel 1699, insieme all’incisore Domenico de’ Rossi, produsse una serie di incisioni pubblicate nell’opera *Romanae Magnitudinis Monumenta*, che era in realtà un’edizione successiva di *Antiquae Urbis Splendor*, una raccolta di incisioni realizzate nel 1637 da Giacomo Lauro. Fu inoltre famoso per l’accurata riproduzione in incisione dei rilievi presenti sulla colonna di Traiano e di Marco Aurelio. Questa

acquaforte rappresenta il pannello meridionale dell’arco di Tito, che raffigura i ritrovamenti prelevati dal Tempio di Gerusalemme. L’arco di trionfo di Tito, durante il Medioevo, fu incorporato nella fortezza eretta dalla famiglia Frangipane. Dunque, se da un lato la forma architettonica è andata perduta, dall’altro i rilievi, che decoravano i lato nord e sud dell’interno dell’arcata sono sopravvissuti alle distruzioni del tempo. La *menorà* a sette bracci è l’elemento principale ed è incisa a rilievo profondo. Altri oggetti sacri, reliquie prese dal Tempio, portate in processione trionfale, sono il tavolo del pane di proposizione e le trombe in argento. La riproduzione del pannello meridionale dell’arco di Tito era un tema piuttosto diffuso tra gli incisori. Nel XVIII secolo, Giovanni Battista Piranesi e Giuseppe Vasi realizzarono diverse incisioni

con questo soggetto. Soltanto nel 1817 Raffaele Stern e Giuseppe Valadier iniziarono a riparare l’arco, restaurando la facciata. Nel 1821 l’arco di trionfo di Tito fu interamente riportato alle sue origini. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Petrucci, *Dizionario biografico degli italiani* 1964; Pomponi 1992, pp. 195-225.

### II.9

*Frammenti della Forma Urbis Romae con la pianta del Templum Pacis*, 203-211 e.v. marmo inciso, 48 x 28,5 cm Roma, Musei Capitolini

La *Forma Urbis Romae* era la monumentale planimetria della città di Roma eseguita nel 203-211 durante il regno dell’imperatore Settimio Severo, incisa su lastre marmoree ed esposta nel Foro in un ambiente annesso al Tempio della Pace. La *Forma Urbis* sostituiva forse una pianta marmorea precedente, e si poneva come eloquente espressione pubblica delle piante catastali, forse conservate nello stesso ambiente, realizzate su papiro e ovviamente aggiornabili. La monumentalità delle dimensioni della pianta, 13 x 18 metri, consentiva, a una scala di circa 1:240, una meticolosa resa di dettaglio di tutto l’edificato, dalle emergenze monumentali agli edifici comuni e di servizio. Con il crollo degli ambienti circostanti, il museo su cui erano apposte le lastre marmoree della pianta rimase intatto in quanto divenuto, dal VI secolo, parte integrante dell’attigua chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Le lastre incise, cadute e molte delle quali saccheggiate, sono oggi note attraverso 1186 frammenti (circa il 10% della pianta originaria), recuperati a più riprese a partire dal 1562. Lo studio dei frammenti ha affascinato architetti, antiquari, eruditi (da Fulvio Orsini, a Bellori, a Piranesi), stimolando la ricerca sulla città antica e influenzando in modo profondo l’immaginario sulla grandezza e magnificenza della città imperiale. Gli studi scientifici del XX secolo, e le moderne tecnologie informatiche, hanno consentito una conoscenza approfondita delle vicende storiche della pianta, e una sempre più precisa identificazione e ricomposizione dei frammenti superstiti. I frammenti qui esposti relativi al Tempio della Pace vogliono ricordare la collocazione al suo interno della *menorà* del Tempio di Gerusalemme, dove, come testimoniano fonti rabbiniche, venne riconsosciu-

ta da alcuni rabbini nel II secolo. Distrutto da un incendio nel 192 sotto l’imperatore Commodo, il Tempio fu poi ricostruito da Settimio Severo. Ma non sappiamo se la *menorà* si sia salvata da quell’incendio e ricollocata nel Templum Pacis, o altrove, forse nel Palazzo Imperiale, dove, come testimonianza Flavio Giuseppe (*Guerra giudaica*, Libro VII, 5:133-162), l’imperatore Vespasiano aveva voluto conservare, del bottino giudaico, il velario dell’armadio santo e una copia del Pentateuco. *Olga Melasecchi*

*Bibliografia*: Bellori 1673; sito web: http://formaurbis.stanford.edu.

### II.10

Manifattura italiana *Candelabro a sette bracci*, XIV secolo (?) rame dorato, marmo, 190 x 120 cm Capranica Prenestina, Guadagnolo, Santuario Madre delle Grazie in Mentorella, Congregazione della Resurrezione di N.S.G.C.

Il candelabro a sette bracci del santuario di Santa Maria in Vulturella (o della Mentorella) a Guadagnolo, nei dintorni di Roma, rappresenta un *unicum* tra le opere medievali del genere. Questo eccezionale manufatto in rame dorato riprende alcuni elementi decorativi della *menorà* del Tempio di Gerusalemme – secondo la descrizione datane nei testi biblici – e del bassorilievo dell’arco di Tito nel Foro Romano, interpretandoli in modo sobrio e originale, con il risultato di un’opera densa di simbologia. Questa *menorà* è formata da un lungo e slanciato fusto centrale distinto in sette sezioni, intervallate da altrettanti globi racchiusi tra una doppia corolla; altrettanti globi scandiscono i sei bracci laterali, creando la similitudine d’un albero in fiore. L’opera, a base circolare, è posta su un basamento marmoreo formato l’immaginario sulla grandezza e magnificenza della città imperiale. Gli studi scientifici del XX secolo, e le moderne tecnologie informatiche, hanno consentito una conoscenza approfondita delle vicende storiche della pianta, e una sempre più precisa identificazione e ricomposizione dei frammenti superstiti. I frammenti qui esposti relativi al Tempio della Pace vogliono ricordare la collocazione al suo interno della *menorà* del Tempio di Gerusalemme, dove, come testimoniano fonti rabbiniche, venne riconsosciuta da alcuni rabbini nel II secolo. Distrutto da un incendio nel 192 sotto l’imperatore Commodo, il Tempio fu poi ricostruito da Settimio Severo. Ma non sappiamo se la *menorà* si sia salvata da quell’incendio e ricollocata nel Templum Pacis, o altrove, forse nel Palazzo Imperiale, dove, come testimonianza Flavio Giuseppe (*Guerra giudaica*, Libro VII, 5:133-162), l’imperatore Vespasiano aveva voluto conservare, del bottino giudaico, il velario dell’armadio santo e una copia del Pentateuco. *Olga Melasecchi*

dedica al Dio d’Israele, quasi che la *menorà* ne sia una sorta di “mano benedicente” o *hamza* a sette dita. *Pier Francesco Fumagalli*

*Bibliografia*: Cervini 2000.

#### La diffusione del simbolo nell’arte antica

### II.11

*Elmo gladiatorio*, I secolo e.v. bronzo, h 43,5 cm; h visiera 22 cm; peso 3400 g Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5649

*opera esposta al Museo Ebraico*

L’elmo in bronzo fa parte della cosiddetta tipologia del trace, o del sottotipo Chieti. Proviene dalla Caserma dei Gladiatori di Pompei. Risale alla seconda metà del I secolo e.v., *terminus ante quem* l’eruzione del Vesuvio del 79 e.v. L’elmo è caratterizzato da tre elementi decorativi. Il primo è una rosetta a quattro petali all’interno di due volute della visiera. Il secondo è un rilievo raffigurante la testa di un grifone con due corna, che ornava il cimiero. La terza e più rilevante decorazione era il rilievo che riproduceva un palmetto a sette rami, con un grappolo di datteri ai lati, sulla parte frontale dell’elmo. Questa decorazione non fu ritrovata su altri elmi e oggetti simili o armi, ornati generalmente con immagini riprese dall’iconografia pagana, ma non con simboli. Inoltre, questo motivo iconografico, la palma, collocato nel contesto storico del I secolo e.v., aveva una chiara connotazione ebraica. Peraltro, la rosetta a cinque petali impressa nel cerchio inciso sulla parte della guancia è anch’essa un motivo trovato frequentemente negli ossari della fine del periodo del secondo Tempio in Giudea e a Gerusalemme. Poiché il motivo della rosetta è inciso e non in rilievo, è probabile che le incisioni fossero fatte dal proprietario. Forse per lui, la coccarda, che in Giudea era la principale decorazione incisa sugli ossari, rappresentava proprio un *memento mori*. Ci sono prove sufficienti che dimostrano che i soldati romani personalizzavano i loro elmi, a volte in una *tabula ansata*. Tutto ciò indica che, probabilmente, il proprietario dell’elmo era uno degli ebrei catturati dai romani durante la guerra giudaica che, di conseguenza, divenne un gladiatore. Il fatto che abbia scelto una palma con sette rami, che riporta alla *menorà*, è un segno sicuro che

aveva mantenuto una forte identità ebraica. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Junkelmann 2000, p. 43, fig. 56, p. 165; Rocca 2006, pp. 287-301.

### II.12

*Lucerna che rappresenta la menorà, lo shofar, il lulav e l’etrog*, V-VI secolo e.v. bronzo, 10,5 x 17 x 9,5 cm Gerusalemme, The Israel Museum, in prestito dalla Hebrew University of Jerusalem, Schloessinger Collection, inv. 89.114/1

Questa grande lucerna in bronzo risale alla tarda antichità. La sua struttura e il manico sono fusi insieme. In origine, un coperchio incernierato copriva il foro di riempimento. Il candelabro è forgiato come una *menorà*, con sette bracci, rappresentati come segmenti sferici, coronati da una traversa. La *menorà* tridimensionale è affiancata da due oggetti, che danno stabilità all’impugnatura: sulla destra un grifone con due corna, che ornava il cimiero. La terza e più rilevante decorazione era il rilievo che riproduceva un palmetto a sette rami, con un grappolo di datteri ai lati, sulla parte frontale dell’elmo. Questa decorazione non fu ritrovata su altri elmi e oggetti simili o armi, ornati generalmente con immagini riprese dall’iconografia pagana, ma non con simboli. Inoltre, questo motivo iconografico, la palma, collocato nel contesto storico del I secolo e.v., aveva una chiara connotazione ebraica. Peraltro, la rosetta a cinque petali impressa nel cerchio inciso sulla parte della guancia è anch’essa un motivo trovato frequentemente negli ossari della fine del periodo del secondo Tempio in Giudea e a Gerusalemme. Poiché il motivo della rosetta è inciso e non in rilievo, è probabile che le incisioni fossero fatte dal proprietario. Forse per lui, la coccarda, che in Giudea era la principale decorazione incisa sugli ossari, rappresentava proprio un *memento mori*. Ci sono prove sufficienti che dimostrano che i soldati romani personalizzavano i loro elmi, a volte in una *tabula ansata*. Tutto ciò indica che, probabilmente, il proprietario dell’elmo era uno degli ebrei catturati dai romani durante la guerra giudaica che, di conseguenza, divenne un gladiatore. Il fatto che abbia scelto una palma con sette rami, che riporta alla *menorà*, è un segno sicuro che

*Bibliografia*: Rosenthal, Sivan 1978, p. 160; Fine 1996, p. 165.

### II.13

*Sigillo per il pane in bronzo decorato con una menorà, uno shofar e le quattro specie* [cedro, palma, mirto e salice], V-VI secolo e.v. 5,4 x 5,7 cm Gerusalemme, The Israel Museum, dono di Leo Mildenberg, Zurigo, inv. 77.40.1011

I sigilli in metallo tardoantichi sono piuttosto rari. Generalmente, questi oggetti sono rettangolari, ma possono anche essere a forma di cuore e di piede. Come in questo caso, sono decorati con simboli ebraici: la *menorà* a sette bracci, un *lulav* e un *etrog*, due delle quattro specie che gli ebrei agitavano durante la festa

*rah*, or the different decorative elements were engraved on the stamp before the firing, the owner’s name was engraved after.

*Samuele Rocca*

*Bibliography:* Friedenberg 1994–1995, pp. 1-21; Israeli 1999.

**II.14**

*Mirror plaque in the shape of a building façade flanked by two menoroth and decorated with a row of birds*, fifth–sixth century CE stone and glass, 31.5 x 25.5 cm Jerusalem, The Israel Museum, loan from the Hebrew University, Jerusalem, inv. 88.85/1

This clay plaque, decorated with two *menoroth*, was topped by a triangular pediment, reminiscent of a building’s façade, possibly a synagogue. Thus, the central part of the plaque was decorated with the depiction of a Torah’s Shrine, topped by a round gable. At the center of the niche, stands a circular hollow, empty space, which originally contained a mirror. The square niche, crowned by an arch, decorated with the reliefs of four columns topped by capitals, are crowned by a second rounded gable, which enclosed a semicircular hollow, empty space, which originally contained a second mirror. The upper arch is quite similar to the Conch, which decorated Torah’s shrines, as those depicted on the mosaic pavements in the synagogues of Bet Alfa and Bet Shean A and in stone *aediculae*, such as those excavated at Nabratein and Khorazin. The Torah’s Shrine is flanked by two *menoroth*, with seven branches. The two *menoroth* stand on a tripod shaped pedestal. The branches of the *menorah* are portrayed as globular segments and topped by a cross-bar. Four vertical holes were made between the branches and the pedestal of the *menorah*. The lower part of the plaque is decorated with a relief, which depicts three birds. Although most scholars have no clue to the original purpose of these plaques, similar objects, decorated with mirrors, were discovered in Pagan and Christian tombs, as well as Jewish, as this one. Levi Y. Rahmani argues that the purpose of these plaques was to ward of the Evil Eye.

*Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Fine 1996, pp. 164–165.

**II.15**

*Gold-glass base decorated with a menorah, Torah shrine, the shofar, and the four species*, fourth–fifth century CE glass, width 11.7 cm; thickness 0.7 cm Jerusalem, The Israel Museum Dr. David and Jemima Jeselsohn, Zurich, and now on loan to the Israel Museum, inv. 2008.22/1

One of the main characteristic of the fourth-century artistic production was gold glass. This gold glass, dated to the fourth century, found in the Jewish catacombs of Rome, or in their immediate surroundings, is divided in two registers, cutting the disc in two. The upper register depicts the Torah shrine, with opened doors, and topped by a triangular pediment, reminiscent of the façade of a Greek temple. The Torah shrine is flanked by two birds, looking inwards, standing on a pomegranate. The Torah scrolls are disposed on three rows, each including three scrolls. The lower register focuses on a central *menorah*, with seven branches, flanked by two lions, looking inwards, while roaring. Various objects, associated to the Temple, such as amphora, probably vessels used in the Temple cult, a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement, an *etrog* and a *lulav*, two of the four species, that the Jews wave during the Festival of Sukkoth, or Tabernacles, surround the *menorah*. Gold glass was produced mainly at Rome and Cologne. Originally it seems that these vessels were used as presents during the celebration of the Roman New Year, and similar festive occasions as weddings and birthdays. It is probable that by the fourth century in Rome, glass vessels decorated with gold became the vehicle for *strenae*. Thus, these vessels, carrying Pagan, Christian, and Jewish iconography were distributed as New Year gifts (*strenae*). According to the well-known Dutch scholar Leonard V. Rutgers, two passages of the Babylonian Talmud attest that Jews also distributed New Year’s gifts (Babylonian Talmud, ‘*Avodà Zarà*, 6b; Jerusalem Talmud, ‘*Avodà Zarà*, 39a). The use of gold glass vessels point to the fact that Jews in fourth-century Rome there were regular social contacts between Pagans, Christians, and Jews.

*Samuele Rocca*

*Bibliography:* Marucchi 1887, pp. 27–28; Müller 1912, p. 59; Blidstein 1972, pp. 150–152.

**II.16**

*Gilded glass with depictions of Jewish symbolic and ritual objects*, fourth century green glass in two layers, gold leaf and enamel, h 1 cm, ø max 11 cm, ø inside of foot 9.8–9.6 cm, total width of the layers of glass 0.32 cm *provenance:* Rome, unidentified burial area. Carpegna Collection Vatican City, Musei Vaticani, inv. 60733

The glass fragment with gold decoration of Jewish subjects, the base of a plate, is mentioned for the first time by Filippo Buonarroti (1716) in the eighteenth-century collection of Cardinal Gaspare Carpegna, but without any reference to the site where it was found. It is probable, however, as with most gilded glass objects, that it was found in Rome, in a burial area, re-used to decorate a deposition. While we can undoubtedly discount the attribution made by Hachlili (2001, p. 428) to the catacomb of Vigna Randanini, which was discovered much later, there is reason to support the attribution formulated by Elsa Laurenzi (2014, p. 122, fig. 12) to the catacomb of Monteverde, investigated by Antonio Bosio in 1602, but apparently already opened by tomb raiders, and then forgotten until the 1840s. Bosio (1632), however, makes no mention of the glass base, while he does recall the poverty of the site, several lamps, and the inscriptions on bricks or on the seals of burial niches. It cannot be excluded, therefore, as attested by other gilded glass objects, including the one with a depiction of the Temple of Jerusalem (see cat. I.5), that the base in question comes from one of the ancient “Christian”—or mainly Christian—ceteries in Rome, where Carpegna was a cardinal vicar from 1671 to 1714.

The decoration, in gold foil and red and blue enamel, arranged on two rows within a circular frame in the form of a serrated wheel opposite semi-circles (so-called “reciprocal border”), represents symbolic and ritual elements of the Jewish religion, which recall special aspects and festivities such as the Feast of Tabernacles (Sukkot), Rosh Hashanah (New Year), and Yom Kippur, that is the Day of Atonement (Goodenough 1954, pp. 145–194; Hachlili 2001, pp. 213–218, 220–224, 247–249). The two panels are dominated by the Torah shrine and the *menorah*, symbols—especially

the latter (above all from the late second to the beginning of the third centuries CE)—of Jewish identity for the Jews of the Diaspora (Barag 1999; Hachlili 2001, pp. 278–279). In the upper panel—between two heraldic lions (images of power, guardians and protectors, also related to the biblical tradition of the Lion of Judah, the messianic symbol of the invincible strength of the Jewish royal line, see Genesis 49, 9)—the Torah ark is crowned with a dome and is open, with the Torah scroll visible on two shelves. The lower space, decorated with *lulav* (palm branch), the roots exposed, in the middle area, is occupied by the two seven-branched candelabra (*menoroth*), with tripod bases and rounded branches, decorated with enamel dots, and with enamel flames converging towards the center of the composition. They are flanked by two *shofaroth* (ram’s horns), an *etrog* (a sort of citron), a small amphora, and, perhaps, another *etrog* (for the symbolic and ritual meaning and the iconographic evolution, see the bibliography in Lega 2007). The double representation of the seven-branched candelabrum can be related to a phenomenon that seemed to develop between the third and the fourth centuries CE, in which the *menorah*, originally single and associated with the liturgical furnishings of the Ark of the Covenant, was doubled, probably in relation to a change in the ritual of the synagogue, perhaps affected by the contemporary expansion of Christianity (see the bibliography in Lega 2007).

On the glass, along the inside edge of the gold frame, is the augural inscription: *Anastasi pie zeses!* The invitation to drink and to live, frequently recorded on gilded glass objects, which transliterates the Greek πῖε ζῆσαις, relates to the convivial moment of celebrations, public or private, in which the plate was offered as a valuable gift. The name of the person to whom it is addressed, Anastasius (Solin 2003, pp. 1282–1284, 1472), also derives from Greek and is related to the dogma of the Resurrection. Although strictly “Christian,” it does not necessarily have to be attributed to a Christian (as in Utro 1997 and Vanni 2013). There are, in fact, several examples of its use in the context of the Roman Jewish community (Kajanto 1963, p. 111; Kajanto 1997, p. 110; Lega 2007).

It has been pointed out that the small differences in the apparent

symmetry of the representations are characteristic of Jewish art (Hachlili 2001, p. 198) and that the repetition of the individual elements, also in their forms, may be attributable to the existence of iconographic repertoires available to the various craftsmen (bibliography in Lega 2007). In fact the decoration is present in other plates with depictions in gold foil of Jewish subjects, in particular in a glass base now in the Israel Museum of Jerusalem (Israeli 2003, p. 304 no. 407), produced by a specific glass workshop, active in Rome, which made glass objects with both Christian and Jewish subjects (Engemann 1967–1968, pp. 17–20), by which this piece, too, seems to have been produced (Engemann 1967–1968, pp. 19-20 n. F). It is, however, still uncertain whether the glassware decorated with the religious symbols of the Jewish people was made in workshops with a diversifies output, not necessarily by the hand of Jews and aimed at a mixed clientele, or whether it was assigned to Jewish master glassmakers. The attribution of all gilded glassware in Rome to Jewish workshops is, however, highly debatable (on this subject see Lega 2007 with bibliography).

*Claudia Lega*

*Bibliography:* Buonarroti 1716, pp. 19–24, plate II no. 5; Boldetti 1720, p. 201 plate VI no. 15; *Arch. Bibl. 70*, f. 9r no. 51; *Arch. Bibl. 72*, f. 15r no. 51; *Arch. Bibl. 73*, f. 4r; Perret 1851–1855, IV, plate XXVIII no. 61; Garrucci 1858, p. 14, plate V, no. 1; Garrucci 1864, p. 42, plate V, no. 1; Garrucci 1880, p. 157, plate CCCCXC, no. 1; de Rossi, ms, *ante* 1894, ff. 99r–99v no. 381; Vopel 1899, no. 161 = 490,1, pp. 9, 11, 16, 82, 102; lozzi 1902, p. 22 no. 1, plate IV, 1; Frey 1936, 516; Goodenough 1953, II, p. 110, III, figs. 964–965; Morey, Ferrari 1959, p. 27; no. 114, plate XIX; Schüler 1966, p. 59 no. 4; Engemann 1968–1969, pp. 19–20 no. F, plate 3a; Daltrop 1969, pp. 48, 168 no. 62; fig. 32; Schmidt 1980, pp. 273, 276, no. 3; Morello 1984, p. 66; *The Holy See* 1988, p. 97, no. 18d; Utro 1997, p. 110, no. 45; Noy 1995, pp. 473–474 no. 589; Hachlili 1998, pp. 295 no. 3; Utro 1999, p. 46 no. 18; Vattuone 2000, pp. 192–193 no. 9; Hachlili 2001, pp. 96–104, part. pp. 98 fig. II-33c, 100, p. 428 D10.3; Vanni 2003, p. 133; Lega 2007, nr. II.1.128; Lega 2010, pp. 146–47 no. 14 with extensive bibliography; Diani 2012, pp. 255–256 no. 168.

di Sukkot, o Tabernacoli, e uno *shofar*, il corno di montone o di ariete suonato il Giorno dell’Espiazione. Questi oggetti, di forma simile ai contemporanei sigilli cristiani, decorati però con una croce, sono chiamati sigilli per il pane, poiché molti studiosi ritengono che venissero usati per marcare questo alimento. Secondo Daniel M. Friedenberg, invece, venivano utilizzati per sigillare i tappi delle anfore di vino. Sembra comunque che i sigilli per il pane, con forma e decorazioni simili, fossero realizzati anche in argilla. Un esempio significativo è un sigillo inciso con una *menorà* e un’iscrizione in greco, che probabilmente si riferisce al nome Launtius, il panettiere, che fu ritrovato nel piccolo villaggio ebraico di Chorbat Uzà. Si ritiene che mentre la *menorà* o i diversi elementi decorativi erano incisi sul sigillo prima della marcatura a fuoco, il nome del proprietario venisse inciso dopo.

*Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Friedenberg 1994-1995, pp. 1-21; Israeli 1999;

**II.14**

*Placca per specchio a forma di facciata di edificio affiancata da due menorot e decorata con una fila di uccelli*, V-VI secolo e.v. pietra e vetro, 31,5 x 25,5 cm Gerusalemme, The Israel Museum, in prestito dalla Hebrew University, Gerusalemme, inv. 88.85/1

Questa placca in argilla, decorata con due *menorot*, era sormontata da un frontone, evocativo della facciata di un edificio, quasi certamente una sinagoga. La parte centrale della placca era decorata con la raffigurazione di un *aron ha-qodesh*, sormontata da un timpano rotondo. Al centro della nicchia, una cavità circolare, uno spazio vuoto, che originariamente conteneva uno specchio. La nicchia quadrata, coronata da un arco, è decorata con i rilievi di quattro colonne, a loro volta incorniciate da un secondo timpano rotondo che delimitava uno spazio cavo e vuoto, che conteneva un secondo specchio. L’arco superiore è piuttosto simile alla conchiglia che ornava le teche della Torà, come quelle riprodotte sui mosaici pavimentali nelle sinagoghe di Bet Alfa e Bet Shean e nelle *aediculae* in pietra del genere di quelle riportate alla luce a Nabratein e Chorazin. L’*aron ha-qodesh* è affiancata da due *menorot* a sette bracci che poggiano su un basamento a treppiedi. I bracci della

*menorà* sono raffigurati come segmenti sferici e sormontati da una traversa. Tra i bracci e il basamento si trovano quattro fori verticali. La parte inferiore della placca è ornata da un rilievo che rappresenta tre uccelli. Sebbene la maggior parte degli studiosi non abbia la minima idea dello scopo originale di queste placche, oggetti simili, decorati con specchi, furono rinvenuti in alcune tombe pagane e cristiane, e anche ebraiche, come questa. Levi Y. Rahman sostiene che la finalità di queste placche era quella di allontanare l’Occhio del Male.

*Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Fine 1996, pp. 164-165.

**II.15**

*Base in vetro dorato decorata con una menorà, un aron ha-qodesh, lo shofar e le quattro specie*, IV-V secolo e.v. vetro, larghezza 11,7 cm, spessore 0,7 cm Gerusalemme, The Israel Museum, Dr. David e Jemima Jeselsohn, Zurigo, ora in prestito all’Israel Museum, inv. 2008.22/1

Una delle principali caratteristiche della produzione artistica del IV secolo fu il vetro dorato, ritrovato nelle catacombe ebraiche di Roma, o nelle immediate vicinanze, diviso in due registri che tagliano il disco in due. Il registro superiore raffigura l’*aron ha-qodesh*, con le ante aperte e sormontato da un frontone rettangolare che ricorda la facciata di un tempio greco. L’*aron ha-qodesh* è affiancato da due uccelli, che guardano verso l’interno, in piedi su un melograno. I rotoli della Torà sono disposti su tre file e ognuna comprende tre. Il registro inferiore è incentrato sulla *menorà* a sette bracci, affiancata da due leoni con lo sguardo rivolto verso l’interno mentre ruggiscono. Diverc

chiò, con la nicchia quadrata, coronata da un arco, è decorata con i rilievi di quattro colonne, a loro volta incorniciate da un secondo timpano rotondo che delimitava uno spazio cavo e vuoto, che conteneva un secondo specchio. L’arco superiore è piuttosto simile alla conchiglia che ornava le teche della Torà, come quelle riprodotte sui mosaici pavimentali nelle sinagoghe di Bet Alfa e Bet Shean e nelle *aediculae* in pietra del genere di quelle riportate alla luce a Nabratein e Chorazin. L’*aron ha-qodesh* è affiancata da due *menorot* a sette bracci che poggiano su un basamento a treppiedi. I bracci della

vasi di vetro decorati in oro fossero utilizzati per le *strenae* (strenne). Questi vasi, dunque, con un’iconografia pagana, cristiana ed ebraica venivano distribuiti come regali per il nuovo anno (*strenae*). Secondo il famoso studioso olandese Leonard V. Rutgers, due passaggi del Talmud dello scopo originale di queste placche, oggetti simili, decorati con specchi, furono rinvenuti in alcune tombe pagane e cristiane, e anche ebraiche, come questa. Levi Y. Rahm

*Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Marucchi 1887, pp. 27-28; Müller 1912, p. 59; Blidstein 1972, pp. 150-152.

**II.16**

*Vetro dorato con raffigurazione di oggetti simbolico-rituali ebraici*, IV secolo e.v. vetro, larghezza 11,7 cm, spessore 0,7 cm Gerusalemme, The Israel Museum, Dr. David e Jemima Jeselsohn, Zurigo, ora in prestito all’Israel Museum, inv. 2008.22/1

*opera esposta al Museo Ebraico*

Il frammento vitreo con ornato aureo a soggetto giudaico, pertinente al fondo di un piatto, è menzionato per la prima volta da Filippo Buonarroti (1716) nella collezione settecentesca del cardinale Gaspare Carpegna, ma senza alcun accenno al suo luogo di rinvenimento. È tuttavia probabile che, come documentato per la maggior parte dei vetri dorati, sia stato trovato a Roma, in ambito cimiteriale, reimpiegato a decoro di una deposizione. Se è certamente da rigettare l’assegnazione del reperto, fornita da Hachlili (2001, p. 428), alla catacomba di Vigna Randanini, scoperta molto più tardi, potrebbe essere presa in considerazione l’ipotetica attribuzione, formulata da Elsa Laurenzi (2014, p. 122, fig. 12), alla catacomba di Monteverde, indagata da Antonio Bosio nel 1602, ma all’apparenza già manomessa dai predatori d’antichità, e poi dimenticata fino agli anni quaranta del XVIII secolo. Bosio (1632), tuttavia, non fa menzione del fondo vitreo, mentre ricorda la povertà del sito, alcune lucerne, le iscrizioni sui mattoni o sulla cal-

ce di chiusura dei loculi. Non si può escludere, quindi, come attesterebbero altri vetri dorati, tra i quali quello con raffigurazione del Tempio di Gerusalemme (vedi cat. I.5), che il fondo in questione provenga invece da uno degli antichi cimiteri “cristiani” – o a valenza prevalentemente cristiana – dell’Urbe, cui il Carpegna fu preposto dal 1671-1714 in qualità di cardinale vicario.

La decorazione, a foglia d’oro e smalto rosso e blu, disposta su due registri, entro una cornice circolare a ruota dentata e semicerchi con trapposti (cosiddetto “reciprocal border”), raffigura elementi simbolico-rituali della religione giudaica, che richiamano aspetti peculiari e festività della religione ebraica, quali la festa dei Tabernacoli (Sukkot), il Rosh Ha Shanà (Nuovo Anno) e lo Yom Kippur, cioè giorno dell’Espiazione (Goodenough 1954, pp. 145-194; Hachlili 2001, pp. 213–218, 220–224, 247–249). Dominano i due riquadri il sacello della Torà e la *menorà*, simboli – in particolar modo il secondo (soprattutto dal tardo II - inizi del III secolo e.v.) – dell’identità giudaica per gli ebrei della Diaspora (Barag 1999; Hachlili 2001, pp. 278–279). Nel superiore – tra due leoni araldici (immagini di

potenza, custodi e protettori, da collegare anche alla tradizione biblica del leone di Giuda, emblema messianico della forza invincibile della stirpe regale ebraica, vedi Genesi 49,9) – l’arca della Torà appare coronata a cupola e aperta, con i rotoli delle Scritture a vista su due ripiani. Diversamente, lo spazio inferiore – scandito dallo *lulav* (fascio di virgulti), con terminazione a radice, in posizione mediana – è occupato dai due candelabri a sette bracci (i *menorot*), con base a treppiede e bracci dal profilo arrotondato, ornati da punti in smalto, e con fiammelle in smalto rosso convergenti verso il centro della composizione. Sono affiancati da due *shofar* (corni d’ariete o di montone), un *etrog* (sorta di cedro), una piccola anfora e, forse, un ulteriore *etrog* (per significato simbolico-rituale ed evoluzione iconografica delle raffigurazioni, v. bibliografia in Lega 2007). La duplice raffigurazione del candelabro a sette bracci va ricondotta a un fenomeno che sembra verificarsi forse tra il III e il IV secolo e.v., in cui la *menorà*, originariamente unica e associata al corredo liturgico dell’arca dell’alleanza, venne raddoppiata in relazione probabilmente a un cambiamento nel rituale della sinagoga, cui potrebbe non essere estranea la contemporanea espansione del

cristianesimo (vedi bibliografia in Lega 2007).

Sul vetro, lungo il margine interno della cornice aurea si dispone l’iscrizione augurale: *Anastasi pie zeses!* L’invito a bere e a vivere, frequentemente attestato sui vetri dorati, che traslittera il greco ἀναστασι πικε ζεσεσι, va associato al momento conviviale dei festeggiamenti, pubblici o privati, in cui il piatto dovette essere offerto quale donativo di pregio. Il nome del personaggio, cui è rivolto, Anastasius (Solin 2003, pp. 1282-1284, 1472), deriva anch’esso dal greco e si connette al dogma della Resurrezione. Sebbene prettamente “cristiano”, non deve essere di necessità attribuito a un individuo aderente a questa fede (così invece Utro 1997 e Vanni 2013). Invero non mancano esempi di un suo impiego anche nell’ambito della comunità giudaica romana (Kajanto 1963, p. 111; Kajanto 1997, p. 110; Lega 2007).

È stato evidenziato come le piccole differenziazioni, nell’apparente simmetria e uguaglianza delle rappresentazioni siano caratteristiche dell’arte ebraica (Hachlili 2001, p. 198) e come la ripetitività, anche nelle forme, dei singoli elementi delle raffigurazioni sia forse attribuibile all’esistenza di repertori iconografici a disposizione dei vari artigiani (bibliografia in Lega 2007). La decorazione trova infatti ampi confronti in altri fondi con ornato aureo a soggetto giudaico e, in particolare, in quella di un vetro oggi all’Israel Museum di Gerusalemme (Israeli 2003, p. 304 n. 407), prodotto da una specifica officina vetraria, attiva a Roma, che ha realizzato vetri a soggetto sia cristiano sia giudaico (Engemann 1967-1968, pp. 17-20), alla quale sembra doversi ricondurre anche il manufatto vaticano (Engemann 1967-1968, pp. 19-20 n. F). Rimane tuttavia oggetto di discussione se il vasellame decorato con i simboli religiosi del popolo ebraico fosse lavorato in botteghe a produzione diversificata, non necessariamente eseguita da Giudei e atta a soddisfare una clientela mista, oppure se la sua realizzazione fosse deputata a mastri vetrai giudaici. Poco verosimile è invece la proposta di assegnare tutta la produzione dei vetri dorati romani a botteghe giudaiche (su questa problematica vedi Lega 2007 con bibliografia).

*Claudia Lega*

*Bibliografia:* Buonarroti 1716, pp. 19-24, tav. II n. 5; Boldetti 1720, p. 201 tav. VI n. 15; *Arch. Bibl. 70*, f.

**II.17**

*Oil lamp depicting a menorah* [North Africa?], fourth century CE clay, c. 12 x 4 cm Sassari, Museo Nazionale Sanna

This clay oil lamp, probably produced in North Africa, had been found in Sardinia. The typical fourth-century North African oil lamp was produced in red clay, and it is characterized by a frame around the discus. The North African oil lamps, produced in the same workshops, sported Pagan, Jewish and Christian iconography. Although most of the oil lamps were produced in the North African workshops, some imitating the North African prototypes were produced locally. This specific oil lamp is decorated with a seven-branch *menorah*. Elias J. Bickerman argues for a special use for the oil lamps. Lamps were used to keep away the Demon or the Evil One. Therefore, everything is licit to ward off supernatural Evil forces. Thus, Jewish symbols were not just a symbol of orthopraxy, but also were seen as protection against Evil. This can explain why in the Jewish catacombs lamps decorated with the Chi-Rho or Pagan figures were found as well, or why in the Christian Catacombs were found lamps or golden glass decorated with Jewish symbols. In Late Antique Sardinia, there were Jewish communities at Sulcis and Turris Libisonis.

The few inscriptions, dated to the fourth and fifth centuries CE, are in Latin, although the words in Hebrew “Peace” or “Peace upon Israel” do appear on most of the inscriptions. *Samuele Rocca*

Lucerna

Lucerna

*Bibliography*: Hayes 1972, pp. 310–314; Bickerman 1980, pp. 245–269; Noy 1993, nos. 170–176, pp. 229–237.

**II.18-II.19**

II.18. *“Jewish” lamp with stylized five-armed* menorah, late fourth–fifth century CE molded terracotta, 10,3 x 6,4 x 4,8 cm Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 38112

II.19. *“Jewish” lamp with stylized five-armed* menorah, late fourth–fifth century CE molded terracotta, 8,2 x 5,9 x 3 cm Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 17054

The lamps are part of a group of finds (mainly inscriptions, lamps, and bricks) discovered in 1904 by Marquis Pietro Pellegrini Quarantotti during excavation work on his estate in Monteverde, just outside Porta Portese, in the Rome suburbs. The Quarantotti estate stood on the site of the ancient “Jewish catacombs of Monteverde,” one of at least five burial grounds used by the Roman Jewish community between the third and fifth century. The catacomb galleries, which had mostly collapsed, were discovered by chance during the excavations, and were subsequently explored by the German archeologist Nicholas Müller. The archaeological materials found amidst the rubble were donated by the owner of the land to what was then the Museo Lateranense, and between 1914 and 1915 the artifacts from the catacombs became the original core of the Hebrew Lapidary, the most important collection of antiquities pertaining to the Jewish community of the Diaspora.

The first lamp (cat. II.18), classifiable as the “Provoost 8K” type, has a pear-shaped body, a round nozzle with an open channel, and a rounded vertical handle with a groove on the back. The second (cat. II.19) is a simplified variant of the first, without a handle, and has an ovoid body and a nozzle almost completely occupied by the large hole for lighting the wick. Both lamps were produced locally, but inspired by the more well-known African prototypes exported throughout the empire during Late Antiquity. Each bears traces of combustion. On the discus, between the two filling holes (*infundibula*), there is a stylized *menorah* with five curved arms decorated with incised points, and a ring-shaped base (on the five-armed *menorah*, cf. Hachlili 2001, pp. 200–202). The base of one lamp (cat. II.18) is decorated in the same way as the arms, while that of the other (cat. II.19) is smooth. In the stylistic rendering of the candelabrum, the three inner arms are not connected to the two outer ones.

As well as being a powerful religious and identity emblem, the *menorah* could specifically allude to light when used as a decorative element on a lamp; in fact, some early iconographies show the arms of the Jewish candelabrum with typical terracotta lamps on the tips, creating a play of functional references that was certainly quite clear to the ancient imagination.

The fact that the lamps came from the catacomb area suggests a funerary use; for example, they could have been fixed to the outside of a loculus, as was often the case in catacombs, and as the traces of mortar on the body of the second lamp II.19) suggest. Moreover, as testified by Müller, dozens of lamps were found as part of grave goods inside the tombs, on a level with the head of the buried individual.

Various similar versions, some possibly made from the same molds as these, are conserved in Roman museums (Barbera 2001, p. 190, I.4.57), but also in Salerno and Sassari (Benini, Perani 2015–2016, pp. 279, 288, entries L and LIX). Others come from excavations carried out in Trastevere in Rome (Foganollo 2004, p. 584, pl. II.10) and along the Via Tiberina (Tantucci 2006, pp. 557–558, II.1185).

Alessandro Vella

*Bibliography*: (cat. II.18) Müller 1915, p. 247; Goodenough 1953–1968, II, p. 104 and III, fig. 942; Leon 1960, p. 225; Paleani 1994, pp. 411–412, no. 2; E. Ferrazza, in *Pietro e Paolo* 2000, p. 191 (cat. 4); Hachlili 2001, p. 464 (L8.2); Di Mento 2013, p. 334 (no. 6); Benini, Perani 2015–2016, p. 287 (entry LVI/II). (cat. II.19) Müller 1915, p. 247; Goodenough 1953–1968, II, p. 104 and III, fig. 946; Leon 1960, p. 225; Paleani 1994, pp. 413–414, no. 3; Ferrazza, in *Pietro e Paolo* 2000, p. 191 (cat. 2); Ferrazza in *Il fascino dell’Oriente* 2010, p. 220 (cat. 2); Barbera 2001, p. 190, I.4.57; Hachlili 2001, p. 464 (L8.1); Di Mento 2013, pp. 334–335 (no. 7); Benini, Perani 2015–2016, p. 277 (entry XLVIII); C. Calci, S. Colantonio, in *Made in Roma* 2016, p. 134 (cat. 11.2).

**II.20**

*“Jewish” lamp decorated with seven-branched* menorah on a tripod base, late fourth–fifth century CE molded terracotta, 9 x 6,3 x 3,6 cm Vatican City, Musei Vaticani, inv. D7213

The lamp, on deposit at the Vatican Museums from the Pontifical Biblical Institute, is unpublished and of unknown provenance. The example belongs to a type that was widespread between the end of the fourth century and the beginning of the sixth century, similar to the “A1a” variant of the African form “Atlas VIII” (Barbera, Petriaggi 1993, pp. 26–27). It has an oblong

body and a nozzle with an open channel, and bears traces of combustion around the lighting-hole. The shoulder, distinct from the disc and shaped in a convex form, is decorated with a stylized palm-leaf motif; the full vertical handle, divided into two halves by a central groove, is incomplete at the top. The bottom, almost flat, is of classical type, delimited by an open groove, extended towards the handle (Barbera, Petriaggi 1993, p. 146, I.1.1). At the center of the bottom is a mark etched with a sharp tool in the fresh clay before baking, consisting of the letter V (or an A without the bar?), its vertex towards the handle, perhaps a “brand” relating to the production process (Barbera, Petriaggi 1993, p. 156).

The disc of the lamp, made with a rather “worn-out” mold, has two filling holes (*infundibula*) and is decorated with a seven-branched *menorah* on a tripod base, whose details are difficult to recognize. No other examples made from the same mold have so far been identified: the closest resemblance is with a lamp preserved in Siracusa, which is, however, larger and differs in the oblique arrangement of the *infundibula* (Benini, Perani 2015–2016, p. 264, no. XXXIII). An other two lamps in Luni and Rome (Barbera, Petriaggi 1993, p. 63, no. 42; Benini, Perani 2015–2016, pp. 293–294, nos. LXIV–LXV) are similar in form and size, but differ in the decoration on the shoulder, with oblique etchings, and in the use of the nine-branched *menorah*, similar to the candelabrum used in the celebration of the Hanukà feast (cf. Hachlili 2001, pp. 202–204). As in other cases (cf. cat. II.18–II.19), it is likely that the use of the *menorah* to decorate lamps, beyond its clear meaning as a symbol of Jewish identity and its possible liturgical use, might in a more general sense evoke the theme of light, a reference to the function of the object itself.

Alessandro Vella

Lucerna

*Bibliography*: unpublished.

**II.21**

Vogelkopflampe *with* menorah, last twenty years of the first century–first half of the second century CE clay, 12,9 x 7,6 cm Vatican City, Musei Vaticani, inv. 61446

The clay lamp belongs to a type known as *Vogelkopflampen* (or

“bird head lamp”), widespread in the Italic area and produced mainly up to the end of the second century CE, in workshops in Rome or in Central Italy. Like all examples, it has a transverse handle for hanging on walls, but the form of the nozzle, the unusual elongation of the body and the larger than normal dimensions allow us to place it within a special and relatively rare type of this group of lamps, known as type VI (Pavolini 1976–1977, p. 64, plate XVI fig. 3, but see also page 49, where it is suggested that the type may only be a variant), recorded in only two examples, which can be dated on the basis of their profiles to the second half of the first century CE.

The Vatican lamp, however, seems to have a profile (defined as 2, see Pavolini 1976–1977, p. 50, plate XIII, fig. 1b) that seems to have developed after 79 CE, suggesting that it should be dated slightly after the two known examples of type VI. This chronology is also confirmed by the presence of the dots imprinted at the base of the grooves of the body near the handle, recorded in several subtypes of type III (III B, III C and III E), including the transitional sub-types (III G and III I), all with profile 2, and constantly in sub-type III M, which developed during the second century, perhaps in the age of Hadrian, to profile 3 (Pavolini 1976–1977, pp. 50–51).

While *Vogelkopflampen* are generally devoid of decoration on the discus, the Vatican example is an exception within the group. On the discus, in fact, imprinted in relief and flanked by two filling-holes, is the *menorah*, the seven-branched candelabrum, one of the main symbols of the Jewish community, represented with rounded branches decorated with small impressed circles, the upper lamps decorated with truncated cones, the widest part at the top, and a tripod base turned with spherical feet. The image is also one of the earliest depictions of the *menorah* recorded on lamps produced in Rome, and remains an almost unique example from this period, while the decorative motif would appear more frequently on later productions, whose first examples seem to be those with rounded nozzles produced from the end of the third century CE (cf. Deneauve 1969, no. 1105, 1115–1118; cf. Hachlili 2001, p. 456 no. L6.24, plate II.87: third–fourth century CE, from the Synagogue of Ostia; for a

Lucerna

9r n. 51; *Arch. Bibl.* 72, f. 15r n. 51; *Arch. Bibl.* 73, f. 4r; Perret 1851-1855, IV, tav. XXVIII n. 61; Garrucci 1858, p. 14, tav. V, n. 1; Garrucci 1864, p. 42, tav. V, n. 1; Garrucci 1880, p. 157, tav. CCCXC, n. 1; De Rossi, ms., *ante* 1894, ff. 99r-99v n. 381; Vopel 1899, n. 161 = 490,1, pp. 9, 11, 16, 82, 102; Izzi 1902, p. 22 n. 1, tav. IV, 1; Frey 1936, p. 516; Goodenough 1953, II, p. 110, III, figg. 964-965; Morey, Ferrari 1959, p. 27, n. 114, tav. XIX; Schüler 1966, p. 59 n. 4; Engemann 1968-1969, pp. 19-20 n. F, tav. 6a; Daltrop 1969, pp. 48, 168 n. 32, fig. 32; Schmidt 1980, pp. 273, 276, n. 5; Morello 1984, p. 66; *The Holy See* 1988, p. 97, n. 18d; Noy 1995, pp. 473-474 n. 589; Utro 1997, p. 110, n. 45; Hachlili 1998, pp. 295 n. 3; Utro 1999, p. 46 n. 18; Vattuone 2000, pp. 192-193 n. 9; Hachlili 2001, pp. 96-104, part. pp. 98 fig. II-33c, 100, p. 428 D10.3; Vanni 2003, p. 133; Lega 2007, nr. II.1.128; Lega 2010, pp. 146-147 n. 14 con ampia bibliografia; Diani 2012, pp. 255-256 n. 168.

**II.17**

*Lucerna raffigurante una* menorà, [Nordafrica?], IV secolo e.v. argilla, circa 12 x 4 cm Sassari, Museo Nazionale Sanna

Lucerna

Questa lucerna in argilla, probabilmente prodotta in Nordafrica, fu ritrovata in Sardegna. La tipica lucerna nordafricana del IV secolo veniva realizzata in argilla rossa ed era caratterizzata da una cornice intorno al disco. Queste lucerne, create nelle stesse botteghe, mostravano un’iconografia pagana, ebraica e cristiana. Alcune, imitando i prototipi nordafricani, venivano prodotte localmente. Questa specifica lucerna è decorata con una *menorà* a sette bracci. Elias J. Bickerman ritiene che queste lucerne avessero un utilizzo speciale, volto a tenere lontani il Demonio o il Maligno. Tutto è lecito, quindi, per respingere le forze soprannaturali del Male. I simboli ebraici, dunque, non erano soltanto simboli di ortoprassi, ma erano considerati anche una protezione contro il Male. Questo spiega perché nelle catacombe ebraiche furono ritrovate anche lampade decorate con il *Chi-Rho* o con figure pagane, o perché, viceversa, nelle catacombe cristiane furono scoperte lampade o vetri dorati decorati con simboli ebraici. Nella Sardegna antica esistevano comunità ebraiche nel Sulcis e a Turris Libisonis. Le poche iscrizioni, risalenti al IV e al V secolo e.v., sono in latino, anche se

Lucerna

Questa lucerna in argilla, probabilmente prodotta in Nordafrica, fu ritrovata in Sardegna. La tipica lucerna nordafricana del IV secolo veniva realizzata in argilla rossa ed era caratterizzata da una cornice intorno al disco. Queste lucerne, create nelle stesse botteghe, mostravano un’iconografia pagana, ebraica e cristiana. Alcune, imitando i prototipi nordafricani, venivano prodotte localmente. Questa specifica lucerna è decorata con una *menorà* a sette bracci. Elias J. Bickerman ritiene che queste lucerne avessero un utilizzo speciale, volto a tenere lontani il Demonio o il Maligno. Tutto è lecito, quindi, per respingere le forze soprannaturali del Male. I simboli ebraici, dunque, non erano soltanto simboli di ortoprassi, ma erano considerati anche una protezione contro il Male. Questo spiega perché nelle catacombe ebraiche furono ritrovate anche lampade decorate con il *Chi-Rho* o con figure pagane, o perché, viceversa, nelle catacombe cristiane furono scoperte lampade o vetri dorati decorati con simboli ebraici. Nella Sardegna antica esistevano comunità ebraiche nel Sulcis e a Turris Libisonis. Le poche iscrizioni, risalenti al IV e al V secolo e.v., sono in latino, anche se

appaiono spesso le parole ebraiche “Pace” o “Pace su Israele”. *Samuele Rocca*

Lucerna

*Bibliografia*: Hayes 1972, pp. 310-314; Bickerman 1980, pp. 245-269; Noy 1993, nn. 170-176, pp. 229-237.

**II.18-II.19**

II.18. *Lucerna “ebraica” decorata con* menorà *stilizzata a cinque bracci*, fine del IV-V secolo e.v. terracotta lavorata a matrice, 10,3 x 6,4 x 4,8 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 38112

II.19. *Lucerna “ebraica” decorata con* menorà *stilizzata a cinque bracci*, fine del IV-V secolo e.v. terracotta lavorata a matrice, 8,2 x 5,9 x 3 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 17054

Lucerna

Questa lucerna in argilla, probabilmente prodotta in Nordafrica, fu ritrovata in Sardegna. La tipica lucerna nordafricana del IV secolo veniva realizzata in argilla rossa ed era caratterizzata da una cornice intorno al disco. Queste lucerne, create nelle stesse botteghe, mostravano un’iconografia pagana, ebraica e cristiana. Alcune, imitando i prototipi nordafricani, venivano prodotte localmente. Questa specifica lucerna è decorata con una *menorà* a sette bracci. Elias J. Bickerman ritiene che queste lucerne avessero un utilizzo speciale, volto a tenere lontani il Demonio o il Maligno. Tutto è lecito, quindi, per respingere le forze soprannaturali del Male. I simboli ebraici, dunque, non erano soltanto simboli di ortoprassi, ma erano considerati anche una protezione contro il Male. Questo spiega perché nelle catacombe ebraiche furono ritrovate anche lampade decorate con il *Chi-Rho* o con figure pagane, o perché, viceversa, nelle catacombe cristiane furono scoperte lampade o vetri dorati decorati con simboli ebraici. Nella Sardegna antica esistevano comunità ebraiche nel Sulcis e a Turris Libisonis. Le poche iscrizioni, risalenti al IV e al V secolo e.v., sono in latino, anche se

Lucerna

Questa lucerna in argilla, probabilmente prodotta in Nordafrica, fu ritrovata in Sardegna. La tipica lucerna nordafricana del IV secolo veniva realizzata in argilla rossa ed era caratterizzata da una cornice intorno al disco. Queste lucerne, create nelle stesse botteghe, mostravano un’iconografia pagana, ebraica e cristiana. Alcune, imitando i prototipi nordafricani, venivano prodotte localmente. Questa specifica lucerna è decorata con una *menorà* a sette bracci. Elias J. Bickerman ritiene che queste lucerne avessero un utilizzo speciale, volto a tenere lontani il Demonio o il Maligno. Tutto è lecito, quindi, per respingere le forze soprannaturali del Male. I simboli ebraici, dunque, non erano soltanto simboli di ortoprassi, ma erano considerati anche una protezione contro il Male. Questo spiega perché nelle catacombe ebraiche furono ritrovate anche lampade decorate con il *Chi-Rho* o con figure pagane, o perché, viceversa, nelle catacombe cristiane furono scoperte lampade o vetri dorati decorati con simboli ebraici. Nella Sardegna antica esistevano comunità ebraiche nel Sulcis e a Turris Libisonis. Le poche iscrizioni, risalenti al IV e al V secolo e.v., sono in latino, anche se

Lucerna

Questa lucerna in argilla, probabilmente prodotta in Nordafrica, fu ritrovata in Sardegna. La tipica lucerna nordafricana del IV secolo veniva realizzata in argilla rossa ed era caratterizzata da una cornice intorno al disco. Queste lucerne, create nelle stesse botteghe, mostravano un’iconografia pagana, ebraica e cristiana. Alcune, imitando i prototipi nordafricani, venivano prodotte localmente. Questa specifica lucerna è decorata con una *menorà* a sette bracci. Elias J. Bickerman ritiene che queste lucerne avessero un utilizzo speciale, volto a tenere lontani il Demonio o il Maligno. Tutto è lecito, quindi, per respingere le forze soprannaturali del Male. I simboli ebraici, dunque, non erano soltanto simboli di ortoprassi, ma erano considerati anche una protezione contro il Male. Questo spiega perché nelle catacombe ebraiche furono ritrovate anche lampade decorate con il *Chi-Rho* o con figure pagane, o perché, viceversa, nelle catacombe cristiane furono scoperte lampade o vetri dorati decorati con simboli ebraici. Nella Sardegna antica esistevano comunità ebraiche nel Sulcis e a Turris Libisonis. Le poche iscrizioni, risalenti al IV e al V secolo e.v., sono in latino, anche se

Lucerna

disco, tra due fori di alimentazione (*infundibula*), è rappresentata una stilizzata *menorà* a cinque bracci curvilinei decorati da punti incisi, su base ad anello (sulla *menorà* a cinque bracci, cfr. Hachlili 2001, pp. 200-202); in un caso (cat. II.18), la base è decorata allo stesso modo dei bracci, nell’altro (cat. II.19), invece, si presenta liscia. Nella resa stilizzata del candelabro, i tre bracci centrali non risultano collegati con i due più esterni. In aggiunta al valore di emblema a forte connotazione identitaria e religiosa, la rappresentazione della *menorà* come decorazione di una lucerna poteva assumere uno specifico significato allusivo alla tematica della luce: alcune iconografie antiche, infatti, mostrano i bracci del candelabro ebraico coronati dalle tipiche lucerne in terracotta, in un gioco di rimandi funzionali che all’immaginario antico doveva risultare molto evidente.

La provenienza della lucerna dall’area della cataomba ne suggerisce un uso di tipo funerario: essa poteva trovarsi, ad esempio, murata all’esterno di un loculo, come spesso avviene in ambito catacombale e come sembrano suggerire alcune tracce di malta presenti sul corpo della seconda lucerna (cat. II.19); in base alla testimonianza di Müller, inoltre, alcune decine di lucerne furono rinvenute come corredo all’interno delle tombe, in corrispondenza della testa degli inumati. Diversi confronti per i nostri esemplari, alcuni dei quali forse prodotti dalle medesime matrici, si conservano nei musei di Roma (Barbera 2001, p. 190, I.4.57), ma anche a Salerno e a Sassari (Benini, Perani 2015-2016, pp. 279, 288, schede L e LIX); altri esempi provengono da contesti di scavo romani, presso Trastevere (Foganollo 2004, p. 584, tav. II.10) e lungo la via Tibertina (Tantucci 2006, pp. 557-558, II.1185).

Alessandro Vella

Lucerna

*Bibliografia*: (cat. II.18) Müller 1915, p. 247; Goodenough 1953-1968, II, p. 104 e III, fig. 942; Leon 1960, p. 225; Paleani 1994, pp. 411-412, n. 2; E. Ferrazza, in *Pietro e Paolo* 2000, p. 191 (cat. 4); Hachlili 2001, p. 464 (L8.2); Di Mento 2013, p. 334 (n. 6); Benini, Perani 2015-2016, p. 287 (scheda LVIII). (cat. II.19) Müller 1915, p. 247; Goodenough 1953-1968, II, p. 104 e III, fig. 946; Leon 1960, p. 225; Paleani 1994, pp. 413-414, n. 3; Ferrazza, in *Pietro e Paolo* 2000, p. 191 (cat. 2); Ferrazza in *Il fascino dell’Oriente*

2010, p. 220 (cat. 2); Barbera 2001, p. 190, I.4.57; Hachlili 2001, p. 464 (L8.1); Di Mento 2013, pp. 334-335 (n. 7); Benini, Perani 2015-2016, p. 277 (scheda XLVIII); C. Calci, S. Colantonio, in *Made in Roma* 2016, p. 134 (cat. 11.2).

**II.20**

*Lucerna “ebraica” decorata con* menorà *a sette bracci su base a tripode*, fine del IV-V secolo e.v. terracotta lavorata a matrice, 9 x 6,3 x 3,6 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. D7213

Lucerna

La lucerna, in deposito ai Musei Vaticani dal Pontificio Istituto Biblico, risulta a oggi inedita e di ignota provenienza. L’esemplare appartiene a una tipologia assai diffusa tra la fine del IV e gli inizi del VI secolo, assimilabile alla forma africana “Atlante VIII”, nella variante “A1a” (Barbera, Petriaggi 1993, pp. 26-27). Il manufatto presenta un serbatoio oblungo e un becco a canale aperto, recante tracce di combustione in corrispondenza del foro di accensione. La spalla, distinta dal disco e profilata in forma convessa, è decorata da un motivo a foglia di palma stilizzata; l’ansa verticale piena, bipartita da una solcatura centrale, si presenta lacunosa alla sommità. Il fondo, quasi piano, è di tipo classico, delimitato da una solcatura aperta, prolungata verso l’ansa (Barbera, Petriaggi 1993, p. 146, I.1.1). Al centro del fondo è presente un segno inciso con uno strumento appuntito nell’argilla fre-

sca prima della cottura, consistente nella lettera V (o A senza traversa?) con vertice verso l’ansa, forse interpretabile come “marchio” relativo al processo produttivo (Barbera, Petriaggi 1993, p. 156). Il disco della lucerna, ottenuta da una matrice assai “stanca”, ospita due fori di alimentazione (*infundibula*) ed è decorato da una *menorà* a sette bracci su base a tripode, di cui si stenta a riconoscere i dettagli. Non si sono individuati, ad oggi, altri esemplari prodotti dalla stessa matrice: il confronto più stringente è rappresentato da una lucerna conservata a Siracusa che si distingue, però, per le dimensioni maggiori e per la disposizione obliqua degli *infundibula* (Benini, Perani 2015-2016, p. 264, scheda XXXIII). Altri due manufatti da Luni e da Roma (Barbera, Petriaggi 1993, p. 63, n. 42; Benini, Perani 2015-2016, pp. 293-294, schede LXIV-LXV), confrontabili con il nostro per forma e dimensioni, se ne differenziano per

Lucerna

la decorazione della spalla a incisioni oblique e per il tipo della *menorà* a nove bracci, simile al candelabro legato alla celebrazione della festa di Chanukkà (cfr. Hachlili 2001, pp. 202-204).

Come in altri casi (cfr. cat. II.18, II.19), si può ritenere che la scelta della *menorà* come decorazione di una lucerna, al di là dell’evidente connotazione identitaria ebraica e dell’eventualità di usi di tipo liturgico, potesse evocare, più in generale, il tema della luce, in riferimento alla specifica funzione dell’oggetto. *Alessandro Vella*

Alessandro Vella

*Bibliografia*: inedita.

**II.21**

*Lucerna tipo* Vogelkopflampen *con* menorà, ultimo ventennio del I-prima metà del II secolo e.v. terracotta, 12,9 x 7,6 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 61446

Lucerna

La lucerna fittile rientra nel gruppo delle *Vogelkopflampen* (o “lucerne a teste d’uccello”), diffuse soprattutto in area italica e realizzate, principalmente, fino a tutto il II secolo e.v., in botteghe romane o comunque centroitaliche. Come tutta questa produzione, ha ansa trasversale per la sospensione a parete, ma, per la forma del becco, l’abnorme allungamento del serbatoio e le dimensioni maggiori del consueto, sembra doversi inserire in un tipo particolare e poco ricorrente di questo gruppo di lucerne, e precisamente nel tipo VI (Pavolini 1976-1977, p. 64, tav. XVI fig. 3, ma v. anche p. 49, dove si ipotizza che il tipo possa essere solo una variante), attestato da due soli esemplari, databili sulla base dei rispettivi profili alla seconda metà del I secolo e.v.

Il manufatto vaticano, tuttavia, mostra un profilo (definito 2, Pavolini 1976-1977, p. 50, tav. XIII, fig. 1b) che sembra svilupparsi posteriormente al 79 e.v., indicando una datazione di questa lucerna leggermente più avanzata rispetto alle due già note del tipo VI. Tale cronologia sarebbe confermata anche dalla presenza dei punti, impressi all’attacco delle solcature del disco verso l’ansa, attestati su alcuni sottotipi del tipo III (III B, III C e III E), tra cui quelli di transizione (III G e III I), tutti con profilo 2, e costantemente nel sottotipo III M, con il quale nel corso del II secolo, forse in età adrianea, si passa al profilo 3 (Pavolini 1976-1977, pp. 50-51).



list of examples of clay lamps with the *menorah*, albeit not complete, see Hachlili 2001, pp. 111–119, 441–477), two lamps from Cyrene are also dated to the third century CE (Hachlili 2001, p. 453 no. L6.8, p. 457 no. L6.30).

