

Gerusalemme e il Tempio nell'arte e nella cultura degli ebrei italiani *

Shalom Sabar

The Hebrew University of Jerusalem

Introduzione

Fin da quando l'arco di Tito fu eretto nella Roma antica per commemorare la vittoria sulla Giudea, la memoria visiva di Gerusalemme e del Tempio distrutto ha rappresentato un punto focale di attenzione per la più antica comunità ebraica europea (fig. 1). La presenza ebraica a Roma – ininterrotta dai tempi antichi sino ad oggi – è già attestata nel periodo precedente la distruzione del Tempio, avvenuta nel 70 d.C. Tuttavia, questo evento traumatico e la costruzione dell'arco segnano l'inizio di un percorso bimillenario nella visione reale e simbolica della perdita e della distruzione del centro sacro. La Città Santa cessò di essere la capitale del popolo ebraico e, nel 135 d.C., a seguito della vittoria dei romani sulla Seconda Rivolta Ebraica, l'imperatore Adriano vietò agli ebrei l'accesso a Gerusalemme che ribattezzò *Aelia Capitolina*. Nei secoli successivi, gli ebrei residenti in Italia – ma anche altre comunità ebraiche che vivevano come minoranze nella Diaspora –, espressero in vari modi i loro sentimenti profondi e il loro struggimento nei confronti della Città Santa e dell'amato Tempio. In Europa sotto il cristianesimo o in oriente sotto l'islam, gli ebrei pregavano volgendosi verso Gerusalemme e, nelle preghiere quotidiane, esprimevano la speranza di ritornare nella terra natale e di ricostruire Gerusalemme e il Tempio¹.



Una modalità relativamente meno esplorata, attraverso la quale gli ebrei hanno espresso il loro amore e la loro nostalgia per Gerusalemme, è rappresentata dalle arti visive. Benché il Secondo Comandamento limitasse fortemente la realizzazione di raffigurazioni pittoriche e ancor più di sculture tridimensionali («Non farti scultura né immagine alcuna»: *Esodo* 20,3), nelle principali comunità ebraiche videro la luce costosi oggetti cerimoniali e bellissimi manoscritti miniati². Per ragioni che esulano dall'ambito di questa analisi, sono stati trovati per-

1. *L'arco di Tito. Roma, 81 d.C.*

* Intendo ringraziare le biblioteche, i musei e i collezionisti privati per le autorizzazioni concesse a riprodurre le opere presenti nelle loro collezioni.

¹ Per la centralità di Gerusalemme nella liturgia ebraica, vedere *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971, vol. IX, coll. 156-163; e cfr. S. C. Reif, *Jerusalem in Jewish Liturgy*, in *Jerusalem: Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam*, a cura di L. I. Levine, New York 1999, pp. 424-437.

² Un'introduzione generale all'arte ebraica è l'opera a cura di C. Roth, *Jewish Art: An Illustrated History*, New York 1961 (vedere in particolare le coll. 17-36, per un'ampia introduzione del curatore all'approccio ebraico alle arti visive); edizione rivista a cura di B. Narkiss, London 1971. Analisi più recenti sono: G. Cohen-Grossman, *Jewish Art*, Southport (Conn.) 1995; *Jewish Art*, a cura di G. Sed-Rajna et al., New York 1997.

messi rabbinici di vari livelli, che consentivano la creatività in questo ambito³, anche se molto più modesta e meno articolata di quella delle culture dominanti nelle quali vivevano le minoranze ebraiche. L'arte ebraica rispecchia così la tensione tra tradizione ebraica e *Halakha* (legge religiosa ebraica), nonché le necessità e gli ideali della comunità e l'interazione culturale con la società circostante in un dato momento o luogo.

Il caso della comunità ebraica italiana è forse il più affascinante da questo punto di vista. Creando sotto la potente influenza delle arti visive in Italia nel corso delle epoche, i committenti italo-ebrei operarono per trarre vantaggio dallo stile delle grandi realizzazioni italiane e sviluppare questo settore nella misura permessa e in base alle possibilità. Così, le arti visive ebraiche che si svilupparono in Italia, rivelano intimamente la stretta interazione con la società pubblica e la sua cultura⁴. Gli elementi decorativi e i modelli presi a prestito dalle arti in genere, subirono un avvincente processo che permise loro di essere usati nella società ebraica, e le opere d'arte ancora esistenti aprono una nuova finestra sulla vita ebraica sul suolo italiano e sugli articolati rapporti tra ebraismo e cristianesimo. Nei paragrafi che seguono analizzeremo questo curioso fenomeno attraverso le immagini principali legate a Gerusalemme e al Tempio, create nel tempo da o per gli ebrei italiani.



1a. Parata con il bottino del Tempio di Gerusalemme. Particolare dell'arco di Tito.

Tarda Antichità

I primi secoli dell'Era Volgare sono stati un periodo nel quale il simbolismo visivo ebraico si è formato e cristallizzato in Terra d'Israele e nella Diaspora, e l'immagine del Tempio distrutto è stata di primaria importanza. Esempi isolati di simboli del Tempio esistevano già prima del 70 d.C., ma questo fenomeno sicuramente crebbe e si diffuse nei secoli successivi. Inizialmente il simbolo principale fu indubbiamente il candelabro a sette braccia, la *menorah*, che divenne il simbolo per antonomasia dell'ebraismo antico⁵. La *menorah* rimaneva costantemente accesa nel Tempio, e ora che il Tempio era distrutto e le sue luci spente, la sua raffigurazione fu usata per esprimere l'anelito struggente per il Tempio e per la sua ricostruzione immediata. E allora, nei periodi tardo-antico e bizantino, l'immagine della *menorah* accesa decorava i monumenti pubblici ebraici: in particolare i vivaci mosaici delle antiche sinagoghe in terra d'Israele, nonché manufatti ordinari, oggetti minori e semplici incisioni funerarie, a indicare chiaramente che il defunto era un ebreo. Un fattore importante, che contribuì in modo significativo al successo di questo simbolo, è costituito senza dubbio dall'elegante disegno grafico, facile da riprodurre e immediatamente riconoscibile.

Evidentemente i romani conoscevano l'importanza della *menorah* per il popolo ebraico. Sull'arco di Tito, citato in precedenza, un'elegante immagine della preziosa *menorah* d'oro, costituisce l'elemento centrale nel corteo trionfale del bottino del Tempio proveniente dalla distruzione di Gerusalemme (fig. 1a). Si direbbe che la base della *menorah* sia stata alterata (nelle fonti ebraiche è, in genere, un treppiedi), ma l'immagine riprodotta sull'arco è realistica e per coloro che avevano osato ribel-

³ Per un approfondimento sulle autorità ebraiche medievali relative all'argomento, si veda K. P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, New Jersey 2000. Per una selezione inglese delle autorità rabbiniche e di altro genere sull'argomento, si veda *Jewish Texts on the Visual Arts*, a cura di V. B. Mann, Cambridge (U.K.) 2000. Per le opinioni dei rabbini italiani, soprattutto durante il Rinascimento e il periodo Barocco, si veda S. Sabar, *The Right Path for an Artist: The Approach of Leone da Modena to Visual Art in Hebraica hereditas. Studi in onore di Cesare Colafemmina*, a cura di G. Lacerenza, Napoli 2005, pp. 255-290.

