

# Musiche della tradizione ebraica a Venezia

Le registrazioni di Leo Levi (1954-1959)

a cura di Piergabriele Mancuso

Progetto grafico  
Daisy Jacuzzi

© 2018 Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia – Fondazione

© 2018 Squilibri srl  
Via Prato della Signora, 15 – 00199 Roma  
e-mail: [info@squilibri.it](mailto:info@squilibri.it)  
sito: [www.squilibri.it](http://www.squilibri.it)

ISBN: 978-88-85571-XX-X

---

# Indice

Prefazione di Michele dall'Ongaro .....	7
Annalisa Bini, <i>Le registrazioni di musica tradizionale liturgica negli Archivi dell'Accademia di Santa Cecilia</i> .....	9
Paolo Gnignati, <i>Il ghetto di Venezia, immagine e paradigma dell'ebraismo diasporico</i> .....	11
Piergabriele Mancuso, <i>La Repubblica Serenissima, il ghetto: vicissitudini storiche e tradizioni musicali dell'ebraismo veneziano</i> .....	14
Piergabriele Mancuso, <i>Minhag Venezia, Vita religiosa e tradizioni culturali dell'ebraismo veneziano</i> .....	17
Donatella Calabi, <i>Il ghetto: diverse comunità, più sinagoghe, scambi culturali</i> .....	32
Francesco Spagnolo, <i>Il suono del melting pot. I canti sinagogali di Venezia e le registrazioni di Leo Levi (1954-1959)</i> .....	46
Walter Brunetto, <i>Le registrazioni del ghetto di Venezia nel contesto dell'opera di Leo Levi</i> .....	61
<b>Riferimenti bibliografici</b> .....	79
<b>I documenti sonori</b> .....	89
CD 1 Venezia – rito sefardita .....	92
CD 2 Venezia – rito ashkenazita .....	113
<b>Ringraziamenti</b> .....	118
<b>Le fotografie</b> .....	121

---

---

Francesco Spagnolo

## Il suono del “melting pot”. I canti sinagogali di Venezia e le registrazioni di Leo Levi (1954-1959)

### Melting pot a confronto

Al termine del IV atto, in una scena che ritrae la conclusione dello Shabbat in un appartamento da cui vedono New York City, i protagonisti di *The Melting Pot*, testo teatrale di Israel Zangwill offrono una suggestiva definizione del titolo dell'opera, e dell'imperitura metafora di scambio culturale che essa contiene:

DAVID [*Prophetically exalted by the spectacle*]

It is the fires of God round His Crucible.

[*He drops her hand and points downward.*]

There she lies, the great Melting Pot—listen! Can't you hear the roaring and the bubbling? There gapes her mouth

[*He points east*]

— the harbour where a thousand mammoth feeders come from the ends of the world to pour in their human freight. Ah, what a stirring and a seething! Celt and Latin, Slav and “Teuton, Greek and Syrian,— black and yellow —  
VERA [*Softly, nestling to him*]

Jew and Gentile —

DAVID

Yes, East and West, and North and South, the palm and the pine, the pole and the equator, the crescent and the cross—how the great Alchemist melts and fuses them with his purging flame! Here shall they all unite to build the Republic of Man and the Kingdom of God. Ah, Vera, what is the glory

---

Il suono del “melting pot”. I canti sinagogali di Venezia

of Rome and Jerusalem where all nations and races come to worship and look back, compared with the glory of America, where all races and nations come to labour and look forward!

[*He raises his hands in benediction over the shining city.*]

Peace, peace, to all ye unborn millions, fated to fill this giant continent—the God of our children give you Peace.

[*An instant's solemn pause. The sunset is swiftly fading, and the vast panorama is suffused with a more restful twilight, to which the many-gleaming lights of the town add the tender poetry of the night. Far back, like a lonely, guiding star, twinkles over the darkening water the torch of the Statue of Liberty. “From below comes up the softened sound of voices and instruments joining in “My Country, 'tis of Thee.” The curtain falls slowly.”*]<sup>1</sup>”.

Il lettore non dovrebbe sottovalutare il fatto che la descrizione di Zangwill non si basa soltanto su una similitudine gastronomica. La combustione culinaria dell'incontro fra “razze e nazioni” offerto da questa scena quasi liturgica è, in verità, una metafora sonora altamente articolata<sup>2</sup>. Il *melting pot* di Zangwill è in realtà un paesaggio sonoro multiculturale. Nel Nuovo Mondo, rumori, voci e musica si uniscono nel formare sonorità tutte nuove. In America ha luogo una nuova liturgia, che lancia sia il passato sia il presente verso il futuro, attraverso cacofonie provenienti dal mondo intero.