The existence of an active Jewish community in Rome right from the age of Caesar (see Palombi 2016, pp. 254–255) and the presence in the Templum Pacis of the holiest symbols of the Judaic religion, including the seven-branched candelabrum, brought to the city after the destruction of the Temple of Jerusalem by the Flavians, might provide an exhaustive explanation for the precocious appearance of the *menorah* on the Vatican lamp. *Claudia Lega*

*Bibliography:* Reifenberg 1936, p. 177, plate XI fig. 23 (not consult-ed); Goodenough 1953, II, 104; III, fig. 934; Ferrazza 2000, p. 192 no. 7 without bibliography); Hachlili 2001, p. 467 no. L10.3 (with erroneous dating).

**II.22**

*Brick fragment with manufacturer’s stamp and painted menorah*, third–fourth century CE terracotta, 29.2 x 40 x 4.5–3.5 cm *provenance:* the Monteverde Jewish catacombs, Rome (found on December 5, 1904) Vatican City, Musei Vaticani, Settore Bolli laterizi, case 23, inv. 38536

A *menorah*, painted in red and placed on a horizontal band of the same color (7 cm wide) running along the lower edge, occupies the right-hand part of the stamped brick, found outside the entrance to cubicle XL and previously reused inside, possibly as the closure for a loculus. Today the work appears to be edged with *lapis*, which was probably done when it was previously displayed in the Jewish Room of the Museo Cristiano Lateranense. The fragmentary state of the artifact—only the right-hand and bottom side are partially preserved—makes it difficult to determine the brick type: *sesquipedalis* (1½ Roman feet = 44.4 cm), if we imagine the stamp in its original off-center position, or *bipedalis* (2 Roman feet = 59.2 cm), if we consider it impressed in the center. But it is difficult to imagine the loss of the painted or incised epitaph, which the *menorah* possibly accompanied, on the left of the stamp.

While the manufacturer’s stamp, which reads *opus doliar̄e, elx prae-dis Aug(usti) n(ostri), Cl(aii) Comini Sabiniani* (“brick manufactured by *Caius Cominius Sabinianus* on the property of our Emperor”) and is datable to the early years of Marcus Aurelius’s reign (161–180 CE), is a *terminus post quem* for the dating of the burial, the use of the brick to close it attests to the phenomenon of reuse that is well-known in the pagan, Christian and Jewish worlds of Late Antiquity in Rome. *Rosanna Barbera*

*Bibliography:* *CIL* XV, 754b; *CII* I, p. 219, no. 86; *JIVVE* II, p. 165, no. (VI); Müller, Bees 1919, p. 85, no. 93; Filippi 1991, pp. 76, no. 14, 82; Negroni 2013, pp. 311, no. 226, 320, no. 485 (with previous bibliography).

**II.23**

*Basin with trilingual inscription*, Tarragona, fifth century CE marble, 14.5 x 56 cm *inscription:* *left:* ישראל על שלום | בנינו ועל ועלינו *right:* pax, fides ΠΑΗ [- -] (peacock) (*shofar*) (*menorah*) (tree of life?) (peacock) Peace upon Israel, and upon ourselves, and upon our sons. Amen. Peace, faith. (?) (?). Toledo (Spain), Museo Sefardi

The marble basin, found in the excavations of Tarragona, the ancient Roman city of Tarraco, is dated to the fifth century CE. The basin has two openings inside its base, which were used as drain. The object is decorated on its outer front with a seven-branched *menorah*, which is flanked by two peacocks, a tree of life and a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement. A trilingual inscription, in Hebrew, Latin, and Greek, is carved on one of the peacocks. The inscription in Hebrew, reads: “Peace on Israel and on us and our children.” The inscription in Latin, more deteriorated and barely legible, which makes difficult its interpretation on the other hand, reads “Pax fides.” The third inscription in Greek was probably similar to the previous ones. The exact use of this object is unclear. According to different scholars, it could have been used as a basin for ablutions. However, other scholars consider it an ossuary, possibly used for a child, in secondary use as a ritual basin. *Samuele Rocca*

*Bibliography:* Alföldi 1975, pp. 466–467, n. 1076, tav. CLXIX3; Noy 1993, n. 185, pp. 254–256.

**II.24**

*Signet ring with menorah and symbolic Jewish ritual objects*, third–fourth century CE bronze, 1 x 0.9 x 0.2 cm; weight 2.35 g Vatican City, Musei Vaticani, inv. 60800

Fragmented ring, preserved almost solely in the pseudo-signet that appears almost oval, but is actually rectangular with short curved sides, becoming slightly elongated at the extremities in the lower section, where it must have been attached to the shank, which has been completely lost and replaced by a modern Plexiglas ring-shaped support. It is engraved with the *menorah*, with tripod base and branches with a rounded profile, flanked by another two Jewish emblems, which—as in the case of the Kaiseraugst ring (see Rütti, Berger 2014)—appear to be an *etrog* on the left and a *lulav* on the right, both associated with the Feast of Tabernacles (Sukkot; on these two symbols see Hachlili 2001, pp. 216–218). The Vatican ring is therefore the second example to be discovered to date with this combination (on the issues associated with this depiction see Berger 2010, pp. 299–303). In fact, in other rings or pieces of jewelry, the *lulav* is instead accompanied by the object and owner under divine protection, sounded on numerous occasions, was associated primarily with the start of the New Year, the Rosh ha-Shanà, and the Day of Atonement, Yom Kippur (Goodenough 1954, pp. 167–194; Hachlili 2001, pp. 213–215; on rings and, more generally, on jewelry and amulets with *menorah* see Hachlili 2001, pp. 108–109, 432–437, although no mention is made of the Vatican example). The lack of the shank makes it extremely difficult to place the item in terms of type, only permitting a generalized date of around the third–fourth century CE on the basis of the quality of the support and iconographic comparisons. The Rings, a strictly personally ornament, often bore iconographic messages directly associated with the male or female wearer, used to identify the community to which they belonged, or, in particular circumstances, to provide information about their life (e.g. married status). Because of their widespread use and the repetitive-

ness of the motifs associated with certain social occasions, some models were produced on almost a serial basis. The fairly widespread presence on rings (including some glass models, such as one from Pannonia, see David 2014, pp. 136–137, fig. 6) of the *menorah* would suggest that they, including the ring from the Vatican, should be numbered among rings that identified an individual within a community, in this case the Jewish community, as opposed to rings with a Christogram, which identified those of the Christian faith. In fact, from the late second–early third century CE, the *menorah* began to be configured as an increasingly prominent and important symbol of the Jewish identity for exiled Jews (Goodenough 1954, pp. 71–98; Hachlili 2001, pp. 188–200, 204–210, 279–280; on the evolution of the forms of the *menorah*, see also *Ibid.*, pp. 163–166). Its use apparently intensified from the first half of the 4th century, during a period of conflict with the Christian community, when it was used by Jews as an emblem of the future coming of the Messiah as opposed to the *Chrismon*, the expression of the Christian faith, which instead affirmed the incarnation that had already taken place (Barag 1999; Hachlili 2001, pp. 278–279).

This latter symbol, represented on various small objects from everyday life, not only served as a countersign, but also placed the object and owner under divine protection. The same “protective” function in earthly and otherworldly life was also theorized by Goodenough (1953 II, p. 219, 222) for the depiction of the *menorah* flanked by other symbolic Jewish objects on tombstones or synagogues and other small items. In the case of the Vatican example, the depth of the engraving suggests it was used as a signet ring (*sigillaricius*), for stamping wax seals on letters, shipments, cases of prized materials and so on, like that from Kaiseraugst, whose owner may have been involved in commercial imports and exports (Rütti, Berger 2014, p. 197). The owner of the Rings, a strictly personally ornament, although we cannot rule out other possibilities, especially in a city such as Rome, with its many political, economic, administrative and religious interests. *Claudia Lega*

*Bibliography:* *Im Licht der Menora* 2014, p. 450 no. 100.

**II.25**

*Limestone Corinthian capital decorated with a menorah*, Caesarea Maritima, fourth century CE limestone, 40 x 60 cm Jerusalem, Israel Antiquities Authority, inv. B169597

This Corinthian capital, which probably topped one of the column, of the fourth century CE, synagogue of Caesarea Maritima, is decorated with a seven-branched *menorah*, supported by a three-legged foot. The *menorah* is sculpted in relief from the late second–early third century CE, the *menorah* began to be configured as an increasingly prominent and important symbol of the Jewish identity for exiled Jews (Goodenough 1954, pp. 71–98; Hachlili 2001, pp. 188–200, 204–210, 279–280; on the evolution of the forms of the *menorah*, see also *Ibid.*, pp. 163–166). Its use apparently intensified from the first half of the 4th century, during a period of conflict with the Christian community, when it was used by Jews as an emblem of the future coming of the Messiah as opposed to the *Chrismon*, the expression of the Christian faith, which instead affirmed the incarnation that had already taken place (Barag 1999; Hachlili 2001, pp. 278–279).

The first, the upper half of a marble Corinthian capital from the synagogue located at Chamat Tiberias A, dated between the fifth and sixth centuries CE, depicts a seven-branched *menorah*, supported by a three-legged foot, set between two opened acanthus leaves. A further capital, in marble, stems from the Late Antique synagogue of Capernaum. The Corinthian capital is decorated with a flat seven-branched *menorah*, supported by a three-legged foot, set between two opened acanthus leaves. However, on the left of the *menorah* is depicted the *machtà*, an incense shovel used in the Temple, and on the right a *shofar*, the ram’s horn blown on the Day of Atonement. Altogether, the *menorah*, the *machtà*, and the *shofar*, emphasize the function of the synagogue as *miqdash me’at*, or small Temple. Indeed, according to the Sages, G-d shall dwell in the Holy Spaces, we create by ourselves (the synagogues), for these are but a Temple in miniature (TB, *Megilà* 29a). *Samuele Rocca*

*Bibliography:* *Im Licht der Menora* 2014, p. 450 no. 100.

Se in genere le *Vogekopflampen* sono prive di ornati sul disco, l’esemplare vaticano si distingue come eccezione in questa categoria di lucerne. Sul suo disco compare, infatti, stampigliata a rilievo e affiancata da due fori d’immissione per l’olio, la *menorà*, il candelabro a sette bracci, elemento simbolico della comunità giudaica, rappresentata con bracci dal profilo arrotondato e come chiusura di loculo. L’insieme appare oggi contornato con lapis, intervento probabilmente risalente alla precedente esposizione nella sala giudaica del Museo Cristiano Lateranense. Lo *status* frammentario del manufatto – sono parzialmente conservati solo il lato destro e quello inferiore – rende difficile determinare la tipologia del laterizio: *sesquipedalis* (1 piede e mezzo di lato: 44,4 cm), se immaginiamo il bollo in posizione originariamente decentrata, oppure *bipedalis* (2 piedi di lato: 59,2 centimetri), se lo pensiamo impresso al centro. Difficile perciò ipotizzare a sinistra del bollo la perdita dell’epitaffio, dipinto o inciso, che la *menorà* eventualmente corredeva.

Se il marchio di fabbrica, che recita *opus doliar̄e, elx praedis Aug(usti) n(ostri), Cl(aii) Comini Sabiniani*, “laterizio prodotto da *Caius Cominius Sabinianus* nelle proprietà del nostro Imperatore” ed è databile ai primi anni di regno di Marco Aurelio (161-180 e.v.), costituisce un *terminus post quem* per la datazione della sepoltura, l’utilizzo del mattone che lo contiene testimonia quel fenomeno del reimpiego ben noto nel mondo romano tardoantico, sia pagano sia cristiano sia giudaico. *Rosanna Barbera*

*Bibliografia:* *CIL* XV, 754b; *CII* I, p. 219, n. 86; *JIVVE* II, p. 165, n. (VI); Müller, Bees 1919, p. 85, n. 93; Filippi 1991, pp. 76, nota 14, 82; Negroni 2013, pp. 311, n. 226, 320, nota 485 (con bibliografia precedente).

*Bibliografia:* Reifenberg 1936, p. 177, tav. XI fig. 23 (non consultato); Goodenough 1953, II, p. 104; III, fig. 934; Ferrazza 2000, p. 192 n. 7 (senza bibliografia); Hachlili 2001, p. 467 n. L10.3 (con erroneo inquadramento cronologico).

**II.22**

*Frammento di mattone con bollo di fabbrica e menorà dipinta*, III-IV secolo e.v. terracotta, 29,2 x 40 x 4,5-3,5 cm *provenienza:* Roma, Catacomba ebraica di Monteverde (rinvenuta il 5 dicembre 1904) Città del Vaticano, Musei Vaticani,

Settore Bolli laterizi, cassa 23, inv. 38536

Una *menorà*, dipinta in rosso e poggiata su una fascia orizzontale del medesimo colore (larga 7 centimetri), tracciata lungo il bordo inferiore, occupa la parte destra del mattone bollato, rinvenuto davanti all’ingresso del cubicolo XL e già reimpiegato al suo interno forse come chiusura di loculo. L’insieme appare oggi contornato con lapis, intervento probabilmente risalente alla precedente esposizione nella sala giudaica del Museo Cristiano Lateranense. Lo *status* frammentario del manufatto – sono parzialmente conservati solo il lato destro e quello inferiore – rende difficile determinare la tipologia del laterizio: *sesquipedalis* (1 piede e mezzo di lato: 44,4 cm), se immaginiamo il bollo in posizione originariamente decentrata, oppure *bipedalis* (2 piedi di lato: 59,2 centimetri), se lo pensiamo impresso al centro. Difficile perciò ipotizzare a sinistra del bollo la perdita dell’epitaffio, dipinto o inciso, che la *menorà* eventualmente corredeva. Se il marchio di fabbrica, che recita *opus doliar̄e, elx praedis Aug(usti) n(ostri), Cl(aii) Comini Sabiniani*, “laterizio prodotto da *Caius Cominius Sabinianus* nelle proprietà del nostro Imperatore” ed è databile ai primi anni di regno di Marco Aurelio (161-180 e.v.), costituisce un *terminus post quem* per la datazione della sepoltura, l’utilizzo del mattone che lo contiene testimonia quel fenomeno del reimpiego ben noto nel mondo romano tardoantico, sia pagano sia cristiano sia giudaico. *Rosanna Barbera*

*Bibliografia:* *CIL* XV, 754b; *CII* I, p. 219, n. 86; *JIVVE* II, p. 165, n. (VI); Müller, Bees 1919, p. 85, n. 93; Filippi 1991, pp. 76, nota 14, 82; Negroni 2013, pp. 311, n. 226, 320, nota 485 (con bibliografia precedente).

**II.23** *Bacino con iscrizione trilingue*, Tarragona, V secolo e.v. marmo, 14,5 x 56 cm *iscrizione:*

ישראל על שלום | בנינו ועל ועלינו *right:* pax, fides ΠΑΗ [- -] (pavone) (*shofar*) (*menorà*) (albero della vita?) (pavone) Pace su Israele, e su di noi, e sui nostri figli. Amen. Toledo (Spagna), Museo Sefardi

Il bacino in marmo, rinvenuto negli scavi di Tarragona, l’antica città romana di Tarraco, risale al V secolo e.v. È dotato di due aperture all’interno della base, che venivano usate come scarico. L’oggetto è decorato sul fronte esterno con una *menorà* a sette bracci, affiancata da due pavoni, un albero della vita e uno *shofar*, il corno di montone o di ariete suonato nel Giorno dell’Espiazione. Su uno dei pavoni è incisa una iscrizione trilingue, in ebraico, latino e greco. Quella in ebraico recita: “Pace su Israele e su di noi e i nostri figli”. Quella in latino, più deteriorata e poco leggibile, e che rende difficile dunque la sua interpretazione, recita “Pax fides”. La terza iscrizione in greco era probabilmente simile alle precedenti. L’utilizzo preciso di questo oggetto non è chiaro. Secondo diversi studiosi, potrebbe trattarsi di un lavabo per abluzioni. Altri, invece, lo ritengono un ossario, forse utilizzato per un bambino, e come uso secondario, un bacino per il lavaggio rituale. *Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Alföldi 1975, pp. 466-467, n. 1076, tav. CLXIX3; Noy 1993, n. 185, pp. 254-256.

**II.24**

*Anello sigillare con menorà e oggetti simbolico-rituali ebraici*, III-IV secolo e.v. bronzo, 1 x 0,9 x 0,2 cm; peso 2,35 g Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 60800

Anello frammentario e conservato quasi unicamente nello pseudocastone di forma tendente all’ovale, ma in realtà rettangolare con i lati corti curvi, che si allunga leggermente alle estremità nella parte inferiore, dove doveva trovarsi l’attacco della verga, totalmente perduta e sostituita da un supporto anulare in plexiglass moderno. Reca incisa la *menorà*, con base a treppiede e bracci dal profilo arrotondato, affiancata da altri due emblemi ebraici, che – come nell’anello da Kaiseraugst (Rütti, Berger 2014) – appaiono essere un *etrog* a sinistra e il *lulav* a destra, entrambi connessi con la festa dei Tabernacoli (Sukkot; su questi due simboli Hachlili 2001, pp. 216-218). L’anello vaticano è quindi il secondo esemplare finora noto con questo abbinamento (sulla problematica legata a questa raffigurazione Berger 2010, pp. 299-303). In altri anelli o gioielli, infatti, a fare da *pendant* al *lulav* è invece

lo *shofar*, il corno d’ariete o di montone, che, suonato in numerose occasioni, era correlato soprattutto con l’inizio del Nuovo Anno, il Rosh ha-Shanà, e con il giorno dell’Espiazione, lo Yom Kippur (Goodenough 1954, pp. 167-194; Hachlili 2001, pp. 213-215; sugli anelli e più in generale su gioielli e amuleti con *menorà* Hachlili 2001, pp. 108-109, 432-437, dove tuttavia non è registrato l’esemplare vaticano).

La mancanza della verga rende estremamente difficoltoso l’inquadramento tipologico del manufatto, permettendo soltanto un’attribuzione cronologica di massima al III-IV secolo e.v. sulla base della qualità del supporto e dei confronti iconografici, anche se potrebbe essere possibile una datazione ancora compresa nel III secolo o agli inizi del IV.

Gli anelli, oggetto di ornamento strettamente personale, erano spesso portatori di messaggi iconografici direttamente legati all’individuo, di sesso maschile o femminile, che li indossava, ovvero erano destinati a connotarlo all’interno della comunità di appartenenza, o in circostanze particolari della vita sociale (ad esempio il matrimonio). Spesso, proprio per la vastità d’impiego e la ripetitività dei motivi connessi a determinate occasioni della vita sociale, alcuni modelli ebbero una produzione quasi seriale. La presenza abbastanza diffusa sugli anelli (tra i quali alcuni anche in vetro, come uno dalla Pannonia, David. 2014, pp. 136-137, fig. 6) della *menorà*, indurrebbe a inserirli, e così anche quello vaticano, tra gli anelli che riconoscevano un individuo all’interno di una comunità, in questo caso la comunità ebraica, in opposizione ai manufatti con il cristogramma, che identificava gli appartenenti alla fede cristiana. La *menorà*, infatti, iniziò, a partire dal tardo II - inizi del III secolo e.v., a configurarsi come simbolo sempre più preminente e importante dell’identità giudaica per gli ebrei della Diaspora (Goodenough 1954, pp. 71-98; Hachlili 2001, pp. 188-200, 204-210, 279-280; sull’evoluzione delle forme della *menorà* anche *ibidem*, pp. 163-166). Il suo impiego si intensificò apparentemente dalla prima metà del IV secolo, al tempo del conflitto con la comunità cristiana, quando fu adoperata dai Giudei come emblema della futura venuta del Messia in opposizione al *Chrismon*, espressione del credo dei cristiani, che ne affermava invece l’avvenuta incarnazione (Barag 1999; Hachlili 2001, pp. 278-279).

Quest’ultimo simbolo, rappresentato su vari piccoli oggetti della vita quotidiana, non serviva solo come contrassegno, ma poneva l’oggetto e il proprietario sotto la protezione divina. La medesima funzione “protettiva” nella vita terrena e ultraterrena è stata ipotizzata dal Goodenough (1953 II, p. 219, 222) per la raffigurazione della *menorà* fiancheggiata dagli altri oggetti simbolici giudaici su pietre tombali o sinagoghe e altri piccoli manufatti. La profondità dell’incisione porta comunque a supporre, per l’esemplare dei Musei Vaticani, un utilizzo come anello sigillare (*sigillaricius*), da imprimere sulla cera a garanzia di missive, spedizioni, custodia di materiali pregiati o altro, come per quello di Kaiseraugst, per il quale si è supposto un proprietario/proprietaria coinvolta in un’attività commerciale di import-export (Rütti, Berger 2014, p. 197). In una tipologia di attività analoga poteva rientrare anche il possessore dell’anello romano, ma non si possono escludere altre possibilità, soprattutto in una città come Roma, dove si concentravano interessi politici, economici, amministrativi e religiosi. *Claudia Lega*

*Bibliografia:* *Im Licht der Menora* 2014, p. 450 n. 100.

**II.25**

*Capitello corinzio decorato con una menorà*, Cesarea Marittima, IV secolo e.v. pietra calcarea, 40 x 60 cm Gerusalemme, Israel Antiquities Authority, inv. B169597

Questo capitello corinzio del IV secolo e.v, che sicuramente poggiava su una delle colonne della sinagoga di Cesarea Marittima, è decorato una *menorà* a sette bracci, sostenuta da un treppiedi. La *menorà* è scolpita in rilievo tra le due foglie aperte di acanto che decoravano la parte superiore del capitello, stilisticamente molto simile a un capitello decorato con la croce di una chiesa nelle vicinanze. Un altro capitello, dallo stile diverso, fu ritrovato sempre nella zona della sinagoga di Cesarea Marittima. Decorato con tre *menorot* a sette bracci, sormontate da una traversa e sostenute anch’esse da un treppiedi, questo capitello appartiene però all’ordine dorico, e risale al IV secolo e.v.

Altri due capitelli corinzi ornati con la *menorà* furono rinvenuti sempre nell’antica terra di Israele. Il primo,

**II.26**

*Small capital with smooth leaves decorated with four menoroth*, second half of fourth century CE marble, h 17 cm; w. abacus 22 cm; ø base 13 cm Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30893

This small composite capital with leaves is of a type that was wide-spread between the fourth and fifth century. It is part of a group of finds from the excavations of the urban center of Portus, which were donated in 1868 by Prince Alessandro Torlonia to Pope Pius IX, and included “twelve capitals of different orders found in the area of the Basilica” (according to a document in the Historical Archive of the Vatican Museums, recently traced by Alessandra Uncini). The “Basilica,” located in the southwest area of the city and, in the past, confused with a hospice mentioned in sources as the “Xenodochium of Pammachius,” should instead be identified, also on the basis of recent investigations, as the ancient Episcopal church of Portus. However, it is not possible to say for certain if this small capital was part of the liturgical furnishings of the church, since identifying it with an imprecise drawing published by Lanciani (Lanciani 1866, p. 103; cf. Ficker 1890, p. 31) is unconvincing. On the other hand, Marucchi’s testimony confirms that Prince Torlonia’s gifts to the then Museo Lateranense included not only sculptures and inscriptions from what was thought to be the Xenodochium, but also objects found “among the remains brought to light in that very place” (Marucchi 1898, p. 8.) In fact, the whole area around the church was characterized by Lanciani as a “part of the city that was built or reconstructed in the first half of the fourth, and subsequently inhabited until the eighth or ninth century,” with “an abundance of marble fragments in the Byzantine style.”

The small capital has a crown composed of eight smooth leaves arranged around the *kalathos*, whose four central lanceolate leaves with veining in relief are partly covered by the corner ones. The curled ends of the latter, which are fairly broad, support four volutes devoid of decoration. The echinus, which projects over the *kalathos*, narrows and terminates on the volutes. The *abacus*, slightly smaller than the *echinus*, has a lobe in the center of each side, in the form of a stylized

classical “flower.” The bottom of the capital is characterized by three aligned holes, but only the central one is original; the top, devoid of holes, reveals traces of the “squaring” of the original block.

In the center of each side of the capital, between the *kalathos* and *echinus*, is a seven-armed *menorah* with a tripod base, roughly delineated with an awl. Despite the hasty execution and the fact that the decoration was clearly added after the capital was finished, the symmetrical repetition of the motif on all four sides makes it unlikely that the graffiti were executed on different occasions. The small size of the capital suggests that it was part of a minor architectural element, namely a shrine, although it is not possible to determine whether this structure pertained to a synagogue rather than to a private context. Furthermore, since the capital could have arrived in Portas as material for reuse, it cannot be excluded that it may have originated in Ostia, if not actually Rome.

*Alessandro Vella*

*Bibliography:* Ficker 1890, p. 31, no. 73; Marucchi 1898, pp. 7–8; Marucchi 1910, pl. XII, 6; Leon 1952, pp. 166–167, 175; Goode-nough 1953–1968, II, pp. 51–53 and III, fig. 793; Pensabene 1973, p. 130, no. 513, pl. XLIX; Mann in *Gardens and Ghettos* 1989, p. 209 (cat. 2); Goodnick Westenholz 1995, pp. 19 and 101 (cat. 1); Spinola in *Dalla terra alle genti* 1996, p. 207 (cat. 51); Spinola in *Pietro e Paolo* 2000, pp. 91 and 193 (cat. 10); Hachlili 2001 p. 359 (D5.2); Paroli, Violante 2013, p. 380.

**II.27**
*Fragment with depiction of the menorah*, fifth–sixth century CE marble, 6.5 x 11.2 x 6 cm *provenance:* Egypt, Old Cairo Vatican City, Musei Vaticani, inv. D 10884

This fragment, which can be attributed to the *echinus* of a capital because of its shape, conserves the image of a seven-branch *menorah*, whose base is missing. Since the late third century, the *menorah* has often been portrayed among the decorative apparatus of synagogues, both in mosaic floors, and in architectural elements such as columns, architraves, doors, and also capitals, as demonstrated by

the numerous examples discovered in Israel, in the synagogues of Capernaum, Caesarea, Hammath, Beth Guvrin, and Gerasa. For the purposes of a comparison with this example, the capitals from the synagogue of Hammath in Tiberias are particularly interesting (see, for example, capital inv. 1547 conserved at the Jerusalem Hebrew University, Institute of Archaeology), as are those from Caesarea (Hachlili 2001, pp. 68, 69, plates II 30–32). Shown inside synagogues, the *menorah* symbolizes the candle holder of the Temple of Jerusalem and its liturgical functions, but it also characterizes the site as Jewish. What is more, its image is associated with light, which dominates Jewish symbolism as the “lamp of God,” divine light, and therefore its depiction in religious buildings can also evoke the light of the Torah.

Our fragment was found in Egypt in 1906, in Old Cairo, by Father Paul Bovier-Lapierre (1873–1950), an eminent Jesuit and scholar of eastern archeology, who carried out numerous excavations in Egypt, Syria, and Palestine. The discovery of this fragment in the Old Cairo complex is extremely important, inasmuch as the Jewish presence here, documented by sources since the first centuries of the Christian era, is particularly significant. In fact, it was here that the famous *genizah* (the place used to store sacred texts and materials no longer in use) was discovered, yielding thousands of fragmented texts in Hebrew, Arabic, and Aramaic, which constitute an important legacy, furthering our knowledge about many aspects of the medieval Jewish culture. This *genizah*, connected to what was called the Ben Ezra Synagogue in the ninth century, was also found to contain materials dating to the sixth century, possibility indicating the presence here of a religious building dating to that period. Our capital, however, is totally lacking in archaeological context and can therefore not be attributed with certainty to any known building.

*Mario Cappozzo*

*Bibliography:* unpublished. For comparisons, see Hachlili 2001, pp. 68–69.

### III. From Late Antiquity to the Fourteenth Century

**III.1**
Procopius of Caesarea (Procopius Caesarensis, 490–575)
*De Bello Gothico* (“Epistolae quindecim ex Procopii Caesariensis operibus selectae atque insertum ex Bello Gothico excerptum”)
*ex Bello Gothico: Iustinianus Theudato* (fol. 43r), *excerptum breve* (fol. 43r), *Belissarius Iustiniano* (fols. 43r-44r), *Ioannes Belissario* (fol. 44r), *Iustinianus Ducibus* (fol. 44r-v), *Martinus Belissario* (fol. 44v), *Belissarius Narsi* (fols. 44v-45r), *Belissarius Theudiberto* (fol. 45r), *Gothi Vitigi* (fol. 45r), *Vitiges Gothis* (fol. 45r), *Belissarius Totylae* (fols. 45v-46r), *Totylas Iustiniano* (fol. 46r-v)
*ex Bello Persico: Belissarius Mirrhani* (fol. 46v), *Mirrhanes Belissario* (fols. 46v-47r), *Belissarius Mirrhani* (fol. 47r), *Mirrhanes Belissario* (fol. 47r)
epistula prima notatur ε´ et ultima κ´
Greek draft, fifteenth century
Chart., 27.5 x 20.5 cm (closed), 63 fols. (+17a)
Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. grec. 181, fols. 43r-47

The codex Barb. grec. 181 from the Vatican Library is a collection of “pluribus libellis in unum conflatis,” adapted and composed towards the mid-seventeenth century by the copyist Leone Allacci (1586–1669), who would have created the collations corresponding to the booklets (ff. 1–6), II (ff. 7–8 and 48-49) e III (ff. 9–47), rebound in their current form in 1828. In addition to the *excerpta* from Procopius (see further on), the codex contains six spurious epistles from Aeschines (*Aeschinis quae feruntur epistolae*: ff. 1r–4v); the *Epistulae parasiticae* by Alciphron (ff. 7r–8r); the *Epistulae nonnullae* from Demetrios Kydones to the great figures of his time (ff. 9r–15v); various *Epistulae* from Photios, patriarch of Constantinople (*Photii patriarchae CP epistolae*: ff. 17r–31v); eight *Epistulae* from Theodore, metropolitan of Nicea (ff. 36r-38r); seven *Epistulae* from Nicholas I Mystikos, patriarch of Constantinople (ff. 40r–41r); the *Epistulae Piscatoriae* by Alciphron (f. 48r–v) and a group of spurious epistles attributed to Socrates (ff. 50r–63v).

Given the miscellaneous nature of the volume, the chronology of

the individual parts, which differ in terms of topic, autography and provenance, ranges from the fifteenth to the seventeenth century, with a date at the first of these extremes for the part of the manuscript that interests us here (Haury 1905, I, p. XXXIX). On ff. 43r–47r, the codex contains a selection of letters in a Greek draft, indexed under the title of Procopius of Cesarea (*Epistolae quindecim ex Procopii Caesariensis operibus selectae atque insertum ex Bello Gothico excerptum*); the epistolary thus composed consists of fifteen missives of a diplomatic nature, taken from the writings of the great Byzantine historian and scholar (490–575), a first-hand source on the military actions of Justinian. In fact, the central nucleus of the writer’s opus is the description of the wars fought by Byzantium in seven books originally written in Greek (Υπερ των πολεμων), the first and second of which provide an account of the war against the Persians (*De bello persico*), the third and fourth of that against the Vandals (*De bello vandatico*), and the fifth, sixth and seventh of that against the Goths (*De bello gothico*). It took at least four years to write all the texts, from about 542 to 545, but the publication of the complete work had to wait until 551, with the addition of a posthumous volume—the eighth—in 553. The sheets of the transcriptions extrapolated from Procopius feature, in order, the letters from Justinian to Theodahad (*Bell. Goth.* I, 6), from Belisarius to Justinian (*Bell. Goth.* I, 24), from John to Belisarius (*Bell. Goth.* II, 16), from Justinian to his generals (*Bell. Goth.* II, 18), from Martin to Belisarius (*Bell. Goth.* II, 21), from Belisarius to Narses (*Bell. Goth.* II, 21), from Belisarius to Theudebert (*Bell. Goth.* II, 25), from the Goths to Vitiges (*Bell. Goth.* II, 26), from Vitiges to the Goths (*Bell. Goth.* II, 26), from Belisarius to Totila (*Bell. Goth.* III, 22), from Totila to Justinian (*Bell. Goth.* III, 21), from Belisarius to Perozes (*Bell. Pers.* I, 14), from Perozes to Belisarius (*Bell. Pers.* I, 66), once again from Belisarius to Perozes (*Bell. Pers.* I, 14) and from Perozes to Belisarius (*Bell. Pers.*, I, 14). On f. 43r there is an *excerptum breve* taken from the same *Bellum Gothicum*.

The importance of Procopius to the history of Jewish antiquities lies in his account of the fate of the *vasa sacra* carried in triumph to Rome after the fall of Jerusa-

la metà superiore di un capitello in marmo della sinagoga di Hamath Tiberias, datato tra il V e il VI secolo e.v., raffigura una *menorà* a sette bracci tra due foglie aperte di acanto, sostenuta da un treppiedi. L’altro, sempre in marmo, proviene dalla sinagoga tardoantica di Cafarnao. Anch’esso è decorato con una *menorà* piatta a sette bracci, sostenuta da un treppiedi, tra due foglie aperte di acanto. Sulla sinistra della *menorà* è rappresentata la *machtà*, una pala per incenso usata nel Tempio, e sulla destra uno *shofar*, il corno di montone o di ariete suonato nel Giorno dell’Espiazione. Nell’insieme, la *menorà*, la *machtà* e lo *shofar* evidenziano la funzione della sinagoga come *Miqdash Me’at*, o piccolo Tempio. Infatti, secondo i Saggi, D-o dimora negli spazi sacri che noi creiamo (le sinagoghe), che sono in realtà un Tempio in miniatura (TB, *Megilà* 29a).

*Samuele Rocca*

*Bibliografia:* Fine 1996, p. 168, n. 58, e p. 171, n. 68.

#### II.26

*Capitellino a foglie lisce decorato con quattro menorot*, seconda metà del IV secolo e.v. marmo, h 17 cm; largh. abaco 22 cm; ø base 13 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30893

Il capitellino composto da foglie lisce, di un tipo molto diffuso tra il IV e il V secolo, fa parte di un gruppo di reperti provenienti dagli scavi del centro urbano di Portus, donati nel 1868 dal principe Alessandro Torlonia a papa Pio IX e comprendenti “dodici capitelli di ordini diversi trovati ne’ dintorni della Basilica”, secondo l’indicazione di un documento dell’Archivio Storico dei Musei Vaticani, recentemente individuato da Alessandra Uncini. La “Basilica”, localizzata nell’area sud-occidentale della città e confusa in passato con una struttura assistenziale nota dalle fonti come “Xenodochio di Pammachio”, va piuttosto identificata, anche a seguito di indagini recenti, con l’antica chiesa episcopale di Portus. Non sembra, però, possibile appurare con certezza la pertinenza del capitello all’arredo liturgico dell’edificio cristiano, risultando poco convincente l’attribuzione al nostro reperto di un impreciso disegno edito da Lanciani (1866, p. 103; cfr. Ficker 1890, p. 31). La testimonianza di Marucchi conferma che i doni del principe Torlonia destinati all’allora Museo

Lateranense riguardarono non solo sculture e iscrizioni provenienti dal creduto “Xenodochio”, ma anche oggetti rinvenuti “fra gli altri avanzi messi in luce in quel luogo medesimo” (Marucchi 1898, p. 8): l’intera zona circostante la chiesa, in effetti, si caratterizzava agli occhi del Lanciani come una “parte della città edificata o ricostruita nella prima metà del secolo 4° ed abitata successivamente sino all’8° e 9°”, con “abbondanza di frammenti marmorei di stile bizantino” (Lanciani 1866, p. 100).

Il capitellino presenta una corona di otto foglie lisce disposte attorno al *kalathos*, di cui le quattro mediane, di forma lanceolata con costolatura a rilievo, risultano parzialmente coperte da quelle angolari; queste ultime, piuttosto espanse, sostengono sulle estremità ripiegate quattro volute prive di decorazioni. L’echino, aggettante sul *kalathos*, termina assottigliandosi sulle volute; l’abaco, rientrante sul filo dell’echino, presenta un lobo al centro di ogni lato, stilizzazione del classico “fiore”. Tre fori allineati, di cui solo il centrale è originario, caratterizzano il piano di posa; il piano d’attesa, privo di incassi, mostra tracce della “squadratura” antica del blocco. Il piccolo capitello è decorato al centro di ogni lato con la rappresentazione di una *menorà* a sette bracci su base a tripode, grossolanamente tracciata a punteruolo nella zona tra il *kalathos* e l’echino. Nonostante la tecnica d’esecuzione sommaria e il fatto che la decorazione sia stata chiaramente aggiunta al capitello finito, la ripetizione simmetrica del motivo sui quattro lati rende improbabile che si tratti di un graffito occasionale.

Le ridotte dimensioni del capitello ne suggeriscono l’attribuzione a un elemento minore di arredo architettonico, quale una edicola; non sembra, però, possibile determinare se tale struttura fosse pertinente a una sinagoga piuttosto che a un contesto privato. Inoltre, poiché il capitello potrebbe essere giunto a Portus come materiale di reimpiego, non può escludersi che esso provenisse in origine dalla vicina Ostia, se non da Roma.

*Alessandro Vella*

*Bibliografia:* Ficker 1890, p. 31, nr. 73; Marucchi 1898, pp. 7-8; Marucchi 1910, tav. XII, 6; Leon 1952, pp. 166-167,175; Goodenough 1953-1968, II, pp. 51-53 e III, fig. 793; Pensabene 1973, p. 130, n. 513, tav. XLIX; Mann in *Gardens and Ghettos* 1989, p. 209 (cat. 2);

Goodnick Westenholz 1995, pp. 19 e 101 (cat. 1); Spinola in *Dalla terra alle genti* 1996, p. 207 (cat. 51); Spinola in *Pietro e Paolo* 2000, pp. 91 e 193 (cat. 10); Hachlili 2001 p. 359 (D5.2); Paroli, Violante 2013, p. 380.

#### II.27

*Frammento con raffigurazione della menorà*, V-VI secolo e.v. marmo, 6,5 x 11,2 x 6 cm *provenienza:* Egitto, Vecchio Cairo Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. D 10884

Il frammento, attribuibile per la sua conformazione a un echino di un capitello, conserva la rappresentazione di una *menorà* a sette bracci, la cui base risulta in lacuna. Dal tardo III secolo in avanti la *menorà* appare spesso rappresentata nell’apparato decorativo delle sinagoghe, sia nei pavimenti a mosaico, sia in elementi architettonici quali colonne, architravi, porte, ma anche capitelli, come testimoniano i numerosi esemplari scoperti in Israele, nelle sinagoghe di Capernaum, Caesarea, Hammath, Beth Guvrin e Gerasa. Particolarmente interessanti, ai fini di un confronto con il nostro esemplare, appaiono i capitelli provenienti dalla sinagoga di Hammath presso Tiberiade (vedi, ad esempio, il capitello inv. 1547 conservato presso la Jerusalem Hebrew University, Institute of Archaeology) o quelli provenienti da Caesarea (Hachlili 2001, pp. 68, 69, tavv. II 30-32).

Raffigurata all’interno delle sinagoghe, la *menorà* simbolizza il candelabro del Tempio di Gerusalemme e le sue funzioni liturgiche, ma serve anche a caratterizzare il sito come ebraico. La sua immagine è anche connessa alla luce, che domina il simbolismo ebraico in quanto “lampada di Dio”, luce divina, e quindi la sua raffigurazione all’interno degli edifici sacri può evocare anche la luce della Torà.

Il nostro frammento fu rinvenuto in Egitto nel 1906, nell’area del Vecchio Cairo, da padre Paul Bovier-Lapierre (1873-1950), un eminente gesuita, studioso di archeologia orientale, che effettuò numerose ricerche in Egitto e nell’area siro-palestinese. Il ritrovamento di questo frammento all’interno del complesso del Vecchio Cairo è estremamente significativo, in quanto qui la presenza ebraica, che si documenta dalle fonti sin dai primi secoli dell’era cristiana, risulta particolarmente rilevante. Fu qui infatti che venne scoperta la celebre *genizà* (il luogo dove ve-

nivano riposti testi e materiali sacri non più utilizzati), che ci ha restituito migliaia di testi frammentari in ebraico, arabo e aramaico, che costituiscono un importante patrimonio della nostra conoscenza di molti aspetti della cultura ebraica di epoca medievale. In questa *genizà*, connessa a quella che nel IX secolo venne chiamata Sinagoga Ben Ezra, furono rinvenuti anche materiali databili al VI secolo, segno possibile di un edificio sacro risalente a quel periodo. Il nostro capitello, comunque, mancando totalmente di un contesto archeologico di rinvenimento, non è attribuibile con certezza ad alcun edificio noto.

*Mario Cappozzo*

*Bibliografia:* inedito. Per confronti, vedi Hachlili 2001, pp. 68-69.

### III. Dalla tarda antichità al Trecento

#### III.1

Procopio di Cesarea (Procopius Caesarensis, 490-575)
*De Bello Gothico* (“Epistolae quindecim ex Procopii Caesariensis operibus selectae atque insertum ex Bello Gothico excerptum”)
*ex Bello Gothico: Iustinianus Theudato* (f. 43r), *excerptum breve* (f. 43r), *Belissarius Iustiniano* (ff. 43r-44r), *Ioannes Belissario* (f. 44r), *Iustinianus Ducibus* (f. 44r-v), *Martinus Belissario* (f. 44v), *Belissarius Narsi* (ff. 44v-45r), *Belissarius Theudiberto* (f. 45r), *Gothi Vitigi* (f. 45r), *Vitiges Gothis* (f. 45r), *Belissarius Totylae* (ff. 45v-46r), *Totylas Iustiniano* (f. 46r-v)
*ex Bello Persico: Belissarius Mirrhani* (f. 46v), *Mirrhanes Belissario* (ff. 46v-47r), *Belissarius Mirrhani* (f. 47r), *Mirrhanes Belissario* (f. 47r)
epistula prima notatur ε´ et ultima κ´
minuta greca, XV secolo
Chart., 27,5 x 20,5 cm (chiuso), 63 ff. (+17a)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. grec. 181, ff. 43r-47r

Il codice Barb. grec. 181 della Biblioteca Vaticana è una raccolta di “pluribus libellis in unum conflatis”, adattati e composti verso la metà del XVII secolo dal copista Leone Allacci (1586-1669), che avrebbe creato le fascicolature corrispondenti ai libelli I (ff. 1-6), II (ff. 7-8 e 48-49) e III (ff. 9-47), rilegati poi nella forma attuale nel 1828. Oltre agli *excerpta* da Procopio (vedi oltre), il codice contiene sei epistole spurie di Eschine (*Aeschinis quae feruntur epistolae*: ff. 1r-4v); le *Epistulae parasiticae* di Alcifrone (ff. 7r-8r); le *Epistulae nonnullae* di Demetrio Cidonio ai grandi personaggi del suo tempo (ff. 9r-15v); diverse *Epistulae* di Foizio, patriarca di Costantinopoli (*Photii patriarchae CP epistolae*: ff. 17r-31v); otto *Epistulae* di Teodoro, metropolitano di Nicea (ff. 36r-38r); sette *Epistulae* di Nicola I Mistico, patriarca di Costantinopoli (ff. 40r-41r); le *Epistulae Piscatoriae* di Alcifrone (f. 48r-v) e un gruppo di epistole spurie attribuite a Socrate (ff. 50r-63v).

Dato il carattere miscellaneo del volume, la cronologia delle singole parti, diverse per argomento, autografia e provenienza, si scala tra XV e XVII secolo, con una datazione al primo di tali estremi per la parte ma-



Ἐντάδε (I) κῆτε (I) Μαρία, γυνὴ Σαλουτίου, ὅστας (I) / καλώς ἐξήσαν με/ πᾶ του ἀνδρός αὐτῆς. Ἐν ἰρήνῃ (I) ἢ κοίμησις αὐῆς (I) ("Here lies Maria, wife of Salútios, who lived harmoniously with her husband. (May) she rest in peace!"): this is how the deceased, whose Semitic name is one of the most recurrent in the inscriptions, is remembered by her dedicant husband, who instead has a *cognomen* of Latin origin (*Saluti-us*). The epitaph's textual scheme (indication of burial, mention of the deceased and her familial relationship with the dedicant, reference to their harmonious married life) imitates coeval Christian inscriptions, except for the introduction and closing salute (see cat. III.11). Nonetheless it is enriched—according to Jewish epigraphic customs—by images evoking their religion, which reproduce cultual objects and plants: the *menorah*—larger than usual—with curved arms terminating in stylized lamps and with a small square base, which is placed symmetrically in the centre between a *shofar* (ram’s horn) and an *etrog* (citron) on the left, and a *lulav* (palm branch with root) and possibly an amphora, now lost, on the right. These objects and plants appear in many other inscriptions, such as the above-mentioned one of *Istasia* and *Prima* (see cat. III.11). *Rosanna Barbera*

*Bibliography*: *CII* I, 374; *JIWE* II, 56; Müller, Bees 1919, pp. 67–68, n. 66; Bevilacqua 1997, pp. 38–39; Spinola 2001, p. 132, no. 85; Negroni 2013, pp. 251–253, no. 107 (with previous bibliography); Mazzone 2013, pp. 436, n. 19, 437, n. 28.

**III.6** *Epitaph of Primitiva and her grandson Euphrainon*, third–fourth century CE white marble, modern rubrication, 47.5 x 56.7 x 3.5 cm; letters 4.5–2.7 cm *inscription*: Ἐνθάδε / κῆτε (I) / Πριματίβα (I) μετά / τοῦ ἐγγό/νου αὐτῆς Εὐφρένοντος (I). / Ἐν εἰρῆνῃ ἢ κοίμησις αὐτῶν! [κῆτε per κῆται; Πριματίβα per Πριματίβα; Εὐφρένοντος per Εἰφραίνοντος] "Here lies Primitiva, with her grandson Euphrainon. (May) they rest in peace!"

The inscription of Primitiva and Euphrainon, from the burial containing two bodies in the Jewish catacombs of Monteverde in Rome, bears sev-

eral similarities to the brief epitaph of Ioúdas (cat. III.9). In fact, the text of the inscription is accompanied, on the right and left, by iconographic decorative motifs linked to the religion professed by the two deceased. The text, incised within guidelines that evidence the stone engraver’s preparatory work, begins and ends with the customary expressions associated with the repose of death ("here lies"; "may they rest in peace"). Note the Latin name *Primitiva*, transliterated in Greek, near the name *Euphrainon*, formed by the Greek adjective meaning "glad." The decorative scheme of this slab is more well-thought-out and harmonious than that of Ioúdas’ epitaph, and consists in two groups of liturgical emblems represented specularly at the sides of the text. The two images of the *menorah* stand out for their size and rich detail: the body is embellished with stylized gems, and there is a lit lamp at the end of each arm. On one side of each candelabra there is an amphora for oil and a palm frond (*lulav*), and on the other an *etrog*, citron, which along with the *lulav*, willow and myrtle, is waved in the direction of the cardinal points after the blessing during the Feast of Sukkot.

This inscription came to light during past excavations carried out in the Monteverde catacombs, which were discovered and partially explored by Antonio Bosio in 1602, re-examined several times during the eighteenth century, and systematically excavated in 1904–1906. In fact, it was unearthed during the eighteenth-century digs, then entered the collection of Cardinal Stefano Borgia in the “Borgian museum” in Velletri, part of which passed to the Vatican Museums in 1823 (as attested by the date incised on the slab, below right). Finally, it became part of the Hebrew Lapidary, which was created when other inscriptions arrived after the excavations undertaken at the beginning of the twentieth century. *Umberto Utro*

*Bibliography*: CII, I, 385; Goodnick Westenholz 1994, p. 127, no. 54; Noy 1995, pp. 430–431, no. 548; Filippi in Donati 2000, p. 193, no. 11; Utro in *Konstantin der Grosse* Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30887

**III.7** *Slab with epitaph of Badizkos and menorah*, c. third–fourth century CE

marble, 21 x 19 x 1.7 cm; letters 1.6–0.9 cm *inscription*: Ἐνθάδε κῆτε Βαδίζ/ κω<ς> πατ<ρ>ων⁹/ς. Αταθοπι/ς (I) <ε>ρωτό γω (leggi πῶ); / Ερ’ωρωτό (leggi ere ἐρωτό) ᾿γ/ω (leggi πῶ); Ρυτ. "Here lies Badizkos the master. (I) Agáthopus ask (you): where (are you / are you going)? I ask (you) my lord: where (are you /are you going)? I fell (dead)!" *provenance*: the Monteverde Jewish catacombs, Via Portuense (found on November 21, 1904 in Gallery V) Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30784

*work on display at the Museo Ebraico*

The brief inscription, accompanied by a small, schematic *menorah* below, was deemed incomprehensible due to the careless engraving, the ambiguous form of some characters, the omitted letters, the repeated syllables, and ambivalent words. The text takes the form of a very short dialogue that mixes Greek and Latin, written in the Greek alphabet. The Greek opening formula is followed by transliterated Latin terms: *patronus* "master" (when there is no υ—a case of graphic syncope—the Greek ν is read as υν), *erus* "lord" (appellation showing hierarchical respect), *ruì* past historic of *rùere* "to fall", used here in the sense of "to die"—as it had already been in Virgil, Livy, and ancient poetic epitaphs. Despite the defects, we can appreciate the way of expressing earthly feelings (also between former slaves and masters) and the terse, emotionally involving style created with words from the widespread ancient classical tradition. The individual responsible for the tomb either wrote or commissioned and approved a concise and compelling text that enables us to overlook the poor craftsmanship. This document is among the most interesting of a group of inscriptions found in the catacombs and of those pertaining to Rome, which was an extraordinary melting pot of religions, beliefs and traditions from its foundation.

*Ivan Di Stefano Manzella*

*Bibliography*: CII, I, 385; Goodnick Westenholz 1994, p. 127, no. 54; Noy 1995, pp. 430–431, no. 548; Filippi in Donati 2000, p. 193, no. 11; Utro in *Konstantin der Grosse* 2007; A. Sartori, in *Costantino 313 d.C.* 2012, p. 224, no. 102.

**III.8** *Slab with epitaph of Badizkos and menorah*, c. third–fourth century CE

fragment of sarcophagus lid, 15.1 x 89 x 6 cm; letters 3–1.5 cm *inscription*: Ἐυθά δε κεί/ται φιαστῖνα ((:shofar)) ((:menorà)) ((:lulav)) שרלש *provenance*: from the second mile of the Via Appia, outside Porta San Sebastiano (1732); formerly in the Museo Kircheriano Rome, Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano, inv. 67613

The fragment consists in the left and central part of a flat sarcophagus lid (which has also been hypothetically interpreted as the closure slab of a loculus, cf. Laurenzi 2013, p. 81). At the end, on the left, there is an *acroterion* in the form of a theatrical mask, while two other masks flank the unframed panel containing the inscription. The palaeography is slapdash with lunate *epsilon* and *sigma*; in the second line, which is not well aligned, the last letters gradually diminish in size. The scant text, in Greek, is composed of the usual funerary formula that indicates the place of burial, ἔυθά δε κείται, followed by the name of the deceased, consisting in one onomastic element, directly transliterated from the Latin φιαστῖνα, instead of the commonly attested φιαστῖνα (there is only one other example of the φιαστῖνα form, in *JIWE*, II 63). There are no biometric elements, indications of the deceased’s legal status, or eulogistic epithets. In the center of the third line there are three extremely stylized depictions of the *shofar*, *menorah* and *lulav*, followed by the term *shalom*, in Hebrew, used in the symbolic and religious sense as a formula auguring peace—a formula that often accompanied Greek or Latin texts (cf. Leon 1960, pp. 75–76; Van der Host 1991, pp. 22–23). The fact that it is not in the center of the rest of the line has given rise to the hypothesis that the formula was added later, perhaps when the sarcophagus itself was reused (cf. *JIWE*, II, 535). A second hypothesis, put forward in the past, sought to link the theatrical masks in the decoration to the profession followed by the deceased woman, but it seems unlikely. The use of this type of element is actually quite common in the decorative schemes of sarcophagi produced in the course of the third century CE (Mann 1989, pp. 214–215 no. 14; cf. Novielo in *Terme di Diocleziano* 2012, p. 563 [with previous bibliography], and Laurenzi 2013, p. 81).

The place where the sarcophagus was found would indicate that it was in the Vigna Randanini catacombs (whereas it would seem that the hypothesis advanced by some that the sarcophagus came from the Monteverde catacombs, on the strength of the Hebrew in the text—albeit only in the closing formula—is unfounded; cf. the various stances in Noviello in *Terme di Diocleziano* 2012, p. 563). The palaeography, type of support and especially the kind of decoration, suggest a dating to the second half of the third century CE. *Carlotta Caruso*

*Bibliography*: *CIG*, IV 9920; *CIJ*, I 283 + *add.* 1975, p. 33; Leon 1960, p. 306, no. 283, but cf. also p. 217; p. 234, no. 1; Mann 1989, pp. 214–215 no. 14, fig. 3; Konikoff 1990, pp. 46–49, no. 15; Westenholz 1995, pp. 125–126 no. 51; Bengtsson 2001, pp. 152, 158, 161 no. 1; *JIWE*, II, pp. 418–419, no. 535, pl. XX; Noviello in *Terme di Diocleziano* 2012, p. 563, no. IX, 20; Laurenzi 2013, pp. 80–82.

**III.9** *Epitaph of Ioudas, Jewish baby boy*, fourth century CE white marble with gray veining, modern rubrication, 23 x 75 x 3.5 cm; letters 3.6–2.2 cm *inscription*: Ἰουδάς / μνηὼν Ϛ' / ἐνθάδε κῆτε (I) [κῆτε per κῆται] "Here lies Ioúdas, seven months old." Vatican City, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 17584

*work on display at the Museo Ebraico*

The inscription refers to the burial of a baby boy and is engraved on the closure slab of a loculus in the Jewish catacombs in Monteverde, situated along the Roman Via Portuense. The brief epitaph in Greek, like most of the inscriptions of the Jewish community in ancient Rome, provides very little information about the deceased child, giving only his name, Ioúdas, and his age, seven months.

**III.5** *Lastra con epitaffio greco di Maria ed emblemi ebraici*, IV secolo e.v. marmo, 28,1 x 38,2 x 1,8-1,5 cm, lettere: 2,3-1,5 cm *provenienza*: Catacomba ebraica di Monteverde (rinvenuta il 16 aprile 1906 nell’area della Galleria X oltre la Galleria XXI) Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30863

Ἐντάδε (I) κῆτε (I) Μαρία, γυνὴ Σαλουτίου, ὅστας (I) / καλώς ἐξήσαν με/πᾶ του ἀνδρός αὐτῆς. Ἐν ἰρήνῃ (I) ἢ κοίμησις αὐῆς (I). ("Qui giace Maria, moglie di Salútios, la quale armoniosamente

meni linguistici, offre una soluzione più verosimile rispetto alla seconda ipotesi che identifica invece *anestase* come variante del nome proprio *Anastasia* o *Anastasia* in genitivo: il nome risulta particolarmente diffuso nell’epigrafia cristiana (Solin 2003, pp. 1283-1284, 1472), ma presenta una sola attestazione in ambito ebraico al maschile (Solin 2003, *JIWE* II 521: Ἄνατάσιους) e due al femminile, sempre in testi greci e con la grafia corretta (Leon 1960, nn. 298 e 732: Ἀναταςία; si veda inoltre *CJJud* 675: iscrizione non urbana dal testo latino in caratteri greci: Ἀνεστάσιος). *Veritas* e *Amor* verrebbero dunque a rappresentare le virtù del defunto o della defunta, secondo un uso raramente attestato in altri contesti funerari, mentre *titulos*, impiegato non nell’accezione di “iscrizione” ma di “meriti”, sarebbe da considerare come il predicativo dei due termini, erroneamente e presenta sulla punta di ciascun braccio una lucerna accesa. Accompagnano i due candelabri, su ciascun lato, un’anfora per l’olio e il già incontrato ramoscello di palma (*lulav*), questa volta accompagnato anche dall’*etrog*, che con il mirto e il salice compone le quattro specie che si agitano in direzione dei punti cardinali dopo la benedizione durante la festa di Sukkot.

Ἰscrizione proviene da scavi antichi nella catacomba di Monteverde, la quale, scoperta ed esplorata parzialmente da Antonio Bosio nel 1602, fu nuovamente esaminata in varie riprese nel corso del XVIII secolo, prima del sistematico scavo del 1904-1906. Proprio dagli scavi settecenteschi la nostra iscrizione pervenne alla collezione del cardinale Stefano Borgia, nel “museo Borgiano” di Velletri, confluita in parte nei Musei Vaticani nel 1823 (come dimostra la data scolpita in basso a destra sulla lastra). Essa, infine, fu compresa nel Lapidario Ebraico creato all’arrivo delle altre iscrizioni dopo gli scavi d’inizi Novecento.

Ἰscrizione proviene da scavi antichi nella catacomba di Monteverde, la quale, scoperta ed esplorata parzialmente da Antonio Bosio nel 1602, fu nuovamente esaminata in varie riprese nel corso del XVIII secolo, prima del sistematico scavo del 1904-1906. Proprio dagli scavi settecenteschi la nostra iscrizione pervenne alla collezione del cardinale Stefano Borgia, nel “museo Borgiano” di Velletri, confluita in parte nei Musei Vaticani nel 1823 (come dimostra la data scolpita in basso a destra sulla lastra). Essa, infine, fu compresa nel Lapidario Ebraico creato all’arrivo delle altre iscrizioni dopo gli scavi d’inizi Novecento.

*Carlotta Caruso*

*Bibliografia*: Maffei 1749, p. CCCXI n. 8; Brunati 1837, n. 275; Garrucci 1866, p. 192, nr. 16; *ILCV* 4934; *CJJud* 481; Leon 1960, p. 336, nr. 481; *JIWE*, II, p. 161, n. 199; Negroni 2013, p. 203, nr. 47.

**III.5** *Lastra con epitaffio greco di Maria ed emblemi ebraici*, IV secolo e.v. marmo, 28,1 x 38,2 x 1,8-1,5 cm, lettere: 2,3-1,5 cm *provenienza*: Catacomba ebraica di Monteverde (rinvenuta il 16 aprile 1906 nell’area della Galleria X oltre la Galleria XXI) Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30863

Ἐντάδε (I) κῆτε (I) Μαρία, γυνὴ Σαλουτίου, ὅστας (I) / καλώς ἐξήσαν με/πᾶ του ἀνδρός αὐτῆς. Ἐν ἰρήνῃ (I) ἢ κοίμησις αὐῆς (I). ("Qui giace Maria, moglie di Salútios, la quale armoniosamente

visse con il proprio marito. In pace (sia) il riposo di costei!"): così la defunta, che porta uno dei nomi semitici più ricorrenti nelle iscrizioni, è ricordata dal marito dedicante, recante invece un *cognomen* di origine latina (*Salutius*). L’epitaffio mostra uno schema testuale (segnalazione della sepoltura, citazione della defunta e del suo legame familiare con il dedicante, riferimento all’armoniosa vita coniugale) che ricalca quello delle coeve iscrizioni cristiane, contraddistinguendosene per la formula di introduzione e per quella augurale di chiusura (si veda la scheda dell’epitaffio di Istasia e Prima, cat. III.11). È tuttavia arricchito – secondo le consuetudini dell’epigrafica ebraica – da immagini evocative della loro religione di appartenenza, di cui riproducono oggetti e piante cultuali: la *menorà*, di proporzioni maggiori, con bracci ricurvi terminanti in lucerne stilizzate e piccolo basamento quadrato, posta simmetricamente al centro fra uno *shofar* (corno d’ariete o di montone) e un *etrog* (cedro) a sinistra, un *lulav* (ramo di palma con radice) e forse un’anfora ora perduta a destra. Sono oggetti che ritroviamo in molte altre iscrizioni, come in quella già citata di *Istasia* e *Prima* (cat. III.11). *Rosanna Barbera*

*Bibliografia*: *CII* I, 374; *JIWE* II, 56; Müller, Bees 1919, pp. 67-68, n. 66; Bevilacqua 1997, pp. 38-39; Spinola 2001, p. 132, n. 85; Mazzoleni 2013, pp. 436, nota 19, 437, nota 28; Negroni 2013, pp. 251-253, n. 107 (con bibliografia precedente).

