

MVLTA
&
VARIA

Studi offerti a Maria Marcella Ferraccioli e Gianfranco Giraudò

a cura di Florina Creț Ciure, Viviana Nosilia, Adriano Pavan

II



BIBLION
edizioni

ISBN 978-88-96177-42-6
1^a Edizione marzo 2012

I diritti di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta senza il consenso dell'Editore.

© 2012 Biblion Edizioni srl Milano
www.biblionedizioni.it

VOLUME II

Gianclaudio Macchiarella, <i>Delvina, Albania: a Sufi architectural enclave</i>	9
Emilia Magnanini, <i>Un romanzo “slavo” a Parigi</i>	33
Елена Миронеско-Белова, <i>О прекрасном слове женщина в русском языке: некоторые этимолого-лексикографические наблюдения и гендерно-лирические размышления</i>	73
Aleksander Naumow, <i>Il culto di san Clemente di Roma nell’antica Rus’</i>	85
Gizella Nemeth – Adriano Papo, <i>Ludovico Gritti nella storia, nella storiografia e nella letteratura</i>	97
† Mario Nordio, <i>Considerazioni su rischi e virtù degli imperi</i>	121
Viviana Nosilia, <i>Zacharija Kopystenskij sull’istruzione</i>	149
Adriano Pavan, <i>Le traduzioni ucraina e francese di Dvë Russkija Narodnosti di N. I. Kostomarov</i>	197
Stefano Pellò, <i>Volpi russe in Persia: note di etnozoologia eurasiatica</i>	221
Radoslav Petrović, <i>Ruski konzulat u Dubrovniku od osnivanja do</i>	231

1878. godine	
Matteo Piccin, <i>L'eredità cirillo-metodiana alla luce del Mefodievskij jubilejnyj sbornik (1885), tra Impero, nazionalismo e panslavismo</i>	317
Giorgio Pieretto - Gianroberto Scarcia, <i>Sto sui confini della fine</i>	369
Ioan Aurel Pop, <i>Ambasadorii venețieni din Imperiul Romano-German despre Principatele Române și Ungaria (a doua jumătate a secolului al XVI-lea)</i>	393
Danuta Quirini-Popławska, <i>Kontakty handlowe weneckiej Krety z Polską (ze szczególnym uwzględnieniem Lwowa) w XVI wieku</i>	411
Rafał Quirini-Popławski, <i>Parę uwag o adriatycko-węgierskiej genezie stylu kapiteli z klasztoru Benedyktynów w Tyńcu</i>	437
Олег Румянцев, <i>Балканские пути леснинских монахинь</i>	461
Vasile Rus, <i>Il monastero di Peri et Giovanni Corvino di Hunyad alla fine del Quattrocento</i>	473
Tudor Sălăgean, <i>Francia și Lombardia în opera notarului anonim al regelui Bela al Ungariei, Gesta hungarorum</i>	485
Marco Scarpa, <i>Пары в романе «Отцы и дети» И.С. Тургенева</i>	493
Alexandru Simon, <i>Impactul și implicațiile căderii cafei în vara anului 1475: date și perspective asupra politicilor genoveze și otomane din aria pontică</i>	505
Sorin Șipoș, <i>Mărturii asupra frontierei răsăritene a Europei consemnate de ofițerul francez Lazovski la sfârșitul secolului al XVIII-lea</i>	523
Krassimir Stantchev, <i>Gli inizi del culto di papa Clemente I presso gli Slavi ortodossi</i>	547
<i>Elogio di san Clemente, patriarca di Roma, scritto da Clemente</i>	

<i>Vescovo (trad. it. di Rosanna Morabito)</i>	558
Barbu Ștefănescu, <i>Istoriografia ca formă a memoriei în spațiul intercultural</i>	567
Giuliano Tamani, <i>L'opuscolo di Leon Modena sul gioco d'azzardo (Sur me-ra', Venezia 1595)</i>	579
Сергей Ю. Темчин, <i>Сербский писатель Феодосий Хиландарец как греческий гимнограф</i>	597
Giuliana Toso Rodinis, <i>Désert di Le Clézio e La Prière de l'Absent di Ben Jelloun</i>	605
Vanessa Trapani, <i>Polak to katolik. Qualche riflessione sul Cattolicesimo in Polonia</i>	625
Giorgio Vespignani, <i>Ancona tra Oriente e Occidente alla fine del secolo XIV. Lo "strano caso" del passaggio in città del "patriarca" Paolo Paleologo</i>	639
Moreno Zagato, <i>Vampiri in Moravia: una relazione settecentesca della Biblioteca del Civico Museo Correr</i>	657
Boghos Levon Zekiyán, <i>I N K H N A N V E R – Nel dono di sé</i>	683
Andrea Zinato, <i>Koplas e romances della diaspora sefardita (sec. XVII-XIX)</i>	689