⁴ Per una selezione di saggi sulle arti ebraiche in Italia, vedere. *Gardens and Ghettos: The Art of Jewish Life in Italy*, a cura di V. B. Mann, Berkeley 1989, traduzione italiana: *I Tal Ya': Duemila anni di arte e vita ebraica in Italia*, Milano 1990; *Italia ebraica: Oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo*, a cura di N. Berger, D. Di Castro, Tel Aviv 2007.

⁵ Per la storia della *menorah* in quanto simbolo ebraico, vedere *In the Light of the Menorah: Story of a Symbol*, a cura di Y. Israeli, Jerusalem 1999. Le rappresentazioni ancora esistenti risalenti al periodo talmudico vengono ampiamente discusse in R. Hachlili, *The Menorah: The Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form, Significance*, Leiden 2001.

2. Pittura murale con la menorah accesa, lo shofar e le "quattro specie" di Sukkot. Roma, catacomba ebraica di Villa Torolonia, circa III secolo d.C.

larsi contro l'Impero era evidente il messaggio immediato di umiliazione e devastazione. E come reagirono gli ebrei dell'antica Roma? Crearono un messaggio visivo alternativo?

I resti artistici di questa comunità risalgono ai primi secoli dell'Era Volgare e sono stati trovati soprattutto nelle catacombe ebraiche, che attorniavano l'antica Roma⁶. Sarcofagi di marmo, graffiti, iscrizioni, pitture murali e calici d'oro scoperti nelle catacombe dimostrano che l'antica cultura visiva degli ebrei era concentrata soprattutto sui simboli del Tempio. Il principale, quello che veniva riprodotto più di qualsiasi altro simbolo, è sempre la *menorah*⁷. Talvolta è l'unico disegno, perfino l'unico segno inequivocabile di identificazione con l'ebraismo, accompagnato, per il resto, da un lungo epitaffio in greco.



⁶ Sugli ebrei dell'antica Roma e sulle loro catacombe, vedere H. J. Leon, *The Jews of Ancient Rome*, Philadelphia 1960; L. V. Rutgers, *The Jews in Late Ancient Rome: Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora*, Leiden 1995.

⁷ Cfr. Leon, 1960, p. 196. Nella catacomba di Monte-verde, per esempio, furono contate 67 riproduzioni della *menorah*, mentre l'oggetto successivo in graduatoria, il *lulav* (vedere in seguito), si trova molto indietro nella classifica, con solo 18 raffigurazioni.

⁸ Leon, 1960, p. 209.

⁹ Per il pellegrinaggio al Tempio nelle fonti del tempo, vedere S. Safrai, *Pellegrinaggio al tempo del Secondo Tempio*, Jerusalem 1985² (in ebraico); e cfr. L. I. Levine, *Jerusalem: Portrait of the City in the Second Temple Period (538 B.C.E.- 70 C.E.)*, Philadelphia 2002.

Un esempio tipico, che testimonia l'uso dei simboli del Tempio nelle catacombe, è la vivace pittura murale nell'arcosolio della catacomba di Villa Torolonia sulla via Nomentana (fig. 2)⁸. Al centro si trova l'Arca Santa, a forma di scrigno romano a due spioventi e rappresentata completamente aperta, con sei rotoli della *Torah* sui ripiani. L'Arca è affiancata, da entrambi i lati, da una grande *menorah* con i lumi accesi, le cui fiamme, del lato destro e anche del lato sinistro, sono rivolte verso l'asse centrale. Questa curiosa caratteristica si basa su antiche fonti leggendarie ebraiche, che spiegano come questa illuminazione miracolosa della *menorah* storica simbolizzi la presenza della *Shekhina* ("Presenza Divina") nel Tempio. Rappresentandola accesa, i committenti esprimevano il loro desiderio di vedere il Tempio ricostruito e nuovamente in attività.

Quest'idea è rafforzata dagli altri oggetti simbolici del Tempio, rappresentati a sinistra e a destra della *menorah*: un corno di montone (conosciuto in ebraico come *shofar*), usato liturgicamente come tromba durante alcuni servizi del Tempio; una fronda di palma (*lulav*) sulla sinistra, giustapposta a un cedro (*ethrog*) sulla destra, che sono le due più importanti tra le "quattro specie" (*arba'at ha-minim*) usate durante la festa di pellegrinaggio di *Sukkot* (Tabernacoli). Prima della distruzione del Tempio, la festa di *Sukkot* rappresentava l'evento centrale religioso e nazionale dell'anno liturgico ebraico⁹. Pertanto, nella memoria nazionale, le "quattro specie" della festa divennero il simbolo del Tempio e di Gerusalemme ai tempi di maggior splendore e gloria. Da notare, infine, come tutti questi simboli siano raffigurati su di uno "sfondo paradisiaco", tempestato di stelle, con il sole, la luna crescente e nuvole. In quanto sito funerario, la serie di simboli allude all'ideale "mondo che verrà" per il defunto, un mondo nel quale Gerusalemme ritornerà alla propria gloria e i servizi del Tempio saranno ripristinati.

Una delle scoperte più affascinanti legate al Tempio di Gerusalemme, che proviene dall'antica Roma, è un calice d'oro ebraico, scoperto nel 1882 da Giovanni de Rossi, sotto le rovine di un cubicolo nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino (fig. 3)¹⁰. Esso riproduce un'immagine architettonica reale del Tempio a forma di edificio tetrastilo, all'interno di un cortile delimitato da un colonnato. Questa forma è conosciuta anche in Terra Santa, ad esempio sulle monete coniate da Bar Kokhba, il leader della Seconda Rivolta contro i romani (132-135 d.C.) citata in precedenza. Diversamente dalle monete, però, qui ci sono molti altri dettagli architettonici e oggetti simbolici. Per esempio, intorno al cortile vi sono palme e capanne, che alludono probabilmente alle abitazioni provvisorie erette durante la festa di *Sukkot*¹¹. Altri oggetti rappresentati accanto alle capanne simbolizzano alcuni dei riti che si svolgevano a Gerusalemme ai tempi del Tempio. Tuttavia, il messaggio centrale del calice non si riferisce al passato storico. Sulla sinistra, un frammento di iscrizione in greco recita: OIKOS IPH[vn]C, e cioè "Casa della Pace", alludendo alla funzione messianica del Tempio in quanto luogo di pace e di tranquillità¹². Nella tradizione ebraica, durante la festa di *Sukkot* si prega Dio di essere tra i giusti che, alla fine dei tempi, dimoreranno nelle capanne in Paradiso – un'idea molto confortante per gli ebrei, che attendevano tempi migliori nella Roma antica.



3. Disegno del calice d'oro con il Tempio durante la festa di *Sukkot*, eseguito da de Rossi a seguito della scoperta in una catacomba ebraica, Roma; frammento originale. (Vaticano, Museo Sacro).