**III.6** *Epitaffio di Primitiva e di suo nipote Euphrainon*, III-IV secolo e.v. marmo bianco, rubricatura moderna, 47,5 x 56,7 x 3,5 cm, lettere: 4,5-2,7 cm *iscrizione*: Ἐνθάδε / κῆτε (I) / Πριματίβα (I) μετά / τοῦ ἐγγό/νου αὐτῆς Εὐφρένοντος (I). / Ἐν εἰρήνῃ ἢ κοίμησις αὐτῶν! [κῆτε per κῆται; Πριματίβα per Πριματίβα; Εὐφρένοντος per Εἰφραίνοντος] "Qui giace Primitiva, con suo nipote Euphrainon. Il loro riposo (sia) nella pace!"

*Bibliografia*: CII, I, 385; Goodnick Westenholz 1994, p. 127, n. 54; Noy 1995, pp. 430-431, n. 548; Filippi in Donati 2000, p. 193, n. 11; Utro in *Konstantin der Grosse* 2007; A. Sartori in *Costantino 313 d.C.* 2012, p. 224, n. 102.

Ἰscrizione di Primitiva ed Euphrainon, caso di sepoltura per due corpi dalla Catacomba ebraica romana di Monteverde, presenta numerose analogie con il piccolo epitaffio di Iou-

das (cat. III.9). Il testo dell’iscrizione, infatti, è accompagnato, sulla destra e sulla sinistra, da motivi iconografici decorativi relativi alla religione professata dai due defunti. La parte testuale, tracciata entro le linee guida che tradiscono il lavoro preparatorio del lapicida, è introdotta e conclusa dalle comuni espressioni relative al riposo della morte (“qui giace”; “il loro riposo sia nella pace”). Si osservi il nome latino *Primitiva*, traslitterato in greco, e vicino al nome di *Euphrainon*, che è costituito dall’aggettivo greco “lieto”.

L’apparato decorativo della lastra è, rispetto all’epitaffio di Ioudas, più accurato e armonico, e consiste in due gruppi di emblemi liturgici riprodotti specularmente ai fianchi del testo iscritto. Fra di essi emerge, per dimensioni e ricchezza di particolari, la duplice raffigurazione della *menorà*, il candelabro ebraico a sette bracci, che qui ha il corpo ornato di gemme stilizzate e presenta sulla punta di ciascun braccio una lucerna accesa. Accompagnano i due candelabri, su ciascun lato, un’anfora per l’olio e il già incontrato ramoscello di palma (*lulav*), questa volta accompagnato anche dall’*etrog*, che con il mirto e il salice compone le quattro specie che si agitano in direzione dei punti cardinali dopo la benedizione durante la festa di Sukkot.

Ἰscrizione proviene da scavi antichi nella catacomba di Monteverde, la quale, scoperta ed esplorata parzialmente da Antonio Bosio nel 1602, fu nuovamente esaminata in varie riprese nel corso del XVIII secolo, prima del sistematico scavo del 1904-1906. Proprio dagli scavi settecenteschi la nostra iscrizione pervenne alla collezione del cardinale Stefano Borgia, nel “museo Borgiano” di Velletri, confluita in parte nei Musei Vaticani nel 1823 (come dimostra la data scolpita in basso a destra sulla lastra). Essa, infine, fu compresa nel Lapidario Ebraico creato all’arrivo delle altre iscrizioni dopo gli scavi d’inizi Novecento.

*Umberto Utro*

*Bibliografia*: CII, I, 385; Goodnick Westenholz 1994, p. 127, n. 54; Noy 1995, pp. 430-431, n. 548; Filippi in Donati 2000, p. 193, n. 11; Utro in *Konstantin der Grosse* 2007; A. Sartori in *Costantino 313 d.C.* 2012, p. 224, n. 102.

**III.7** *Lastra con epitaffio di Badizkos e menorà*, circa III-IV secolo e.v. marmo, 21 x 19 x 1,7 cm, lettere: 1,6-0,9 cm

*iscrizione*: Ἐνθάδε κῆτε Βαδίζ/ κω<ς> πατ<ρ>ων⁹/ς. Αταθοπι/ς (I) <ε>ρωτό γω (leggi πῶ); / Ερ’ωρωτό (leggi ere ἐρωτό) ᾿γ/ω (leggi πῶ); Ρυτ. "Qui giace Badizkos patrono. (I) Agáthopus (ti) domando: dove (sei / vai tu)? (Ti) domando o signore: dove (sei / vai)? Precipitai (nella morte)!"

*provenienza*: Catacomba ebraica di Monteverde (ritrovata il 21 novembre 1904 nella Galleria V) Città del Vaticano, Musei Vaticani, Lapidario Ebraico, inv. 30784

*opera esposta al Museo Ebraico*

La breve iscrizione, corredata in basso da una piccola, schematica *menorà*, fu ritenuta incomprendibile per incisione scadente, ambigua forma di alcuni caratteri, lettere omesse, sillabe ripetute, parole dubbie. Lo schema testuale comprende un brevissimo dialogo mistilingue greco-latino scritto in alfabeto greco; dopo la formula greca iniziale compaiono vocaboli latini traslitterati: *patronus*, “patrono” (in assenza di υ – un caso di sincope grafica – il ν greco va letto υν), *erus*, “signore” (appellativo di rispetto gerarchico), *ruì*, passat

o remoto di *rùere*, “cadere”, qui usato nel senso di “morire”, come già in Publio Virgilio Marone, Tito Livio e in antichi epitaffi poetici. Nonostante i difetti apprezziamo il modo di esprimere i sentimenti terreni (anche fra ex schiavi e patroni) e lo stile sintetico, emotivamente coinvolgente, permeato da parole dell’antica e diffusa tradizione classica. Il curatore del sepolcro scrisse o commissionò e approvò una sintesi affascinante che fa perdonare la mediocre fattura artigianale. Il documento è fra i più interessanti del gruppo d’iscrizioni trovate nella catacomba e presenti nel panorama scrittorio dell’Urbe, formidabile crogiolo di culti, credenze, tradizioni conviventi sin dalle sue origini.

*Ivan Di Stefano Manzella*

*Bibliografia*: *CII* I, 308; *JIWE* II, 12; Negroni 2013, pp. 210-211, n. 55; Di Stefano Manzella 2014, pp. 123-133.

**III.8** *Iscrizione sepolcrale di Faustina*, seconda metà del III secolo e.v. frammento di alzata di sarcofago, 15,1 x 89 x 6 cm, lettere: 3-1,5 cm *iscrizione*: Ἐυθά δε κεί/ται φιαστῖνα ((:shofar)) ((:menorà)) ((:lulav)) שרלש *provenienza*: dal secondo miglio della via Appia, fuori porta San

Sebastiano (1732); già al Museo Kircheriano

Roma, Museo Nazionale Romano

- Terme di Diocleziano, inv. 67613

Il frammento è costituito dalla parte sinistra e centrale dell’alzata di un sarcofago costituita da un co-perchio piatto (interpretata anche come possibile lastra di chiusura di loculo, cfr. Laurenzi 2013, p. 81). All’estremità sinistra si conserva un acroterio a forma di maschera teatrale, mentre altre due maschere affiancano la tabella scorniciata contenente l’iscrizione. Paleografia poco accurata con *epsilon* e *sigma* lunati; nella seconda riga, non perfettamente allineata, gli ultimi caratteri risultano di dimensioni digradanti.

Lo scarso testo, in greco, è costituito dalla consueta formula funeraria che indica il luogo di sepoltura, ἔυθά δε κείται, seguita dal nome della defunta, costituito da un unico elemento onomastico, espresso nella forma direttamente traslitterata dal latino φιαστῖνα, in luogo di φιαστῖνα, comunemente attestato (per la forma φιαστῖνα, un solo altro esempio in *JIWE*, II 63); non sono presenti dati biometrici, indicazioni sulla condizione giuridica della defunta né epiteti eulogistici. Alla terza riga, in posizione centrale, si trovano tre raffigurazioni estremamente stilizzate dello *shofar*, della *menorà* e del *lulav*, seguite dal termine *shalom*, iscritto in ebraico, impiegato come formula augurale di pace con valenza simbolico-religiosa, frequentemente affiancata a testi greci o latini (Leon 1960, pp. 75-76; Van der Host 1991, pp. 22-23). La mancata centralità rispetto al resto della riga ha fatto ipotizzare che la formula fosse stata aggiunta in un secondo tempo, forse anche a seguito di un riutilizzo dello stesso sarcofago (cfr. *JIWE*, II, 535). Appare inverosimile l’ipotesi, avanzata in passato, di ricollegare le maschere teatrali presenti nella decorazione con la possibile professione svolta dalla defunta; il ricorso a questa tipologia di elementi è infatti piuttosto comune nell’apparato decorativo dei sarcofagi prodotti nel corso del III secolo e.v. (Mann 1989, pp. 214-215 n. 14; cfr. Noviello in *Terme di Diocleziano* 2012, p. 563 con bibliografia precedente e da ultimo Laurenzi 2013, p. 81).

Il luogo di ritrovamento rende probabile l’appartenenza del sarcofago alla Catacomba di Vigna Randanini (sembra invece da escludersi l’ipotesi, avanzata da alcuni a causa della presenza dell’ebraico nel









carried out in 1646 by Giovita Rossi, abbot of San Paolo *binding*: wooden boards covered in red morocco leather with frames tooled in gold and gilded friezes on the spine; gilded metal cornerpieces and studs. Rome, Abbazia di San Paolo fuori le Mura, Library

The cover of the Codex Bezae Cantabrigiae, fol. 1r

The illuminated codex from the abbey of San Paolo fuori le Mura in Rome, known as the “Bible of San Paolo,” provides considerable evidence of the graphic and illumination trends that developed in the second half of the ninth century in the book production workshops of northern France. The text, penned by a single hand that seems to have trained at the School of Reims, passes down the writings of the two Testaments in the Latin version licensed by St. Jerome (the so-called *Vulgate*), intercalated by ninety-one illuminated initials, thirty-seven full-page incipits and twenty-four large-format plates, one portraying Jerome himself, and another, on fol. 1r, the king of the West Franks, Charles II, known as Charles the Bald (823–877), depicted on a thrown surrounded by his courtiers and seated next to his second wife Richilde of Provence (c. 845–910). It is commonly thought that the codex, documented in Rome since at least the eleventh century, was produced in a scriptorium associated with the imperial commission, such as the one in Tours or in Reims itself, between 870 and 875 (Schade 1959–1960) and presented to Pope John VIII when Charles was crowned as Holy Roman Emperor (29 December 875). The name of a certain “Ingobertus, referens et scriba fidelis,” who proclaims himself “grafidos ausonios aequans, superansque tenore mentis” (that is to say of an equal ability to Italic calligraphers, but their superior in terms of his imagination), is given to us in a dedicatory poem at the start of the volume (fol. 3r), thereby enabling us to distinguish his contribution from that of the anonymous artists who produced the illuminations that embellish the interior. Moreover, the technical and stylistic variations also enable us to distinguish between the hands of three distinct illustrators, who deconstructed their shared iconographic models and translated them into linguistic idioms. The sources used for the illustrations were a ninth-century Christian bible (untraced) and a Byzantine pictorial cycle, perhaps

associated with the imperial commission of Constantinople, from the late fourth–early fifth century. Of the three masters identified thus far, one—the so-called Master of the Evangelists—strove to favor trends of late-Hellenistic ancestry in the mid-Carolingian Renaissance; the second—the “Master of the Images of Thrones”—managed to give his narrative style a two-dimensional firmness that transcends the illusionistic manner typical of the école *rémoise* of the previous generation; the third—the “Master of San Paolo”—stands out for having abandoned an expressive style that was still substantially natural in favor of a fully “medieval” synthetic form.

In addition to the decoration and subjects mentioned, the illustrations to the codex include fourteen scenes from the Old Testament (Bibliothèque nationale, ms. *Lat.* 1), London (British Library, ms. *ADD.* 10546) and Bamberg (Staatliche Bibliothek, Misc. *Class. Bibl.* 1) present some similar stylistic and codicological features. The codex was restored in 1646, its layout was revised and it was given a turquoise velvet cover, of which the metal cornerpieces are still extant. The current red morocco cover was applied in the following century.

*Guido Cornini*

*Bibliography*: Schade 1959, pp. 9–40; Schade 1960, pp. 13–48; Gaehde 1966, pp. 9–25; Gaehde 1971, pp. 351–384; Gaehde 1975, pp. 359–389; Jemolo, Morelli 1981; Tomei 1988, pp. 294–296; Pratesi 1993; Diebold 1994, pp. 6–18; St Claire 1995, pp. 193–202; Low 1997–1998, pp. 265–274; Leclair 2005–2008, pp. 63–78; Cardinali 2009a; Cardinali 2009b, pp. 326–328, cat. 97.

### III.19

*Bible with masorah magna et parva*, 1277 fols. 7v–8r: *Furnishings of the Temple* 22.8 x 20.5 cm (closed) Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2668

The Codex ms. 2668 in the Biblioteca Palatina in Parma is known in the critical literature as the Parma Bible, for the city where it is conserved, or the Toledo Bible, for the city where it was produced. In the Middle Ages, in fact, Toledo had a notable Jewish community in which a celebrated school of scribes, artists and illuminators of religious texts, and especially the Bible, flourished during the thirteenth century. From the colophon (fol. 383v) we learn that the text was copied in 1276–1277 by Hayym ben Israël for Isaac ben Samuel ha-Levi and his sons.

Folios 7v and 8r of the volume contain two full-page illuminations depicting the furnishings of the Temple, an iconographic theme often found in Sephardic Bibles from the fourteenth century on. For this reason, some scholars have suggested in the past that the illuminations may have been executed after the manuscript, which was written in a period influenced by the Catalan Bibles (in particular: Gutmann 1976, pp. 138–139). If instead the illumination is coeval to the text, as more recent studies seem to show, then the Parma Bible is to be considered the first codex to feature this new iconography, which became so popular in the following century (Kogman-Appel 2002, pp. 248–249; Eadem 2004, pp. 68–98 for the codex; pp. 68–75 for the critical discussion about the chronology of the illuminations).

The Bible on display is open at fols. 7v and 8r precisely to show these two extremely important illuminations. The furnishings of the Temple are arranged on a uniform ground, defined as a rectangle by calligraphies and micrographies. All the objects, except for the Tables of the Law, are in gold and nearly all are accompanied by captions in red or green. On fol. 7v, above right, is the *menorah* with a tripod base, flanked by two wick pincers and two containers for the ashes. At the bottom, on either side, are the small ladders to reach the lamps. Above left, are the two Tables of the Law, surmounted by the *kapporet* and two gold cherubs: these elements are contained in a rectangle with a depiction of the Ark of the Covenant. Beneath the Ark are two incense dishes and, below them, the table of the twelve loaves.

The illustrated field of fol. 8r is divided into two rectangular parts by an interwoven decoration. Above right is the altar of perfumes, beneath

which there is the container of the manna between the rod of Moses (on the right) and that of Aaron (on the left); below are two trumpets. Above left there is the altar of the holocausts with three shelves, and the ladder; lower down is the lustral vase with dragon protomes and, below, the *shofar*. There is no proportional relationship between the different objects, which are depicted as distinctly iconic silhouettes. The images are mainly inspired by the description of the Temple in Exodus (25–30), but are not related to the decorations for the manna, beneath which are the *shofar* and two trumpets. Next to the container are the two Tables of the Law, depicted as square elements placed one above the other, surrounded by a rectangular frame with four rings and rods for transporting them: a stylized form evoking the Ark of the Covenant. It is interesting to note that, as in many late fourteenth-century Catalan Bibles, the two cherubs that usually accompany depictions of the Ark in medieval Sephardic Bibles are missing. Next to the Tables is the basin in the shape of a chalice, with Aaron’s rod on the left. In the lower part of the decorated field, in the center, there is the stylized image of the Mount of Olives, inspired by a passage from Zechariah (14, 3–4). This is another characteristic element of Catalan Bibles, which seems to have appeared for the first time in the Istanbul Bible of 1336 (Kogman-Appel 2004, pp. 143–144).

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliography*: Antonioli Martelli 1966; Tamani 1968, p. 46; Gutmann 1976; Richler, Beit-Arié 2001, p. 3; Kogman-Appel 2002; Kogman-Appel 2004.

**III.20**  
*Bible with masorah magna et parva in two volumes*, mid–second half of fourteenth century fols. 7v–8r: *Furnishings of the Temple* 26.5 x 21.2 cm (closed) Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2810–2811

The Bible 2810–2811 in the Biblioteca Palatina in Parma is composed of two volumes, but only one of them—2810—has an illuminated text. There are no indications in the double manuscript that provide historical or technical information, such as the year and place of execution or the names of the scribe and illuminator. However, on the basis of palaeographic and art-historical analyses the manuscript is traceable to the fourteenth-century Catalan Bible School. In fact, a dating to the middle or second half of that century has been proposed for this Bible and its decorations (Kogman-Appel 2004, pp. 147–148, with bibliography).

The volume on display is open at fols. 7v and 8r, which contain full-page illuminations depicting the furnishings of the Temple, mainly in gold and arranged on a ground composed of blue, red, and green squares, delimited by a simple frame with floral elements at the corners.

Folio 7v has a full-page image of the *menorah*. From its lower branches

hang the pincers for the wicks and the utensils for collecting the ashes, two on either side. Below are the two small ladders, schematically depicted sideways on, with six steps, and completely out of proportion to the *menorah*. The arms are the dominant element in the image of the candelabrum while the base—in proportion—is wide and low, in keeping with a style widely adopted in Catalan Bibles in the mid-fourteenth century. In the illumination on fol. 8r we recognize, above left, the container for the manna, beneath which are the *shofar* and two trumpets. Next to the container are the two Tables of the Law, depicted as square elements placed one above the other, surrounded by a rectangular frame with four rings and rods for transporting them: a stylized form evoking the Ark of the Covenant. It is interesting to note that, as in many late fourteenth-century Catalan Bibles, the two cherubs that usually accompany depictions of the Ark in medieval Sephardic Bibles are missing. Next to the Tables is the basin in the shape of a chalice, with Aaron’s rod on the left. In the lower part of the decorated field, in the center, there is the stylized image of the Mount of Olives, inspired by a passage from Zechariah (14, 3–4). This is another characteristic element of Catalan Bibles, which seems to have appeared for the first time in the Istanbul Bible of 1336 (Kogman-Appel 2004, pp. 143–144).

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliography*: Tamani 1968, pp. 51–52; Richler, Beit-Arié 2001, p. 3; Kogman-Appel 2004.

### III.21

*Pentateuch, Prophets, Hagiographers*, fourteenth–fifteenth century codex manuscript on sheepskin parchment, decorated with micrography, Iberian Peninsula, 697 fols., 24 x 50 cm (open) Rome, Museo Ebraico di Roma, on deposit from Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (AS CER) “Giancarlo Spizzichino”

The volume was purchased in 1569 by the School of the Qeneset Ha-Hekhal Temple, as recorded in the ownership note present at fol. 1r. ט"שכ שבע ... ט"ו ז' יומתוים ... פרנס מנשה ר"בכמ משה אבננו ט"ס פיבראדו ... מדרכי ר"בכמ ברוך ... אגיו ההיכל נכסת ק"ק מיד הספר זה קינו 'הנו ק"ק גובר ריומק ל"ז בשכר ל"ז ינהגמטארא שבתי ר"בכמ אלישע ... סקודי חגשה (“Today, Sunday 19

### III.18

*Antico e Nuovo Testamento ("Bibbia di San Paolo fuori le Mura")*, IX secolo e.v. minuscola carolina (titoli e rubriche in capitale rosso e oro; note marginali di mani coeve e posteriori) Membr., 44,3 x 36,2 cm 336 ff. (48 fascicolature, 46 ff. sciolti; segnatura originaria dei fascicoli *c-x* da c. 206 in poi nel margine inferiore sinistro del recto del f. iniziale di ogni capitolo) *testo*: Vulgata latina di San Girolamo secondo la *capitolatio Alcuiniana* (IX secolo) in cifre rosse e secondo la *capitolatio Parisiensis* (XIII secolo) in cifre nere.

*decorazione*: 91 iniziali miniate; 37 *incipit* miniati a piena pagina; 4 tavole dei Canon; 24 scene miniate a piena pagina (+ 1 perduta) *interpolazioni*: al f. 2r formula di giuramento di Roberto il Guiscardo a Gregorio VII (Ceprano, 29 giugno 1080) in minuscola del XI-XII secolo; al f. 13r memoria in lettere capitali auree del restauro fatto eseguire nel 1646 da Giovita Rossi, abate di San Paolo *legatura*: assi lignee rivestite in marocchino rosso con cornici impresse in oro e fregi dorati sul dorso; cantonali e borchie in metallo dorato. Roma, Abbazia di San Paolo fuori le Mura, Biblioteca

Fol. 13r

Il codice miniato dell’abbazia di San Paolo fuori le Mura a Roma, noto con il nome di “Bibbia di San Paolo”, costituisce una notevole testimonianza delle tendenze grafiche e miniatorie sviluppatesi nella seconda metà del IX secolo nelle officine librarie della Francia del nord. Il testo, vergato da un’unica mano che appare educata alla scuola di Reims, tramanda gli scritti dei due Testamenti nella versione latina licenziata da san Girolamo (cosiddetta *Vulgata*), intercalata da 91 iniziali miniate, 37 *incipit* a piena pagina e 24 tavole in grande formato, una delle quali raffigurante lo stesso Girolamo e un’altra, al f. 1r, il re dei Franchi Carlo II, detto il Calvo (823-877), raffigurato in trono tra i suoi cortigiani con accanto la seconda moglie Richilde di Provenza (circa 845-910). È infatti opinione prevalente che il codice, documentato a Roma almeno dall’XI secolo, sia stato prodotto in uno *scriptorium* collegato alla committenza imperiale, come quello di Tours

o della stessa Reims, tra l’870 e l’875 (Schade 1959-1960) e donato a papa Giovanni VIII in occasione dell’incoronazione dello stesso Carminuscola carolina (titoli e rubriche in capitale rosso e oro; note marginali di mani coeve e posteriori) Membr., 44,3 x 36,2 cm 336 ff. (48 fascicolature, 46 ff. sciolti; segnatura originaria dei fascicoli *c-x* da c. 206 in poi nel margine inferiore sinistro del recto del f. iniziale di ogni capitolo) *testo*: Vulgata latina di San Girolamo secondo la *capitolatio Alcuiniana* (IX secolo) in cifre rosse e secondo la *capitolatio Parisiensis* (XIII secolo) in cifre nere.

*decorazione*: 91 iniziali miniate; 37 *incipit* miniati a piena pagina; 4 tavole dei Canon; 24 scene miniate a piena pagina (+ 1 perduta) *interpolazioni*: al f. 2r formula di giuramento di Roberto il Guiscardo a Gregorio VII (Ceprano, 29 giugno 1080) in minuscola del XI-XII secolo; al f. 13r memoria in lettere capitali auree del restauro fatto eseguire nel 1646 da Giovita Rossi, abate di San Paolo *legatura*: assi lignee rivestite in marocchino rosso con cornici impresse in oro e fregi dorati sul dorso; cantonali e borchie in metallo dorato. Roma, Abbazia di San Paolo fuori le Mura, Biblioteca

Fol. 13r

Il codice miniato dell’abbazia di San Paolo fuori le Mura a Roma, noto con il nome di “Bibbia di San Paolo”, costituisce una notevole testimonianza delle tendenze grafiche e miniatorie sviluppatesi nella seconda metà del IX secolo nelle officine librarie della Francia del nord. Il testo, vergato da un’unica mano che appare educata alla scuola di Reims, tramanda gli scritti dei due Testamenti nella versione latina licenziata da san Girolamo (cosiddetta *Vulgata*), intercalata da 91 iniziali miniate, 37 *incipit* a piena pagina e 24 tavole in grande formato, una delle quali raffigurante lo stesso Girolamo e un’altra, al f. 1r, il re dei Franchi Carlo II, detto il Calvo (823-877), raffigurato in trono tra i suoi cortigiani con accanto la seconda moglie Richilde di Provenza (circa 845-910). È infatti opinione prevalente che il codice, documentato a Roma almeno dall’XI secolo, sia stato prodotto in uno *scriptorium* collegato alla committenza imperiale, come quello di Tours

presentano caratteri stilistici e codicologici in parte affini. Nel 1646 il codice fu restaurato, rivisto nell’impaginazione e dotato di una coperta in velluto turchino, di cui si conservano ancora i cantonali metallici; nel secolo successivo venne applicata la presente in marocchino rosso. *Guido Cornini*

*Bibliografia*: Schade 1959, pp. 9-40; Schade 1960, pp. 13-48; Gaehde 1966, pp. 9-25; Gaehde 1971, pp. 351-384; Gaehde 1975, pp. 359-389; Jemolo, Morelli 1981; Tomei 1988, pp. 294-296; Pratesi 1993; Diebold 1994, pp. 6-18; St. Claire 1995, pp. 193-202; Low 1997-1998, pp. 265-274; Leclair 2005-2008, pp. 63-78; Cardinali 2009a; Cardinali 2009b, pp. 326-328 cat. 97.

### III.19

*Bibbia con mesorà magna et parva*, 1277 ff. 7v-8r: *Arredi del Tempio* 22,8 x 20,5 cm (chiuso) Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2668

Fol. 7v

Il Codice ms. 2668 della Biblioteca Palatina di Parma è noto nella letteratura critica con i nomi di Bibbia di Parma, dalla città in cui è conservato, o Bibbia di Toledo, dalla città in cui fu realizzato, sede nel Medioevo di un’importante comunità ebraica in seno alla quale fiori – nel corso del XIII secolo – una celebre scuola di scribi, artisti e decoratori di testi religiosi, soprattutto di Bibbie. Dal colophon (f. 383v) si apprende anche che il testo fu copiato nel 1276-1277 da Hayym ben Israël per Isaac ben Samuel ha-Levi e i suoi figli. Il volume contiene ai ff. 7v e 8r due miniature a piena pagina che raffigurano gli arredi del Tempio, un tema iconografico frequente e diffuso nelle Bibbie sefardite dal XIV secolo. Per tale motivo, in passato, alcuni studiosi hanno ipotizzato che le due miniature potessero essere state realizzate in un momento successivo a quello dell’estensione del manoscritto sotto l’influenza delle Bibbie catalane (in particolare: Gutmann 1976, pp. 138-139). Se invece, come sembrerebbe secondo gli studi più recenti, la decorazione è contestuale alla scrittura, allora la Bibbia di Parma sarebbe da considerare come il primo codice a presentare questa nuova iconografia, che tanto successo avrà nel secolo seguente (Kogman-Appel 2002, pp. 248-249; Kogman-Appel 2004, pp. 68-98 per il codice; pp. 68-75 per la discussione critica sulla cronologia delle miniature).

In mostra la Bibbia è aperta ai ff. 7v e 8r proprio per mostrare queste importantissime miniature. Gli arredi del Tempio sono disposti su un fondo uniforme, definito da calligrafie e micrografie che delimitano un rettangolo. Tutti gli oggetti, tranne le tavole della Legge, sono in oro e quasi tutti sono accompagnati da didascalie, in verde e rosso. Al f. 7v, in alto a destra, è la *menorà* su piede trilobato, fiancheggiata da due pinze per gli stoppini e due raccoglitori per le ceneri. Alla base, una per lato sono le scalette per raggiungere le lampade. In alto a sinistra sono le due tavole della Legge, sormontate dalla *kapporet* e dai due cherubini d’oro: questi elementi sono chiusi in un rettangolo, che raffigura l’arca dell’alleanza. Sotto l’arca sono due piattini per l’incenso e, in basso, la tavola dei dodici pani.

Il campo illustrato al f. 8r è diviso in due parti rettangolari da una decorazione a intreccio. In alto a destra è l’altare dei profumi, sotto il quale è il vaso della manna tra la verga di Mosè (a destra) e quella di Aronne (a sinistra); in basso sono due trombe. In alto a sinistra è invece l’altare degli olocausti a tre ripiani e con la scala; al di sotto è il vaso del lustrale con protomi di draghi e, in basso, lo *shofar*. Non esiste rapporto di proporzione fra i diversi oggetti, raffigurati come *silhouettes* dall’aspetto fortemente iconico. La loro immagine è ispirata, principalmente, alla descrizione del Tempio in Esodo (25-30) ma non ha alcun rapporto con l’illustrazione di questo libro: le due miniature con gli arredi del Tempio sono infatti inserite all’inizio del volume e servono da immagine introduttiva all’intera Bibbia.

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliografia*: Antonioli Martelli 1966; Tamani 1968, p. 46; Gutmann 1976; Richler, Beit-Arié 2001, p. 3; Kogman-Appel 2002; Kogman-Appel 2004.

### III.20

*Bibbia con mesorà magna et parva in due volumi*, metà-seconda metà del XIV secolo ff. 7v-8r: *Arredi del Tempio* 26,5 x 21,2 cm (chiuso) Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2810-2811

La Bibbia 2810-2811 della Biblioteca Palatina di Parma è composta da due volumi, dei quali solo il 2810 contiene decorazioni del testo. Il doppio manoscritto non possiede

indicazioni interne che facciano luce su dati tecnici e storici quali l’anno, il luogo e l’autore della compilazione e della decorazione. Sulla base dell’analisi paleografica e storico-artistica il manoscritto è comunque riconducibile all’ambito delle Bibbie catalane del Trecento. In particolare, per questa Bibbia e per le sue decorazioni, è stata proposta una datazione alla metà-seconda metà del secolo (Kogman-Appel 2004, pp. 147-148, con bibliografia).

In mostra il volume è aperto ai ff. 7v e 8r, che contengono miniature a piena pagina raffiguranti gli arredi del Tempio, per la maggior parte in oro e disposti su un fondo a riquadri in blu, rosso e verde, delimitato da una semplice cornice a listello con elementi floreali agli angoli.

Il f. 7v mostra un’immagine a tutta pagina della *menorà*. Dai suoi bracci inferiori pendono le pinze per gli stoppini e gli strumenti per raccogliere la cenere, due per lato. In basso sono le due scalette, delineate di profilo e in maniera schematica con sei scalini e di dimensioni completamente sproorzionate rispetto alla *menorà*. I bracci costituiscono l’elemento maggiore della raffigurazione del candelabro mentre la base è – in proporzione – larga e bassa, secondo quadrati posti l’uno sopra l’altro e inclusi in una cornice rettangolare con quattro anelli e stanghe per il trasporto, forma stilizzata che allude all’arca dell’alleanza. Può essere interessante notare che, come in molte Bibbie catalane di tardo Trecento, manca l’immagine dei due cherubini che solitamente accompagnano la raffigurazione dell’arca dell’alleanza nelle Bibbie sefardite del Medioevo. A destra, accanto all’arca, è il bacino a forma di calice, con la verga di Aronne alla sua sinistra. Nella parte inferiore del campo decorato, al centro, si riconosce l’immagine stilizzata del monte degli Ulivi, che si basa su un passo del Libro di Zaccaria (14,3-4) e che costituisce un altro elemento caratteristico delle Bibbie catalane, comparsa sembra per la prima volta nella Bibbia di Istanbul, del 1336 (Kogman-Appel 2004, pp. 143-144).

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliografia*: Antonioli Martelli 1966; Tamani 1968, p. 46; Gutmann 1976; Richler, Beit-Arié 2001, p. 3; Kogman-Appel 2002; Kogman-Appel 2004.

**III.20**  
*Bibbia con mesorà magna et parva in due volumi*, metà-seconda metà del XIV secolo ff. 7v-8r: *Arredi del Tempio* 26,5 x 21,2 cm (chiuso) Parma, Biblioteca Palatina, ms. 2810-2811

La Bibbia 2810-2811 della Biblioteca Palatina di Parma è composta da due volumi, dei quali solo il 2810 contiene decorazioni del testo. Il doppio manoscritto non possiede

*Nicoletta Bernacchio*

shevat 5329, corresponding to February 16, 69, we, Moshè son of Menashè, *parnas* of the School of the temple and myself [...] Barukh son of Mordekhay Di Cori treasurer of the aforesaid School, have purchased this book from Elish'á son of Shabetay from Terracina for 5 scudi”).

The volume was bound in full leather with heated stamps, the family coat of arms and double clasps by Moisé Zivi [Zevi].

The *masorah* magna in micrography in the right margin of many pages is arranged in the shape of a *menorah* with ascending arms.

*Amedeo Spagnoletto*

*Bibliography*: Cat. National Library of Israel Record Number 000172872; *Mostra Permanente della Comunità israelitica di Roma: catalogo* 1960, p. 10, no. 20; Sirat 1981, pp. 43 ff.

**III.22**

*Bible with mesorah and the Sefer Haniqud by Rabbi David Kimhi (Narbonne, c. 1160 – c. 1235), 1299–1300* Samuel ben Abraham (scribe) Joseph Hatzarfati (illustrator) fols. 316v–317r: *Zechariah’s Vision of the menorah* and masoretic notes, 28.2 x 21.7 cm Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal, IL 72

*work on display at the Museo Ebraico*

The so-called Cervera Bible is one of the most ancient and remarkable Sephardic Bibles. The colophon tells us that the text was copied by the scribe Samuel ben Abraham ibn Nathan, who informs the reader that he executed the work between July 30, 1299 and May 19, 1300 in Cervera, while recovering from a broken leg. Hence the manuscript is known as the Cervera Bible. However, scholars do not agree as to whether this is Cevera in New Castile (not far from Toledo), Cervera in Catalonia (between Barcelona and Lerida; Metzger 1990), or Cervera del Rio Alhama, a town in Castile between Tudela and Soria (as suggested in a recent and convincing hypothesis: Kogman-Appel 2004, pp. 98–99 and 125–126). In a second colophon—which is quite unusual—composed of figurative letters (fol. 316v) the reader also learns the name of the artist who illuminated the codex, a certain Joseph Hatzarfati, known as

the Frenchman: “I, Joseph, the Frenchman, decorated and finished this book.” He produced the rich illustrations in gold and extremely vivid colors. There are no other known works by this illuminator, who incorporated in the Cervera Bible figurative elements and narrative compositions (e.g. *Stories of Jonah*, fol. 304r) that were far removed from the aniconism of the Sephardic Bibles, deriving instead from the French Christian-Gothic tradition in which he was probably trained (Kogman-Appel 2002, pp. 265–267; Kogman-Appel 2004, pp. 125 and 199–200).

We also learn the name of the author of the mesorah of this unique manuscript: Joshua bar Abraham ibn Gaon, who notes in his micrographs that he executed the work between June and July of 1300 in Tudela for Rabbi Sasson from Cervera.

The Bible on display is open at fols. 316v–317r. Fol. 316v contains a full-page representation of the *menorah* flanked by two olive trees from which the oil that fuels the lamps issues forth. Here Joseph Hatzarfati has created a unique iconography that is not found in any other codex and cannot be related either to depictions of the Temple furnishings, or of the only *menorah* present in other Sephardic Bibles (Kogman-Appel 2002, p. 123). In fact, the image is not positioned at the beginning of the manuscript but in the text, as a comment on the Vision of Zechariah (Zechariah 4, 1–14): “And the angel that talked with me came again, and waked me, as a man that is wakened out of his sleep. And said unto me, What seest thou? And I said, I have looked, and behold a candlestick all of gold, with a bowl upon the top of it, and his seven lamps thereon, and seven pipes to the seven lamps, which are upon the top thereof. And two olive trees by it, one upon the right side of the bowl, and the other upon the left side thereof. [...] Moreover the word of the LORD came unto me, saying [...] those seven; they are the eyes of the LORD, which run to and fro through the whole earth. Then answered I, and said unto him, What are these two olive trees upon the right side of the candlestick and upon the left side thereof? And I answered again, and said unto him, What be these two olive branches which through the two golden pipes empty the golden oil out of themselves? And he answered me and said, Know-

est thou not what these be? And I said, No, my lord. Then said he, These are the two anointed ones, that stand by the LORD of the whole world.”

On fol. 317v the text by Samuel ben Abraham ibn Nathan is laid out in two columns. In the lower part of the page are two micrographs in the form of deer facing each other, which are the work of Joshua bar Abraham ibn Gaon. The side margins of the folios have ornamental illumination are all introduced in the book.

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliography*: Metzger 1990; Kogman-Appel 2002; Kogman-Appel 2004.

**III.23**

*Barcelona Codex (Pentateuch), 1325* 217 fols., 36.7 x 30 x 7.5 cm Rome, Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCIER) “Giancarlo Spizzichino”

Parchment codex in folio, containing the Pentateuch, in two columns, with masoretic notes at the head and foot of the pages. This hand copy of the text was made in Barcelona and commissioned by Itzchaq, son of Avraham, son of Shmuel, son of Ardit, resident in Majorca, and completed in the month of Iyar of the year 5085 in the Jewish calendar (1325 in the Julian calendar).

The Codex was brought to Rome by Jews from the Hispanic territories following their expulsion in 1492, and belonged to the Castilian School (Synagogue) for centuries. It is the third oldest of twenty-five texts owned by the library of the Jewish Community, which survived the looting carried out between October and December 1943 by the SS Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, because they were hidden in the Biblioteca Vallicelliana in Rome. The Codex was restored in 2015 thanks to private financing.

The micrographic illustrations contain prayers and biblical citations common to the Castilian calligraphic repertoire, but there are also examples of Catalan script in the text. In particular, on folios 213v and 215r are depicted respectively and said unto him, What be these two olive trees upon the right side of the Temple of Jerusalem and of the *menorah* and the utensils for lighting it. The illustrations of Temple objects (the trumpets,

altar, Tables of the Law with the Ten Commandments, container of manna, a musical instrument—probably a harp—the *shofar*, or ram’s horn, shovel, basin for ablutions, juglet for the oil, table for the offering of bread) refer to verses from Job.

Other micrographies are used to frame certain texts and to create an elaborate *Magen David* (Shield of David, the six-pointed star) and abstract decorations. The side margins of the folios have ornamental motifs at the beginning of each *Parashah* (section of the Pentateuch), including regular candelabra and others with branches in the form of bird’s heads or leaves, which were characteristic of handwritten Catalan Bibles from the fourteenth century onward.

*Silvia Haia Antonucci, Gabriella Yael Franzone, Claudio Procaccia*

*Bibliography*: Metzger 1970–1971, pp. 169–185; Metzger 1974, pp. 86–116; Revel-Neher 1998; Nark-iss 1999, pp. 81–86; Halperin 2013.

**III.24**

*Hebrew Bible in Castilian known as the “Alba Bible”,* Maqueda, 1422–1433 manuscript, 513 fols., 334 illuminations translation from Hebrew into Castilian by Rabbi Moshe Arragel de Guadalajara: 1422–1430 transcription and illuminations: 1430–1433 39 x 26 cm (closed) Madrid, Palacio de Liria

There is nothing in fifteenth-century Europe comparable to the Bible translated with an extensive commentary by Moshe Arragel de Guadalajara between 1422 and 1431 in Maqueda, near Toledo. The rabbi neither wanted nor was able to reproduce the traditional version. His patron Don Luis de Guzmán, Grand Master of Calatrava, demanded a new translation, because in the Bibles in use “the Castilian is very corrupted.” This was Don Luis’s first requirement, but it was not the only one. Two further obstacles had to be overcome: to occupy the knight’s leisure the reading had to be useful, arriving at the heart of the meaning of the sentences. For this reason Don Luis required “a gloss on the obscure passages,” a commentary based on Christian and Jewish exegesis, both then accessible through the *Postillae* of Nicolás of Lyra (1331). Don Luis

wanted to understand what he read, and in his glosses Arragel offered him different exegetical points of view, from a personal and critical standpoint, and to develop his commentary he made use of the third condition laid down by Luis de Guzmán: that his Bible should be profusely illustrated. Arragel, who initially rejected the task, citing the prohibition to represent images, ended up taking complete control of the undertaking. Text, image, and commentary are arranged in the Alba manuscript in such a way that the eye can take in all the information simultaneously. If necessary, the natural order of the glosses is changed, and they are placed beside the image that illustrates them: word, gloss, and image divide the visual space. Thanks to Luis de Guzmán, Arragel set down his eclectic point of view on the Scriptures; if circumstances had been different, he would probably have translated the Bible into Latin, and turned it into a necessary complement to Nicolás of Lyra. His efforts were not in vain, but were gathered in a single copy on parchment: the magnificent manuscript preserved by the House of Alba.

*Gemma Avenozo*

*Bibliography*: Sainz de la Maza 2007; Serrano 2014, pp. 16–17.

**III.25**

*Scroll of the Holy Places, Safed,* sixteenth century tempera and ink on parchment Jerusalem, The National Library of Israel, Heb. 6947

This parchment scroll, decorated with various paintings made with tempera, is attributed to the scribe Uri, son of Simon, from Biella. The scroll was written during the sixteenth century in Safed. By then, this city, together with Jerusalem, Tiberias, and Hebron, was one of the four Holy Cities for the Jews. In fact, all along the sixteenth century, at the peak of the Ottoman empire, Safed became the main center of Jewish mysticism. Thus, the Spanish Kabbalists, Rav Isaac Luria, *HaAri*, and Rav Moshe Cordovero, *Ramak*, settled there. The city was also the seat of Rav Joseph Caro, the author of the *Shulchan Aruch*. During the sixteenth century, scribes produced pilgrimage guides in the form of scrolls, such as this one, for the Jews visiting the Holy Land. These illustrated scrolls took pilgrim guides

*Bibliografia*: Tamani 1968, pp. 51-52; Richler, Beit-Arié 2001, p. 3; Kogman-Appel 2004.

**III.21**

*Pentateuco, Profeti e Agiografi,* XIV-XV secolo codice manoscritto su pergamena ovina decorato con micrografia, penisola iberica, 697 ff., 24 x 50 cm (aperto) Roma, Museo Ebraico di Roma, in deposito dall’Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCIER) “Giancarlo Spizzichino”

Il volume venne acquistato nel 1569 dalla Scuola del Tempio *Qeneset Ha- Hekhal*, come riportato nella nota di possesso presente al f. 1r: פִּיבְרָאוֹר... ט'שֵׁב שֶׁשֶׁט... ט"ו 'א יוֹסֵהוּם כִּסֵּט ק"פ פִּרְטֵס מְנַשֶׁה ר"בכֵּב מִשֶׁה אֲנֻחְנוּ ט"ס רְיוּמֵק ל"ו מְדוּרֵי ר"בכֵּמ בְּרוּךְ ... אֵוִי הֵיכֵל אֵלִישֶׁע מִיד הַסֵּפֶר זֶה קִינְיוֹ ה'נוֹ ק"ק גּוֹבֵר הַמִּשֶׁה בִּשְׁכַר ל"ו יִהְיֶמֶטֶאָרֶה שְׁבֹתֵי ר"בכֵּמ יִקְרִיד ... ("oggi, domenica 19 shevat 5329, corrispondente al 16 febbraio 69 noi Moshè figlio di Menashè, *parnas* della Scuola del tempio e io... Barukh figlio di Mordekhay Di Cori tesoriere della Scuola suddetta abbiamo acquistato questo libro da Elisha’ figlio di Shabetay da Terracina per 5 scudi”).

Il volume venne fatto rilegare in piena pelle con incisioni a ferro, stemma della famiglia e doppi fermagli di ambito francese nella quale egli si era probabilmente formato (Kogman-Appel 2002, pp. 265-267; Kogman-Appel 2004, p. 125 e pp. 199-200). Infine, conosciamo anche il nome dell’autore della *mesorà* di questo straordinario manoscritto: Joshua bar Abraham ibn Gaon, che nelle sue micrografie annota di aver eseguito il lavoro tra giugno e luglio dell’anno 1300 a Tudela per Rabbi Sasson di Cervera.

In mostra la Bibbia è aperta ai ff. 316v-317r. L’intero f. 316v contiene una raffigurazione della *menorà* affiancata da due ulivi dai quali sgorga l’olio che va ad alimentare le lampade. Qui Joseph Hatzarfati ha creato un’iconografia unica, che non si ritrova in nessun altro codice e che non può essere messa in relazione con le raffigurazioni degli arredi del Tempio o della sola *menorà* presenti in altre Bibbie sefardite (Kogman-Appel 2002, p. 123). L’immagine non è infatti posta all’inizio del manoscritto ma nel testo, a commento della Visione di Zaccaria (Zaccaria 4,1-14): “E l’inviato divino che parlava con me ritornò, e mi svegliò, come uno che si desta dal suo sonno. E mi disse: ‘Che cosa vedi tu?’. Ed io

**III.22**

*Bibbia con mesorà e il Sefer Haniqud di Rabbi David Kimhi (Narbona, circa 1160 - circa 1235), 1299-1300* Samuel ben Abraham (scrivente) Joseph Hatzarfati (illustratore) ff. 316v-317r: *Visione di Zaccaria della menorà e note masoretiche* 28,2 x 21,7 cm Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, IL 72

*opera esposta al Museo Ebraico*

La cosiddetta Bibbia di Cervera è tra le più antiche e straordinarie Bibbie sefardite. Grazie al colophon si sa che il testo della Bibbia fu copiato

dallo scriba Samuel ben Abraham ibn Nathan, che informa il lettore di aver eseguito questo lavoro tra il 30 luglio 1299 e il 19 maggio 1300 a Cervera, durante il periodo di guarigione dalla frattura a una gamba. Per questo motivo il manoscritto è noto come Bibbia di Cervera. Non esiste tuttavia concordia fra gli studiosi se si tratti di Cervera nella Nuova Castiglia (non lontano da Toledo), di Cervera in Catalogna (tra Barcellona e Lerida; Metzger 1990), oppure ancora di Cervera del Rio Alhama, cittadina della Castiglia tra Tudela e Soria (secondo una recente e convincente ipotesi: Kogman-Appel 2004, pp. 98-99 e pp. 125-126).

In un secondo, inusuale, colophon – composto da lettere figurate (f. 316v) – il lettore è informato anche sul nome dell’artista che minìò il codice: Joseph Hatzarfati, ossia *Il Francese*: “Io, Joseph, il Francese, ho decorato e finito questo libro”. Egli fu autore di ricche illustrazioni in oro e colori straordinariamente vivaci. Non si conoscono altre opere di questo miniatore, che inserì nella Bibbia di Cervera elementi figurativi e composizioni narrative (ad esempio: *Storie di Giona*, f. 304r) del tutto distanti dall’aniconismo delle Bibbie sefardite e derivanti piuttosto dalla tradizione cristiano-gotica di ambito francese nella quale

risposi: ‘Ho visto, ed ecco un candelabro tutto d’oro con una sfera sulla sua cima, e sopra di questa sette suoi lumi, e sette canali, uno per ciascuno dei lumi che vi sono sopra, e presso di essa due ulivi, uno a destra e uno a sinistra della sfera’. [...] E fu la parola del Signore a me in questi termini: ‘[...] Quei sette lumi sono gli occhi del Signore nella Nuova Castiglia (non lontano da Toledo), di Cervera in Catalogna (tra Barcellona e Lerida; Metzger 1990), oppure ancora di Cervera della Castiglia tra Tudela e Soria (secondo una recente e convincente ipotesi: Kogman-Appel 2004, pp. 98-99 e pp. 125-126). Mi disse: ‘Non sai che cosa significano?’. Risposi: ‘No! Mio signore’. Prese allora a dirmi: ‘Sono i due uti che stanno presso il Padrone di tutta la terra’”.

Al f. 317v il testo, vergato da Samuel ben Abraham ibn Nathan, si dispone su due colonne. Nella parte inferiore della pagina sono due micrografie a forma di cerbiatti affrontati, opera di Joshua bar Abraham ibn Gaon. Sono così qui presenti i tre artefici che hanno realizzato questo capolavoro della miniatura spagnola ed europea.

*Nicoletta Bernacchio*

*Bibliografia*: Metzger 1990; Kogman-Appel 2002; Kogman-Appel 2004.

**III.23**

*Codice di Barcellona (Pentateuco),* 1325 217 ff., 36,7 x 30 x 7,5 cm Roma, Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCIER) “Giancarlo Spizzichino”

Codice pergameneo *in folio*, contenente il Pentateuco, su due colonne, con note masoretiche a capo e a piè di pagina; il testo è stato copiato a mano in Barcellona per incarico di Itzchaq, figlio di Avraham, figlio di Shmuel, figlio di Ardit, residente in Maiorca, e completato nel mese di Iyar dell’anno 5085 del calendario ebraico (1325 del calendario giuliano).

Arrivato a Roma con gli ebrei provenienti dai territori ispanici a seguito dell’espulsione del 1492, il Codice è appartenuto per secoli alla Scuola (Sinagoga) Castigliana. Si tratta di uno dei venticinque testi, il terzo per antichità, della biblioteca della Comunità scampati alla razzia perpetrata tra l’ottobre e il dicembre 1943 dalle SS della Einsatztab Reichsleter Rosenberg, poiché nascosti presso la Biblioteca Vallicelliana.

È stato restaurato nel 2015 grazie a un finanziamento privato.

Le illustrazioni, micrografate, contengono preghiere e citazioni bibliche comuni al repertorio calligrafico castigliano, anche se nel testo sono pure presenti esempi di scrittura catalana. In particolare, nei ff. 213v e 215r sono ritratte, rispettivamente, le immagini di alcuni oggetti utilizzati nel Tempio di Gerusalemme e della *menorà* con gli strumenti atti alla sua accensione. Le illustrazioni degli oggetti del Tempio (le trombe, l’altare, le tavole della Legge con i Dieci Comandamenti, il contenitore per la manna, uno strumento musicale – probabilmente un’arpa –, lo *shofar* ovvero il corno d’ariete o di montone, la paletta, la bacinella per le abluzioni, la scodella per l’olio, il tavolo per l’offerta del pane) comprendono versi tratti dal libro di Giobbe. Altre micrografie sono utilizzate per contornare alcuni scritti e disegnare un elaborato *magen David* (scudo di Davide, la stella a sei punte) e decorazioni astratte. I margini laterali dei fogli recano motivi ornamentali all’inizio di ogni *parashà* (sezione del Pentateuco): candelabri anche con rami a forma di teste di uccelli o di foglia, caratteristici delle Bibbie catalane manoscritte dal XIV secolo.

*Silvia Haia Antonucci, Gabriella Yael Franzone, Claudio Procaccia*

*Bibliografia*: Metzger 1970-1971, pp. 169-185; Metzger 1974, pp. 86-116; Revel-Neher 1998; Narkiss 1999, pp. 81-86; Halperin 2013.

**III.24**

*Bibbia ebraica in castigliano, detta “Bibbia di Alba”,* Maqueda, 1422-1433 manoscritto, 513 ff., 334 miniature traduzione dall’ebraico in castigliano di rabbi Moshe Arragel de Guadalajara: 1422-1430 trascrizione e miniature: 1430-1433 39 x 26 cm (chiuso) Madrid, Palacio de Liria

*Bibliografia*: Sainz de la Maza 2007; Serrano 2014, pp. 16-17.

**III.25**

*Rotolo dei Luoghi Santi, Safed,* XVI secolo tempera e inchiostro su pergamena Gerusalemme, The National Library of Israel, Heb. 6947

Questo rotolo di pergamena, decorato con vari disegni a tempera, viene attribuito allo scriba Uri, figlio di Simon, da Biella. Fu scritto durante il XVI secolo a Safed. Da allora questa città, insieme a Gerusalemme, Tiberiade e Hebron, di-

Questa era la prima esigenza di don Luis, ma non l’unica. Due ulteriori ostacoli dovevano essere superati: per intrattenere il gentiluomo la lettura doveva essere profuica e dargli modo di penetrare fino in fondo il significato delle frasi. Per questo don Luis aveva bisogno della “glossa per i passi oscuri”, un commento che gli facesse da guida fondato sull’esegesi cristiana e quella ebraica, allora accessibile tramite le *Postillae* di Niccolò di Lira (1331). Il maestro voleva comprendere ciò che leggeva, e Arragel gli offrì nelle sue glosse diversi punti di vista esegetici formulati a partire dalla propria interpretazione personale, critica nei confronti di tutti, per sviluppare la quale approfittò della stessa condizione posta da Luis de Guzmán: la *sua* Bibbia doveva essere profusamente illustrata.

Arragel, che inizialmente rifiutò l’incarico appellandosi al divieto di rappresentare immagini, finì per assumere il controllo assoluto dell’impresa. Nella Bibbia di Alba, testo, immagine e commento sono articolati in modo di consentire allo sguardo di cogliere in un solo passaggio la totalità delle informazioni. Se è necessario, le glosse non rispettano l’ordine naturale e appaiono proprio accanto alla miniatura che le illustra: parola, glossa e immagine condividono lo spazio visivo. Grazie a Luis de Guzmán, Arragel poté tramandare il suo eclettico punto di vista sulle Scritture in un testo che, se le circostanze fossero state diverse, probabilmente sarebbe stato tradotto in latino e si sarebbe trasformato in un imprescindibile complemento dell’opera di Niccolò di Lira.

Il suo sforzo non fu vano e fu plasmato in un unico codice su pergamena: il magnifico manoscritto custodito dalla Casa d’Alba.

*Gemma Avenozo*

*Bibliografia*: Sainz de la Maza 2007; Serrano 2014, pp. 16-17.

**III.25**

*Rotolo dei Luoghi Santi, Safed,* XVI secolo tempera e inchiostro su pergamena Gerusalemme, The National Library of Israel, Heb. 6947

Questo rotolo di pergamena, decorato con vari disegni a tempera, viene attribuito allo scriba Uri, figlio di Simon, da Biella. Fu scritto durante il XVI secolo a Safed. Da allora questa città, insieme a Gerusalemme, Tiberiade e Hebron, di-

made for Muslims as their primary source of inspiration. In fact, both type of scrolls share in various stylistic elements, such as the depiction of buildings from a frontal perspective as well as the choice of the most familiar viewpoint. Besides, following the canons of Islamic art, the artist has a tendency to oversimplify the architectonical elements of the building and of the trees in the background, creating an overall abstract structure. The most important building depicted on this scroll is of course the Dome of the Rock, termed as the *Beit ha Miqdash*. The building is seen from the East, which was the most familiar view of the Temple Mount. The foundation stone, inside the building, is identified through an inscription. A further good example is the rendering of the Gate of Mercy, known as the Golden Gates, the only eastern gate of the Temple Mount. This double gate had a deep messianic meaning for Jews as well as Christians and Muslims. According to the Book of Ezekiel (Ezekiel 44, 1–3), the Divine Presence, or *Shekhinah*, came into sight through the Eastern Gate, and it shall show again, in the Days of the Messiah.

Samuele Rocca

*Bibliography*: Berger 2012, pp. 225–252.

**III.26**

*Paderborn candelabrum*, c. 1300 brass, h 215 cm Paderborn, Busdorkirche

The freestanding candelabrum from Paderborn is characterized by the skilful play of formal contrast between its two parts. Whereas the slender base is unusually elaborate and decorated with zoomorphic elements and racemes, the main stem and branches have an elegant simplicity and austere aspect. The domed base rests on three lion paws and is decorated with a symbolic and evocative scene featuring two stags, a hunting dog, a camel, and two lions, arranged in pairs beneath a tree whose leaves they are eating. These elements evoke Isaiah’s vision of paradise (65, 25) in which wild animals become docile and nourish themselves with plants. The decoration of the base certainly finds precedents in the sumptuary production of Lower Saxony and Westphalia in the thirteenth century but the shape of the arms seems completely original with

respect to Romanesque models, making the Paderborn piece an early example of the Gothic candelabrum. Instead of branching out evenly from either side of the stem, the arms ramify from the two lowest branches, conjuring the image of a tree. The candle holders are placed horizontally at an equal height, creating a balanced contrast with the verticality of the artifact.

The candelabrum is now in the east choir of the Busdorkirche. The construction of the church is documented in the indulgences of 1289, 1296, and 1299, and in all probability coincided with the commissioning of the candelabrum, datable to around 1300. Its current placement, between the main altar and the simple stone sarcophagus of Bishop Meinwerk, is related to the building’s early history. In fact, in the area beneath the choir in the Busdorkirche there was previously a church modelled on the Holy Sepulchre in Jerusalem, which was founded by Meinwerk himself in 1036. In this respect, the Paderborn candelabrum with seven arms confirms the close link between this place of worship and the Holy Land, as well as the Jewish roots of Christianity. *Sarah Kinzel*

*Bibliography*: Barsanti 1993; Bloch 1961, pp. 163–164, fig. 98; Köb 2009, pp. 40–45; Schmitz 1986, pp. 196–198.

**III.27**

*Tabula Magna Lateranensis where is mentioned the “candelabrum aureum”*, 1288–1292 Rome, Basilica di San Giovanni in Laterano

*cast on display at the Museo Ebraico*

The *Tabula Magna Lateranensis* is a mosaic inscription from the time of Pope Nicholas IV (1288–1292) housed in the Basilica of San Giovanni in Laterano, now visible to the left of the entrance to the sacristy. The same basilica also houses another very similar panel from the same period, to the right of the sacristy, which refers to the renovation of the church by Pope Nicholas. The inscription is written in gilded semi-Gothic letters on a dark blue background, and lists the treasures kept in the cathedral of Rome and in the nearby chapel of the Sancta Sanctorum. As well as precious

relics such as Christ’s cloak and John the Baptist’s raiment of camel’s hair, the list also includes the Ark of the Covenant, with two Tables of the Law, and the *menorah*, whose arrival in Rome and representation on the Arch of Titus are mentioned: [...] EST ARCA FEDERIS IN QUA SUNT / DUE TABULE TESTAMENTI [...] / EST IBI CANDELABRUM AUREUM [...] / HANC /AUTEM ARCAM CUM CANDELABRO ET HIIS QUE DICTA / SUNT [...] TI- / TUS ET VESPASIANUS A JUDEIS ASPORTARI FE- / CERUNT DE HERUSOLIMA AD URBEM, SICUT US- / QUE HODIE CERNITUR IN TRIUMPHALI FORNI- / CE QUI EST JUXTA ECCLESIAM SANCTE MA- /RIE NOVE, OB VICTORIAM ET PERPETUUM / MONUMENTUM EORUM A SENATU POPULOQUE / ROMANO POSITUM.

However, based on what we know from the ancient sources it is unlikely that all the objects listed in the *Tabula Magna* were still housed in the basilica at the time of Pope Nicholas IV. According to Procopius of Caesarea, in fact, the *menorah* and the other Jewish ritual objects were stolen during the sack of Rome conducted by the Vandals in 455 and taken to Carthage (*History of the Wars*, book III, ch. 5, 4–9). It is possible, therefore, that the *Tabula* also lists those treasures that had been lost during the long history of the cathedral of Rome. *Sarah Kinzel*

*Bibliography*: Barsanti 1993; Bloch 1961, pp. 163–164, fig. 98; Köb 2009, pp. 40–45; Schmitz 1986, pp. 196–198; Clausen 2008, pp. 137–140, 341–345; Diel 1993; Lauer 1911, pp. 293–295.

#### IV. The Renaissance

**IV.1**

Maso di Bartolomeo (Florence, 1406 – Ragusa [now Dubrovnik], Dalmatia, 1456) *Candelabrum with seven arms*, c. 1440 bronze, h 248 cm Prato, cathedral of Santo Stefano

This monumental seven-armed bronze candelabrum is now in the cathedral of Santo Stefano, where it stands in the second to last columned bay, on the right of the nave. In 1846 Baldanzi wrote that “on the most solemn days” it continued to be placed in the center of the cathedral (Baldanzi 1846, p. 97). It is one of two Italian Renaissance candelabra with seven arms—the other is in Pistoia (cat. IV.2)—reminiscent of the *menorah*. However, their shape is completely different from both the ancient *menorah* and the medieval Christian tree candelabrum.

The Prato candelabrum is composed of a round base resting on a laurel wreath, and a fluted vase with a long, slender neck, from which seven curving branches with leaves emerge like flowers. The branches are grouped around a higher central stem, and they all end in cups, decorated with leaves, to hold the candles. The vase has three handles instead of the usual two, between which three small coats of arms are mounted. These refer to the commissioner of the work, Niccolò Milanese, who was provost of Prato from 1425 to 1448. Although the candelabrum is not referred to explicitly in any documents, its attribution to Maso di Bartolomeo and its dating to around 1440 have never been questioned. Maso di Bartolomeo is known as an architect, sculptor, and goldsmith, but above all a bronze caster. In this capacity, he was given a contract in 1438 to construct the bronze gates for the chapel of the Holy Girdle in Prato Cathedral (Baldanzi 1846, pp. 250–255). This project was assigned to him immediately after he had worked with Donatello and Michelozzo on the external pulpit of the cathedral (1433–1438). A new contract for the gates, which various artists worked on later but did not complete until 1464, was stipulated with the artist in 1446 (Baldanzi 1846, p. 264). Therefore, between 1433 and 1446 Maso worked in Prato but also on other projects, like the parapet for the balcony on

the counter façade of the cathedral, and the reliquary of the Holy Girdle. In all probability the Prato candelabrum predates that of Pistoia, documented in the years 1440–1441 (cat. IV.2), also because there exists a wooden model for the Prato candelabrum, now conserved in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, acquisition no. 57.197). The museum purchased it in 1957 from the painter and art dealer Piero Vito Tozzi, who had bought it from the chapter of the cathedral of Santo Stefano. Wooden models were very much used in architecture; in fact, Brunelleschi adopted them for executing parts and details of the dome of Florence Cathedral. The model in walnut for the Prato candelabrum, executed on a scale of 1:2 and without decorative details, was certainly intended to give the commissioners a fairly precise idea of the actual candelabrum, which has no stylistic precedents. *Christiane Denker Nesselrath*

*Bibliography*: Baldanzi 1846; Piattoli 1934, pp. 191–204; Cervini 1997, pp. 114–125; Caglioti 2000, I, pp. 160–164; Donati 2014, pp. 190–191.