ANDREA ZINATO

KOPLAS E ROMANCES DELLA DIASPORA SEFARDITA
(SEC. XVII-XIX)

ABSTRACT: *KOPLAS AND ROMANCES IN THE SEPHARDIC DIASPORA*

The present article deals with the tradition of the romancero and of the cancionero in the Sephardic diaspora. Whereas the romancero is an acquired tradition, the cancionero, as a distinctively Sephardic genre, established itself after the Expulsion of Jews from Spain and was influenced to a greater degree by the musical traditions and practices of those countries where the Spanish Jews settled. In recent years, the growing popularity of ethno-music has contributed to the blurring of the distinction between these two genres, which in fact differ markedly in their formal and thematic features as well as in their relation to the pre-Expulsion poetic, musical and folk tradition.

KEYWORDS: sephardic romancero cancionero

*Los amigos de la suerte
son las noches y los días,
tanto hacen lo que quieres
como aquello que abominas.
Mientras dure el tiempo bueno
come, bebe y haz el bien
para que en los malos tiempos
no tengas hambre ni sed.
Šelomó ibn Gabirol **

Nella letteratura sefardita scritta e di tradizione orale, colta e popolare, convivono e coesistono indissolubilmente tre componenti: la tradizione ispanica sedimentatasi nei lunghi secoli di stanziamento peninsulare a contatto con cristiani e musulmani, la tradizione ebraica e, non meno importante, l'interazione con i popoli e le culture dei paesi nei quali gli ebrei spagnoli si insediarono dopo l'espulsione del 1492 dai Regni di Castiglia e Aragona e territori annessi.

La memoria dell'origine e la tradizione orale hanno contribuito a preservare forme della tradizione poetica peninsulare nella cultura giudeo-spagnola della diaspora, ovvero nella cultura sefardita *tout-court*. Questa continuità è rappresentata dal *corpus* poetico-musicale sefardita, costituito dal *romancero* e dal *cancionero sefardies*¹, fermo

* Šelomó ibn Gabirol, *Poesía secular*, ed. de E. Romero, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978, pp. 344-345. Gianfranco Giraud, *mi keridu amigu* Gianfranco, ha sempre prestato molta attenzione alle culture iberiche, alla cultura giudeo-spagnola peninsulare e a quella della diaspora sefardita. È sempre stato un onore per me, ispanista di scuola e di formazione cafoscarina *desterrado*, avere avuto spazio e voce nei congressi e negli incontri da lui organizzati. Sono grato a lui e a Marcella per i bei momenti trascorsi insieme nelle occasioni congressuali e conviviali. Il contributo raccoglie e rielabora due studi inediti.

¹ Paloma Díaz-Mas, *Los Sefardies. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopedras, 1997, pp. 137-144: “Son sin duda las coplas, complas o conplas el género más característico de la literatura sefardí, en el que los rasgos más

restando che la tradizione letterario-folklorica sefardita al pari della lingua (*ḏīdyó*, *ḏudezmo*, *ladino* nel Levante e nei Balcani, *haketíá*, in Africa settentrionale) non è quiescente e ripetitiva, ma si è evoluta ed anche innovata con modi propri².

Nel contesto del *cancionero* sefardita si considerano *kantigas*, *koplas*, *kantes* o *komplas*, i testi tradizionali, più o meno brevi, di tematica varia³, destinati per la maggior parte al canto individuale o collettivo, di forma metrica e di origine assai varia, che non presentano le caratteristiche formali proprie del *romance*.