Dal Medioevo al Rinascimento

Mentre la serie di simboli di Gerusalemme e del Tempio creati nel primo periodo erano emersi in Terra Santa e si erano poi diffusi nella Diaspora, nel Medioevo sorsero nuovi centri di attività artistica al di fuori della terra di Israele. Questo periodo è contrassegnato anche dal crescente interessamento per l'immagine di Gerusalemme da parte delle altre due religioni monoteistiche: cristianesimo e islam. In ciascuna religione l'evoluzione delle immagini rispecchia descrizioni ideologiche, teologiche e artistiche differenti della Città Santa, ma entrambe le culture esercitarono un influsso notevole sullo sviluppo degli elementi decorativi visivi creati dalle o per le minoranze ebraiche che risiedevano al loro interno. Nell'arte ebraica medievale, queste immagini passarono dalla sinagoga al mondo del libro o, più precisamente, al manoscritto miniato. In molte case ebraiche erano presenti libri di preghiere quotidiane e festive semplici, mentre individui più ricchi e più istruiti si battevano costantemente per avere belle copie della Bibbia, codici della legge ebraica e dell'*Haggadah* della Pasqua ebraica, un rotolo di Ester o di altri testi importanti e utili. Così il libro divenne un oggetto onnipresente nella vita ebraica e, con la crescente popolarità e disponibilità di codici in pergamena durante il Medioevo, divenne anche il veicolo principale della creatività artistica. Così facendo, gli ebrei seguivano le tendenze delle società cristiane o islamiche, e le miniature dei codici ebraici rispecchiano le interrelazioni tra le varie tradizioni¹³.

L'Italia – unitamente a Spagna, Germania e Francia –, divenne uno dei principali centri o scuole di miniatura di manoscritti ebraici nell'Europa medioevale¹⁴. Tuttavia, il caso dell'Italia differisce da quello delle altre scuole ebraiche europee.

¹⁰ Sul calice d'oro ebraico dell'antica Roma, vedere I. Schuler, *A Note on Jewish Gold Glass*, in "Journal of Glass Studies", 8 (1966), pp. 48-61; su questo pezzo particolare e sull'antica letteratura ai tempi del rapporto di de Rossi, vedere A. St. Clair, *God's House of Peace in Paradise: The Feast of Tabernacles on a Jewish Gold Glass*, in "Journal of Jewish Art", 11 (1985), pp. 6-15.

¹¹ St. Clair, 1985, pp. 9 sgg.

¹² Cfr. St. Clair, 1985, p. 15.

¹³ Per le diverse scuole di miniatura dei manoscritti ebraici nel Medioevo, vedere B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Gerusalemme 1974; J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, York 1978.

¹⁴ Per uno sguardo generale sull'illustrazione dei manoscritti ebraici in Italia, vedere Narkiss, 1974, pp. 36-39 e figg. 46-60; Gutmann, 1978, pp. 27-

31 e figg. 32-39; E. M. Cohen, *Miniatura ebraica in Italia*, in *I Tal Ya'...*, 1990, pp. 87-99 (*Gardens and Ghettos*, pp. 93-109).

¹⁵ Per una traduzione inglese di questi libri, vedere Moshe ben Maymon, *The Book of Temple Service*, trad. Mendell Lewittes, New Haven (Conn.) 1957.

¹⁶ Su questi elementi decorativi nelle Bibbie sefardite, si veda J. Gutmann, *The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts*, in *The Temple of Solomon: Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, a cura di J. Gutmann, Missoula (Montana) 1976, pp. 125-145.

Mentre in Spagna o in Germania, tipi e stili locali e identificabili si svilupparono in un periodo di tempo relativamente lungo, le tradizioni artistiche ebraiche sviluppatesi in Italia, sono più complesse. Spesso in Italia le condizioni di vita degli ebrei erano migliori, tanto da attrarre immigranti provenienti da altri paesi, compresi artisti ebrei rifugiati o itineranti, che arrivarono con le loro tradizioni iconografiche e i loro costumi. Così, oltre agli stili locali e all'influenza delle miniature cristiane italiane, si deve tener conto degli stili e degli elementi decorativi "importati".

I primi manoscritti ebraici italiani con immagini legate al Tempio, testimoniano la forte influenza esercitata dagli scritti del grande dotto ebreo spagnolo Mosè Maimonide (1135-1204). Nel suo fondamentale codice della legge ebraica, il famoso *Mishneh Torah*, Maimonide consacrò l'ottavo libro al culto nel Tempio¹⁵. L'ideologia rivoluzionaria, che sta dietro questa parte della sua enorme opera, diventa chiara se consideriamo che i compilatori precedenti (e anche successivi), di codici della legge ebraica hanno evitato deliberatamente questo argomento problematico, attuabile solo quando i servizi del Tempio siano ripristinati. Quali che fossero le intenzioni di Maimonide nel creare un'opera di così vasta portata, l'inclusione di questa parte contribuì a modellare le speranze messianiche e le incoraggiò. Malgrado l'opposizione rabbinica, molti ebrei italiani accettarono il *Mishneh Torah* e le immagini create per illustrarlo rispecchiano l'influenza del testo e della sua ideologia. Un importante capitolo dell'ottavo libro fornisce la prima descrizione precisa ed estremamente dettagliata della *menorah* del Tempio: dimensioni, peso e struttura delle varie parti (i bracci, le relative coppe floreali, i nodi e i fiori, ecc). Questa descrizione da parte del principale e più venerato dotto servì da "guida" per i miniatori dei manoscritti e si ritrova nei più antichi manoscritti italiani della Bibbia Ebraica, realizzati soprattutto a Roma o nei dintorni. Un esempio affascinante è la *Bibbia Ebraica di Harley* (Italia centrale, prima metà del XIII sec.; Londra, British Library, Harley 5710 fol. 136r) (fig. 4), nella quale l'immagine dettagliata della *menorah* e delle sue parti mostra chiaramente l'influenza del codice di Maimonide e richiama alla mente illustrazioni parallele nei manoscritti della Bibbia Ebraica miniati in Spagna (*Sefarad* nelle fonti ebraiche)¹⁶. Nei manoscritti sefarditi, il tabernacolo o gli utensili del Tempio riprodotti secondo la descrizione di Maimonide, "luccicano" d'oro e di colori brillanti, che trasmettono un messaggio di speranza e ottimismo.



4. La menorah accesa, raffigurata secondo Maimonide. *Bibbia Ebraica*, Roma (?), prima metà del XIII secolo. (Londra, British Library, Ms. Harley 5710, fol. 136r).

