

LA MENORÀ: CULTO, STORIA E MITO

La mostra si svolge contemporaneamente su due sedi: Il Braccio di Carlo Magno in Vaticano e il Museo Ebraico di Roma. Sono esposte più di 130 opere provenienti dai più importanti musei di tutto il mondo.

Si racconta la storia della *menorà*: il leggendario candelabro d'oro a sette bracci universalmente riconosciuto come il più importante simbolo identitario della religione e della cultura ebraiche. Il peregrinare della *menorà* nei millenni ci restituisce uno dei racconti più avvincenti del genere umano. Una vicenda che dai fatti si perde nel mito e nelle leggende e i cui poli geografici sono rappresentati da Gerusalemme a Oriente e da Roma a Occidente.

Come è scritto in *Esodo* (25, 31-40), fu il Signore a ordinare a Mosè di forgiare il candelabro in un'unica colata di oro puro (di circa 35 chili) seguendo una Sua puntuale descrizione e un'immagine che allo stesso Mosè era stata mostrata sul Sinai. Nel X secolo a.C. la *menorà* di Mosè, originariamente destinata alla "tenda del convegno", fu collocata nel primo Tempio di Gerusalemme fatto erigere da re Salomone (il cui regno va all'incirca dal 970 al 930). Nel 586 a.C. il sovrano babilonese Nabucodònosor II mise a ferro e fuoco Gerusalemme, distruggendo il Tempio e razziandone tutti gli arredi sacri, comprese l'arca dell'alleanza con le tavole della legge perse per sempre e la *menorà*. A Babilonia l'originario candelabro di Mosè con ogni probabilità fu distrutto per recuperarne l'ingente quantità d'oro di cui era formato. Ricostruita intorno al 520-515 e collocata nel secondo Tempio di Gerusalemme al ritorno dall'esilio babilonese, oltre mezzo millennio dopo la *menorà* fu nuovamente razziata: questa volta dalle truppe romane del generale Tito, non ancora imperatore, che distrussero il Tempio di Gerusalemme nel 70 d.C. Fu condotta a Roma in trionfo, come ci è documentato dal celebre rilievo dell'arco di Tito fatto erigere alle pendici del Palatino subito dopo la morte dell'imperatore, e fu collocata nel *Templum Pacis*, costruito negli anni immediatamente successivi al ritorno di Tito dalla terra di Israele. Al *Templum Pacis* la *menorà* rimase con certezza fino a tutto il II secolo d.C., come sappiamo da alcune dirette testimonianze rabbiniche.

Roma, la città fatale della *menorà*, è l'ultimo punto d'approdo storicamente documentato del candelabro. Dal terzo secolo in poi la storia della *menorà* si assottiglia sempre più, perdendosi via via in leggende ricche di suggestioni che nei secoli ne hanno accresciuto enormemente il fascino, il mistero e la popolarità: razziata da Alarico nel 410 d.C. e finita sul greto del fiume Busento, dove il re dei visigoti fu segretamente sepolto; rubata nel 455 da Genserico, re dei vandali, e condotta a Cartagine, dove nel 533 fu trafugata da Belisario per essere condotta a Bisanzio e di lì rispedita dall'imperatore Giustiniano a Gerusalemme; smarrita per sempre sui fondali del Tevere; nascosta insieme ad altre reliquie nei sotterranei di San Giovanni in Laterano; addirittura segretamente conservata in Vaticano...

In un percorso avvincente, ma filologico e storicamente fondato, articolato in 8 sezioni, ricco di opere d'arte che spaziano dall'archeologia all'arte contemporanea, dai marmi alla pittura, dai codici miniati ad argenti rarissimi e tessuti ricamati, dall'oro alle pietre preziose, la mostra ricostruisce la storia reale della *menorà*, i miti e le leggende che ancora oggi aleggianno attorno a questo misterioso oggetto e al suo oscuro destino e la straordinaria, incredibile fortuna visiva di cui le sue forme hanno goduto dall'antichità ad oggi nel mondo ebraico, di cui è il simbolo identitario per antonomasia, e nel mondo cristiano.

THE MENORAH: CULT, HISTORY AND MYTH

The exhibition, which is split between the Charlemagne Wing in the Vatican and in the Jewish Museum of Rome, showcases over 130 exhibits from some of the world's leading museums to tell the story of the menorah, the legendary seven-branch candelabrum made of pure gold that is recognised throughout the world as the most important symbol of Jewish identity.

The menorah's peregrinations down the centuries form one of the most gripping stories in the history of mankind. Its origins may be lost in the mists of time and legend, but its geographical poles are unquestionably Jerusalem in the east and Rome in the west.

We read in Exodus (25:31-40) that the Lord told Moses to make the candelabrum in a single casting of pure gold (roughly 35 kg) in accordance with His detailed description and with an image shown to Moses on Mount Sinai.

Moses' menorah, which was originally intended for the "tabernacle of the congregation", was placed in the first Temple of Jerusalem built by King Solomon (who reigned from circa 970 to 930 BC) in the 10th century. Nebuchadnezzar, the king of Babylon, sacked Jerusalem in 586 BC, destroying the Temple and pillaging all of its sacred objects including the menorah and the Ark of the Covenant with the Tables of the Law, which were lost for ever. Moses' original candelabrum was probably melted down in Babylon to recover the huge amount of gold used in its manufacture, but it was recast in 520–515 BC and housed in the second Temple of Jerusalem after the Children of Israel returned home from the Babylonian captivity. Over five hundred years later, however, it was stolen again, this time by the troops of Titus (still only a Roman general and not yet an emperor) when they destroyed the Temple in 70 AD. The menorah was taken to Rome in triumph – an event vividly depicted in a relief on the Arch of Titus erected at the base of the Palatine Hill immediately after the emperor's death – and placed in the Temple of Peace, which was built in the years immediately following Titus' return from the land of Israel. We know for certain from a number of rabbinical accounts that the menorah remained in the Temple of Peace until the end of the 2nd century AD. Rome, the menorah's city of destiny, is its last historically recorded home. From the 3rd century AD on, its history becomes increasingly shaky, meandering off into the mists of legend (a legend fuelled in particular by the writings of Procopius of Caesarea) that imparted an immense boost both to its popularity and to the mystery surrounding its fate down the centuries: it was looted by Alaric, king of the Visigoths, in 410 and secretly buried with him in the bed of the river Busento; it was stolen by Genseric, king of the Vandals, in 455 and taken to Carthage, where it was appropriated by Belisarius in 533 and taken to Constantinople whence the Emperor Justinian returned it to Jerusalem; it was lost for ever in the waters of the Tiber; it was hidden with other relics in the tunnels beneath St. John Lateran; it was even placed in secret storage in the Vatican...

In a gripping yet historically and philologically sound journey broken down into eight sections, the exhibition uses over 130 exhibits – ranging from archaeology to contemporary art, from marble sculpture to painting and from illuminated manuscripts, extremely rare silverwork and embroidered fabrics to goldwork and precious stones – to explore and to reconstruct the real story of the menorah, the legends that continue to surround this mysterious object and its obscure fate to this day, and the extraordinary, almost unbelievable visual popularity that it has enjoyed in the Jewish and Christian worlds from ancient times to the present day.

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

C'è un aspetto fondamentale da sottolineare: la *menorà* è l'unico oggetto di culto del tabernacolo di cui il Signore offre a Mosè una puntuale descrizione cui attenersi sia nella forma (e questo accade anche nel caso del coperchio dell'arca dell'alleanza) sia negli elementi decorativi, mostrandogliene addirittura un'immagine sul Sinai. Questo ne testimonia la preminenza assoluta attribuitagli dalle Scritture e dai commenti alla Torà tra tutti i simboli sacri all'ebraismo. Stando alle testimonianze bibliche di Esodo (25, 31-40; 37, 17-24), l'originaria *menorà* a sette bracci fatta forgiare da Mosè in un'unica colata d'oro puro di circa 35 chili dall'orafo Betzalel ben Urì era riccamente lavorata a sbalzo e martello a figurare in forma stilizzata un albero di mandorlo con i suoi boccioli, le sue corolle e i suoi pomi: un simbolo della tensione alla vita che anima l'ebraismo. I fiori del mandorlo dai petali bianchi e rosei, che sbocciano già nel mese di febbraio (talvolta anche in gennaio), sono infatti l'annuncio della rinascita della natura che si avrà con la primavera. Inoltre la mandorla dalla primordiale forma ovoidale racchiusa nel suo guscio, e per questo inviolata e incontaminata, esprime lo spazio sacro e spirituale, puro e consacrato, protetto dal suo involucro materiale che è prima la tenda del convegno di Mosè e poi il Tempio di Salomone. Il candelabro biblico assumeva dunque nelle sue forme – trasformandolo in oggetto di culto – un simbolo ancestrale dalla forma organica com'è quello dell'albero della vita, già diffuso presso i sumeri, i fenici e gli antichi egizi più di tremila anni fa. Mentre il numero 7 – come 7 sono i bracci della *menorà* – è prezioso e ricco di rimandi simbolici nell'ebraismo. Ma cosa esprime in sintesi la *menorà*? È una metafora della superiore luce del Signore che si irradia sui fedeli nel mondo terreno guidandoli attraverso la Torà e conducendoli alla pienezza spirituale della sapienza e dell'intelligenza. A di là delle descrizioni bibliche e dei traslati simbolici, le prime testimonianze visive che ci sono giunte del candelabro risalgono al I secolo a.C. Tra le opere esposte in questa sezione, che intendono evocare visivamente l'antica presenza della *menorà* nel Tempio di Gerusalemme, spicca la cosiddetta *Pietra di Magdala* (circa 50 a.C. - 60/70 d.C.), per la prima volta esposta in una mostra. È stata rinvenuta nel 2009 tra i resti di una sinagoga a Magdala sul lago di Tiberiade (forse distrutta durante la rivolta degli zeloti contro i romani tra il 66 e il 67 d.C.) da un *pool* di studiosi dell'Israel Antiquities Authority e della Hebrew University di Gerusalemme su un terreno di pertinenza dei Legionari di Cristo. La pietra, usata nella sinagoga come trono per i rotoli della Torà o come leggione, ci dà una testimonianza estremamente realistica delle forme della *menorà* quando ancora esisteva il Tempio di Gerusalemme in cui il vero candelabro era collocato (l'edificio fu distrutto da Tito nel 70). Tra le opere di questa sezione spicca anche, per la preziosità del ricamo a fili d'argento e argento dorato su seta il *me'il* (manto usato nelle sinagoghe per coprire il *Sefer Torà*, cioè il rotolo del Pentateuco) in cui è raffigurata una ricostruzione del Tempio di Gerusalemme, ispirata alle forme dell'antico edificio delle sinagoghe di Roma (le cosiddette "Cinque Scole") e al palazzo Barberini, con tutti i suoi arredi sacri (*menorà*, arca dell'alleanza, mensa delle offerte, altare dei sacrifici, *parokhet*). Mentre il *parokhet Zaddiq* della fine del Cinquecento (il *parokhet* è la cortina o velario che protegge l'*aron*, cioè l'armadio santo in cui è custodito il *sefer Torà*) evoca qui la tradizione leggendaria secondo cui nell'antico Tempio di Salomone due colonne tortili accoglievano i fedeli ai lati del portale d'ingresso. La tradizione delle due colonne tortili – tanto importanti da essere chiamate per nome: *Boaz* e *Jachin* – ispirò Gian Lorenzo Bernini per la realizzazione del celebre Baldacchino della Basilica Vaticana.