peculiares de la cultura judeoespañola en el exilio enlazan con la venerable tradición de coplas hispánicas medievales”. La studiosa le classifica nel seguente modo: “poemas: a) estróficos, b) con frecuencia acrósticos, c) cantables, d) de variada temática, pero habitualmente narrativos o descriptivos (no líricos), e) de origen culto, h) de transmisión primordialmente libresca (aunque algunos hayan sido adoptados por la tradición oral)”, specificando che: “g) su distribución geográfica abarca Oriente y Marruecos, f) su historia documentada va desde el siglo XVIII hasta el XX, aunque en algún caso hay de coplas de finales del siglo XVII”. Si vedano, inoltre, E. Romero, *Coplas sefardíes. Primera selección*, Córdoba, Ediciones el Almendra, 1988; eadem, *Formas estróficas de las coplas sefardíes*, in: *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances*, ed. F. Corriente y A. Sáenz-Badillos, Madrid, Universidad Complutense-ICMA, 1991, pp. 259-278; Eadem, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardí*, Madrid, CSIC, 1992 e Eadem, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 141-176, studio, quest’ultimo, imprescindibile.

² Romero, *La creación literaria*, cit., *passim*.

³ Díaz-Mas, *Los Sefardíes*, cit., pp.158-166 (158): “La temática que con mayor frecuencia desarrollan las canciones sefardíes es la amorosa: abundan los requiebros a la mujer hermosa, las manifestaciones de fidelidad o deseo y los lamentos de amor; aparecen también la tópica madre confidente que aconseja a su hija enamorada y la no menos tópica malcasada. Mas se cultivan, sin embargo otros temas: hay canciones de soldados (...), otras satíricas o humorísticas. No faltan cantos seriados, de los que hablaremos más adelante ya que algunos se entonan como canto ritual para determinadas ceremonias del ciclo vital o religioso”.

Infatti, se il *romance* è costituito da versi di otto sillabe, senza alcuna ingabbiatura strofica e con i versi pari uniti dall'assonanza, le *koplas* sono difficilmente identificabili con forme strofiche determinate o con usi metrici predefiniti: in effetti l'equilibrio prosodico-esecutivo prevale su quello formale-compositivo. Tuttavia, anche le *koplas* affondano le loro radici nella tradizione della lirica medievale peninsulare, utilizzando aspetti formali come il parallelismo o il *leixa-pren* di matrice provenzale e galego-portoghese⁴.

Le raccolte e le antologie di *romances* e *koplas* sefardite sono numerose, unitamente agli studi interdisciplinari che hanno portato alla registrazione e alla catalogazione pressoché di ogni singolo testo, raccogliendone versioni diverse, varianti, adattamenti, rielaborazioni, contraffazioni e quant'altro⁵.

Le canzoni accompagnavano determinati momenti della vita dei sefarditi sicché è possibile suddividerle per gruppi tematici abbastanza ben definiti quali la nascita, la circoncisione, l'infanzia, le nozze, la morte e la liturgia.

* * *

Trascrivo dall'esecuzione di Joaquín Díaz, uno dei più bravi interpreti contemporanei di canti sefarditi, una struggente e triste *cancioncilla amorosa oriental*, intitolata *Kuando tu madre te parió*⁶:

⁴ Si vedano M. Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 43-63, e Romero, *Formas estróficas de las coplas sefardies*, cit., pp. 259-78.

⁵ Menziono solo *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, ed. de S. Armistead et alii, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1988, 3 voll., e la bibliografia ivi raccolta, anche se relativa prevalentemente ai *romances*.

⁶ J. Díaz, *Kantes djudeo-espanyoles*, Tecnosaga, 1995. Versione orientale raccolta e pubblicata da Isaac Lévy, *Chants judéo-espagnols*, Londra – Gerusalemme 1953-1973.

Kuando tu madre te parió
i te kitó al mundo
corazón eya no te dio
para amar segundo
Adio, adio kerida
nun kero más la vida
me l'amargates tú
Adio, adio kerida
Adio, adio kerida
nun kero más la vida
me la tomates tú
Va, buškate otro amor,
aharva otras puertas
aspera otro ardor,
ke para mí sos muerta
ke para mí sos muerta
*Adio, adio kerida...*⁷

Tra le molte vittime che la mitografia e il mito di *Sefarad*, vale a dire la ricostruzione acritica e a ritroso della vicenda degli ebrei spagnoli da un punto di vista a posteriori, figlia dell'ideologia pansefardita del sefardismo militante, non poteva mancare il patrimonio musicale, che ha contribuito, in un perverso gioco di causa ed effetto, a provocarle: mi riferisco alla tradizione dei predetti *koplas* e *romances*, in una parola di forme poetico-musicali non religiose della diaspora sefardita nordafricana e levantino-orientale.