Un'altra raffigurazione influenzata dal codice di Maimonide, e tuttavia "originaria" dell'Italia, riguarda la nuova immagine della struttura stessa del Tempio. Creata nell'Italia del Rinascimento, questa immagine ha avuto un successo eccezionale ed è largamente impiegata in tutto il mondo ebraico da circa cinque secoli. Per quanto possa sembrare strano, la nuova struttura stereotipa del Tempio deve le sue origini alla Gerusalemme musulmana e ai Crociati. Dopo la conquista musulmana di Gerusalemme nel 638, il nono califfo, 'Abd al-Malik, nel 691 costruì la Cupola della Roccia sul Monte del Tempio, facendo di essa il più antico edificio islamico ancora esistente al mondo. Secoli più tardi, nel luglio del 1099, i Crociati "liberarono" la Gerusalemme musulmana – considerandosi Giosuè che aveva conquistato Canaan o Maccabei che avevano strappato Gerusalemme dalle mani degli infedeli – e purificarono il Tempio. Seguendo la loro ideologia, essi diedero alla Città Santa e ai suoi luoghi nomi biblici e altri nomi storici. Nelle mappe illustrate da essi create, la città è raffigurata come una città circolare (secondo l'idea di Gerusalemme come centro del mondo) e i suoi monumenti hanno nomi biblici, alcuni dei quali usati ancora oggi (ad esempio, "Cittadella di Davide")¹⁷. Ignari o inconsapevoli dei fatti storici e a causa della collocazione della Cupola della Roccia musulmana sul Monte del Tempio, i crociati la chiamarono *Templum Domini* ("Tempio del Signore"). La struttura ottagonale con cupola divenne ben nota nell'arte europea, aparendo al centro delle illustrazioni di Gerusalemme, a volte chiamata anche *Templum Salomonis* ("Tempio di Salomone", un titolo che i crociati assegnarono dapprima alla moschea di al-Aqsa sul Monte del Tempio)¹⁸. Prestigiosi artisti italiani del Rinascimento – in particolare Vittore Carpaccio (c. 1460 - 1525/1526) di Venezia – usarono questa struttura nelle loro opere come raffigurazione di Gerusalemme (fig. 5)¹⁹. I colti ebrei italiani del Rinascimento furono i primi tra gli ebrei europei a prendere a prestito questa immagine dall'arte del tempo e a inserirla nella visione ebraica del Tempio di Gerusalemme storico (o futuro). Essa appare per la prima volta in un manoscritto miniato del *Mishneh Torah*, probabilmente prodotto nell'Italia setten-

¹⁷ Per uno studio dettagliato delle mappe di Gerusalemme dei crociati, vedere M. Levy, *Mappe medievali di Gerusalemme*, in *La storia di Gerusalemme: Crociati e Ayubidi (1099-1250)*, a cura di J. Prawer e H. Ben-Shammai, Jerusalem 1991, pp. 418-507 (in ebraico). Un'introduzione generale in inglese si trova in K. Nebenzahl, *Maps of the Holy Land: Images of Terra Sancta through Two Millennia*, New York 1986 (in particolare vedere le pp. 28-41, per le mappe dei crociati e medievali di Gerusalemme).

¹⁸ Vedere C. H. Krinsky, *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 33 (1970), pp. 1-19.

¹⁹ Per la conoscenza da parte del Carpaccio di vedute e mappe di Gerusalemme, vedere C. M. Brown, *The "Camera del Mapamondo et del Caiero" in the Palazzo di San Sebastiano in Mantua: A Fragment of a view of Jerusalem and Vittorino Carpaccio's Letter to Francesco II Gonzaga of 1511*, in "Journal of Jewish Art", 10 (1984), pp. 32-46; D. R. Marshall, *Carpaccio, Saint Stephen, and the Topography of Jerusalem*, in "The Art Bulletin", 66 (1984), pp. 610-620.



5. Vittore Carpaccio, *Il sermone di Santo Stefano, fuori dalle Mura di Gerusalemme, circa 1514*. (Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre).

6. *Sacrificio al Tempio*, da Maimonide, Mishneh Torah, Italia settentrionale, tardo XV secolo. (New York, collezione privata).

7. *Copertina della Mishneh Torah di Maimonide*, stampata da Marcantonio Giustiniani a Venezia, 1550-1551.

7a. *Il Tempio di Gerusalemme a forma di Cupola della Roccia musulmana*. Particolare tratto dalle stampe di Giustiniani, Venezia, 1545-1552.



trionfale intorno al 1470 (fig. 6)²⁰. La pagina di apertura dell'ottavo libro, intitolato *Avodah* (le norme del "Servizio Divino" o del Tempio) è illustrata con due sacerdoti che macellano animali in un paesaggio all'aperto dominato dalla struttura ottagonale del Tempio. Con l'introduzione della stampa ebraica in Italia – di fatto la culla della stampa ebraica²¹ –, questo motivo si diffuse con il nuovo mezzo. Copertine di libri ebraici di qualità eccellente stampati nel XVI secolo a Venezia riportano l'inconfondibile immagine della Cupola della Roccia, denominata in ebraico *beit ha-mikdash* ("Il Tempio") (fig. 7). In una fascia che sventola sopra la struttura è riportato un versetto che chiarisce il simbolismo messianico dell'immagine: «La gloria di quest'ultima dimora [cioè il futuro Tempio] sarà maggiore di quella della precedente [il Tempio di Salomone], dice il Signore Onnipotente» (*Aggeo 2,9*)²² (fig. 7a).

In contrasto con le immagini ottimistiche, spesso serene, di Gerusalemme e del Tempio, create dai sefarditi e dagli ebrei italiani in Italia, gli elementi decorativi importati dagli ebrei tedeschi (*Ashkenazim*, noti in Italia come "Tedeschi") testimoniano le vicissitudini della vita degli ebrei in Germania e le frequenti persecuzioni da essi subite. Le più espressive immagini ashkenazite relative a Gerusalemme appaiono nei manoscritti della *Haggadah* – il libro liturgico della Pasqua ebraica, a volte chiamato *Libro della Redenzione* – che viene recitata a casa durante la *Seder* (la

cena rituale della festa) da tutti i membri della famiglia. L'espressione conclusiva della *Haggadah*, «L'anno prossimo a Gerusalemme» – che sta a significare come i celebranti sperano di celebrare la Pasqua successiva nella Gerusalemme

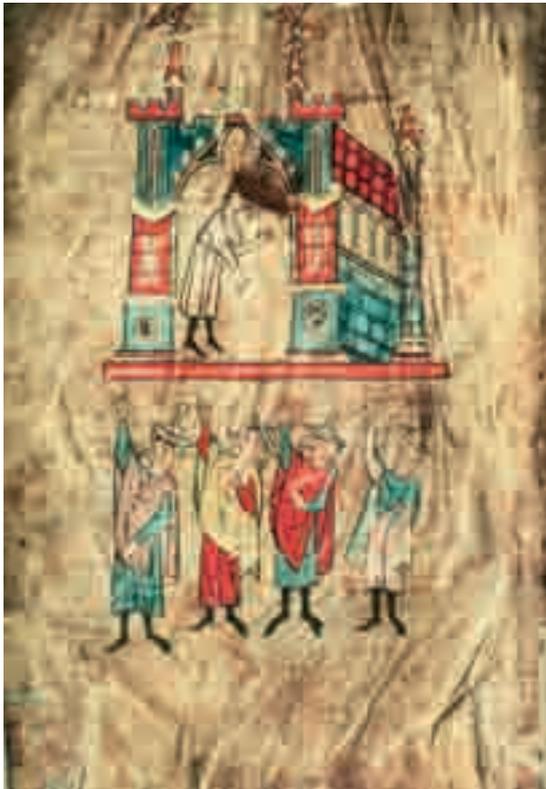
²⁰ Il manoscritto comprende due parti: la prima (libri 1-6) è conservata nella Biblioteca Vaticana e la seconda, con la miniatura in questione, in una collezione privata a New York. Vedere Narkiss, 1974, p. 160 e fig. 60.