**IV.2**

Maso di Bartolomeo (Florence, 1406 – Ragusa [now Dubrovnik], Dalmatia, 1456) *Candelabrum with seven arms*, 1440–1441 bronze, h 290.9 cm Pistoia, cathedral of San Zeno

Maso di Bartolomeo made a name for himself when he worked with Donatello and Michelozzo on the external pulpit of Prato Cathedral (1433–1438), so much so that other works for the cathedral were commissioned from him personally. He was known as a fine sculptor and excellent bronze caster, and in 1440 the Bishop of Pistoia, Donato de’ Medici, commissioned him to execute a new bronze candelabrum for the cathedral. It is likely that Donato de’ Medici, who had dealings with the Prato commissioner Niccolò Milanese, had already seen the model for the monumental, unusual seven-armed candelabrum, if not actually the finished work (cf. cat. IV.1), and wanted something similar for Pistoia Cathedral. The two candelabra are fairly similar overall, but differ considerably with respect to detail. In the Pistoia version the vase with three handles also has a very long neck, but the fluting is spiral instead of straight. It rests on a

venne una delle quattro città sante per gli ebrei. Di fatto, per tutto il XVI secolo, al culmine dell’impero ottomano, Safed fu il centro più importante del misticismo ebraico. Per questo i cabalisti spagnoli Rav Isaac Luria, *HaAri*, e Rav Moshe Cordovero, *Ramaq*, vi si stabilirono. La città fu anche la sede di Rav Joseph Caro, l’autore dello *Shulchan Aruch*. Durante il XVI secolo, gli scribi produssero guide per il pellegrinaggio in forma di rotoli, come questo, per gli ebrei che visitavano la Terra Santa. Questi rotoli illustrati avevano come fonte principale di ispirazione le guide fatte per i pellegrini musulmani. In effetti, entrambi i tipi di rotoli hanno in comune diversi elementi stilistici, tra cui la raffigurazione di edifici da una prospettiva frontale e la scelta dei più noti panorami. Inoltre, seguendo i canoni dell’arte islamica, l’artista ha la tendenza a semplificare eccessivamente gli elementi architettonici della costruzione e degli alberi sullo sfondo, creando una struttura nel complesso astratta. L’edificio più importante raffigurato su questo rotolo è naturalmente la Cupola della Roccia, chiamata *Bet ha-Miqdash*. La costruzione è vista da est, la veduta più conosciuta del Monte del Tempio. La pietra della fondazione, all’interno dell’edificio, è indicata attraverso un’iscrizione. Un altro esempio significativo è l’interpretazione della Porta della Misericordia, nota come Porta d’oro, l’unica porta orientale del Monte del Tempio. Questa doppia porta aveva un profondo significato messianico sia per gli ebrei sia per i cristiani e i musulmani. Secondo il Libro di Ezechiele (Ezechiele 44.1–3), la presenza divina, o *Shekhina*, apparve attraverso la Porta orientale, e si mostrerà di nuovo, nei Giorni del Messia. *Samuele Rocca*

*Bibliografia*: Berger 2012, pp. 225–252.

*Bibliografia*: Bloch 1961, pp. 163–164, fig. 98; Schmitz 1986, pp. 196–198; Barsanti 1993; Köb 2009, pp. 40–45.

**III.26**

*Candelabro di Paderborn*, circa 1300 ottone, h 215 cm Paderborn, Busdorkirche

Il candelabro da terra di Paderborn gioca sapientemente sul contrasto formale delle sue parti. Se il piede esile è particolarmente elaborato, con figurazioni zoomorfe e racemi vegetali, il tronco e i bracci appaiono, al contrario, di elegante semplicità e di aspetto austero. Il piede a calotta poggia su tre delicate

zampe leonine e reca una scena di carattere simbolico-evocativo. Vi figurano due cervi, un cane di caccia, un cammello e due leoni disposti a coppie al di sotto di un albero di cui mangiano le foglie, elementi che evocano la visione paradisiaca di Isaia (65,25), secondo la quale gli animali selvatici diventano docili e si nutrono di piante. La decorazione del piede trova sicuri precedenti nella produzione sunitaria della Bassa Sassonia e della Westfalia del XIII secolo, mentre la modulazione dei bracci appare del tutto originale rispetto ai precedenti romanici, connotando l’esemplare di Paderborn come un precoce esempio di candelabro gotico. Invece di svilupparsi in modo regolare a partire dai due lati del fusto, i bracci si separano dai rami estremi, evocando l’immagine naturalistica di un albero. I piatti portacandele sono disposti sulla stessa altezza, creando un bilanciato contrasto orizzontale alla forte verticalità del manufatto. Il candelabro oggi si trova nel coro orientale della Busdorkirche. I lavori di edificazione della chiesa sono documentati dalle indulgenze degli anni 1289, 1296, 1299 e coincisero molto probabilmente con la commissione del candelabro, databile intorno al 1300. La sua posizione di Cesarea, la *menorà* e gli altri oggetti di culto ebraico furono trafugati già durante il sacco dei vandali nel 455 e portati a Cartagine (*Storia delle Guerre*, libro III, cap. 5, 4-9). È possibile, quindi, che la *Tabula* evochi anche quei tesori che, nel corso della storia secolare della cattedrale di Roma, erano andati perduti. *Sarah Kinzel*

*Bibliografia*: Bloch 1961, pp. 163–164, fig. 98; Schmitz 1986, pp. 196–198; Barsanti 1993; Köb 2009, pp. 40–45.

*Bibliografia*: Berger 2012, pp. 225–252.

**III.27**

*Tabula Magna Lateranensis in cui è citato il “candelabrum aureum”*, 1288-1292 Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano

*calco esposto al Museo Ebraico*

La *Tabula Magna Lateranensis* è un’iscrizione in mosaico del tempo di Niccolò IV (1288-1292) conservata in San Giovanni in Laterano, oggi visibile a sinistra dell’ingresso della

sacrestia. La stessa basilica conserva anche un secondo pannello coevo molto simile, posto in posizione speculare, che riferisce dei restauri della chiesa promossi dal medesimo pontefice.

L’iscrizione è redatta in lettere semigotiche dorate su di uno sfondo blu scuro ed elenca i tesori custoditi nella cattedrale di Roma e nella vicina cappella del Sancta Sanctorum. Vi vengono nominate – oltre a preziose reliquie quali il mantello di Crisoste e la pelle di cammello del Battista – anche l’arca dell’alleanza, con due tavole della Legge, e la *menorà*, di cui viene ricordato l’arrivo a Roma e la rappresentazione nell’arco di Tito: “[...] EST ARCA FEDERIS IN QUA SUNT / DUE TABULE TESTAMENTI [...] / EST IBI CANDELABRUM AUREUM [...] / HANC /AUTEM ARCAM CUM CANDELABRO ET HIIS QUE DICTA / SUNT [...] TI- / TUS ET VESPASIANUS A JUDEIS ASPORTARI FE- / CERUNT DE HERUSOLIMA AD URBEM, SICUT US- / QUE HODIE CERNITUR IN TRIUMPHALI FORNI- / CE QUI EST JUXTA ECCLESIAM SANCTE MA- /RIE NOVE, OB VICTORIAM ET PERPETUUM / MONUMENTUM EORUM A SENATU POPULOQUE / ROMANO POSITUM”.

Stando al riscontro delle fonti antiche è tuttavia improbabile che tutti gli oggetti elencati nella *Tabula Magna* fossero ancora conservati nella basilica lateranense all’epoca di Niccolò IV. Infatti, secondo Procopio di Cesarea, la *menorà* e gli altri oggetti di culto ebraico furono trafugati già durante il sacco dei vandali nel 455 e portati a Cartagine (*Storia delle Guerre*, libro III, cap. 5, 4-9). È possibile, quindi, che la *Tabula* evochi anche quei tesori che, nel corso della storia secolare della cattedrale di Roma, erano andati perduti. *Sarah Kinzel*

*Bibliografia*: Alteri, Ceroni 1998; Clausen 2008, pp. 137–140, 341–345; Diel 1993; Lauer 1911, pp. 293–295.

#### IV. Il Rinascimento

**IV.1**

Maso di Bartolomeo (Firenze, 1406 - Ragusa di Dalmazia, 1456) *Candelabro a sette bracci*, circa 1440 bronzo, h 248 cm Prato, cattedrale di Santo Stefano

Il monumentale candelabro di bronzo a sette bracci oggi si trova a destra della nave centrale del duomo di Prato, nella penultima campata di colonne. Nel 1846 Baldanzi scriveva ancora che “nei di più solenni” si usava di tenerlo nel centro della chiesa (Baldanzi 1846, p. 97). È uno dei due esemplari rinascimentali italiani – l’altro è quello di Pistoia (cat. IV.2) – che con i loro sette bracci ricordano la *menorà*. Ma nella loro forma si distaccano completamente sia dall’antica *menorà* sia dagli esempi cristiani medievali del tipo candelabro-albero.

Il candelabro di Prato si compone di una base circolare, che posa su una corona di alloro, e di un vaso a scanalature diritte con un collo molto snello e allungato, dalla cui bocca escono come un mazzo di fiori i sette rami fogliati e flessi a forma vegetale. Questi si raggruppano attorno a un ramo centrale più alto e tutti finiscono in calici ornati con foglie che reggono le candele. L’anfora, invece delle solite due anse, ne ha tre, tra i quali sono applicati tre piccoli stemmi. Questi rimandano al committente Niccolò Milanese, che fu preposto di Prato dal 1425 al 1448. Anche se non esistono documenti che si riferiscano esplicitamente al candelabro, l’attribuzione a Maso di Bartolomeo e la datazione attorno al 1440 non sono mai stati messi in dubbio. Maso di Bartolomeo è conosciuto come architetto, scultore e orafo ma specialmente come fonditore in bronzo. Come tale, nel 1438 avrà un contratto per la costruzione della cancellata di bronzo per la cappella del Sacro Cingolo nel duomo di Prato (Baldanzi 1846, pp. 250-255). Questo compito gli viene affidato direttamente in seguito alla sua collaborazione con Donatello e Michelozzo durante l’esecuzione del pulpito esterno del duomo di Prato (1433-1438). Un nuovo contratto per lavori sulla cancellata, la cui costruzione viene comunque finita con diversi artisti soltanto nel 1464, viene stipulato nel 1446 (Baldanzi 1846, p. 264). Quindi fra gli anni 1433 e 1446 Maso era occupato a Prato anche con altri

lavori, come il parapetto della balconata in controfacciata del duomo oppure la cassetta per la reliquia della Sacra Cintola. È molto probabile che il candelabro di Prato sia anteriore a quello di Pistoia, che è documentato negli anni 1440-1441 (cat. IV.2), anche per il fatto che esiste un modello ligneo per quello pratese oggi conservato a Boston (Boston, Museum of Fine Arts, n. d’acquisizione 57.197). Il museo lo acquistò nel 1957 dal pittore e commerciante d’arte Piero Vito Tozzi, che lo aveva comprato dal capitolo del duomo di Prato. I modelli di legno erano molto in uso in architettura: Brunelleschi, ad esempio, li utilizzava per parti e particolari della cupola del duomo di Firenze. Il modello del candelabro pratese in legno di noce, eseguito su una scala 1:2, senza i dettagli decorativi, era sicuramente destinato a fornire ai committenti un’idea abbastanza precisa di un tale candelabro, stilisticamente privo di predecessori. *Christiane Denker Nesselrath*

*Bibliografia*: Baldanzi 1846; Piattoli 1934, pp. 191-204; Cervini 1997, pp. 114-125; Caglioti 2000, I, pp. 160-164; Donati 2014, pp. 190-191.

**IV.2**

Maso di Bartolomeo (Firenze, 1406 - Ragusa di Dalmazia, 1456) *Candelabro a sette bracci*, 1440-1441 bronzo, h 290,9 cm Pistoia, cattedrale di San Zeno

Maso di Bartolomeo si era fatto un nome dai tempi in cui collaborava con Donatello e Michelozzo al pulpito esterno del duomo di Prato (1433-1438), tanto che in seguito gli vennero personalmente affidati diversi altri lavori, sempre per la cattedrale di Prato. Conosciuto allora come maestro di scultura e bravo fonditore in bronzo, viene incaricato nel 1440 anche dal vescovo di Pistoia, Donato de’ Medici, di eseguire un nuovo candelabro di bronzo per la cattedrale di Pistoia (Piattoli 1934, pp. 192, 199). È probabile che Donato de’ Medici, che aveva rapporti con il committente pratese Niccolò Milanese (Piattoli 1934, p. 191), avesse visto a Prato il progetto per il monumentale e insolito candelabro a sette bracci, se non addirittura l’oggetto eseguito (cfr. C.IV.1), e desiderasse avere un esemplare simile per la cattedrale di Pistoia. Nell’insieme i due candelabri si somigliano abbastanza, però sono molto differenti



triangular base with figurative decoration, and the seven branches of the candelabrum emerge from the mouth. The vegetal stems of the “flowers” do not open out as soon as they emerge from the vase—like they do in the Prato candelabrum—but are held together higher up by a small band, then rise upward in elegant, sinuous curves around the central stem. The central cup—lower than its Prato equivalent—is adorned with three putti that support the candleholder. The position they adopt to keep their balance on the leaves derives from the sprite motif that Donatello created for the font in the Siena Baptistery (Caglioti 2000, II, pls. 190, 191). Many of the motifs in Maso’s candelabra, such as the vases with straight or spiral fluting, the laurel wreath on which the Prato candelabrum rests, or the putti on the cup of the Pistoia work, are all borrowed from Donatello. Just how indebted Maso was to Donatello can be seen by examining the ornate triangular base, which rests on three sphinxes with lion’s heads. In the upper corners, suspended from fluttering ribbons are three ram’s heads and garlands with a stork standing on each one, either pecking at its feathers or the garland, or looking behind it. Caglioti traced the antique prototype for this vase, whose motifs are faithfully reproduced by Maso, to the proto-Antoninian period, (Caglioti 2000, I, pp. 161–162; II, pls. 188, 189). A comparison between the two reveals that the plasticity of the antique work in marble, which Maso never had seen, was replaced by a refined though rather flat relief in the candelabrum. Clearly, he must have been familiar with the antique base through a drawing, which was probably one of the drawings of antique pieces that Donatello had made during his stay in Rome (1432–1433) and brought with him to Prato immediately afterwards, where the two of them worked together (Nesselrath 2014, p. 66). Perhaps the master helped the still relatively unknown younger artist not only by lending him advice, but also his drawings. It still has to be determined who in Prato or Pistoia had the idea of commissioning from Maso a seven-armed candelabrum—an object that was obsolete in the early Italian Renaissance. The only thing that connects these two candelabra to the medieval ones and to the prototype of all seven-armed Christian candelabra, namely the *menorah*, is the seven arms—a number filled

with symbolic Christian meanings—and their plant-like branched shape. In any event, Maso created with great freedom and panache two extraordinary candelabra with pure Renaissance forms, which are unique in the art of that period. *Christiane Denker Nesselrath*

*Bibliography:* Piattoli 1934, pp. 191–204; Cervini 1997, pp. 114–125; Caglioti 2000, I, pp. 160–164; II, pls. 181–191; Donati 2014, pp. 192–193; A. Nesselrath 2014.

#### IV.3-IV.4

IV.3 Anonymous from Raphael (Urbino, 1483 – Rome, 1520) *First sketch* for The Expulsion of Heliodorus from the Temple, the second half of the sixteenth century black pen and brown ink watercolored, 25.2 x 41.5 cm Vienna, The Albertina Museum, inv. 24734

IV.4 Giovanni Volpato (Bassano, 1733 – Rome, 1803) based on a drawing by Bernardino Nocchi (Lucca, 1741–1812) *The Expulsion of Heliodorus from the Temple, c. 1783* engraving and burin, 60.5 x 79.5 cm private collection

The scene in the background of the fresco *The Expulsion of Heliodorus from the Temple*, which Raphael painted in the central room of the papal apartments in the Apostolic Palace in the Vatican, where popes Julius II and Leo X held their private audiences, is perhaps the most evocative Renaissance image of the Sancta Sanctorum of the Temple of Jerusalem. The flames of the seven lamps burn with bright sparks, giving off smoke that censes the area around the Ark of the Covenant. The light is reflected by the two gold seraphs on the chest that houses the two tables of the Law. Below, in front of an altar or a stool on which the Torah is placed, the high priest kneels in prayer. He is dressed in yellow and blue, the heraldic colors of Pope Julius II. The tall white rounded turban resembles a tiara, which together with the long white beard recalls the appearance of Julius II; the figure may have been intended as a crypto-portrait of the pope. Julius had grown his beard after the devastating defeat at the hands of the French army in Ravenna in 1512, which had led to the loss of Bologna, the second capital of the pontifical state.

The high priest prays for God’s help against Heliodorus, who had been sent by king Seleucus IV Philopator to seize the treasure preserved in the Temple in Jerusalem, where the widows and orphans had deposited their possessions. God hears his prayer, and sends three youths who defeat the invader, throwing him to the ground, and thus save the treasure. The episode is part of a cycle on the four walls of the room, painted between 1511 and 1514, with four scenes from four ages of the history of the Christian Church that show how God saves his people when it is in danger: as well as the biblical *Expulsion of Heliodorus from the Temple*, which alludes to the pre-history of the Catholic Church, the cycle includes the *Deliveryrance of Saint Peter* from the time of the Apostles, the *Meeting of Leo the Great and Attila* from the paleo-Christian age, and the *Mass of Bolsena* from the Middle Ages, represented with Julius II at prayer, not only in front of the relic to which he attributed his victory in the previous military campaign, but as a witness of the miracle. Since in 1511 Julius found himself practically defenseless against the French invaders in the Italian peninsula, once the present threat was overcome he would become the living example of the theme of God assisting mankind that Raphael had been asked to represent in the frescos, taking in the whole history of God’s people.

The fresco is probably the second executed in the room between 1511 and 1512. A copy of the sketch with a first idea for the scene is preserved in Vienna. It shows that the group with Pope Julius II on his litter, carried into the biblical scene from the left, was not part of the original plan. The sequence of days suggests that the portraits of Raphael’s contemporaries—among them his self-portrait—were only inserted after the change in the scene of *Leo and Attila*, after the election of the new pope Leo X. The relationship between the pope and the high priest was then reinforced with the introduction of the portrait of Julius, recently deceased, but still heard by God before his death. The initial sketch gives pride of place to the *menorah* at the center of the whole composition, parallel with the surface of the image. The architecture of the Sancta Sanctorum of the Temple of Jerusalem in more limited than in the final fresco, and resembles the first sketch

for the Church of Sant’Eligio that Raphael began to plan shortly afterwards. The whole composition may have been based on a plan by Filippino Lippi for the Carafa Chapel of the Church of Santa Maria sopra Minerva. While the expulsion itself takes place at the right and the frightened crowd crouches to the left, following the events, the sanctuary with its holy ornaments confers a sense of solidity on the center. The dynamic that Raphael develops in the first sketch is enhanced in the final representation by the color, or rather by the extraordinary light that he manages to create with his increasingly inventive pictorial imagination. The final version also changes the form of the *menorah*: in the sketch the lower part is shaped like a vase, while in the painting it is more faithful to the scripture, without relying too much on the relief in the Arch of Titus. This is a good example of Raphael’s archaeological approach to antiquity (Nesselrath 1986). Although the majesty of the Temple is conveyed by the classical forms of contemporary Renaissance architecture, the *oikos*, that is the central nucleus, reveals its great holiness, in order better to render the drama of the events, and to involve the spectator and arouse his compassion.

*Arnold Nesselrath*

*Bibliography:* Shearman 1965, pp. 167–170, fig. 9; Oberhuber 1972, pp. 84–85, no. 396, plate 1; Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò 1985, p. 46, fig. on p. 307; Nesselrath 1986; Nesselrath 1993; Nesselrath 2012, pp. 111–120, 175–180, figs. 40–42.

#### IV.5

Paul Lautensack (Bamberg, 1477/1478 – Nuremberg, 1558) *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, inv. KdZ 853

Paul Lautensack was a painter and organist from Bamberg. A staunch supporter of the Lutheran Reformation of 1525, Lautensack eventually settled in Nuremberg where he produced a series of notable texts and drawings focusing on theological and apocalyptic themes of Protestant orientation. These interests are reflected in the drawing under ex-

amination, taken from a codex that was bought in 1538 for twenty gold *gulden* by Hans Muffel, councillor of Nuremberg. The codex comprises three figurative cycles: the *Lord’s Prayer*, the *Creed* and an exegesis of the *Apocalypse*. The twelve illustrations of the *Lord’s Prayer* are based on a similar bipartite structure in which the earthly sphere depicts the specific parts of the prayer while the celestial one features images taken from the Book of Revelation aka Apocalypse of John. The two realms of heaven and earth are always joined by a ritual object present in the tabernacle of the congregation.

The dominant element in the folio under examination (IV) is the *menorah*, which Lautensack reprised from the one on the Arch of Titus, with the exception of the tripod base formed by three large leaves. The seven lights of the *menorah* and the seven torches of the Apocalypse frame the throne of God, who shows the book with seven seals, and is accompanied by a winged tetramorph, while the first verse of the *Lord’s Prayer* is inscribed in German above the crown of the candelabrum: “Deyn will geschehe auff erden wye ynn dem hymell” [Thy will be done, in Earth as it is in Heaven, Mt. 6:10]. The *menorah* thus appears as a symbol of the enactment of God’s will, represented through the freeing of a prisoner depicted in the lower left corner of the folio.

An unusual character, bordering on the eccentric, Paul Lautensack was far removed from his times. His art, and especially his cryptic lucubrations were misunderstood by his contemporaries. Moreover, he had a particular sympathy for the Jews. In fact, the “painter-theologian” was convinced that the Christians who did not recognize the value of his revelations were not nearer to the divine truth than the chosen people. Therefore salvation was at hand for the Jews—more than for the Christians—but only if God sent a “second Lautensack” to convert them. *Sarah Kinzel*

*Bibliography:* Kreß 2014a, pp. 173-191; Kreß 2014b; Kreß 2015.

#### IV.6

Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantua, 1546) *The Circumcision, c. 1520–1524* oil on panel mounted on canvas, 115 x 122 cm Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. 518

nei dettagli. A Pistoia il vaso a tre anse ha pure un collo molto allungato, ma le sue scanalature sono spiraliformi invece che diritte. Esso poggia su una base triangolare figurativa e dalla sua bocca escono i sette rami del candelabro. A differenza dell’esemplare di Prato, qui gli steli vegetali del mazzo non si aprono direttamente dopo l’uscita del vaso ma vengono ristretti dopo un po’ con una fascetta, per poi salire attorno a quello centrale in una flessibile ed elegante curvatura. Il calice centrale, meno alto rispetto a quello di Prato, è adornato da tre puttini che sembrano reggere il portacandele. Il modo in cui si tengono in equilibrio sulle foglie riprende il motivo di uno spirittello di Donatello creato per il fonte battesimale nel battistero di Siena (Caglioti 2000, II, tavv. 190, 191). Molti dei motivi che Maso adopera nei suoi candelabri, come i vasi a scanalature rigide oppure spiraliformi, la corona di alloro sulla quale poggia il candelabro pratese, o i puttini sul calice di quello pistoiese, rimandano al mondo donatelliano. Quanto Maso deve a Donatello si rivela inoltre esaminando la base triangolare ornata, che posa su tre sfingi con teste di leone. Agli angoli in alto sono appese con nastri svolazzanti tre teste di ariete e delle ghirlande, su ognuna delle quali cammina una cicogna che becca o nelle sue piume o nella ghirlanda o guarda indietro. Per questa base Caglioti ha trovato il prototipo antico di età proto-antonina, che nei motivi viene fedelmente riprodotto da Maso (Caglioti 2000, I, pp. 161-162; II, tavv. 188, 189). Confrontandoli però ci si rende conto che la plasticità dell’esemplare marmoreo antico – che Maso personalmente non ha mai visto – sva-nisce a favore di un rilievo fine, ma piuttosto piatto. Ovviamente egli aveva conoscenza della base antica tramite un disegno, probabilmente uno dei disegni dall’antico che Donatello aveva eseguito durante il suo soggiorno a Roma (1432-1433) e portato con sé immediatamente dopo, quando lavoravano insieme a Prato (Nesselrath 2014, p. 66). Forse egli sosteneva l’artista più giovane e ancora poco conosciuto non solo con consigli ma anche con il suo materiale di disegni.

Resta ancora da chiarire chi a Prato o a Pistoia avesse avuto l’idea di incaricare Maso di creare un candelabro a sette bracci, un oggetto desueto nel primo Rinascimento italiano. Quello che collega questi due candelabri a quelli medievali e al prototipo di tutti i candelabri cristiani a sette bracci, la *menorà*, sono unicamente il numero sette, pieno di significati simbolici cristiani, delle bracci e la loro forma a rami vegetali. Del resto Maso crea liberamente e con grande disinvoltura due straordinari e unici candelabri in pure forme rinascimentali che anche successivamente rimarranno uniche nell’arte del Rinascimento. *Christiane Denker Nesselrath*

*Bibliografia:* Piattoli 1934, pp. 191-204; Cervini 1997, pp. 114-125; Caglioti 2000, I, pp. 160-164; II, tavv. 181-191; Donati 2014, pp. 192-193; A. Nesselrath 2014.

#### IV.3-IV.4

IV.3. Anonimo da Raffaello Sanzio (Urbino, 1483 - Roma, 1520) *Primo progetto per la Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, seconda metà del XVI secolo disegno a penna, inchiostro marrone acquerellato, 25,2 x 41,5 cm Vienna, The Albertina Museum, inv. 24734

IV.4. Giovanni Volpato (Bassano, 1733 - Roma, 1803) su disegno di Bernardino Nocchi (Lucca, 1741-1812) *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, circa 1783 acquaforte e bulino, 60,5 x 79,5 cm collezione privata

La scena in fondo all’affresco della *Cacciata di Eliodoro*, che Raffaello dipinse nella stanza centrale delle sale di rappresentanza al Palazzo Pontificio Vaticano, dove i papi Giulio II e Leone X tenevano le loro udienze private, è forse l’immagine più suggestiva del Sancta Sanctorum del Tempio di Gerusalemme tra quelle realizzate durante tutto il Rinascimento. Le fiamme dei sette lumi bruciano con scintille sfolgoranti, generando un fumo che incensa l’ambiente attorno all’arca dell’alleanza. La luce viene riflessa dai due serafini d’oro sopra la cassa che conserva le due tavole della Legge. Sotto, di fronte a un altare o a uno sgabello, sul quale è collocata la Torà, si appoggia il sommo sacerdote inginocchiato in preghiera. È vestito di giallo e blu, i colori araldici di papa Giulio II della Rovere. Il turbante bianco alto, liscio e tondo rassomiglia a una tiara, che insieme alla lunga barba bianca richiama l’aspetto di Giulio II; forse il personaggio era inteso come un cripto-ritratto del pontefice. Giulio si era fatto crescere la barba dopo

la devastante sconfitta contro l’armata francese a Ravenna nel 1512, che aveva determinato la perdita di Bologna, seconda capitale dello Stato pontificio. Il sommo sacerdote evoca l’aiuto di Dio contro Eliodoro, il quale era stato mandato dal re Seleuco I per trafugare il tesoro del Tempio a Gerusalemme, dove le vedove e gli orfani avevano depositato quello che possedevano. Dio lo ascolta e gli manda in soccorso tre giovani che vincono l’invasore buttandolo per terra e salvando così l’erario. L’episodio fa parte di un ciclo sulle quattro pareti della stanza, affrescata tra il 1511 e il 1514, con quattro scene di quattro epoche della storia della Chiesa cristiana che illustrano come Dio salva il suo popolo quando è in pericolo: oltre alla *Cacciata di Eliodoro* della Bibbia, che allude alla preistoria della Chiesa cattolica, la *Liberazione di san Pietro* del tempo degli Apostoli, l’*Incontro tra Leone Magno e Attila* dell’epoca paleocristiana e la *Messa di Bolsena* del Medioevo, questa raffigurata però con Giulio II in preghiera, non solo davanti alla reliquia alla quale attribuiva la vittoria della campagna militare precedente, ma proprio come testimone del miracolo. Siccome nel 1511 Giulio si trovava praticamente senza difesa contro gli invasori francesi sulla penisola italiana, sarebbe, una volta superata la minaccia attuale, diventato l’esempio vivente dell’aiuto di Dio che a Raffaello era stato richiesto di raccontare sulle pareti, attraversando tutta la storia del popolo di Dio. L’affresco è probabilmente il secondo eseguito nella stanza tra il 1511 e il 1512. Uno schizzo con una prima idea della scena è conservato in copia a Vienna. Da questo si capisce che il gruppo con papa Giulio II nella sedia gestatoria, che viene portato dentro l’episodio biblico da sinistra, non faceva parte originariamente del progetto. La sequenza delle giornate suggerisce che i ritratti dei contemporanei di Raffaello – e tra essi l’autoritratto dell’artista stesso – sono stati inseriti soltanto al momento del cambiamento della scena di *Leone e Attila*, dopo l’elezione del nuovo pontefice Leone X. Viene, quindi, rafforzato il rapporto tra papa e sommo sacerdote con l’introduzione del ritratto di Giulio appena defunto, ma ancora ascoltato da Dio prima della sua morte. Lo schizzo iniziale metteva molto più in evidenza la *menorà* al centro dell’intera composizione, collocata in parallelo rispetto alla superficie dell’immagine. Il Sancta Sanctorum

del Tempio di Gerusalemme è architettonicamente più circoscritto di quanto non lo sia nell’affresco finale e rassomiglia a una prima idea per la chiesa di Sant’Eligio che Raffaello aveva cominciato a progettare non molto dopo. Tutta la composizione iniziale potrebbe essere ispirata a un progetto di Filippino Lippi per la cappella Carafa di Santa Maria sopra Minerva. Mentre la cacciata vera e propria si svolge nella parte di destra e la folia intimidita si accovaccia a sinistra seguendo gli avvenimenti, il santuario con i suoi arredi sacri conferisce solidità al centro.

La dinamica che Raffaello sviluppa nella prima idea viene sostenuta nella rappresentazione finale dal colore, o meglio dalla luce straordinaria che riesce a creare con la sua invenzione pittorica sempre più sperimentale. Passando alla stesura finale viene precisata anche la forma della *menorà*, che nel disegno ha ancora nella parte inferiore la forma di un vaso, mentre nel dipinto è più fedele alla scrittura, senza affidarsi troppo al rilievo dell’arco di Tito. Si comprende qui l’approccio archeologico di Raffaello alle antichità (Nesselrath 1986). Anche se il Tempio svolge la sua maestà nelle forme classiche dell’architettura contemporanea rinascimentale, la cella, cioè il nucleo centrale, rivela la massima sacralità, per rendere al meglio il dramma degli eventi, per coinvolgere lo spettatore e per attirare la sua compassione. *Arnold Nesselrath*

*Bibliografia:* Shearman 1965, pp. 167-170, fig. 9; Oberhuber 1972, pp. 84-85, n. 396, tav. 1; Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò 1985, p. 46, fig. p. 307; Nesselrath 1986; Nesselrath 1993; Nesselrath 2012, pp. 111-120, 175-180, figg. 40-42.

#### IV.5

Paul Lautensack (Bamberg, 1477/78 - Norimberga, 1558) *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 fu un pittore e organista originario di Bamberg. Convinto sostenitore della Riforma di Lutero, nel 1525 si trasferì a Norimberga, dove produsse una serie notevole di scritti e disegni incentrati su temi teologici e apocalittici

di orientamento protestante. Tali interessi sono rispecchiati anche nel disegno in esame, tratto da un codice, comprato nel 1538 per venti *gulden* d’oro da Hans Muffel, consigliere di Norimberga. Il codice contiene tre cicli figurativi: il *Padre nostro*, il *Credo* e un’esegesi dell’Apocalisse. Le dodici illustrazioni di *Padre nostro* presentano un’analoga struttura bipartita dove la sfera terrestre illustra le specifiche parti della preghiera mentre quella celeste reca immagini tratte dall’Apocalisse di Giovanni. A congiungere i due regni di cielo e terra è sempre un oggetto rituale presente nella tenda del convegno.

Protagonista del foglio in esame (IV) è la *menorà*, per la quale Lautensack si rifà alla rappresentazione dell’arco di Tito, a eccezione della caratterizzazione del piede del candelabro, che qui è tripartito in larghe foglie. Le sette luci della *menorà* incorniciarono insieme alle sette torce dell’Apocalisse il trono del Signore, mentre questo mostrò il libro con i sette sigilli, accompagnato dal tetramorfo alato. Sulla sua corona è riportato in tedesco il primo verso della preghiera: “Deyn will geschehe auff erden wye ynn dem hymell” (Sia fatta la tua volontà, come in cielo così in terra, Matteo 6,10). La *menorà* appare quindi come simbolo della realizzazione della volontà divina che si manifesta nell’angolo in basso a sinistra del foglio, dove è raffigurata la liberazione di un prigioniero.

Personaggio singolare, ai limiti del bizzarro, ai suoi tempi Paul Lautensack rimase isolato. Sia la sua arte sia soprattutto le sue critiche elucubrazioni erano mal comprese dai suoi contemporanei. Appare inoltre particolare la simpatia di Lautensack per gli ebrei. Il “pittore-teologo” era convinto, infatti, che i cristiani che si ostinavano a non riconoscere il valore delle sue rivelazioni non fossero più vicini alla verità divina rispetto al popolo eletto. La salvezza era quindi per gli ebrei alla loro portata – più ancora che per i cristiani – se solo Dio avesse voluto mandare un “secondo Lautensack” a convertirli. *Sarah Kinzel*

*Bibliografia:* Kreß 2014a, pp. 173-191; Kreß 2014b; Kreß 2015.

#### IV.6

Giulio Romano (Roma, 1499 - Mantova, 1546) *La circumcissione di Gesù al Tempio*, circa 1520-1524 olio su tavola trasportato



An eighteenth-century drawing of this painting (Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.3004; Nesselrath 1993, p. 25, fig. 220) bears the complete signature: "IVLIVS ROMA/P" on the platform on which the high priest carries out the liturgical act. In fact, as of August 1977, five letters were still visible on the painting, which corresponded precisely to those in the drawing: ".V...R.O.M.../P." The attribution to Giulio Romano is also borne out by the style, the shades, and combinations of the colors and the overall composition.

The work can be traced to Raphael's workshop, where it was probably painted after the master's death. We know of three versions, all based on the studies of ancient monuments in the Fossombrone Sketchbook. Two drawings were used in the painting that appear in copies in the codex: folio 90r for the woman seen from behind in the extreme right and folio 19v for the cliffs with branches and cupids on the twisted columns. Clearly, such precise references further confirm the attribution.

It can be argued that the composition in its most authentic and complete form is found in a drawing—processed in such a way as to transfer to the cartoon for a painting—attributed to Tommaso Vincidor (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 84; Jaffé 1994, pp. 84–85), which is also the most balanced version. We do not know if Raphael's heirs ever made a painting from it, or anyway, we do not know of one. The painting in the Louvre on display here has a different format than the Chatsworth version: it is more of a square, with the upper pictorial space occupied by a ceiling like it was in the portico of the Pantheon, a barrel vault with two flat ceilings on either side. Finally, *The Presentation of Jesus in the Temple*, a tapestry of the so-called New School series (Vatican Museums, inv. 43857), reflects the architectural features of the two other images, though, needless to say, backwards.

The twisted columns establish the iconographic identity of the atrium of the Temple of Jerusalem (Strauch 2014, pp. 241–244), where, according to the account in the Acts of the Apostles, St. Peter and St. John Evangelist cured a lame man before the Beautiful Gate. In fact, Raphael's tapestry for the Sistine Chapel with the *Healing of the Lame Man* directly inspired the composition of the Chatsworth

painting, which Raphael's heirs intended to locate in the same spot. The Christian representation is based on a passage from the Bible, a typology that evolves from the pergola in St. Peter's at the time of Constantine and reaches its maximum splendor in Bernini's canopy under the dome of the new Vatican Basilica (cat. I.6).

In Giulio Romano's *Circumcision* and related works, the *menorah* endows the setting with its *sacred* quality. In this episode of Jesus's initiation into the Jewish faith, the painter tried to make the setting as authentic as possible by using all the references at his disposal. Interestingly, the candelabrum is placed further and further in the background in subsequent versions of the composition, until, in the tapestry, it is just visible under the door in the back. Regardless, Roman patrons were intrigued by this composition, although, unfortunately, we do not know who inspired this appeal for it nor who commissioned the version by Giulio conserved in Paris today (though it was neither the Orsini nor the Bembo family). The New School tapestry is still in the possession of the papacy.

All in all, this composition contributed greatly to the popular vision of the Temple of Jerusalem. Viewers were first attracted by the sight of the twisted columns and then drawn to the back of the painting by the *menorah*, towards the *Sancta Sanctorum*.

*Arnold Nesselrath*

*Bibliography:* Oberhuber 1972, pp. 46–47; Nesselrath 1993, pp. 24–25, 146–147, 148, 205; Tuzi 2002, pp. 154–160, fig. 6; Mottin, Ravaud, Eveno, Eveno 2012, pp. 374–375; *Raphaël – Les dernières années* 2012, pp. 75, 313–317, cat. 86.

**IV.7**
Marcello Venusti (Mazzo in Valtellina, c. 1512/1520 – Rome, 1579) based on drawings by Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Rome, 1564) *The Purification of the Temple*, after 1550 oil on panel, 60 x 38 cm London, The National Gallery, inv. NG 1194

For Marcello Venusti, his copy of Michelangelo's so-called *Last Judgment* in the Sistine Chapel, produced in 1549 as a color

painting for Cardinal Alessandro Farnese's private chapel in his new palace, was a real source of pride. It provides the most important record of the original appearance of the fresco, before the *puđenda* of the figures were covered by the famous breeches following the Council of Trent. Most of Venusti's works elaborate upon or copies designs by the great master. A convicted Mannerist who trained in the workshop of Perin del Vaga (a pupil of Raphael), Venusti dedicated almost all his creations to his esteemed Buonarroti, procuring his drawings.

The group of Christ surrounded by merchants gradually evolved and was designed by Michelangelo himself over the course of a long series of studies. Some of the autograph preparatory sketches are now preserved in London and Oxford. The collaboration between the master and his follower reached the point that Venusti used one of Michelangelo's final drawings (London, British Museum, inv. 1860-6-16-2/3) as a cartoon for his painting, as can be surmised by the fact that the figures in the drawing and painting are perfectly aligned. Michelangelo reused a series of figures from the two frescoes in the Pauline Chapel and recomposed them, even alluding to Raphael's inventions in the *Expulsion of Heliodorus from the Temple* (cat. IV-3-IV-4).

At first glance, the colossal architecture intended to represent the Temple of Jerusalem recalls the great spaces of the ancient Roman baths. It follows the design of the four corner chapels, which surround the large dome of St. Peter's, with their small side domes above the spandrels and above the lunette with the large window. The lower tier, on the other hand, is arranged in a completely different manner from the Vatican Basilica: a more important role is assigned to the space, lowering it by a few steps and placing the Solomon-ic columns (more precisely from group three: Nesselrath 1993, pp. 146–147; see also cat. IV.6) in a detached position in front of the walls and free at the corners, thereby creating a monumentality through order. In the background, within a vaulted corridor, we glimpse the *menorah*, in the form handed down from the Arch of Titus, lit up within a circular Sancta Sanctorum with classical architecture, resplendent with gilded mosaics. Christ's battle with the merchants, who

seek to save their goods and grasp their money, unfolds beneath the large dome, while he dances among them like the Christ in the *Last Judgment* above the altar in the Sistine Chapel (Kemper 2001, pp. 22–23). Given the references to the Pauline Chapel, the picture must obviously have been painted after Michelangelo had finished his frescoes there in 1550, and his drawings really seem to be a late contribution to his younger friend. The small painting may have been commissioned for a private chapel, like the abovementioned *Last Judgment* for Cardinal Farnese. The iconography is not very common, but it is a typically Tridentine theme.

The *Purification of the Temple* provides a rather explicit rendering of the ideas of the council and the problems facing the Catholic Church. Although Michelangelo and Venusti placed the episode in the Temple, the people around Christ are not of any specific faith, but instead their hypocrisy is detrimental to all religions. They are people whose ambitions are purely commercial, lacking in spiritual qualities and cultural values, who would bring any religion to ruin. Christ's call for reform, which Marcello Venusti expresses in his painting with the support of Michelangelo, is targeted at all good societies of the time.

*Arnold Nesselrath*

*Bibliography:* Wilde 1953, pp. 116–18, no. 76–78; Parker 1956, pp. 167–69, no. 328; Gould 1975, pp. 154–155; Hirst 1988, pp. 42, 52; Baker, Henry 1995, p. 454; Tuzi 2002, pp. 159–160, fig. 9; Capelli 2009.

**IV.8**
*Perush ha-Torà*, Yemen, c. 1500 28.2 x 47 cm (open) Tel Aviv, The Gross Family Collection

This manuscript contains a Yemenite Judeo-Arabic text of an extensive midrashic anthology authored by the Yemenite Rabbi, biblical commentator, and poet Nethanel ben Isaiah in 1329. This homiletic commentary is named *Nur al-Zalam*, translated into the Hebrew as *Sefer Meor Ha-Afelà* and in English as “Light in the Darkness.” The text offers its commentaries, concepts and explanations according to the weekly Torah portions. The text is a basic book of Yemenite Judaism and is considered to be of a high literary

standard. This early example of the composition was written in the fifteenth century by an unidentified scribe on the light brown/yellow polished paper popular at the time for Hebrew manuscripts.

In some of the very few surviving copies of this work exists a most unusual phenomenon for Yemenite manuscripts. While early Yemenite manuscripts sometimes contain floral or geometric decoration, this handful of early texts contains illustrations. Most of them are related to the Land of Israel or the Holy Temple in Jerusalem, showing the arrangement of the tribes, the outline of the land, the ten commandments, the alter, the Ark of the Covenant, and the interior of the Temple. In this particular manuscript the images are colored with a bright red ink; the largest of all the illustrations in the volume is a portrayal of the *menorah* in the maestro. Ne sono note tre versioni, tutte legate agli studi di monumenti antichi contenuti nel libro di disegni di Fossombrone. Sono stati usati nel dipinto due disegni dei quali compaiono copie in questo codice: il foglio 90r per la donna vista di spalle all'estrema destra e il foglio 19v per i rocchi con tralci e putti delle colonne tortili. Naturalmente questi precisi riferimenti rafforzano ulteriormente l'attribuzione. Un modello, cioè un disegno elaborato dal quale si passa al cartone per un quadro, attribuito alla mano di Tommaso Vincidor (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 84; Jaffé 1994, pp. 84-85), presenta forse la composizione nella forma più genuina e completa; ed è anche la versione più equilibrata. Non sappiamo se gli eredi di Raffaello ne abbiano mai tratto un dipinto, e in caso affermativo l'opera non ci è nota. Il quadro del Louvre qui esposto è di formato diverso rispetto al modello conservato a Chatsworth: si avvicina al quadrato e aggiusta lo spazio pittorico inventando una copertura come fu nel portico del Pantheon, una volta a botte tra due soffitti piani laterali. Infine, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, arazzo della cosiddetta serie della Scuola Nuova (Musei Vaticani, inv. 43857), risente della rappresentazione architettonica delle altre due immagini, naturalmente a rovescio. Le colonne tortili definiscono iconograficamente l'atrio del Tempio di Gerusalemme (Strauch 2014, pp. 241-244), dove secondo il racconto degli Atti degli Apostoli san Pietro e san Giovanni Evangelista guariscono uno storpio di fronte alla Porta

*William Gross*

*Bibliography:* Roth 1972.

**IV.9**
Isaac ben Solomon Abi Sahula (b. 1244) *Meshal ha-Qadmoni*, Venice, 21.8 x 30.5 cm (open) Tel Aviv, The Gross Family Collection

*Meshal ha-Qadmoni* is a delightful illustrated book of moral fables and animal stories written in the thirteenth century by Isaac ben Solomon Abi Sahula. He was a well-known but sparsely documented Spanish Hebrew poet, scholar, physician and cabalist who resided in the area of Castile. This book was his major work, written between 1281 and 1284 in rhymed prose. The tome is often referred to as the Jewish Aesop’s *Fables*. There are 79 parables encompassing debates about moral virtues with the participants marshaling biblical verses and Talmudic passages for their arguments. This discourse creates moral lessons in the allegorical form of dialog between cynics and moralists put into the mouths of animals.

*Meshal ha-Qadmoni* was a popular treatise, appearing in some twenty printed editions, from the

su tela, 115 x 122 cm Parigi, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. 518

Un disegno settecentesco (Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.3004; Nesselrath 1993, p. 25, fig. 220) che copia questo dipinto ne riporta la firma completa: "IVLIVS ROMA/P" sul bacino sopra il quale il sommo sacerdote compie l'atto liturgico. Nell'agosto del 1977 si leggevano ancora cinque lettere sul quadro, che corrispondevano precisamente a quanto riportato sul disegno: ".V...R.O.M.../P". Non c'è motivo di dubitare di questa attribuzione, sia sulla base stilistica, sia per i colori con le loro sfumature e combinazioni, sia per l'intera composizione.

L'opera va ricondotta al contesto dell'atelier di Raffaello. Fu compiuta probabilmente dopo la morte del maestro. Ne sono note tre versioni, tutte legate agli studi di monumenti antichi contenuti nel libro di disegni di Fossombrone. Sono stati usati nel dipinto due disegni dei quali compaiono copie in questo codice: il foglio 90r per la donna vista di spalle all'estrema destra e il foglio 19v per i rocchi con tralci e putti delle colonne tortili. Naturalmente questi precisi riferimenti rafforzano ulteriormente l'attribuzione. Un modello, cioè un disegno elaborato dal quale si passa al cartone per un quadro, attribuito alla mano di Tommaso Vincidor (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 84; Jaffé 1994, pp. 84-85), presenta forse la composizione nella forma più genuina e completa; ed è anche la versione più equilibrata. Non sappiamo se gli eredi di Raffaello ne abbiano mai tratto un dipinto, e in caso affermativo l'opera non ci è nota. Il quadro del Louvre qui esposto è di formato diverso rispetto al modello conservato a Chatsworth: si avvicina al quadrato e aggiusta lo spazio pittorico inventando una copertura come fu nel portico del Pantheon, una volta a botte tra due soffitti piani laterali. Infine, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, arazzo della cosiddetta serie della Scuola Nuova (Musei Vaticani, inv. 43857), risente della rappresentazione architettonica delle altre due immagini, naturalmente a rovescio. Le colonne tortili definiscono iconograficamente l'atrio del Tempio di Gerusalemme (Strauch 2014, pp. 241-244), dove secondo il racconto degli Atti degli Apostoli san Pietro e san Giovanni Evangelista guariscono uno storpio di fronte alla Porta

Aurea. In effetti, proprio l'arazzo di Raffaello per la cappella Sistina con la *Guarigione dello storpio* ha ispirato direttamente la composizione del modello di Chatsworth, che gli eredi di Raffaello collocano nello stesso posto. La rappresentazione cristiana si ispira a un brano nella Bibbia e sviluppa questa tipologia partendo dalla pergola della vecchia San Pietro costantiniana, arrivando al suo massimo splendore nel baldacchino berniniano sotto il cupolino della nuova Basilica Vaticana (cfr. cat. I.6).

Nella *Circoncisione* dipinta da Giulio Romano e nelle opere a essa collegate la *menorà* rende sacro il luogo dove si svolge la scena. L'episodio racconta l'iniziazione di Gesù alla religione ebraica. Il pittore ha quindi cercato di definire l'ambiente con più elementi a sua disposizione e di renderlo autentico con il massimo dei riferimenti. Anche se il candelabro retrocede sempre più in fondo da una versione della composizione all'altra, finché nell'arazzo la si intravede appena sotto la porta in fondo. La composizione godeva ovviamente di un certo fascino tra i committenti romani. Purtroppo non sappiamo chi ha avviato l'attrazione per la composizione, né chi abbia ordinato il dipinto di Giulio oggi a Parigi (non è un Orsini né un Bembo). L'arazzo della Scuola Nuova è tuttavia legato al pontefice. La composizione è stata di grande suggestione per l'immaginario del Tempio di Gerusalemme. Come le colonne tortili accoglievano lo sguardo dello spettatore, così la *menorà* lo guidava in fondo verso il Sancta Sanctorum.

*Arnold Nesselrath*

*Bibliografia:* Oberhuber 1972, pp. 46-47; Nesselrath 1993, pp. 24-25, 146-147, 148, 205; Tuzi 2002, pp. 154-160, fig. 6; Mottin, Ravaud, Eveno, Eveno 2012, pp. 374-375; *Raphaël – Les dernières années* 2012, pp. 75, 313-317, cat. 86.

**IV.7**
Marcello Venusti (Mazzo in Valtellina, attorno al 1512/1520 - Roma, 1579) su disegni di Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 - Roma, 1564) *La cacciata dei mercanti dal Tempio*, post 1550 olio su tavola, 60 x 38 cm Londra, The National Gallery, inv. NG 1194

Un motivo di vanto per Marcello Venusti è la sua copia del cosiddet-

to *Ultimo Giudizio* di Michelangelo nella cappella Sistina, eseguita per la cappella privata del cardinale Alessandro Farnese nel suo nuovo palazzo in un dipinto, cioè a colori, nel 1549. È quindi il documento più importante che ci trasmette la forma originaria dell'affresco, prima che le *puđenda* delle figure fossero coperte dalle famose braghe, dopo il Concilio di Trento. La maggior parte delle opere di Venusti elabora o copia disegni del grande maestro. Dopo la formazione nella bottega di Perin del Vaga (allievo di Raffaello) e da manierista convinto, Venusti dedica quasi tutte le sue creazioni all'ammirato Buonarroti, procurandosi i suoi disegni.

Il gruppo di Cristo con i mercanti che lo circondano si è a mano a mano evoluto ed è stato progettato nel corso di una lunga serie di studi da Michelangelo stesso. Una parte degli schizzi preparatori autografi sono oggi conservati a Londra e a Oxford. La collaborazione tra il maestro e il seguace arrivò a un punto tale che Venusti usò un disegno finale di Buonarroti (Londra, British Museum, inv. 1860-6-16-2/3) come cartone per il suo dipinto, come si evince dal fatto che le figure combaciano perfettamente tra disegno e pittura. Michelangelo riutilizzò una serie di figure dei due affreschi della cappella Paolina e le ricompose, alludendo persino alle invenzioni di Raffaello della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (cfr. cat. IV.3-IV.4).

L'architettura colossale che deve rappresentare il Tempio di Gerusalemme ricorda a prima vista i grandi spazi delle terme degli antichi romani. Segue lo schema delle quattro cappelle angolari, che attorniano il cupolone di San Pietro, con le loro cupolette laterali sopra i pennacchi e sopra la lunetta con la grande finestra. Il registro inferiore, invece, è organizzato in maniera completamente diversa dalla Basilica Vaticana: dà più importanza allo spazio abbassandolo di alcuni scalini e colloca le colonne salomoniche (più precisamente del gruppo 3: Nesselrath 1993, pp. 146-147; cfr. anche cat. IV.6) staccate di fronte ai muri e libere negli angoli, creando con ciò una monumentalità attraverso l'ordine. In fondo, passando sotto un corridoio voltato, si intravede la *menorà*, nella forma tramandata dall'arco di Tito, accesa in un Sancta Sanctorum di forma circolare con un sistema di architettura classica e risplendente di mosaici dorati. La lotta di Cristo con i mercanti, che cercano di salvare la loro merce e si aggrappano ai soldi, si svolge sotto

la larga cupola, mentre egli danza tra essi come il Cristo nel *Giudizio* sopra l'altare della Sistina (Kemper 2011, pp. 22-23).

Visti i riferimenti alla cappella Paolina, il quadro doveva essere ovviamente dipinto dopo che Michelangelo aveva finito i suoi affreschi li nel 1550, e i suoi disegni sembrano veramente un tardo contributo all'amico più giovane.

Il quadro di piccole dimensioni è stato commissionato forse per una cappella privata, come il summenzionato *Giudizio* per il cardinale Farnese. L'iconografia non è molto comune, ma tratta un tema tipicamente tridentino. La *Purificazione del Tempio* rende in maniera piuttosto esplicita le idee del Concilio e soprattutto i problemi della Chiesa cattolica. Anche se Michelangelo e Venusti hanno collocato l'episodio nel Tempio, le persone attorno a Cristo non appartengono ad alcuna fede specifica, anzi con la loro ipocrisia sono deleteri per tutte le religioni; sono persone le cui uniche ambizioni sono quelle mercantili, prive di qualità spirituali e di valori culturali, che porterebbero alla rovina qualsiasi religione. Il monito di Cristo alla riforma, che Marcello Venusti esprime nel suo dipinto con il sostegno di Michelangelo, si rivolge a tutte le società di buona volontà di tutti i tempi.

*Arnold Nesselrath*

*Bibliografia:* Wilde 1953, pp. 116-

118, no. 76-78; Parker 1956, pp. 167-169, n. 328; Gould 1975, pp. 154-155; Hirst 1988, pp. 42, 52; Baker, Henry 1995, p. 454; Tuzi 2002, pp. 159-160, fig. 9; Capelli 2009.

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

Il presente manoscritto contiene un testo in lingua giudeo-araba dello Yemen tratto da una vasta antologia midrashica redatta nel 1329 dal rabbino, commentatore biblico e poeta Nethanel ben Isaiah. Questo commento omiletico, intitolato *Nur al-Zalam*, è stato tradotto in ebraico *Sefer Meor Ha-Afelà* e in inglese *Light in the Darkness* (Luce nelle tenebre). Il testo offre ai lettori commenti, concetti e spiegazioni delle porzioni settimanali della Torà. Si tratta di un volume fondamentale dell'ebraismo yemenita, oltre che di elevato valore letterario. Questo esemplare antico, copiato nel XVI secolo da uno scrivano non identifi-

cato, è scritto su una carta lucida di colore giallo-marrone chiaro molto usata all'epoca per i manoscritti ebraici.

Alcune delle rare copie esistenti di quest'opera si distinguono per una caratteristica affatto insolita per i manoscritti yemeniti antichi: la presenza di illustrazioni vere e proprie al posto delle più consuete decorazioni floreali o geometriche. Si tratta di immagini perlopiù legate alla terra di Israele o al Tempio di Gerusalemme, che mostrano la disposizione delle tribù, il profilo del paese, i Dieci Comandamenti, l'altare, l'arca dell'alleanza e l'interno del tempio. Nel presente manoscritto, in particolare, le immagini sono colorate con un vivace inchiostro rosso. La più grande di tutte, come si può vedere dalle pagine esposte in mostra, raffigura la *menorà* nel Tempio. La forma del candelabro è consona alla descrizione biblica dei rami con "calici e fiori" e ha le fiamme dirette all'interno, verso il centro della rappresentazione.

*William Gross*

*Bibliografia:* Roth 1972.

**IV.9**
Isaac ben Solomon Abi Sahula (n. 1244) *Meshal ha-Qadmoni*, Venezia, 1546 21,8 x 30,5 cm (aperto) Tel Aviv, The Gross Family Collection

Il *Meshal ha-Qadmoni* è un'incantevole raccolta illustrata di novelle morali e storie di animali scritte da Isaac ben Solomon Abi Sahula, poeta, studioso, medico e cabalista ebreo spagnolo. L'autore, piuttosto noto anche se scarsamente documentato, risiedeva nella zona di Castiglia. Questo libro in prosa rimata, risalente al 1281-1284, è la sua opera più importante, spesso considerata l'equivalente ebraico delle *Favole* di Esopo.

È una raccolta di settantanove parabole che comprendono dibattiti sulle virtù morali condotti a colpi di versetti biblici e passaggi del Talmud con cui i partecipanti difendono le loro ragioni: un dialogo tra cinici e moralisti rappresentati in forma allegorica da animali che mira a impartire insegnamenti morali.

Il *Meshal ha-Qadmoni* era un volume molto diffuso, apparso in una ventina di edizioni: dalla prima stampa a Brescia risalente al 1491 fino alle ultime di metà Ottocento. L'esemplare in mostra è la terza edizione. Sia nel manoscritto sia

first Brescia printing of 1491 to the middle of the nineteenth century. This example is the third edition. In both manuscript and printed versions there appear illustrations that are an integral part of the composition. This book is one of the earliest Hebrew prints to contain a large number of illustrations, some eighty in number imprinted from sixty-five different wood blocks on sixty-four leaves.

The printer was Meir ben Jacob Parenzo. Meir received his training under the exceptional printer Cornelio Adelkind who worked for the House of Daniel Bomberg, the major Hebrew printer of the first half of the sixteenth century in Venice. Parenzo then printed six Hebrew books under his own name between 1546 and 1549, thus becoming the only Jew to function as an independent printer/publisher in sixteenth-century Venice. Meir chose as his printer’s mark the seven branched *menorah* of the Holy Temple. This beautiful image has at its sides and below Hebrew texts which link the image to Meir’s name, a play on words using his Hebrew name מֵירָא which means “illuminates,” referring to the *menorah*. With the choice of this major Jewish symbol in such a delicate representation and with his commissioning of the woodcuts for the edition, Parenzo had established himself as an artistic and highly qualified printer.

*William Gross*

*Bibliography:* Yaari 1943; Amram 1963 (original edition of 1909); Roth 1972; Heller 2004; Loewe 2004.

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

The book *Yosef Da’at* is the only published work of Joseph ben Issachar of Prague, a Rabbi, author and “Torah sage,” as he refers to himself on the title page of his book. He was a student of the foremost scholars of his time and place, Rabbis Mordechai Jaffe (c. 1535–1612), Judah Loew ben Bezalel (the *Maharal c.* 1525–1609), and Ephraim Luntshits (1550–1619). *Yosef Da’at* is a super-commentary on what is the most famous of commentaries on the Torah, that of Rashi (an acronym for Rabbi *Shlomo Yitzchaki*,

a French scholar of eleventh-century France). Rashi’s commentary is the quintessence of simplicity, terseness and relevance and is even today, after 900 years, an integral part of Torah study all over the world.

Joseph ben Issachar writes that over the years of previous manuscripts and printings of the work “distortions and errors” had crept into it. His purpose in writing his text was to return it as closely as possible to the purity of the original and to amplify where he saw the need. To that end he uses an early Rashi manuscript from about 1300. In addition to the text Joseph provides a number of illustrations to help teachers explain the writing for young people, including the image of the Temple *menorah* presented here with the parts labeled according to the descriptive biblical text. The printer, Gershom ben Bezalel Katz, was a member of the Gersonides, the largest Hebrew printing-press in Prague. He was active in the printing trade for thirty years starting in about 1590. The present volume is one of six titles that bear his name from the year 1609. This is the only edition of the work.

*William Gross*

*Bibliography:* Roth 1972; Heller 2011; Sixtova 2012.

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

This curtain for the *Aron* is one of the first surviving *parokhet* which, by combining typical Mamluk motifs with weaving techniques with floral subjects closer to Ottoman art, constitute a rare example of the transition of Islamic art. However, the distinctive feature of the work is the similarity to iconographic elements typical of the frontispieces of Jewish books printed in Italy in the sixteenth century. The illusionistic rendering of an arched portal seen in perspective, above which are woven the following words in Hebrew: “This is the gate of the Lord through which the righteous may enter” (Psalms 118:20), is a clear reference to the first page of the *D’rashot ha Torah* printed in Padua in 1520–1527. Four letters (He-He-Resh-Dalet) are marked in the inscription, which might indicate a Jewish date. Below the

arch are three powerfully symbolic elements: a *keter Torah*, a *menorah*, and a brazier. The work illustrates the influence of printing on the creation of ceremonial art and its role in the transmission of stylistic and iconographic elements from one culture to another, and from one genre to another: the citation, in fact, was typical of many decorations in synagogues of the sixteenth and seventeenth centuries, especially in Italy. It is possible that the weaver was a foreigner who had come to Italy, or who had access to Italian books in his own country. However, while until a few years ago it was generally believed that these works were produced only in Cairo, the Mamluk capital up to 1517, recent studies have revealed that in the early seventeenth century there was a carpet-weaving workshop in Istanbul related to the Sultan’s court. The fine quality of the cloth suggests that it comes from this workshop, and the important role played by the Jews in trade between the Ottoman empire and Italy during the sixteenth century supports the hypothesis that the curtain was ordered for an Italian synagogue.