Come detto, il *romance* è una delle forme più antiche e tradizionali delle poesia ispanica, la cui esecuzione era cantata e accompagnata,

⁷ “Quando tua madre ti partori/ e ti mise al mondo/ non t’ha donato il cuore/
per amare qualcun altro.// *Addio, addio amata,/ non voglio più la vita/ me*
l’hai resa amara tu/ Addio, addio amata/ non voglio più la vita/ me l’hai
presa tu.// Vattene, cerca un altro amore,/ bussa ad altre porte/ aspetta un
altra fiamma/ che per me sei morta/ che per me sei morta./ Addio, addio
amata...” [traduzione mia – A.Z.].

nelle occasioni importanti, da strumenti musicali a corda e a percussione, vale a dire la *vihuela* e il *panderete*. L'insieme dei *romances* antichi e moderni costituisce il *romancero*, tradizionalmente suddiviso dagli studiosi in gruppi tematici, per cui si parla di *romances épicos*, *fronterizos*, *novelescos*, *líricos*, *históricos*, *moriscos* e via dicendo.⁸

Osserva Elena Romero:

El romancero sefardí es una parcela del hispánico y describe un mundo de vivencias bien lejanas a las del mundi judío-sefardí, que lo siente inconscientemente como propio en la medida en que lo tiene adoptado e incorporado a su propia cultura desde antiguo. Su poesía lírica tradicional se nutre menos de la antigua y moderna española y más de la de los pueblos balcánicos del entorno, y expresa unos sentimientos que sí son propios del sefardí como ser humano, pero que de ningún modo le son exclusivos.⁹

L'eredità del *romancero* peninsulare nella tradizione nella diaspora sefardita è stata ampiamente esplorata e classificata nel monumentale *Catálogo-Índice del Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* curato da Diego Catalán, Samuel Armistead e Joseph Silverman. Questi ultimi sono autori, inoltre, di imprescindibili studi sul *romancero sefardí*, di cui ricordo solo *En torno al romancero sefardí*, il cui sottotitolo, *Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*, ben definisce i termini della questione. A questi repertori va aggiunto, per il versante nordafricano della diaspora, il libro di Paul Bénichou *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968. Di rilievo sono anche le ricerche, tra gli altri, di Mariano de la Campa Gutiérrez, Giuseppe Di Stefano, Paloma Díaz-Mas e José Manuel

⁸ *El Romancero*, ed. de G. Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993.

⁹ Romero, *La creación literaria*, cit., p.141.

Pedrosa¹⁰, che allo studio del *romancero* in generale e al *romancero judeo-español* in particolare hanno contribuito con lavori ed edizioni imprescindibili.

Il *romance*, dunque, sopravvive nella diaspora; anzi, alle volte, alcuni *romances* sopravvivono solo nella diaspora: vivono in copiose varianti, ma sopravvivono.

Riporto due esempi: il primo, un *romance novelesco* dal titolo *La muerte ocultada*, sviluppa il tema della vedova ignara ed è precedente all'espulsione: era comune tra i sefarditi del Marocco, nella versione che qui trascrivo, mentre tra quelli orientali era conosciuto con il titolo di *Ofico* e disposto in una modalità esasillabica assai peculiare:

A cazar iba don Pedro
y a los montes que solía
donde cae la nieve a copos
y el agua serena y fría;
le diera el mal de la muerte,
mal de la muerte daría.
[...]¹¹

Il secondo è un *romance* posteriore alla espulsione, che si è comunque diffuso in varie ramificazioni geografiche del *romancero pan-hispánico*, di cui quello sefardita è solo un segmento, e dunque, con innumerevoli varianti e riadattamenti, anche nella diaspora sefardita

¹⁰ M. de la Campa Gutiérrez, *Romancero general de Leon II. Antología 1899-1989*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Diputación Provincial de León, 1995; *El Romancero*, cit., P. Díaz-Mas, *El Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994; J.M. Pedrosa, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Sendoa, Oiartzun, s.d.