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

There is one crucial aspect which deserves to be stressed: the menorah is the sole object of worship in the tabernacle for which the Lord gave Moses detailed specifications with regard both to its decoration and to its shape (for the lid of the Ark of the Covenant, the shape alone is mentioned), even to the point of showing him an image of it on Mount Sinai. This fact underscores the absolute pre-eminence assigned to the menorah over all of Judaism's sacred symbols by both Holy Scripture and the commentaries to the Torah. According to the Book of Exodus (25:31-40 and 37:17-24) the original seven-branch menorah which Moses ordered the goldsmith Betzalel ben Uri to make in a single casting of pure gold weighing some 35 kg was richly embossed and hammered to represent a stylised almond tree complete with its buds, its corollas and its fruit as a symbol of the craving for life which is a driving force in Judaism. The almond flowers with their white and pale pink petals that blossom as early as February (and occasionally even in January) herald the rebirth of nature that comes with the spring. Also, the primordial ovoid shape of the almond itself, enclosed in its hull and thus inviolate and uncontaminated, symbolises the sacred spiritual space – pure, consecrated and protected by its material shell – which was initially Moses' tabernacle of the congregation and later the Temple of Solomon. Thus the biblical candelabrum's aspect contained within it and transformed into an object of worship the organic shape of an ancestral symbol, the tree of life, which was first adopted by the Sumerians, the Phoenicians and the ancient Egyptians over 3,000 years ago. And the number seven, like the seven branches of the menorah, is equally precious and rich in symbolic meaning in Judaism. But what does the menorah actually express, in a few words? It is essentially a metaphor of the superior light of God shining down on the faithful on earth, guiding them through the Torah and leading them to the spiritual plenitude of wisdom and knowledge.

Aside from the descriptions in the Bible and the metaphoric symbolism, the earliest visual depictions we have of the candelabrum date back no earlier than the 1st century BC. The exhibits on display in this section, designed to conjure up a picture of the menorah's presence in the Temple of Jerusalem, include the Magdala Stone (c. 50 BCE – 60/70 AD) in its first ever appearance in an exhibition anywhere. The stone was discovered by a team of scholars with the Israel Antiquities Authority and the Hebrew University of Jerusalem on land belonging to the Legion of Christ in Magdala on Lake Tiberias in 2009, in the ruins of a synagogue which may have been destroyed during the Zealots' uprising against the Romans in 66–67 AD. The stone, which was used in the synagogue either as a throne for the scrolls of the Torah or as a lectern, provides us with an extremely realistic depiction of the menorah at a time when the Temple of Jerusalem, the candelabrum's true home, was still in existence; in other words, before its destruction by Titus in 70 AD. One of the most spectacular exhibits in this section is the me'il – the mantle used in a synagogue to cover the sefer Torah, the scroll of the Pentateuch – with its precious embroidery in silver and silver gilt thread on silk depicting a reconstruction of the Temple of Jerusalem inspired by the ancient building containing the five synagogue of Rome (the so-called "Five Schools") and by Palazzo Barberini, complete with its sacred furnishings (the menorah, the Ark of the Covenant, the table of offerings, the altar of sacrifices and the parochet). The late 16th century parochet Zaddiq – the curtain or veil protecting the aron, the sacred Torah ark containing the sefer Torah – evokes the legendary tradition that on entering the ancient Temple of Solomon, the faithful were greeted by two helical columns, one on either side of the main doorway. The tradition of these two Solomonic columns, which were considered so important that they even had names (Boaz and Jachin), inspired Gian Lorenzo Bernini's design for the celebrated Baldachin in St. Peter's Basilica.

LA MENORÀ NELL'ARTE ANTICA: DA GERUSALEMME A ROMA

Da Gerusalemme la *menorà* giunse a Roma nel 70 d.C.

La sanguinosa distruzione del Tempio perpetrata dalle truppe del futuro imperatore romano Tito agli inizi di agosto del 70 d.C., con la conseguente razzia della *menorà*, è dettagliatamente descritta dallo storico ebreo Flavio Giuseppe (37 – 100 circa), che ne fu testimone oculare, nei volumi della *Guerra giudaica* (Libro VI, capitoli IV-V, 220-285). In un altro libro della *Guerra Giudaica*, il VII, Flavio Giuseppe narra anche dell'ingresso trionfale di Tito a Roma nel 71 d.C. al ritorno dalla terra d'Israele, cui assistette. Nel racconto è minutamente descritta anche la *menorà*, le cui forme coincidono esattamente con l'immagine tramandata dal rilievo dell'arco eretto alle pendici del Palatino tra l'81 e l'82 per commemorare l'imperatore Tito appena scomparso: al centro della composizione campeggia la *menorà*, raffigurata con i sei bracci curvi rivolti verso il candelabro centrale e la decorazione floreale stilizzata ispirata al mandorlo così come è descritta in *Esodo*. Nel rilievo assieme alla *menorà* sono condotte in trionfo la tavola dei pani e le trombe d'argento. Rispetto alle prime raffigurazioni che della *menorà* ci sono giunte (la *Pietra di Magdala* della sezione precedente; la *prutà* di Antigono Mattatìa in questa), l'unica, rimarchevole differenza rispetto a quella raffigurata sull'arco di Tito e descritta da Flavio Giuseppe è la doppia base ottagonale (meno probabilmente esagonale) sui cui essa poggia, decorata con fregi di animali proibiti dall'iconoclastia ebraica. Si è a lungo dibattuto su questo podio a due gradoni. L'ipotesi più verosimile è quella secondo cui il basamento fu realizzato *ad hoc* per il trasporto del candelabro a Roma. Si trattava di una sorta di *ferculum*, cioè di una scatola in cui la *menorà* fu adagiata per l'ostentazione durante il trionfo. I frammenti della *Forma Urbis Romae* qui esposti ricordano che la *menorà*, una volta giunta a Roma, fu collocata insieme agli altri arredi asportati dal Tempio di Gerusalemme nel *Templum Pacis* costruito al centro del lato orientale del Foro della Pace fatto erigere da Vespasiano per commemorare la fine vittoriosa della guerra giudaica con il bottino di guerra e i tesori trafugati dal Tempio (con cui si finanziò in buona parte anche la costruzione del Colosseo). Il tempio fu iniziato nel 71 e terminato nel 75 e la *menorà* vi fu certamente ricoverata almeno fino al 192, quando il tempio fu devastato da un grave incendio. Non sappiamo se la *menorà* sia sopravvissuta a quell'incendio, se eventualmente, una volta ricostruito il *Templum Pacis* sotto Settimio Severo, vi sia stata ricollocata o se invece fu trasferita all'interno dei palazzi imperiali sul Palatino, dove l'imperatore Vespasiano aveva voluto conservare al loro arrivo da Gerusalemme nel 71 il velario dell'armadio santo e una copia del Pentateuco dividendoli dal resto degli oggetti sacri del Tempio. Straordinariamente fedele alle forme della *menorà* dell'arco di Tito è il rarissimo candelabro cristiano a sette bracci del XIV secolo proveniente dal Santuario della Mentorella di monte Guadagnolo (Capranica Prenestina). Così fedele da far ritenere che possa essere una *menorà* di riuso, come farebbe credere anche la scritta della base marmorea “Brachio Fortis” che traduce l'ebraico *Yad Chazaqà*, una dedica al Signore.

THE MENORAH IN ANCIENT ART: FROM JERUSALEM TO ROME

The menorah came to Rome from Jerusalem in 70 AD.

We can find a detailed description of the bloody destruction of the Temple wrought by the troops of the future Roman Emperor Titus and their ensuing theft of the menorah in early August 70 AD in Jewish historian and eye-witness Flavius Josephus' (c. 37–100 AD) De Bello Judaico (Book VI, Chapters IV-V, 220-285). In Book VII Josephus goes on to describe Titus' triumphant entry into Rome on his return from the land of Israel in 71 AD, another event which the historian witnessed in the first person. He provides us with a meticulous description of the menorah, its design coinciding perfectly with the image carved on the arch erected at the base of the Palatine Hill between 81 and 82 AD to commemorate the Emperor Titus shortly after his death. The centre of the composition is occupied by the menorah depicted with six branches curving towards the central candelabrum, its stylised floral decoration inspired by the almond exactly as prescribed in Exodus. The relief portrays not only the menorah but also the table of the shewbread and the silver trumpets. The sole (yet major) difference between the earliest surviving depictions of the menorah – the Magdala Stone in the previous section and a Pruta from the reign of Antigonus II Mattathias in this section – and the menorah carved on the Arch of Titus and described by Josephus is the two-tiered octagonal (or less probably hexagonal) base on which it rests, adorned with animal friezes forbidden by Jewish iconoclastic laws. This two-tiered base has spawned much debate, the most likely hypothesis being that the base was purpose-built to carry the candelabrum to Rome. It would have acted as a kind of ferculum, or box, in which the menorah was placed for display during the triumph. The fragments of the Forma Urbis Romae on display in this section tell us that when the menorah reached Rome, it and the other sacred items looted from the Temple of Jerusalem were placed in the Temple of Peace erected in the centre of the eastern side of the Forum of Peace. This temple was built by Titus' father Vespasian to commemorate the victorious conclusion of the Jewish War with the booty and treasures stolen from the Temple (used in large measure also to fund the construction of the Colosseum). Work on the Temple of Peace began in 71 and was completed by 75 AD, and the menorah was housed in it until at least 192 AD, when the building was seriously damaged in a fire. We do not know whether the menorah survived the fire, or indeed whether it was replaced in the temple after Septimius Severus rebuilt it or moved to the imperial palace on the Palatine Hill where the Emperor Vespasian had decided to keep the curtain from the Torah ark and a copy of the Pentateuch when they arrived in Rome, thus separating them from the other sacred items looted from the Temple.