A similar example, though later (seventeenth century), is housed in the Textile Museum of Washington. Resembling the *parokhet* in Padua in its wording and iconography, the American *parokhet* was part of the collection of George Hewitt Myers, who purchased it from Vital Benguiat in 1915.

*Marina Bakos*

*Bibliography:* Boralevi 1984, pp. 34–47; Boralevi 1986, pp. 211–220; Denny 1986, p. 255; Farnham 2015, pp. 54–55.

**IV.12** *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, MER, inv. 1344

A parallelepiped-shaped block with three sides sculpted in bas-relief, on which are depicted lit seven-armed candelabra with a square base, surrounded by molded frames.

Attilio Milano was the first to associate, with some reservations, this travertine block with the fountain that Paul V Borghese (1605–1621) had built in the ghetto in 1614. “The magnanimous Paul V”—as he was

described by Nibby in 1841<sup>1</sup>—“after abundantly supplying Rome with the waters that bear his name, thought to extend his beneficence to the Jews, who lacked water in the ghetto and could not always obtain it from outside. He therefore commanded that in Piazza della Sinagoga a fountain should be erected, consisting in a travertine basin positioned against the wall, from the center of which a large jet of water gushed while other jets flowed into it from the mouths of two dragons, emblems from the Borghese coat of arms. On the sides of the basin there were two shells, decorated with the seven-armed Jewish candelabrum, with jets of water, and two small drinking troughs, or wash-tubs, for public use, on either side.” The fountain was completely destroyed, possibly when the ancient ghetto was gutted at the end of the nineteenth century, but luckily we still have the anonymous drawing of the elevation executed in the seventeenth century.<sup>2</sup> Here prominence is given to the Borghese eagle and the papal coat of arms above the main basin, while the candelabra mentioned by Nibby have been omitted, perhaps deliberately. Hence, just as the *menoroth* in the two side niches are missing, but visible in a watercolor of 1832,<sup>3</sup> those on this element, which is perhaps one of the boundary stones that surrounded the fountain, are also absent from the drawing but present in the nineteenth-century watercolor.

*Olga Melasecchi*

<sup>1</sup> Nibby 1841, II, pp. 42, 43.

<sup>2</sup> Drawing published in D’Onofrio 1977, p. 378, fig. 485. My thanks to Marisa Tabarrini for pointing it out.

<sup>3</sup> Lenghi, *Vue de la Synagogue de Rome*, watercolor on paper, 1832.

*Bibliography:* Milan 1988, fig. 33.

**IV.13** 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, inv. 457

The panel was originally destined for the altar-ciborium complex that the Grand Duke of Tuscany Ferdinando I de’ Medici (regnant 1587–1609) intended to place in the center of the Chapel of the Princes, the dynastic mausoleum he founded in 1604. A dazzling facing of semi-precious

stones was planned for the central altar-ciborium and the grandiose architecture of the Chapel; it was devised at the prestigious court manufactory set up by Ferdinando I in 1588, which soon began to realize the ambitious project.

Work on the monumental complex with the altar surmounted by a ciborium framed by a triumphal arch continued intensely from the beginning of the seventeenth century, according to a complex iconographic program that included stories from the Old and New Testament, depicted through the new virtuoso technique of semi-precious stone mosaic. One of a series of eight biblical subjects, the panel with Melchizedek shows the saint, king and high priest—a prefiguration of Christ—flanked by the most sacred attributes of Jewish worship: the seven-armed candelabrum and the curtain that conceals the Holy Ark. The King of Salem and high priest Melchizedek is standing near the altar awaiting Abraham’s victorious return from the War of the Nine Kings, in order to bless him with bread and wine—a foreshadowing of the Eucharist sacrifice. While the religious theme of the altar, inspired by correspondences between the Old and New Testament, was perhaps devised by a learned ecclesiastic in Ferdinando I’s entourage, the Grand Duke himself, a champion of the Counter Reformation, must be credited with choosing such an eloquent and striking artistic medium as Florentine mosaic, and using it to proclaim the eternal truths of the faith through the splendid and immutable language of semi-precious stone.

The extraordinary altar-ciborium complex of the Chapel, on which work continued until the mid-seventeenth century, never became functional and was dismantled in 1779 by Leopold I, Grand Duke of Tuscany, who reused in other works many elements of this unfinished marvel. *Annamaria Giusti*

*Bibliography:* Przyborowski in *Splendori* 1988, cat. 16, p. 114 (with previous bibliography); Giusti 1992, p. 78; Giusti 1995, p. 31; Giusti in *Art of the Royal Court* 2008, cat. 28, p. 153; Giusti in *Ferdinando I...* 2009, cat. 35, p. 160.

nelle versioni a stampa le illustrazioni sono parte integrante della narrazione. Si tratta di uno dei primi libri ebraici a contenere tante immagini: quasi ottanta per la precisione, ricavate da sessantacinque diverse matrici di legno, stampate su sesantaquattro fogli.

Lo stampatore fu Meir ben Jacob Parenzo, che aveva appreso la sua arte da Cornelio Adelkind, già collaboratore di Daniel Bomberg, il principale tipografo ebreo nella Venezia della prima metà del Cinquecento. Tra il 1546 e il 1549 Parenzo aveva poi pubblicato sei libri in ebraico sotto il suo nome, diventando così l’unico tipografo ed editore indipendente in città.

Come emblema della sua tipografia Meir scelse la *menorà* a sette bracci del Tempio di Gerusalemme. Questa bella immagine è circondata da parole ebraiche che la collegano al suo nome, in ebraico מֵירָא, che significa “illumina”. La scelta di un simbolo così importante, la delicatezza della grafica e soprattutto le xilografie commissionate per questa edizione del *Meshal* contribuirono alla fama di Parenzo, che si impose come stampatore artistico altamente qualificato.

*William Gross*

*Bibliografia:* Yaari 1943; Amram 1963 (edizione originale del 1909); Roth 1972; Heller 2004; Loewe 2004.

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

*Yosef Da’at* è l’unico libro pubblicato di Joseph ben Issachar di Praga, rabbino, scrittore e “saggio della Torà”, come egli stesso si definisce sul frontespizio del volume. Issachar era allievo dei più grandi eruditi del suo tempo e del suo paese: i rabbini Mordechai Jaffe (circa 1535-1612), Judah Loew (il *MaHaral*, circa 1525-1609) e Efraim Luntshits (1550-1619). *Yosef Da’at* è un commento sul più famoso dei commenti alla Torà, quello di Rashi (acronimo che sta per Rabbi Shlomo Yitzchaki, uno studioso francese dell’XI secolo). A novecento anni di distanza, lo scritto di Rashi – un capolavoro di essenzialità e pertinenza – è ovunque parte integrante dello studio della Torà.

Joseph ben Issachar scrive che nei manoscritti e nelle edizioni a stampa succedutesi nel corso degli anni

il commento di Rashi era stato soggetto a “distorsioni ed errori”. Il suo obiettivo era di riportarlo il più vicino possibile alla purezza dell’originale, sviluppandolo nei punti in cui lo riteneva opportuno. Per questo usa un manoscritto antico risalente al 1300 circa.

Joseph correda il testo con una serie di illustrazioni per aiutare i maestri nelle loro spiegazioni ai giovani allievi. Tra queste, l’immagine della *menorà* del Tempio, raffigurata nelle sue parti distinte in base alla descrizione del testo biblico. Il tipografo Gershom ben Bezalel Katz faceva parte della più grande stamperia ebraica di Praga, quella dei Gersonidi. Dal 1590 circa e per i trent’anni successivi Katz si dedicò alla pubblicazione di libri. Il presente volume è uno dei sei titoli del 1609 che portano il suo nome. Si tratta dell’unica edizione dell’opera.

*William Gross*

*Bibliografia:* Roth 1972; Heller 2011; Sixtova 2012.

**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

*Bibliografia:* Yaari 1943; Amram 1963 (edizione originale del 1909); Roth 1972; Heller 2004; Loewe 2004.

Questa cortina per l’*aron* è uno dei primi *parokhet* esistenti che, fondendo tipici motivi mamelucchi e tecniche di intreccio con soggetti floreali maggiormente vicini all’arte ottomana, rappresentano un raro esemplare di transizione dell’arte islamica. Ma l’aspetto caratterizzante è il richiamo a elementi iconografici tipici dei frontespizi di libri ebraici stampati in Italia nel XVI secolo. La resa illusionistica di un portale ad arco visto in prospettiva, sopra al quale è intessuta una scritta in ebraico: “Questa è la porta del Signore per cui entreranno i giusti” (Salmi 118,20), si rifà in modo evidente alla prima pagina della *D’rashot ha Torah* stampata a Padova nel 1520-1527. Nell’iscrizione sono contrassegnate quattro lettere (He-He-Resh-Dalet) che potrebbero indicare una data ebraica. Sotto all’arco tre elementi fortemente simbolici: un *keter Torà*, una *menorà* e un braciere. L’opera mette in rilievo l’influenza della stampa sulle creazioni di arte cerimoniale e il ruolo di trasmissione di elementi stilistici e iconografici da una cultura all’altra, da un genere all’altro: la citazione infatti era tipica di molti decori interni delle sinago-

ghe del Cinquecento e Seicento, soprattutto italiane. È possibile che il tessitore fosse uno straniero venuto in Italia o comunque che avesse accesso ai libri italiani nel paese d’origine. Ma mentre sino a pochi anni fa si era propensi a ritenere che opere simili potessero essere prodotte esclusivamente al Cairo, capitale mamelucca sino al 1517, recenti studi hanno rivelato che nei primi anni del XVI secolo a Istanbul esisteva un laboratorio di tessitura di tappeti legato alla corte del sultano. La pregevole qualità del tessuto suggerirebbe la provenienza da questo atelier e il ruolo di primo piano ricoperto dagli ebrei nei rapporti d’affari tra Impero ottomano e Italia durante il XVI secolo avvalorerebbe la commissione del tappeto e la sua presenza in una sinagoga italiana.

Un esempio simile, ma più tardo (XVII secolo), è presente al Textile Museum di Washington. Affine a quello di Padova per dicitura e impianto iconografico, il *parokhet* americano faceva parte della collezione di George Hewitt Myers, che lo acquistò da Vital Benguiat nel 1915.

*Marina Bakos*

*Bibliografia:* Boralevi 1984, pp. 34-47; Boralevi 1986, pp. 211-220; Denny 1986, p. 255; Farnham 2015, pp. 54-55.

**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, MER, inv. 1344

Blocco a forma di parallelepipedo con tre lati scolpiti a bassorilievo in cui, entro cornici modanate, sono raffigurati candelabri a sette bracci fiammeggianti con base quadrata. Attilio Milano per primo ha associato, con qualche riserva, questo cippo alla fontana che nel 1614 Paolo V Borghese (1605-1621) aveva ordinato di erigere in ghetto: “Il magnanimo Paolo V”, così la descriveva il Nibby nel 1841<sup>1</sup>, “doppochè forteemente simbolici: un *keter Torà*, una *menorà* e un braciere. L’opera mette in rilievo l’influenza della stampa sulle creazioni di arte cerimoniale e il ruolo di trasmissione di elementi stilistici e iconografici da una cultura all’altra, da un genere all’altro: la citazione infatti era tipica di molti decori interni delle sinago-

una fontana, la quale consiste in una vasca di travertino appoggiata al muro, nel cui mezzo sgorga una grossa vena d’acqua, ed altra ezian-dio ve ne cade, uscendo dalle bocche di due draghi laterali, emblemi dell’arme gentilizia de’ Borghesi. Dai canti della vasca sono due conchiglie ed acqua, ornate del setteemplice candelabro giudaico, e seguon poi, uno per parte, due piccoli abbeveratoj, o lavatojo, per uso pubblico”.

Della fontana, andata completamente distrutta, forse all’epoca dei lavori di sventramento dell’antico ghetto alla fine dell’Ottocento, abbiamo fortunatamente il prospetto disegnato da un anonimo secen-tesco<sup>2</sup> in cui è dato grande risalto all’aquila Borghese e agli stemmi pontifici presenti tutti al di sopra della vasca centrale, mentre, forse volutamente, mancano i candelabri pur ricordati dal Nibby. Perciò, così come mancano le *menorot* presenti nelle due nicchie laterali, visibili invece in un acquerello del 1832<sup>3</sup>, mancano anche quelle pre-senti su questo elemento che forse potrebbe essere uno dei cippi che circondavano la fontana, assenti nel disegno, ma presenti nell’acquerello ottocentesco.

*Olga Melasecchi*

<sup>1</sup> Nibby 1841, II, pp. 42, 43.

<sup>2</sup> Disegno pubblicato in D’Onofrio 1977, p. 378, fig. 485. Ringrazio Marisa Tabarrini per la segnalazione.

<sup>3</sup> Lenghi, *Vue de la Synagogue de Rome*, acquerello su carta, 1832.

*Bibliografia:* Milano 1988, fig. 33.

**IV.13** Manifattura granducale di Firenze *Melkhitzedeq e la menorà*, primo ventennio del XVII secolo mosaico di pietre dure, 28 x 55 cm Firenze, Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, inv. 457

Il pannello era in origine destinato all’altare-tempietto che il granduca di Toscana Ferdinando I de’ Medici (regnante 1587-1609) intendeva porre al centro della cappella dei Principi, mausoleo dinastico da lui fondato nel 1604. Per la grandiosa architettura della cappella e per il tempietto centrale era previsto uno sfolgorante rivestimento di pietre dure, messo a punto nella prestigiosa manifattura di corte istituita da Ferdinando I nel 1588 e presto impegnata nell’ambizioso progetto. Al monumentale complesso dell’altare, sormontato da un ciborio in-quadrato da un arco trionfale, si

lavorò intensamente dagli inizi del secolo, secondo un complesso programma iconografico che includeva storie dell’Antico e del Nuovo Testamento, realizzate nella nuova e virtuosistica tecnica del mosaico di pietre dure.

Nella serie degli otto soggetti biblici il pannello con Melkhitzedeq presenta il santo re sacerdote, prefigurazione di Cristo, affiancato dagli attributi più sacri del culto ebraico, il candelabro a sette bracci e la tenda che nasconde l’arca santa. Re di Salem e sacerdote, Melkhitzedeq attende presso l’altare il ritorno di Abramo vittorioso dalla battaglia dei Re, per benedirlo con il pane e con il vino, prefigurazione del sacrificio dell’Eucarestia. Se la tematica religiosa espressa nell’altare, ispirata alle rispondenze fra Antico e Nuovo Testamento, fu forse frutto della riflessione di qualche dotto ecclesiastico dell’*entourage* di Ferdinando I, al granduca stesso, che si proponeva come sovrano campione della Controriforma, è da far risalire la scelta di una forma artistica eloquente su questo elemento quale è quella del mosaico fiorentino, chiamato a proclamare le verità eterne della fede nel linguaggio di inalterabile splendore delle pietre dure.

Lo straordinario tempietto per la cappella, cui si lavorò fino a metà Seicento, non fu mai posto in opera e venne smantellato nel 1779 dal granduca Pietro Leopoldo d’Asburgo Lorena, che riutilizzò per altre destinazioni molti elementi di quell’incompiuta meraviglia.

*Annamaria Giusti*

*Bibliografia:* Przyborowski in *Splendori* 1988, cat. 16, p. 114, con bibliografia precedente; Giusti 1992, p. 78; Giusti 1995, p. 31; Giusti in *Art of the Royal Court* 2008, cat. 28, p. 153; Giusti in *Ferdinando I* 2009, cat. 35, p. 160.

## V. The Seventeenth Century and the Baroque World

**V.1**

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
*The Destruction of the Temple at Jerusalem*, 1625–1626 oil on canvas, 145.8 x 194 cm Jerusalem, The Israel Museum, inv. B99.0001

work on display at the Museo Ebraico

Poussin executed two large canvases representing the destruction of the Temple at Jerusalem. The first, on display here, was finished between 1625 and 1626. The second was painted in 1638 (Vienna, Kunsthistorisches Museum: cat. V.2). All trace of this painting of the Temple at Jerusalem was lost until the end of the eighteenth century. It was rediscovered in 1995 at an auction held by Sotheby’s in London, and on January 1, 1999 it entered the Israel Museum (Mahon 1999). As Bellori recounts, the work was commissioned in 1625 from Poussin—who arrived in Rome in 1623—by Cardinal Francesco Barberini, nephew of Pope Urban VIII (1623–1644). It was paid for on February 3, 1626. In 1633 Francesco Barberini gave the painting to the Duke of Créqui, the French Ambassador to Rome. In 1638, following Créqui’s death, it entered the collection of Cardinal Richelieu. The second version of 1638 was also commissioned by Francesco Barberini for use as a diplomatic gift, this time for Ferdinand III, Holy Roman Emperor (from 1637) to whom it was brought by the Count of Eggenberg, his ambassador to Rome (P. Rosenberg, entry in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260–261).

The painting in the Israel Museum depicts a particular moment in the burning of the Temple, which is narrated in detail by Flavius Josephus in *The Jewish War* (Book VI, Chaps. IV–V, pp. 220–285). The Jewish historian—an extremely reliable source because he eye-witnessed the events—tells us that although the Jewish rebels had taken refuge inside the Temple of Jerusalem, General Titus had managed to convince his fellow generals to save it from destruction, out of regard for history, for its extraordinary value as a monument, and for the people of Israel, thus following the policy of respecting subjugated peoples that the Romans had always adopted.

Nevertheless, during a nocturnal clash between Roman troops and Israelites in the external court of the Temple, a Roman soldier, seized by a supernatural impulse (as Flavius Josephus writes), hurled a fire brand into the Temple through an open window. The flames leapt up and the fire spread. Titus rushed to the spot and, shouting and gesticulating—as depicted in the painting—ordered his men to put out the fire. But to no avail. Francesco Barberini identified with Titus and, like the general, he was unable through his diplomacy on behalf of the Papal State to put an end to the bloody Thirty Years War (1618–1648), which at the outset had seen Catholic and Protestant states of the fragmented Holy Roman Empire pitted against each other. Poussin depicts the moment when Titus arrives on horseback in the Women’s Court at the Temple of Herod. The work could represent any scene of the devastation so often wreaked by Roman troops during the centuries, and it is only the presence of the looted *menorah*, well in view at the center and with the base as it appears on the frieze of the Arch of Titus in Rome, that instantly identifies the atrocious spectacle.

There exists an engraving of this very subject by Himely-Revel after a lost drawing by Poussin (a print is conserved in the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris: P. Rosenberg, entry in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, p. 260). *Francesco Leone*

*Bibliography:* Boyer, Volf 1988; Rosenberg, entry in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260–261; Mahon 1999; Roitman 2003; *The Israel Museum at 40* 2005; Thuillier 2015, II, no. 132, p. 540.

### V.2

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
*The Destruction of the Temple at Jerusalem*, 1638 oil on canvas, 148 x 199 cm signed on the edge of the oval shield in the center of the painting: “Ni. Pusin. fe.” Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

There are various differences between this painting and the first version of 1625–1626 (cat. V.1); for example, in the Vienna canvas the north portico of the Women’s Court of Herod’s Temple is thrust into the foreground, and placed

parallel to the proscenium. The sequence of parallel planes that intersect the space horizontally make the composition more ordered and grandiose, in the manner of ancient Roman sculpted friezes. Unlike the previous painting (cat. V.1), here the scene opens up on the right to reveal the burning, half-destroyed Antonia Fortress, the barracks of the Roman troops, on the north side of the Temple. Titus appears less like a Roman general in command or dismayed by the tragedy taking place before him, and more like a saint experiencing a vision. In this sense, the figure remarkably anticipates the *Constantine on Horseback* by Gian Lorenzo Bernini at the foot of the Scala Regia in the Vatican.

As Bellori tells us, this second painting of the destruction of the Temple was commissioned in 1638, once again by Francesco Barberini, as a gift for Ferdinand III of Habsburg, who had become Holy Roman Emperor the year before. It was delivered to the Count of Eggenberg, the Emperor’s ambassador extraordinary at the court of Urban VIII. This work, like the previous one (cat. V.1), had an important symbolic value. Also in this case, Francesco Barberini wanted the Holy Emperor to associate him with General Titus in Jerusalem, who despite his great efforts to prevent the Temple from being destroyed, had not succeeded in avoiding that immense tragedy and in bringing the Jewish war to a less bloody close. In the same way that Cardinal Barberini and Pope Urban VIII had not been able to put an end to the terrible Thirty Years War (1618–1648), which at the start had seen the Catholic and Protestant states of the fragmented Holy Roman Empire fighting against each other.

With respect to the first version, here the monumental *menorah*—also depicted as it appears in the relief on the Arch of Titus in Rome—is on the left-hand side, where it, immediately identifies the pillaging taking place before our eyes. *Francesco Leone*

*Bibliography:* Rosenberg in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260–261 (with extensive previous bibliography and detailed provenance); Thuillier 2015, II, no. 132, p. 540.

### V.3

Andrea Sacchi (Nettuno, 1599 – Rome, 1661)
*The Annunciation to Zacharias*, 1636–1649

oil on canvas, 307 x 234 cm Vatican City, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 42299

work on display at the Museo Ebraico

In this large canvas that opens the St. John the Baptist cycle, Andrea Sacchi has created an emblematic image that illustrates Judaism as the source of Christianity. The angel of God announces to Zacharias, one of the priests at the Temple of Jerusalem, that his wife Elizabeth will give birth to a son. Surprised by the angel, who really seems to on the move with his rippling apparel, and who appears to be walking, Zacharias is struck by the news. Dressed in the ceremonial robes of the high priest, the Zacharias painted by Sacchi becomes almost the prototype of this figure and expresses the importance and gravity of the ancient role of priesthood he performs in the Temple. Following the annunciation, Zacharias is left standing with the censor open, incredulous, which is why he remains silent for the next nine months, until he names his son John in writing on a tablet, just as he was commanded during the annunciation depicted by Sacchi.

The arrangement of this monumental composition and its colors recall the background of Raphael's *Expulsion of Heliodorus from the Temple*, but in reverse (fig. 2, p. 205). Sacchi transforms Raphael’s setting into a monumental representation. However, despite the large proportions, the scene with the two figures preserves an almost intimate nature. Their brief encounter takes place in the Sancta Sanctorum of the Temple, within a divine aura, with no one else present. The *menorah* is lit and illuminates the news of the future birth of the precursor of Jesus. In the background on the left, everything is reflected by the Ark of the Covenant decorated with the golden seraphim described in the biblical book of Exodus together with the *menorah*. The artist has taken great care in recording all the furnishings and liturgical dress, conveying a dignified sense of realism, accentuated by the great flight of steps. The *menorah* does not have the base featured in the relief on the Arch of Titus, but a metal stand, showing the artist’s attention to detail. This painting is the first in the colossal cycle on the life of John

the Baptist, comprised of eight oil paintings that were hung in the tholobate of the Lateran Baptistery in Rome, also known as San Giovanni in Fonte. There the works soon began to deteriorate, but they were only removed between 1967 and 1968, when they were taken to the Musei Vaticani and replaced by very professional copies produced by the restorers working at the museums at the time. The other seven subjects in the cycle are: *The Visitation; The Birth of the Baptist; The Naming of John the Baptist; John Leaves the Family; The Sermon of John the Baptist; The Baptism of Jesus; The Beheading of John the Baptist.*

Andrea Sacchi was one of the most important Italian painters of the seventeenth century, alongside Pietra da Cortona. He trained under Francesco Albani, partly in Bologna, and therefore represents a more classical school in parallel to Berrettini’s typically Baroque approach. However, this distinction is by no means reductive. The restoration of the John the Baptist cycle, carried out in 2004, revealed the sublime nature of his painting, the subtlety of his brushstrokes and his serene command of large-scale forms. Andrea Sacchi went on to teach Carlo Maratti, Bernini’s successor as *Principe* of the Accademia di San Luca.

Sacchi directed the decoration of the Lateran Baptistery, commissioned by Pope Urban VIII. He worked with the commission to develop a program on the sacrament of baptism, starting with the cycle of paintings in the tholobate and continuing with the frescoes on the life of the emperor Constantine, who accepted the Christian faith during the Roman Empire and ultimately, so it is said, was baptized himself. In the Lateran context, where reference is often made to the temporal power of the papacy, the reference to its Jewish origins is explicit, particularly given that the spoils from Temple of Jerusalem, illustrated in part in this painting, are said to be buried beneath the altar of the Lateran Basilica, according to the words of Pope Nicholas IV in the large inscription in the apse of the Basilica (see the entry on the cast of the inscription, cat. III.27).

*Arnold Nesselrath*

*Bibliography:* Sutherland Harris 1977, pp. 19–22, 84–89, cat. 54, pl. 116; Bierbaum 2014, pp. 169, 270–287, 303, fig. 261.

#### V. Il Seicento e il mondo barocco

### V.1

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665)
*La distruzione del Tempio di Gerusalemme*, 1625-1626 olio su tela, 145,8 x 194 cm Gerusalemme, The Israel Museum, inv. B99.0001

opera esposta al Museo Ebraico

Poussin realizzò due grandi tele con la distruzione del Tempio di Gerusalemme. La prima, qui presentata, fu compiuta tra il 1625 e il 1626. La seconda fu dipinta nel 1638 (Kunsthistorisches Museum di Vienna, cat. V.2).

Del dipinto di Gerusalemme si persero le tracce alla fine del Settecento. È stato riscoperto nel 1995 in un’asta Sotheby’s a Londra e dal 1º gennaio 1999 è entrato a far parte delle collezioni dell’Israel Museum (Mahon 1999). Come racconta Bellori, l’opera fu commissionata a Poussin, giunto a Roma nel 1623, nel 1625 dal cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII (1623-1644). Fu saldata il 3 febbraio 1626. Nel 1633 il dipinto fu donato da Francesco Barberini al duca di Créqui, ambasciatore di Francia a Roma. Nel 1638, alla morte di Créqui, passò nelle raccolte del cardinale Richelieu. Anche il secondo dipinto del 1638 fu commissionato da Francesco Barberini con lo stesso scopo di farne un dono diplomatico, questa volta per Ferdinando III imperatore del Sacro Romano Impero (dal 1637), cui giunse per mano del conte di Eggenberg, suo ambasciatore a Roma (Rosenberg in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260-261).

Il dipinto dell’Israel Museum raffigura un momento molto preciso dell’incendio del Tempio, la cui cronaca è dettagliatamente narrata da Flavio Giuseppe nella *Guerra giudaica* (Libro VI, capitoli IV-V, 220-285). Lo storico ebreo – fonte estremamente attendibile perché testimone oculare di quei fatti – racconta che il generale Tito, nonostante le difficoltà che questo stava comportando perché i ribelli ebrei erano lì arroccati, aveva convinto tutti i suoi generali a salvare il Tempio di Gerusalemme dalla distruzione per rispetto della storia, di un tale monumento e del popolo d’Israele, perpetuando così la politica di riguardo che i romani avevano sempre adottato nei confronti dei popoli soggiogati. Ciononostante, durante uno scontro notturno nel cortile esterno del Tempio tra soldati romani e israeliti, un militare

romano in preda a una forza soprannaturale (così scrive Flavio Giuseppe) lanciò un tizzone ardente all’interno dell’edificio del Tempio da una finestra aperta. L’incendio divampò. Tito accorse immediatamente e con le urla e con i gesti – così come è raffigurato nel dipinto – intimò ai suoi soldati di spegnere le fiamme. Ma tutto fu vano. Come Tito, nel quale egli si adombrava, Francesco Barberini non era riuscito con il suo lavoro diplomatico per conto dello Stato Pontificio a porre fine alla sanguinosa guerra dei Trent’anni (1618-1648) che inizialmente aveva visto contrapporsi stati cattolici e stati protestanti del frammentato Sacro Romano Impero.

Poussin mette in scena esattamente il momento dell’arrivo a cavallo di Tito nel cosiddetto cortile delle donne del Tempio di Erode. Il dipinto, in realtà, potrebbe rappresentare una qualsiasi scena di devastazione delle tante perpetrate nei secoli dalle truppe romane. È soltanto la presenza della *menorà* trafugata dal Tempio, ben evidente al centro e con la base così come appare sul fregio dell’arco di Tito, a qualificare immediatamente l’atroce spettacolo cui stiamo assistendo.

Con questo stesso soggetto esiste un’incisione di Himely-Revel da un disegno perduto di Poussin (un esemplare è all’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi: Rosenberg in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, p. 260).

*Francesco Leone*

*Bibliografia:* Boyer, Volf 1988; Rosenberg in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260-261; Mahon 1999; Roitman 2003; *The Israel Museum at 40* 2005; Thuillier 2015, II, n. 132, p. 540.

### V.2

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665)
*La distruzione del Tempio di Gerusalemme*, 1638 olio su tela, 148 x 199 cm firmato sul bordo dello scudo ovale al centro del dipinto: “Ni. Pusin. fe.” Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Con qualche differenza rispetto alla prima versione del 1625-1626 (cat. V.1), il dipinto di Vienna proietta in primissimo piano il porticato nord del cosiddetto cortile delle donne del Tempio di Erode, disponendolo parallelamente rispetto al proscenio. Dalla successione dei piani paralleli che tagliano orizzontalmente lo spazio risulta una composizione

dai toni più aulici e ordinati, maggiormente ispirati ai fregi scolpiti antichi romani. Diversamente dal precedente dipinto (cat. V.2), la scena si apre sulla destra per mostrare in fiamme e semidistrutta la fortezza Antonia sul lato settentrionale del Tempio, sede della guarnigione romana. Tito, più che un generale romano in atto di comando o sgolemento dinanzi alla tragedia che si consuma sotto i suoi occhi, appare questa volta come un santo in preda a una visione e, in questa prospettiva, anticipa incredibilmente il Costantino a cavallo di Gian Lorenzo Bernini posto alla base della scala regia in Vaticano.

Come racconta Bellori, questo secondo dipinto con la distruzione del Tempio fu commissionato, sempre da Francesco Barberini, nel 1638 come dono per Ferdinando III d’Asburgo, divenuto l’anno precedente imperatore del Sacro Romano Impero. Fu consegnato al conte di Eggenberg, ambasciatore straordinario dell’imperatore presso Urbano VIII. Anche questa opera, come la precedente (cat. V.1), aveva un’importante valenza simbolica. Anche in questo caso Francesco Barberini voleva mostrarsi agli occhi dell’imperatore come il generale Tito a Gerusalemme, il quale, nonostante il grande impegno profuso per evitare la distruzione del Tempio, non era riuscito a scongiurare quell’immane tragedia e ad avviare la guerra giudaica verso una fine meno cruenta. Così come il cardinale Barberini e papa Urbano VIII non erano riusciti a porre fine alla tremenda guerra dei Trent’anni (1618-1648) che inizialmente aveva visto contrapposti stati cattolici e stati protestanti del frammentato Sacro Romano Impero. Rispetto alla prima versione, questa volta la monumentale *menorà* trafugata, sempre raffigurata così come ci è restituita dal rilievo dell’arco di Tito, è spostata sul margine sinistro della tela e connota immediatamente la razza che si consuma sotto i nostri occhi.

*Francesco Leone*

*Bibliografia:* Rosenberg in *Nicolas Poussin* 1994, cat. 77, pp. 260-261 (con ampia bibliografia precedente e storia dettagliata della provenienza); Thuillier 2015, II, n. 132, p. 540.

### V.3

Andrea Sacchi (Nettuno, 1599 - Roma, 1661)
*L’annuncio della nascita di Giovanni Battista a suo padre Zaccaria*, 1636-1649 olio su tela, 307 x 234 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 42299

opera esposta al Museo Ebraico

Nella grande tela con cui apre il ciclo di San Giovanni Battista, Andrea Sacchi ha creato un’immagine emblematica, che illustra la religione ebraica come sorgente della religione cristiana. L’angelo di Dio annuncia a Zaccaria, uno dei sacerdoti nel Tempio di Gerusalemme, che da sua moglie Elisabetta gli nascerà un figlio. Sorpreso dall’angelo, che sembra addirittura di passaggio con il suo vestito un po’ mosso, e che sembra stia camminando, Zaccaria rimane colpito dalla notizia. Vestito con gli abiti cerimoniali del sommo sacerdote, lo Zaccaria dipinto da Sacchi diventa quasi il prototipo di questa figura, ed esprime l’importanza e la gravità dell’antico sacerdozio cui assolve nel Tempio. Di fronte all’annuncio Zaccaria rimane con il turibolo aperto, incredulo, motivo per cui rimarrà morto durante i nove mesi seguenti, finché non nominerà suo figlio Giovanni per iscritto su una tavoletta, così come gli è stato comandato al momento dell’annuncio raffigurato da Sacchi.

L’impostazione di questa composizione monumentale – persino i colori – ricorda l’ambientazione del piano di fondo nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* di Raffaelo, solo al contrario (fig. 2, p. 205). Sacchi trasforma l’ambientazione di Raffaello in una rappresentazione monumentale. Ma la scena con le due figure, nonostante le grandi proporzioni, mantiene comunque un carattere quasi intimo. Il loro breve incontro avviene nel Sancta Sanctorum del Tempio, in un’aura divina, senza la presenza di nessuno. Le luci della *menorà* sono accese e illuminano la notizia della futura nascita del precursore di Gesù. In fondo a sinistra tutto viene riflesso dall’arca dell’alleanza decorata con i serafini d’oro descritti nel libro biblico dell’Esodo insieme alla *menorà*. L’artista si è documentato con grande cura sugli arredi e sui vestiti liturgici e trasmette un’aulica verità, accentuata dalla grande scala. La *menorà* si presenta non con la base del rilievo sull’arco di Tito, ma con il piede metallico, dimostrando fino al dettaglio l’impegno dell’artista.

*Bibliografia:* Sutherland Harris 1977, pp. 19-22, 84-89, cat. 54, tav. 116; Bierbaum 2014, pp. 169, 270-287, 303, fig. 261.

### V.4

Salomon de Bray (Amsterdam, 1597 - Haarlem, 1664)
*La regina di Saba davanti al Tempio di Salomone a Gerusalemme*, 1657 olio su tavola, 58,5 x 103 cm

**V.4**

Salomon de Bray (Amsterdam, 1597 – Haarlem, 1664)

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

The story of the meeting between the Queen of Sheba and King Solomon at the Temple in Jerusalem is recounted twice in the Tanakh: in I Kings X, 1–13 and 2 Chronicles IX, 1–13. Here we read that the queen, attracted by Solomon’s reputed wisdom, went to Jerusalem to meet with him, accompanied by a vast train and bearing precious gifts. Impressed by the opulence of the palace and the wisdom of Solomon, she presented him with gifts of gold, precious stones, and various spices that were unknown in the land of Israel. She observed that the king’s men and servants were happy, and blessed the Lord for having made a man with such wisdom king of Israel.

According to history, however, the visit was a diplomatic mission undertaken by the Queen of Sheba—now Yemen—with the intention of bolstering the caravan trade with Israel at a time when Solomon was opening up maritime commerce with the Phoenicians under King Hiram of Tyre.

A painter, musician, writer, and architecture theorist, De Bray conceived the Temple as an edifice with grandiose proportions and forms, reprised from ancient Roman classical models and Italian Cinquecento architecture which, as we know from his biography, he studied closely. Born in Amsterdam and raised in Haarlem, where there were two flourishing and affluent Jewish communities, De Bray was Catholic and extremely cultured, with an excellent knowledge of Greek, Latin, French, and Italian. He also appears to have been very familiar with the literature on the Temple of Jerusalem. The scene is framed by the two monumental pillars on either side of the portal through which the faithful entered the Temple. These pillars were known as *Boaz* and *Jachin*, as indicated by the inscriptions on the dado of the base (there is an excellent reconstruction of the story of these legendary pillars in Tuzi 2002). The interior of the Temple, knowledgeably reconstructed but based on Italian Renaissance architecture, shows the high priest

offering incense on the designated altar, located in the Holy Place in front of the curtain dividing it from the Holy of Holies containing the Ark of the Covenant. The altars of the showbread are on the right. In the Temple there is not one but five oil on panel, 58.5 x 103 cm Haarlem, Frans Hals Museum

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

**V.5** Joan Matons (Barcelona, c. 1665–1735) Joan Roig (Palma de Mallorca, ? –1719) *Pair of seven-armed candelabra*, 1704–1718 engraved and embossed silver, 251 x 165 cm Palma de Mallorca, Museo Capitular Catedral de Mallorca

The two monumental Baroque candelabra are masterpieces of Spanish silver work. They were forged, engraved, and embossed by the Catalan silversmith Joan Matons to designs by the sculptor Joan Roig between 1704 and 1718, and arrived in Palma Cathedral in 1721, where they were used to decorate the high altar during the

most important feasts. In a region steeped in Jewish culture, the two candelabra represent the last remarkable and complex testimony of the transmigration of symbols involving the *menorah* that took place from the Carolingian period onward, and spread to many European countries, such as Italy, France, Spain, England, and especially Germany, in the following centuries. From then on the form of the *menorah* (but not its meanings) were faithfully reprised in the monumental candelabra with seven arms used in the Catholic liturgy. This is an exceptional case of cultural assimilation, with a precise origin and explanation. When Charlemagne became Holy Roman Emperor he legitimized his power, on the one hand by linking his dynasty to that of the Roman emperors, and on the other by associating it with the image of the Jerusalem of Kings David and Solomon and the symbolism of the Temple. A calculated move, in which Charlemagne used both imperial Rome and the ancient biblical kingdom of Israel to sanction the new imperial Christian power. The *menorah* also came into play in the assimilation process. The production of this type of liturgical candelabrum under Charlemagne—the most extraordinary example of which is perhaps the colossal and mysterious Trivulzio Candelabrum of 1200, which arrived in Milan Cathedral in the second half of the sixteenth century—spread widely during the Middle Ages and the Renaissance and lasted until the eighteenth century, when only a few rare works were created, especially in European centers, like Spain, where flourishing Jewish communities had settled or important schools of Rabbinic studies had been established.

*Francesco Leone*

*Bibliography:* Matheu Mulet 1955, p. 46; Coll 1977, p. 75; Domenge I Mesquida 1995, p. 276.

**VI. The Menorah in Jewish Decorative Art and Ceremonial Ornaments: From the Ghetto Period to Emancipation**

**VI.1**

*Di Consilio* mappah, 1639–1640 embroidered silk satin, 70 x 772 cm Rome, Museo Ebraico di Roma, on deposit, MER, inv. 470 B

The fabric in the center is silk satin embroidered with spun silver, couching, bullion, spun gilt silver, pergameneous silver spirals and twisted silk and spun-silver threads in *punto ebraico romano* [Roman Jewish stitch].<sup>1</sup> The parts on either side are of the same satin, placed in the opposite direction to the central panel so that different kinds and thicknesses, and bullion, color effects are created by the light refracted on the threads of the vertical weave. The technical and material quality of the satin is excellent. The longer sides and the five panels are respectively edged with and divided by a coeval embroidered blue satin border. The coat of arms of the Di Consilio family—a lit *menorah* placed on the grass—stands out in pale yellow against a blue ground. It is centrally positioned between the two groups of inscriptions arranged in five lines, and framed by acanthus fronds and curled leaves emerging from a peony placed above. The type of plant decoration and the quality of the embroidery would seem to date the piece to the late Baroque period, contrary to the date indicated in the inscription.

In 1639–1640 Reuven Di Consilio, son of Aharon, donated to the Scola Tempio a new *Sefer Torah* (Scroll of the Pentateuch) clothed in its *me’il* (mantle); secured by a sash and wrapped in this *mappah*, all of which are now in the Museo Ebraico di Roma<sup>2</sup>: *In onore del Signore / Il signor / Reuven c.r.m.v. / Figlio del signor / Aharon Di Consilio / Anno / “Tutta l’anima / Loderà il Signore”* (5400) *s.c.m.* [“In honor of the Lord / Mr /Reuven c.r.m.v. / Son of Mr / Aharon Di Consilio / Year / ‘With all his soul / He will praise the Lord’ (5400) s.c.m.”], *Olga Melasecchi*

<sup>1</sup> D. Davanzo Poli (in Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, p. 84) was the first to identify an embroidery stitch used solely by the embroiderers in the Rome ghetto. Formerly unknown, she called this stitch “Roman Jewish stitch”. <sup>2</sup> MER, inv. 470 AC, 470 D.

*Bibliography:* Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto, 2016, pp. 182–185, cat. 16.

**VI.2**

*Di Segni* mappah, 1655 embroidered silk satin, 62 x 210 cm Rome, Museo Ebraico di Roma, on deposit, Room 4, vetrine “*Rimmonim* and crowns from seventeenth century”, MER, inv. 413 B

The *mappah* was embroidered by a Jewish female embroiderer on blue silk satin, with spun gold and silver. The heraldic shield in appliqué is embroidered with gold and silver lamellate, threads of various kinds and thicknesses, and bullion, fixed with couching and cordonnet. There are also gilt spirals on paper and drawn silver spirals on the field of the coat of arms, while the tassels are of spun gold and red silk, in *punto ebraico romano* [Roman Jewish stitch]. In the center of the nine-line inscription, framed by curling, finely-checkered mixtilinear elements is an ogival panel with the Di Segni family coat of arms, in which are embroidered two lions counter-rampant on either side of a lit *menorah*, surmounted by a helmet from which emerge wavy plumes with tassels on the end.

In July 1655 Gavriel Di Segni, son of David, donated to the Catalan School new *Sefer Torah* (scroll of the Pentateuch) together with its accoutrements: the *mappah*, binder (MER, inv. 413 E), crown, *rimmonim* and *yad* (pointer for the reading of the *Sefer Torah*, unfortunately now lost), as we read in the inscriptions embroidered in Hebrew characters on the *mappah*: *In onore del Signore Iddio d’Israele / E della Sua Torà, ha dedicato il signor / Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai figli di Israele”* [Luglio]; e incise sulla corona: “*Corona della Torà / in onore del Dio d’Israele / offerto dal signor Gavriel Di Segni / figlio di David Di Segni v.m. / anno 5415”*. [In honor of the Lord God of Israel / And of His Torah, dedicated by Mr /Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / son of / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Year / ‘May your hand / help me’ (5414) *s.c.m./Passage of the week: / ‘This is the Torah that Moses set before the people of Israel’* [July]; and

Haarlem, Frans Hals Museum
La storia dell’incontro nel Tempio tra la regina di Saba e re Salomone è riporta due volte nel Tanakh: in I Re X,1-13 e in Cronache 2 IX,1-13. Vi si narra che la regina, attratta dalla reputazione della sapienza di Salomone, si recò a Gerusalemme con una grande carovana e con doni preziosi per incontrarlo. Impressionata dalla ricchezza della reggia e dalla saggezza di Salomone, gli lasciò in dono oro, pietre preziose e una gran quantità di aromi sino ad allora mai visti in terra d’Israele. Proclamò beati gli uomini e ministri del re e definì benedetto il Signore che aveva posto a capo di Israele un uomo di tale sapienza. Storicamente, invece, la visita diplomatica della regina di Saba – l’attuale Yemen – era volta a rinsaldare i traffici commerciali carovanieri con Israele in un momento in cui Salomone aveva pesantemente aperto agli scambi marittimi con i fenici del re Hiram di Tiro. De Bray, musicista, scrittore e teorico dell’architettura oltrechè pittore, immagina il Tempio con proporzioni e forme grandiose riprese dai modelli classici antichi romani e dall’architettura del Cinquecento italiano, che egli doveva aver attentamente studiato, come sappiamo dalla sua biografia. Nato ad Amsterdam e cresciuto a Haarlem, dove esistevano due fiorenti e ricche comunità ebraiche, De Bray, di religione cattolica e uomo coltissimo (conosceva benissimo il greco, il latino, il francese e l’italiano), sembra conoscere bene la letteratura sul Tempio di Gerusalemme. La scena è inquadrata dalle due monumentali colonne che accoglievano i fedeli all’ingresso del Tempio ai lati del portale: *Boaz* e *Jachin*, come indicano le iscrizioni sul dado del basamento (la storia delle mitiche colonne del Tempio è perfettamente ricostruita in Tuzi 2002). All’interno, ricostruito con consapevolezza anche se esemplato sull’architettura rinascimentale italiana, è raffigurato il sommo sacerdote che offre incenso sull’altare degli incensi posto nell’area del Santo dinanzi alla cortina che divide dal Santo dei Santi in cui è conservata l’arca dell’alleanza. A destra sono collocati gli altari dei pani. Vi si scorgono non una ma ben cinque *menorot*, la cui base però è completamente inventata sia rispetto alle descrizioni bibliche sia rispetto all’immagine tramandata dall’arco di Tito a Roma. De Bray doveva conoscere i due passi delle Scritture in cui è detto che nell’area del San-

to all’interno del Tempio, oltre alla *menorà* posta a sinistra proprio di fronte agli altari dei pani, esistevano ulteriori dieci lampade d’oro, disposte cinque per lato lungo i due muri longitudinali del Santo: I Re 7,49 e Cronache 24,7. Qui è detto che Salomone fece dieci candelabri d’oro “secondo la forma prescritta”. Questo lascerebbe supporre che anche queste dieci *menorot* fossero a sette bracci come la prima *menorà* e darebbe una certa legittimità alla ricostruzione di De Bray. All’ingresso del Santo, a destra, si notano la regina di Saba di spalle e re Salomone che contemplano l’offerta dell’incenso. De Bray, il cui nome di battesimo equivaleva a quello di re Salomone, si dedicò in quegli stessi anni ad altri dipinti di soggetto ebraico: *Giuseppe riceve il padre e i fratelli in Egitto* del 1655 (collezione privata), *L’angelo del Signore ascende al cielo dinanzi a Manoach e alla moglie* del 1657 (collezione privata) e *Eliezer e Rebecca* del 1660 (Musée de la Chartreuse di Douai).

*Francesco Leone*

*Bibliografia:* Wuestman in *Salomon, Jan, Joseph* 2008, cat. 11, pp. 56-57.

**V.5**

Joan Matons (Barcelona, circa 1665 - 1735) Joan Roig (Palma di Maiorca, ? - 1719) *Coppia di candelabri a sette bracci*, 1704-1718 argento inciso e sbalzato, 251 x 165 cm Palma di Maiorca, Museo Capitular Catedral de Mallorca

I due monumentali candelabri barocchi, tra i maggiori capolavori dell’oreficeria spagnola, furono forgiati in argento e lavorati a incisione e a sbalzo dall’argentiere catalano Joan Matons su disegni dello scultore Joan Roig tra il 1704 e il 1718, per decorare l’altare maggiore della cattedrale di Palma di Maiorca, dove giunsero nel 1721, in occasione delle festività più importanti. In un territorio fortemente intriso di cultura ebraica, i due candelabri rappresentano l’ultima, tardiva ma impressionante per qualità e complessità, testimonianza di una particolare vicenda di trasmigrazione di simboli che, a partire dall’epoca carolingia, interessò la *menorà* propagandosi nei secoli successivi in molti territori europei: Italia, Francia, Spagna, Inghilterra e soprattutto Germania. Da allora in ambito

cristiano la forma della *menorà* (ma non i suoi significati) fu fedelmente recuperata in quei monumentali candelabri, appunto a sette bracci, destinati alla liturgia cattolica nei luoghi di culto. È un caso di assimilazione eccezionale che ha però una precisa origine e spiegazione. Divenuto imperatore del Sacro Romano Impero, Carlo Magno avviò una politica di legittimazione del suo potere legando da un lato la sua dinastia a quella degli imperatori romani e, dall’altro, rifacendosi all’immagine dell’antica Gerusalemme dei re David e Salomone e alla simbologia del Tempio. Ci fu una precisa regia in questo processo di consacrazione, in cui la Roma degli imperatori e l’antico regno biblico di Israele furono chiamati a ratificare insieme il nuovo potere imperiale e cristiano. In questo processo di assimilazione culturale entrò in gioco anche la *menorà*. La realizzazione di questa tipologia di candelabri liturgici avviata sotto Carlo Magno – la cui espressione più incredibile è forse il colossale e misterioso *Candelabro Trivulzio* del 1200, giunto al duomo di Milano nel secondo Cinquecento – ebbe una larga diffusione nel corso del Medioevo e del Rinascimento perdurando appunto in rari casi fino al Settecento, soprattutto in quei centri europei, come la Spagna, in cui erano insediati fiorenti comunità ebraiche o impianti importanti scuole di studi rabbinici. *Francesco Leone*

*Bibliografia:* Matheu Mulet 1955, p. 46; Coll 1977, p. 75; Domenge I Mesquida 1995, p. 276.

**VI. La menorà nelle arti applicate ebraiche e negli arredi cerimoniali: dall’epoca dei ghetti all’emancipazione**

**VI.1**

Mappà *Di Consilio*, 1639-1640 raso di seta ricamato, 70 x 772 cm Roma, Museo Ebraico di Roma, deposito, MER, inv. 470 B

Il tessuto al centro è in raso di seta ricamato con argento filato, cordoncino, canutiglie, argento dorato filato, spirali argentee pergamenacee e filati serici ritorti tra loro e ad argento filato a “punto ebraico romano”<sup>1</sup>. Le parti laterali sono del medesimo raso usato in direzione opposta rispetto al pannello centrale, perciò l’effetto di diversità cromatica è dato dalla differente rifrazione della luce sui fili di ordito verticali. La qualità tecnica e materica del raso è eccellente. Lungo i lati maggiori, e a suddividerla in cinque pannelli, corre una bordurina di raso azzurro ricamato coeva.

Su fondo azzurro in gialloino, al centro dei due gruppi di scritte disposte su cinque righe, incorniciato da fronde d’acanto e foglie arricciate fuoriuscenti da peonia posta all’apice, spicca lo stemma della famiglia Di Consilio, una *menorà* accesa posta sull’erba in campo azzurro. La tipologia decorativa vegetale e la resa a ricamo sembrerebbero databili al pieno barocco, in contrasto con la datazione indicata nell’iscrizione. Reuven Di Consilio, figlio di Aharon, donò nel 1639-1640 alla Scola Tempio un nuovo *Sefer Torà* (rotolo del Pentateuco) vestito con il suo *me’il*, stretto dalla fascia e avvolto in questa *mappà*, arredi ora conservati al Museo Ebraico di Roma<sup>2</sup>: *In onore del Signore / Il signor / Reuven Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai figli di Israele”* [Luglio]; e incise sulla corona: “*Corona della Torà / in onore del Dio d’Israele / offerto dal signor Gavriel Di Segni / figlio di David Di Segni v.m. / anno 5415”*. *Olga Melasecchi*

vetrina “*Rimmonim* e corone del sec. XVII”, MER, inv. 413 B

Il ricamo della *mappà* è stato realizzato da una ricamatrice ebrea su un tessuto di raso di seta blu, con oro e argento filati. Lo scudo araldico è applicato a riporto, ricamato con ori e argenti lamellari, filati di vari titoli o spessori, canutiglie, fissati a punto posato e cordonetto. Si nota la presenza di spirali dorate su carta e di argento tirato sul campo dello stemma, mentre le nappe sono ottenute con oro filato e serico rosso, a “punto ebraico romano”. Al centro dell’iscrizione, su nove righe, incorniciata da elementi accartocciati mistilinei finemente quadrettati è la specchiatura ogivale dello stemma della famiglia Di Segni, in cui sono ricamati due leoni controrampanti ai lati di una *menorà* fiammeggiante, sovrastata da un elmo da cui fuoriescono piume svolazzanti con nappe finali.

Nel luglio del 1655 Gavriel Di Segni, figlio di David, donò alla Scola Catalana un nuovo *Sefer Torà* (il rotolo del Pentateuco) insieme al suo addobbamento, composto da *mappà*, fascia (MER, inv. 413 E), corona, *rimmonim* e *yad* (manina per seguire la lettura del *Sefer Torà*, purtroppo dispersa), come si legge nelle iscrizioni in caratteri ebraici ricamate sulla *mappà*: “*In onore del Signore Iddio d’Israele / E della Sua Torà, ha dedicato il signor / Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai figli di Israele”* [Luglio]; e incise sulla corona: “*Corona della Torà / in onore del Dio d’Israele / offerto dal signor Gavriel Di Segni / figlio di David Di Segni v.m. / anno 5415”*. *Olga Melasecchi*

*Bibliografia:* Di Castro 2010, pp. 114, 115; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 94-97, cat. 24.

**VI.3**

Mappà *di Scola Catalana*, 1835 gros liseré broccato, gros de Tours, 61 x 160,5 cm Roma, Museo Ebraico di Roma, Sala 4, vetrina “*Rimmonim* e corone del sec. XIX”, MER, inv. 421 B

Per i laterali è stato usato un tessuto di abbigliamento gros liseré broccato francese degli anni 1750-1760, di gusto cinesizzante; men-



engraved on the crown: “*Crown of the Torah / in honor of the God of Israel / offered by Mr Gavriel Di Segni / son of David Di Segni v.m. / year 5415.*” *Olga Melasecchi*

*Bibliography:* Di Castro 2010, pp. 114, 115; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 94–97, cat. 24.

**VI.3**

Mappah of *the Scuola Catalana*, 1835  gros liseré brocade, French gros de Tours brocade, 61 x 160.5 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 4, vetrine “*Rimmonim* and crowns from nineteenth century” MER, inv. 421 B

The side panels are made from gros liseré brocade—a clothing fabric used in France in 1750–1760—with a Chinese-style pattern, while the central panel is in gros de Tours embroidered with spun silver and lamellate, and colored silks. The embroidered inscriptions in silver are arranged in five lines and two columns on a blue ground; the central heraldic shield, crowned and framed by serrated, curling leaves, has a lit *menorah*, the coat of arms of the Catalan School, in gold, gilt studs, and red and yellow silk, on a white field.

The heads of the Catalan School had this *mappah* (fabric wrapper for the *Sefer Torah*, the Scroll of the Pentateuch) made along with a *me’il* (mantle that covers the *Sefer Torah*) and a sash (MER, invv. 421 AD, 421 C), using partly damaged ceremonial furnishings belonging to the school and with the help of the money raised by selling two old *parokhyot*, Torah Ark curtains, stored in its wardrobe. The items were inaugurated on June 3, 1835, on the occasion of the feast of Shavuot: “*Questa mappà ed il me’il / che sono su questo Sefer Torà / Provengono dal* [guardaroba] *santo della Scuola / Catalana Aragonese s.p. / E dal denaro di due parokhyot / vecchi, laceri e consunti / Che erano custoditi nel guardaroba / Essi sono stati inaugurati in questo giorno / Giorno del ricevimento della Torà santa (6 sivan) / anno 5595.*” [“This mappah and me’il / on this Sefer Torah / Come from the holy [wardrobe] of the Aragonese / Catalan School s.p. / And from the money yielded by two parokhyot, / old, torn and threadbare/ Which were kept in the wardrobe / They were inaugurated

today / Day of receiving the Holy Torah (6 Sivan) / year 5595.”] *Olga Melasecchi*

*Bibliography:* Di Castro 2008, pp. 42, 43; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 191, 194–196, cat. 95.

**VI.4**

*Sefer Torah*, fifteenth–sixteenth century parchment made from *gevil* animal hide of a good thickness, glossy light brown on the hairy side, smooth on the underside. Stitching on the underside of the pages, reinforced with thin strips of *gevil* animal hide *wooden parts: rimmonim* and partially turned handles without inscriptions closed, including wooden parts, h 70 cm; h of parchment 57 cm; h of text 48 cm; average length of columns 13 cm; average length of parchment 65 cm *script:* ancient Sephardic, fifteenth century *state of preservation:* patches of damp and abrasions are present. Several strips of *gevil* parchment have been added in a later period, presumably the seventeenth century  Casale Monferrato, Fondazione Arte Storia e Cultura Ebraica a Casale Monferrato e nel Piemonte Orientale ONLUS

This *Sefer* is the oldest and most precious in the collection belonging to the Jewish Community of Casale Monferrato—a collection that, luckily, was not carried off when the sacred furnishings were plundered early in 1944. It is not a *Sefer kasher*, i.e., one suitable for ritual uses. *Claudia De Benedetti*

**VI.5**

Sebastiano Gamberucci, goldsmith, Rome (active 1633–1658); governmental stamp 1649–1668  *Di Segni crown* and rimmonim, 1655  crown 18.5 x ø 19 cm *rimmonim* 53.7 x ø 13 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, on deposit; Room 4, vetrine “*Rimmonim* and crowns from seventeenth century”, MER, inv. 11 and 12

The *rimmonim* in partly gilded embossed and openwork silver, and glass pastes, are in the shape of a dome—typical of the seventeenth

century—decorated with the *menorah* and surmounted by three small seated lions, a crown and capital with flame. The dome is supported by three lions rampant, which are resting against a smooth trunk and have small pomegranate-shaped bells hanging from them. The crown, in silver gilt, has ogival panels all along the central band on which there are the symbols of the Di Segni coat of arms, namely the lion rampant and the *menorah*; in the lower band, scrolls with engraved Hebrew inscriptions are alternated with colored glass pastes. In July 1655 Gavriel Di Segni, son of David, donated to the Catalan School new *Sefer Torah* (scroll of the Pentateuch) together with its accoutrements: the *mappah*, binder (MER, inv. 413 E), crown, *rimmonim* and *yad* (pointer for following the reading of the *Sefer Torah*, unfortunately now lost), as we read in the inscriptions embroidered in Hebrew characters on the *mappah: In onore del Signore Iddio d'Israele / E della Sua Torà, ha dedicato il signor / Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai figli di Israele”* [Luglio]”; e incise sulla corona: “*Corona della Torà / in onore del Dio d'Israele / offerto dal signor Gavriel Di Segni / figlio di David Di Segni v.m. / anno 5415”*.

[*In honor of the Lord God of Israel / And of His Torah, dedicated by Mr /Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / son of /David / Di Segni /s.r.v.m.f. / Year / ‘May your hand / help me’* (5414) *s.c.m./Passage of the week: / ‘This is the Torah that Moses set before the people of Israel’* [July]; and engraved on the crown: “*Crown of the Torah / in honor of the God of Israel / offered by Mr Gavriel Di Segni / son of David Di Segni v.m. / year 5415”*. See entry cat. VI.2. *Olga Melasecchi*

*Bibliography:* Di Castro 2010, pp. 114, 115; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 94–97, cat. 24.

**VI.6**

Benaja Segre, goldsmith, Turin  *Pair of crowns*, 1827–1828  silver, 21 x ø 12 cm  stamp: a balance with B.S.  Casale Monferrato, private collection

Pair of crowns used as finials for the *Sefer Torah*, made from a single

sheet of embossed and chased silver. In the upper part of each crown vases of flowers are alternated with geometric motifs; in the lower part, the garlands, bows, and geometric motifs echo the refined figurative style adopted in the Savoy State in the first half of the nineteenth century. The objects represented belong to the Jewish tradition. In fact, on one of the crowns is depicted the *menorah*, the priest’s head covering, the Tables of the Law, the altar with the fire, and the Levite pitcher and basin, each in an elegant frame; on the other, similarly framed, the blessing hands of the priests, the priestly robe, a vase filled with flowers, the eternal light, and the wings of the cherubs on the Ark of the Covenant.

The dedicatory inscription appears in a band at the base of each crown and attests to the donation made by Yehoshua Ja’acov Le-vet Barukh in the year 5588 [1827–1828]. The stamp visible on one of the crowns is composed of a balance accompanied by the letters B.S., enabling the them to be attributed with certainty to Benaja Segre, registered as a silversmith in Turin in 1827.

The objects are in the private collection of a Piedmont family. *Claudia De Benedetti*

*Bibliography:* Bargoni 1976, p. 231.

**VI.7**

*Gattegna Hanukkà Lamp*, 1682  engraved and embossed brass, 56 x 40.4 x 10 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 3, vetrine “Feast of Hanukkà”, MER, inv. 227

Rectangular wall lamp with arched top resting on smooth columns. At the center of the panel there is a lit *menorah* surmounted by a delicately engraved Hebrew inscription; beneath the candelabrum, a balustrade with eight cups for the oil, and at the bottom, a frieze with a shell and Baroque volutes. The presence of two *shammashim*, holders for the light used to kindle the other eight lights, is rare. This lamp terminating in an arch is a known typology that may have originated in the previous century and existed until the 1700s, and, as Daniela Di Castro has pointed out, “for all of them [...] a Roman origin has been suggested, not only because one is traceable to the synagogue in the ghetto, but also due to classicizing aspect [...] quite in keeping with the Roman seicento.”

In 1682 Iosef Gattegna donated this lamp to the Castilian School, in remembrance of his wife who may have died that year: “*Consacrata al Signore. Offerta del signor Iosef Gattegna / in memoria di Ester sua moglie / riposi in pace, nell’anno ‘E vedranno tutte le estremità della terra’* (5442). *La salvezza del nostro Dio, alla Scuola della comunità Castigliana e Francese, che Dio le conservi, amen.*” [“Consecrated to God. Offered by Mr Iosef Gattegna / in memory of Ester his wife ) rest in peace, in the year ‘And all the ends of the earth shall see (5442) the salvation of our God,’ to the School of the Castilian and French community, may God preserve them, amen.”] *Olga Melasecchi*

*Bibliography:* Di Castro 1994, pp. 108, 109; Di Castro 2010, p. 50.

