

# Il sogno della scala da Giacobbe a Giovanni Climaco: un percorso tra arte ebraica e cristiana\*

Davide Bianchi  
Università degli Studi di Milano

וַיְהִי־לָהֶם, הַנִּזְוָה סֵלֶם מֵצֵב אֲרָצָה, וְרֵאשׁוֹ, מִגִּיעַ הַשְּׁמַיְמָה; וְהַנִּזְוָה  
יִמְלֶאכֶּה סְאֵלָהּ, מֵעֲלֵי סוּיָרְדֵי בּוֹ.<sup>1</sup>

Paradigmatico è l'incontro tra YHWH e il patriarca Giacobbe in *Gen.* 28:12<sup>2</sup> avvenuto con uno speciale *medium* comunicativo rappresentato da un messaggio onirico, secondo il genere letterario dell'"oracolo di salvezza".<sup>3</sup> Il racconto della visione del patriarca è nota: in fuga dal fratello Esau, Giacobbe si fermò in un luogo – chiamato Bethel – dove, addormentato, sognò una scala che saliva al cielo e sopra la quale salivano e scendevano degli angeli.

La realizzazione figurativa di questa scena ha ispirato numerose generazioni di artisti. Nel presente contributo vengono proposte le acquisizioni preliminari sul materiale iconografico di un'indagine ancora in corso. Esso, articolandosi in un'interessante sintesi, vuole indagare come i principali schemi figurativi, sviluppatisi nel periodo tardoantico e poi medioevale, siano stati influenzati dalle differenti correnti interpretative del testo biblico in ambito

\* Ringraziamenti particolari si rendono doverosi al professor Frédéric Manns o.f.m. e al professor Gregor Geiger o.f.m. dello Studium Biblicum Franciscanum di Gerusalemme per i preziosi consigli durante la stesura di questo lavoro e alla dottoressa Erica Baricci per il cortese invito a partecipare. Sono inoltre grato alla professoressa Maria Mayer Modena dell'Università degli Studi di Milano e alla dott.ssa Andreina Contessa curatrice del Museum of Italian Jewish Art di Gerusalemme per l'attenta rilettura del testo. Desidero infine ricordare il compianto professor Gianfranco Fiaccadori che per primo ha indirizzato le mie ricerche.

1. "fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa" *Gen.* 28:12.

2. La teofania di Bethel si ritrova anche in *Gen.* 35, 1-7 e in *Sp.* 10, 10.

3. Questo *topos* letterario è comune nell'antico mondo semitico-greco: prima di un viaggio periglioso e incerto il fedele, che si trova in stato di angustia, era solito recarsi in un santuario o luogo sacro per richiedere un responso divino. Il messaggio era trasmesso da un officiante o profeta a cui seguiva l'espressione di un voto da parte dell'orante. Dopo aver ricevuto la grazia il devoto tornava al santuario per sciogliere il voto. Si vd. de Pury 1972, 213-289, 434-438; Oliva Hernández 1975, 41, 48-49, 51, 54-59, 61-62; Serra 1977, 261-262. Per meglio inquadrare il sito di Bethel e le relative connessioni religiose si vd. il recente Gomes 2006.

ebraico e cristiano e abbiano finanche costituito un *exemplum* a cui si ispirarono alcune miniature dell'opera dottrinale di Giovanni Climaco.

Contraddistinta da una forte aniconicità, la cultura ebraica non conobbe alcun esito figurativo dell'episodio biblico sino ai tempi mishnaici.<sup>4</sup> Tra le più antiche rappresentazioni della scena in contesto giudaico, si segnala il pannello dipinto sulla parete nord della sinagoga edificata a Dura Europos in Siria, sulle rive del fiume Eufrate, realizzato durante la seconda fase costruttiva dell'edificio (244/45-256 d.C.).<sup>5</sup>

Il ciclo pittorico, ora conservato al Museo Nazionale di Damasco, risulta lontano dalle suggestioni naturalistiche del passato ed è caratterizzato da uno stile originale e indipendente, portato dalla fusione tra gli elementi classici e la locale cultura siro-iranica.<sup>6</sup> Ne è un esempio l'iconografia recumbente di Giacobbe, risultato di una commistione stilistica i cui modelli sono da ricercare nella risematizzazione dei personaggi mitologici dormienti di tradizione ellenistica<sup>7</sup> e nella coeva produzione artistica siriana, come ben attestato nei rilievi funerari palmireni.<sup>8</sup>

Il fulcro della scena è qui costituito da due angeli apteri, privi cioè delle ali, secondo la tradizione figurativa in uso sino al termine del IV secolo d.C.,<sup>9</sup> e abbigliati con il costume regale persiano unito ad un lungo mantello, simile ad una clamide, che ricade lungo la schiena. I due personaggi sono intenti a salire una scala a pioli, la cui parte sommitale non è visibile perché è presente una lacuna. Questa assenza ha aperto la questione della rappresentazione della teofania divina perché non vi è concordanza nella traduzione di quanto riporta il testo biblico in *Gen.* 28,13: *וַיֹּאמֶר יְהוָה וְעָבַד עָלַי*.