The extremely rare 14th century Christian seven-branch candelabrum from the Mentorella Sanctuary on Monte Guadagnolo (Capranica Prenestina) is astonishingly close in design to the menorah on the Arch of Titus, in fact so close that it may well be a menorah put to new use. This suggestion is borne out by the words "Brachio Fortis", a translation of the Jewish dedication to the Lord Yad Chazaqà, engraved on its marble base.

LA TESTIMONIANZA OCULARE DI FLAVIO GIUSEPPE

Descrivendo l'imponente macchina scenografica dell'ingresso trionfale di Tito a Roma nel 71 d.C. di ritorno dalla terra d'Israele, cui assistette personalmente, nel libro VII della *Guerra giudaica* lo storico ebreo Flavio Giuseppe parla anche della *menorà*:

“[...] fra tutto spiccavano gli oggetti presi nel Tempio di Gerusalemme, una tavola d'oro del peso di molti talenti e un candelabro fatto ugualmente d'oro [...]. Vi era [...] al centro un'asta infissa in una base, da cui si dipartivano dei sottili bracci simili nella forma a un tridente e aventi ciascuno all'estremità una lampada; queste erano sette, dimostrando la venerazione dei giudei per quel numero [...]. Dopo aver celebrato il trionfo [...], Vespasiano decise d'innalzare un tempio della Pace [...], lo adornò anche con antichi capolavori di pittura e scultura [...]. Qui ripose anche la suppellettile d'oro presa al tempio dei giudei, di cui andava fiero; invece la copia della loro legge e i velari color porpora del santuario ordinò di riporli e conservarli nel palazzo”.

[Flavio Giuseppe, *Guerra giudaica*, libro VII; cap. 5, 124-162]

THE EYE-WITNESS ACCOUNT OF FLAVIUS JOSEPHUS

In his eye-witness account of the imposing pageant devised to mark Titus' triumphant entry into Rome on his return from the land of Israel in 71 AD, Jewish historian Flavius Josephus discusses the menorah in Book 7 of his De Bello Judaico:

"[...] For those that were taken in the temple of Jerusalem, they made the greatest figure of them all. That is the golden table, of the weight of many talents. The candlestick also, that was made of gold. [...] Its middle shaft was fixed upon a basis, and the small branches were produced out of it to a great length: having the likeness of a trident in their position, and had every one a socket made of brass for a lamp at the tops of them. These lamps were in number seven; and represented the dignity of the number seven among the Jews. [...] After these triumphs were over [...] Vespasian resolved to build a temple to Peace [...]; he had this temple adorned with pictures and statues [...]; he also laid up therein those golden vessels and instruments that were taken out of the Jewish temple, as ensigns of his glory. But still he gave order that they should lay up their law, and the purple veils of the holy place, in the royal palace itself; and keep them there".

[Flavius Josephus, *De Bello Judaico*, Book VII, Chapter 5, 124–162]

LA MENORÀ NELL'ARTE ANTICA: LA DIFFUSIONE DEL SIMBOLO

A Roma, mentre prendevano forma i simboli universali del cristianesimo, a partire dal III-IV secolo d.C. gli ebrei individuarono nell'immagine della *menorà* trafugata da Gerusalemme e condotta a Roma un immediato simbolo di identità: religiosa, spirituale, culturale ma anche più concretamente civile. Il candelabro era da una parte emblema di un ordine cosmico tra cielo e terra violato e dall'altra di un'indipendenza nazionale perduta con la distruzione del Tempio nel 70 d.C. e con l'avvio della Diaspora. Da Roma, dove l'onta della sottomissione politica e culturale degli ebrei era eternata a imperitura memoria sul rilievo dell'arco di Tito con la *menorà* "romanizzata" ostentata in un triste trionfo, il valore iconico del candelabro si impose universalmente propagandosi da oriente a occidente come "antidoto" alla iconofilia della cultura pagana e del cristianesimo che intendeva imporsi come nuova Gerusalemme. In effetti l'imponente programma di costruzione di chiese avviato da Costantino e la spinta data alla diffusione culturale del cristianesimo accelerarono a Roma l'imporsi della *menorà* come simbolo ebraico: una testimonianza del Signore cui tendere attraverso la riflessione, la preghiera, lo spirito e una quotidiana ortoprassi che metteva al riparo da quelle figure bibliche che il cristianesimo aveva trasformato in messaggeri di fede, il cui culto per l'ebraismo sfociava nell'idolatria.

Sul versante identitario, mentre ricadevano in una posizione legale e sociale di subalternità rispetto ai cristiani con la politica avviata dall'imperatore Costantino (prima Augusto d'Occidente e poi unico imperatore dal 324 al 337), gli ebrei romani poterono individuare nel "pattern" formale della *menorà* e negli aspetti concettuali e simbolici che vi erano impliciti un vessillo di libertà e d'indipendenza (perdute ma da riscattare) così come era accaduto in due momenti cruciali della storia del popolo d'Israele: quando la *menorà* era apparsa a Zaccaria durante la delicata e incerta fase della ricostruzione del Tempio intorno al 520-515 a.C., dopo il ritorno dall'esilio babilonese, e quando sotto il segno della *menorà* il Tempio era stato purificato e riconsacrato dopo la vittoria nazionale su Antioco IV Epifane il 25 di *Kislè* del 165 a.C. Evento a cui è legato il miracolo dell'ampolla d'olio con cui le lampade della *menorà* poterono restare accese per otto giorni e la festa di *Chanukkà*.

Da Roma, dunque, a partire dal IV secolo l'immagine della *menorà* come simbolo universale dell'ebraismo iniziò a diffondersi in tutto il bacino del Mediterraneo imponendosi come elemento aniconico dominante dell'arte ebraica, come è documentato dalla serie di opere tardoantiche esposte in questa sezione.

THE MENORAH IN ANCIENT ART: THE DISSEMINATION OF THE SYMBOL

While the universal symbols of Christianity started to gain currency in Rome in the 3rd and 4th centuries AD, the Jews identified the image of the menorah looted in Jerusalem and carried off to Rome as an immediate symbol of their religious, spiritual and cultural identity but also, in a more concrete way, of their civic and social individuality. The candelabrum symbolised both the rupture of a cosmic balance between heaven and earth and, at the same time, the loss of national independence occasioned by the destruction of the Temple and the start of the Diaspora in 70 AD. From Rome, where the shame of the Jews' political and cultural subjugation had been stamped for eternity on the Arch of Titus with the "Romanised" menorah being paraded in a tragic triumph, the candelabrum's iconic value acquired universal popularity, spreading from east to west as a kind of "antidote" to the prevailing iconophilia both of pagan culture and of Christianity as it sought to carve out a role for itself as the new Jerusalem. The imposing church-building programme set in motion by the Emperor Constantine and the fresh thrust he imparted to the cultural dissemination of Christianity accelerated the adoption of the menorah as a Jewish symbol in Rome, a mark of the Lord to which Jews must cleave in thought, prayer and the daily practice of orthodoxy guarding them against those biblical figures whom Christianity had transformed into messengers of faith and the Christians' veneration for whom was, in Jewish eyes, little short of idolatry. As the policy adopted by Constantine (initially as Augustus of the West and then as sole emperor from 324 to 337 AD) gradually shunted Jews into a position of legal and social inferiority compared to Christians, Rome's Jewish population began to see the formal pattern of the menorah and the conceptual and symbolic values implicit in it as a banner of freedom and independence (lost, admittedly, but to be won back). This phenomenon had occurred twice before at crucial moments in the history of the Children of Israel, first when the menorah appeared to Zechariah during the delicate and uncertain phase of the Temple's reconstruction in circa 520–515 BC after the Babylonian captivity, and then when the Temple was purified and reconsecrated under the banner of the menorah following the national victory over Antiochus IV Epiphanes on 25 Kislèv in 165 BC, an event associated with the miracle of the cruse of oil allowing the lamps on the menorah to stay lit for eight days and with the festival of Hanukkah.

So it was from Rome in the 4th century AD that the image of the menorah began to spread throughout the Mediterranean Basin as a universal symbol of Judaism and to gain currency as the dominant aniconic element in Jewish art, a trend borne out by the items dating back to Late Antiquity on display in this section.

DALLA TARDA ANTICHITÀ AL TRECENTO

Il processo di diffusione dell'immagine della *menorà* avviato nella Roma cristiana durante la tarda antichità, propagatosi in medio oriente e poi in tutto il bacino del Mediterraneo, ebbe nel corso del Medioevo una portata e una estensione davvero incalcolabili. Le molte opere esposte in questa sezione rappresentano di questo fenomeno una significativa campionatura. In ambito ebraico a partire dal III-IV secolo d.C. e fino a tutto il medioevo la *menorà* comparve raffigurata ovunque: catacombe, sinagoghe, sarcofagi, iscrizioni tombali, lucerne funerarie, capitelli, graffiti, mattoni da costruzione, monete, rarissimi vetri decorati in oro, monili bronzei, gioielli, manoscritti decorati a micrografia, testi di mistica e di *Qabbalà* o codici miniati come i due rarissimi con la *mesorà* (l'interpretazione orale rabbinica tradizionale delle Sacre Scritture) provenienti dalla Biblioteca Palatina di Parma risalenti al 1277 e alla seconda metà del XIV secolo, nelle cui miniature tra gli oggetti sacri del Tempio di Gerusalemme è miniato anche un candelabro a sette bracci di proporzioni monumentali. In un ambito più generalmente cristiano, il processo di inclusione della religione ebraica, dei suoi simboli e dei suoi testi sacri nella visione e nella liturgia cristiane continuò sistematicamente durante il corso del Medioevo. Di questa prassi, scalata nei secoli, sono presenti in mostra testimonianze eccezionali come la cosiddetta "Bibbia di San Paolo" di epoca carolingia (un capolavoro ricco di straordinarie miniature, in una delle quali compare anche la *menorà*) o il codice del *Compendium Historiae in Genealogia Christi* di Pietro di Poitiers all'incirca del 1167 (anche qui è raffigurata una *menorà* sintetica e geometrizzata).