**VI.8**

Francesco I Teoli, goldsmith, Rome (active 1710–1719); cups made in 1795 by goldsmith Filippo Piccardi, Rome (active 1785–1810)  *Menasci Hanukkà Lamp*, 1748  engraved and repoussé silver 67 x 44 x 15 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 3, vetrine “Hanukkà Feast”, MER, inv. 211

Shaped wall lamp with central panel decorated with a seven-armed lit candelabrum in a frame on which a Hebrew inscription is engraved. Immediately above the frame is a lion rampant—the Menasci family coat of arms—surmounted by a crown. The remainder of the surface is decorated with fruit and flowers in the Baroque style. At the bottom of the lamp are eight oil cups and, above left, is the *shammash*, server, the cup used to fill the others with oil.

As Daniela Di Castro (1994, p. 109) writes: “The shape and repoussé ornamentation around the *menorah* link the oval panel to the display plates from the same milieu, since they eschew any kind of novel decoration or formal solution deriving, for example, from the illustrations in *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini*, published precisely in 1714.”

Mordekhai Menasci donated this *chanukkyà* to the Catalan School in 1748, but it was made some years before: “*Offerta dell’anziano e onorato signor Mordekhai Menasci per la vita di Mashud suo figlio e per la vita di suo padre e di sua madre e per sua moglie nell’Eden”*;

tre il riquadro centrale è un gros de Tours ricamato con argento filato e lamellare, e sete colorate. Su fondo azzurro in argento le scritte sono disposte su cinque righe e su due colonne; lo scudo araldico centrale, coronato e incorniciato da foglie frastagliate e arricciate, presenta su campo bianco, in oro e borchiette dorate, seta rossa e gialla, la *menorà* accesa, stemma della Scuola Catalana.

Questa *mappà* (tessuto che serve ad avvolgere il *Sefer Torà*, il rotolo del Pentateuco) fu fatta realizzare insieme a un *me’il* (manto che copre il *Sefer Torà*) e a una fascia (MER, invv. 421 AD, 421 C) dai responsabili della Scuola Catalana utilizzando arredi cerimoniali rovinati appartenuti alla stessa scola e grazie ai denari ricavati dalla vendita di due vecchi *parokhyot* conservati nel suo guardaroba, e vennero inaugurati il 3 giugno 1835, in occasione della festa di Shavuot: *Questa mappà ed il me’il / che sono su questo Sefer Torà / Provengono dal* [guardaroba] *santo della Scuola / Catalana Aragonese s.p. / E dal denaro di due parokhyot / vecchi, laceri e consunti / Che erano custoditi nel guardaroba / Essi sono stati inaugurati in questo giorno / Giorno del ricevimento della Torà santa (6 sivan) / anno 5595.* *Olga Melasecchi*

*Bibliografia:* Di Castro 2008, pp. 42, 43; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 191, 194–196, cat. 95.

**VI.4**

*Sefer Torà*, XV-XVI secolo  pergamena in pelle di tipo *gevil* di buona consistenza, colore avana lucido sul lato del pelo, vellutato dalla parte della carne. Cuciture rivolte verso l'esterno rispetto al lato della scrittura, rinforzate con sottili strisce di pelle di tipo *gevil* *legni:* puntali e manici di legno mediamente tornito senza iscrizioni chiuso con legni h 70 cm h della pergamena 57 cm h del campo scrittorio 48 cm l media delle colonne 13 cm l media delle pergamene 65 cm *scrittura:* sefardita, antica, XV secolo  Nel luglio del 1655 Gavriel Di Segni, figlio di David, donò alla Scuola Catalana un nuovo *Sefer Torà* (il rotolo del Pentateuco) insieme al suo addebbamento, composto da *mappà*, fascia (MER, inv. 413 E), corona, *rimmonim* e *yad* (manina per seguire la lettura del *Sefer Torà*, purtroppo dispersa), come si legge nelle iscrizioni in caratteri ebraici ricamate sulla *mappà: In onore del Signore Iddio d'Israele / E della Sua Torà, ha dedicato il signor / Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai fi-stato di conservazione:* presenza di macchie di umidità e abrasioni. Numerose strisce di pergamene in pelle di tipo *gevil* sono state aggiunte in epoca successiva, presumibilmente nel XVII secolo  Casale Monferrato, Fondazione

Arte Storia e Cultura Ebraica a Casale Monferrato e nel Piemonte Orientale ONLUS

Il *Sefer* è l'esemplare più antico e pregiato della raccolta di proprietà della Comunità Ebraica di Casale Monferrato, raccolta che, fortunatamente, non fu trafugata durante il saccheggio degli arredi sacri avvenuto nei primi mesi del 1944. Non è una *Sefer kasher*, ovvero adatto per usi rituali. *Claudia De Benedetti*

**VI.5**

Orafo Sebastiano Gamberucci, Roma (attivo 1633-1658); bollo camerale 1649-1668  *Corona* e rimmonim *Di Segni*, 1655  corona: 18,5 x ø 19 cm *rimmonim:* 53,7 x ø 13 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, deposito; Sala 4, vetrina “*Rimmonim* e corone del sec. XVII”, MER, invv. 11 e 12

I *rimmonim*, in argento in parte dorato sbalzato e traforato e paste vitree, hanno la forma a cupola di tipologia secentesca, decorata con la *menorà* di e sormontata da tre leoncini seduti, corona e capitello con fiamma; la cupola è sorretta da tre leoni rampanti, da cui pendono campanelli a forma di melograni, e poggianti su un fusto liscio. La corona, in argento dorato, presenta specchiature ogivali lungo tutta la fascia centrale entro cui sono i simboli dello stemma Di Segni, il leone rampante e la *menorà*; nella fascia inferiore si alternano cartigli con iscrizioni ebraiche incise e paste vitree colorate.

Nel luglio del 1655 Gavriel Di Segni, figlio di David, donò alla Scuola Catalana un nuovo *Sefer Torà* (il rotolo del Pentateuco) insieme al suo addebbamento, composto da *mappà*, fascia (MER, inv. 413 E), corona, *rimmonim* e *yad* (manina per seguire la lettura del *Sefer Torà*, purtroppo dispersa), come si legge nelle iscrizioni in caratteri ebraici ricamate sulla *mappà: In onore del Signore Iddio d'Israele / E della Sua Torà, ha dedicato il signor / Gavriel / Di Segni / r.c.t.v. / figlio di / David / Di Segni / s.r.v.m.f. / Anno / “Sia la tua mano / in mio aiuto”* (5415) *s.c.m. / Brano della settimana: / “E questa è la Torà che ha posto Mosè / Di fronte ai fi-*

*stato di conservazione:* presenza di macchie di umidità e abrasioni. Numerose strisce di pergamene in pelle di tipo *gevil* sono state aggiunte in epoca successiva, presumibilmente nel XVII secolo  Casale Monferrato, Fondazione

*Bibliografia:* Di Castro 2010, pp. 114, 115; Davanzo Poli, Melasecchi, Spagnoletto 2016, pp. 94-97, cat. 24.

**VI.6**

Orafo Benaja Segre, Torino  *Coppia di corone*, 1827-1828  argento, 21 x ø 12 cm  punzone: una bilancia con B.S.  Casale Monferrato, collezione privata

Coppia di corone utilizzate come puntali per il *Sefer Torà*, in argento sbalzato e cesellato in unica lamina. I vasi di fiori si alternano ai motivi geometrici nella parte superiore delle corone, mentre le ghirlande, i fiocchi e i motivi geometrici nella parte inferiore seguono il raffinato orientamento figurativo in uso nello Stato Sabaudo nella prima parte del XIX secolo, anche se gli oggetti rappresentati appartengono alla tradizione ebraica. In una corona sono raffigurate, all’interno di un’elegante cornice, la *menorà*, il copricapo sacerdotale, le tavole della Legge, l’altare con il fuoco e la brocca con il bacile dei Leviti. Nella seconda corona sono raffigurate le mani benedicienti dei Sacerdoti, la veste sacerdotale, un vaso ricolmo di fiori, il lume perenne e le ali dei cherubini che si posano sull’arca dell’alleanza. L’iscrizione dedicatoria compare all’interno di un anello alla base di entrambe le corone e attesta la donazione effettuata da Yehoshua Ja’acov Le-vet Barukh nell’anno 5588 [1827-1828].

Il punzone che compare su una delle due corone è costituito da una bilancia accompagnata dalle lettere B.S. e permette la sicura attribuzione a Benaja Segre, ammesso maestro argentiere a Torino nel 1827. L’oggetto appartiene alla collezione privata di una famiglia piemontese. *Claudia De Benedetti*

*Bibliografia:* Bargoni 1976, p. 231.

**VI.7**

*Lampada per Chanukkà Gattegna*, 1682  ottone inciso e sbalzato, 56 x 40,4 x 10 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Sala 3, vetrina “Festa di Channukkà”, MER, inv. 227

Lampada da parete a forma rettangolare centinata con arco a tutto seato impostato su colonne lisce. Al centro della specchiatura una *menorà* accesa sormontata dall’iscrizione ebraica delicatamente incisa. Sotto il candelabro balaustra con le

otto coppette per l’olio, e terminante con un fregio con conchiglia e volute barocche. È rara la presenza di due *shammashim*, beccucci di servizio per accendere le otto luci. Questa lampada terminante ad arco appartiene a una tipologia nota, nata forse nel secolo precedente e poi proseguita fino al Settecento, e “per tutti”, ha evidenziato Daniela Di Castro (1994), “si ipotizza una comune origine romana, sia per essere appunto una di loro ricollegabile a una sinagoga del ghetto, e anche per una vena classicheggiante [...] che ben si accorda con il Seicento romano [...]”. Nel 1682 Iosef Gattegna donò questa lampada alla Scuola Castigliana, per ricordare la moglie forse defunta proprio quell’anno: “*Consacrata al Signore. Offerta del signor Iosef Gattegna / in memoria di Ester sua moglie / riposi in pace, nell’anno ‘E vedranno tutte le estremità della terra’* (5442). *La salvezza del nostro Dio, alla Scuola della comunità Castigliana e Francese, che Dio le conservi, amen*”.

*Bibliografia:* Fornari 1975, cat. 469; Di Castro 1994, p. 109, fig. 96; Di Castro 2008, p. 13; Di Castro 2010, p. 50.

**VI.9**

Orafo Pietro Zappati, Roma (attivo 1761-1763)  *Lampada per Chanukkà Di Segni*, 1763  argento inciso e sbalzato, 70 x 65 x 14 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Sala 3, vetrina “Festa di Chanukkà”, MER, inv. 284

*Bibliografia:* Di Castro 1994, pp. 108, 109; Di Castro 2010, p. 50.

**VI.8**

Orafo Francesco I Teoli, Roma (attivo 1710-1719); coppette realizzate nel 1795 dall’orafa Filippo Piccardi, Roma (attivo 1785-1810)  *Lampada per Chanukkà Menasci*, 1748  argento inciso e sbalzato, 67 x 44 x 15 cm  Rome, Museo Ebraico di Roma, Sala 3, vetrina “Festa di Chanukkà”, MER, inv. 211

Lampada da parete sagomata con specchiatura centrale ornata da un candelabro a sette bracci fiammeggiante entro cornice in cui è incisa l’iscrizione ebraica. Al di sopra è un leone rampante, stemma della famiglia Menasci, sormontato da una corona. Il resto della superficie è arricchito da una decorazione barocca di frutta e fiori. In basso sono otto coppette per l’olio, in alto a sinistra è lo *shammash*, il servitore, la coppetta che serve per alimentare con olio le altre. Come aveva evidenziato Daniela Di Castro (1994, p. 109), questa lampada è stata realizzata “secondo un impianto architettonico i cui elementi salienti – il profilo svasato a volute verso il basso e sottolineato da ghirlande, il frontone spezzato ornato da protomi” erano “già presenti da decenni a Roma senza però mai perdere originalità inventiva”.

Nel 1763 Yekhiel Di Segni, un suo fratello e il loro nipote Yosef donarono alla Scuola Nuova questa meravigliosa *chanukkyà*, evidentemente in occasione della morte del fratello Ya’acov, come si legge nell’iscrizione ebraica incisa nel cartiglio che decora la parte inferiore: *Consacrato al Signore. Per la Scuola Nuova. Di fronte a questo lume, che costituisce luce per gli*



“È stata rinnovata nell’anno 5555 (1795).” [“Offered by the elderly and honored Mr Mordekhai Mena-sci for the life of Mashud his son and for the life of his father and mother and for his wife in Eden”; “It was renewed in the year 5555 (1795).”] *Olga Melasecchi*

*Bibliography.* Fornari 1975, cat. 469; Di Castro 1994, p. 109, fig. 96; Di Castro 2008, p. 13; Di Castro 2010, p. 50.

**VI.9** Pietro Zappati, goldsmith, Rome (active 1761–1763) *Di Segni Hanukkà Lamp*, 1763 engraved and repoussé silver, 70 x 65 x 14 cm Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 3, vetrine “Feast of Hanukkah”, MER, inv. 284

Shaped wall lamp with panel decorated with a seven-armed lit candelabrum whose central light is fuelled by the oil pouring from a small ampulla held by God whose arm descends from above right. Below the two lower arms of the *menorah* are two small olive trees, according to the Vision of Zechariah (Zechariah 4, 1–14). In the center of the open pediment is the Di Segni family coat of arms: two lions counter-rampant on either side of a *menorah*. At the bottom are eight cups for the oil, and above left, the *shammash*, server, the cup used to fill the others with oil. As Daniela Di Castro (1994, p. 109) has pointed out, this lamp has “an architectural structure whose main elements—the flared sides decorated with volutes at the bottom and accentuated by festoons, the open pediment decorated with protomes” were “used in Rome for decades but without ever losing their original inventiveness.”

In 1763 Yekhiel Di Segni, one of his brothers and their nephew Yosef, donated this magnificent *chanukkyà* to the Scola Nova, on the occasion their brother Ya’acov’s death, as we read in the Hebrew inscription engraved in the cartouche in the lower part: “*Consacrato al Signore. Per la Scuola Nuova. Di fronte a questo lume, che costituisce luce per gli ebrei nel tempo dell’oscuro esilio, questa chanukkyà è dono dei fratelli Yekhiel Di Segni e di suo fratello in suffragio del loro fratello maggiore Ya’acov, che il suo ricordo sia di benedizione, e insieme è dono del figlio Yosef di questo Ya’acov, in*

*ricordo della memoria del padre e per realizzare un precetto che aveva in mente quando ancora la padre era in vita, anno 5523.*” [“Consecrated to the Lord. For the New School. Before this lamp, which gave light to the Jews in the darkness of exile, this *chanukkyà* is a gift from Yekhiel Di Segni and his brother for their eldest brother Ya’acov, that his memory may be a blessing, and also a gift from Yo-sef, son of Ya’acov, in memory of his father and to fulfil a mitzvah he had in mind when his father was still alive, year 5523.”] *Olga Melasecchi*

*Bibliography.* Di Castro 1994, p. 109; Di Castro, 2008, fig. p. 51; Di Castro 2010, fig. p. 64.

**VI.10** *Cabalistic diagram: ultramundane representation*, Italy, seventeenth century fragment of roll handwritten on smooth, light-colored parchment of average thickness, 51.4 x 72.5 cm Rome, Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCER) “Giancarlo Spizzichino”, ms. ASCER – Aa 2

The *Kabbalistic summa* in the Historical Archive of the Jewish Community in Rome – ASCER (ms. ASCER – Aa 2) is a rare example of its kind. Though incomplete, the manuscript contains a representation of the celestial sphere according to the imagery of Theosophical *Qabbalà*’ currents between the sixteenth and seventeenth century. The support has writing on one side only, in Sephardic script with some strikes typical of Italian Hebrew script. The mainly semi-cursive *ductus* is alternated with square script, which is used to give emphasis to divine and mystic names. The scribe’s hand is datable, on a paleographic basis, to between the sixteenth and seventeenth century. The ink is brown. The characteristics of the script, the content and iconography suggest that the artifact was produced in Italy. Moreover, the few other surviving cabalist rolls with similar aesthetic, formal and symbolic characteristics, are mainly of Italian origin and datable to around the sixteenth century.<sup>2</sup> The transmundane universe is contained and represented in diagrams and concentric structures in which textual extracts from medieval Jewish mystical works are alternated with drawings describing the vi-

sion that awaits those initiated into the secret doctrines.

In the upper part of the fragment we find the image of a sephirotic tree (schema of the structure of divine emanations according to the Kabbalah) and the figure of Leviathan. The creatures described in the vision of the *Merkavah* (the Chariot) in Ezekiel (Ezekiel 1) stand out among the drawings in the lower section, due to the orange coloring against a green ground, together with the hero of the Rabbinic tradition Rabbi Aqivà. Lower down we see the outline of a green angel with a crown.

The aims of the composition were threefold: devotional, contemplative and mnemotechnical. It also had apotropaic and talismanic functions. In fact, the *summa* can be considered a species of large amulet, a concentration of forces and creative powers. Permanently fixed on the parchment support, the letters of the Hebrew alphabet, the mystic names of the divinity, the names of the essences and divine attributes (the *sephiroth*), and also the biblical and legendary representations, were held to be capable of attracting benefic influences and energies from the upper spheres in order to ward off demonic, negative and nefarious elements.

*Emma Abate*

<sup>1</sup> The Hebrew term can be translated as “reception” and refers to the principal currents of Jewish mysticism from the thirteenth century on. The Kabbalah is generally divided into ecstatic Kabbalah (in which the prophetic and ascetic element predominates) and Theosophical Kabbalah (of a more speculative nature, in which the universe of divine emanations, *sefirot*, and its actions on Creation are described).

The Kabbalah describes the way in which masterly initiates can interact with divine forces and even participate in and contribute to the dynamism of the celestial powers and their repercussions on the human world. <sup>2</sup> See the article by Yossi Chajes http://www.bl.uk/hebrew-manuscripts/articles/kabbalistic-diagrams-in-the-british-librarys-margoliouth-catalogue.

**VI.11** *Chamishà Chumshè Torah*, Venice, 1684 22 x 17,8 cm Tel Aviv, The Gross Family Collection

During the 196 years between the first printed edition of the Hebrew Bible by Soncino in 1488 to the time of this publication in 1684, there had appeared hundreds of editions of the Five Books of Moses. This edition was published with a page by page translation into Aramaic and contains the *haftarot*. The text is published with vowels. The unusual, perhaps unique, feature of this book is the use of the *menorah* image that occupies most of the title page. It is not present as a printers’ mark as on the *Meshal ha-Qadmoni*, a work also presented in this exhibition, but rather as symbol of the Temple, a major focus of the biblical text. On the two sides of the *menorah* are words from Proverbs 6, 23: “For the commandment is a lamp and the teaching is light.” While this phrase normally appears with the lamp of Hanukkà, it is clearly applicable here as to both the “commandments” within the Bible and the “light” shed by the texts. The volume was printed by the firm of Stamparia Vendramina, a press that under different variations of the name, was active from time that Giovanni Vendramin founded it in 1630 until the middle of the eighteenth century. The firm is regarded as the last of the great printers of Hebrew books in Venice. The publisher often allowed Jews to print Hebrew texts under their name as Jews were prohibited from owning a printing house.

*William Gross*

*Bibliography.* Amram 1963 (or. ed. 1909); Heller 2011.

**VI.12** *Shiviti*, Amsterdam, 1738 50.7 x 39.5 cm Casale Monferrato, Fondazione Arte Storia e Cultura Ebraica a Casale Monferrato e nel Piemonte Orientale ONLUS

The *shiviti* is a figurative representation on paper, used in certain Jewish traditions as a means of contemplation to enable the individual to recognize the divine presence in Creation. The name of the object, *shiviti*, is the first word in Hebrew of Psalms 16, 8, which begins “I have set the Lord always before me.” In the *shivitis*, the line appears in the upper margin and is followed by other passages from Psalms and prayer texts, while Psalm 67—recited daily in the Omer period, the seven weeks between Passover and Shavu’ot—is reproduced in

the form of the *menorah*, in the center. Around the base of the *menorah* are depicted various objects and utensils associated with the *mishkan*—the mobile sanctuary that travelled with the people of Israel during the Exodus—necessary for preparing the wicks of the *menorah*. The *shiviti* on display belongs to the Jewish Community of Casale Monferrato, where it possibly arrived at the beginning of the nineteenth century, thanks to the brisk trade between the Jews of Monferrato and their Sephardic counterparts in Amsterdam. This figurative representation is traditionally placed in the gallery reserved for women in the Synagogue, where—also to respect God’s command not to create graven images (see Exodus 20, 4–5)—it is displayed with other antique prints on paper designed not only to evoke the divine presence, but also to decorate the more protected spaces reserved for women.

In the early months of 1944 all the sacred furnishings, the chandeliers, and silver belonging to the Jewish Community of Casale Monferrato were looted with the help of informers; fortunately, the Torah scrolls and the prints, of which this is the oldest and finest, were not plundered.

*Claudia De Benedetti*

**VI.13** *Norzi binding in silver*, Venice, 1830 silver, 18 x 13 x 5 cm stamp: Lion of St. Mark and diamond Casale Monferrato, private collection

Silver binding with raised repoussé and chasing, composed of three sheets joined by a chain on the sides of the spine. The two clasps are shaped and joined to the upper cover by hinges. On the recto garlands of flowers, bows, shells and geometric motifs frame the crown and coat of arms of the Norzi family; on the verso identical volutes decorate a coat of arms with a central tower and two lions rampant, possibly attributable to the Forti family.

The binding contains a *machazor*, a liturgical formulary with prayers for the whole year in accordance with the Italian rite, which was printed in Venice by Bragadina in 1722. The ownership notes, of 1773 and 1775, are in Italian Hebrew script, and document the birth of Barukh

*ebrei nel tempo dell’oscuro esilio, questa chanukkyà è dono dei fratelli Yekhiel Di Segni e di suo fratello in suffragio del loro fratello maggiore Ya’acov, che il suo ricordo sia di benedizione, e insieme è dono del figlio Yosef di questo Ya’acov, in ricordo della memoria del padre e per realizzare un precetto che aveva in mente quando ancora il padre era in vita, anno 5523.* *Olga Melasecchi*

*Bibliografia:* Di Castro 1994, p. 109; Di Castro 2008, fig. p. 51; Di Castro 2010, fig. p. 64.

**VI.10** *Diagramma cabalistico: rappresentazione ultramondana*, Italia, XVII secolo frammento di rotolo vergato su pergamena chiara, liscia e di medio spessore, 51,4 x 72,5 cm Roma, Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCER) “Giancarlo Spizzichino”, ms. ASCER – Aa 2

La *summa cabalistica* che si conserva nell’Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ms. ASCER – Aa 2) è un esempio raro nel suo genere. Il manoscritto, incompleto, contiene una rappresentazione del reame celeste secondo l’immaginario delle correnti teosofiche della *Qabbalà*’ tra il XVI e il XVII secolo. Il supporto è scritto su un solo lato in grafia sefardita con alcuni tratti tipici della scrittura ebraica italiana. Il *ductus* in prevalenza semi-corsivo si alterna alla grafia quadrata, usata per mettere in rilievo i nomi divini e mistici.

La mano dello scriba è databile, su base paleografica, tra il XVI e il XVII secolo. L’inchiestro è marrone. Le caratteristiche della scrittura, il contenuto e l’iconografia lasciano ipotizzare una produzione italiana del manufatto. Del resto, i pochi altri esemplari conservati di rotoli cabalistici, con caratteristiche estetiche, formali e simboliche analoghe, risultano prevalentemente di origine italiana e sono databili intorno al XVI secolo<sup>2</sup>.

L’universo oltremondano viene chiuso e rappresentato in diagrammi e strutture concentriche dentro le quali sezioni testuali provenienti da opere di mistica ebraica medievale si alternano a disegni che descrivono la visione a cui sarebbero pervenuti gli iniziati alle dottrine segrete.

Nella parte superiore del frammento troviamo la rappresentazione di un albero sefirotico (schema della

struttura di emanazioni del divino secondo la *Qabbalà*) e la figura del Leviatano. Tra i disegni del quadrante inferiore spiccano, per la colorazione arancione su sfondo verde, le creature descritte nella visione della *Merkavà* (il Carro) di Ezechiele (Ezechiele 1) insieme all’eroe della tradizione rabbinica Rabbi Aqivà. Più in basso appare il profilo di un angelo in basso appare il profilo di un angelo verde, portatore di corona. Le finalità della composizione erano a un tempo devozionali, contemplative e mnemotecniche. A queste si collegano scopi apotropaici e talismanici. La *Summa* può essere considerata in effetti una sorta di grande amuleto, un concentrato di forze e poteri creazionali. Fissati una volta per tutte nel supporto pergameneaceo, le stesse lettere dell’alfabeto ebraico, i nomi mistici della divinità, i nomi delle essenze e degli attributi divini (le *sefirot*), così come le rappresentazioni bibliche e leggendarie, erano ritenuti in grado di attrarre influssi ed energie benevole dalle sfere superiori al fine di allontanare elementi demonici, negativi e nefasti. *Emma Abate*

<sup>1</sup> Il termine ebraico può tradursi con “ricezione” e si riferisce alle correnti principali del misticismo ebraico a partire dal XIII secolo. La *Qabbalà* si distingue generalmente in *Qabbalà* estatica (in cui è prevalente l’elemento profetico e ascetico) e in *Qabbalà* teosofica (di orientamento più speculativo, nella quale viene descritto l’universo delle emanazioni divine, ovvero le *sefirot*, e la sua azione sul creato).

La *Qabbalà* descrive la maniera in cui dei sapienti iniziati possono interagire con le forze del divino e persino partecipare e contribuire al dinamismo delle potenze celesti e alle sue ripercussioni sul mondo umano.

<sup>2</sup> Si veda in proposito l’articolo di Yossi Chajes: http://www.bl.uk/hebrew-manuscripts/articles/kabbalistic-diagrams-in-the-british-librarys-margoliouth-catalogue

**VI.11** *Chamishà Chumshè Torà* Venezia, 1684 22 x 17,8 cm Tel Aviv, The Gross Family Collection

Nei quasi duecento anni trascorsi dalla prima edizione a stampa della Bibbia ebraica di Soncino (1488) alla pubblicazione di questo volume nel 1684, i cinque libri di Mosè erano stati stampati centinaia di volte. Il

presente volume contiene la traduzione – pagina per pagina – in aramaico e le *haftarot*. Il testo è completo di vocali.

La caratteristica insolita, per non dire unica, di questo libro è l’uso dell’immagine della *menorà* che occupa gran parte del frontespizio. Non si tratta del marchio di un tipografo come accade per il *Meshal ha-Qadmoni*, anch’esso in mostra, ma è piuttosto il simbolo del Tempio, uno dei fulcri della narrazione biblica. Sui due lati della *menorà* vi sono le parole di Proverbi 6,23: “Poiché il comando è una lampada e l’insegnamento una luce”. Anche se questa frase è solitamente associata alla lampada di Chanukkà, il riferimento è qui ai “comandi” contenuti nella Bibbia e alla “luce” irradiata dai testi.

Il libro è stato stampato dalla Stamparia Vendramina, una tipografia che con diverse varianti dello stesso nome rimase attiva dalla sua fondazione, nel 1630 a opera di Giovanni Vendramin, fino alla metà del Settecento. È considerata l’ultima delle grandi stamperie veneziane specializzate nella pubblicazione di libri ebraici. Spesso l’editore permetteva agli ebrei di stampare i testi a proprio nome, visto che era loro proibito esercitare l’attività tipografica.

*William Gross*

*Bibliografia:* Amram 1963 (ed. or. 1909); Heller 2011.

**VI.12** *Shiwwiti*, Amsterdam, 1738 50,7 x 39,5 cm Casale Monferrato, Fondazione Arte Storia e Cultura Ebraica a Casale Monferrato e nel Piemonte Orientale ONLUS

Lo *shivwiti* è una rappresentazione figurativa su carta, utilizzata in alcune tradizioni ebraiche come mezzo per la pratica contemplativa volta alla ricognizione della presenza divina nel Creato.

Il nome dell’oggetto, *shivwiti*, è la prima parola del versetto 8 del Salmo 16, “Ho posto Dio davanti a me sempre”. Negli *shivwiti* il versetto compare nel margine superiore seguito da altri passi tratti dai Salmi e da testi di preghiera; al centro della stampa, riprodotto in forma di *menorà*, si trova il Salmo 67, che viene recitato quotidianamente nel periodo dell’Omer, le sette settimane che intercorrono tra la festa di Pesach e quella di Shavu’oth. In-

torno alla base della *menorà* sono raffigurati alcuni oggetti e utensili

associati al *Mishkan*, il santuario mobile del popolo d’Israele durante l’Esodo, necessari per preparare gli stoppini della *menorà*.

Lo *shivwiti* esposto appartiene alla Comunità Ebraica di Casale Monferrato, dove giunse forse all’inizio del XIX secolo, grazie ai frequenti scambi commerciali fra gli ebrei monferrini e gli ebrei sefarditi di Amsterdam. È tradizionalmente collocato nel matroneo della Sinagoga, dove – anche per rispettare

il divieto ebraico di creare immagini espresso in Esodo 20,4-5 – è in mostra insieme ad altri antichi fogli a stampa con lo scopo non solo di richiamare la presenza divina, ma anche di decorare gli spazi più protetti dedicati alle donne.

Nei primi mesi del 1944 tutti gli arredi sacri, i lampadari e gli argenti della Comunità Ebraica di Casale Monferrato furono saccheggianti in seguito a delazioni: fortunatamente i rotoli della Torà e le stampe, di cui questo è l’esemplare più antico e pregiato, non furono trafugati.

*Claudia De Benedetti*

**VI.13** *Legatura in argento Norzi*, Venezia, 1830 argento, 18 x 13 x 5 cm punzone: Leone di San Marco e diamante Casale Monferrato, collezione privata

Legatura in argento con sbalzo pronunciato e cesellato realizzata con tre lamine unite da una catenella sui lati della costolatura. I due fermagli sono sagomati e uniti da cardini al piatto superiore. Sul recto le ghirlande floreali, i fiocchi, le conchiglie e i motivi geometrici incorniciano la corona e lo stemma della famiglia Norzi, sul verso identiche volute ornano uno stemma con torre centrale e due leoni rampanti di possibile attribuzione alla famiglia Forti.

La legatura contiene un *machazor*, formulario liturgico, con le preghiere per tutto l’anno secondo il rito italiano, stampato a Venezia dalla tipografia Bragadina nel 1722. Le note di possesso, del 1773 e 1775, sono in grafia ebraica italiana e documentano la nascita di Barukh e Bella Norzi, figli del proprietario, che non si firma, e di Bona Speranza Bassani.

L’esemplare appartiene alla collezione privata di una famiglia di origine padovana ed è stato donato da una zia al nipote acquisito in occasione delle sue nozze. *Claudia De Benedetti*

*Bibliografia:* Giuditta 2007, pp. 214, 224.

**VI.14** *Legatura in argento in 8°*, Venezia, inizi del XIX secolo argento, 10 x 6 x 3 cm punzone: fascio littorio e monogramma VE Casale Monferrato, collezione privata

In argento lavorato a sbalzo presenta un punzone con il fascio littorio, simbolo del fascismo, e un punzone con il monogramma VE indicante la provincia di Venezia.

La legatura contiene un libro di preghiere per il digiuno di Kippur secondo il rito sefardita, pubblicato a Venezia nella Stamperia Bragadina nel 1772; la dimensione in 8° porta a ritenere che si trattasse di un volume destinato alle donne.

L’interesse della legatura deriva dall’aggiunta della piccola *menorà*, realizzata in epoca posteriore, sul piatto anteriore: i segni di ossidazione di colore verde opaco attestano una saldatura successiva alla realizzazione della legatura. Allo stesso modo, sul piatto posteriore è stata saldata in un secondo momento una targhetta benaurale con la scritta “Shadday”.

La piccola *menorà* aggiunta ricorre anche in uno *shadday* proveniente dalla stessa collezione privata. L’oggetto appartiene alla collezione privata di una famiglia di origine padovana e fu commissionato in occasione della maggiorità religiosa di una giovane, che a sua volta lo donò alla nipote per le nozze.

*Claudia De Benedetti*

**VI.15** *Legatura in argento Pavia*, Venezia, 1830 argento, 20 x 14,5 x 7 cm punzone: Leone di San Marco e diamante Casale Monferrato, collezione privata

Legatura in argento con sbalzo pronunciato e cesellato realizzata con tre lamine unite da una catenella sui lati della costolatura. I due fermagli sono sagomati e uniti da cardini al piatto superiore. Sul recto le ghirlande floreali, i fiocchi, le conchiglie e i motivi geometrici incorniciano la corona e lo stemma della famiglia Norzi; sul verso identiche volute ornano una corona, un alveo e uno stemma con un amorino che stringe una freccia, soggetto di incerta attribuzione perché non ricorrente nella simbologia ebraica. La legatura contiene un *machazor*, formulario liturgico con le preghie-

and Bella Norzi, the children of the owner, whose signature is not present, and of Bona Speranza Bassani. The binding belongs to the private collection of a Paduan family, and was given by an aunt to her nephew by marriage on the occasion of his wedding.

*Claudia De Benedetti*

*Bibliography.* Giuditta 2007, pp. 214, 224.

**VI.14** *Silver binding in 8°*, Venice, early nineteenth century silver, 10 x 6 x 3 cm stamps: fasces and monogram VE Casale Monferrato, private collection

This embossed silver binding has two stamps, one with a Fascist symbol known as a fasces, and another with the monogram VE, which stands for the province of Venice.

The binding contains a prayer book according to the Sephardic rite for the Yom Kippur fast, published by Stamperia Bragadina in Venice in 1772. The 8° size indicates that it was a volume for women.

What makes the binding particularly interesting is the small *menorah* that was added to the top cover in a later period; indeed, the dull green signs of oxidization attest to the fact that soldering was done after the binding was made. Likewise, a little good luck plaque, on which is written “*Shadday*,” was soldered to the bottom cover at a later date. The small *menorah* incorporated afterwards also appears on a *shadday* from the same private collection.

In fact, the object is in the private collection of a family from Padua, and was commissioned for a young girl’s coming of age ritual, who later gave it to her niece as a wedding gift.

*Claudia De Benedetti*

**VI.15** *Pavia binding in silver*, Venice, 1830 silver, 20 x 14.5 x 7 cm stamp: Lion of St. Mark and diamond Casale Monferrato, private collection

Silver binding with raised repoussé and chasing, composed of three sheets joined by a chain on the sides of the spine. The two clasps are shaped and joined to the upper cover by hinges. On the recto gar-

lands of flowers, bows, shells, and geometric motifs frame the crown and coat of arms of the Norzi family; on the verso, identical volutes decorate a crown, a river and a coat of arms with a Cupid clutching an arrow—a subject whose attribution is uncertain because it is not part of Jewish symbolism.

The binding contains a *machazor*, a liturgical formulary with prayers for the whole year in accordance with the Italian rite, which was printed in Venice by Vendramina in 1741. The ownership note bears the name of Benedetta Vitta Pavia. The work belongs to the private collection of a family from Casale Monferrato, who later moved to Padua, and was donated by an aunt to her nephew by marriage on the occasion of his wedding.

*Claudia De Benedetti*

*Bibliography:* Giuditta 2007, p. 224.

**VI.16** *Menorah*, Florence, early eighteenth century carved and gilded wood, iron 72 x 60 cm Florence, Jewish Community of Florence

We do not know the provenance of this *menorah*, but its presence in the Oratory of the Mattir Assurim Confraternity in Via delle Oche is documented in a series of early archive photos taken by the Foto Locchi studio in Florence. The studio was founded in 1924 and, following the death of Tullio Locchi, it was taken over by the Corcos and Moscato families, both of Jewish origin. Silvano Corcos, who entered the business in 1950, took the photos in this series that has survived. In the images the *menorah* is attached in a makeshift way to the balustrade in front of the Holy Ark. It is not present, however, in a watercolor of the interior, probably executed on the spot, by the painter Ottavio Levi in 1911. In an inventory drawn up in 1949, after the war had ended, a candelabrum is indicated under no. 632 in a rough copy of a list: “A *menorah* in front of the *Hekhal* (electric)” (ACEF, Tempio Varie, H.9.1., 28). But the one under examination bears no traces of electrical fittings, and the modern glass candle plate together with the spikes on which the candles were fixed indicate that it is not the same object. Since from a stylistic standpoint this *menorah* can be dated to between the end of the eighteenth and the be-

ginning of the nineteenth century, it may plausibly have come from one of the two synagogues in the Florence Ghetto or from one of the oratories used by the many confraternities. The Holy Ark itself, which in the fifties was transferred to the Yeshivat Kerem B’Yavneh in Israel, belonged either to the Spanish or Levantine School in the Ghetto. It was re-installed in the Oratory of the Mattir Assurin Confraternity in Via delle Oche, and saved from destruction by raising a large some of money. The demolition of the Jewish quarter and the historic center of Florence, erased all traces of the *menorah*’s first location, and neither the inventories nor descriptions of the two synagogues shed any light on this. In any event, it is an artifact in which great attention was given to detail and to the buds and leaves richly covered in gold leaf. There are few means of comparison because seven-armed candelabra executed in the round before the nineteenth century are rarely found in Italian synagogues, indeed it was forbidden to reproduce the furnishings of the Temple of Jerusalem after its destruction.

*Dora Liscia Bemporad*

*Bibliography:* Liscia Bemporad *Firenze 1966-2016*, 2016, pp. 218–19, entry no. 31.

**VI.17** *Shadday*, Venice, early nineteenth century silver, 12 x 8.5 cm Casale Monferrato, private collection

*Shadday*, “Almighty,” is one of the names attributed to God in the Hebrew Bible; it also indicates pendant-shaped objects of varying sizes and uses, on which the name is written as a good omen. In embossed silver, the *shadday* has two stamps, one with a Fascist symbol known as a fasces, and another with the monogram VE, which stands for the province of Venice. In the center there is an opening containing a small parchment with handwritten formulas for good luck. Of particular interest is the *menorah* that was soldered to the *shadday* at a later date—as is evident from the dull green signs of oxidization. An identical *menorah*, used in a similar way and also soldered, appears on a small coeval silver binding in the same collection. In fact, the object belongs to the private collection of a family from

Padua, and was commissioned for a young girl’s coming of age ritual.

*Claudia De Benedetti*

**VI.18** *Menorah*, Italy, mid-nineteenth century chased and finished cast bronze 41.5 x 33 cm; base 22 cm Naples, Jewish Community of Naples

The Jewish Community of Naples’s legacy of furnishings is somewhat heterogeneous, due to its relatively recent formation. The first Neapolitan synagogue was located in a palatial villa overlooking the Riviera di Chiaja, which was purchased by Carl Mayer von Rothschild in 1841, when the family opened a branch of its bank in the city. It was only in 1864 that the Community rented a property in Via Cappella Vecchia in Chiaja, which was finally bought in 1927. The furnishings of the new synagogue, located on the first floor of the building, date to this period. The *Aron*, or Holy Ark, the arch above it and the *tevah* are certainly from the Rothschild’s villa. The inventory made in 1900 (ACEN 1900, n.c.) shows that other furnishings were donated by the Rothschild family or by others not long afterwards. Hence we do not know exactly when the *menorah* became part of the community’s heritage. It is not mentioned specifically in the aforesaid inventory or in the list published by Giuseppe Cammeo (*La Comunità Israelitica di Napoli* 1930). The lampstand reprises the basic structure of the one reproduced in the bas-relief on the Arch of Titus. In the Neapolitan model, the panels on the octagonal base are profusely decorated with garlands of flowers, while the central knob is covered with acanthus leaves. The lion paw feet, in an incongruous neo-mannerist style, can be traced to the many images of *menoroth* found in the ancient mosaics and paintings in the Rome catacombs. The diverse provenance of the Jews who arrived in Naples from the nineteenth century onwards, makes a precise attribution difficult, due to the fact that—as we read in the relative documents—those who were part of the Israelite University took great pains to enrich the still sparsely furnished synagogue with objects that often came from their country of origin. It is no surprise, therefore, that we find not only furnishings made, say, in Livorno, but also objects of Austrian and Ger-

man provenance (D. Liscia Bemporad in Lacerenza 2015). The eclectic style of the *menorah* and the presence of elements still linked to the Neoclassical period, such as the lanceolate leaves, place it in a period close to the mid-nineteenth century.

*Dora Liscia Bemporad*

*Bibliography.* ACEN 1900, n.c.; *La Comunità Israelitica di Napoli* 1930, pp. 19–20; D. Liscia in Lacerenza 2015, pp. 178–188; A. Sacerdoti in *Lacerenza* 2015, p. 175.

**VI.19** *Menorah*, Italy, late nineteenth–early twentieth century copper alloy, 41 x 35.5 cm; base 20.7 cm Vatican City, Musei Vaticani, inv. D 10694, D10695

The *menorah* stands on a composite base and is made of different parts assembled at a later date, these being the branches, the cups, the components of the central stem, and the three-part octagonal base, composed of different-sized levels. Despite a certain artistic freedom displayed by the artist in certain decorative details, the appearance of this *menorah* corresponds to the Biblical description (Exodus 25, 31–40; 37, 17–24) of the golden lamp in the ancient Temple in Jerusalem. Our candelabrum does indeed feature a main stem with branches—three on one side and three on the other—decorated with alternating oval and circular elements that recall the vegetal motifs found on the *menorah* in the Temple. Each branch, like the stem, ends in a cup which, according to the description in Exodus, should correspond to the shape of an almond blossom, with bulb and corolla. The three levels of the base, however, their panels adorned with festoons and vegetal crowns, do not appear in the earliest depictions of the *menorah*, the base of which was made differently, with a tripod or even a conical shape.

The origin of this particular three-part base can be traced to the depiction of the *menorah* found on the Arch of Titus. Here the candelabrum appears on a *ferculum*, a hexagonal or octagonal pedestal with decorative panels that resemble those of our own piece. According to one well-established theory, this pedestal was built by the Romans to carry the candelabrum during

re per tutto l’anno secondo il rito italiano, stampato a Venezia dalla tipografia Vendramina nel 1741. Le note di possesso recano il nome di Benedetta Vitta Pavia. L’esemplare appartiene alla collezione privata di una famiglia originaria di Casale Monferrato, poi trasferitasi a Padova, ed è stato donato da una zia al nipote acquisito in occasione delle sue nozze.

*Claudia De Benedetti*

*Bibliografia:* Giuditta 2007, p. 224.

**VI.16** *Menorà*, Firenze, inizi del XVIII secolo legno intagliato e dorato, ferro, 72 x 60 cm Firenze, Comunità Ebraica di Firenze

Non conosciamo la provenienza della *menorà*, la cui presenza nell’Oratorio della confraternita Mattir Assurim in via delle Oche è documentata da vecchie foto di archivio, scattate dallo Studio fotografico Foto Locchi di Firenze. Fondato nel 1924, alla morte di Tullio Locchi, cinque anni dopo la gestione fu presa dalle famiglie Corcos e Moscato, ambedue di origine ebraica. In particolare a Silvano Corcos, subentrato nel 1950, si deve la campagna fotografica tuttora conservata. Nelle immagini la *menorà* è legata in maniera un po’ approssimativa alla balaustra che è posta davanti all’*aron ha-qodesh*.

In un inventario stilato nel 1949, dopo la fine degli eventi bellici, è forse citata in un elenco in brutta copia al numero 632: “Una *menorà* davanti all’*Ekkhal* (elettrica)” (ACEF, Tempio Varie, H.9.1., 28). Quella in esame non presenta alcuna traccia di elettrificazione, mentre il piattino spandicera in vetro di fattura moderna e i puntali in cui erano infisse le candele fanno pensare che non sia il medesimo oggetto. Poiché dal punto di vista stilistico l’arredo è da porre tra la fine del XVIII secolo e i primi anni del successivo, è plausibile che provenga da una delle due sinagoghe del Ghetto o da uno degli oratori utilizzati dalle numerose confraternite. Lo stesso *aron ha-qodesh*, che negli anni cinquanta fu trasferito nella Yeshivà Kerem be-Yavne in Israele, apparteneva alla Scuola Spagnola o Levantina del Ghetto e fu rimontato nell’oratorio della confraternita Mattir Assurim di via delle Oche, salvandolo dalla

distruzione con la raccolta di una cospicua somma di denaro. La demolizione del quartiere ebraico, così come del centro storico fiorentino, ha fatto perdere le tracce della prima collocazione della *menorà*, né gli inventari e le descrizioni delle due sinagoghe ci possono essere di aiuto. Si tratta, in ogni caso, di un manufatto ben curato nei particolari, nei bocci e nelle foglie ricoperte da una ricca lamina d’oro. Trova pochi termini di confronto perché è difficile osservare nelle sinagoghe italiane candelabri a sette bracci eseguiti a tutto tondo prima del XIX secolo, vista la proibizione di riprodurre gli arredi del Tempio di Gerusalemme dopo la sua distruzione.

*Dora Liscia Bemporad*

*Bibliografia:* Liscia Bemporad in *Firenze 1966-2016* 2016, pp. 218-219, scheda n. 31.

**VI.17** *Shadday*, Venezia, inizi del XIX secolo argento, 12 x 8,5 cm Casale Monferrato, collezione privata

*Shadday*, “Onnipotente”, è uno dei nomi attribuiti a Dio nella Bibbia ebraica e viene anche usato per denominare oggetti a forma di pendente, di varie dimensioni e utilizzati in diversi contesti, su cui il nome viene scritto a scopo benaugurale. In argento lavorato a sbalzo, il nostro oggetto presenta un punzone con il fascio littorio, simbolo del fascismo, e un punzone recante il monogramma VE indicante la provincia di Venezia. Ha un’apertura al centro che custodisce una piccola pergamena manoscritta con formule di auguri e buoni auspici. L’interesse deriva dalla saldatura della *menorà*, che, come evidente dai segni di ossidazione di colore verde opaco, è stata realizzata in epoca posteriore. La medesima *menorà* compare, ugualmente utilizzata e saldata, in una piccola lega sia in argento coeva, proveniente dalla stessa collezione. L’oggetto appartiene alla collezione privata di una famiglia di origine padovana e fu commissionato in occasione della maggioranza religiosa di una giovane.

*Claudia De Benedetti*

**VI.18** *Menorà*, Italia, metà del XIX secolo bronzo fuso e rinettato a cesello, 41,5 x 33 cm, piede 22 cm Napoli, Comunità Ebraica di Napoli

Il patrimonio di arredi della Comunità Ebraica di Napoli, a causa della sua recente formazione, appare tutto sommato abbastanza eterogeneo. La prima sinagoga napoletana era situata nella lussuosa dimora, affacciata sulla riviera di Chiaja, acquistata da Carl Mayer Rothschild nel 1841, quando la famiglia aprì una succursale della banca di famiglia nella città partenopea. Solo nel 1864 la comunità prese in affitto un locale in via Cappella Vecchia a Chiaja, poi acquistato definitivamente nel 1927. L’arredo della nuova sinagoga, collocata al primo piano dell’edificio, appartiene a questa epoca. In particolare l’*aron* insieme all’arco che lo sormonta e alla *tevà* provengono sicuramente dalla villa Rothschild. Nell’elenco stilato nel 1900 (ACEN 1900, n.c.) risulta che altri arredi furono concessi dai Rothschild o furono donati in un momento di poco successivo Non sappiamo dunque quando la *menorà* sia entrata a far parte del patrimonio della Comunità. Nell’elenco pubblicato da Giuseppe Cammeo (*La Comunità Israelitica di Napoli* 1930) non è menzionato l’oggetto, così come nel già citato inventario. La lampada è modellata nella struttura generale su quella riprodotta nel bassorilievo dell’arco di Tito. In quella napoletana gli specchi della base ottagonale sono riempiti con girlande di fiori, mentre foglie di acanto coprono il nodo centrale. I piedi leonini, in un curioso stile neomanierista, si riferiscono invece alle immagini di *menorat* che troviamo numerose nei mosaici antichi e nei dipinti delle catacombe romane. La diversa provenienza degli ebrei che giunsero a Napoli a partire dal XIX secolo rende ardua una esatta attribuzione, dal momento che, come leggiamo nei documenti, ciascuno degli appartenenti alla Università Israelitica si premurava di arricchire la sinagoga, sostanzialmente spoglia, con oggetti spesso portati dal loro paese di origine. Non deve stupire, dunque, che si trovino non solo arredi eseguiti a Livorno, ma anche suppellettili di origine austriaca e tedesca (Liscia Bemporad in Lacerenza 2015). L’eclettismo stilistico che caratterizza la *menorà* e la presenza di elementi ancora legati al gusto neoclassico, come le foglie lanceolate, la collocano in anni vicini alla metà dell’Ottocento.

*Dora Liscia Bemporad*

*Bibliografia:* ACEN 1900, n.c.; *La Comunità Israelitica di Napoli* 1930, pp. 19-20; Liscia Bemporad in Lacerenza 2015, pp. 178-188; Sacerdoti in Lacerenza 2015, p. 175.

**VI.19** *Menorà*, Italia, fine del XIX - inizi del XX secolo lega di rame, 41 x 35,5 cm; base 20,7 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. D 10694, D10695

La *menorà* poggia su una base composta ed è realizzata in più parti successivamente assemblate: i bracci, i calici, gli elementi formanti il fusto centrale, la base tripartita, costituita da parti di differenti dimensioni e di forma ottagonale. L’aspetto di questa *menorà* segue, sebbene con una certa libertà realizzativa che ha permesso all’artista di elaborare alcuni particolari decorativi, quanto descritto dal testo biblico (Esodo 25,31-40; 37,17-24) a proposito della lampada d’oro collocata nell’antico Tempio di Gerusalemme. Il nostro candelabro è infatti costituito da un fusto centrale, dal quale si distaccano i bracci, tre da un lato e tre dall’altro, decorati con elementi ovali e circolari alternati, che evocano gli elementi vegetali che decoravano la *menorà* del Tempio. Ciascun braccio, così come il fusto centrale, termina con un calice che, secondo la descrizione dell’Esodo, dovrebbe corrispondere alla forma di un fiore di mandorlo, con bulbo e corolla. I tre livelli della base, che presentano pannelli ornati da festoni e corone vegetali, non sono presenti nelle raffigurazioni più antiche della *menorà*, la cui base era realizzata in maniera diversa, a tripode o forse conica. L’origine di questa base tripartita è da ricercarsi nella raffigurazione della *menorà* che si trova nell’arco di Tito. Qui il candelabro appare posto all’interno di un *ferculum*, un piedistallo esagonale o ottagonale diviso in pannelli decorati simili a quelli del nostro esemplare, che secondo un’accreditata teoria fu costruito dai romani per trasportare il candelabro durante la processione del trionfo (Hachlili 2001, pp. 48-51).

*Menorat* come la nostra sono usualmente realizzate in bronzo o in un’altra lega di rame. La dimensione di questi reperti, utilizzati generalmente all’interno delle sinagoghe, ma non per scopi rituali, non è stabilita e può variare considerevolmente. La nostra *menorà* proviene dalla collezione del Pontificio Istituto Biblico di Roma, che raccoglie, oltre a materiale archeologico di provenienza egiziana e vicino-orientale, anche materiale di natura etnografica riguardante l’area siro-palestinese. Tra i reperti più significativi

di questa collezione legati al mondo ebraico, oltre alla *menorà* qui presentata, si conservano anche alcuni candelabri della *chanukkyà* in bronzo, dono degli orientalisti Enrico Gruen e di Hofrat Herbert Wolmann, e diverse lampade sospese, anch’esse in bronzo, acquisite nei primi anni del XX secolo, così come reperti tessili e altro materiale di carattere liturgico. Per stile e tipologia, la nostra *menorà*, di cui non si conosce la provenienza, è databile tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo.

*Mario Cappozzo*

*Bibliografia:* inedito. Per lo sviluppo anche iconografico della *menorà*, vedi Hachlili 2001.

**VI.20** *Medaglietta per automobile*, Italia, inizi del XX secolo argento, ø 4 cm non sono presenti marchi Casale Monferrato, collezione privata

Medaglietta in argento che richiama idealmente le monete da 20 centesimi e i buoni da 1 lira coniati durante il regno di Vittorio Emanuele III. Realizzata a conio, sul fronte sono incisi la *menorà* e altri simboli ebraici, sul retro due rami d’ulivo. Il piccolo oggetto è incastonato in una cornicetta d’argento su cui sono stati praticati due fori laterali. L’esemplare, proveniente dalla collezione privata di una famiglia ebraica veneta con una speciale passione per le automobili, coltivata fin dal primo Novecento, era destinato a essere incastonato come ornamento benaugurale sul cruscotto di un’autovettura. La contessa padovana che commissionò la realizzazione della medaglietta volle riprodurre un uso ampiamente diffuso nel mondo non ebraico, adattandolo alla simbologia figurativa della tradizione ebraica.

*Claudia De Benedetti*

the triumphal procession (Hachlili 2001, pp. 48–51).

*Menoroth* like this are usually made in bronze or another copper alloy. The size of these items, designed for use inside synagogues but not for rituals, is not standard and can vary considerably.

Our *menorah* comes from the collection in the Pontificio Istituto Biblico in Rome. This collection features archaeological remains from Egypt and the Near East as well as ethnographic material from the Syrio-Palestinian area. Among the most important pieces in this collection relating to Jewish culture, aside from the *menorah* on display here, are several bronze Hanukkà candelabra donated by the orient-alists Enrico Gruen and Hofrat Herbert Wollmann, and a number of hanging bronze lamps acquired at the turn of the twentieth century, along with textile remains and other liturgical materials.

The style and type of our *menorah*, the provenance of which is unknown, suggest it may be dated to the late nineteenth or early twentieth century.

*Mario Cappozzo*

*Bibliography:* there is no existing research on this piece. For the iconographic development of *menoroth*, see Hachlili 2001.

**VI.20**  
*Medallion for car*, early twentieth century silver, ø 4 cm  
Casale Monferrato, private collection

Silver medallion that ideally recalls the 20-cent coins and 1 lira “tokens” minted during the reign of the Victor Emanuel III. Also minted, the medallion has a *menorah* and other Jewish symbols engraved on the obverse, and two olive branches on the reverse. The small object is set in a silver frame with a hole on either side.

The piece comes from the private collection of a Jewish family from Veneto, who had a great passion for cars from the beginning of the twentieth century, and was designed to be fixed to the dashboard of an automobile for good luck. The Paduan countess who commissioned the medallion followed a custom that was very popular in the non-Jewish world, adapting it to the figurative symbolism of the Jewish tradition.

*Claudia De Benedetti*

### VII.The Nineteenth Century

**VII.1**

Leopoldo Buzi

(Rome, 1779-1826)

*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 (AS CER) “Giancarlo Spizzichino”, Room 2

On May 24, 1814 Pius VII returned solemnly to Rome after nine years of imprisonment at the hands of the French troops, who had conquered Rome in 1805. The Roman Jews, joining the celebrations organized by the rest of the city, charged the architect Leopoldo Buzi with designing and building “a Machine and Illumination [...] in Piazza delle Scuole for the happy return of our Sovereign [...]” (Di Castro 2008, p. 65). The ephemeral apparatus was also admired by non-Jews, who could enter the ghetto between dawn and dusk: “The architect Buzi,” wrote Gaetano Giucci (Giucci 1857, II, p. 103), “embellished the exterior of the synagogue with a frontispiece supported by four isolated columns that allowed spectators to see the inside of the temple. This most beautiful decoration, illuminated as the evening drew in, produced a magical effect.” The ephemeral machine, which, as Daniela Di Castro observed, must have been built out of boarding, painted cloths and papier-mâché, was short-lived, but fortunately the plan, in which we can recognize the façade of the building of the Five Schools on the left, was found some years ago in the Historical Archive of the Jewish Community of Rome. The prospect is covered by a façade in neo-classical style with an advancing *pronaos* composed of a row of four columns that support the triangular tympanum, through which we can see the atrium, painted *en trompe l’œil*, with the *menorah* on a high podium. The whole apparatus was surmounted by the coat of arms of Pius VII, also recalled in the phrase in Latin in the architrave, which celebrates his freedom and the happiness of the people, although in fact his return brought an end to the happiness of the Jews, as the anti-Jewish laws abolished during French rule were unfortunately re-introduced.

*Olga Melasecchi*

*Bibliography:* Giucci 1857; Di Castro 2008, pp. 54, 55; Di Castro 2008, pp. 61–73.

**VII.2**

Jean-Guillaume Moitte

(Paris, 1746-1810)

*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, inv. M.79.49

There is a second version of the LACMA terracotta in the Harvard Art Museums of Cambridge (Massachusetts), with similar dimensions and only minimal variations in certain details (*Principales acquisitions* 1994, p. 57, fig. 251). In a display of Moitte’s extraordinary plastic talent, the Los Angeles sculpture faithfully replicates an engraving by Pietro Santi Bartoli (1635–1700) that reconstructs ideally the missing parts of the original marble relief on the southern side of the interior of the Arch of Titus, erected by Domitian around 81–82 CE along the northern slope of the Palatine to commemorate the general’s triumphal entry into Rome after the sack of Jerusalem and the destruction of the Temple of 70 CE. (A version of Santi Bartoli’s engraving is on display in the exhibition: cat. II.8).

LACMA also houses a pendant of this bas-relief depicting the second relief on the arch, *Triumph of Titus* (inv. M.86.322.1), in a version likewise borrowed from Santi Bartoli. Both of these LACMA reliefs, attributed to Moitte and dated 1796–1798 on the basis of their style (Herding 1973, p. 29; Campbell 1982, p. 249; Gramaccini 1993, I, p. 128), probably allude to Napoleon Bonaparte’s recent victories in Paris.

A student of Jean-Baptiste Pigalle and Jean-Baptiste II Lemoyne, Moitte lived in Rome from 1771 to 1773 as a pensioner at the Académie de France. Fascinated by the vestiges of the ancient world capital, the sculptor made a multitude of drawings of Roman antiquities during this period, including, for example, drawings of the reliefs on Trajan’s Column. Beginning in the 1780s, having returned to Paris, he devoted himself predominantly to sculpting decorative friezes for public buildings in Paris during the final years of the

reign of Louis XVI and, even more frequently, during the French Revolution and Napoleonic era. One of the most outstanding of these works was the pediment of the Panthéon with *The Fatherland Crowning the Heroic and Civic Virtues*, completed in 1793. Moitte also sculpted the monument honoring the legendary general Desaix, who died heroically in 1800 in the Battle of Marengo and was buried in Napoleon’s orders in the chapel of Great St. Bernard Hospice. A member of the Institut de France and the Légion d’honneur, Moitte was appointed professor at the École des beaux-arts in 1809 in recognition of his lengthy, distinguished career.

*Francesco Leone*

*Bibliography:* Herding 1973, p. 29; Campbell 1982, p. 249; *European Painting and Sculpture* 1987, p. 147; Gramaccini 1993, I, p. 128, II, p. 90, cat. 217.2, fig. 307.

**VII.3**

Luigi Ademollo (Milan,

1764 – Florence, 1849)

Central scene: *King David*

*transports the Ark of the Covenant to Zion, ancient Jerusalem’s stronghold* Upper scene: *David’s triumph with Goliath’s head impaled on his spear*

Lower scene, from the left: *David as a child anointed by the prophet Samuel in the home of his father Jesse in Bethlehem; the Holy Ark destroys the idol of Dagon venerated by the Philistines in the temple of Ashdod; David anointed king in Hebron by all the tribes of Israel; Saul offers his armour to his brother David for the duel against Goliath; David with Goliath’s head*, c. 1810 pen, white lead, tempera on paper (central scene); pen, white lead, brown ink watercolor on paper (additional scenes), 130 x 100 cm  
Milan, Galleria Baroni

In the very early years of the nineteenth century, Ademollo developed for the very first time this brilliant solution, connected with projects for theater curtains on which he had worked as a boy and to the rediscovery of sculpted ornaments of ancient Roman times. In this large composition painted on paper he constructs a visual screenplay consisting—one could say—of continuous frames, around a protagonist and a main event. Around the main scene,

which constitutes the narrative and ethical fulcrum of the plot, he depicts a series of episodes coherent with the contents and the moral qualities of the heroes, always represented in chiaroscuro as if to visually clarify the different levels of importance within the narrative. This large painting on paper, imitating a theater curtain or a sort of large drape, is one of the most beautiful renditions of this innovative compositional solution. David, King of Israel is the leading character of the story. A neo-classical, eccentric visionary and extremely cultured artist (Leone 2008; Leone 2010), Ademollo draws on the two books of Samuel contained in the Tanakh, to philologically outline this story in images of the triumphal deeds of King David, the conqueror of ancient Jerusalem, father of King Solomon and the epic hero of Israel’s history and its people.