Nel ripensare a un altro paesaggio sonoro, quello delle sinagoghe nel ghetto di Venezia,<sup>3</sup> è difficile non pensare nei termini di un simile “*melting pot* sonoro”. In questo caso, possiamo lasciarci guidare dalle parole del celeberrimo rabbino Leone Modena (1571-1648). La sua *Historia de gli Riti Hebraici* (pubblicata la prima volta a Parigi nel 1637) è la prima descrizione dei costumi rituali ebraici ad opera di un autore ebreo

<sup>1</sup> Zangwill 1921: 272-274; messa in scena per la prima volta a Washintong, DC, il 5 ottobre 1908, alla presenza dell'allora Presidente degli Stati Uniti d'America, Theodore Roosevelt.

<sup>2</sup> Cf. Kun 2005: 42ss.

<sup>3</sup> Si veda Seroussi 2016.

e destinata a un pubblico di lettori non ebrei. Nel libro, Modena offre una descrizione vivace del multiculturalismo ebraico così come si presentava agli occhi di un abitante del ghetto nei primi decenni del diciassettesimo secolo. Le sue parole — non così dissimili da quelle usate da Zangwill nel descrivere New York all'alba del ventesimo — dipingono un singolare panorama sonoro del ghetto. Nel primo capitolo della sua opera, intitolato *Della divisione, et origine di tutti i Riti degl'Hebrei, et in quali differiscono tra di loro*, Modena procede a elencare le differenze rituali fra gli ebrei sulla base di un catalogo che si muove ben al di là delle canoniche distinzioni tra ebrei sefarditi e ashkenaziti, come solo un abitante del ghetto di Venezia avrebbe potuto fare allora:

Non tutte le cose, che da gl'Hebrei vengono hoggi di osservate, e fatte, circa a' Riti loro, sono d'ugual autorità, ne ugualmente da tutti in un'stesso modo essequite. Perche è da sapere, che in tre ordini si dividono, li primi sono preceetti della Legge scritta [...]. Li secondi della legge a bocca [...]. Terzi, alcune cose, in diversi tempi, e luoghi diversamente poste, in uso, ò di nuovo introdotte, e però detti Minhaghim, usanze. Hor queste usanze si come sono nate dall'esser l'Hebraismo sparso in diversi paesi, e preso il nome, e costumi de gl'habitanti, così è avvenuto, che in ciò che si contiene nella Legge scritta da Mosè, & in quella a bocca de Savij, che scaturisce, chiaro dal detto volume, non v'è differenza rilevante, et quasi nulla tra niuna Nazione d'Hebrei, ben che molto dilungati, e remoti gl'uni da gl'altri, ma in ciò che s'appartiene a questa terza parte de gl'usi solamente si trova varietà, e non poca. E specialmente trà queste tre, che hora sono le principali, Levantini, Thedeschi, & Italiani, intendendo con Levantini, non solo tutto il Levante di qua, ma Barbareschi, Moraiti, Greci, e quelli che son detti Spagnoli, e con Thedeschi, Boemi, Marauì, Pollachi, Russi, & altri.

Questa classificazione, che descrive le istituzioni dell'ebraismo sulla base di Legge Scritta, Legge Orale, e *minhag* (costume, pratica), aiuta nel tracciare una mappatura complessa della diaspora ebraica nella mente di un intellettuale ebreo italiano del diciassettesimo secolo. Tale complessità

diviene ancora più significativa quando l'autore si cimenta nel descrivere le reali diversità dei costumi rituali espressi nella liturgia sinagogale:

Quando si trovano esser dieci huomini da 13 anni e un giorno in sú, che manco di cotali non si possono cantar le orazioni solennemente, il Cantarino Cazan, che di sopra si disse, v'è a quel altaretto, ò innanzi a quell'armario, e comincia a dir forte, e tutti gli dicono dietro piano. [...] Il modo delle orationi, è molto differente tra le dette nationi, anzi non è cosa, in che più diversifichino trà essi, che in questa, come si accennò di sopra, e nel canto i Tedeschi più di tutti cantano, Levantini e Spagnoli à certo modo, che ha del Turchesco, e gli Italiani più schietto, e riposatamente, il tenore, e le parole, sono più e meno secondo li giorni ordinarij o le feste, ma tra essi in quei giorni sono ancora diversi.