Agli inizi, in epoca tardo antica, questo ampio processo di graduale assimilazione riguardò la *menorà* solo marginalmente, nel senso che molti dei traslati simbolici, degli elementi spirituali e dei rimandi mistici sottesi al concetto della luce e propri del candelabro, ma non le sue forme, passarono via via nella liturgia cristiana, nel tema della croce di fuoco e nei candelabri pasquali che andarono ad arredare le chiese cristiane. Invece fu soltanto con l'epoca carolingia, dagli inizi del IX secolo – e non più esclusivamente a Roma ma in un più ampio contesto europeo (Italia, Francia, Spagna, Inghilterra e soprattutto Germania) – che la *menorà* tornò prepotentemente alla ribalta in ambito cristiano, quando la sua forma (ma non i suoi significati) fu fedelmente ricalcata in quei monumentali candelabri, appunto a sette bracci, destinati alla liturgia cristiana nei luoghi di culto. È uno strano caso di trasmigrazione di simboli che ha una sua precisa spiegazione: divenuto primo imperatore del Sacro Romano Impero la mattina di Natale dell'anno 800 a Roma per mano di papa Leone III, 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. In questo discorso di assimilazione rientrò anche la *menorà*, a rafforzare il concetto che accomunava la chiesa cristiana carolingia all'antico Tempio di Gerusalemme. Si hanno testimonianze precise di almeno due candelabri cristiani a sette bracci, purtroppo perduti, realizzati in epoca carolingia (quelli delle chiese del Redentore di Aniane in Francia e di Fulda in Germania, entrambe di fondazione imperiale). La realizzazione di questi enormi candelabri liturgici, avviata sotto Carlo Magno, ebbe una larga diffusione nel corso del Medioevo e anche del Rinascimento. Quello della Busdorkirche di Paderborn esposto in mostra, risalente al 1300, ne è un preziosissimo esempio.

FROM LATE ANTIQUITY TO THE FOURTEENTH CENTURY

The scope and extent of the dissemination of the menorah as an image, which had begun in Christian Rome in Late Antiquity and had spread first to the Middle East and then throughout the Mediterranean Basin, reached phenomenal proportions in the Middle Ages. The numerous exhibits on display in this section offer a significant sampling of that dissemination. The menorah was depicted on every possible occasion in Jewish culture from the 3rd and 4th centuries AD right up to the end of the Middle Ages: in catacombs and synagogues, on sarcophagi and funerary inscriptions, on grave lamps and capitals, in the form of graffiti, on building bricks, coins and extremely rare glass decorated in gold, on bronze pendants and jewels, in manuscripts decorated in micrography, in mystic and kabbalistic texts, or in illuminated manuscripts such as the two rare manuscripts with the mesorah (the traditional rabbinical oral interpretation of the Holy Scriptures) from the Biblioteca Palatina in Parma, dating back to 1277 and to the second half of the 14th century respectively. These texts' illuminations include a seven-branch candelabrum of monumental proportions among the sacred items from the Temple of Jerusalem. In the broader Christian context, the Middle Ages witnessed a constant process designed systematically to include the Jewish religion, its symbols and its sacred texts in the Christian vision and liturgy. This section hosts several superb examples of the process over the centuries: for example the so-called Bible of St. Paul's Without the Walls from the Carolingian era, a masterpiece astonishingly rich in splendid illuminations, one of which includes a depiction of the menorah, or the codex known as the Compendium Historiae in Genealogia Christi compiled by Peter of Poitiers in circa 1167, which also contains a stylised depiction of the menorah. Initially, in Late Antiquity, this sweeping process of gradual assimilation involved the menorah only marginally in the sense that, while many of the symbolic metaphors, spiritual elements and mystic allusions implicit in the concept of light and proper to the menorah gradually entered the Christian liturgy in the theme of the cross of fire and in the paschal candles that began to adorn Christian churches, the candelabrum's distinctive shape did not. It was not until the Carolingian era in the early years of the 9th century (and no longer only in Rome but in a broader continental context embracing Italy, France, Spain, the British Isles and, more especially, Germany) that the menorah made its powerful entry onto the Christian stage when its shape (though not its significance) was faithfully emulated in the monumental seven-branch candelabra that began to be used in Christian worship. There is, a specific explanation for this bizarre instance of the transmigration of symbols: when Charlemagne was crowned first holy Roman emperor by Pope Leo III in Rome on Christmas morning in the year 800 AD, he began to pursue a policy designed to bolster the legitimacy of his power by binding his dynasty to that of the Roman emperors on the one hand, and by evoking the image of Jerusalem at the time of David and Solomon and to the symbology of the Temple on the other. This assimilation process included the menorah as part of a move to strengthen the concept associating the Carolingian Church with the ancient Temple of Jerusalem. Specific testimonials to this process include at least two Christian seven-branch candelabra (both sadly now lost) from the Carolingian era, one from the church of the Redeemer in Aniane in France and the other from Fulda in Germany, both of which were of imperial foundation. These huge liturgical candelabra, whose production began under Charlemagne, enjoyed enormous popularity in the Middle Ages and on into the Renaissance. The Busdorfkirche candelabrum from Paderborn, on display here, is an extremely valuable example dating back to 1300.

IL MISTERIOSO DESTINO DELLA MENORÀ: DAGLI SCRITTI DI PROCOPIO DI CESAREA E DI PAOLO DIACONO ALLE ALTRE LEGGENDE SUL MITICO CANDELABRO D'ORO

Dopo le testimonianze rabbiniche che per tutto il II secolo d.C. ricordano la *menorà* conservata nel *Templum Pacis* insieme agli altri arredi del Tempio di Gerusalemme condotti a Roma da Tito, le tracce storiche relative alla permanenza del candelabro a Roma tra il III e il V secolo d.C. sono molto esigue. Un riferimento, anche se poco preciso, è nel *De Bello Vandalico* di Procopio di Cesarea, scritto tra il 542 e il 545. Procopio (490-575), grande storico al seguito del generale di Giustiniano Belisario, racconta che durante l'assedio di Roma dei vandali (siamo nel 455) re Genserico s'impadronì "dell'imperiale tesoro, e d'ogni suppellettile preziosa nella città [...]; né l'insaziabile sua avarizia perdonò agli stessi ornamenti dei tempj [templi]". Procopio parla dunque del furto di tutte le preziosità presenti a Roma nel palazzo imperiale e nei templi (e quindi forse anche della *menorà*), ma non fa alcun preciso riferimento al candelabro né agli altri tesori del Tempio di Gerusalemme. Un passo successivo del *De Bello Vandalico* fornisce ulteriori indizi, anch'essi piuttosto vaghi. Nel 533 il generale Belisario, al cui seguito era Procopio, conquistò Cartagine sconfiggendo i vandali, di cui razzìò tutti i tesori di guerra portandoli in trionfo a Costantinopoli per consegnarli all'imperatore Giustiniano. Procopio racconta così l'arrivo dei tesori a Bisanzio: "Tra le spoglie vedevi tutta la suppellettile spettante in addietro al re vinto, aurei troni, [...] vasi d'oro e così pure l'intiero apprestamento della reale mensa; argento a miriadi di talenti, ed in fine tutti gli arredi sontuosissimi e preziosissimi del palazzo di Roma, tolti da Gizerico nel mettere a sacco la città [...]. Fra le antedette suppellettili eranvi ancora du' sacri vasi di molto pregio tolti agli Ebrei, e portati a Roma da Tito e Vespasiano dopo l'espugnazione di Gerusalemme. Tal giudeo pertanto ravvisatili disse ad un amico suo e dell'imperatore, che mal ne verrebbe portandoli nel palazzo di Bizanzio, non convenendo loro altro luogo che quello dove Salomone re di sua gente dapprincipio aveali posti [...]. Giustiniano alla riferita delle costui rimostranze ordinò immantinente, sopraffatto da grandissimo timore, che li avessero in dono i cristiani tempj [templi] di Gerusalemme". Anche qui dunque, nonostante il riferimento al Tempio di Gerusalemme, non si parla esplicitamente della *menorà*. A Gerusalemme, e in una chiesa cristiana, non è rispedito il candelabro a sette bracci, come spesso si afferma, ma sono rispediti i due vasi sacri provenienti dal Tempio, di cui Giustiniano volle disfarsi 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.

Un'altra delle tante leggende fiorite attorno alle sorti della *menorà* afferma che fu il re dei visigoti Alarico a razzare il candelabro a Roma durante il sacco durato tre giorni nell'agosto del 410, ammesso in realtà che il candelabro esistesse ancora a quella data e non fosse già stato distrutto. Secondo questa leggenda, da Roma la *menorà* sarebbe quindi finita sul greto del fiume Busento nei pressi di Cosenza dove Alarico, colpito da morte improvvisa, come racconta il monaco longobardo Paolo Diacono (720-799) nella *Historia Langobardorum*, fu segretamente sepolto insieme a tutti i suoi tesori.