²¹ Per la storia della stampa ebraica in Italia, vedere l'opera classica: D. W. Amram, *The Makers of Hebrew Books in Italy*, London 1963 (prima edizione: Philadelphia 1909).

²² Quest'immagine appare come stemma dello stampatore nei libri pubblicati dalla tipografia veneziana di Marco Antonio Giustiniani. Vedere A. Ya'ari, *I marchi dei tipografi ebraici dagli inizi della stampa ebraica alla fine del XIX secolo*, Jerusalem 1943, nn. 16-17 e pp. 129-131 (in ebraico); S. Sabar, *Messianic Aspirations and Renaissance Urban Ideals: The Image of Jerusalem in the Venice Haggadah*, 1609, in "Jewish Art", 23/24 (*The Real and Ideal Jerusalem*), (1997/1998), p. 202.



ricostruita – ha dato origine a numerose rappresentazioni della Gerusalemme messianica. In una antica *Haggadah* tedesca (1300 circa), conosciuta come *Haggadah dalle Teste d'Uccello* – perché le figure umane sono rappresentate con teste d'uccello –, l'ultima pagina raffigura ebrei tedeschi medievali disperati, che cercano di salvarsi dalle tribolazioni dirigendosi verso e cercando di raggiungere un castello gotico posto sopra di essi, chiamato in ebraico *Yerushalayim* ("Gerusalemme") (fig. 8)²³.



8. *Gerusalemme Divina*. Haggadah dalle teste d'uccello, Germania, circa 1300. (Gerusalemme, Museo d'Israele, Ms. 180/57, fol. 47r).

9. *Il Messia entra a Gerusalemme*. Haggadah di Washington, di Joel Ben Simeon, Italia settentrionale, 1478. (Washington, Library of Congress, fol. 19v).

Con l'arrivo dei rifugiati ashkenaziti in Italia (che si inserirono soprattutto nelle comunità settentrionali) nel corso del XIV e del XV secolo, la tradizione raffigurativa ebraica della Germania fu introdotta anche sul suolo italiano. Famosissimo è l'amanuense ashkenazita Joel ben Simeon, che si stabilì a Firenze producendovi importanti manoscritti miniati. Nella cosiddetta *Haggadah di Washington*, che Joel creò a Firenze nel 1478, le miniature combinano la tradizione ashkenazita con quella italiana²⁴. Il folio 19b illustra la supplica a Dio, iniziando con la parola *shefokh* – «Riversa la tua collera sulle nazioni che non ti conoscono» –, una richiesta di vendicarsi dei gentili, che perseguitano gli ebrei (fig. 9). Nelle *Haggadot* ashkenazite, questa scena viene spesso illustrata con il Messia che cavalca il suo asino bianco, solitamente accompagnato dall'araldo messianico, il profeta Elia, mentre si avvicinano a Gerusalemme, spesso raffigurata come una città medievale cinta da mura²⁵. È stato questo il modo in cui gli ashkenaziti hanno trovato un'alternativa di speranza e di salvezza di fronte alle persecuzioni subite in Germania, e anche una sorta di alternativa visiva all'immagine di Cristo che entra a Gerusalemme. La *Haggadah di Washington* presenta un cambiamento notevole, in qualche modo comico, di questa tradizione. Sull'asino, assieme al Messia vi sono i partecipanti al *Seder*: il padre e la madre, il figlio e la figlia, e perfino la persona di servizio, tutti come bramosi di unirsi a lui, tenendosi alla coda dell'asino²⁶.

Il desiderio degli umanisti del Rinascimento di viaggiare e scoprire il mondo, di familiarizzarsi con gli importanti siti di Eretz Israel anche quando il pellegrinaggio

²³ Fol. 47r. nell'*Haggadah*. Vedere l'edizione facsimile *The Bird's Head Haggada of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem*, Jerusalem 1965-1967. Sull'immagine di Gerusalemme si vedano, nel volume che accompagna l'edizione, le analisi di H. L. C. Jaffe e B. Narkiss, rispettivamente pp. 48-49 e 108-109.

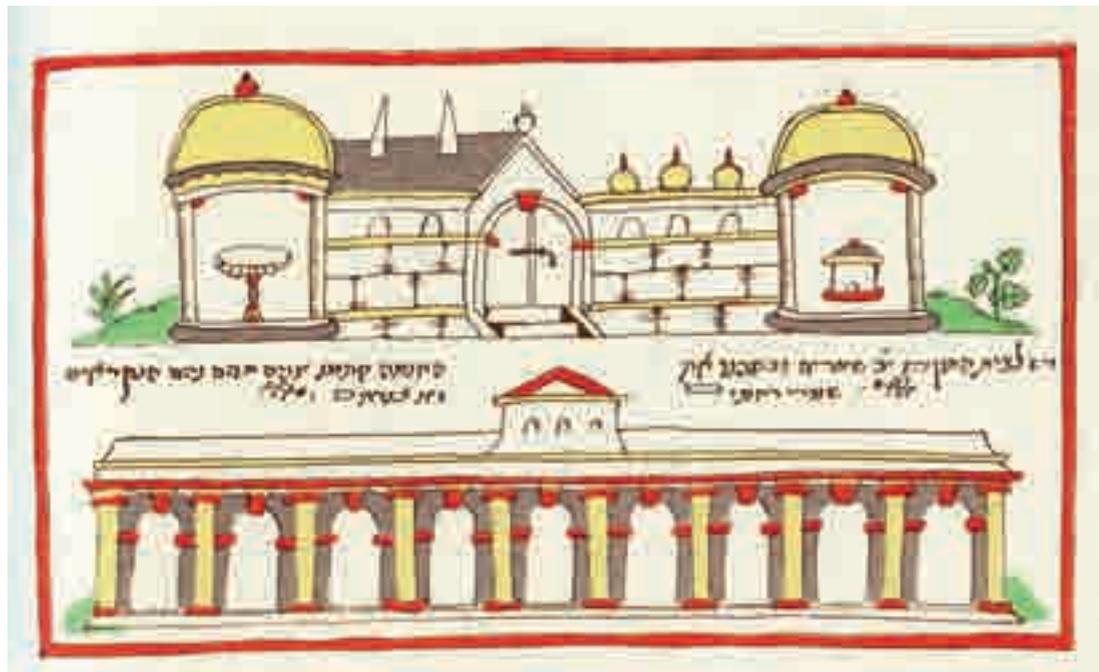
²⁴ Vedere *The Washington Haggadah: A Facsimile Edition of an Illuminated Fifteenth Century Hebrew Manuscript at the Library of Congress*, Washington DC 1991 (saggi nel volume di accompagnamento).