L'analisi di Modena è non solo corroborata, ma addirittura amplificata, da altre fonti contemporanee. Come ha notato Don Harrán, “Modena's pupil, Samuel Nahmias, or after conversion Giulio Morosini, writes that in Venice, in the early seventeenth century, there were synagogues of ‘all kinds of national [origin, where] Spaniards, Turks, Portuguese, Germans, Greeks, Italians, and others congregated, and they all sing after their own practice’” (‘nelle Sinagoge... intervenendovi di ogni sorte di natione, Spagnuoli, Levantini, Portoghesi, Tedeschi, Greci, Italiani, et altri, e cantano ogni uno ad usanza propria’)<sup>4</sup>.

Nel descrivere i riti sinagogali e la musica liturgica, Modena si trovò a presentare una immagine “in presa diretta” del panorama sonoro del ghetto di Venezia. La sua descrizione, pubblicata poco più di un secolo dopo la costituzione del ghetto stesso, dipinge una realtà musicale caratterizzata da una notevole diversità rituale e liturgica. Come egli stesso nota, la musica e la liturgia sono fra i tratti più diversificati nella prassi religiosa ebraica. Mentre il catalogo descritto da Modena presenta una

<sup>4</sup> Morosini 1683: 789-790, in Harrán 1998: 21 n.

compagine assai variegata in relazione alle origini geografiche della popolazione ebraica veneziana, in termini rituali egli si deve attenere alle medesime distinzioni che caratterizzano le divisioni architettoniche delle maggiori sinagoghe edificate nel ghetto, così come possono essere viste fino a oggi. La prima sinagoga del ghetto fu la Schola Tedesca (1528), seguita dalla Schola Canton (1531-1532). Entrambe adottarono i libri di preghiere che seguono il rito ashkenazita (*minhag ashkenaz*). La sinagoga della “Magnifica Università degli ebrei italiani”, creata, come le due precedenti, all’interno di edifici preesistenti situati entro i confini del Ghetto Nuovo, era in uso almeno dal 1575. I testi liturgici da essa adottati integrarono quasi subito il rito italiano (*minhag italiyani*, o *bene romi*) con elementi cabalistici recentemente importati dal Medio Oriente. Le due sinagoghe sefardite, fiorite più tardi nel Ghetto Vecchio quali strutture architettoniche indipendenti, seguirono rispettivamente i testi liturgici di rito sefardita occidentale, o “spagnolo-portoghese” (Schola Spagnola), e sefardita orientale, del mediterraneo orientale (Schola Levantina). Da un punto di vista musicale, Modena descrive le due sinagoghe ashkenazite come quelle più propense alla creazione di canti melodiosi; le sefardite quali aventi un carattere “turchesco” (o medio orientale); e quella italiana, ove Modena stesso operò in qualità di “cantarino casan” (cantore o, in ebraico, *chazan*), come quella che più aderisse a un tono di recitazione “diretto” o “semplice”. Per disquisire del *melting pot* musicale e liturgico del ghetto veneziano, Modena dovette dispiegare le dinamiche combinatorie fra le tre dimensioni culturali che contribuiscono a definire lo studio della musica ebraica in età moderna: la geografia, l’affiliazione rituale (*minhag*), e i tratti propri alla musica. Le tendenze rituali globali della diaspora ebraica, espresse tramite la formulazione di testi liturgici specifici, poi stampati in libri di preghiera secondo le specifiche varianti ashkenazite, sefardite, e italiane, di certo contribuiscono grandemente a caratterizzare la vita sinagogale veneziana. Ma le origini geografiche dei residenti del ghetto erano un altro aspetto, altrettanto costitutivo, delle culture sonore in esso rappresentate. Sulla base di queste origini, le sinagoghe “ashkenazite” attira-