¹¹ P. Díaz-Mas, *Poesía oral sefardí*, Ferrol, Esquío-Ferrol, 1994, pp. 352-353. Per la tradizione sefardita, cfr. S.G. Armistead – J.H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, SMP, 1982 e P. Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968 (già citati nel testo).

orientale e nordafricana. Si tratta del *romance morisco Jarifa y Abindarráez*¹², che subisce, però, il processo di decristianizzazione, dato che l'*incipit*, nella versione peninsulare, è costituito dal tema della *sanjuanada*, vale a dire la notte di san Giovanni (24 giugno), presente in numerosi *romances moriscos*. La *narratio*, priva del riferimento alla *noche de san Juan*, viene ripresa in un *romance* sefardita del Marocco dedicato al *Nacimiento de Bernardo del Carpio*:

Nacimiento de Bernardo del Carpio,
versione di Tetouan, raccolta da P.
Bénichou (*Romancero judeo-
español de Marruecos*, pp. 40-41)

Mañanita era, mañana,
al tiempo que alboreaba,
gran fiesta hasen los moros
por la bella de Granada;
arrevuelven sus caballos,
jugando iban a las lanzas
aquél del caballo blanco,
el de la silla dorada
aquél que amiga tenía,
ahí se le asercaba
y el que no la tenía
procuraba en alcansarla.¹³
[...]

Jarifa y Abindarráez (versione
peninsulare raccolta da
Menéndez Pidal, *Romancero
hispanico*, II, p. 36, n. 29)

La mañana de san Juan
al punto que alboreava
gran fiesta hazen los moros
por la vega de Granada;
revolviendo sus caballos
y jugando de las lanças
ricos pendones en ellas
labrados por sus amadas
ricas aljubas bestidas,
de sedas y finas granas
ricos albornozes puestos,
texidos de oro y plata
[...]

Per quanto riguarda il fenomeno della 'vita letteraria' e della 'sopravvivenza orale' di forme poetiche peninsulari nella diaspora sefardita, osserva acutamente José Manuel Pedrosa in più lavori dedicati all'argomento, tra i quali uno studio sulla tradizione del *villancico La marinera*, assai popolare tra XVI e XVII secolo, poi

¹² Cfr. M. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1989².

¹³ Si veda Díaz-Mas, *Poesía oral*, cit., pp. 115-116.

privo di documentazione peninsulare, ma presente nella tradizione sefardita di Sarajevo, che:

[Hay que poner] de relieve, la importancia del elemento conservador de la compleja tradición sefardí, tantas veces convertida en refugios de cantos de venerable antigüedad desaparecidos de cualquier otro ámbito de la tradición hispana.¹⁴

* * *

Per *cancionero sefardí* si intende il *corpus* delle canzoni, denominate in giudeo-spagnolo *kantigas*, *kantes*, *koplas*, *komplas* e *romansas*, ovvero testi musicali prodotti prevalentemente nel corso della diaspora sefardita e che accompagnavano, come detto, vari momenti della vita delle comunità sefardite.

Scriva Elena Romero:

Las coplas, si bien enraizadas en la coplística medieval española, son sin embargo, por su temática y por su función una creación propia y singular del grupo: las han escrito los propios sefardíes para su propio consumo, buscando sus temas de inspiración en su propio sustrato cultural y religioso como judíos o en sus propias vivencias históricas y cotidianas. Es este género, por tanto, el que muestra mejor que ningún otro la dualidad de ese mundo judeo-español que se expresa en español y alienta y se desarrolla en un ámbito de vivencias religiosas y conceptuales judías o de experiencias cotidianas de la comunidad.¹⁵

Al pari di quanto avvenuto per il *corpus* del *romancero*, le raccolte e le antologie di *kantigas/koplas* sefardite sono numerose, unitamente

¹⁴ Pedrosa, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, cit., pp. 14-31 (23).

¹⁵ Romero, *La creación literaria*, cit., p. 142.

agli studi interdisciplinari che hanno portato alla registrazione e alla catalogazione pressoché di ogni singolo testo, raccogliendone versioni diverse, varianti, adattamenti, rielaborazioni, contraffazioni e manipolazioni¹⁶.

Come detto, le strutture formali delle *coplas*, delle *kantigas* e dei *kantes* sono difficilmente identificabili con forme strofiche determinate o con usi metrici predefiniti.¹⁷

Susana Weich-Shahak, musicologa dell'Università Ebraica di Gerusalemme, autrice di importanti studi sulle tradizioni musicali sefardite, soprattutto sulle *canciones acumulativas* e i loro corrispondenti peninsulari, ha proposto una definizione del poliforme *corpus* delle *kantigas*:

la lírica sefardí de tematica variada -amorosa, humorística, descriptiva- tiene una estructura poético-musical estrófica (la más común es la cuarteta con rima en los versos pares, con o sin estribillo). Generalmente sin un orden obligatorio de las estrofas ni una ilación argumental, y sus tonadas, sumamente susceptibles a las influencias del entorno musical y de los estilos de la época. Su ocasionalidad principal es la de entretenimiento social y parte importante en el repertorio de los cantares de bodas. Su interpretación es generalmente en grupo y