Nel fluire dei secoli le leggende sulle sorti della *menorà* crebbero notevolmente. Si tratta di racconti di cui molto spesso è impossibile risalire

Nel fluire dei secoli le leggende sulle sorti della *menorà* crebbero notevolmente. Si tratta di racconti di cui molto spesso è impossibile risalire alle origini. Sempre nel V secolo, secondo alcuni racconti la *menorà* sarebbe finita in modo avventuroso a Carcassonne in Francia e poi nei secoli successivi, ma non si capisce come, per mano dei Templari a Rennes-le-Château (50 chilometri a sud di Carcassonne). Stando ad altre leggende la *menorà* non si sarebbe mai allontanata da Roma. Secondo alcuni si troverebbe sul fondo del Tevere, dove si sarebbe inabissata una delle navi – quella appunto con a bordo la *menorà* – che trasportava il bottino del sacco di Alarico. La *Tabula Magna Lateranensis* invece, una lunga iscrizione a tessere musive con lettere dorate su fondo scuro murata a sinistra della porta della sagrestia di San Giovanni in Laterano, risalente al pontificato di Niccolò IV (1288-1292), annovera anche la *menorà* tra le reliquie (troppe e incredibili) custodite nella basilica lateranense e nella vicina cappella di San Lorenzo, cui si accede salendo la Scala Santa. Poco più di un secolo prima, all'incirca nel 1170, il viaggiatore ebreo Beniamino da Tudela raccontava che in San Giovanni in Laterano vi era una grotta in cui in origine Tito aveva nascosto gli arredi del Tempio di Gerusalemme trasportati a Roma. Si tratta naturalmente di ipotesi prive di fondamento, legate al fascino delle reliquie provenienti dal Medioriente durante il lungo e controverso periodo delle crociate. Ma sono bastate a perpetuare fino al XX secolo la credenza che la *menorà* potesse essere ancora conservata a Roma, addirittura segretamente in Vaticano. A un'antica tradizione ebraica è infine legata la convinzione secondo cui la *menorà* fu salvata dalla distruzione durante la devastazione del primo Tempio di Gerusalemme a opera dei babilonesi (586 a.C.) e che allora fu segretamente ricoverata tra le fondamenta del Tempio dove ancora attende di essere ritrovata e di tornare a splendere nell'era messianica.

THE MYSTERIOUS FATE OF THE MENORAH: THE WRITINGS OF PROCOPIUS OF CAESAREA AND PAUL THE DEACON, AND OTHER LEGENDS SURROUNDING THE MYTHICAL GOLDEN CANDELABRUM

After the rabbinical texts confirming until the end of the 2nd century AD that the menorah and the other items which Titus brought to Rome from the Temple of Jerusalem were to be found in the Temple of Peace, there are very few historical traces of the candelabrum's whereabouts in Rome from the 3rd to the 5th centuries. A somewhat vague reference is to be found in Procopius of Caesarea's De Bello Vandalico, written between 542 and 545 AD. Procopius (490–575), a historian in the entourage of Emperor Justinian's general Belisarius, tells us that when the Vandals laid siege to Rome in 455, their king Genseric seized "the imperial treasure, and every other valuable item in the city [...]; nor did his insatiable greed spare even the ornaments in the temples". Procopius here is referring to the theft of all the items of value stored in the imperial palace and the temples of Rome (thus possibly also the menorah) but he makes no specific reference either to the candelabrum or to any other of the treasures from the Temple of Jerusalem. A later passage in the De Bello Vandalico provides us with further clues, but once again they are fairly vague. General Belisarius, with Procopius in his entourage, conquered Carthage and defeated the Vandals in 533, seizing all their spoils of war and bearing them in triumph to Constantinople, where he presented them to the Emperor Justinian. This is how Procopius describes the arrival of those spoils in Constantinople: "Among the spoils you could see all of the goods and chattels formerly belonging to the defeated king, with thrones of gold, [...] bowls of gold and everything needed to grace the royal table; with a myriad silver talents, and finally, with all of the most sumptuous and most precious furnishings from the palace of Rome seized by Gizeric [Genseric] when he sacked the city [...]. The aforesaid chattels still included two sacred vases of great value taken from the Jews and brought to Rome by Titus and Vespasian after the storming of Jerusalem. A Jew, on spying them, confided in a friend who was also a friend to the emperor that to house them in the palace of Byzantium would bring nothing but evil, for there was no other fitting abode for them than the place in which Solomon, the king of his people, had first put them [...]. On being informed of the man's remonstrations, and being overcome with immense fear, Justinian immediately ordered that they should be given to the Christian temples of Jerusalem". Here again, despite the reference to the Temple of Jerusalem, Procopius fails to mention the menorah in specific terms. What the emperor sent back to Jerusalem – and to a Christian church at that – was not the seven-branch candelabrum as is often asserted, but two sacred vases from the Temple, of which Justinian wished to be rid after hearing of a warning issued by a Jew close to his court who hinted at the calamities visited on all those who had coveted them in the past.

Another of the countless legends surrounding the fate of the menorah alleges that Alaric, king of the Visigoths, looted the candelabrum in Rome in the course of his three-day sack of the city in 410 AD, although this presupposes that the candelabrum was still in existence at that date and had not already been destroyed. According to this legend, the menorah eventually ended up in the bed of the river Busento at Cosenza. The Longobard monk Paul the Deacon (720–99 AD) tells us that Alaric's sudden death in that city led to his secret burial in the riverbed together with all of his treasures. The number of legends surrounding the menorah's fate was to grow considerably over the centuries, and in many cases it is virtually impossible to

The number of legends surrounding the menorah's fate was to grow considerably over the centuries, and in many cases it is virtually impossible to trace their origin. A number of 5th century accounts suggest that after a hectic journey the menorah ended up in Carcassonne, in what is now France, and that in the centuries thereafter it found its way to Rennes-le-Château (some 50 km to the south of Carcassonne) thanks to the Knights Templar, although it is not clear exactly what role they are supposed to have played in the story. Other accounts claim that the menorah has never left Rome. One legend hints that it has been lying at the bottom of the river Tiber ever since the boat carrying it away after Alaric's sack of the city sank without trace; while the Tabula Magna Lateranensis, a lengthy mosaic inscription with gilded letters on a dark ground now displayed to the left of the door leading into the sacristy of the Basilica of St. John Lateran and dating back to the pontificate of Nicholas IV (1288–92), lists the menorah among the relics – both excessive in number and implausible in nature – which it claims were held in the Lateran and in the nearby Chapel of St. Lawrence at the top of the Scala Santa. A little over a century later, in circa 1170, a Jewish scholar and traveller named Benjamin of Tudela wrote that there was a cave in St. John Lateran where Titus had originally hidden the furnishings which he had brought to Rome from the Temple of Jerusalem. Naturally these hypotheses were totally groundless and were probably sparked by the enticing allure attaching to relics from the Middle East during the long and controversial period of the Crusades. Yet they sufficed to perpetuate the belief that the menorah might still be in Rome (even hidden somewhere in the Vatican) well into the 20th century.

And finally, an ancient Jewish tradition maintains that the menorah was rescued during the destruction of the first Temple of Jerusalem by the Babylonians in 584 BC and that it was secretly buried deep beneath the Temple's foundations, where it is still awaiting discovery so that it can resume its former splendour in the Messianic age.

IL RINASCIMENTO

La realizzazione dei candelabri liturgici cristiani esemplati sulle forme della *menorà* perdurò durante tutto il Rinascimento e in alcuni casi, come si vedrà nelle sezioni successive, fino al Settecento e anche oltre. Di questi monumentali arredi cristiani – di cui in questa sala sono esposte due testimonianze straordinarie: i due candelabri di Maso di Bartolomeo fusi tra il 1440 e il 1441 per il duomo di Prato e il duomo di Pistoia – la massima espressione è il colossale, misterioso Candelabro Trivulzio del 1200, giunto al duomo di Milano nel secondo Cinquecento. Altri sorprendenti esempi, oltre a quelli esposti in mostra, sono i candelabri della cattedrale di Essen (973-1011), del duomo di Braunschweig (antecedente al 1196) e del duomo di Magdeburg del 1494.

Passando ad un altro versante, forse anche sull'onda della riscoperta quattrocentesca del simbolo della *menorà* in un ambito neoplatonico che si muoveva tra dottrine alchemiche e discipline esoteriche, tra mistica e astrologia, tra gnosi e cabala, a partire dagli inizi del Cinquecento la fortuna visiva della *menorà* si registra in un più diffuso contesto culturale di matrice cristiana legato alla pittura di storia. La presenza del candelabro in una folta serie di affreschi e dipinti che vanno dagli inizi del XVI a tutto il XIX secolo, legati alla messa in scena delle vicende del Tempio di Gerusalemme, documenta indirettamente il valore universale della *menorà* come simbolo con cui veniva immediatamente identificato l'ebraismo e – si direbbe in linguistica – come sineddoche del Tempio: una parte per indicare il tutto. La *menorà* diveniva così uno strumento visivo subito identificabile, in grado di connotare in modo immediato e incontrovertibile lo spazio sacro del Tempio di Gerusalemme o le storie bibliche a esso irrelate. Intorno al 1512 Raffaello ne collocò l'immagine al centro dell'affresco della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* nelle Stanze Vaticane dipingendola correttamente, grazie alle sue profonde cognizioni archeologiche, con la base a tre piedi e non con la base ellenistica romanizzata dell'arco di Tito. Giulio Romano (nella *Circoncisione di Gesù* al Tempio del 1520-1524 proveniente dal Louvre) e Marcello Venusti (nella *Cacciata dei Mercanti dal Tempio* della National Gallery di Londra, dipinta dopo il 1550 su disegni di Michelangelo) fanno della *menorà* ammantata di un'aura metafisica grazie alla luce emanata dalle sue sette fiammelle, insieme alle leggendarie colonne tortili del Tempio di Salomone, l'elemento preminente delle loro scenografiche ricostruzioni. Di ambito ebraico è esposto in questa sala un eccezionale *parokhet* (la cortina che nelle sinagoghe protegge l'*aron*, l'armadio santo che custodisce i rotoli della Legge) realizzato alla metà del XVI secolo con ogni probabilità a Istanbul in un laboratorio di tessitura legato alla corte del sultano. Nel *parokhet*, che fonde straordinariamente motivi mamelucchi con tecniche d'intreccio e motivi floreali propri dell'arte ottomana ed elementi iconografici tipici dei frontespizi di libri ebraici stampati in Italia nel XVI secolo, compare in alto la scritta ebraica “Questa è la porta del Signore per cui entreranno i giusti” (Salmi 118, 20). All'interno dell'arco, oltre alla *menorà* con l'insolito basamento ispirato all'arte islamica, compaiono in alto un *keter Torà* (la corona che insieme ai *rimmonim* adorna il *sefer Torà*, cioè il rotolo della Bibbia, quando è chiuso e custodito nell'*aron*) e un braciere in basso, allusivi al Tempio di Gerusalemme.