rono, in via generale, ebrei di origine centro ed est europea, ma anche provenienti dalla Francia e dai Paesi Bassi. In modo analogo, le sinagoghe “sefardite” furono un polo di attrazione per gli esuli dalla penisola iberica – che giungevano a Venezia sia direttamente da Spagna e Portogallo, sia dalle terre della dispersione sefardita, quali l’intero bacino del Mediterraneo e l’Europa settentrionale – come per ebrei provenienti dai paesi islamici. Analogamente, l’unica sinagoga “italiana” del ghetto sarebbe stata frequentata da ebrei di origine peninsulare (insieme con immigrati più recenti, cabalisti o loro simpatizzanti). Per finire, le musiche caratteristiche di ogni gruppo avrebbero contribuito a definire ciascuno tramite l’interazione tra le specifiche culture di origine e le prescrizioni del *minhag*, nell’ambito del “tempo reale” delle celebrazioni musicali aventi luogo nel corso dei riti sinagogali quotidiani. La complessità qui delineata, ineluttabile in qualsiasi contesto sinagogale, è intensificata, nel ghetto veneziano, dalla prossimità abitativa dei suoi residenti, e dai nomi utilizzati per classificarne le sinagoghe. Le sinagoghe italiana e sefardite vennero chiamate in base alla topografia globale della diaspora ebraica, e pertanto offrirono una terminologia tutto sommato chiara per descriverne il contenuto musicale, ovvero una commistione di suoni ebraici mediterranei e italiani. Tuttavia, le due sinagoghe ashkenazite vennero identificate sulla base di una nomenclatura specifica al ghetto stesso. Il nome della Schola Canton deriva dalla topografia del ghetto: il lato del campo di Ghetto Nuovo dove essa è collocata era noto come “canton del madras”<sup>5</sup>. La Schola Tedesca venne invece chiamata così in base all’identità dei suoi fondatori, il primo gruppo di abitatori ebrei del ghetto, italiani e tedeschi, “small bankers and secondhand-goods dealers (*strazzaruoli*) who had long lived in the Terraferma, Venice’s mainland territories, before coming to the city as refugees when those lands fell to the armies of the League of Cambrai in 1509”<sup>6</sup>. La nomenclatura adottata per descriverne la sinogo-

<sup>5</sup> Riguardo a una storia architettonica delle sinagoghe del ghetto veneziano, cfr. Guidarelli e Zaggia 2016.

<sup>6</sup> Davis e Ravid 2001: xii.

ga è pertanto indice di un ulteriore *melting pot* sonoro, in questo caso risultante dalla primitiva coabitazione di ebrei italiani e ashkenaziti con la comune etichetta di “tedeschi.”

Possiamo pertanto assumere che le sinagoghe del ghetto di Venezia fossero, già all’epoca della loro fondazione nel corso del sedicesimo secolo, siti di un complesso incontro multiculturale. Al loro interno, individui, famiglie e gruppi provenienti da varie parti della diaspora (compresa la stessa Penisola) si incontravano quotidianamente e si misuravano gli uni con gli altri sulla base delle rispettive affinità e differenze attraverso ogni aspetto della liturgia, compresi i testi, i suoni, e i linguaggi corporei del rito. Le “trattative rituali” fra costoro costituiscono il tratto più caratteristico e distintivo del paesaggio sonoro del ghetto. Descrivere queste dinamiche secondo le rubricazioni di “ashkenazita”, “sefardita” e “italiana” non è affatto sufficiente per rendere conto della realtà musicale del ghetto. Anche quando ciascuno di questi gruppi pregasse sulla base di *testi* che li caratterizzassero esplicitamente quali ashkenaziti, sefarditi, e italiani, le *melodie* sulle quali tali testi liturgici venivano cantati erano già all’alba della storia sinagogale del ghetto un amalgama di culture musicali ebraiche differenti. Un primo sguardo su tale complessità è già messo in evidenza nella analisi condotta da Edwin Seroussi sulle melodie liturgiche sefardite raccolte a Venezia da Benedetto Marcello (1686-1739) nel suo *Estro poetico-armonico: Parafresi sopra li salmi* (Venezia, 1724-1727). Benché caratterizzati da Marcello quali canti (o intonazioni) degli “ebrei spagnuoli”, queste musiche vennero raccolte, secondo l’indagine di Seroussi, dal cantore della sinagoga *Levantina*, il rabbino Mosheh be-Rabbi Micha’el ha-Cohen (1644-1730), nato a Salonico e residente, prima di Venezia (dal 1696), a Sofia e Belgrado. Quello che il cantore offrì a Benedetto Marcello fu, a tutti gli effetti, una selezione di riti musicali pan-sefarditi, rappresentativi sia del repertorio occidentale (*spagnolo*) sia di quello orientale (*levantino*)<sup>7</sup>.

Con l’emergere della cosmopolita comunità sefardita in seno a Venezia,

<sup>7</sup> Seroussi 2002: 173.

e tramite i suoi contatti con la rete di comunità spagnole-portoghesi attraverso il Mediterraneo, l’Europa centrale e settentrionale, il Regno Unito, e le Americhe, le sinagoghe Spagnola e Levantina divennero importanti centri di cultura musicale. Le loro attività musicali presero il sopravvento nel ghetto, acquisendo una valenza trans-culturale non dissimile da quella dell’“effetto cabbalistico” già sperimentato dalla sinagoga italiana. Questa tendenza è già chiara in testimonianze d’epoca. Nella sua testimonianza sulle celebrazioni di Simchat Torah nel ghetto durante il diciassettesimo secolo, Morosini/Nachmias fa menzione della coesistenza di “stili” spagnoli e turchi (sefarditi occidentali e orientali). In modo altrettanto sincretico, le attività della confraternita “*Shomrim la-boqer* (Morning sentinels) started [...] in Venice at the Italiani synagogue in the late 1570s became a steady institution of this community, later imitated by the German Jews”<sup>8</sup>. La coabitazione, e la commistione, fra usanze italiane, ashkenazite, sefardite, e cabalistiche continuò a caratterizzare la storia musicale del ghetto sino all’Emancipazione.