Il testo dei LXX (ὁ δὲ κύριος ἐπεστήρικτο ἐπ'αὐτῆς), Filone di Alessandria,<sup>10</sup> Giuseppe Flavio,<sup>11</sup> il libro dei Giubilei,<sup>12</sup> R. Hiyya il vecchio<sup>13</sup> e la corrente rabbinica che identifica nella scala di Giacobbe la salita al Monte Sinai<sup>14</sup> traducono "Ed ecco YHWH stava *sopra di essa*" specificando la presenza di Dio al termine della scala. La seconda traduzione, attestata nei *Targumim*

4. Per un inquadramento generale sulla cultura figurativa ebraica vd. Levine 2012, 15-65 con ampia bibliografia.

5. Particolarmente significativa la realizzazione nello stesso periodo, oltre alla sinagoga, sia della chiesa, sia del *mithraeum* della città. Vd. Kraeling 1967, 34-39; Perkins 1973, 49-55; Edwell 2008, 125-128; Levine 2012, 70-79.

6. Weitzmann-Kessler 1990, 17.

7. *ibid.*, 18.

8. Hachlili 1998, 142-143, tav. III-18, fig. III-30a; in riferimento alla scultura di area palmirena si vd. Equini Schneider 1993, 101-141.

9. Bussagli 1995, I, 629-638.

10. Ph. *Somm.*, I, 133; 157-159.

11. Ios. *Ant.* I, 19.1.

12. Charles 1964, II, 55.

13. *Gen. Rabbab* 68, 12; 28, 12.

14. Serra 1977, 271-272.

*Yērūshalmī* I e Neofiti e da altre correnti rabbiniche preferisce la traduzione “Ed ecco YHWH stava *davanti o accanto o sopra di lui*”<sup>15</sup> riservando agli angeli la sommità della scala, come si dirà in seguito.

Tuttavia non risulta faticoso concordare con l’opinione di Kurt Weitzmann, che ipotizza per il lacerto mancante della pittura di Dura la consueta convenzione giudaica per la rappresentazione di Dio realizzata con una mano che sporge da un arco di cielo.<sup>16</sup> Interessante osservare che proprio una porzione di cielo stellato è raffigurata al termine della scala nella miniatura della scena nel cod. Vat. gr. 746 e nella placchetta eburnea originariamente montata sull’*antependium* della cattedrale di Salerno del 1080 ca. ed ora al Museo Diocesano della città.<sup>17</sup>

Quanto all’uso iconografico della scala a pioli (מִלְּטָא), attestata in tutte le versioni della scena, si trova nell’Egitto faraonico un interessante riscontro linguistico. Sono infatti attestati due grafemi atti a designare le due varianti tipologiche della scala, quella in muratura, maggiormente diffusa in contesto mesopotamico, e quella a pioli.<sup>18</sup> Ne danno testimonianza i celebri *Testi delle Piramidi*, elenco di formule rituali datate all’Antico Regno (III millennio a.C.), usate per garantire l’ascesa in cielo del sovrano defunto,<sup>19</sup> dove si apprende che scale di questo tipo vennero utilizzate dagli dei Horus e Seth e più tardi anche da Osiride. Senza addentrarsi nei numerosi riferimenti allegorici del tema della scala, i cui riscontri spaziano dalla Grecia classica al cristianesimo copto, risulta interessante notare come la scala a pioli venne utilizzata in tutti quei contesti figurativi in cui era necessario rappresentare il contatto tra la terra e il cielo, diventandone essa stesso il simbolo.<sup>20</sup>

Per rimanere all’interno del panorama figurativo vicino all’ebraismo, merita una menzione l’uso decorativo del motivo a scala sulle pareti e sul beccuccio di un gruppo di lucerne fittili samaritane diffuse dal II al V secolo d.C.<sup>21</sup> L’allusione figurativa al sogno di Giacobbe ci è fornita da alcuni passi del *Memar Marqab* – una delle più importanti opere teologiche per la tradizione samaritana – (datata tra il II e il IV secolo d.C.)<sup>22</sup> secondo la quale il luogo della teofania di

15. *ibid.*, 269-274.

16. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19. Per la trattazione di questo tema iconografico Goshen Gottstein 1994, 171-195; Bar Ilan 1993, 321-35; per le miniature cristiane della Genesi vd. Marini Clarelli 1995, vol. 1, 491-499.

17. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19; Bergman 1980, 30, fig. 90.

18. Curto 1998, 4.

19. *ibid.*, 8; Vikentiev 1958, 21; Michailidis 1945, 87-94, fig. 5.

20. Per la dettagliata trattazione del tema del simbolismo della scala e relativa bibliografia vd. Leglay 1964, 231-244.

21. Per un inquadramento sulla questione e un ricco apparato iconografico vd. Sussman 1999, 245-264; Sussman 2004, 351-368.