²⁵ J. Gutmann, *The Messiah at the Seder: A Fifteenth Century Motif in Jewish Art*, in *Studies in Jewish History Presented to Professor Raphael Mahler*, a cura di S. Yeivin, Tel Aviv 1974, pp. 29-38.

²⁶ Vedere B. Narkiss, *The Art of the Washington Haggadah*, in *Commentary Volume to the Washington Haggadah* (cfr. nota 24), pp. 76-82; e Narkiss, 1974, fig. 50.

non era sempre possibile, diede origine a un altro importante genere legato alle raffigurazioni di Gerusalemme. Geografi e viaggiatori in Terra Santa crearono mappe pittoriche di Gerusalemme che, nel corso del tempo, divennero sempre più rigorose. Nella tradizione ebraica questo processo fu molto lento e continuarono a dominare le raffigurazioni tradizionali. Ma si sviluppò anche un genere collegato: gli itinerari agiografici illustrati, contenenti descrizioni delle tombe dei giusti in Terra

10. *Il Monte del Tempio a Gerusalemme*. Itinerario dei siti sacri, Casale Monferrato, 1598. (Leeds, Brotherton Library, Univ. di Leeds, Roth Ms. 20; secondo Cecil Roth, *The Casale Pilgrim*).



Santa e nelle aree confinanti²⁷. Questo genere divenne comune nel XVI secolo, benché siano sopravvissute pochissime copie miniate. Una di queste fu creata proprio a Casale Monferrato, nel 1598, forse rispecchiando le emergenti tradizioni locali dei *Sacri Monti*. Si tratta di un rotolo di pergamena, che contiene un testo denominato *Sefer Yibus ha-Avot* (“Genealogia dei Patriarchi”), evidentemente più popolare di altri testi paralleli²⁸. Le raffigurazioni nel “Pellegrino di Casale” sono semplici e piuttosto naïf, ma si inseriscono nel solco delle antiche convenzioni pittoriche. Il Monte del Tempio è nuovamente raffigurato con una struttura sormontata da cupola, identificata con il Tempio, e un’altra struttura che, sempre secondo la tradizione dei crociati, è denominata “Scuola di Salomone” (fig. 10). Un’immagine semplice del Muro del Pianto fa la sua prima comparsa in questo genere popolare di arte. Così, benché immaginarie e folcloristiche, le illustrazioni rivelano il profondo desiderio di viaggiare verso la terra di Israele e scoprire di persona i monumenti sacri che essa conserva.

L’Epoca barocca e oltre

Nella storia dell’ebraismo italiano, l’epoca barocca viene solitamente associata al “Periodo del Ghetto”²⁹. Ciononostante, questo è il periodo in cui la creatività artistica degli ebrei d’Italia ha raggiunto l’apice. Il confinamento degli ebrei in quartieri segregati, i ghetti, non fermò né rallentò la loro attività artistica. Al contrario, il XVII e il XVIII secolo furono testimoni di una grande fioritura in quasi tutti i campi delle arti visive ebraiche sul suolo d’Italia. Mentre continuava a prosperare la stampa di libri ebraici illustrati, vi fu anche una vera rinascita dei manoscritti minati, molto dopo l’invenzione della stampa³⁰. In effetti, il numero di manoscritti

²⁷ Su questo genere, vedere il catalogo della mostra *Offerings from Jerusalem: Portrayals of Holy Places by Jewish Artists*, a cura di R. Sarfati, Jerusalem 2002.

²⁸ C. Roth, *The Casale Pilgrim: A Sixteenth-century Illustrated Guide to the Holy Places*, London 1929; E. Frojmovič e F. Felsenstein, *Hebraica and Judaica from the Cecil Roth Collection*, Leeds 1997, n° cat. 5, pp. 16-17.

²⁹ O anche alla “Età dell’oppressione”. Vedi A. Milano, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino 1963, pp. 286-337. Per una descrizione dettagliata della vita nel più grande ghetto, vedere A. Milano, *Il ghetto di Roma: Illustrazioni storiche*, Roma 1988.

³⁰ Vedere S. Sabar, *Manoscritti minati in età barocca, in Italia ebraica...*, pp. 153-158.

miniati ebraici risalenti a questo periodo supera notevolmente quello dei manoscritti risalenti al Rinascimento. Inoltre, diversamente dal periodo precedente, adesso la maggior parte degli artisti che decoravano i manoscritti ebraici erano ebrei che fornivano i codici necessari e i documenti decorativi ai loro correligionari che si trovavano all'interno delle mura del ghetto. Come i loro contemporanei, nei ghetti, anche le famiglie ebraiche agiate, amavano circondarsi di *objets-d'art décoratifs* accuratamente selezionati, che servivano a migliorare la vita ebraica interiore, a rafforzare l'identità e, contemporaneamente, ad affermare il proprio status.

Pertanto, non è casuale il fatto che gli artisti ebrei e i loro committenti del periodo barocco cercassero di armonizzare sempre più due culture e di trovare punti di incontro che potessero arricchire la loro atmosfera visiva e renderla più significativa. Questo si manifesta in genere nella pittura ebraica del periodo, compresi anche i tentativi di raffigurare Gerusalemme come una città ideale e armoniosa. Inoltre, furono presi a prestito dall'arte del tempo motivi associati al Tempio e a Gerusalemme, ma – diversamente dai casi esaminati in precedenza, nei quali le immagini erano imitate servilmente, solitamente senza alcun significato nuovo (per es., la struttura della Cupola della Roccia come Tempio) –, in questo periodo si fecero tentativi di mettere in rilievo il significato originale. Inoltre, al di là dell'arte illustrativa, le “immagini standard” furono acquisite nel dominio della sinagoga, dei suoi arredi e dell'arte legata alle cerimonie.

Un esempio tipico di questo processo di adozione e trasformazione riguarda i pilastri ritorti o colonne tortili, note come “colonne salomoniche”, che hanno una storia lunga e articolata³¹. Essa ha inizio con una serie di colonne elicoidali, create secondo lo stile ellenistico intorno al II secolo. Le colonne furono successivamente portate a Roma da Costantino il Grande e donate alla prima basilica di San Pietro, dove rimasero finché la struttura non fu abbattuta nel XVI secolo (otto di esse furono riutilizzate per la nuova San Pietro). Secondo una tradizione medievale, queste colonne provenivano dal “Tempio di Salomone”, anche se il Tempio distrutto nel 70 d.C. non aveva nulla a che fare con Salomone. Nel Rinascimento la gente credeva che queste colonne fossero *Yakbin* e *Boaz*, le due colonne che si trovavano sulla facciata del Tempio di Salomone, e che alcuni dei miracoli di Gesù e di san Pietro fossero avvenuti vicino ad esse. Dipinti di artisti famosi, come Jean Fouquet (*Pompeo nel Tempio di Gerusalemme*, circa 1470-1476) e Raffaello (*Guarigione dello storpio presso la Porta Bella*, 1515-1516), mostrano le colonne all'interno del Tempio e Gian Lorenzo Bernini le usò come modello per il magnifico “Baldacchino”, che eresse in San Pietro in Vaticano (1624-1633).