¹⁶ E. Romero, I.M. Hassan – L. Carracedo, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes* (BAECS), Madrid, CSIC, 1992; S. Weich-Shahak, *Un verçel Vedre, Flores del repertorio sefardí. Romancero, coplas y cancionero*, Ibercaja, Zaragoza, 1995; A. Hemsí, *Cancionero Sefardí*, edición e introducción por E. Seroussi, con la colaboración de P. Díaz Mas, E. Romero, J.M. Pedrosa, Jerusalén, Centro de Investigación de la Música Judía, Universidad Hebrea de Jerusalén, 1995. Si veda anche *Catálogo-índice*, cit., e la bibliografia ivi raccolta. Romero, *La creación literaria*, cit., p. 145, stima in “alrededor de 400 coplas diferentes, representadas en un número que está más cerca de los dos millares que del millar de versiones primarias”, il patrimonio del *cancionero sefardí*.

¹⁷ Si vedano Alvar, *Cantos de bodas*, cit., pp. 43-63, e Romero, *La creación literaria*, cit., pp. 259-78.

con acompañamiento instrumental de pandarete en Oriente o *sonaja* (Marruecos). En los textos de la lírica sefardí podemos detectar huellas de la antigua lírica galaico-portuguesa y encontrar paralelos con la tradición oral peninsular. En las canciones acumulativas en cada estrofa se agrega un verso que luego se suma a la serie ya expuesta y que se repite íntegramente, en orden inverso, después de cada nueva estrofa.¹⁸

Per meglio comprendere la non facile vicenda storico-letteraria delle *koplas*, è necessario ora soffermarsi brevemente sulla musica colta religiosa sefardita in ebraico, adattata ai modi ottomani (*maqames*), che ebbe nell'antologia *Zemiroth Israel* (inni, canzoni di Israele) del poeta musicista Israel Najara (Damasco o Safed 1555 – Gaza 1625) e nel lavoro dei suoi successori, una precoce diffusione manoscritta e a stampa, (tre le edizioni: Safed 1587, Salonicco 1599-1600 e Venezia 1620). Ai nostri fini l'opera di Najara è importante perché menziona primi versi di *romances* e di canzoni liriche giudeo-spagnole diffuse tra i sefarditi sudditi ottomani nei secoli XVI e XVII e dei quali il più delle volte non è rimasta traccia. Altre volte invece si ritrovano coincidenze straordinarie: ad esempio la melodia annotata da Najera per il suo poema *Nidhe Israel tekhanes/ el me (h)ayam kenad kones* coincide con quella della canción *Morenica que te pones*, registrata con il numero 335 da Mergit Frenk nel suo *Corpus antiguo de la lírica popular hispánica* (s. XV a XVII) (Madrid, Cátedra, 1987) con il titolo *La morenica que te pones/ que me matan tus amores*, cantata anche *a lo divino* (*Madre de Dios que te pones*) dal prigioniero dell'Inquisizione Pedro de Orellana come informa un manoscritto del 1550 consultato e citato dalla stessa Mergit Frenk.

¹⁸ S. Weich-Shahak, *Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicas*, "Revista de dialectología y Tradiciones populares", L (1995), pp. 73-91 (76).

Pertanto, alla luce di tali considerazioni, sarebbero proprio il *cancionero* e il *romancero sefardíes* i depositari delle più antiche tradizioni peninsulari, benché di trasmissione quasi esclusivamente orale, alimentati dalle copiose antologie e dalle incisioni musicali degli ultimi decenni dedicati a un non meglio definito filone di *romances judeo-español*, o meglio detto, nell'*inglesorum* dilagante *Sefaradic romances from Spain*, si noti il *from Spain*, e nutrito da *informantes* e *kantaderas* spesso donne e spesso assai avanti negli anni, alle quali *mi avuela mos kantava, lavrando el bastidor, mi madre me kantava o meldava*.

Per motivi economici e sulle ali del successo della musica etnica rivalutata negli anni 90 dalla scuola newyorchese di John Zorn e da tutto il movimento etno-globale che ne è conseguito, *romancero* e *cancionero sefardí*, nella vulgata, coincidono, creandosi così non poca ambiguità, date, invece, le nettissime differenze formali tra i due generi.