### Emancipazione e Unità

Nel diciannovesimo secolo, la predominanza delle comunità “sefardite” a Venezia è chiaramente documentata dai dati presentati annualmente negli studi demografici pubblicati dal 1861 al 1882 dal rabbino Flaminio Servi (Pitigliano 1841-Casale Monferrato 1904) nell’*Educatore Israelita* (Vercelli) e successivamente nel *Vessillo Israelitico* (Casale Monferrato)<sup>9</sup>. Nelle pagine di queste riviste, Venezia è rappresentata, con una popolazione ebraica cresciuta da 2162 a circa 2500 unità, come una comunità che seguiva il rito “spagnolo” nella sua sinagoga “più importante”, ben-

<sup>8</sup> Seroussi 2016. Si vedano inoltre le pubblicazioni per la “Fraterna Custodi del mattino” (*shomrim la-boqer*) per le comunità veneziane di rito italiano e ashkenazita, elencate rispettivamente ai numeri 129 e 130 dal pionieristico studio di Edgardo Morpurgo (Morpurgo 1910-1912).

<sup>9</sup> Cfr. Spagnolo 2004: 265-273.

ché avesse diverse altre sinagoghe funzionanti secondo l'osservanza di altre tradizioni rituali. La decisione di Servi è annunciata chiaramente nello studio demografico da lui pubblicato nel 1867: "Nelle grandi Comunioni essendovi più d'un Tempio, si hanno varii riti; noi accennammo sempre quello che nel Tempio maggiore è praticato"<sup>10</sup>. Nel 1861, la Schola Tedesca venne alla ribalta delle cronache ebraiche per motivi diversi. Si trattava della sinagoga cittadina apparentemente più propensa a introdurre una serie di innovazioni liturgiche che facevano eco a quelle già attuate presso altre comunità italiane. Da questo punto di vista, la sinagoga divenne il luogo di un diverso tipo di amalgama liturgico. In questa istanza, la sinagoga "tedesca" diventava un polo del tentativo (riuscitissimo) di introdurre musica corale e strumentale nel rito, quale simbolo di acquisita modernità, senza riguardo ad appartenenze rituali nei contesti ashkenaziti, sefarditi, o italiani. In quell'anno, lo storico ebreo italiano Samuel Romanin (Trieste 1808-Venezia 1861) celebrava il ruolo della musica nell'incoraggiare ordine e bellezza in seno alla liturgia sinagogale, quale risposta alle richieste di una "progredita civiltà e di cambiate condizioni [sociali e politiche degli ebrei]". Dal resoconto di Romanin, apprendiamo che la musica corale e un organo erano stati introdotti nel corso delle recenti celebrazioni di Pesach nella Schola Tedesca, e che tali innovazioni sarebbero forse servite a evitare un esodo da parte dei fedeli<sup>11</sup>. Nel 1893, il giornalista Isacco Emilio Camerino (deceduto nel 1904), un corrispondente per la *Gazzetta di Venezia* e un oppositore delle innovazioni liturgiche, offriva invece un colorito ritratto del degrado liturgico paventato da Romanin tre decenni prima:

Abbiamo qui sette (dico sette) Bet Acheneset coi seguenti riti: uno spagnuolo, uno levantino (che è un fac simile del primo), uno italiano; gli altri quattro sono di rito tedesco. Durante la settimana, non si officia che nei tre