22. Per la problematica relativa alla datazione dell’opera vd. Macdonald 1963, I, XX.

Bethel sarebbe da identificarsi con il monte Garizim, vetta sacra per questa comunità religiosa.<sup>23</sup>

Accostabili alla pittura della sinagoga di Dura sono le coeve rappresentazioni in ambito paleocristiano, la cui unica altra testimonianza giunta dall'èvo antico è un affresco dipinto nel cubicolo B della catacomba romana della Via Latina, datato nella prima metà del IV secolo d.C.<sup>24</sup> (Fig. 1). In entrambi i monumenti, le pitture si sviluppano all'interno di un ciclo narrativo dedicato alla storia provvidenziale del Popolo eletto.<sup>25</sup> Lo schema iconografico risulta il medesimo: vi si ritrova Giacobbe rappresentato in posizione recumbente con la scala a pioli e i due angeli, qui però raffigurati con l'*himation*, intenti nella salita verso il cielo; pur essendosi conservata la parte superiore, non è tuttavia presente alcuna raffigurazione di Dio. Nonostante i numerosi studi a riguardo, resta ancora irrisolta la *vexata quaestio* relativa all'archetipo di questa raffigurazione, se fosse cioè stata ideata prima in contesto giudaico o cristiano.<sup>26</sup> Risulta però evidente che vi fosse un comune modello figurativo che conobbe una rapida diffusione alla fine del III secolo d.C. sia all'interno delle raffigurazioni delle comunità giudaiche, sia nel nascente apparato decorativo cristiano.

Tornando alle raffigurazioni ebraiche, le testimonianze visive della scena si ripresentano dopo uno iato che va dalla fine dell'antichità sino al XIII secolo. Non sono infatti note immagini del sogno di Giacobbe né nei numerosi pavimenti musivi sinagogali, né nella suppellettile decorata come i vetri dorati.<sup>27</sup> La ripresa iconografica dell'episodio è invece attestata, con un'ampia eco, nelle miniature dei codici ebraici.

Sebbene non risultino evidenze che ne comprovino l'esistenza durante l'età ellenistica e romana, manoscritti illustrati erano certamente presenti nell'Oriente islamico durante la piena età medievale.<sup>28</sup> Per la loro comprensione è necessario prima volgere lo sguardo ad alcuni interessanti parallelismi con le miniature di una serie di codici miniati bizantini, già addotti da Kurt Weitzmann e Herbert L. Kessler.

L'illustrazione che rinvierebbe a quella del prototipo sarebbe, secondo gli studiosi,<sup>29</sup> una raffinata miniatura al f. 174<sup>v</sup> di un'omelia autobiografica di

23. Serra 1977, 285-287; vd. inoltre Meeks 1967, 216-257 per la trattazione sulla figura del profeta Mosè nella tradizione samaritana.

24. Ferrua 1960, 49, tav. XCVII; Kötzsche-Breitenbruch 1976, 66, tav. 12a; Goodenough 1953-1968, vol. X, 169, fig. 351.

25. Grabar 2011, 101.

26. Goodenough 1953-1968, vol. X, 169-170; Grabar 2011, 101.

27. Per una trattazione generale sui vetri dorati ebraici vd. Rutgers 2000, 82-85 con ampia bibliografia.

28. Gutmann 1978, 13-15; 18-21.

29. Weitzmann-Kessler 1990, 18.

Gregorio di Nazianzo degli anni 880-883 ca., cod. gr. 510, alla Bibliothèque Nationale de France<sup>30</sup> (Fig. 2).

La rappresentazione è invero debitrice di una corrente classicista di matrice tardoellenistica e caratterizzata da una qualità di esecuzione e di un gusto pittorico di chiaro influsso bizantino. La disposizione paratattica dei personaggi nella miniatura scandisce la corretta evoluzione della scena nei due momenti: Giacobbe addormentato e la successiva visione della scala. In tutte le altre rappresentazioni, comprese quelle della sinagoga di Dura Europos e della catacomba della Via Latina, per esigenze di riduzione dello spazio il patriarca viene rappresentato disteso sotto la scala contraendo i due eventi in un'unica scena.<sup>31</sup> Tuttavia la miniatura è foriera di alcune varianti assenti nelle rappresentazioni pittoriche precedenti; vi si notano tre angeli pterofori, uno dei quali è assorto nella contemplazione del patriarca addormentato.

Un'analogia resa della scena, sebbene non sia prudente dedurne una medesima filiazione iconografica, si osserva nell'illustrazione contenuta al f. 37<sup>v</sup> del Genesi di Millstatt, Carinzia ca. 1180-1200, Klagenfurt, Kärntner Landesarch., 6/19,<sup>32</sup> e forse di riflesso anche nel Genesi della celeberrima Bibbia Cotton, Cott. Otho B.VI della British Library di Londra (475-500 d.C.)<sup>33</sup> della quale, purtroppo, non è pervenuta la pagina.<sup>34</sup> Oltre alla medesima disposizione di Giacobbe, merita attenzione l'angelo in fondo alla scala intento ad osservare il protagonista dormiente, elemento che verrà ripreso nella trattazione della produzione ebraica.<sup>35</sup>

Più vicina alla pittura di Dura e all'affresco della Via Latina è un'illustrazione al f. 50<sup>r</sup> dell'Ottateuco bizantino cod. Vat. gr. 747, Biblioteca Apostolica Vaticana, datato alla fine dell'XI secolo, ma le cui miniature sembrano modellate su un più antico manoscritto paleocristiano<sup>36</sup> (Fig. 3). Gli angeli, qui presenti in numero di tre, sono raffigurati mentre salgono una scala realizzata senza alcun riferimento prospettico disponendosi su di essa senza il rispetto delle proporzioni. L'illustratore ha inoltre rappresentato Giacobbe in una posizione di compromesso, ponendolo nello spazio vuoto sotto la scala.<sup>37</sup> Un elemento che serba memoria delle composizioni tardoantiche è la raffigurazione degli angeli apteri, dettaglio attestato nelle illustrazioni dei già citati cod. Vat. gr. 747 e del Genesi di Millstatt. La medesima formula ricorre

30. Omont 1929, 23, tav. XXXVII; Goodenough 1953-1968, vol. X, 167; Goodenough 1953-1968, vol. XI, fig. 296.

31. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

32. *ibid.*; per l'analisi dei motivi iconografici nel Genesi di Millstatt vd. Saibene 2001, 167-189 e Saibene 2015.