The central scene narrates the transportation of the Ark of the Covenant, retaken from the Philistines, in front of the fortress of Zion in ancient Jerusalem, which David had recently recaptured from the Jebusites (the so-called City of David). David’s triumphal entry and that of the Ark are narrated in Samuel 2 (6, 12–23), and Ademollo scrupulously conforms to this story. Girded with just a linen *ephod*, dancing, singing and rejoicing in the midst of a joyful and crowded procession and the sound of trumpets, David carries the Ark into Jerusalem, offering sacrifices to the Lord along the way. Together with the Ark and David’s legendary harp, all the religious ornaments of the tabernacle, including the *menorah*, travel with the cortege. The Ark and the other religious ornaments were placed in a specially prepared tent, which Ademollo portrays on the left in the background. From inside the fortress, together with her courtesans, Mikal, daughter of Saul, first king of the Kingdom of Jerusalem and David’s first wife, is observing the new king’s behavior with disapproval.

The same subject, with a more refined and balanced composition, with the positioning of the figures reminiscent of ancient Roman friezes, was addressed by Ademollo in murals for the Reggia di Palazzo Pitti’s Hall of the Ark in Florence in 1816. The artist had been commissioned to paint these frescoes in 1813 by Emperor Napoleon’s sister, Elisa Baciocchi Bonaparte. Work, however, was only started and completed in 1816, following

### VII. L’Ottocento

**VII.1**

Leopoldo Buzi

(Roma, 1779-1826)

*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 (AS CER) “Giancarlo Spizzichino”, Sala 2

Il 24 maggio 1814 Pio VII rientrò solennemente a Roma dopo nove anni di prigionia a Fontainebleau per mano delle truppe francesi che nel 1805 avevano conquistato Roma. Gli ebrei romani, unendosi alle celebrazioni organizzate dal resto della cittadinanza, incaricarono l’architetto Leopoldo Buzi di progettare e costruire “una Macchina ed Illuminazione … sulla Piazza delle Scuole per il felice ritorno del nostro Sovrano …” (Di Castro 2008, p. 65). Apparato effimero ammirato anche dai non ebrei che potevano entrare in ghetto fra l’alba e il tramonto: “Buzi architetto”, scriveva Gaetano Giucci (Giucci 1857, II, p. 103), “l’esterno della sinagoga abbellì d’un frontespizio sostenuto da quattro colonne isolate che lasciavano scoperta l’interna veduta del tempio. Questa decorazione bellissima nel giorno, illuminata al sopraggiungere della sera, produsse un magico effetto”. La macchina effimera che, come scriveva Daniela Di Castro, doveva essere costruita di tavolati, tele dipinte e cartapesta, ebbe breve vita, ma fortunatamente diversi anni fa è stato ritrovato, nell’Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma, questo progetto in cui riconosciamo a sinistra la quinta dell’edificio delle Cinque Scole. Il prospetto è coperto da una facciata in stile neoclassico con un pronao avanzato composto da una fila di quattro colonne che sostengono il timpano triangolare, attraverso le quali si vede l’atrio, dipinto a *trompe l’œil*, con la *menorà* su un alto podio. Tutto l’apparato era sormontato dallo stemma di Pio VII ricordato anche nella frase in latino sull’architrave in cui si inneggiava alla sua libertà e alla felicità di tutti, anche se in realtà con il suo rientro terminava la felicità degli ebrei, che vedevano purtroppo ripristinate le leggi antiebraiche abolite durante il governo francese.

*Olga Melasecchi*

*Bibliografia:* Giucci 1857; Di Castro 2008, pp. 54, 55; Di Castro 2008\*, pp. 61-73.

**VII.2**

Jean-Guillaume Moitte

(Parigi, 1746-1810)

*L’arrivo della menorà a Roma*

*nel 71 d.C. (dal rilievo dell’arca*

*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, inv. M.79.49

Della terracotta del LACMA esiste una seconda versione agli Harvard Art Museums di Cambridge (Massachusetts), di analoghe dimensioni e con impercettibili varianti in qualche dettaglio (*Principales acquisitions* 1994, p. 57, fig. 251).

La scultura di Los Angeles, che rileva tutte le straordinarie doti artistiche di Moitte come plastificatore, riprende molto puntualmente un’incisione di Pietro Santi Bartoli (1635-1700) in cui, come nella terracotta, sono idealmente ricostruite le parti mancanti del rilievo marmoreo originale collocato sul lato meridionale del fornice dell’arco di Tito fatto erigere da Domiziano intorno all’81-82 alle pendici settentrionali del Palatino per commemorare l’ingresso trionfale del generale a Roma dopo il sacco di Gerusalemme e la distruzione del Tempio del 70 e.v. (un esemplare dell’incisione di Santi Bartoli è esposto in mostra: cat. cat. II.8). Al LACMA è conservato anche il *pendant* di questo bassorilievo in cui, sempre mutuato da Santi Bartoli, è ripreso il secondo rilievo dell’arco con *Il trionfo di Tito sulla quadriga* (inv. M.86.322.1). Entrambi i rilievi del LACMA, per ragioni stilistiche attribuiti a Moitte e datati al 1796-1798 (Herding 1973, p. 29; Campbell 1982, p. 249; Gramaccini 1993, I, p. 128), potrebbero idealmente alludere alle vittorie riportate in quegli anni dal generale Bonaparte nella campagne d’Egitto e d’Italia e ai suoi trionfi parigini.

Allievo di Jean-Baptiste Pigalle e di Jean-Baptiste II Lemoyne, Moitte soggiornò a Roma dal 1771 al 1773 come pensionato dell’Académie de France. Durante la sua permanenza nella città eterna, affascinato dalle vestigia dell’antica capitale del mondo, lo scultore realizzò numerosi disegni dalle antichità romane, tra i quali, ad esempio, quelli relativi ai rilievi della colonna Traiana. Rientrato a Parigi, dagli anni ottanta si dedicò essenzialmente alla scultura di fregi decorativi per l’edilizia civile parigina, sia durante gli ultimi anni del regno di Luigi XVI e soprattutto durante gli anni della rivoluzione e del dominio na-

poleonico. Tra questi spicca il frontone del Panthéon con *La patria che incorona le virtù*, concluso nel 1793. Scolpi anche il monumento celebrativo per il leggendario generale Desaix, morto eroicamente in battaglia a Marengo nel 1800, che Napoleone fece collocare nella cappella dell’Ospizio del Gran San Bernardo. Membro dell’Institut de France, insignito della Légion d’honneur, a coronamento di una grande carriera Moitte fu nominato nel 1809 professore all’École des beaux-arts di Parigi.

*Francesco Leone*

*Bibliografia:* Herding 1973, p. 29; Campbell 1982, p. 249; *European Painting and Sculpture* 1987, p. 147; Gramaccini 1993, I, p. 128, II, p. 90, cat. 217.2, fig. 307.

**VII.3**

Luigi Ademollo

(Milano, 1764 - Firenze, 1849)

Scena centrale: *Re David conduce l’arca santa a Sion, roccaforte dell’antica Gerusalemme*

Scena in alto: *Trionfo di David con la testa di Golia infissa nella lancia* Scene in basso, da sinistra: *David bambino unto dal profeta Samuele in casa del padre lesse a Betlemme; L’arca santa distrugge l’idolo di Dagon venerato dai filistei nel tempio di Asdod; David unto re a Ebron da tutte le tribù d’Israele; Saul offre la sua corazza a David, suo fratello, per andare a duello contro Golia; David con la testa di Golia*, circa 1810 penna, biacca e tempera su carta (scena centrale); penna, biacca e acquerello a inchiostro bruno su carta (scena in alto e scena in basso), 130 x 100 cm  
Milano, Galleria Baroni

Nei primissimi anni dell’Ottocento Ademollo elabora per la prima volta la soluzione geniale, riconducibile ai progetti per i sipari teatrali cui aveva lavorato da ragazzo e alla riscoperta dei fregi scolpiti dell’antichità romana, delle grandi composizioni dipinte su carta che ricostruiscono intorno a un protagonista e a un accadimento principale una sceneggiatura visiva fatta, per così dire, di fotogrammi continui. Intorno a una scena centrale, che rappresenta il fulcro narrativo o etico dell’ordito, egli dispiega una serie di episodi coerenti sulla base dei contenuti descritti o delle doti morali degli eroi rappresentati, risolti sempre a chiaroscuro come a chiarirne visivamente il diverso valore nell’economia della narrazione. Questo

grande dipinto su carta, che simula un sipario o una sorta di grande drappo, è di questa innovativa soluzione compositiva una delle più belle interpretazioni. Il protagonista del racconto è David, re d’Israele. Ademollo, artista neoclassico eccentrico, visionario e coltissimo (Leone 2008; Leone 2010), attinge molto attentamente ai due libri di Samuele contenuti nel Tanakh per imbastire con filologia questo racconto per immagini sulle gesta trionfali di re David, conquistatore dell’antica Gerusalemme, padre di re Salomone ed eroe epico della storia e del popolo d’Israele.

La scena centrale narra il trasporto dell’arca santa, ripresa ai filistei che se ne erano impossessati, dinanzi alla rocca di Sion, nell’antica Gerusalemme, che David aveva da poco strappato dalle mani dei Gebusei (la cosiddetta città di Davide). L’ingresso trionfale di David e dell’arca è narrato in Samuele 2 (6,12-23), al cui racconto Ademollo si attiene scrupolosamente. Cinto soltanto di un *efod* di lino, saltando, cantando e giubilando in mezzo a un foltissimo corteo festante e tra squilli di trombe, David introdusse l’arca a Gerusalemme, offrendo lungo la strada olocausti al Signore. Assieme all’arca e alla leggendaria arpa di David, viaggiavano con il corteo tutti gli arredi sacri della tenda del convegno, compresa la *menorà*. L’arca e gli altri arredi sacri furono collocati in una tenda appositamente allestita, che Ademollo raffigura a sinistra sullo sfondo della scena. Insieme alle sue cortigiane, dall’interno della rocca Mikal, figlia di re Saul e prima moglie di David, osserva con biasimo il comportamento del nuovo re.

Lo stesso soggetto, ma con una composizione più aulica e compassata, memore dei fregi romani antichi nella disposizione delle figure, fu affrontato da Ademollo nei dipinti murali della sala dell’Arca della reggia di palazzo Pitti a Firenze nel 1816. Il pittore aveva ricevuto l’incarico per le pitture nel 1813 da Elisa Baciocchi Bonaparte, sorella dell’imperatore Napoleone. Ma i lavori furono intrapresi e conclusi soltanto nel 1816, dopo la caduta di Napoleone, durante il granducato di Ferdinando III d’Asburgo Lorena. Ademollo infine trattò lo stesso tema nelle pitture murali della cappella dell’Assunta della chiesa della Santissima Annunziata di Firenze (1828).

Il dipinto, inedito, è stato esposto nel 2015 dalla Galleria Baroni di Milano nell’ambito della mostra “Ade-

mollo, fecondo maestro dell’affresco neoclassico”.

*Francesco Leone*

*Bibliografia:* inedito.

**VII.4**

Karl Pavlovič Brjullov

(San Pietroburgo, 1799 - Manziana, Roma, 1852)

*Il sacco di Roma di Genserico*

*del 455*, 1833-1835

olio su tela, 88 x 118 cm

Mosca, Galleria Tret’jakov

Le testimonianze storiche relative alla permanenza della *menorà* a Roma nei secoli immediatamente successivi al suo arrivo al seguito di Tito nel 71 e.v. e al suo collocamento all’interno del Templum Pacis sono davvero esigue. Nel Templum Pacis videro la *menorà* molti rabbini di passaggio a Roma nel corso del II secolo, come è documentato da alcuni passi del Talmud e da altri testi rabbinici di quel periodo. Il Templum Pacis fu distrutto da un incendio nel 192 e ricostruito sotto Settimio Severo. Ma non sappiamo se la *menorà* sopravvisse all’incendio e se, sopravvivendo, fu nuovamente ricollocata nel tempio ricostruito o se invece fu sistemata altrove, magari all’interno del palazzo imperiale. Se la *menorà* sopravvisse a questi eventi (e questo non è assolutamente detto), l’ultimo atto della sua storia “reale” potrebbe essersi consumato nel 455 e.v. quando forse fu razzata da Roma dai vandali di Genserico. Una testimonianza diretta ma poco precisa è nel secondo dei due libri in lingua greca del *De Bello Vandalico* scritti da Procopio di Cesarea tra il 542 e il 545 ma pubblicati nel 551 nella *Storia delle Guerre* in 7 volumi. Procopio (490-575), grande storico al seguito del generale di Giustiniano Belisario, racconta che durante l’assedio di Roma Genserico rapì Licinia Eudossia, moglie dell’imperatore Valentiniano III, insieme alle figlie Eudocia e Placidia, e s’impadronì “dell’imperiale tesoro, e d’ogni suppellettile preziosa nella città […]; ne l’insaziabile sua avarizia perdonò agli stessi ornamenti dei tempj [templi, *n.d.a.*].” (Procopio di Cesarea 1828-1838, *De Bello Vandalico*, II [IV] [1833], capitolo V, paragrafi I-II, p. 306). Procopio parla della razzia di tutte le preziosità presenti a Roma nel palazzo imperiale e nei templi (e quindi forse o presumibilmente anche la *menorà*) ma non fa alcun preciso riferimento alla *menorà* né agli altri tesori del Tempio di Gerusalemme condotti a Roma da Tito.

Napoleon’s defeat, and during the reign of Grand Duke Ferdinand III of Habsburg-Lorraine. Ademollo painted the same subjects in fresco for the Cappella dell’Assunta in the Church of Santissima Annunziata in Florence (1828).

The unpublished painting was shown in 2015 at the Galleria Baroni in Milan as part of an exhibition entitled *Ademolla, fecondo maestro dell’affresco neoclassico*. *Francesco Leone*

*Bibliography*: unpublished.

**VII.4** Karl Pavlovich Bryullov (Saint Petersburg, 1799 – Manziana, Rome, 1852) *Sack of Rome by Genserik in 455, 1833–1835* oil on canvas, 88 x 118 cm Moscow, Tretyakov Gallery

There is very little historical evidence concerning the *menorah’s* presence in Rome during the centuries following its arrival with Titus in 71 BCE and its placement in the Templum Pacis. Many rabbis passing through Rome during the second century saw the *menorah* in the Templum Pacis, as recorded in a number of passages in the Talmud and other rabbinic texts of the times. The Templum Pacis was destroyed by fire in 192 and rebuilt under Septimius Severus. It is not however known whether the *menorah* survived the fire and if, having survived, it was once again placed in the rebuilt temple or taken somewhere else, perhaps the *menorah* survived the fire and if, having survived, it was once again placed in the rebuilt temple or taken somewhere else, perhaps the *menorah* survived the fire and if, having survived, it was once again placed in the rebuilt temple or taken somewhere else, perhaps the *menorah* survived those events (which is by no means certain), the last act of its “real” history may have taken place in 455 BCE, possibly when Genseric’s Vandals looted Rome. There is direct but not very precise evidence in the second of two books in Greek entitled *De Bello Vandalico* written by Procopius of Caesarea between 542 and 545, published as part of *History of the Wars* in 7 volumes in 551. Procopius (490–575), a great historian and part of the retinue of Justinian’s general, Belisarius, writes that during the siege of Rome, Genseric kidnapped Licinia Eudossia, wife of Emperor Valentinian III, as well as their daughters Eudocia and Placidia, and took possession of “the imperial treasure, and all precious objects in the city [...]; nor did his insatiable greed neglect even the objects in the temples.” (Procopius of Caesarea 1828–1838, *De Bello*

*Vandalico*, II [IV] [1833], Chapter V, paragraphs I–II, p. 306). Procopius speaks of the plunder of all that was precious in Rome in the imperial palace and the temples (and therefore perhaps or presumably also the *menorah*) but makes no specific reference to the *menorah* or other treasures from the Temple of Jerusalem that had been brought to Rome by Titus. A subsequent passage in *De Bello Vandalico* provides further clues. In 533 General Belisarius conquered Carthage, defeating the Vandals. He stole all their war treasures (which had been taken there by Genseric in 455) bearing them triumphantly to Constantinople. Procopius tells us that among the numerous and precious spoils there were also two “very valuable sacred vases taken from the Jews and brought to Rome by Titus and Vespasian after the conquest of Jerusalem” (Procopius of Caesarea 1828–1838, *De Bello Vandalico*, II [IV] [1833], Chapter IX, paragraphs I and II, pp. 420–421). So once again there is no explicit mention of the *menorah*. What was sent back to Jerusalem to a Christian church was not the *menorah*, as often stated, but two sacred vases that had come from the Temple and that Justinian had wanted to be rid of following the warning of a Jew close to his court, who had alluded to the bad luck that dogged all those who, in previous centuries, had wanted to possess them. In the centuries that followed, however, the story about the treasures of the Temple in Jerusalem that had been smuggled to Rome by Genseric in 455 was perpetuated. And it is also extremely significant that in the middle of the nineteenth century, the Russian artist Bryullov, who at the time was living in Italy, should have used the *menorah* as the visual means for illustrating all the Temple’s religious ornaments taken to Rome. The *menorah*, the most powerful symbol of Judaism, was seen as the visual synecdoche: one part to indicate the whole, the universal value of which must still at the time have been clear to everyone, Jews and non-Jews alike.

Bryullov was well aware of Procopius’ story. In addition to the *menorah*, with Genseric on horseback looking like a Russian cossack, against a backdrop of Rome in flames, amidst dramatic gestures typical of the Romantic aesthetic rendered even more theatrical by the skillful use of contrasting light,

we see the Empress Licinia Eudossia and her daughters Eudocia and Placidia at the center of the painting.

Bryullov executed this work, which seems unfinished in parts, between 1833 and 1835, immediately after completing his monumental canvas of *The Last Day of Pompeii*, one of the most significant European paintings of the nineteenth century, exhibited during a triumphant tour that included Milan, Paris, and Saint Petersburg. During those same years, Bryullov also completed two important history paintings, *The Death of Inês de Castro* (1834) and *The Siege of Pskov* (1836–1837), in the Tret’jakov Gallery.

*Francesco Leone*

*Bibliography*: Ambrosov 2014, pp. 36–37.

**VII.5** Moritz Daniel Oppenheim (Hanau, 1800 – Frankfurt am Main, 1882) *The Rabbi’s Blessing, 1866* grisaille oil on canvas, 57.2 x 47.7 cm New York, The Jewish Museum

An Orthodox Jew born to a devout family from Hanau and an artist with an academic background considered by critics to be the most important Jewish painter of the modern era, Oppenheim devoted most of his creative work not only to portrait painting but also to the depiction of the everyday life of Jews living in Germany. It was to this genre that between 1867 and 1874 he also dedicated popular series of woodcuts depicting the nineteenth-century traditions and customs of Jews in Frankfurt am Main, the city where he had settled in 1825 (Gotzmann 1999). Between 1866 and 1869 he painted a large number of grisaille oils on canvas with scenes from everyday Jewish life, including *The Rabbi’s Blessing* owned by the Jewish Museum in New York. Almost seeking to achieve the documentary and realistic effectiveness of photography, some of these paintings revisit in monochrome his classic polychrome works on canvas executed many years earlier. Other paintings in this series were instead original works in monochrome created during the 1860s. There is both a prototype of *The Rabbi’s Blessing* painted in color in 1843 (with a few variations, one being the absence of the *menorah*) and a later version also in color dated 1871 (*Moritz*

*Daniel Oppenheim* 1999, VI. 8 and VI. 10, pp. 282, 374). In front of the Holy Ark containing the scrolls of the Torah, we see only half of the *menorah* on the left side of the painting, crossed vertically and horizontally by the benches in the synagogue.

Oppenheim’s interest in genre scenes linked to the Jewish world dates back to the years of his youth, when he travelled to Italy during the first half of the 1820s accompanying the Rothschild bankers whom he had met in Paris. In Rome, where he came into contact with Bertel Thorvaldsen, Barthold Georg Niebuhr and Johann Friedrich Overbeck and where he was welcomed among the members of the Accademia di San Luca, he became interested in everyday scenes and religious life in the ghetto. There he created a series of drawings and sketches that he turned into oil paintings in the years after his return to Germany in 1825.

*Francesco Leone*

*Bibliography*: *Subjects of Jewish Interests* 1946, cat. 113; Kleeblatt 1981; Coen, Ismar, Weyl 1983, cat. III. 18; *Moritz Daniel Oppenheim* 1999, cat. VI. 9, pp. 283, 374.

**VII.6** Joseph-Noël Sylvestre (Béziers, 1847 – Paris, 1926) *The Sack of Rome by the Barbarians in 410, 1890* oil on canvas, 251 x 180 cm Sète, Musée Paul Valéry

A pupil of Thomas Couture in Toulouse and Alexandre Cabanel in Paris, Sylvestre was trained in the academic Realist tradition typical of much French art in the third quarter of the nineteenth century. He then embraced the Symbolist aesthetic, expressed in the magniloquent style of the *art pompier*, adopting a language influenced by classical sculpture, Michelangelo’s powerful rendering of the human body, and the Italian Renaissance still perpetuated in European academic strongholds in the second half of the nineteenth century.

Although a portraitist in the Paris of the Belle Époque, Sylvestre was above all a history painter. His work combines photographic hyperrealism with a quasi-visionary reading of antique sources. The narration of a specific historical event is a mere pretext to address in a Symbolist style the universal themes of humanity in large paintings that, albeit in a slightly nebulous way, reflect

on life and history, good and evil, life’s positive and negative forces, the changing times and so on. The monumental canvas portraying *The Sack of Rome* fits perfectly in this idealistic perspective in which the Realism merges with the textual facture. Alaric’s Visigoths, naked like ancients gods, climb onto the statue of an emperor—apparently Nero—resembling academic studies of nudes. In the background an impassive Alaric sits on horseback, watching the destruction of the statue. The scene is a metaphor for the end of an era, a reflection on the inevitable changes in the history of humanity and the equally unavoidable clashes of civilizations.

Although the *menorah* is not portrayed, this work is on show in the exhibition to remind us of one of the many legends—all unfounded—that have enriched its age-old history. The legend states that Alaric, king of the Visigoths, looted it from Rome during the three-day-long sack in August 410. After being taken from Rome, the *menorah* supposedly ended up on the bottom of the Busento River near Cosenza, where Alaric—who died suddenly as Paolo Diacono writes in the *Historia Langobardorum*—was secretly buried together with all his treasures. However, as reported by Procopius of Caesarea in his *De Bello Vandalico*, Alaric’s sack was brief and not so fruitful (Procopius of Caesarea 1828–1838, *De Bello Vandalico*, Book I [III] [1833], Chapter II, paragraph III, pp. 290–291). It is therefore improbable that the king of the Visigoths managed to loot the religious ornaments from the Temple of Jerusalem, including the *menorah*. *Francesco Leone*

*Bibliography*: Riche 2005.

**VII.7** *Ze ha-Pinkas Shayakh le-Chavurà di’Ner Tamid*, Ukraine, 1829–1830 manuscript, 39.5 x 27.5 cm Tel Aviv, The Gross Family Collection

This is an example of a *pinkas*, a protocol book, for a Holy confraternity, or Holy Society, is generally an association of lay people created for the purpose of promoting special good works in a particular community. While the origins are in the Catholic Church, such Jewish self-help groups began to be organized in sixteenth-century Italy, eventual-

È un passo successivo del *De Bello Vandalico* a fornire ulteriori indizi. Nel 533 il generale Belisario, al cui seguito era Procopio, conquistò Cartagine sconfiggendo i vandali, di cui derubò tutti i tesori di guerra (che vi erano stati condotti da Genserico nel 455) portandoli in trionfo a Costantinopoli. Procopio racconta che tra le tantissime e preziose spoglie vi erano anche due “sacri vasi di molto pregio tolti agli Ebrei, e portati a Roma da Tito e Vespasiano dopo l’espugnazione di Gerusalemme” (Procopio di Cesarea 1828-1838, *De Bello Vandalico*, II [IV] [1833], capitolo IX, paragrafi I e II, pp. 420-421). Anche qui dunque non si parla esplicitamente della *menorà*. E a essere rispedita a Gerusalemme in una chiesa cristiana non fu la *menorà*, come spesso si afferma, bensì due vasi sacri provenienti dal Tempio, di cui Giustiniano volle difarsisi seguendo il monito di un ebreo vicino alla corte che aveva alluso alla cattiva sorte toccata a tutti coloro che nei secoli precedenti avevano voluto impossessarsene. Nei secoli successivi, comunque, si perpetuò il racconto dei tesori del Tempio di Gerusalemme trafugati a Roma da Genserico nel 455. Ed è estremamente significativo che in pieno Ottocento il pittore russo Brjullov, che in quegli anni risiedeva in Italia, abbia usato la *menorà* quale strumento visivo per evocare la totalità degli arredi del Tempio raziati a Roma. La *menorà*, il più potente emblema identitario dell’ebraismo, era letta come sineddоче visiva: una parte per indicare il tutto, il cui valore di simbolo universale doveva ancora allora essere chiaro a tutti, ebrei e non ebrei.

Brjullov conosce bene il racconto di Procopio. Oltre alla *menorà*, a Genserico a cavallo che sembra un cossacco russo, 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, compaiono al centro del dipinto l’imperatrice Licinia Eudossia e le figlie Eudocia e Placidia. Brjullòv realizzò il dipinto, che in alcune parti risulta incompiuto, tra il 1833 e il 1835, subito dopo aver terminato l’enorme tela degli *Ultimi giorni di Pompei*, uno dei dipinti più significativi dell’intero Ottocento europeo, esposto in una trionfale *tournée* che toccò Milano, Parigi e San Pietroburgo. In quegli stessi anni Brjullov compì altri due importanti dipinti storici: *La morte di Inês de Castro* (1834) e *L’assedio di Pskov* (1836-1837), entrambi

conservati alla Galleria Tret’jakov. *Francesco Leone*

*Bibliografia*: Амбросов 2014, pp. 36-37.

**VII.5** Moritz Daniel Oppenheim (Hanau, 1800 - Francoforte sul Meno, 1882) *La benedizione del rabbino, 1866* olio su tela en grisaille, 57,2 x 47,7 cm New York, The Jewish Museum

Ebreo ortodosso nato in una famiglia osservante di Hanau, pittore di matrice accademica ritenuto dalla critica il primo artista ebreo dell’era moderna, Oppenheim dedicò molta parte della sua attività creativa, oltreché al genere del ritratto, alla raffigurazione di scene di vita quotidiana degli ebrei di Germania, cui tra il 1867 e il 1874 dedicò anche popolari serie di xilografie che fanno luce sugli usi e sui costumi di tutti coloro che nei secoli precedenti avevano voluto impossessarsene. Nei secoli successivi, comunque, si perpetuò il racconto dei tesori del Tempio di Gerusalemme trafugati a Roma da Genserico nel 455. Ed è estremamente significativo che in pieno Ottocento il pittore russo Brjullov, che in quegli anni risiedeva in Italia, abbia usato la *menorà* quale strumento visivo per evocare la totalità degli arredi del Tempio raziati a Roma. La *menorà*, il più potente emblema identitario dell’ebraismo, era letta come sineddоче visiva: una parte per indicare il tutto, il cui valore di simbolo universale doveva ancora allora essere chiaro a tutti, ebrei e non ebrei.

Brjullòv realizzò il dipinto, che in alcune parti risulta incompiuto, tra il 1833 e il 1835, subito dopo aver terminato l’enorme tela degli *Ultimi giorni di Pompei*, uno dei dipinti più significativi dell’intero Ottocento europeo, esposto in una trionfale *tournée* che toccò Milano, Parigi e San Pietroburgo. In quegli stessi anni Brjullov compì altri due importanti dipinti storici: *La morte di Inês de Castro* (1834) e *L’assedio di Pskov* (1836-1837), entrambi

Friedrich Overbeck e dove fu accolto tra i consociati dell’Accademia di San Luca, si interessò alla vita quotidiana e religiosa del ghetto. Ne realizzò una serie di disegni e schizzi che poi negli anni seguenti, una volta rientrato in Germania nel 1825, avrebbe tradotto in dipinti a olio.

*Francesco Leone*

*Bibliografia*: *Subjects of Jewish Interests* 1946, cat. 113; Kleeblatt 1981; Coen, Ismar, Weyl 1983, cat. III.18; *Moritz Daniel Oppenheim* 1999, cat. VI.9, pp. 283, 374.

**VII.6** Joseph-Noël Sylvestre (Béziers, 1847 - Parigi, 1926) *Il sacco di Roma di Alarico del 410, 1890* olio su tela, 251 x 180 cm Sète, Musée Paul Valéry

Allievo di Thomas Couture a Tolosa e poi di Alexandre Cabanel a Parigi, Sylvestre si formò sul realismo accademico tipico di molta arte francese del terzo quarto dell’Ottocento, approdando a un’estetica simbolista declinata nei modi magniloquenti della cosiddetta *art pompier* e animata da un linguaggio incentrato sul ricorso alla statuaria classica, alla potenza muscolare di Michelangelo e al Rinascimento italiano perpetuati ancora nel secondo Ottocento nelle roccaforti accademiche europee.

Anche ritrattista nella Parigi della Belle Époque, Sylvestre fu soprattutto pittore di storia. L’iperrealismo fotografato e una certa visionarietà nella rilettura delle fonti antiche si fondono nella sua pittura per affrontare in chiave simbolista, prendendo soltanto a pretesto la narrazione di un preciso accadimento storico, i temi universali del genere umano in grandi dipinti che si configurano, anche se in modo un po’ fumoso, come vere e proprie riflessioni sull’esistenza e sulla storia dell’uomo: il bene e il male, le forze positive e quelle negative della vita, i rivolgimenti delle epoche storiche e via dicendo.

L’enorme tela con *Il sacco di Roma* si inquadra perfettamente in questo clima idealista in cui le istanze figurative realiste si fondono con l’evidenza materica delle stesure cromatiche. I visigoti di Alarico nudi come divinità classiche si avviluppano in Italia al seguito dei banchieri Rothschild, che aveva conosciuto a Parigi. A Roma infatti, dove ebbe contatti con Bertel Thorvaldsen, Barthold Georg Niebuhr e Johann

passibile all’abbattimento dell’idolo: una scena che è metafora della fine di un’era e di una civiltà, riflessione sui mutamenti ineluttabili della storia umana e sugli altrettanto ineluttabili scontri di civiltà.

Sebbene non vi compaia la *menorà*, l’opera è esposta in mostra per evocare una delle molte leggende – tutte prive di fondamento – che ne hanno arricchito la storia millenaria. Quella secondo cui fu il re dei visigoti Alarico a raziarla a Roma durante il sacco durato tre giorni nell’agosto del 410. 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 di Cesarea nel *De Bello Vandalico*, il sacco di Alarico fu breve e molto parziale (Procopio di Cesarea 1828-1838, *De Bello Vandalico*, libro I [III] [1833], capitolo II, paragrafo III, pp. 290-291). 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*.

*Francesco Leone*

*Bibliografia*: Riche 2005.

**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

Il *pinqas* era una sorta di registro a uso di una confraternita, o santa società, ossia un’associazione laica che svolgeva opere a beneficio della collettività. Benché le sue origini affondino nella Chiesa cattolica, in ambito ebraico questi gruppi di mutuo soccorso furono creati nell’Italia del XVI secolo e si diffusero poi in tutta Europa e nell’Impero ottomano per rispondere alle esigenze delle diverse comunità. Alcuni di essi erano organizzati per far fronte alle esigenze comuni, come le confraternite per la cura dei defunti e dei moribondi o quelle preposte a far visita agli ammalati. Altri erano incentrati su interessi particolari quali lo studio del Talmud o, come nel caso dei promotori del presente manoscritto, la responsabilità di mantenere accesa la lampada eterna nella sinagoga. I membri di questa associazione avevano infatti il compito di procurare l’olio per la lampada e farla ardere costante-

mente. L’appartenenza a un gruppo simile era considerata un onore e un privilegio.

Questo *pinqas* è un manoscritto risalente al 1829-1830, l’anno di fondazione del gruppo. Vi si trova l’elenco dei nomi dei membri originali insieme alle regole che ne disciplinano obblighi e comportamento. Come indicato sul frontespizio, il gruppo fu organizzato dai membri della corporazione dei calzalai. Dallo stile e dalla decorazione delle pagine si è portati a pensare che la sinagoga si trovasse nella regione della Galizia, a cavallo tra la Polonia e l’Ucraina. La seconda pagina, qui raffigurata, reca l’immagine di una brocca d’olio e di una *menorà* a sette bracci, che simboleggia la luce eterna e sottolinea lo scopo della confraternita. *William Gross*

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

Il *Candelabro di Belgrado* è un tipico esempio di candelabro a sette bracci proveniente dal Vicino Oriente, dove i portacandele sono di solito raggruppati sopra un semicerchio o un triangolo. La prima tipologia è documentata da un affresco in San Salvatore in Chora a Istanbul, che illustra il trasferimento degli oggetti sacrali nella tenda del convegno. Dalla *menorà* a forma semicircolare sporgono i sette portacandele allungati evocando l’immagine dei raggi del sole.

Il candelabro in mostra appartiene invece al tipo triangolare. Qui il fusto – torto nella parte bassa e dritto in quella alta, con le due metà collegate da boccioli semichiusi – poggia su tre piedi e regge un triangolo con il vertice in alto leggermente acuto. Dai lati esterni del triangolo sporgono i portacandele, che assomigliano a stoffili steli di fiori. L’interno del triangolo è ornato da forme geometriche come croci clipeate e motivi spiralformati. Candelabri di forma simile si trovano anche nella cultura figurativa occidentale: nella chiesa cattolica candelabri triangolari con quindici candele ascendenti erano usati durante la liturgia dell’ufficio delle tenebre, nel corso del triduo pasquale. All’inizio della celebrazione tutte le candele venivano accese, ed erano spente, una a una, dopo ogni salmo in modo che, alla fine, rimanesse solo la quindicesima, simbolo di Gesù.



ly spreading across Europe and the Ottoman Empire to serve the needs of Jewish communities. Some were organized around general communal needs such as a Burial Society for the care of the dying and dead or a Society for Visiting the Sick. Some were organized around more particular interests such as Talmud study or, as in the case of the sponsors of this manuscript, the responsibility for keeping the Eternal light glowing in the synagogue. The obligation of the members was to supply the oil for the lamp and to keep it lit. It was considered an honor and privilege to be a member of such a group that served the community. The *Pinkas* is a manuscript made at the time of the founding of the group in 1829, listing the original members and outlining the rules governing the behavior and obligations of the participants. As indicated on the title page, this group was organized from the members of the Shoemakers Synagogue. From the style and the decoration of the pages it is most likely that this synagogue was in the area of Galicia, an area straddling Poland and the Ukraine.

The second page, displayed here, carries an illustration of an oil pitcher and a seven-branched *menorah*, symbolizing the Eternal light and emphasizing the purpose of the confraternity.

William Gross

Bibliography; unpublished.

**VII.8** *Belgrade Candelabrum*, nineteenth century wrought iron, 166 x 53 cm Rome, Pontificio Istituto Orientale

The Belgrade candelabrum is a typical example of seven-branched candelabrum from the Near East, where the candle holders are usually grouped together on a semicircle or a triangle. The first type is recorded in a fresco in the Church of the Holy Savior in Chora, Istanbul, which shows the ritual objects being carried into the Tabernacle. The seven long candle holders, like rays of the sun, rise from the semi-circular *menorah*. The candlestick in the exhibition, on the other hand, belongs to the triangular type. Here the shaft—the lower part twisted and the upper part straight, with the two parts joined by half-open buds—rests on three feet and supports a triangle with a slightly acute upper vertex.

On the outer edge of the triangle are the candle holders, which resemble slender flower stems. The inside of the triangle is decorated with geometrical forms like clypeate crosses and spiral motifs. Candelabra of similar form are also found in Western figurative culture: in the Catholic Church, triangular candelabra with fifteen ascending candles were used in the liturgy of the Tenebrae service during the Paschal Triduum. At the beginning of the service all the candles were lit, then they were extinguished one by one at the end of each psalm until only the fifteenth remained, the symbol of Jesus.

In the Evangelical Church, on the other hand, candelabra of triangular form, with the seven candles that allude more explicitly to the *menorah*, are used during the Christmas period. In Bad Bevensen (near Lüneburg, in Lower Saxony) the so-called *Siebenstern-Leuchter* are still carried into the church, their candles lit, on Advent Sundays and on Christmas morning.

Sarah Kinzel

Bibliography; Bloch 1961, pp. 111–112; Lechner 2008; Peschel, Neuland-Kitzerow 2012, p. 23.

### VIII. From the First Post-War Period to the Twenty-First Century

**VIII.1**

*Alef, childbed amulet, for Samuel, son of Tzadik Samuel Koffino, born on 7 Heshvan 5625 (November 6,1864)*, Ioannina black ink on paper, 49 x 35 cm Athens, Jewish Museum of Greece, inv. 1984.166, donated by Estrea Koffina, Athens

In the Romaniote communities of North-Western Greece, specifically in Ioannina, Trikala, Arta, and Patras, the use of a particular childbed amulet, which was hung for 40 days in the room of the male newborn and his mother, is attested for the period from the second half of the nineteenth century until the Second World War. As the father’s name and the infant’s date of birth were recorded in the border inscription of the *alef*, it was also considered as his birth and circumcision certificate.

This *alef* is one of the earliest known examples and features already a characteristic graphic composition and formulae. The centerpiece forms the *menorah*, the seven-branched candelabrum, inscribed on the branches with Psalm 67 in Hebrew square script, as often found in Oriental amulets and *shiviti* plaques. The *menorah* is flanked by the names of the five patriarchal couples. In the center of the *alef*, we read the prayer *Shemà Israel*, which is also recited during the circumcision ceremony, performed on the eighth day after birth.

This prayer is followed by the verses Genesis 48, 16, said to ward off the Evil Eye, and Genesis 48, 20, as a blessing for the newly circumcised infant. The upper part of the *alef* is filled with geometric shapes, including the most prominent, the hexagram placed within a circle. The shapes are commonly inscribed with the protective name of God El Shadday in the center and a supplication to prophet Eliyà, who is traditionally invited to every circumcision, surrounded by Shemot, as Argaman, the abbreviated form of the names of the four archangels Uriel, Refael, Gabriel, and Mikhael, and of the angel Nuriel, as well as the names of the angels Sanoi, Sansanoi, and Semanglov, who, according to Sefer Raziel, will prevent wicked Lilit from doing harm to the new mother and her child. After the birth, the father’s name and the infant’s date of birth, ac-

ording to the Jewish calendar, were entered on the document that had been prepared at an earlier date. At the beginning of labor, it was brought from the synagogue, where it had been kept until then, to the home, where also the circumcision would take place. In some cases, the infant’s name was filled in the blank space; this was probably done after the circumcision by the *mohel*, who had then pronounced the boy’s given name for the first time. The name of the city was rarely recorded. Thus, each *alef* was specially made for a certain boy, and was considered as his birth and circumcision certificate.

The *alef* would have hung on the wall, above the head of the bed, decorated with gold coins gathered for the bride, strung on a turquoise or coral ribbon. The prominent placement and colorful decoration was meant to catch the visitors’ eyes, drawing them away from the precious couple of mother and child.

Christina Meri

Bibliography; Schrire 1966; Juhasz, 1990, pp. 238–253; Alexander 1994; Battinou 1997, p. 28; Deitsch 2003; Fromm 2008.

**VIII.2**

*Alef, childbed amulet, for Yosef, son of Nissim Chayim Sebah, born on 19 Shevat 5685 (February 13,1925)*, Ioannina black ink and watercolor on paper, 61 x 40,5 cm Athens, Jewish Museum of Greece, inv. 1986.104

The *alef* hung in the room of mothers who had just given birth and served both as an amulet, to protect mother and child during the confinement period, and later as a circumcision certificate. Most of this kind of Romaniote childbed amulets come from Ioannina in Greece.

This type of *alef* was very common for the late nineteenth and early twentieth centuries: a richly colored composition with a combination of symbols, such as the *menorah*, inscribed with Psalm 67, the Tablets of the Covenant and the Hands of the Qohanim, bearing the Priestly Blessing and the mystical 22-letter-name of God. While the above-mentioned inscriptions and symbols were more or less common for birth amulets of their time, the fixed wording of the border inscription, enhanced by brightly patterned bands, reveals the

unique character of the *alef*. Next to the priestly benediction, the following verses from the Song of Songs form an integral part of it: “Behold the couch, which is Solomon’s; threescore valiant men are about it, of the valiant of Israel. They all hold swords, being expert in war: every man has his sword upon his thigh because of fear in the night.” In the *Midrash* and especially in the *Targum Shir ha-Shirim*, which was sung in its Judaeo-Greek translation in the Ioannina Synagogue on the two last days of Passover after the morning service, these sixty guards with their swords mentioned in this verse are compared to the sixty letters of the Priestly Blessing. The *Targum* explains that Jewish men learned in the Torah use its words as a spiritual weapon against evil, whereby the fact that they have gone through the rite of circumcision gives them further strength and fearlessness: “And the priests and the Levites, and all the tribes of Israel, all of them are distinguished in the words of the Law and they swing it and turn it among themselves,

as heroes experienced in warfare; and each and every one of them has the seal of circumcision on his flesh, just as the flesh of Avraham their father was sealed, and they are strengthened by it like a hero whose sword is girded on his thigh. And on this account, they are not afraid of demons or shades that prowl by night.” With this interpretation of the verses of the Song of Songs in mind, the reason for the adoption in the Romaniote *alef* is obvious. Therefore, the metaphorical picture of the sixty armed guards gathered around Solomon’s bed to battle against nocturnal fear stands for the Priestly Blessing and, in a broader sense, for the circumcised men of Israel armed with the spiritual weapons of the Torah. It was probably further associated with the traditional gathering held by male community members all night before the *Brit Milah*, next to the bed of the newborn and his mother. The development of this protective act, performed in many Jewish communities in the past centuries, had been influenced by mystical teachings, and the primary purpose was to hinder the evil powers from harming the baby during the night before his circumcision. In Ioannina, this event was called Salamatia, and included a special dinner, circumcision songs, psalms, and blessings for the newborn, and rabbi’s related explanations.

Christina Meri

Nella chiesa evangelica candelabri a forma triangolare, con le sette candele che alludono più esplicitamente alla *menorà*, si utilizzano invece durante il periodo natalizio. Ancora oggi a Bad Bevensen (vicino a Lüneburg, nella Bassa Sassonia) i cosiddetti *Siebenstern-Leuchter* vengono portati in chiesa con le candele accese le domeniche dell’avvento e la mattina di Natale.

Sarah Kinzel

Bibliografia; Bloch 1961, pp. 111-112; Lechner 2008; Peschel, Neuland-Kitzerow 2012, p. 23.

### VIII. Dal primo dopoguerra al XXI secolo

**VIII.1**

*Alef, amuleto da parto per Samuel, figlio di Tzadik Samuel Koffino, nato il 7 Heshvan 5625 (6 novembre 1864)*, Ioannina inchiostro su carta, 49 x 35 cm Atene, Jewish Museum of Greece, inv. 1984.166, dono di Estrea Koffina, Atene

Nelle comunità romaniote della Grecia nordoccidentale, in particolare a Ioannina, Trikala, Arta e Patraso, l’uso di un particolare amuleto per il parto, che restava appeso per quaranta giorni nella stanza del neonato (maschio) e della madre, è attestato per il periodo che va dalla seconda metà dell’Ottocento fino alla seconda guerra mondiale. Giacché il nome del padre e la data di nascita del bambino erano riportati nell’iscrizione sul bordo dell’amuleto, l’*alef* era considerato certificato di nascita e al tempo stesso attestato di circoncisione.

L’oggetto in questione, uno dei primi esemplari a noi noti, mostra già una composizione grafica caratteristica in cui s’inseriscono formule tipiche. Il fulcro è costituito dalla *menorà*, sui cui bracci figurano le parole del Salmo 67 in scrittura quadrata ebraica, la stessa che troviamo negli amuleti orientali e negli *shiwwiti*. Il candelabro è affiancato dai nomi delle cinque coppie di patriarchi. Al centro si legge la preghiera *Shemà Israel*, recitata durante la cerimonia della circoncisione, che avviene l’ottavo giorno dopo la nascita. Seguono i versi della Genesi 48,16, che hanno la funzione di scongiurare il malocchio, e Genesi 48,20 come benedizione per il bambino che è stato appena circonciso. La parte superiore dell’*alef* è ricca di forme geometriche, tra cui spicca l’essa-gramma collocato all’interno di un cerchio. All’interno di tali forme figurano, al centro, l’iscrizione “El Shaddai”, il nome del Dio protetore, e la supplica al profeta Elia, tradizionalmente invitato a ogni circoncisione, circondato da Shemot, come Argaman – la forma abbreviata dei nomi dei quattro arcangeli Uriel, Refael, Gabriele e Mikhael e dell’angelo Nuriel – e dai nomi degli angeli Sanoi, Sansanoi e Semanglov che, secondo il *Sefer Raziel*, impediranno alla malvagia Lilit di nuocere alla madre e al bambino. Il nome del padre e la data di nascita del bambino, secondo il calendario ebraico, venivano apposti

sul documento che era già stato preparato in precedenza. All’inizio del travaglio l’*alef* veniva portato dalla sinagoga, in cui era stato custodito fino a quel momento. Tutti a casa, dove avrebbe avuto luogo la circoncisione. Talvolta il nome del bambino veniva scritto in un secondo momento nell’apposito spazio, probabilmente dopo la circoncisione da parte del *mohel*, che aveva pronunciato per la prima volta il nome del ragazzo. Raramente troviamo l’indicazione del luogo. Così, ogni *alef* era fatto appositamente per un determinato neonato. L’amuleto veniva appeso alla parete, sulla testata del letto, ornato da monete d’oro raccolte dalla sposa, infilate su un nastro turchese o color corallo. Il posto di rilievo che occupava e le decorazioni colorate avevano lo scopo di catturare l’attenzione dei visitatori, distogliendoli dalla preziosa coppia formata dalla madre e dal figlio.

Christina Meri

Bibliografia; Schrire 1966; Juhasz, 1990, pp. 238–253; Alexander 1994; Battinou 1997, p. 28; Deitsch 2003; Fromm 2008.

**VIII.2**

*Alef, amuleto da parto per Yosef, figlio di Nissim Chayim Sebah, nato il 19 Shevat 5685 (13 febbraio 1925)*, Ioannina inchiostro e acquerello su carta, 61 x 40,5 cm Atene, Jewish Museum of Greece, inv. 1986.104

L’*alef* veniva appeso nella camera delle puerpere e serviva sia come amuleto, per proteggere la madre e il bambino nel periodo immediatamente successivo alla nascita, sia in seguito per certificare l’avvenuta circoncisione. Gli amuleti da parto romanioti di questo tipo provengono perlopiù da Ioannina, in Grecia.

Molto diffuso a cavallo tra Ottocento e Novecento, questo genere di *alef* prevedeva una composizione vivacemente colorata con una combinazione di simboli, come la *menorà* con l’iscrizione del Salmo 67, le tavole della Legge, le mani dei Cohanim che impartiscono la benedizione sacerdotale e le ventidue lettere del nome di Dio. Se i simboli e le iscrizioni sopra descritte sono piuttosto comuni per oggetti di questo genere, la formula fissa dell’iscrizione sui bordi, ornata da fasce con motivi vivaci, rivela il carattere unico di questo *alef*. Oltre alla benedizione sacerdotale, i se-

guenti versi del Cantico dei Cantici ne costituiscono parte integrante: “Ecco, la lettiga di Salomone: sessanta uomini prodi le stanno intorno, tra i più valorosi d’Israele. Tutti sanno maneggiare la spada, esperti nella guerra; ognuno porta la spada al fianco contro il terrore della notte”. Nel *Midrash* e soprattutto nel *Targum Shir ha-Shirim*, cantato nella sua traduzione giudaico-greca nella sinagoga di Ioannina durante gli ultimi due giorni di Pasqua dopo il servizio mattutino, le sessanta guardie armate di spade menzionate in questo versetto sono comparate alle sessanta lettere della benedizione sacerdotale.

Il *Targum* spiega che chi conosce la Torà usa le parole del Libro come arma spirituale contro il male, e il fatto di essere passato attraverso il rito della circoncisione gli dà più forza e coraggio: “I sacerdoti e i leviti, e tutte le tribù d’Israele, tutti tengono in pugno i precetti della Legge che sono come una spada, e ne trattano e ne discutono come prodi addestrati alla battaglia; e ognuno di essi reca sulla carne il sigillo della circoncisione, così come la carne del loro padre Abramo era sigillata, essi hanno tratto forza da ciò, come un eroe con la spada cinta sulla coscia. E per questa ragione non hanno paura delle ombre o dei demoni che si aggirano di notte”. Tenendo presente questa interpretazione dei versi del Cantico dei Cantici, il motivo della loro adozione nell’*alef* romaniota è del tutto evidente. Pertanto, l’immagine metaforica delle sessanta guardie armate riunite intorno al letto di Salomone per combattere contro la paura sta per la benedizione sacerdotale ma anche, in senso più ampio, per gli uomini circoncisi d’Israele, armati dei coltelli spirituali della Torà. In seguito fu probabilmente associata al tradizionale convegno notturno dei maschi della comunità intorno al letto del neonato e di sua madre prima del *brit milà*. Lo sviluppo di questo atto di protezione, eseguito in molte comunità ebraiche nei secoli passati, era influenzato dagli insegnamenti mistici. Lo scopo era di ostacolare i poteri del male che avrebbero potuto arrecare danno al bambino durante la notte prima che fosse circonciso. A Ioannina questo evento si chiamava *salamatia*, e comprendeva una cena speciale, con canti tradizionalmente associati con questo genere di manifestazioni, salmi, benedizioni per il neonato, e le delucidazioni del rabbino stesso.

Christina Meri

Bibliografia; Schrire 1966; Juhasz, 1990, pp. 238-253; Alexander 1994; Battinou 1997, p. 28; Deitsch 2003; Fromm 2008.

**VIII.3** *Copertina del periodico “Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft / Kunst und Literatur”, 1930* n. 3-4, marzo-aprile, Wien-Berlin 30 x 20 cm Collezione Aleandri Arte Moderna

Il mensile “Menorah. Illustrierte Monatsschrift für die Familie jüdische”, fondato a Vienna nel 1923 da Paul Diamant, nel 1926 cambia il sottotitolo in “Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft / Kunst und Literatur”. Dal 1924 sino alla fine della sua pubblicazione, nel 1932, viene stampato dalla casa editrice Norbert Hoffmann. L’intenzione di “Menorah” era quella di pubblicare articoli su tutti gli aspetti della vita ebraica, con un forte accento sionista, mantenendo un elevato standard nel campo della scienza, dell’arte e della letteratura. I principali interessi della rivista sono rivolti ai temi religiosi e della cultura ebraica dell’Europa orientale. Nel 1926 cambia anche il formato, che diviene più simile ai giornali intellettuali dell’epoca. “Menorah” è tra gli oltre centocinquante periodici in lingua tedesca ad apparire durante il periodo tra le due guerre. L’inclusione di alcuni articoli in ebraico e in inglese accenna a un primo tentativo da parte degli editori di raggiungere un pubblico straniero, rivolto soprattutto a Stati Uniti, Gran Bretagna e Palestina (Gartner 2009).

Giorgia Calò

Bibliografia; Gartner 2009; De Melis, Bryks 2016.

**VIII.4** Ze’ev Raban (Łódz’, 1890 - Gerusalemme, 1970) *Shir HaShirim (Cantico dei Cantici)*, Judaica Bezalel, Gerusalemme, 1930 dalla serie di 26 tavole a colori stampate su carta, 19 x 13 cm ciascuna Éditions Artistiques de Paris collezione privata

Fondatore della Israeli Art World, Raban è un pittore e designer della scuola di Bezalel. Come si evince da queste tavole, l’artista è fortemente influenzato dallo Jugendstil europeo, che riesce sapientemente a trasportare



*Bibliografia*: Schrire 1966; Juhasz 1990; Alexander 1994; Battinou 1997; Deutsch 2003; Fromm 2008.

**VIII.3**

*Cover of the periodical* Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft / Kunst und Literatur, 1930 n. 3–4, March–April, Vienna–Berlin 30 x 20 cm Aleandri Arte Moderna Collection

In 1926, the monthly *Menorah. Illustrierte Monatsschrift für die Familie jüdische*, founded in Vienna by Paul Diamant in 1923, changed its subtitle to *Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft / Kunst und Literatur*. From 1924 until it closed down in 1932, the magazine was printed by Norbert Hoffmann. *Menorah* featured articles about all aspects of Jewish life, with a strong Zionist slant, and maintained a high standard in the fields of science, art, and literature. The magazine focused mainly on religious themes and the Eastern European Jewish culture. In 1926 a new format closer to that of the intellectual newspapers of the period was adopted. *Menorah* was one of over 150 periodicals in German that came out during the interwar period. The inclusion of some articles in Hebrew and in English can be seen as a first attempt by the publishers to reach a foreign public, especially in the United States, United Kingdom, and Palestine (Gartner 2009). *Giorgia Calò*

*Bibliography*: F. De Melis, L. Bryks 2016; Gartner 2009.

**VIII.4**

Ze’ev Raban (Łódź, 1890 – Jerusalem, 1970) *Shir HaShirim (Song of Songs)*, Judaica Bezalel, Jerusalem, 1930 from the series of 26 color plates printed on paper, 19 x 13 cm each Éditions Artistiques de Paris, private collection

A painter and designer of the Bezalel School, Raban was one of the founders of the Israeli art world. As is evident from this series, the artist was strongly influenced by the European Jugendstil, which here he skilfully introduces in the iconography of the *Song of Songs*, maintaining the subtle eroticism of the biblical text attributed to King Solomon. The content and symbolic significance of the text have led to its being likened to the *Kodesh Ha-*

*kodashim*, the most holy place in the Temple of Jerusalem. In fact, the *Song of Songs* metaphorically includes the entire Torah and represents the link between God and the people of Israel. The pattern and colors of the plates are inspired by Persian miniatures. However, while the ornamental details of Persian figurative scenes are devoid of perspective and relatively flat, Raban’s scenes seem closer to a Western style (Shilo-Cohen 1983).

In some of the illustrations there is an ornamental *menorah* motif, depicted in a style similar to the one that the Bezalel School experimented with in the early years. *Giorgia Calò*

*Bibliography*: Shilo-Cohen 1983; Goldman Ida 2001.

**VIII.5**

Arrigo Minerbi (Ferrara, 1881 – Padova, 1960) *Commemorative Medal of the Falco Law*, 1930 engraved bronze, ø 6.9 cm *inscriptions*: recto, in capital letters on either side of the Tables of the Law with the Ten Commandments written in Hebrew, surmounted by the semicircular arms of the *menorah*: “SENZA / LA LEGGE / CIELO / E TERRA / CROLLE / REBBERO” [“WITHOUT / THE LAW / HEAVEN/ AND EARTH / WOULD COLLAPSE”]. In exergue, a six-pointed star, the *Magen David*, appears above the name of the Jewish sculptor from Ferrara: “ARRIGO MINERBI”; verso: in the center, inscription in capital letters surmounted by a crown above left and with a fasces on the right: “VITTORIO EMANVELE III RE / BENITO MVSSOLINI CAPO / DEL GOVERNO / LE COMVNITÀ EBRAICHE / D’ITALIA A RICORDO DELLA / LEGGE 30 X 1930 IX”. [“VICTOR EMMANUEL III KING / BENITO MUSSOLINI HEAD / OF GOVERNMENT / THE JEWISH COMMUNITIES / OF ITALY IN REMEMBRANCE OF / LAW 30 X 1930 IX”]. Below: on the edge, the name of the company known for coining medals: JOHNSON. Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 5, MER, inv. 1693 Gift of Leone Paserman, 2005

This extremely rare medal was issued by the Italian Israelite Communities to thank the Italian Gov-

ernment for promulgating the Falco Law of October 30, 1930, which renewed their system that grouped them under the Unione delle Comunità Israelitiche d’Italia. The Jews were also obliged to register with the community in the city where they lived. Thus, the future of these institutions and their artistic heritage was ensured, but Mussolini guaranteed control over the Jews by transferring the Collegio Rabbinnico Italiano from Florence to Rome. *Olga Melasecchi*

*Bibliography*: Di Castro 2010, p. 55.

**VIII.6**

Aurelio Mistruzzi (Villaorba, 1880 – Rome, 1960) *Medal Commemorating the Defeat of Nazism*, 1945 engraved bronze, ø 8.7 cm *inscriptions*: recto, in the center, a lit candelabrum with seven arms, surmounted by a six-pointed star, with inscriptions in Hebrew. Along the edge in capital letters: NVMQVAM . EXSTINGVETVR. verso: below, in the center, an axe embedded in a tree, with a swastika engraved on the blade, is shattered by a bolt of lightning; behind, a tree with a leafy branch. On the right side, the date in Roman numerals: MCMXLV; on the left: VDCCV. On the edge in capital letters: SEQVITVR SVPERBOS VLTOR A TERGO DEVS. Below, the name of the sculptor: MISTRUZZI. Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 5, MER, inv. 1696, donated by Lea Mistruzzi, the sculptor’s daughter, in 2008

Immediately after World War II, the well-known sculptor and caster Aurelio Mistruzzi executed this medal to celebrate the defeat of Nazism and the failure to exterminate Judaism. During the months of the German occupation of Rome (1943–1944), Mistruzzi had hidden some Jewish friends, the Polgar family, in his house, and saved them from being deported. Like many other courageous, kind-hearted Romans, Mistruzzi and his family risked their lives to save their Jewish fellow citizens. In recognition of this, in 2008 the State of Israel posthumously conferred on Aurelio Mistruzzi the Righteous Among the Nations honorific, on the Polgar family’s request. It was then that Lea Mistruzzi donated the medal to the Museo Ebraico di Roma. *Olga Melasecchi*

**VIII.7**

Lesser Ury (Birnbaum, 1871 – Berlin, 1931) *Moses Sees the Promised Land before His Death*, c. 1927 pastel on paper, 50.5 x 35.5 cm Berlin, Jüdisches Museum Berlin, inv. GHZ 85/28

Moses followed God’s detailed instructions to create the *menorah*, symbol of the identity and hope of the people of Israel (Exodus 25, 31–39), and carried it across the desert on the long and difficult journey to the Promised Land. But when the destination was finally reached, God prevented Moses from entering that land as punishment for having doubted Him (Numbers 20, 7–12), merely allowing the prophet to admire his people’s future homeland from the heights of Mount Nebo. The strictness of God’s decision is mirrored in the division of the sheet into two distinct halves: on the right, the dark rock that almost seems to absorb the figure of the elderly prophet; on the left, the sky above Canaan: a symphony of blue, white and gold. Lesser depicts Moses’s human weakness and disenchant-is shattered by a bolt of lightning; behind, a tree with a leafy branch. On the right side, the date in Roman numerals: MCMXLV; on the left: VDCCV. On the edge in capital letters: SEQVITVR SVPERBOS VLTOR A TERGO DEVS. Below, the name of the sculptor: MISTRUZZI. Rome, Museo Ebraico di Roma, Room 5, MER, inv. 1696, donated by Lea Mistruzzi, the sculptor’s daughter, in 2008

Today, Lesser Ury is known especially for his scenes of city life, despite the fact that he considered his paintings of biblical subjects the most significant in his production. In fact, the artist’s increasing experimentation at a technical and formal level with respect to traditional depictions of such themes, is increasingly evident in these works. Indeed, the pastel under examination reveals the marked degree of abstraction that Lesser achieved by contrasting the prophet’s feelings of resignation and hope, melancholy, and satisfaction, simply

through the symbolic juxtaposition of areas of color.

*Sarah Kinzel*

*Bibliography*: Bertz 2002; Groß 2011; Schlögl 1995, p. 202, cat. 88; Van Voolen 2006, p. 93.

**VIII.8**

Antonietta Raphaël (Kovno [now Kaunas], 1895 – Rome, 1975) *My Mother Blesses the Candles*, 1932 oil on canvas, 64 x 49.5 cm Rome, Berti Collection

After the death of her father Rabbi Simon, Antonietta Raphaël left Russia. She arrived in London with her mother Kaja, bringing nothing but her Jewish cultural baggage, which she never abandoned in her work as a painter and sculptor. This picture is a dual tribute to motherhood and tradition. It depicts the blessing of the candles on the eve of the *Shabbat*, when the woman of the house celebrates, as officiant, the climax of a religious ceremony performed by Jewish families. Antonietta Raphaël spread this culture in Rome when she founded the Scuola Romana, or Roman School, with fellow artists Mario Mafai and Scipione. *Giulia Mafai*

*Bibliography*: Mann 1990; Bakos, Melasecchi, Pirani 2014.