primi e in uno degli altri. In ognuno di questi intervengono sette od otto individui pagati mensilmente allo scopo che, insieme al ministro officiante ed al sciamas o ai due sciamascim, completino il numero di dieci. Ora avviene che se uno o due di questi pagati manca qualche volta per malattia o perché ha in vista qualche affare che a lui frutti più di quanto ricava dalla scuola (ricavo che è davvero ben miserabile cosa) molto difficilmente si trova a supplirlo. Questo stato però non si riscontra già, quando vi è qualche funzione religiosa speciale o quale anniversario di un ricco. Oh allora, l'atrio, si noti l'atrio, non il tempio, rigurgita di questi... credenti. Il perché lo si capisce: per avere i pochi centesimi di elemosina. Lo stesso si riscontra ogni qualvolta vi è somministrazione di denaro per beneficenza. E questa è storia! Dissi che dei quattro tempi di rito tedesco, non si officia nella settimana che in uno solo. Gli altri tre si aprono al sabato e le altre feste solenni per le sole preci del mattino. Ebbene, in uno di questi, specialmente d'inverno, molti sabati non si estrae il sefer torà. E si comincia alle nove del mattino! Il motivo? Perché non si arriva a completare il numero di dieci con cinque persone pagate ministro officiante e sciamasc!! In altre Scuole, nel numero di dieci vi sono scemi, muti, individui che pubblicamente profanano il sabato, in quasi tutte poi, gente che del Sceman non sanno parola, che non si mettono mai i Tefilin, che non rispondono mai né al Kadish, né alle Berachot<sup>12</sup>.

Lasciando da parte il tono polemico della funerea descrizione della vita sinagogale veneziana offerta da Camerino, il suo "reportage" è assai utile nel valutare lo stato della liturgia ebraica nella comunità alla fine del diciannovesimo secolo. Le sinagoghe Levantina e Spagnola emergono – in continuità con quanto emerge dalle fonti di quasi tre secoli prima – quali custodi di un repertorio sincretico, pan-sefardita. Il rito ashkenazita appare invece in stato frammentario, e custodito solo in una delle due sinagoghe più antiche (la Schola Tedesca, forse, le cui innovazioni

<sup>10</sup> Servi 1867.

<sup>11</sup> Romanin 1861: 357-358.

<sup>12</sup> Camerino 1893: 82-83.

liturgiche erano emerse già negli anni Sessanta del secolo). Del rito italiano veneziano, Camerino non fa menzione alcuna.

Le corrispondenze mensili pubblicate nella stampa ebraica italiana continuano a evidenziare il carattere ibrido del paesaggio sonoro delle sinagoghe veneziane sulla soglia del ventesimo secolo. Una rapida scorsa del loro contenuto aiuta a chiarire come i più anziani depositari della cultura sinagogale — coloro che mettevano in pratica la propria competenza cantoriale nelle varie sinagoghe dell'antico ghetto, talvolta quotidianamente, e sempre più spesso solo durante le Tre Feste e le Feste Solenni — non venissero più rilevati dalle loro funzioni da una nuova generazione di esecutori. Al contrario, mentre i micro-rituali del ghetto svanivano progressivamente, le sinagoghe più grandi si appoggiavano progressivamente sempre di più a professionisti provenienti da fuori Venezia, tendendo a sostituire le tradizioni locali con le musiche che costoro portavano con sé. Il 1887 vide il decesso dell'ottuagenario Laudadio Fano, che per molti anni aveva officiato (unicamente per Yom Kippur) nella Schola Luzzatto, situata al pian terreno della Sinagoga Levantina (VI XXXV/1887: 326). Nel 1889, Vittorio Berolsheimer, un cantore proveniente da Livorno, iniziò a operare come insegnante presso il locale Convitto Ravà (VI XXXVII/1889:347-348). Nel 1893, David b. Rafael Sacerdoti, un tempo cantore della Schola Tedesca poi passato alla sinagoga di Firenze (di rito "spagnolo portoghese") nel 1880, morì a Venezia, dove fu commemorato in due cerimonie funebri diverse, presso la Schola Spagnola e la Schola Tedesca (VI XLI/1893: 446). Nello stesso decennio, il cantore della Schola Spagnola era Abramo Coen Sacerdoti (VI XLIII/1895: 196); Giuseppe Tivoli prese il posto di Marco Zaban come cantore della Schola Italiana (V XLIII/1895: 348; Tivoli sarà in seguito cantore della sinagoga italiana a Padova, cf. VI LXVII/1919: 174)<sup>13</sup>; Giuseppe Franco, un tempo

<sup>13</sup> Il cantore di rito italiano Giuseppe Tivoli non va a mio avviso confuso con l'omonimo direttore di coro e compositore attivo presso la comunità di Trieste, deceduto nel 1886 all'età di settantaquattro anni (vedi Castiglioni 1886: 66-67), le cui musiche entrarono a far parte anche del repertorio sinagogale di Corfu.

cantore della Schola Canton, morì a Verona nel 1895, all'età di settantasei anni (*Corriere Israelitico* XXXIV/1895: 182, 207; VI XLVI/1898: 175); Abram b. Jacob Bassi, *ba'al tefilah* presso la Schola Levantina, morì a Venezia nel 1898, all'età di ottantasei anni (VI XLVI/1898: 175); e, quello stesso anno, Eugenio Coen Sacerdoti (Venezia 1880 – deportato ad Auschwitz, 1944), allievo del Conservatorio di Pesaro (dal 1902 cantore, e poi rabbino, a Padova)<sup>14</sup>, assunse il ruolo di cantore presso la Schola Levantina (VI XLVI/1898: 357).