33. Per i problemi relativi al Genesi Cotton si vd. Weitzmann-Kessler 1986; Lowden 1992, 40-53, per una trattazione sul tema dell'origine dei codici miniati vd. da ultimo Lowden 2007, 117-134.

34. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

35. Vd. *Infra*.

36. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

37. *ibid.*

nella miniatura al f. 97<sup>r</sup> del cod. Vat. gr. 746, BAV datato al XII secolo (Fig. 4), che rinvierebbe, secondo Weitzmann, ad un comune modello iconografico.<sup>38</sup> Va tuttavia segnalata in questo caso la variante degli angeli rappresentati con le ali. Purtroppo perduta nell'incendio del 1823, la raffigurazione del sogno nella navata nord della basilica romana di San Paolo fuori le mura – commissionata da papa Leone Magno (390-461) nella prima metà del V secolo d.C. – è nota in una miniatura al f. 4<sup>r</sup> del settecentesco cod. Barb. Lat. 4406, BAV, la cui fedeltà all'affresco paleocristiano può tuttavia essere stata compromessa dai restauri trecenteschi eseguiti dal pittore Pietro Cavallini.<sup>39</sup>

A questo punto è possibile concentrarsi più nel dettaglio sulle produzioni miniate ebraiche scegliendo gli esempi più rappresentativi della cultura figurativa di matrice sefardita e di quella ashkenazita. Emblematica della produzione spagnola è la miniatura al f. 4<sup>v</sup> della così detta Golden Haggadah, Add. Ms. 27210, Londra, BL, usata per il *seder* di *Pesach*, prodotta a Barcellona tra il 1320 e il 1330<sup>40</sup> (Fig. 5). L'anonimo illustratore ha qui attinto a modelli grafici di varia provenienza, segno di quella cultura cosmopolita che la mobilità delle comunità ebraiche favoriva, e ha saputo rielaborarli secondo una personale cifra stilistica, raggiungendo un risultato estetico di grande equilibrio e raffinatezza. Nota solo nella miniatura cristiana al f. 22 del cod. Vat. gr 1162, BAV (inizi del XII secolo),<sup>41</sup> la presenza degli angeli in numero di quattro può essere ricondotta alle interpretazioni rabbiniche della scena contenute in alcuni *midrashim*, in particolare nel *Midrash Rabbah* – IV/V secolo d.C. – (*Gen. Rabbah* 68:12-14).<sup>42</sup> Nella visione di Giacobbe la presenza degli angeli, oltre alla consueta funzione di mediazione (*διαγγέλλω*) tra l'uomo e Dio e di sfondo per la successiva apparizione di YHWH, sarebbe da ricondurre alla visione profetica delle quattro dominazioni politiche cui soggiacque Israele: Babilonia, la Media, la Grecia e Edom (Roma) personificate proprio dai quattro angeli.<sup>43</sup> Più precisamente, la salita degli angeli sulla scala indicherebbe l'ascesa delle rispettive potenze, mentre la discesa ne rappresenterebbe il declino.<sup>44</sup> Un ragionamento analogo è stato proposto da Goodenough, ripreso poi da Kraeling e Weitzmann, per la differente resa dei due angeli, nella pittura della sinagoga di Dura Europos, raffigurati con abiti regali di foggia persiana; tipologia che ricorre in altre pitture della sinagoga per raffigurare i sovrani e

38. *ibid.*, 18-19.

39. Garber 1918; Waetzoldt 1964, fig. 345; Hetherington 1979; Kessler 1994, 357-383. Per la datazione dell'iscrizione a mosaico sull'arco trionfale vd. Waetzoldt 1961, 19 ss.

40. Vd. Narkiss 1970; Kogman-Appel 1997, 451-482; Kogman-Appel 2000, 816-858; Kogman-Appel 2004, 179-185; Kogman-Appel 2006, 47-88; Mann 2010, 112-115; Epstein 2011, 129-200.

41. Weitzmann-Kessler 1990, 19.

42. Neusner 1985.

43. Schubert 1974, 33-42; Serra 1977, 279-285; Kogman-Appel 1997, 467-468.

44. *ibid.*

Aronne come re-sacerdote.<sup>45</sup> Tuttavia la mancanza di altri due angeli nella pittura (che, pur giuntaci incompleta, per motivi di spazio non avrebbe permesso un loro inserimento), esclude che si tratti non solo del medesimo schema iconografico della Golden Haggadah e del codice Vaticano gr. 1162, ma anche delle miniature cristiane analizzate precedentemente, nelle quali infatti il numero degli angeli non è mai fisso.