THE RENAISSANCE

The production of Christian liturgical candelabra inspired by the shape of the menorah continued throughout the Renaissance, and in several cases (as we shall see in later sections) well into the 18th century and even later. The most magnificent of these monumental Christian items – of which this room hosts two superb examples in the shape of Maso di Bartolomeo's two candelabra cast for the cathedrals of Prato and Pistoia between 1440 and 1441 – is unquestionably the mysterious Trivulzio Candelabrum, forged in circa 1200 and which entered Milan cathedral in the second half of the 16th century. Other astonishing examples, in addition to those on display here, include the candelabra in the cathedrals of Essen (973–1011), Brunswick (before 1196) and Magdeburg (1494). On a different note, it was possibly in the wake of the 15th century rediscovery of the menorah as a symbol in the Neoplatonic circles which dabbled in alchemy and esoteric disciplines, in mysticism and astrology and in Gnosticism and the Kabbala, that the visual popularity of the menorah spread to the broader cultural context of Christian inspiration that was historical painting in the early 16th century. The presence of the candelabrum in a considerable number of frescoes and paintings depicting episodes from the story of the Temple of Jerusalem and stretching in date from the early 16th to the late 19th centuries, indirectly points to the menorah's universal value both as a symbol instantly identifying Judaism and as a synecdoche (a part signifying the whole) of the Temple itself. Thus it was that the menorah became an instantly identifiable tool capable of immediately and unquestionably identifying the sacred space of the Temple of Jerusalem or the Bible stories related to it. Painting in circa 1512, Raphael placed an image of the menorah at the heart of his fresco depicting the Expulsion of Heliodorus from the Temple in the Vatican Stanze, his profound knowledge of archaeology allowing him to portray it correctly with a tripod base rather than with the Romanised Hellenistic base shown on the Arch of Titus. Giulio Romano in his Circumcision of Jesus in the Temple (1520–4) now in the Louvre, and Marcello Venusti in his Purification of the Temple (1550, after a drawing by Michelangelo) now in the National Gallery in London, both use the menorah (the flames from its seven bowls lending it something of a metaphysical aura) as the dominant element in their scenographic reconstructions together with the Temple's legendary helical Solomonic columns.

The Jewish items on display in this room include an exceptional parochet, the curtain protecting the aron or Torah ark containing the Scrolls of the Law in a synagogue. The parochet, which is likely to have been made in a textile workshop associated with the court of the sultan in Istanbul in the mid-16th century, skilfully combines typical Mameluke features with weaving techniques and floral motifs proper to Ottoman art and with iconographic elements typical of the frontispieces in Jewish books printed in Italy in the 16th century. The words in Hebrew are from Psalm 118:20: "This [is the] gate of the Lord, into which the righteous shall enter". Inside the arch, beyond the menorah with its unusual base inspired by Islamic art, we see a keter Torah – the crown which adorns the sefer Torah, in other words the scroll of the Bible, together with the rimmonim, when the scroll is closed and stored in the aron – above and a brazier below, both alluding to the Temple of Jerusalem.

IL SEICENTO E IL MONDO BAROCCO

Nel corso del Seicento i due dipinti più straordinari in cui compare la *menorà* sono le due grandi tele in cui Nicolas Poussin mette in scena l'evento drammatico ed epocale della distruzione del Tempio di Gerusalemme da parte delle truppe del generale Tito nell'agosto del 70 d.C. La prima versione del tema (Gerusalemme, The Israel Museum), esposta per la mostra al Museo Ebraico di Roma, fu dipinta tra il 1625 e il 1626 per il cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII. La seconda versione (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), esposta in questa sala, fu realizzata nel 1638 sempre per Francesco Barberini come dono diplomatico per Ferdinando III imperatore del Sacro Romano Impero. Il dipinto, come l'altro dell'Israel Museum, ritrae 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 attendibile perché testimone oculare di quei fatti – racconta che Tito aveva convinto tutti i suoi generali a salvare il Tempio dalla distruzione. Ciononostante, durante uno scontro notturno nel cortile esterno del Tempio tra israeliti e soldati romani, un militare romano lanciò un tizzone ardente all'interno dell'edificio da una finestra rimasta aperta. L'incendio divampò. Tito accorse immediatamente e con le urla e con i gesti – così come è raffigurato nel dipinto – intimò in ogni modo ai suoi soldati di spegnere l'incendio. Ma tutto fu vano. Il generale romano appariva così come un pacificatore illuminato costretto alla guerra soltanto dagli eventi. La monumentale *menorà* trafugata dal Tempio, raffigurata così come ci è restituita dal rilievo dell'arco di Tito, campeggia sul margine sinistro della tela e connota immediatamente la tremenda razzia che si sta consumando sotto i nostri occhi.

In un ambito classicista si colloca anche il dipinto dell'olandese Salomon de Bray, in cui è raffigurato l'incontro tra il re Salomone e la regina di Saba dinanzi al Tempio irrorato di luce e ricostruito secondo un nitore architettonico derivato dal Rinascimento italiano. La scena è inquadrata dalle due monumentali colonne (dipinte in stile dorico e non tortili come le voleva la tradizione) che nell'area del Tempio di Salomone accoglievano i fedeli ai lati del portale d'ingresso dell'edificio: *Boaz* e *Jachin*, come indicano le iscrizioni sui dadi dei basamenti. All'interno il sommo sacerdote offre incenso sull'altare posto nell'area del Santo dinanzi alla cortina che divide dal Santo dei Santi in cui è conservata l'arca dell'alleanza con le Tavole della Legge e la verga di Aronne. A destra sono collocati gli altari dei pani. Vi si scorgono non una ma ben cinque *menorot* (plurale di *menorà*), la cui base però è completamente inventata sia rispetto alle descrizioni bibliche sia rispetto all'immagine dell'arco di Tito. De Bray doveva conoscere i due passi delle Scritture (I Re 7, 49; Cronache 24, 7) in cui è detto che nell'area del Santo all'interno del Tempio, oltre alla *menorà* posta a sinistra proprio di fronte agli altari dei pani, esistevano dieci ulteriori lampade d'oro, disposte cinque per lato lungo i due muri longitudinali del Santo. Qui è detto che Salomone realizzò dieci candelabri d'oro “secondo la forma prescritta”.

Passando alle arti decorative, appartiene all'universo barocco la straordinaria coppia di candelabri cristiani a sette bracci forgiati in argento e lavorati a incisione e a sbalzo dall'argentiere catalano Joan Matons su disegni dello scultore Joan Roig tra il 1704 e il 1718 per la cattedrale di Palma di Maiorca. Si tratta di due tra i maggiori capolavori dell'oreficeria spagnola.

THE SEVENTEENTH CENTURY AND THE BAROQUE WORLD

The two most outstanding 17th century paintings featuring the menorah are two large canvases by Nicolas Poussin, in which the artist depicts the dramatic, earth-shattering event that was the destruction of the Temple of Jerusalem by the Roman general Titus' troops in August 70 AD. The first version of the theme (now in the Israel Museum in Jerusalem and on display at the Jewish Museum of Rome for the duration of the exhibition) was painted for Cardinal Francesco Barberini, a nephew of Pope Urban VIII, between 1625 and 1626. The second version (now in the Kunsthistorisches Museum's Gemäldegalerie in Vienna and on display in this room) was commissioned by Francesco Barberini and painted in 1638 as a diplomatic gift for the Holy Roman Emperor Ferdinand III. Both paintings illustrate a specific moment in the Temple's destruction, of which we find a detailed account in Flavius Josephus' De Bello Judaico (Book VI, Chapters 4-5, 220-285). This Jewish historian, a reliable source inasmuch as he was an eye-witness to the events he relates, tells us that Titus persuaded all his generals to save the Temple from destruction. But despite his orders, a Roman soldier tossed a burning ember into the building through a window that had been left open, in the course of a nighttime clash between the Israelites and Titus' men in the Temple's outer courtyard. Fire broke out and Titus raced to the scene at once, shouting and gesticulating to his men to put the fire out by every means possible (as we can see in the painting). In the event his efforts were vain, but the episode cast the Roman general in the role of an enlightened peacemaker forced solely by circumstance to resort to violence. The monumental menorah looted from the Temple, shown here as it is depicted in the carved relief on the Arch of Titus, can be seen on the left-hand side of the painting, immediately conveying the full horror of the looting and pillaging taking place before our very eyes.

Also classicising in tone, Dutch artist Salomon de Bray's painting depicts the meeting between King Solomon and the Queen of Sheba in front of the Temple inundated with light and reconstructed with an architectural clarity inspired by the Italian Renaissance. The scene is framed by the two monumental columns (depicted using the Doric order rather than the helical form stipulated by the tradition) that greeted the faithful on either side of the building's main doorway. The columns were called Boaz and Jachin, as we can see from the inscriptions on their bases. Inside the Temple, the high priest offers incense on the altar in the Holy Place, before the curtain separating the area from the Holy of Holies in which the Ark of the Covenant containing the Tables of Law and the rod of Aaron were kept. On the right we see the tables of the shewbread. We also see not one but fully five menorot (the plural of menorah), their bases an outright invention compared either to the descriptions in the Bible or to the carved relief on the Arch of Titus. De Bray must have been familiar with the two passages from the Bible (I Kings 7:49 and Chronicles 24:7) telling us that the Holy Place inside the Temple contained not only the menorah, on the left opposite the tables of the shewbread, but also ten other golden lamps set five a side down its long walls. The Bible tells us that Solomon commissioned ten golden candelabra "in accordance with the prescribed form".

In the sphere of the decorative arts, the superb pair of Christian seven-branch candelabra wrought in silver, engraved and embossed by the Catalan silversmith Joan Matons to a design by the sculptor Joan Roig for the cathedral of Palma de Mallorca between 1704 and 1718 are pure products of the Baroque era and two of the greatest masterpieces of Spanish goldwork in the world.

LA MENORÀ NELLE ARTI APPLICATE EBRAICHE E NEGLI ARREDI CERIMONIALI: DALL'EPOCA DEI GHETTI ALL'EMANCIPAZIONE

In ambito ebraico, mentre nel corso del medioevo la capillare diffusione del simbolo della *menorà* era stata affidata soprattutto ai manoscritti e ai codici miniati delle Sacre Scritture, ai testi della *Qabbalà* e alle straordinarie micrografie, a partire dal Cinquecento e dall'istituzione dei ghetti la *menorà* si impossessò letteralmente di ogni genere e di ogni forma di arte decorativa: tessuti (*mappot*, *parokhyot*, *kapporiot*, *meilim*), argenti (*atarot*, *rimmonim*, corone, lampade per Chanukkà, *shadday*, legature di libri), manoscritti, testi a stampa, *ketubbot* (contratti di matrimonio), pergamene e vere e proprie *menorot* spesso realizzate in bronzo o più raramente in legno. Quanto più forte si faceva la segregazione e la sottomissione degli ebrei in Europa, tanto più potente emergeva il simbolo della *menorà* come emblema di libertà, dignità ed emancipazione. Dal Cinquecento l'arte ebraica imboccò dunque una strada leggendaria affidata all'universo della decorazione aniconica, declinata soprattutto nelle sfere dei tessuti e degli argenti, distante dalla scultura o dalla pittura mimetica per il divieto assoluto imposto dalla religione ebraica alla raffigurazione della divinità e del creato. Di questo cosmo è qui esposta una straordinaria antologia che tocca diverse forme d'arte e spazia dal XVI al XIX secolo.