Gli ebrei italiani adottarono per la prima volta questo elemento decorativo sulle copertine di libri ebraici stampati a Mantova negli anni 1550-1560 e, successivamente, anche a Venezia e in altre città (fig. 11). Di solito il testo della copertina è inserito in un imponente portale sostenuto da una coppia di “colonne salomoniche”, *Yakbin* e *Boaz*, decorate con tralci scolpiti e motivi ritorti scanalati³². Il significato della struttura architettonica è accentuato da un versetto biblico accuratamente scelto, inserito sulla sommità della struttura: «Questa è la *porta* del Signore, per essa entrano i giusti» (*Salmo* 118,20). Siccome quasi tutti i libri ebraici stampati in quel tempo erano considerati “libri



11. Sefer Tanhuma.
Copertina ebraica con
“colonne di Salomone”.
Stampa di Giacomo
Rufinelli a Mantova, 1563.

³¹ Si veda J. B. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns*, in “The Journal of Roman Studies”, 42 (1952), pp. 21-33.

³² Un esempio è riprodotto in Amram, 1963, p. 329.

12. *Contratto matrimoniale ebraico (ketubbah), con, nella parte superiore, Gerusalemme cinta da mura. Rivarolo, Italia, 1667. (Collezione privata).*

13. *Bimah in legno della sinagoga di Cherasco, Piemonte. Tardo XVIII secolo.*



³³ Per un'ampia selezione di *ketubbot* italiane, vedere: *Ketubbot italiane: Antichi contratti nuziali ebraici miniati*, a cura di L. Grassi, Milano 1984. Per un'analisi delle *ketubbot* italiane in base alle loro città di origine, vedere S. Sabar, *Ketubbah: Jewish Marriage Contracts of the Hebrew Union College Skirball Museum and Klau Library*, Philadelphia e New York 1990, pp. 43-234.

³⁴ Sulla raffigurazione di Gerusalemme nelle *ketubbot* italiane, vedere H. Lazar, *Raffigurazioni di Gerusalemme in ketubboth italiane*, in "Rassegna Mensile di Israel", 46 (1980), pp. 354-362; I. Fishof, "Jerusalem above my chief joy". *Depictions of Jerusalem in Italian Ketubot*, in "Journal of Jewish Art", 9 (1982), pp. 61-75; S. Sabar, *Mazal Tov: Illuminated Jewish Marriage Contracts from the Israel Museum Collection*, Jerusalem 1994, pp. 43-53 e figg. 9-14.

³⁵ Per riproduzioni provenienti dalle sinagoghe di Carmagnola, Cherasco e Chieri (oggi a Torino), vedere N. Biddau, *Gli spazi della Parola: Sinagoghe in Piemonte*, Torino 2002.

sacri", quell'immagine "invitava" il lettore a "passare" dalla propria vita secolare o quotidiana al regno del sacro, rappresentato simbolicamente dai pilastri ritorti.

Dalle pagine del libro stampato l'immagine delle colonne salomoniche fu trasferita ad altre categorie della vita ebraica italiana. Le più notevoli si trovano in alcune grandi pergamene decorate a mano di contratti matrimoniali (*ketubbot*) di ebrei italiani³³. Il testo calligrafico di molti contratti è incorniciato da uno sfondo architettonico, spesso sostenuto da pilastri ritorti (fig. 12), che, in questo caso, simboleggiano il passaggio degli sposi novelli alla loro nuova vita sacra (in ebraico, la parola per matrimonio, *kiddushin*, significa letteralmente "santificazione"). Il ricordo di Gerusalemme è centrale in ogni matrimonio ebraico e la festa non sarà mai considerata completa finché non avverrà nella Gerusalemme ricostruita. Inoltre, il Salmo 128, che viene recitato nella cerimonia nuziale secondo il rito ebraico italiano ed è ripreso in molte *ketubbot*, dice: «Possa il Signore benedirti da *Sion* e possa tu vedere il bene di *Gerusalemme* tutti i giorni della tua vita» (*Salmo* 128,5). E quindi, era abituale inserire alla sommità del contratto un'immagine della Gerusalemme messianica, che incorporava letteralmente un altro versetto del libro dei Salmi: «Considererò Gerusalemme al di sopra della mia più alta gioia» (*Salmo* 137,6)³⁴.

Nel corso del tempo e con il crescere dell'importanza di questo elemento decorativo, alcune comunità, soprattutto in Piemonte, sono state affascinate dal suo significato tanto da influenzare gli interni delle loro sinagoghe. Così, i pilastri ritorti passarono dall'arte pittorica a forme tridimensionali. Nelle sinagoghe piemontesi (ad es. Carmagnola, Chieri, Cherasco) si arrivò a un nuovo tipo di *bimah* (area elevata o piattaforma, dove si trova la persona che legge ad alta voce la *Torah*): un grazioso baldacchino di legno, spesso ottagonale, che si eleva al di sopra di scalini ed è sostenuto da pilastri ritorti (fig. 13)³⁵. La struttura dei baldacchini piemontesi

richiama immediatamente alla mente la maestosa opera bronzea del “Baldacchino” del Bernini³⁶. La differenza non sta solo nelle dimensioni, ma anche nella decorazione del *bimah*. Consapevoli della sua importanza, gli artigiani decorarono i pannelli laterali inferiori con disegni dorati in rilievo, che raffigurano gli arredi del Tempio³⁷. Così, questo elemento decorativo conferiva alla lettura della *Torah* una forza sacra, facendo del *bimah* un modello della Gerusalemme messianica o del Tempio, dove, anticamente, si recitava ad alta voce lo stesso testo.

Il fatto di unire, in modo più genuino e innovativo, alcuni elementi decorativi pittorici e le idee descritte in precedenza offre un'immagine affascinante, che apparve per la prima volta sotto forma di una piccola xilografia in una *Haggadah* stampata a Venezia nel 1609 (fig. 14)³⁸. Come descritto in precedenza, essa rappresenta il Messia mentre si avvicina a Gerusalemme a dorso d'asino, annunciato da Elia. La Città Santa è rappresentata come un'armoniosa cittadina esagonale cinta da mura, con le case disposte simmetricamente intorno al Tempio che sta al centro, raffigurato ancora una volta come la Cupola della Roccia. Dalle montagne che circondano la città eterna arrivano camminando gruppi di ebrei, che trasportano sacchi sulle spalle. Intendendo evidenziare l'idea che essi provengono da tutti gli angoli della Diaspora, le persone in secondo piano sulla sinistra sono nere, simbolo delle dieci tribù perdute che, secondo il credo popolare del tempo, erano state scoperte in alcuni siti remoti del globo. Ulteriore attenzione per la natura miracolosa dell'evento è suscitata dalla rappresentazione del sole e della luna, che splendono contemporaneamente nella parte superiore. Questi dettagli iconografici seguono scrupolosamente la profezia escatologica di Isaia: «Alza gli occhi intorno e guarda. *Tutti si radunano* e vengono a te; *i tuoi figli* vengono da lontano... *Il tuo sole* non tramonterà più, né *la tua luna* si dileguerà: il Signore sarà per te luce eterna e saranno finiti i giorni del tuo lutto» (Isaia 60,4 e 20).