A mio giudizio, invece, meritano particolare attenzione i tre angeli sulla terra assorti nella contemplazione di Giacobbe, atto sapientemente sottolineato con un’accurata resa nell’espressività dei volti e dei gesti che serba memoria del modello, forse archetipico, usato per la miniatura del codice gr. 510 di Parigi. Lo stesso numero di personaggi, l’identica composizione narrativa, enfatizzata dall’atteggiamento pensoso e sognante dell’angelo seduto, compaiono nella miniatura al fol. 4<sup>v</sup> di un’altra *haggadah* di produzione sefardita, il Ms. O2884, Londra BL, o così detta Sister Haggadah datata al secondo o terzo quarto del XIV secolo<sup>46</sup> (Fig. 6). Su questa variante iconografica getta luce una differente interpretazione rabbinica del sogno esposta al v. 12 del *Targūm Palestinese* al Pentateuco, scritto in aramaico e a noi noto nelle recensioni dei *Targūmīm Yērūshalmī* I e II.<sup>47</sup> Più precisamente, farebbero da sfondo alla teofania di Bethel due angeli, che cacciati dal Paradiso perché volevano rivelarne i segreti, accompagnarono Giacobbe fin dalla sua partenza dalla casa paterna. Nella notte del sogno, questi salirono in cielo per chiamare gli altri angeli e dire loro di scendere ad ammirare “il giusto, la cui immagine è impressa nel Trono della gloria. Allora gli altri angeli santi scendevano per contemplarlo”.<sup>48</sup> Questo dato letterario è ripreso visivamente nell’arco di cielo posto a coronamento della scala, dove al busto di Cristo di tradizione cristiana viene preferito il volto di uno o più angeli spettatori e interlocutori della scena, trasformando così lo schema iconografico per meglio riflettere una specifica tradizione ebraica.

L’influsso dei *Targūmīm* e di una comune versione pittorica risultano invece assenti in un altro gruppo di miniature realizzate in ambiente ashkenazita. In particolare l’illustrazione al f. 34<sup>r</sup> della così detta Second Nuremberg Haggadah, Gerusalemme, Schocken Library, Ms. 24 087, – metà del XV secolo – si dispone marginalmente al testo, secondo l’uso della produzione artistica nella Germania meridionale, presentando una variante più schematica.<sup>49</sup> È infatti resa con stile rapido e una maggiore tendenza alla semplificazione della scena nella quale compaiono solo due angeli e il patriarca addormentamento.

45. Goodenough 1953-1968, vol. X, 166-170; Kraeling 1956, 70-74; Weitzmann-Kessler 1990, 19. Per il tema della rappresentazione degli angeli nell’arte ebraica vd. Buda 2011, 117-34.

46. Cohen 1994, 17-24; Kogman-Appel 1997, 451-482; Kogman-Appel 2000, 816-858; Kogman-Appel 2006, 47-88; Mann 2010, 112-115.

47. Serra 1977, 270-271, n. 48 e relativa bibliografia.

48. *ibid.*

49. Narkiss—Sed-Rajna 1976, Kogman-Appel 1994, 25-32; Kogman-Appel 2001, 118-131.

Simili considerazioni possono essere fatte per la miniatura al f. 33<sup>v</sup> della Yahuda Haggadah, Gerusalemme, Israel Museum, Ms. 180/50, datata alla metà del XV secolo.<sup>50</sup>

Ascrivibile a una commistione tra differenti modelli iconografici è la versione della scena nell'illustrazione al f. 10<sup>r</sup> della assai nota Haggadah di Sarajevo, Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine, realizzata probabilmente a Barcellona, e datata al pieno XIV secolo<sup>51</sup> (Fig. 7). Il particolare gusto pittorico, comune alle congeneri miniature delle bibbie latine di scuola franco-spagnola, risente degli influssi di quello stile gotico-italiano ampiamente diffuso in Catalogna. Questi elementi uniti ad alcune “accortezze” ebraiche hanno dato vita a uno stile originale in cui i due angeli, caratterizzati da un'estrema astrazione, sono raffigurati come semplici *silhouette* con le ali alzate a coprire i volti mentre il cielo viene reso con una nuvola nell'angolo superiore sinistro che emerge dal fondo neutro di colore azzurro.<sup>52</sup>

Sulla base di questi preliminari riscontri iconografici è possibile affermare che il linguaggio formale dell'arte cristiana non sia stato assorbito passivamente. È stato invece rielaborato criticamente dai miniatori ebrei, grandi conoscitori della letteratura midrashica, apportando un alto grado di invenzione per enfatizzare la loro identità religiosa. Le differenti versioni della scena, più che indirizzare verso una “forzosa” ricerca di un comune archetipo di ascendenza tardo antica, suggeriscono la presenza di una produzione ricettiva e propositiva che ha portato a esiti originali e diversificati.