All'inizio del ventesimo secolo, *Il Vessillo Israelitico* pubblicò una corrispondenza da Venezia che offriva una rapida veduta dei ruoli cantoriali durante le Feste Solenni del 1902. Abram Coen Sacerdoti continuava nel suo ruolo di cantore della sinagoga spagnola; il Professor Vittorio Grünwald, un matematico di origini ungheresi (Verona 1855 – Firenze 1943), Giacomo Ottolenghi, e Nino Heller furono incaricati della liturgia presso la Schola Tedesca, e Davide Zammatto (di Padova) e il Prof. Angelo D. Susani di quello presso la Schola Italiana (VI L/1902:368). Nel 1905, Abramo Coen Sacerdoti continuava a officiare nella sinagoga spagnola; il rabbino Giuseppe Bassi era incaricato della sinagoga levantina; Giuseppe Tivoli di quella Italiana; Abramo Bassani della Schola Canton; e Giacomo Ottolenghi della Schola Tedesca (VI LIII/1905: 138-139). Nel 1912, le funzioni della Schola Spagnola erano affidate al rabbino livornese Adolfo Ottolenghi (Livorno 1885 – Auschwitz 1944); la Schola Levantina era sorretta da Giuseppe Polacco e Giuseppe Cesana, ma, durante Sukkot, onorò Yitzchaq Salem (Gerusalemme) e Yosef Shimon (Aden, Yemen) quali *hatanim* ("sposi") della Torah per Simchat Torah e Shabbat "Bereshit"; la Schola Tedesca aveva Vittorio Grünwald, Carlo Tedesco, e Augusto e Giorgio Levi-Minzi; e le funzioni della Schola Italiana erano condotte da Eugenio Calimani e dal padovano Davide Zammatto (VI LX/1912: 653). Due

<sup>14</sup> Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, Milano (CDEC), *Fondo Massimo Adolfo Vitale (Roma) 1931-1968*, Busta 3, Fascicolo 76, Lettera C, cc. 2 (IT-CDEC-ST0026-000142).

anni più tardi, nel 1914, il cantore della sinagoga spagnola era il livornese Ugo Massiah (*VI LXII/1914*: 174); Nino Heller, assunto come “secondo hazzan” (vice-cantore) a Milano, lasciava Giacomo Ottolenghi alla Schola Tedesca (*VI LXII/1914*: 263). Nel 1919, i cantori attivi nelle varie sinagoghe erano Adolfo Ottolenghi e Ugo Massiah, entrambi livornesi (Schola Spagnola); Eugenio Calimani (Schola Italiana); Giacomo Fiandra e Giacomo Ottolenghi (Schola Tedesca); e Guglielmo Heller (Schola Canton; *VI LXVII/1919*: 182).

### Le registrazioni sul campo di Leo Levi: informanti e repertori

Il variegato panorama di figure cantoriali, professionisti o volontari, che emerge dalle pagine della stampa periodica ebraica permette di affrontare direttamente il tema della frammentazione delle tradizioni del canto sinagogale a Venezia che venne a caratterizzare il ventesimo secolo. Il lavoro di ricerca sul campo condotto dall’etnomusicologo italo-israeliano Leo Levi (Casale Monferrato 1912 – Gerusalemme 1982) nel corso degli anni Cinquanta del ventesimo secolo offre una veduta istantanea di quanto era allora rimasto delle tradizioni veneziane. Il *melting pot* delle origini della comunità del ghetto, le difficoltà incontrate durante il processo di Emancipazione ebraica e di unità nazionale italiana nel diciannovesimo secolo, e il collasso della tradizione pluralista che aveva caratterizzato l’ebraismo italiano causato dall’avvento del Fascismo e dalla *shoah*, avevano contribuito in vario modo a lasciare Venezia e le sue sinagoghe in uno stato di notevole confusione. Nel 1954, quando Levi iniziò a registrare i resti delle tradizioni veneziane, fu in grado di individuare solamente due informanti considerati validi rappresentanti dei repertori veneziani originari. Tramite le sue registrazioni, Levi fu così in grado di raccogliere i frammenti delle liturgie “spagnole-portoghesi” per lo Shabbat e le Feste Solenni, e della liturgia ashkenazita per le Feste Solenni. All’epoca della sua campagna di registrazione, che coinvolse comunità e informanti in tutta Italia, Levi non fu