La profonda conoscenza che l'artista dell'*Haggadah* (o i suoi consiglieri) aveva delle idee urbanistiche dell'umanesimo del tempo è rivelata dal disegno e dalla forma della Città Santa, che segue da vicino i concetti della città ideale, formulati nel pensiero del Rinascimento. Architetti come Antonio Filarete nel suo piano per il duca di Milano, lo “Sforzinda” (1462-1464), Leon Battista Alberti nella settima parte del suo libro *De re aedificatoria* (edizioni stampata illustrata: 1550), o Raffaello nel suo famoso dipinto dello *Sposalizio* (1504, Milano, Galleria Brera), rappresentarono la città ideale secondo simili idee. Di grandissima importanza in queste opere è, come nella nostra xilografia, la posizione centrale dell'armoniosa struttura del Tempio o, come scrisse Palladio:

Gli edifici nei quali l'Essere Supremo viene invocato e adorato dovrebbero trovarsi nella parte più nobile della città, su belle piazze, elevati rispetto al resto della città³⁹.

L'immagine nella *Haggadah* di Venezia unisce così i concetti ebraici della fine dei giorni e gli ideali umanistici del Rinascimento: la “Gerusalemme divina” si è così trasformata nella città ideale. Inoltre, diversamente dalla *Haggadah* di Washington citata in precedenza e dalle successive *Haggadot* italiane (principalmente quella



14. Il Messia, Elia e le “tribù perdute” si avvicinano alla Gerusalemme Celeste, raffigurata come una città ideale del Rinascimento. Da *Haggadah* di Venezia, 1609.

³⁶ Cfr. R. Wischnitzer, *The Architecture of the European Synagogue*, Philadelphia 1964, pp. 164-166.

³⁷ Disegni simili appaiono sulle porte delle Arche della Torah. Vedere le tavole in Bidau, 2002. Oltre alle sinagoghe citate in precedenza, vedere anche quelle di Asti, Vercelli, Ivrea e Cuneo.

³⁸ La discussione che segue si basa su Sabar, 1997/1998, pp. 294-312.

³⁹ A Palladio, *Quattro libri dell'architettura* (1570), citato in R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York 1965, p. 22 (cfr. Sabar, 1997/1998, p. 395).



15. Tenda dell'arca della Torah con la Gerusalemme Ideale cinta da mura, ricamata da Stella Perugia, Venezia, 1634. (Venezia, Museo Ebraico).

stampata a Mantova nel 1560)⁴⁰, l'immagine messianica non appare nel contesto della richiesta di vendetta nei confronti dei gentili, che hanno perseguitato gli ebrei. Nella *Haggadah* di Venezia l'immagine è stata trasferita per la prima volta a un altro paragrafo del libro, molto più ottimistico e neutrale, con la richiesta a Dio misericordioso di ricostruire velocemente il "Suo Tempio", che, per estensione, introdurrà alla vita pacifica e armoniosa in una città perfetta modellata in base agli ideali umanistici del Rinascimento italiano.

Questa piccola xilografia e il suo messaggio di coesistenza godettero di una vasta popolarità nell'arte ebraica italiana, e la troviamo, poi, in rotoli miniati di Ester (essendo la città di Susa un prototipo di Gerusalemme), o su tende ricamate dell'Arca della Torah, in particolare su quella realizzata da Stella Perugia (Venezia, 1634), conservata ancor'oggi a Venezia (fig. 15)⁴¹. Gradualmente, questa e molte altre immagini create in Italia furono imitate nelle comunità ebraiche di tutta Europa e raggiunsero perfino i paesi dell'islam. Un importante veicolo, che permise tale processo, fu il libro stampato. Nel mondo del libro ebraico, l'Italia ha rappresentato un centro di grande influenza, fortemente ammirato per l'eccellenza della sua arte tipografica e dei suoi libri. I tipografi di libri ebraici, da Berlino a Lublino, e da Salonicco a Istanbul, usarono i tipi italiani come modelli supremi. A loro volta, gli artigiani locali usarono le piccole immagini in bianco e

nero come fonte d'ispirazione per la decorazione di nuovi oggetti ebraici. La Cupola della Rocca in qualità di Tempio, la coppia salomonica di pilastri ritorti, la Gerusalemme ideale di Venezia e gli altri disegni diventarono motivi onnipresenti nell'arte delle comunità ebraiche orientali e occidentali⁴².

Infine, l'influenza più notevole della tradizione ebraica italiana culminò nell'arte popolare del primo *Yishuv* (insediamento ebraico) in terra d'Israele nel corso del tardo XIX fino all'inizio del XX secolo. Le immagini create sul suolo italiano furono "importate" in Terra Santa in un periodo di grandi difficoltà. I poveri ebrei del primo *Yishuv* si avvalsero facilmente dei materiali italiani e li fecero gradualmente propri, fino a farne la caratteristica visiva degli ebrei palestinesi. Oggetti e documenti recanti questi simboli del Tempio e di Gerusalemme furono inviati alla Diaspora in qualità di *souvenir* o incentivi per donazioni e, così, trasformarono precedenti convenzioni pittoriche in molti paesi⁴³.

Abbiamo cominciato con immagini importate dalla Terra Santa nell'antica comunità ebraica di Roma e concludiamo con il ritorno alla Terra Santa degli elementi decorativi creati in Italia. In questo modo il cerchio si è chiuso e il contributo della comunità ebraica italiana, malgrado le sue piccole dimensioni, ha influenzato tutto il mondo ebraico nella creazione del vocabolario visivo della Terra Santa e dei suoi siti.

⁴⁰ Per un facsimile dell'*Haggadah* di Mantova, vedere *Haggada di Mantova del 1560*, introduzione di R. Bonfil, Jerusalem 1970 (in ebraico e italiano). Cfr. Y. H. Yerushalmi, *Haggadah and History: A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah*, Philadelphia 1976, figg. 23-26; Sabar, 1997/1998, pp. 298-99.

⁴¹ Vedere D. M. Cassuto, *A Venetian Parokhet and its Design Origins*, in "Jewish Art", 14 (1988), pp. 35-43.

⁴² Esempi provenienti dall'arte della stampa dei libri, in *Ya'ari*, 1943, n. 40 e 50 (Praga), 73 (Amsterdam), 124 (Istanbul), 201 (Gerusalemme); A. M. Haberman, *Copertine di libri e-*

braici, Safed 1969 (in ebraico), n. 35 (Fürth), 37 (Berlino), ecc.

⁴³ Vedere S. Sabar, *Jewish Folk Art in Late Nineteenth and Early Twentieth Century. Jerusalem and its European Sources*, in

Jerozolima w Kulturze Europejskiej, Atti del Convegno *Jerusalem in European Culture*, maggio 1996, a cura dell'Istituto d'Arte, Accademia Polacca delle Scienze, Varsavia 1997, pp. 481-488.