Al termine di questa rassegna, il cui approfondimento viene rimandato ad altra sede, è interessante fare un piccolo accenno alla fortuna e alla ripresa del modello iconografico della scala. Nota anche da un'interpretazione rabbinica nel *Midrash Rabbah* (*Gen. Rabbah* 68:12), è l'allegoria della scala di Giacobbe al Monte Sinai.<sup>53</sup> Oltre all'identico valore ghematrico dei termini סְלָמָה [slm-scala] e סִינַי [syny-Sinai]<sup>54</sup> proprio della mistica ebraica, nei commenti rabbinici il Sinai stesso sarebbe lo strumento utilizzato da Mosè, raffigurato insieme ad Aronne a guisa di angelo, per elevarsi all'incontro teofanico.<sup>55</sup>

Influenzato dall'interpretazione allegorica della scala come esperienza ascetica proposta da Filone di Alessandria<sup>56</sup> e dallo gnosticismo, il riferimento al Sinai venne ripreso dai padri greci, in particolare da Gregorio di Nissa che proprio nella *Vita di Mosè*, composta intorno al 392 d.C., usa la metafora della

50. Kogman-Appel 1994, 25-32; Kogman-Appel 2001, 118-131.

51. Weber 1999, Kogman-Appel – Laderman 2004, 89-128.

52. Gutmann, 1978, 60.

53. Serra 1977, 280, nn. 71-72.

54. La somma del valore ghematrico delle singole lettere nelle due parole corrisponde a 130. Nello specifico per [slm-scala] סְלָמָה: ס (60) + ל (30) + מ (40) = 130 [syny-Sinai] סִינַי: ס (60) + י (10) + נ (50) + י (10) = 130.

55. Serra 1977, 280, nn. 71-72.

56. Ph. *Somm.*, I, 150-152.



scala per indicare l’ascensione dell’anima condotta dal Verbo a percorrere i gradi della vita spirituale.<sup>57</sup> Ma sarà infine il monaco e santo bizantino Giovanni Climaco (575-650), igumeno del monastero di santa Caterina al Sinai, a svilupparne il tema nella *Κλίμαξ τοῦ Παραδείσου* (o *Scala Paradisi*), importante opera dottrinale per l’esciasmo cristiano<sup>58</sup>. Risulta perciò interessante, per la sua unicità, la miniatura al f. 5<sup>r</sup> del cod. Vat. Ross. 251, BAV il cui testo si data all’XI secolo, ma le cui illustrazioni sembrerebbero essere del XII secolo<sup>59</sup> (Fig. 8). Inaspettatamente fedele al contenuto della prefazione greca del testo, il miniatore adotta una formula iconografia autonoma e lontana dai cicli pittorici in uso per illustrare il trattato monastico, decidendo di duplicare la visione della scala e unendola all’episodio biblico del combattimento di Giacobbe con l’angelo.

L’episodio restò tuttavia isolato non venendo più utilizzato nella decorazione dei codici miniati della *Κλίμαξ*, o se ripreso venne completamente trasformato con l’aggiunta dei monaci, protagonisti della lotta spirituale contro i diavoli dei vizi e del peccato, intenti a salire una nuova scala, percorso di ascesi necessario per il loro successivo incontro con Dio.

57. Per l’opera vd. Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè* (1984).

58. Per la personalità e l’opera vd. Hausherr 1961, 385-410; Völker 1968, Chialà-Cremaschi 2002; Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso* (2007); per l’iconografia fondamentale è Martin 1954 per la descrizione dei cicli iconografici della scala e l’elenco dei codici miniati; vd. anche Kaster 1974, coll. 140-141; Dufrenne 1992, 142; Germain 1992, 359; Della Valle 1995, 721-723; Charalampidis 2002, 313-337.

59. Martin 1954, 108-113, fig. 227.

## Bibliografia

- Bar Ilan 1993 = M. Bar Ilan, *The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism*, G. Sed-Rajna (éd. par), *Rashi, 1040-1990: hommage a Ephraïm E. Urbach: congrès européen des études juives*, Paris 1993, 321-335.
- Bergman 1980 = R.P. Bergman, *The Salerno Ivories: Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Ma.)-London 1980.
- Buda 2011 = Z. Buda, *Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art*, in G. Jaritz (ed.), *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation (CEU Medievalia)*, Budapest 2011, 117-134.
- Bussagli 1995 = M. Bussagli, s.v. *Angelo* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1995, 629-638.
- Charalampidis 2002 = K.P. Charalampidis, *Giovanni Climaco nell'iconografia bizantina* in S. Chialà, L. Cremaschi (a c. di), *Giovanni Climaco e il Sinai*. Atti del IX Convegno Ecumenico Internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina (Bose 16-18 settembre 2001), Bose 2002, 313-337.
- Charles 1964 = R.H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English: with introductions and critical and explanatory notes to the several books* (1913), Oxford 1964.
- Chialà-Cremaschi 2002 = *Giovanni Climaco e il Sinai*. Atti del IX Convegno Ecumenico Internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina, Bose 16-18 settembre 2001, a c. di Sabino Chialà e Lisa Cremaschi, Magnano 2002.
- Cohen 1994 = E.C. Cohen, *The "Sister Haggadah" and Its "Poor Relation"*, in AA.VV., *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies* (Jerusalem 1993), Jerusalem 1994, Division D, vol. II, 17-24.
- Curto 1998 = S. Curto, *Il simbolo della scala dall'Egitto Antico al Copto e all'Arabo*, «Aegyptus» 78 (1998), 3-14.
- Della Valle 1995 = M. Della Valle, s.v. *Giovanni Climaco, Santo (o Scolastico, Sinaitico)* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1995, VI, 721-723.
- Dufrenne 1992 = S. Dufrenne, *Johannes Klimakos, Himmelsleiter*, in J.M. Plotzek, K. Winnekes, S. Kraus (hrsg.), *Biblioteca apostolica Vaticana: Liturgie und Andacht im Mittelalter*. Erzbischofliches Diözesanmuseum (Köln, 9. Oktober 1992 bis 10. Januar 1993), Stuttgart 1992, 142.
- Edwell 2008 = P.M. Edwell, *Between Rome and Persia: the Middle Euphrates, Mesopotamia and Palmyra under Roman Control*, London 2008.