Molte delle opere di questa sala sono legate all'arredo dell'oggetto più sacro e prezioso per l'ebraismo: il *Sefer Torà*, cioè il rotolo del Pentateuco custodito nell'armadio santo della sinagoga, di cui è qui esposto un rarissimo esemplare del XV-XVI secolo proveniente da Casale Monferrato. Infatti molti oggetti d'arte decorativa prodotti dalla cultura ebraica sono legati proprio all'ornamento del *Sefer Torà* e in molti di essi compare la *menorà*. Le tre *mappot* (plurale di *mappà*) riccamente ricamate ci offrono una pregevole campionatura del tessuto che tuttora viene utilizzato per avvolgere il rotolo della Torà, i cui bastoni, una volta accostati quando il rotolo è avvolto e sormontato da una corona d'argento che lo cinge, sono addobbati alla sommità da due *rimmonin* anch'essi d'argento (veri e propri pinnacoli). I *meilim* invece (plurale di *me'il*) sono dei manti usati per coprire il *Sefer Torà*.

Direttamente desunta dalla *menorà* è invece la lampada, generalmente da parete, i cui lumi (otto cui si aggiunge lo *shammash*, il “servitore”, utilizzato per accenderli per un totale di nove) vengono illuminati uno per sera durante l'annuale festa di Chanukkà (inaugurazione). La ricorrenza commemora il prodigio, narrato nel Talmud, dell'ampolla d'olio puro rinvenuta miracolosamente nel Tempio sconsacrato all'indomani della vittoria di Giuda Maccabeo sui Seleucidi di Antioco IV Epifane con cui si riuscì a far ardere di una bellissima luce le lampade della *menorà* per ben otto giorni pur essendo l'olio sufficiente per un solo, permettendo così di giungere alla riconsacrazione (appunto inaugurazione) del Tempio il 25 di Kislev del 165 a.C.

THE MENORAH IN JEWISH DECORATIVE ART AND CEREMONIAL ORNAMENTS: FROM THE GHETTO PERIOD TO EMANCIPATION

While the manuscripts and illuminated codices of the Holy Scriptures, the texts of the Kabbalah and the superlative micrography were chiefly responsible for the widespread dissemination of the menorah as a symbol in the sphere of Jewish culture in the Middle Ages, the candelabrum spread like wildfire, literally invading every genre and type of decorative art, when the ghettos were established in the 16th century. It began to adorn fabrics (mappot, parokhyot, kapporiot, meilim), silverware (atarot, rimmonim, crowns, Hanukkah lamps, shadday, book bindings), manuscripts, printed texts, ketubbot (marriage contracts) and parchments, while a trend took hold involving the manufacture of bronze (or more rarely wood) menorot. The stronger the segregation and subjugation of the Jews in Europe, the more powerful the use of the menorah as a symbol of freedom, dignity and emancipation. Starting in the 16th century, Jewish art pursued a pioneering path based on aniconic decoration, chiefly in the spheres of textiles and of silverware, as distant as possible from mimetic painting or sculpture on account of the Jewish religion's total ban on the depiction of the Divinity or of creation. This section showcases an outstanding selection of items ranging from the 16th to the 19th centuries reflecting this trend in a variety of different art forms.

Many of the exhibits in the room are associated with the adornment of Judaism's most holy and precious object, the sefer Torah, in other words the scroll of the Pentateuch kept in the sacred Torah ark in the synagogue. The extremely rare 15th–16th century example on display here comes from Casale Monferrato. Much of the decorative art produced by Jewish culture revolves around the sefer Torah, and the menorah adorns many of the items. Three richly embroidered mappot (the plural of mappah) are representative of the kind of fabric still used today to wrap the scrolls of the Torah, the tips of whose shafts, which lie side by side once the scroll is wrapped and surmounted by a silver crown, are adorned with two rimmonin (pinnacles) also in silver. Meilim (the plural of me'il), on the other hand, are the mantles used to cover the sefer Torà.

A direct derivation of the menorah is the lamp – generally a wall lamp – whose lights (eight plus the shamash or "attendant" used to light them, bringing the total number of lights to nine) are kindled, one each evening, during the annual festival known as Hanukkah (inauguration). The festival commemorates a prodigy described in the Talmud, when a cruse of pure oil was miraculously discovered in the desecrated Temple the day after Judas Maccabeus' victory over the Seleucid king Antiochus IV Epiphanes. Even though there appeared to be only enough oil for one day, the menorah lamps filled with this miraculous substance managed to burn for eight whole days, emanating a beautiful light and thus allowing the Jews to reconsecrate (or "inaugurate") the Temple on 25 Kislev in the year 165 BC.

L'OTTOCENTO

L'Ottocento italiano scoprì il valore epico delle gesta antiche del popolo d'Israele. Dall'enfasi narrativa neoclassica, avvezza a trattare storie esemplari elevandole a modello di etica e di virtù, al messaggio politico (un caso davvero eccezionale) di Francesco Hayez con *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* (1863-1867; Venezia, Gallerie dell'Accademia, purtroppo non concesso in prestito per la mostra), l'arte italiana approfondì in modo crescente le vicende della nazione ebraica come esempio per il popolo italiano e prototipo di orgoglio nazionale e di riscatto. Il *Nabucco* di Giuseppe Verdi su libretto di Temistocle Solera, messo in scena per la prima volta alla Scala di Milano nel 1842 e contenente il mancato inno nazionale del *Va' pensiero* con i suoi versi intrisi di dolore e di patriottismo, simboleggiava negli ebrei vinti e soggiogati dai babilonesi di Nabucodònosor nel 586 a.C. il popolo italiano in mano allo straniero.

Agli inizi dell'Ottocento invece, in un'altra temperie culturale ancora priva di empiti patriottici ma animata, dopo la palingenesi civile della rivoluzione francese, dall'idea di dover offrire al popolo attraverso la pittura esempi di virtù, fu il visionario e coltissimo Luigi Ademollo a interessarsi alle vicende del popolo d'Israele e a rispolverare il simbolo della *menorà*. Al di là però delle prerogative civili e ideali che connotarono il riferimento a Israele e al Tempio di Gerusalemme nell'arte italiana del XIX secolo, l'enfasi narrativa romantica rese protagonista la *menorà* di un altro importante dipinto dell'Ottocento europeo, il cui artefice, il russo Karl Pavlovič Brjullof, può essere considerato insieme a Hayez uno dei maggiori pittori di storia di tutto il secolo. Quando ormai la sua lunga stagione italiana volgeva al termine, Brjullof lavorò dal 1833 al 1835, senza in realtà mai condurlo definitivamente a termine, al *Sacco di Roma di Genserico del 455*. Riprendendo la leggenda fondata sui racconti del *De Bello Vandalico* di Procopio di Cesarea che voleva la *menorà* e gli altri arredi sacri del Tempio trafugati da Roma nel 455 dalle truppe del re dei vandali, sullo scenario drammatico di una Roma in fiamme, Brjullof collocava come assoluta protagonista la *menorà* proprio al centro del dipinto, tra Genserico raffigurato come un cosacco russo e l'imperatrice Licinia Eudossia con le figlie Eudocia e Placidia rapite dai vandali.

Sebbene non vi compaia la *menorà*, *Il sacco di Roma di Alarico del 410* di Joseph-Noël Sylvestre (1890) è esposto in mostra per evocare un'altra delle leggende che hanno arricchito la storia millenaria del candelabro ebraico. Quella secondo cui sarebbe stato il re dei visigoti Alarico a razziarla durante il sacco di Roma durato tre giorni nell'agosto del 410 d.C.

Al di là della pittura di storia, ci riporta invece indietro agli inizi dell'Ottocento, e al contesto romano, il modello dipinto dell'apparato effimero che l'architetto Leopoldo Buzi eresse nel 1814 per il solenne ritorno a Roma di papa Pio VII dopo la caduta dell'impero napoleonico. In quell'occasione gli ebrei romani, unendosi alle celebrazioni organizzate dal resto della cittadinanza, commissionarono all'architetto questa imponente macchina scenica costituita di tavolati, tele dipinte e cartapesta con un nuovo prospetto di stile neoclassico della facciata delle "Cinque Scole", cioè l'edificio che conteneva le cinque antiche sinagoghe di Roma distrutto alla fine dell'Ottocento per fare spazio al risanamento del ghetto e alla costruzione del Tempio Maggiore.

THE NINETEENTH CENTURY

In the 19th century Italian art discovered the epic nature of the deeds accomplished by the Children of Israel. From Neoclassical narrative with its emphasis on exemplary stories elevated to the lofty status of models of ethical virtue, to the truly exceptional political message which Francesco Hayez built into his Destruction of the Temple of Jerusalem (1863–7; Venice, Gallerie dell'Accademia – requested loan unfortunately not granted for the exhibition), Italian art explored the history of the Children of Israel with growing enthusiasm as an example for the Italian people and an archetype of national pride and emancipation. Giuseppe Verdi's Nabucco, to a libretto by Temistocle Solera, first performed at the Scala Theatre in Milan in 1842 and containing what almost became the national anthem, Va' pensiero, its words oozing grief and patriotism, used the Jews defeated and subjugated by Nebuchadnezzar's Babylonians in 586 BC to symbolise the people of Italy under foreign domination.