In altre occasioni, mi sono occupato dei testi, della *letra* delle *koplas* e dei *romances*, trascurando, per ovvie ragioni, l'aspetto musicale: per questo mi pare opportuno riassumere alcune importanti considerazioni e risultati di studi di musicologi. Studi che, oltre a riservarci qualche sorpresa, spero ci aiutino a capire meglio, a me per primo, cosa c'è o cos'è rimasto di peninsulare nella musica/musiche sefardite.

Scriva il musicologo spagnolo Angel Sánchez:

La música sefardí es una suma de lenguajes musicales heterogéneos en la que se hallan elementos de músicas orientales y occidentales, antigua y reciente, pero no estamos en presencia de una reliquia viva de la música medieval o renacentista ni de una pervivencia de la tradición musical hispánica fuera de la Península.¹⁹

¹⁹ M. Sánchez, *Música sefardí: ¿música castellana?*, in: *Las tres culturas en la Corona de Castilla y los Sefardíes, Actas de las Jornadas Sefardíes* (Castillo de La Mota – noviembre de 1989) y *del Seminario de las tres Culturas*

La musica, dunque.

Edwin Seroussi, musicologo del Centro di ricerca sulla musica ebraica dell'Università Ebraica di Gerusalemme e docente dell'Università Bar-Ilan, amplia questa prospettiva in un articolo pubblicato in un numero monografico della rivista spagnola "Ínsula" (647/2000) dedicato al passato e al futuro della cultura sefardita. Seroussi postula una serie di principi indispensabili per poter studiare e riconsiderare il patrimonio musicale del *cancionero* sefardita:

1) la separazione della componente musicale da quella letteraria;

2) le varietà di origini storiche, sociali e geografiche che intervengono nella complessa trasmissione orale delle canzoni sefardite impongono di liberarsi del concetto generico e generalizzante di musica sefardita;

3) questo stesso concetto è una creazione artificiosa dovuta allo sfruttamento commerciale del potenziale della "música sefardí" da parte delle case discografiche (ma oggi siamo già nell'epoca di *emule* – N.d.A.), basata su ideologie pansefardite di provenienza israeliana e spagnola.²⁰

Che fine fanno dunque le nostre simpatiche e amate *kantaderas* e *informantes*, le Regina Fizdel di Samokov (Bulgaria), le Rosa Avzaredel di Rodi, le Flory Jagoda di Sarajevo o le Alicia Bendayan di Tetouan? Che cosa e come hanno cantato e cantano?

Una prima amara verità: la vita delle *kantigas* e delle *romanzas* che cantavano le donne sefardite, soprattutto orientali, non fu per nulla facile, nonostante l'opinione corrente.

(León, Palencia, Salamanca y Valladolid febrero de 1990), León, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, pp. 127-136, (135).

²⁰ E. Seroussi, *Imagen e imaginación en la música sefardí contemporánea*, "Ínsula", 647 (2000), pp. 16-19, (16).

Nel XVI secolo il cabalista Elyahau de Vidas nel suo *Sefer reshit hokmá* (*Preparazione alla saggezza*, Venezia 1579) scrive: “los cantes que las mujeres cantan, con sus palabras frívolas y lengua sucia, causan la separación entre alma y cuerpo”. Un secolo e mezzo dopo, un altro rabbino moralista, rabbi Eliyhau ben Shelomó Abraham Hacoheh di Smirne, così si esprime nel suo *Sefer shevet musar* (*Verga della morale*, Costantinopoli 1712):

“está prohibido este asunto de las mujeres que crían a sus hijos con canciones lascivas y palabras lujuriosas, porque [...] profanan el cuerpo y el alma [...] y también el seso de la mujer se torna liviano e interpreta estos textos sobre amores [...] e cae en pensamiento profanos, como la víbora que engendra a la serpiente voladora, la lepra maligna de la prostitución.

E se ciò non bastasse, gli autori anonimi del *Sefer hemdat yamin* (*Bellezza del giorno*), trattato mistico assai influente sulla liturgia sefardita, stampato a Venezia nel 1732, scrivono:

que sean penados los pecadores que en su banquetes de víspera de sábadó y de fiestas cantan canciones profanas y textos eróticos y suciedades de sus bocas exaltando al hermoso por su hermosura [...] El alma adicional se entristece porque en vez de cantar de los ángeles del cielo tiene que sufrir escuchando canciones profanas, textos eróticos y suciedades de la boca.