**VIII.9**

Marc Chagall (Vitebsk, 1887 – Saint Paul de Vence, 1985) *Le Christ et le peintre (L’artiste et son Modèle)*, 1951 gouache, watercolor, and crayon on paper, 61 x 48 cm signed lower left: *Chagall Marc* Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23107, acquired 1973

Crucifixions are a recurrent theme in the output of Marc Chagall: infrequent at the beginning, when between 1910 and 1912 he made a drawing whose present location is unknown and the celebrated painting *Golgotha* (New York, MoMA), almost obsessive in the thirties and forties, in particular after his trip to Palestine with his wife Bella in 1931. A complex relationship, the reflection of a research that was not only esthetic for an artist who had a deep knowledge of both the Russian Orthodox and the Catholic iconographic traditions, and had a close but critical

nell’iconografia del *Cantico dei Cantici* seguendo il delicato erotismo del testo biblico attribuito a re Salomone.

Per il suo contenuto e il significato simbolico, il testo viene paragonato al luogo più santo del Tempio di Gerusalemme, il *Qodesh ha-Qodashim*. Il *Cantico dei Cantici* infatti include metaforicamente tutta la Torà ed è immagine del legame tra il Signore e il popolo d’Israele. Le tavole si rifanno sia nello schema sia nei colori alle miniature persiane. Tuttavia, mentre le scene figurative persiane sono relativamente piatte nei loro dettaggi ornamentali, avulsi dalla prospettiva, le scene di Raban appaiono più vicine a uno stile occidentale (Shilo-Cohen 1983). In alcune delle illustrazioni ricorre come ornamento il motivo della *menorà*, seguendo una grafica simile alle sperimentazioni dei primi anni della scuola di Bezalel. *Giorgia Calò*

*Bibliografia*: Shilo-Cohen 1983; Goldman Ida 2001.

**VIII.5**

Arrigo Minerbi (Ferrara, 1881 - Padova, 1960) *Medaglia commemorativa della Legge Falco*, 1930 bronzo inciso, ø 6,9 cm *iscrizioni*: recto, a caratteri capitali ai lati delle tavole della Legge con i Dieci Comandamenti scritti con lettere ebraiche, sormontate dai bracci semicirculari della *menorà*: “SENZA / LA LEGGE / CIELO / E TERRA / CROLLE / REBBERO”. In esergo stella a sei punte, il *magen David*, sovrasta il nome dello scultore ebreo ferrarese: “ARRIGO MINERBI”;

verso: al centro iscrizione a caratteri capitali sormontata da una corona in alto sinistra e fiancheggiata da un fascio a destra: “VITTORIO EMANVELE III RE / BENITO MVSSOLINI CAPO / DEL GOVERNO / LE COMVNITÀ EBRAICHE / D’ITALIA A RICORDO DELLA / LEGGE 30 X 1930 IX”.

In basso sul bordo il nome della famosa ditta per la coniazione di medaglie: JOHNSON. Roma, Museo Ebraico di Roma, Sala 5, MER, inv. 1693, dono di Leone Paserman, 2005

Questa rarissima medaglia fu emessa dalle comunità israelitiche italiane per ringraziare il Governo italiano per la promulgazione della Legge Falco del 30 ottobre 1930, mediante la quale veniva rinnovato

il loro ordinamento che le raggruppava sotto l’Unione delle Comunità Israelitiche d’Italia. Gli ebrei venivano inoltre obbligati a iscriversi alla comunità della città in cui risiedevano: si garantiva così un futuro certo a queste istituzioni e al loro patri-monio artistico, ma Mussolini si assicurava un controllo sugli ebrei, e trasferiva da Firenze a Roma il Collegio Rabbinnico Italiano. *Olga Melasecchi*

*Bibliografia*: Di Castro 2010, p. 55.

**VIII.6**

Aurelio Mistruzzi (Villaorba, 1880 - Roma, 1960) *Medaglia commemorativa della sconfitta del nazismo*, 1945 bronzo inciso, ø 8,7 cm *iscrizioni*: recto, al centro candelabro a sette bracci fiammeggiante sormontato da una stella a sei punte, con iscrizione in caratteri ebraici. Nel bordo in lettere capitali la scritta: NVMQVAM . EXSTINGVETVR; verso: al centro in basso, conficcata in un albero, una scure con incisa una svastica sulla lama viene spezzata da un fulmine; *Medaglia commemorativa della Legge Falco*, 1930 bronzo inciso, ø 6,9 cm *iscrizioni*: recto, a caratteri capitali ai lati delle tavole della Legge con i Dieci Comandamenti scritti con lettere ebraiche, sormontate dai bracci semicirculari della *menorà*: “SENZA / LA LEGGE / CIELO / E TERRA / CROLLE / REBBERO”. In esergo stella a sei punte, il *magen David*, sovrasta il nome dello scultore ebreo ferrarese: “ARRIGO MINERBI”;

verso: al centro iscrizione a caratteri capitali sormontata da una corona in alto sinistra e fiancheggiata da un fascio a destra: “VITTORIO EMANVELE III RE / BENITO MVSSOLINI CAPO / DEL GOVERNO / LE COMVNITÀ EBRAICHE / D’ITALIA A RICORDO DELLA / LEGGE 30 X 1930 IX”.

Subito dopo la guerra Aurelio Mistruzzi, noto scultore e fonditore, esegui questa medaglia per celebrare la sconfitta del nazismo e la mancata estinzione dell’ebraismo. Nei mesi dell’occupazione tedesca a Roma (1943-1944) Mistruzzi aveva nascosto in casa una famiglia di amici ebrei, i Polgar, che in questo modo si salvarono dalla deportazione.

Come tanti altri romani coraggiosi e generosi, anche Mistruzzi e la sua famiglia rischiarono la vita per salvare i loro concittadini ebrei. Per questo motivo nel 2008, su richiesta della famiglia Polgar, lo Stato d’Israele ha conferito alla memoria di Aurelio Mistruzzi l’onorificenza di Giusto fra le Nazioni e in quella occasione Lea Mistruzzi ha donato la medaglia al Museo Ebraico di Roma.

*Olga Melasecchi*

**VIII.7**

Lesser Ury (Birnbaum, 1871 - Berlino, 1931) *Mosè vede la terra promessa prima della sua morte*, circa 1927 pastello su carta, 50,5 x 35,5 cm Berlino, Jüdisches Museum Berlin, inv. GHZ 85/28

Seguendo le dettagliate indicazioni fornitegli dal Signore, Mosè creò la *menorà*, simbolo d’identità e di speranza del popolo israelita (Esodo 25,31-39), e la portò attraverso il deserto nel lungo e faticoso peregrinare verso la terra promessa. Tuttavia, al momento di raggiungere finalmente la meta del viaggio, Dio impedì a Mosè di entrarvi, punendolo per aver precedentemente dubitato di lui (Numeri 20,7-12) e concedendogli soltanto di ammirare la futura patria del suo popolo dall’alto del monte Nebo. Il rigore della decisione divina si specchia nella bipartizione netta del foglio: a destra la roccia scura, che sembra quasi assorbire la figura dell’anziano profeta, a sinistra la sinfonia d’azzurro, bianco e oro del cielo sopra Canaan. Pur inscenando il momento di fragile umanità e di disincantata consapevolezza di Mosè, ormai definitivamente escluso dalla terra promessa, Ury non rinuncia a connotare la scena di un messaggio di speranza, rappresentata simbolicamente dai bagliori luminosi in lontananza.

Il pastello è uno studio preparatorio per un perduto dipinto a olio che il pittore tedesco eseguì per il padiglione ebraico dell’esposizione “Pressa” di Colonia, più tardi confluito nelle raccolte d’arte della Comunità Ebraica di Berlino. *Mosè vede la terra promessa prima della sua morte* è l’ultima delle raffigurazioni dipinte dall’artista ispirate alle storie del profeta. Di questo gruppo fanno parte i dipinti *Mosè distrugge le tavole della Legge* (1905) e *Mosè sul monte Sinai* (1905-1907), nonché la litografia con la *Piaga delle tenebre* (circa 1910).

Lesser Ury è oggi noto soprattutto per le sue scene di vita metropolitana, nonostante egli stesso valutasse i suoi dipinti a soggetto biblico come i più significativi della sua produzione. In effetti, all’interno di questo ristretto nucleo di opere, è possibile evidenziare una progressiva sperimentazione tecnico-formale dell’artista rispetto alle tradizionali raffigurazioni di tali temi. Proprio l’opera in esame mostra l’alto grado d’astrazione raggiunto da Ury, attraverso il contrasto tra i due sentimenti del profeta, tra rasse-

gnazione e speranza, malinconia e soddisfazione, affidato alla semplice ma simbolica contrapposizione delle zone cromatiche.

*Sarah Kinzel*

*Bibliografia*: Schlögl 1995, p. 202, cat. 88; Bertz 2002; Groß 2011; Van Voolen 2006, p. 93.

**VIII.8**

Antonietta Raphaël (Kovno, 1895 - Roma, 1975) *Mia madre benedice le candele*, 1932 olio su tela, 64 x 49,5 cm Roma, collezione Berti

Antonietta Raphaël, esule dalla Russia dopo la morte del padre Rabbi Simon, approda con la madre Kaja a Londra col solo bagaglio della cultura ebraica, che non abbandona mai in tutta la sua opera di pittrice e scultrice. In questo quadro c’è un doppio omaggio alla maternità e alla tradizione. L’opera rappresenta la benedizione delle candele nella sera dello *Shabbat*, quando la donna svolge come officiante il punto più alto di un momento religioso della famiglia ebraica. Antonietta Raphaël ha saputo seminare questa cultura a Roma quando, insieme a Mario Mafai e Scipione, diede vita alla Scuola romana. *Giulia Mafai*

*Bibliografia*: Mann 1990; Bakos, Melasecchi, Pirani 2014.

**VIII.9**

Marc Chagall (Vitebsk, 1887 - Saint Paul de Vence, 1985) *Le Christ et le peintre (L’artiste et son Modèle)*, 1951 gouache, acquerello e pastello su cartoncino, 61 x 48 cm firmato in basso a sinistra: *Chagall Marc* Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23107, acquisizione 1973

Le crucifixioni sono un tema ricorrente nella produzione di Marc Chagall: episodica agli esordi, quando tra il 1910 e il 1912, realizza un disegno, la cui collocazione è attualmente ignota, e il celebre dipinto *Golgotha* (New York, MoMA), quasi ossessiva tra gli anni trenta e quaranta, in particolare dopo il viaggio in Palestina fatto con la moglie Bella nel 1931.

Un rapporto complesso, specchio di una ricerca non solo estetica per un artista che ha una conoscenza

profonda della tradizione iconografica russo-ortodossa così come di quella cattolica, e ha un legame stretto ma critico con il clima avanguardistico della Parigi cuore pulsante della cultura europea nei primi decenni del XX secolo, dove Chagall si trasferisce da esule nel 1911.

Affrontare soggetti sacri e in particolar modo la raffigurazione di Gesù significava da un lato forzare i confini dell’ebraismo, dall’altro scardinare le categorie da cui prendeva le mosse la sperimentazione dei movimenti artistici più avanzati, poco interessati alla tradizione religiosa. E tuttavia per Chagall dipingere soggetti sacri, come la Crocifissione, ha rappresentato un atto di partecipazione alla cultura europea e di parallela affermazione della sua appartenenza all’ebraismo. Come ricordo più tardi: “per me Cristo ha sempre simboleggiato il vero tipo del mare ebreo”.

Nella gouache *Christ et le peintre*, Chagall fa convergere più elementi a lui cari. Il primo è un tema sviluppato dai primi anni dieci quando, immerso nello stimolante ambiente parigino, aveva creato una suggestiva immagine di se stesso davanti al cavalletto sullo sfondo della Tour Eiffel. Qui, ormai adulto, l’artista torna a raffigurarsi con la tavolozza in mano, aggiungendo tra sé e la tela appena abbozzata, la figura del Cristo crocifisso. Un aspetto anch’esso ricorrente, affrontato da Chagall in diverse occasioni: dal potente dipinto *L’artista con il Crocifisso giallo* (New York, collezione Dr. Miklos e Elena Toth) del 1938, fino alla gouache *Il pittore crocifisso* (1941-1942, collocazione sconosciuta) nella quale è l’artista a trovare posto sulla croce, denuncia bellici e della sua stessa condizione di esule che lo costrinse a lasciare anche la Francia, per approdare a New York nel 1941.

In linea con una tavolozza sempre più visionaria e mistica che caratterizza la sua pittura a partire dagli anni quaranta, al centro della scena l’incarnato giallo acido rende la presenza del Cristo ancor più sovranaturale, perno fisico e simbolico del microcosmo che anima la scena. Infatti l’artista, e questo rappresenta un terzo elemento ricorrente, inserisce nella scena alcune presenze tipiche del suo fiabesco universo. Spesso circondano i suoi racconti visivi l’ebreo errante, l’uomo che fugge con la Torà, la madre che fugge con il bambino in braccio, villaggi in fiamme, folle di rifugiati.

relationship with the avantgarde climate in Paris, the beating heart of European culture in the first few decades of the twentieth century, where Chagall moved in 1911.

Tackling religious subjects, especially the representation of Jesus, meant on one hand forcing the confines of Judaism and on the other upsetting the categories that inspired the experiments of the most advanced artistic movements, which were not interested in the religious tradition. Yet for Chagall painting religious subjects, like the Crucifixion, was an act of participation in European culture and at the same time an affirmation of his Jewish roots. As he would later recall: “For me Christ has always symbolized the true type of the Jewish martyr.” In the gouache *Christ et le peintre*, Chagall brought together several elements that were dear to him.

The first is a theme explored from the beginning of the first decade of the twentieth century, when, immersed in the stimulating environment of Paris, he had portrayed himself in front of his easel with the Eiffel Tower in the background. Here, now a mature artist, he again portrays himself with his palette in his hand, but adding, between himself and the roughly-sketched canvas, the figure of Christ on the Cross. Another recurrent theme, tackled by Chagall on various occasions: from the powerful painting *The Artist with Yellow Christ* (New York, collection of Dr. Miklos and Elena Toth) of 1938, to the gouache *The Painter Crucified* (1941–1942, present location unknown) in which it is the artist who is placed on the cross, a symbol of the growing tragedy of the war and of his own condition as an exile that forced him to leave France for New York in 1941.

In keeping with the increasingly visionary and mystical palette that characterized his painting from the forties, at the center of the scene the golden-yellow flesh makes the presence of Christ even more supernatural, the physical and symbolic center of the microcosm that animates the scene. The artist, in fact—and this represents a third recurrent element—fills the space with several figures typical of his fairly-tale universe. Often his visual stories are surrounded by the wandering Jew, the man fleeing with the Torah, the mother fleeing with her child in her arms, burning villages, or crowds of refugees. In the gouache in this exhibition an-

gels and anthropomorphic animals fly as they play the trumpet, hold an open Bible or a candelabrum, probably an allusion to the lit *menorah*, together with the detail of the loincloth that covers Jesus’s hips made from a fragment of the *tallit*, the prayer shawl. All these details are even more interesting when considered in relation to the ambiguity of the composition, a magnificent mixture of logical and compositional planes. The figure of Christ is both vision and subject: too big to be contained in the canvas behind him; the figures in the background are almost scratched, incorporeal, emphasizing the non-real quality not only of their nature but also of the way they are rendered. An oscillation between appearance and reality that gives this pictorial text a special power.
*Micol Forti*

*Bibliography: JESUCRISTO* 1974, p. 1957; Fallani 1974, n.p.; Fallani, Mariani, Mascherpa 1974, p. 129; Ferrazza, Pignatti 1974, cat. 178; Ferrazza, Guitton 1988, pp. 24–25; *Il Volto dei volti* 1998, plate CV; Ferrazza 2000, p. 77.

#### VIII.10

Gabriel Shamir (Liepāj, Latvia, 1909 – Israel, 1992) Maxim Shamir (Liepāj, Latvia, 1910 – Israel, 1990) *Final proposal for emblem of the State of Israel*, 1949 watercolor on paper, 20 x 16.3 cm Ruby and Yoram E. Shamir Collection

The emblem, signed by the First Prime Minister of Israel David Ben-Gurion, is composed of a shield on which is depicted a *menorah* flanked by two olive branches, with “Israel” written in Hebrew characters in the lower part. The Shamir brothers won the competition held in 1948 to choose the symbol of the state founded two years earlier. They created a design that incorporated elements taken from different contexts.

In fact, the image seems to have been borrowed from the Book of Zechariah (4, 2–4): “[...] I have looked, and behold a candlestick all of gold, with a bowl upon the top of it, and his seven lamps thereon [...] And two olive trees by it, one upon the right side of the bowl, and the other upon the left side thereof.” The *menorah*, instead, has the characteristics of the one represented on the Arch of Titus.
*Giorgia Calò*

*Bibliography:* Herzog 1956, pp. 95–98; M. Shamir, G. Shamir 1969.

#### VIII.11

Ben Shahn (Kovno, Lithuania, 1898 – New York, 1969) *Menorah*, 1965 lithograph on paper, watercolor, and applications in gold leaf, writing in India ink (unnumbered edition), 50.5 x 48 cm signed lower right in black ink: *Ben Shahn* Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23569, gift of Mr and Mrs L. Fleischmann, acquired 1973

Shahn’s early art training focused on lithography, a technique which, together with silk-screen printing, he would continue to use throughout his career, above all as an instrument to reflect on the relationship between text and image. This example, a variant of many compositions devoted to the *menorah* between 1961 and 1966, is hand-colored in watercolor, applied within small triangular sections whose pencil outlines are visible, and presents numerous applications in gold leaf. In the upper right, in red, is the stamp typical of Shahn’s prints, a personal combination of the Hebrew alphabet created in 1957 for his book *The Alphabet of Creation*.

The text, in fine Hebrew calligraphy, is fully part of the composition, so that the work resembles an out-of-scale illumination. It contains the transcription of a stanza from the *Ma’oz Tzur*, a liturgical poem (*piyyut*) of medieval origin devoted to the Feast of Hanukkà. Almost as if within a play of “geometrical parallels” that contribute to the overall definition of the image, Shahn transcribes the fifth stanza of the poem at the top, and repeats the last line at the bottom, in larger characters, covered in gold leaf. It is like a visual equivalent of what happens in the musical transposition of the text, which is traditionally sung in homes when the candelabrum is lit (usually the nine-branched version, which is used for Hanukkà), repeating the last line of each stanza with greater emphasis. The lines chosen by the artist illustrate the connection between the *menorah* and Hanukkà through the events commemorated by the feast: the victory of the Hasmoneans in the uprising in the second century BCE and the new dedication of the Temple of Jerusalem, when the oil burned miraculously in the cande-

labrum for eight days. However, even more than the text it is the echo of the liturgical and domestic song in the slightly wavering plane of the gilded letters that accompanies the representation of the *menorah*, itself almost a large letter, animated by the music: this is clear in the arboreal mobility of the seven branches and of the flames, the small spirals, again in gold leaf, which fill the space within and around the *menorah* like vine-branches, the deliberate asymmetry which is the antithesis of the most widespread representations of the candelabrum. Shahn’s work is a dancing *menorah* which he creates through a synesthetic approach that gives the image and the text-image equal value, also following the Jewish symbology of colors: white and blue, typical of the Feast of Hanukkà, indigo, a color of great importance associated with prayer and worship, and gold, the symbol of the true light.

Shahn frequently devoted himself to the themes and the texts of his religion, especially from the 1950s, when he began to explore more deeply the relationship between sign, figure and narration, as in the extraordinary edition of *Ecclesiastes*, transcribed and illustrated in 1967. The *menorah* in this exhibition seems to derive from the mixed-technique work *We Kindle These Lights (Hanukkah)* of 1961, now at the Jewish Museum of New York (inv. JM 105-72), while other variants, without the addition of texts and with a more vertical form, are known between 1965 and the following year (Prescott 1973, pp. 63, 71). For all the works cited the original model was most probably the candelabrum depicted in 1958 in the tempera *Ram’s Horn and Menorah*, a preparatory work for the mosaic mural in the hall of Temple Ohabai Sholom in Nashville.

*Rosalia Pagliarani*

*Bibliography:* Prescott 1973, pp. 63, 71; Ferrazza, Pignatti 1974, cat. 369; Prescott 1977, pp. 28, 71; Ferrazza 2000, p. 139.

#### VIII.12–VIII.14

Abraham Rattner (Poughkeepsie, 1895 – New York, 1978) In the series of twelve prints *In the Beginning...*, New York 1972 each print is signed lower right with the edition number in pencil lower left

VIII.12. *Variations for the Menora* [sic], 1972 lithography on Arches paper (165/200), 65 x 50 cm Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 24912, acquired 1978

VIII.13. *The Shema*, 1972 lithography on Arches paper (165/200), 64.8 x 50 cm Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 24920, acquired 1978

VIII.14. *The Bush Was Burning With Jire but the Bush Was not Consumated* [sic], 1972 lithography on Arches paper (165/200), 50 x 65 cm Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea inv. 24922, acquired 1978

From after the Second World War, and especially after the details of the Holocaust emerged in the mass media, Abraham Rattner’s art focused on the themes of the Jewish religion, and to a lesser extent also of the Christian religion. The series of twelve prints to which the three in the exhibition belong, entitled *In the Beginning...*, made in the last years of his life, draw their bold coloristic power from the studies for the great stained-glass window he created in 1960 for the Chicago Loop Synagogue, entitled *Let There Be Light*. From this time onwards many of Rattner’s works reproduce the optical effects typical of polychrome stained glass: large areas of bright color with clear outlines in black, and overlapping colors that create the effect of translucence—as in the case of the blue, light blue and green of the background of *Variations for the Menora* [sic]—are a frequent feature of both his lithographs and his paintings, confirming his predilection for combining genres, a characteristic of his work from the very beginning of his career.

The twelve color lithographs, printed by Mourlot in Paris but published by William Haber in New York, are based on the great stories of the Bible, and are each contained in a file that bears the transcription in his distinctive calligraphy of the passage on which they are based. It should be noted that there are several misprints in the titles in the index, the result of mistakes in copying the artist’s handwriting: for example, *The Bush was Burning With Jire*, instead of *Fire*, but *the Bush was not Consumated*, instead of *Consumed*,

Nella gouache qui presentata, angeli e animali antropomorfi volano suonando la tromba, sorreggono la Bibbia aperta o elevano un candelabro, probabile allusione alla *menorà* accesa, insieme al dettaglio del perizoma che copre i fianchi di Gesù fatto di un frammento del *tallèd*, lo scialle di preghiera. Tutti questi elementi sono qui ancor più interessanti se posti in relazione con l’ambiguità usata da Chagall nella composizione, in una magnifica sovrapposizione di piani logici e compositivi: la figura del Cristo è visione e soggetto a un tempo: troppo grande per essere contenuta nella tela di fronte alla quale si trova; le figure sul fondo sono quasi graffiate, incorporee, a enfatizzare la qualità non reale della loro fattura, prima ancora che della loro natura. Una oscillazione tra apparizione e realtà, che conferisce una forza particolare a questo testo pittorico.
*Micol Forti*

*Bibliografia:* AA.VV., *JESUCRISTO* 1974, p. 1957; Fallani 1974, s.i.p.; Fallani, Mariani, Mascherpa 1974, p. 129; Ferrazza, Pignatti 1974, cat. 178; Ferrazza, Guitton 1988, pp. 24-25; AA.VV., *Il Volto dei volti* 1998, tav. CV; Ferrazza 2000, p. 77.

#### VIII.10

Gabriel Shamir (Liepāj, Latvia, 1909 - Israel, 1992) Maxim Shamir (Liepāj, Latvia, 1910 - Israel, 1990) *Proposta finale per l’emblema dello Stato di Israele*, 1949 acquerello su carta, 20 x 16,3 cm Collezione Ruby e Yoram E. Shamir

L’emblema, che reca la firma autografa di David Ben Gurion, primo presidente dello Stato di Israele, è costituito da uno scudo al cui interno è raffigurata una *menorà* fiancheggiata da due rami d’olivo e nella parte inferiore la scritta “Israele” in caratteri ebraici. I fratelli Shamir, vincitori del concorso tenutosi nel 1948 indetto per scegliere il simbolo dello stato costituitosi due anni prima, realizzarono un disegno che racchiudeva elementi colti da contesti diversi. L’immagine, infatti, sembra presa in prestito dal libro del profeta Zaccaria (4,2-4): “Ho visto, ed ecco, un candelabro tutto d’oro con una sfera sulla cima, e sopra questa sette suoi lumi... e presso di essa due ulivi, uno a destra e uno a sinistra della sfera”. La *menorà* riprende invece le fattezze di quella rappresentata sull’arco di Tito.
*Giorgia Calò*

*Bibliografia:* Herzog 1956, pp. 95-98; M. Shamir, G. Shamir 1969.

#### VIII.11

Ben Shahn (Kovno, Lituania, 1898 - New York, 1969) *Menorah*, 1965 litografia su carta con coloritura ad acquerello e applicazioni di foglia d’oro, scrittura a china (edizione non numerata), 50,5 x 48 cm firmato a inchiostro nero in basso a destra: *Ben Shahn* Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23569, dono Mr. e Mrs. L. Fleischmann, acquisizione 1973

La prima formazione artistica di Shahn avviene attraverso la litografia, tecnica che, assieme alla serigrafia, continuerà a utilizzare con costanza in tutto l’arco della sua vita, soprattutto come strumento di riflessione sul rapporto tra testo e immagine. Questo esemplare, variante di numerose composizioni dedicate alla *menorà* tra il 1961 e il 1966, è colorato a mano ad acquerello, steso entro piccole sezioni triangolari di cui si intravedono i contorni a matita, e presenta numerose applicazioni a foglia d’oro. In alto a destra, in rosso, compare il timbro tipico delle stampe di Shahn, una personale combinazione dell’alfabeto ebraico creata nel 1957 in occasione del libro *Alphabet of Creation*.

Il testo in bella grafia ebraica, steso a mano, è parte della composizione a tutti gli effetti, sino a rendere l’impianto dell’opera simile a una miniatura fuori scala. È possibile riconoscervi la trascrizione di una strofa del *Ma’oz Tzur*, un poemetto liturgico (*piyyut*) di origini medievali, dedicato alla festa di Chanukkà. Quasi entro un gioco di “analoghi geometrici” che concorrono alla definizione complessiva dell’immagine, Shahn trascrive in alto la quinta stanza del poemetto, e ne ripete in basso l’ultimo verso, a caratteri più grandi, ricoperti con foglia d’oro. Si tratta di una similitudine visiva con quanto accade nella trasposizione musicale del testo, che viene tradizionalmente cantato nelle case al momento di accendere il candelabro (più spesso tutto d’oro con una sfera sulla cima, e sopra questa sette suoi lumi... e presso di essa due ulivi, uno a destra e uno a sinistra della sfera”. La *menorà* riprende invece le fattezze di quella rappresentata sull’arco di Tito.
*Giorgia Calò*

ria degli Asmonei nella rivolta del II secolo a.e.v. e la nuova dedizione del Tempio di Gerusalemme, quando l’olio consacrato arse miracolosamente nel candelabro per otto giorni. Ma ancor più del testo è la sottotraccia del canto liturgico e domestico, riverberata nella lieve oscillazione di piano delle lettere dorate, ad accompagnare la raffigurazione della *menorà*, quasi una grande lettera anch’essa, animata dalla musica: ne sono evidenza la mobilità arborea dei sette bracci e delle fiammelle, le piccole spirali, nuovamente a foglia d’oro, che si aprono tra gli snodi come tralci di vite, la ricercata asimmetria che si pone in antitesi con le rappresentazioni più diffuse del candelabro.

È una *menorà* danzante quella che Shahn raffigura attraverso un approccio sinestetico che non pone gerarchie tra immagine e testo-immagine, seguendo anche la simbologia ebraica dei colori: il bianco e il blu, tipici della festa di Chanukkà, l’indaco, colore di primaria importanza associato alla preghiera e alla venerazione, e l’oro, simbolo della vera luce. L’artista si è dedicato con frequenza ai temi e ai testi della sua religione soprattutto a partire dagli anni cinquanta, quando si fa più serrato l’approfondimento del rapporto tra segno, figura e narrazione, il cui straordinario esito può essere colto nell’edizione dell’*Ecclesiaste*, trascritto e illustrato nel 1967. La *menorà* qui realizzata appare derivare dall’opera a tecnica mista *We Kindle These Lights (Hanukkah)* del 1961, oggi conservata al Jewish Museum di New York (inv. JM 105-72) mentre altre varianti, senza aggiunte di testo e con un profilo più verticalizzato, sono note tra il 1965 e l’anno successivo (Prescott 1973, pp. 63, 71). Per tutti i casi citati il modello di partenza può essere ravvisato nel candelabro raffigurato nel 1958 all’interno della tempera *Ram’s Horn and Menorah*, lavoro preparatorio per il mosaico del vestibolo della Sinagoga Ohabai Sholom di Nashville.

*Rosalia Pagliarani*

*Bibliografia:* Prescott 1973, pp. 63, 71 confronti; Ferrazza, Pignatti 1974, cat. n. 369; Prescott 1977, pp. 28, 71 confronto; Ferrazza 2000, p. 139.

#### VIII.12-VIII.14

Abraham Rattner (Poughkeepsie, USA, 1895 - New York, 1978) Dalla serie di dodici tavole *In the*

*Beginning...*, New York 1972 ogni tavola firmata in basso a destra e con numero di tiratura a matita in basso a sinistra

VIII.12. *Variations for the Menora* [sic], 1972 litografia su carta Arches (es. 165/200), 65 x 50 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, acquisizione 1978, inv. 24912

VIII.13. *The Shema*, 1972 litografia su carta Arches (es. 165/200), 64,8 x 50 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, acquisizione 1978, inv. 24920

VIII.14. *The Bush Was Burning With Jire but the Bush Was not Consumated* [sic], 1972 litografia su carta Arches (es. 165/200), 50 x 65 cm Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, acquisizione 1978, inv. 24922

A partire dal secondo dopoguerra, e in particolare dopo la diffusione sui mezzi di comunicazione degli avvenimenti dell’Olocausto, l’arte di Abraham Rattner si focalizza sulla rappresentazione dei temi sacri della tradizione ebraica e anche, in minore misura, cristiana. La serie di dodici litografie da cui provengono le tre in mostra, dal titolo *In the Beginning...*, realizzata nell’ultima fase della sua vita, deriva la dirimponte forza coloristica dagli studi per la grande vetrata della Chicago Loop Synagogue, intitolata *Let There Be Light*, del 1960. Da quella data molti dei lavori di Rattner risentono degli effetti ottici tipici delle vetrate policrome: ampie campiture di colori accesi con bordature nette di colore nero, così come stesure di colore giustapposte a suggerire effetti di traslucenza – come nel caso dei blu, celesti e verdi dello sfondo di *Variations for the Menora* – sono la cifra spesso utilizzata tanto nei lavori a incisione quanto nei dipinti, a confermare la predilezione di Rattner per la contaminazione dei generi, tratto caratteristico anche della sua formazione giovanile. Le dodici litografie a colori, realizzate presso la stamperia Mourlot di Parigi ma edite da William Haber a New York, sono ispirate ai grandi racconti biblici e racchiuse ciascuna in una cartella che porta la trascrizione corsiva del passaggio testuale a cui i disegni sono ispirati. Va notato qualche refuso nei tito-

li delle tavole in indice, per via di una errata trasposizione della grafia dell’artista: ad esempio *The Bush was Burning With Jire*, per *Fire*, but *the Bush was not Consumated*, per *Consumed*, mentre il testo di Rattner che si legge all’interno della tavola è corretto.

Per *Variations for the Menora* il brano riprodotto è una sintesi di Esodo 25,31-37, dove si describe la forma del candelabro, dettata dalla volontà divina; per *The Shema*, il passo scelto riporta la prima parte della preghiera-comandamento in Deuteronomio 6,4-5, che dà origine a una potente trascrizione visiva della più importante preghiera ebraica, tutta giocata sul giallo abbagliante, sul nero intenso e sul celeste d’Israele come all’interno di un intermittente conflitto tra buio e luce, sintesi della storia ebraica, mentre alla tavola del Roveto ardente si premette l’apparizione in Esodo 3,2. In quest’ultimo caso l’arbusto, permeato dalla potenza divina, è rappresentato più volte come una *menorà* in multiforme divenire, in un chiasmo ideale con quanto raffigurato in quello che si può definire il “bosco di *menorà*” della prima tavola esposta.

L’edizione fu realizzata con la collaborazione della seconda moglie di Rattner, Esther Gentle, scultrice e pittrice newyorkese che l’artista sposò nel 1949 e che gli fu spesso d’aiuto nel suo lavoro, mentre il testo introduttivo è affidato alle parole di Henry Miller, amico di lunga data del pittore e suo grande estimatore: “His restless, searching heart is united with the anguish of the world and express the agony in colors of fire [...]. The intensity of his vision is healing. His work speaks of a living God, a God of infinite compassion and understanding. It belongs not in the museums but in the cathedrals of a new and promising world”. Quasi a dare atto alle parole di Miller, una tiratura delle dodici tavole di *In the Beginning...* è oggi esposta permanentemente nella Social Hall della Chicago Loop Synagogue.

*Rosalia Pagliarani*

*Bibliografia:* Rattner 1972, s.n.p.; Rattner, Miller 1976, p. 27; Bandes 1997, pp. 22, 55.

#### VIII.15-VIII.16

Max Ernst (Brühl, 1891 - Parigi, 1976) VIII.15. *Senza titolo (Finestra)* – *Bilderzyklus Judith*, 1972 illustrazione per il volume *Judith. Tragödie in drei Akten*, Stuttgart 1972

while the words written by Rattner on the plate are correct.

For *Variations for the Menora* the passage reproduced is a summary of Exodus 25, 31–37, which describes the form of the candelabrum dictated by the will of God; for *The Shema*, the passage chosen is the first part of the prayer-commandment in Deuteronomy 6, 4–5, which inspires a powerful visual transcription of the most important Jewish prayer, in dazzling yellow on intense black and on the blue of Israel, as if within a recurring conflict between darkness and light, a synthesis of Jewish history, while the plate on the Burning Bush is accompanied by the apparition in Exodus 3, 2. In this plate the bush, permeated by divine power, is represented repeatedly like a *menorah* developing in various forms, creating a chiasmus with what could be defined as the “forest of *menorahs*” in the first plate exhibited here.

The edition was produced with the help of Rattner’s second wife, Esther Gentle, a New York sculptress and painter who the artist married in 1949 and who often helped him with his work, while the introduction was written by Henry Miller, his longstanding friend and admirer: “His restless, searching heart is united with the anguish of the world and expresses that agony in colors of fire [...]. The intensity of his vision is healing. His work speaks of a living God, a God of infinite compassion and understanding. It belongs not in the museums but in the cathedrals of a new and promising world.” Almost in acknowledgement of Miller’s words, an edition of the twelve prints of *In the Beginning...* is now on permanent display in the Social Hall of the Chicago Loop Synagogue.

*Rosalia Pagliarini*

*Bibliography:* Rattner 1972, pages unnumbered; Rattner, Miller 1976, p. 27; Bandes 1997, pp. 22, 55.

**VIII.15–VIII.16**

Max Ernst (Brühl, 1891 – Paris, 1976)

VIII.15. *Untitled (Window) – Bilderzyklus Judith*, 1972 illustration for the volume *Judith. Tragödie in drei Akten*, Stuttgart 1972

color lithograph on Arches paper (no. 26/99), 41.3 x 32.2 cm signed lower right: *Max Ernst* and edition number lower left: *26/99* Vatican City, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23171, acquisition 1973

VIII.16. *Untitled (Menorah) – Bilderzyklus Judith*, 1972 illustration for the volume *Judith. Tragödie in drei Akten*, Stuttgart 1972

color lithograph on Arches paper (no. 26/500), 41.6 x 29.7 x 2.2 cm (closed) Vatican City, Musei Vaticani, Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. 51342

In 1931 the French novelist, essayist and playwright Jean Giraudoux (1882–1944) wrote *Judith*, a psychological tragedy in three acts, based on the Book of Judith, which premiered in the same year at the Théâtre Pigalle in Paris, directed by Louis Jouvet. The book from which the play is drawn—accepted by the Catholic and Orthodox canon, but excluded from the Jewish canon—tells the story of a wealthy young widow from Bethulia, virtuous and devout, who liberates her city from the siege of the enemy army, led by Holofernes, Nabuchodonosor’s general. As a result of the many evident anachronisms, the text is considered more an edifying novel than a true history. A new production of Giraudoux’s *Judith* was staged in 1961 at the Théâtre de l’Odéon in Paris, directed by Jean-Louis Barrault, who entrusted the design of the stage sets and costumes to Max Ernst and his wife Dorothea Tanning. They were assigned the same task in 1965 when the play was presented at the Phoenix Theater in New York.

The two lithographs by Ernst on exhibit—one a loose sheet and the other in a book—belong to the cycle of illustrations for the book *Judith. Tragödie in drei Akten*, printed in 1972 by the publisher Manus Presse of Stuttgart. The text of the play, translated into German by Hans Feist and Otto Ferdinand Best, is accompanied by twelve color lithographs, six produced by Tanning and six by Ernst from their designs for the 1961 production, printed respectively by Matthieu AG of Dielsdorf and by Pierre Chave of Vence, with whom Ernst worked on various publishing projects during this period. Tanning’s illustrations are detailed descriptions of the colorful, imaginative costumes designed for the play. Ernst’s lithographs, taken from the stage sets and thus born as backdrops to the scenes in the story of Judith, are synthetic, intensely evocative visions with remarkable chromatic power which acquire a

figurative autonomy independent of their original purpose. Two large windows, whose outline bears a curious resemblance to an upside-down *chanukkyà*—the nine-branched Jewish candelabrum—through which we can make out the silhouette of stylized plants; pairs of fantastic animals with a vaguely Eastern character; and a seven-branched *menorah*. The symbol of the creation of the world in seven days, but above all a symbol of Judaism, with its seven flames it seems here to suggest the rebirth of the Jewish people thanks to Judith’s intervention.

Close observation of the work reveals Ernst’s remarkable inventive ability to transform and renew technical procedures. The artist had used lithography at the beginning of his career, when he favored simpler and cheaper printmaking techniques. Then he had abandoned it to devote himself to his experimentation with new media, especially *collage* and *frottage*—a procedure developed by Ernst himself at the beginning of the twenties—which better suited the mechanism of automatic transcription of subconscious messages devised and practiced by the Surrealists. In the Parisian studio of Stanley William Hayter, the founder of Atelier 17 and a great experimenter in the field of printmaking, he also learned to use soft-ground etching, a chalcographic technique ideal for the definition of “soft” lines, with which Ernst recreated the effect of *collage* and *frottage*.

From 1939, when he returned to lithography, he developed highly personal results thanks to the use of transfer paper, a thin, slightly adhesive paper on which it is possible to draw freely with crayons and lithographic inks before transferring the image to be printed onto the block. In this case Ernst uses this technique to combine lithography and *frottage*: without transfer paper he would not have been able to simulate the painting effect, creating by rubbing the color on the paper placed on the rough surface on the canvases.

The image is thus the result of the overlaying of three tint blocks from matrices made by using transfer paper: the first for the lightest color (the bright yellow of the flames and the light that shines through the window); the second for the background pattern, which imitates the warp of the canvas; and finally a third for the definition of the subject depicted (the *menorah* and the large window).

*Francesca Boschetti*

*Bibliography:* Giraudoux 1972; Fallani, Mariani, Mascherpa 1974, alph. cat. no. 412/1 (inv. no. 23171); Ferrazza, Pignatti 1974, p. 84, cat. no. 412 (inv. no. 23171); Ferrazza 2000, cat. p. 153, no. 1 (inv. 23171).

**VIII.17**

Michal Na’aman (Kibbutz Kvutzat Kinneret, Israel, 1951) *Trees of Light and Golden Showers* (diptych), 1993 mixed media on canvas, 20 x 25 cm each part Jerusalem, The Israel Museum, gift of Rita and Arturo Schwarz

The two small canvases that comprise the diptych represent two specular images: on the one hand, the *menorah*; on the other, a tree with wolves sitting on its branches. In this work Na’aman introduces, as is her usual practice, phrases written in simple Latin characters, which also provide the title. The diptych belongs to a group of works in which the artist expresses her Jewish identity unconventionally. While, on the one hand, there is a relatively classic image of the *menorah*, represented with seven arms in the form of olive branches; on the other, the wolves that have taken refuge in the tree evoke an image linked to Freudian psychoanalysis. In fact, the juxtaposition of the tree with wolves and the burning olive tree in the form of a seven-armed candelabrum, shows two completely different approaches: the modern discipline of psychoanalysis that helps to understand the “Self,” and traditional Jewish sources that focus on the issue of national identity.

The idea of the golden showers is borrowed from Israeli bank jargon and linked to the iconography of the Greek myth of Danaë, but is also related to the image of the *menorah* engraved on the ten *agorot* coin, still in circulation in Israel (Steinberg 1999).

*Giorgia Calò*

*Bibliography:* *Michal Na’aman* 1999; Steinberg 1999, pp. 175–179.

**VIII.18**

Georges de Canino (Tunis, 1952) *The menorah of Rome and the Light*, 2016 acrylic on linen canvas, 70 x 60 cm Vatican City, Magazzino Privato del Pontefice

This work was presented by the Chief Rabbi of Rome’s Jewish Community, Riccardo Di Segni, to Pope Francis, Jorge Mario Bergoglio, on the occasion of his visit to the Synagogue in Rome on 17 January 2016.

In this work De Canino depicts the *menorah* as a symbol of light and gives it the characteristics of an age-old olive tree whose millenary roots are embedded deeply in the earth and mirrored by the seven branches (representing the arms of the *menorah*) stretching upwards. The artist explains the work as follows: “It is an austere tree, burnt many times, injured, but still alive, which is nourished by its own oil and shines on Rome to remind us that the Jews are here, as they were two thousand years ago, a symbol of light and freedom, a free and happy people.”

De Canino has respected the discussion in the Talmud and the Shulchan Arukh’s subsequently forbidding the exact reproduction of the *menorah*, creating an image composed of roots, branches, and lights, in harmony with his style and painting.

*Giorgia Calò*

*Bibliography:* AA.VV., *Georges de Canino* 1986; Di Castro 2008.

**VIII.19**

Emilio Isgrò (Barcellona, Sicily, 1937) *Aristotelian Stumble*, 2014 from the series *The Gold of Miranda* mixed media on book mounted on wood, 50 x 155 x 63 cm (with bookrest) Courtesy Archivio Emilio Isgrò, Milan

The *Conclusiones* by Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), published in December 1486, were conceived to rouse the humanistic world and to stimulate debate between the different faiths and philosophical schools. The work ended up on a bonfire, indeed it was the first printed book to be burned by the Inquisition. The content was too provoking and Pico’s view of Jewish mysticism as the arcane source of truth was too subversive. If two negatives make a positive, erasing parts of a volume destroyed by fire, as Emilio Isgrò has done, is an act that injects new life into culture. In the work on display, a printing error in the incunabula (ARISTOTFLIS instead of ARISTOTELIS), makes the

litografia a colori su carta Arches (es. 26/99), 41,3 x 32,2 cm firmato in basso a destra: *Max Ernst* e numero esemplare in basso a sinistra: *26/99* Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d’Arte Contemporanea, inv. 23171, acquisizione 1973

VIII.16. *Senza titolo* (Menorà) – *Bilderzyklus Judith*, 1972 illustrazione per il volume *Judith. Tragödie in drei Akten*, Stuttgart 1972 litografia a colori su carta Arches (es. 26/500), 41,6 x 29,7 x 2,2 cm (libro chiuso) Città del Vaticano, Musei Vaticani, Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. 51342

Nel 1931 lo scrittore e commediografo francese Jean Giraudoux (1882-1944) compone *Judith*, una tragedia psicologica in tre atti, ispirata al Libro di Giuditta, che debutta nello stesso anno a Parigi, al Théâtre Pigalle, per la regia di Louis Jouvet.

Il libro da cui è tratta la *pièce* teatrale – accettato dal canone cattolico e ortodosso, ma escluso da quello ebraico – narra la storia di una giovane e ricca vedova di Betulia, virtuosa e molto devota a Dio, che liberò la sua città dall’assedio dell’esercito nemico, guidato da Oloferne, generale di Nabucodònosor. Dati i numerosi e evidenti anacronismi storici, il testo è considerato più una novella edificante che una vera e propria storia. La *Judith* di Giraudoux viene rimessa in scena nel 1961, presso il Théâtre de l’Odéon di Parigi, diretta da Jean-Louis Barrault, che affida a Max Ernst e alla moglie Dorothea Tanning la realizzazione delle scenografie e dei costumi. Gli stessi ruoli saranno loro affidati nel 1965, quando il dramma viene ripresentato al Phoenix Theater di New York. Le due litografie di Ernst in mostra – esposte una in foglio e l’altra in volume – appartengono al ciclo illustrativo per il libro *Judith. Tragödie in drei Akten*, dato alle stampe nel 1972 dall’editore Manus Presse di Stoccarda. Il volume affianca al testo teatrale, tradotto in tedesco da Hans Feist e Otto Ferdinand Best, dodici tavole litografiche a colori, sei realizzate dalla Tanning e sei da Ernst a partire dai disegni da loro eseguiti per la messa in scena del 1961 e stampate rispettivamente da Matthieu AG di Dielsdorf e da Pierre Chave di Vence, col quale Ernst lavorava in quegli anni a vari progetti editoriali.

Le illustrazioni della Tanning sono descrizioni dettagliate degli estrosi e variopinti abiti dei protagonisti del dramma. Le tavole di Ernst, derivate dai pannelli scenografici e nate dunque quali sfondi d’ambiente allo svolgersi della storia di Giuditta, sono visioni sintetiche, intensamente evocative e di eccezionale potenza cromatica, che conquisano una loro autonomia figurativa, sganciata dalla finalità originaria. Due grandi finestre, la cui sagoma ricorda curiosamente una *chanukkyà* – il candelabro ebraico a nove bracci – capovolta, da cui si intravede la *silhouette* di piante stilizzate; delle coppie di animali fantastici di gusto orientaleggiante; e una *menorà* a sette bracci. Simbolo della creazione dell’universo in sette giorni, ma soprattutto emblema dell’ebraismo, sembra qui suggerire, con le sette fiammelle accese, una rinascita del popolo ebraico grazie all’intervento di Giuditta.

L’osservazione ravvicinata delle opere svela la straordinaria capacità inventiva di Ernst nel trasformare e rinnovare qualsiasi procedimento tecnico. L’artista aveva usato la litografia agli inizi della sua carriera, quando prediligeva le tecniche di grafica seriale più semplici e economiche. Poi l’aveva abbandonata per dedicarsi alla sperimentazione con nuovi media, in particolare *collage* e *frottage* – procedura quest’ultima elaborata proprio da Ernst all’inizio degli anni venti – che meglio si prestavano al meccanismo della trascrizione automatica di messaggi inconsci, ideata e praticata dai surrealisti. Nello studio parigino di Stanley William Hayter, fondatore dell’Atelier 17 e grande sperimentatore in ambito grafico, aveva imparato a utilizzare anche la vernice molle, tecnica calcografica ideale per la definizione di segni “morbididi”, con cui Ernst ricrea l’effetto di *collage* e *frottage*.

Dal 1939, quando torna a usare la litografia, ne personalizza via via gli esiti anche grazie all’impiego della carta autografica: una carta “da trasporto”, molto sottile e leggermente adesiva, sulla quale è possibile disegnare in libertà con pastelli e inchiostro litografici, per poi trasferire l’immagine da stampare sulla matrice. In questo caso Ernst usa tale espediente per combinare litografia e *frottage*: senza la carta autografica non avrebbe potuto simulare l’effetto-dipinto, creato strofinando il medium cromatico sul foglio appoggiato sulla superficie ruvida della tela. L’immagine è dunque il risultato della sovrapposizione di tre battute di diverse cromie, da matrici realiz-

zate con riporto da carta autografica: la prima battuta per il colore più chiaro (il giallo acceso delle fiammelle e la luce che entra dalla finestra); la seconda per la trama di fondo, che mima l’ordito della tela; e infine una terza battuta per la definizione del soggetto raffigurato (la *menorà* e la grande finestra).

*Francesca Boschetti*

*Bibliografia:* Giraudoux 1972; Fallani, Mariani, Mascherpa 1974, cat. alf. n. 412/1 (inv. 23171); Ferrazza, Pignatti 1974, p. 84, cat. n. 412 (inv. 23171); Ferrazza 2000, cat. p. 153, n. 1 (inv. 23171).

**VIII.17**

Michal Na’aman (Kibbutz Kvutzat Kinneret, Israel, 1951) *Trees of Light and Golden Showers* (dittico), 1993 tecnica mista su tela, 20 x 25 cm ciascuna parte Gerusalemme, The Israel Museum, dono di Rita e Arturo Schwarz

Le due piccole tele che compongono il dittico sono a loro volta divise in due immagini speculari: da un lato la *menorà* e a fianco un albero che accoglie dei lupi seduti sui suoi rami. Come di consueto, anche in questo lavoro Na’aman introduce delle frasi che sono il titolo dell’opera stessa, scritte in caratteri latini e dalla grafica molto semplice.

Il dittico appartiene a un gruppo di opere in cui l’artista manifesta la sua identità ebraica, seguendo percorsi non convenzionali. Se da un lato troviamo l’immagine della *menorà* in una iconografia relativamente “classica”, per cui viene rappresentata con i sette bracci a forma di rami di ulivo, i lupi arroccati sull’albero rimandano invece a un’immagine nella psicanalisi di Freud. La giustapposizione dell’albero di lupi e dell’olivo che brucia nella forma di candelabro a sette bracci tende di fatto ad accostare due approcci completamente differenti: la disciplina moderna della psicoanalisi, che aiuta a decifrare l’“io”, con le fonti tradizionali ebraiche che si concentrano invece sulla questione dell’identità collettiva nazionale.

L’idea delle pioggia d’oro è presa in prestito dal gergo bancario israeliano ed è legata all’iconografia tratta dalla mitologia greca della storia di Diana, oltre a rifarsi all’immagine della *menorà* incisa sulla moneta di dieci *agorot*, tutt’oggi in circolazione in Israele (Steinberg 1999).

*Giorgia Calò*

*Bibliografia:* *Michal Na’aman* 1999; Steinberg 1999, pp. 175-179.

**VIII.18**

Georges de Canino (Tunisi, 1952) *La menorà di Roma e la Luce*, 2016 acrilico su tela di lino, 70 x 60 cm Città del Vaticano, Magazzino Privato del Pontefice

L’opera è stata donata dal rabbino capo della Comunità Ebraica di Roma, Riccardo Di Segni, a papa Francesco, Jorge Mario Bergoglio, in occasione della sua visita alla Sinagoga di Roma il 17 gennaio 2016.

In questo lavoro De Canino ha ricreato la *menorà* come simbolo di luce, dandole le fattezze di un albero di ulivo antico e vivo con le radici millenarie affondanti nella terra, a cui rispecchiano i sette rami (i bracci della *menorà*) rivolti verso l’alto.

Spiega l’artista: “È un albero austero, bruciato tante volte, ferito, ma vivo, che si alimenta con olio proprio, splende su Roma, a ricordare che gli ebrei sono qui, come duemila anni fa, simbolo di luce e di libertà, popolo libero e felice”. De Canino ha osservato la discussione del Talmud e il successivo divieto dello *Shulchan Aruch* di riprodurre esattamente il disegno della *menorà* e per questo ci propone un’immagine fatta di radici, rami e luci, in armonia con il suo stile e la sua pittura.

*Giorgia Calò*

*Bibliografia:* AA.VV, *Georges de Canino* 1986; Di Castro 2008.

**VIII.19**

Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937) *Inciampo aristotelico*, 2014 dalla ciclo *L’oro della Miranda* tecnica mista su libro montato su legno, 50 x 155 x 63 cm (con leggio) Courtesy Archivio Emilio Isgrò, Milano

Le *Conclusiones* di Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), pubblicate nel dicembre 1486, erano pensate per scuotere il mondo umanistico e suscitare una discussione tra fedè e scuole filosofiche. Finirono sul rogo, primo libro a stampa dato alle fiamme dall’Inquisizione. Troppo provocatorio il loro contenuto, ed eversiva la scoperta, fatta da Pico, del misticismo ebraico come fonte arcana di verità. Se due negazioni affermano, cancellare un volume obliterato dal fuoco, come

fa Emilio Isgrò, è atto che dà nuova vita alla cultura. Nell’opera esposta, un refuso di stampa nell’incunabolo (ARISTOTFLIS per ARISTOTELIS), fa inciampare il grande filosofo antico. Sulla pagina di fronte, una *menorà*, il candelabro a sette bracci simbolo dell’ebraismo, arde di fiamme sapienti. Secondo l’insegnamento della *Qabbalà*, la *menorà* simboleggia la terza *sefirà*, detta *binà* o “intelligenza”, da cui promana il mondo fenomenico. I sette bracci indicano così i gradi inferiori dell’emanazione o, come afferma il *Sefer tecunà*, un testo del primo XIV secolo, “i sette sabati completi [...] tutti emanati dal candelabro puro, d’un solo pezzo, lavorato a martello”.

*Silvana Greco, Giulio Busi*

*Bibliografia:* Busi 1999; Busi, Greco 2014; Bazzini 2016.

**VIII.20**

Maya Zack (Tel Aviv, 1976) *The Shabbat Room #4 – The Mystical Shabbat* (versione anaglifo), 2013 dall’installazione permanente *The Shabbat Room* (quattro stampe Lambda) Vienna, Jüdisches Museum progetto commissionato ed eseguito per il nucleo centrale della mostra al Jüdisches Museum di Vienna nel 2013 Tel Aviv, Collezione Maya Zack

*The Shabbat Room #4 - The Mystical Shabbat* è una versione 3D dell’installazione permanente *The Shabbat Room*, realizzata nel 2013 per il Jüdisches Museum di Vienna. Maya Zack, che lavora da anni sul tema della memoria individuale e collettiva, ha ora ripreso e reinterpretato il lavoro *Gute Stube* di Isidor Kaufmann (1853-1921), realizzato su commissione nel 1899 per il Museo Ebraico di Vienna e successivamente distrutto dai nazisti, rivelandone le sue radici artistiche e mistiche.

Per ricreare queste ambientazioni Zack ha utilizzato materiali d’archivio fotografico e i pochi oggetti superstiti dall’originale *Gute Stube*, che vennero confiscati nel 1938 e dispersi tra i vari musei di Vienna. Dopo il 1945 vennero restituiti alla Comunità Ebraica, che nel 1992 li ha riconsegnati al museo. *The Mystical Shabbat* è una stanza arredata con suppellettili reali (scansioni 3D) e fittizi (virtuali), tutti bianchi. L’illuminazione, attentamente studiata, concentra l’attenzione

great ancient philosopher stumble. On the opposite page a *menorah*, the seven-armed candelabrum symbolic of Judaism, burns with flames of knowledge. According to the teachings of the Kabbalah, the *menorah* represents the third *sefirah*, known as *binah* or “intelligence,” which generates the phenomenal world. Hence the seven arms indicate the lower levels of emanation or, as stated in the early fourteenth-century text *Sefer ha-Temunah*, “the seven complete Shabbat [...] all emanated from the pure candelabrum, in a single piece, worked with a hammer.”

Silvana Greco, Giulio Busi

*Bibliography:* Busi 1999; Busi, Greco 2014; Bazzini 2016.

**VIII.20**

Maya Zack

(Tel Aviv, 1976)

*The Shabbat Room #4 - The Mystical Shabbat* (anaglyph version), 2013

from the permanent room

installation *The Shabbat Room*

(four Lambda prints)

the project was commissioned and developed for the core exhibition of the Jüdisches Museum, Vienna, in 2013
Vienna, Jüdisches Museum
Tel Aviv, Maya Zack Collection

*The Shabbat Room #4 - The Mystical Shabbat* is a print in 3D-version from the permanent installation *The Shabbat Room*, created in 2013 for the Jüdisches Museum of Vienna.

Having researched into the theme of collective and individual memory for many years, Maya Zack has now revived and reinterpreted the work *Gute Stube* a period room by painter Isidor Kaufmann (1853–1921) commissioned in 1899 for the Jüdisches Museum of Vienna and later destroyed by the Nazis. Zack’s installation embodies the artistic and mystical roots of this lost work. To recreate these ambiences, the artist has used photographic archival materials and the few objects remaining form the original *Gute Stube* which were confiscated in 1938 and then dispersed among various Vienna museums. After 1945, these objects were given back to the Jewish community which then donated them to the Museum in 1992.

The *Mystical Shabbat* is a room furnished with both real (3D-scanned) and fictitious (virtual) all-white objects.

Writings on the ceiling beams allude to the ancient mystical sacredness of the language and the carefully studied lighting focuses the viewer’s attention to the center of this dark room in which light comes neither from a lamp or candles but miraculously radiates from the surface of the table set for Shabbat, also echoing ancient cabbalistic symbols and traditions that relate to the unique presence of light during the seventh day. The *menorah* perched on top of a wardrobe—symbolizing the seventh day as central day with its special kind of light which we anticipate, rather similar as to the arrival of a bride and with the six other days of creation to its sides—is a slavish reference to a painting by Kaufmann from that period.

*Giorgia Calò*

*Bibliography:* *Our City!* 2013; AA.VV., *Maya Zack* 2015; Verliebter, Goren 2015.

**VIII.21**

William Kentridge

(Johannesburg, 1955)

*Drawing for Triumphs* and

Laments (#14), 2014

charcoal on worksheets,

63 x 83 cm

Jonny & Nataya Jawno Collection, courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli and Goodman Gallery

This charcoal drawing characterized by nervous lines is part of a series of preparatory sketches for the frieze entitled *Triumphs and Laments*, executed by Kentridge on the embankment walls of the Tiber in 2016. A hymn to the Eternal City, the work is based on the myth of its foundation, which is celebrated through the centuries with a dizzying parade of eighty phantasmagorical figures—some of which are ten meters tall—the protagonists of a plurimillennial merry-go-round of victories and defeats of men and empires from mythological times to the present. The monumental work, which is 500 meters long, was created through the selective cleaning of the biological patina—a process known as reverse graffiti—on the Travertine walls. The artist deliberately used a technique that makes the work both fragile and ephemeral, and thus a metaphor for the life cycle of birth and death.

Among the most representative iconographies of Roman history is the famous image from the Arch of Ti-

tus, in which the *menorah* is carried in triumphal procession, following the sack and destruction of the Temple of Jerusalem by the Romans.

*Giorgia Calò*

*Bibliography:* Trione, *Codice Italia* 2015.

dello spettatore al centro di questa stanza buia, in cui la luce, che non proviene da una lampada o da candele, irradia miracolosamente la superficie della tavola apparecchiata per lo *Shabbat*.

Come suggeriscono anche le scritte riportate sulle travi del soffitto, che alludono alla antica sacralità mistica del linguaggio, la luce si materializza nel settimo giorno, seguendo una concezione cabalistica. La *menorà* che si scorge in alto, sopra un armadio, sta a simboleggiare il sabato al centro, come l’arrivo di una sposa, e i sei giorni della creazione ai lati, ed è ripresa pedissequamente da un dipinto di Kaufmann di quel periodo.

*Giorgia Calò*

*Bibliografia:* *Our City!* 2013; AA.VV., *Maya Zack* 2015; Verliebter, Goren 2015.

**VIII.21**

William Kentridge

(Johannesburg, 1955)

*Disegno per Triumphs*

and Laments (#14), 2014

carboncino su fogli contabili,

63 x 83 cm

Collezione Jonny & Nataya Jawno, courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli e Goodman Gallery

*opera esposta al Museo Ebraico*

Il disegno a carboncino, dai tratti convulsi, fa parte del ciclo di bozzetti preparatori per il fregio intitolato *Triumphs and Laments*, realizzato da Kentridge nel 2016 sui muraglioni del Tevere. Un inno alla Città Eterna che parte dal mito della sua fondazione, celebrato nei secoli in un carosello di ottanta figure fantasmagoriche alte fino a dieci metri, protagoniste di un susseguirsi ultramillenario di vittorie e sconfitte per uomini e imperi dai tempi mitologici a oggi. Il monumentale lavoro, lungo 500 metri, è ottenuto attraverso la pulizia selettiva della patina biologica dal travertino, impiegando una tecnica volutamente effimera e fragile, metafora del ciclo della vita fatto di nascita e morte.

Tra le iconografie più rappresentative della storia capitolina vi è la celebre immagine tratta dall’arco di Tito raffigurante la *menorà* nella parata trionfale, dopo il saccheggio e la distruzione del Tempio di Gerusalemme per mano dei romani.

*Giorgia Calò*

*Bibliografia:* Trione, *Codice Italia* 2015.