In the early part of the century, in a different cultural climate still devoid of patriotic vehemence yet driven, after the invigorating civic regeneration of the French Revolution, by a moral duty to use art to offer edifying examples of virtue to the people, a highly cultivated visionary by the name of Luigi Ademollo began to take an interest in the history of the Children of Israel and to revive the symbol of the menorah. But in addition to the civic and ideal prerogatives attendant upon the references to Israel and to the Temple of Jerusalem in 19th century Italian art, the Romantic era's emphasis on narrative led to the menorah being chosen as the protagonist of another major 19th century European painting by Russian artist Karl Pavlovich Bryullov, whom we may fairly consider, together with Hayez, to be one of the most important historical painters of the entire century. Bryullov worked on Genseric's Sack of Rome in 455 from 1833 to 1835, towards the end of his lengthy period of residence in Italy, although he never fully completed the painting. Seeking his inspiration in a legend based on Procopius of Caesarea's account in the De Bello Vandalico to the effect that the menorah and the other sacred items from the Temple were looted by the Vandal king when his troops sacked Rome in 455, Bryullov places the menorah in a prominent position in his composition against the dramatic backdrop of the burning city, between Genseric looking for all the world like a Russian Cossack and the Empress Licinia Eudoxia who is in the process of being abducted by the Vandals together with her daughters Eudocia and Placidia.

While Joseph-Noël Sylvestre's Sack of Rome by Alaric in 410, painted in 1890, does not actually include the menorah in its composition, its presence here is intended to evoke another of the legends that have built up around the candelabrum over the centuries: the story that it was stolen by Alaric the Visigoth during his three-day sack of Rome in August 410 AD.

In addition to historical painting, the section also showcases a painted model of the ephemeral apparatus which the architect Leopoldo Buzi erected in 1814 to mark Pope Pius VII's solemn return to Rome following the collapse of Napoleon's empire. On that occasion the Jews of Rome, joining in the celebrations organised by the rest of the population, commissioned the architect to produce this huge stage set made of boards, painted canvas and papier mâché creating a new façade in the Neoclassical style for the "Cinque Scole", the building containing the five ancient synagogues of Rome that was destroyed at the end of the nineteenth century to make way for the renovation of the ghetto and the construction of today's Tempio Maggiore.

DAL PRIMO DOPOGUERRA AL XXI SECOLO

Nel corso del Novecento la destrutturazione dei linguaggi artistici ha fornito inedite potenzialità semantiche al simbolo della *menorà*, soprattutto tra gli artisti ebrei, isolati o inseriti che fossero in un contesto di arte ebraica. Molti artisti ebrei sfuggiti ai pogrom degli inizi del secolo e alle vessazioni imposte alle comunità ebraiche dei loro rispettivi luoghi d'origine europei – Antonietta Raphaël, Ben Shahn, Zeev Ra'Ban, Boris Schatz, Max Ernst e altri ancora – fecero della *menorà* nei rispettivi contesti culturali e figurativi di approdo un simbolo di identità culturale e religiosa o, com'è nel caso degli artisti impiantatisi nella terra d'Israele agli inizi del Novecento per l'*aliyà*, un emblema di rivendicazione nazionale legato in taluni casi al movimento sionista. La Bezalel School of Art and Crafts di Gerusalemme, fondata nel 1906, fece della *menorà* il suo logo.

Negli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale la *menorà* assurse anche a protagonista di un capolavoro della letteratura del XX secolo: *Il candelabro sepolto* di Stefan Zweig (1937). In tempi molto più recenti invece ha fatto la sua comparsa tra gli ottanta simboli scelti dal sudafricano William Kentridge per raccontare la storia millenaria di Roma nel fregio *Triumphs and Laments* che si dispiega lungo i muraglioni del Tevere da ponte Sisto a ponte Mazzini, inaugurato nel 2016 (il bozzetto per la *menorà* ripresa dall'arco di Tito è esposto al Museo Ebraico di Roma). Ancora oggi, insomma, le storie di Roma e della *menorà* appaiono ai nostri occhi avvinte in modo inestricabile. E l'opera di Kentridge è di questi destini incrociati la più recente testimonianza.

Nel Novecento, però, il vero spartiacque nella storia del candelabro a sette bracci è rappresentato dalla decisione di adottarne l'immagine per lo stemma dello Stato di Israele proclamato il 14 maggio 1948. La scelta, come è noto, cadde sul progetto dei fratelli Gabriel e Maxim Shamir, di cui in mostra si espone il bozzetto definitivo del 1949 con la firma autografa di David Ben Gurion (1886-1973), leader del movimento sionista, fondatore di Israele e primo capo di governo del nuovo Stato. Nel progetto, accanto alla *menorà* che riprendeva nelle forme quella raffigurata sull'arco di Tito, compaiono i due alberi d'olivo che rievocano la visione “risorgimentale” di Zaccaria.

Quell'immagine, testimonianza della distruzione del Tempio e della città di Gerusalemme, della perdita dell'identità nazionale e dell'inizio della Diaspora, assurgeva allora con grande orgoglio a simbolo di quel riscatto ebraico atteso per quasi duemila anni. Da allora la *menorà* sembrò quasi potersi liberare del suo gravoso retaggio, fatto di simboli, rimandi, concrezioni concettuali, aspettative di riscatto, e incamminarsi verso una più metafisica simbologia contemporanea incentrata sui temi dell'universalità e delle connessioni interculturali. In quest'ottica si possono forse leggere le opere con questo soggetto di Marc Chagall, pittore bielorusso naturalizzato francese d'origine ebraica chassidica, e gli alberi della vita ispirati alla *menorà* di Henri Matisse.

FROM THE FIRST POST-WAR PERIOD TO THE TWENTY-FIRST CENTURY

*The deconstructing of artistic vocabularies and styles in the course of the 20th century created unprecedented semantic potential for the symbol of the menorah, particularly among Jewish artists, whether isolated or integrated into the Jewish artistic world. Numerous Jewish artists fleeing the pogroms in the early part of the century or the harassment visited on Jewish communities in their respective areas of Europe – Antonietta Raphaël, Ben Shahn, Zeev Ra'Ban, Boris Schatz, Max Ernst and many more – adopted the menorah in the different cultural and figurative environments in which they eventually found themselves as a symbol of cultural and religious identity or, in the case of the artists who settled in the Land of Israel in the early 20th century in the aliyah, as a symbol of national pride associated in several instances with the Zionist movement. The Bezalel School of Art and Crafts founded in Jerusalem in 1906 adopted the menorah as its logo, and in the years immediately preceding World War II the menorah even became the "leading player" in a masterpiece of 20th century literature, Stefan Zweig's *The Buried Candelabrum* (1937). While far more recently, it was one of the eighty symbols chosen by South African artist William Kentridge to tell the story of Rome in his frieze entitled *Triumphs and Laments* adorning the Tiber embankment wall between the Ponte Sisto and the Ponte Mazzini, which was inaugurated in 2016 (his sketch for the menorah inspired by the relief on the Arch of Titus is now in the Jewish Museum of Rome). So even today the history of Rome and the history of the menorah appear to be inextricably bound up, Kentridge's frieze simply being the most recent testimony to their crossed destinies.*

The true watershed in the 20th century history of the seven-branch candelabrum, however, came with the decision to use the image as the symbol of the State of Israel proclaimed on 14 May 1948. The final version of the winning design by the brothers Gabriel and Maxim Shamir is on display here with the signature of David Ben-Gurion (1886–1973), leader of the Zionist movement, founding father of Israel and the new state's first government leader. On either side of the menorah shown in the version depicted on the Arch of Titus, two olive trees allude to the Prophet Zechariah's vision of "national reawakening". That image, testifying to the destruction of the Temple and city of Jerusalem, to the loss of national identity and to the start of the diaspora, was adopted at the time with immense pride as a symbol of the emancipation for which the Jewish people had been waiting for almost two thousand years. From that moment on, the menorah almost seemed able to shake off its burdensome legacy of symbols, echoes, conceptual sediment and expectations of redemption, in order to set off down a path leading towards a more metaphysical contemporary symbology focusing on the themes of universality and intercultural connection. It is in this light, perhaps, that we should interpret the works depicting the menorah by Marc Chagall, a naturalised French painter from Belarus of Hasidic Jewish origin, or the trees of life inspired by the menorah in the art of Henri Matisse.

1948: UN NUOVO EMBLEMA PER UN NUOVO STATO

Nel 1948 in Israele fu bandito un concorso per la realizzazione del simbolo del nuovo Stato appena fondato. Il bando prevedeva che lo stemma fosse incentrato sull'immagine della *menorà* così come è raffigurata sul rilievo dell'Arco di Tito. In mostra è esposto il progetto definitivo dei fratelli Shamir del 1949 risultato vincitore del concorso. Si tratta di uno scudo al cui interno è raffigurata la *menorà*. In basso compare la scritta "Israele" in caratteri ebraici. Ai lati i due rami d'ulivo rimandano alla visione del profeta Zaccaria che ha come protagonista la *menorà*:

"L'angelo che mi parlava venne a destarmi, come si desta uno dal sonno, e mi disse: «Che cosa vedi?». Risposi: «Vedo un candelabro tutto d'oro [...]. Due olivi gli stanno vicino, uno a destra e uno a sinistra» [...]. Quindi gli domandai: «Che significano quei due olivi a destra e a sinistra del candelabro? [...]». Mi rispose: «[...]. Questi, soggiunse, sono i due consacrati che assistono il dominatore di tutta la terra» [Zaccaria, 4: 1-14].

Il bozzetto dei fratelli Shamir reca in basso, come sugello di approvazione, la firma autografa di David Ben Gurion, leader del movimento sionista e primo presidente dello Stato d'Israele.

1948: A NEW EMBLEM FOR A NEW STATE

Israel ran a competition to choose the new country's symbol in 1948, specifying that the emblem should be built around the image of the menorah as depicted on the Arch of Titus. The Shamir brothers' winning design (1949), on display here, comprises a shield framing the menorah, with the word "Israel" written in Hebrew characters below it. The two olive branches, one on either side of the shield, allude to the Prophet Zechariah's vision of the menorah:

"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. [...] And two olive trees by it, one upon the right side of the bowl, and the other upon the left side thereof. [...] I [...] said unto him, What are these two olive trees upon the right side of the candlestick and upon the left side thereof? [...] And he answered me and said [...] These are the two anointed ones, that stand by the Lord of the whole earth." [Zechariah, 4:1-14].

At the bottom of the Shamir brothers' winning design on display here we see the autograph signature of David Ben-Gurion, the leader of the Zionist movement and Israel's first president, testifying to his approval of the emblem.