in grado di trovare una fonte autorevole per documentare il rito italiano di Venezia, della quale pertanto non rimangono testimonianze orali. Il rabbino Bruno Ghereshon Polacco (1917-1967) è con tutta probabilità l’informante chiamato “Bruno Polacco” nella documentazione scritta che accompagna le registrazioni d’archivio, registrato in tre occasioni differenti in varie località: il 14 febbraio 1954, negli studi RAI di Venezia; in una località non nota, a Ferrara, il 1 febbraio 1958; e presso gli studi RAI di Bologna il 3 e 4 luglio del 1959<sup>15</sup>. Levi gli fece documentare cinquantatré frammenti liturgici, soprattutto relativi al rito sabbatico (con particolare attenzione alla liturgia del Venerdì Sera, e a volte in relazione alle Tre Feste), e alle Feste Solenni, nella tradizione “sefardita”. Nato in una famiglia veneziana, Polacco studiò presso il Collegio Rabbinico di Roma, e lavorò in qualità di cantore della Schola Spagnola durante gli anni Trenta, sotto la guida del suo maestro, il rabbino Adolfo Ottolenghi. A differenza di Ottolenghi, Polacco sopravvisse alla *Shoah*, e fu assistente del rabbino Elio Toaff (Livorno 1915 – Roma 2015) durante il suo rabbinato veneziano (1946-1951), e fu lui stesso rabbino in due comunità sefardite, a Ferrara (1953-1960), e successivamente a Livorno (dal 1960 alla morte). Leo Levi registrò Polacco specificamente in relazione a materiali che potessero essere ricondotti a Venezia, e non necessariamente comuni alle altre comunità spagnole-portoghesi dove era stato rabbino. Con una sola eccezione – una versione del Salmo 118 dall’Hallel catalogato da Levi come “levantino” – tutti i frammenti registrati da questo informante vanno collegati ai repertori “pan-sefarditi” che avevano caratterizzato il *melting pot* del ghetto veneziano sin dal diciassettesimo secolo.

<sup>15</sup> Le note catalografiche conservate presso i National Sound Archives della National Library of Israel a Gerusalemme, e presso gli Archivi di Etnomusicologia della Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma attribuiscono erroneamente le quattordici tracce registrate a Ferrara nel 1958 a Elio Polacco, un altro informante registrato da Levi, ma in relazione alla tradizione romana (l’errore fu probabilmente dovuto all’omonimia, e a un errore di copiatura da parte di Levi medesimo nell’aggiungere le registrazioni ferraresi alla raccolta).

Guido Heller (1901-1977), discendente degli Heller che avevano condotto la liturgia nelle due sinagoghe ashkenazite del ghetto nella prima parte del ventesimo secolo, si era trasferito a Roma da Venezia. Le note di Levi lo descrivono quale “il figlio dell’ultimo cantore della Schola Canton”, Guglielmo Heller. Guido Heller venne registrato negli studi RAI di Roma il 3 novembre 1956. La sua memoria liturgica permise a Levi di raccogliere su nastro una selezione di quindici frammenti (meno di trenta minuti di registrazione), a documentazione di parti della liturgia delle Feste Solenni. Queste registrazioni, che costituiscono i preziosi resti delle tradizioni degli ebrei Tedeschi del ghetto veneziano, offrono una testimonianza unica di letture bibliche, modi recitativi (*nusah*), e aspetti melodici della liturgia che ci conducono indietro nel tempo. Le selezioni includono una versione completa della preghiera *Kol Nidre* che introduce la vigilia di Yom Kippur; esempi della lettura della *parashah* e della *haftarah*, con le relative benedizioni; materiali musicali di natura melodica (specialmente per il Kaddish e per il poema liturgico *yigdal Elohim chay*) che suggeriscono la condivisione di culture musicali italiane e ashkenazite in seno ai Tedeschi di Venezia; e, per finire, una importantissima versione orale del poema liturgico *shofet kol ha-aretz* (composto nella Spagna medioevale, da un autore identificato dall’acronimo “Shelomoh”), cantato nella tradizione ashkenazita durante la Preghiera del Mattino di Rosh Ha-shanah. Quest’ultima melodia era stata già trascritta, con poche varianti, da Benedetto Marcello oltre duecento anni prima della registrazione fatta da Levi<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Su questa melodia, vedi Idelsohn 1936: 569-591; Avenary 1986: 181-237; Adler 1986; Seroussi 2002: 182-183 e Spagnolo 2001 (dove la registrazione di Levi è apparsa per la prima volta).