- Epstein 2011 = M.M. Epstein, *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven 2011.
- Equini Schneider 1993 = E. Equini Schneider, *Considerazioni sulla cultura artistica di Palmira nel III secolo. Conclusioni* in Id., *Septimia Zenobia Sebaste*, Roma 1993, 101-141.
- Ferrua 1960 = A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960.
- Garber 1918 = J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Vienna 1918.
- Germain 1992 = M.-O. Germain, *Jean Climaque, l’“Echelle du Paradis”* in M.-C. Bianchini (éd.), *Byzance. L’art byzantin dans les collections publiques françaises*. Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1<sup>er</sup> février 1993, Paris 1992, p. 359.
- Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso* (2007) = Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso*, a c. di R.M. Parrinello, Milano 2007.
- Goodenough 1953-1968 = E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 12 voll., New York 1953-1968.
- Gomes 2006 = J.F. Gomes, *The Sanctuary of Bethel and the Configuration of Israelite Identity*, Berlin 2006.
- Goshen Gottstein 1994 = A. Goshen Gottstein, *The Body as Image of God in Rabbinic Literature*, «Harvard Theological Review» 87, 2 (1994), 171-195.
- Grabar 2011 = A. Grabar, *Le vie dell’iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 2011.
- Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè* (1984) = Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè*, a c. di M. Simonetti, Milano 1984.
- Gutmann 1979 = J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, London 1979.
- Hachlili 1998 = R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden 1998.
- Hausherr 1961 = I. Hausherr, *La théologie du monachisme chez saint Jean Climaque* in AA.VV., *Théologie de la vie monastique: études sur la tradition patristique*, Paris 1961, 385-410.
- Hetherington 1979 = P. Hetherington, *Pietro Cavallini: a Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979.
- Kaster 1974 = G. Kaster, s.v. *Johannes Klimakus* in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, coll. 141-142.
- Kessler 1994 = H.L. Kessler, *Pictures as Scripture in the Fifth-Century Churches* in Id., *Studies in Pictorial Narrative*, London 1994, 357-383.
- Kogman-Appel 1994 = K. Kogman-Appel, *The Second Nuremberg Haggadah and the Yabuda Haggadah: Were they Made by the Same Artist?*, in AA.VV. *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies* (Jerusalem 1993), Jerusalem 1994, Division D, vol. II, 25-32.
- Kogman-Appel 1997 = K. Kogman-Appel, *The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 60, 4 (1997), 451-482.

- Kogman-Appel 2000 = K. Kogman-Appel, *Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?* in «Speculum» 75 (2000), 816-858.
- Kogman-Appel 2001 = K. Kogman-Appel, *The Iconography of the Biblical Cycle of the Second Nuremberg and the Yabuda Haggadot: Tradition and Innovation*, in J. Heller et alii (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture: International Academic Symposium* (Prague, September 1995), Prague 2001, 118-131.
- Kogman-Appel 2004 = K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden 2004.
- Kogman-Appel 2006 = K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, Pennsylvania 2006.
- Kogman-Appel–Laderman 2004 = K. Kogman-Appel, S. Laderman, *The Sarajevo Haggadah: The Concept of Creatio ex nihilo and the Hermeneutical School Behind It*, in «Studies in Iconography» 25 (2004), 89-128.
- Kötzsche-Breitenbruch 1976 = L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die Neue Katakombe an der via Latina in Rom*, Münster in Westfalen 1976.
- Kraeling 1956 = C.H. Kraeling, *The Synagogue*, New Haven 1956.
- Kraeling 1967 = C.H. Kraeling, *The Christian Building*, New Haven 1967.
- Leglay 1964 = M. Leglay, *Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiés à Saturne*, in «Latomus» 23 (1964), 213-246.
- Levine 2012 = L.I. Levine, *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven-London 2012.
- Lowden 1992 = J. Lowden, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, in «Gesta» 31 (1992), 40-53.
- Lowden 2007 = J. Lowden, *The Beginnings of Biblical Illustration* in E.R. Hoffmann (ed.), *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Oxford 2007.
- Macdonald 1963 = J. Macdonald, *Memar Marqah, the Teaching of Marqah*, Berlin 1963.
- Mann 2010 = V.B. Mann, *Jews and Altarpieces in Medieval Spain*, in V.B. Mann (ed.), *Uneasy Communion: Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*, London 2010, 112-115.
- Marini Clarelli 1995 = M.V. Marini Clarelli, s.v. *Genesi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I Roma 1995, 491-499.
- Martin 1954 = J.R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.
- Meeks 1967 = W.A. Meeks, *The Prophet-King: Moses Traditions and the Johannine Christology*, Leiden 1967.
- Michailidis 1945 = G. Michailidis, *Échelle mystique chrétienne dessinée sur lin*, «Bull. de la Société D'Archéologie Copte» 11 (1945), 87-94.
- Narkiss 1970 = B. Narkiss, *The Golden Haggadah: A Fourteenth-Century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, London 1970.
- Narkiss–Sed-Rajna 1976 = B. Narkiss – G. Sed-Rajna, *Index of Jewish Art. Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem-Paris 1976.

- Neusner 1985 = J. Neusner, *Genesis Rabbah: the Judaic Commentary to the Book of Genesis*, Atlanta 1995.
- Oliva Hernández 1975 = M. Oliva Hernández, *Jacob en Betel: Visión y voto*, Madrid 1975.
- Omont 1929 = H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV siècle*, Paris 1929.
- Perkins 1973 = A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973.
- de Pury 1972 = A. de Pury, *Promesse divine et légende culturelle dans le cycle de Jacob genèse 28 et les traditions patriarcales*, Neuchâtel 1972.
- Rutgers 2000 = L.V. Rutgers, *The Jews in Late Ancient Rome: Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- Saibene 2001 = M.G. Saibene, *Motivi iconografici nella ‘Genesi di Millstat’ e nei mosaici di S. Marco*, in M.G. Saibene, M. Buzzoni (a c. di), *Testo e immagine nel medioevo germanico*, Milano 2001, 167-189.
- Saibene 2015 = M. G. Saibene, *Osservazioni sulla Genesi di Millstatt*, in M. Buzzoni, M. Bampi, O. Khalaf (a cura di), *La Bibbia nelle letterature germaniche medievali*, Venezia 2015, 167-187.
- Schubert 1974 = K. Schubert, *Das Problem der Entstehung einer jüdischen Kunst im Lichte der literarischen Quellen des Judentums*, in «Kairos» 16 (1974), 33-42.
- Serra 1977 = A. Serra, *Contributi dell’antica letteratura giudaica per l’esegesi di Giovanni 2,1-12 e 19, 25-27*, Roma 1977.
- Sussman 1999 = V. Sussman, *Architectural Elements in the Design of Oil Lamps: “a House of Light”*, in «Études et travaux = Studia i prace» 18 (1999), 245-264.
- Sussman 2004 = V. Sussman, *The Beth Hashbitta Mosaic Floor: A New Perspective on the Light of Samaritan Lamps*, in «Liber Annuus» 54 (2004), 351-368.
- Vikentiev 1958 = V. Vikentiev, *Études d’épigraphie protodynastique 2. Deux tablettes en ivoire (Ière dynastie) et les linteaux de Medamoud (XII-XIIIe dynastie)* in «ASAE» 56 (1958), 1-30.
- Völker 1968 = W. Völker, *Scala paradisi: eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem Neuen Theologen*, Wiesbaden 1968.
- Waetzoldt 1961 = S. Waetzoldt, *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom* in AA.VV., *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München 1961, 19-28.
- Waetzoldt 1964 = S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienna-Munich 1964.
- Weber 1999 = E. Weber, *The Sarajevo Haggadah*, Belgrade-Sarajevo 1999.
- Weitzmann–Kessler 1986 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton 1986.
- Weitzmann–Kessler 1990 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Frescos of the Dura Europos and Christian Art*, Washington D.C. 1990.

## Apparato iconografico<sup>1</sup>



Figura 1. Affresco con il sogno di Giacobbe, cubicolo B della catacomba della Via Latina, Roma (© Pontificia Accademia di Archeologia Sacra).



Figura 2. Cod. gr. 510, dettaglio: miniatura al f. 174<sup>v</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Parigi, Bibliothèque nationale de France (© Bibliothèque nationale de France).

<sup>1</sup> Si ringraziano la Pontificia Accademia di Archeologia Sacra, la Bibliothèque nationale de France, la Biblioteca Apostolica Vaticana, la British Library e il Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine per la concessione dei diritti di riproduzione delle immagini.



Figura 3. Cod. Vat. gr. 747, dettaglio: miniatura al f. 50<sup>r</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (© Biblioteca Apostolica Vaticana).



Figura 4. Cod. Vat. gr. 746, dettaglio: miniatura al f. 97<sup>r</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (© Biblioteca Apostolica Vaticana).



Figura 5. Golden Haggadah Add. Ms. 27210, dettaglio:  
 miniatura al f. 4<sup>v</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Londra, British Library  
 (©British Library Manuscripts Online Catalogue)



Figura 6. Sister Haggadah Ms. O2884, dettaglio:  
 miniatura al f. 4<sup>v</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Londra, British Library  
 (©British Library Manuscripts Online Catalogue)





Figura 7. Haggadah di Sarajevo, dettaglio:  
 miniatura al f. 10<sup>r</sup> raffigurante il sogno di Giacobbe. Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i  
 Hercegovine (© Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine)



Figura 8. Cod. Vat. Ross. 251. *Miniatura col sogno di Giacobbe e il combattimento con l'angelo al fol. 5<sup>r</sup>.*  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 (© Biblioteca Apostolica Vaticana).