Poco da aggiungere, tranne che il *cancionero judeo-español* deve la sua sopravvivenza alla tenacia della *mujer sefardí*, al pari di tante altre vessata dall'intransigenza e dalla cocciutaggine della nomenclatura religiosa maschile come è accaduto e accade in varie religioni e loro rispettive confessioni.

Non era il contenuto amoroso-erotico che scandalizzava, ma il fatto che a interpretarlo fossero donne: a questa trattatistica si deve il silenzio che cala sul *cancionero* sefardita orientale dal XVII secolo in

avanti: sicché le donne sefardite finché preparavano l'*hamín* dello *shabbat* preferivano intonare canzoni, spesso anche di origine turca, a volte canonizzate come religiose dai mistici musulmani, piuttosto che cantare le adulterine e pericolose "romanzas".

Nel *kante* seguente, intitolato *Por la tu puerta*, di tradizione relativamente recente²¹, è possibile farsi un'idea di una di queste *suciedades de la boca*, dovute alle riconoscibili e topiche allusioni simboliche contenute nel testo:

Por la tu puerta yo pasí,
te vidi en la güerta,
te demandí una kondja,
dešites: "no ay avierta".

Por la tu puerta yo pasí
kon todos mis amigos,
en la ventana me pozí
tanyendo el mandolino.

Por la tu puerta yo pasí
y la topí serrada,
la yavedura yo bezi
komo bezar tu kara.

Ermoza sos en kantidad
onestetad no tienes,
miliones si me vas a dar
mi djente no te kere.²²

²¹ Díaz, *Kantes djudeo-espanyoles*, cit. Versione orientale raccolta e pubblicata da Isaac Lévy, *Chants judéo-espagnols*, cit.

²² Son passato davanti alla tua porta,/ ti ho vista nel giardino,/ ti ho chiesto una rosa/ mi hai detto: "Non è ancora sbocciata"// Son passato davanti alla tua porta/ con tutti i miei amici,/ sotto la tua finestra mi sono messo/ a suonare il mandolino.// Son passato davanti alla tua porta/ e l'ho trovata chiusa,/ ho

Così avviene un passaggio fondamentale che porta alla tradizione più recente del *cancionero sefardí*. Questo si aggrega e si consolida nel suo repertorio tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, almeno fino agli anni Trenta del secolo scorso per quanto riguarda i sefarditi dei Balcani e della Grecia, di lì a poco annientati dalla furia nazista e fascista e di vari regimi collaborazionisti.

È in questo periodo che si comincia a considerare eredità medievale ciò che non lo è, fenomeno che implica anche la trasformazione di *romances* in *coplas* più brevi per motivi di durata dei primi microscolchi: è il caso che riguarda due *romances* assai noti: *Tres hermanicas eran* (noto anche come *Hero y Leandro*) e *Noches, noches de amar son* ovvero *Melisenda insomne*. Ma avviene anche il caso contrario, quando, cioè, la *canción* si trasforma in *romance*: è il caso del *kante de bodas Dize la nostra novia* studiato da Rafael Beltrán, sicché i confini tra i due generi si fanno vieppiù permeabili.²³

A ulteriore testimonianza di questi fenomeni, Seroussi, a sua volta, riporta l'acuta osservazione di Mair José Benardette pubblicata nelle note di ascolto al primo e pionieristico LP di canzoni in giudeo-spagnolo cantate da Gloria Levy di New York e pubblicato dalla Folkways nel 1958:

Contra lo que pudiera esperarse, las melodías de las canciones folklóricas desaparecen mucho más a menudo de lo que la gente cree. Modas melódicas invaden las canciones folklóricas e imperceptiblemente las melodías viejas desaparecen. Lo que es constante es el texto. Por la distancia de España, la canción levantina sefardí perdió contacto con la tradición musical peninsular. En el siglo XIX Oriente estuvo expuesto a la moda de las canciones de Francia, Italia, Grecia e incluso Inglaterra.

baciato la serratura/ come se baciassi il tuo volto.// Molto bella lo sei davvero,/ onesta, però, molto meno,/ anche se tu mi dessi milioni,/ la mia gente non ti vorrebbe [traduzione mia – A.Z.].

²³ R. Beltrán, *Historia, reescritura y pervivencia del romancero: estudios en memoria de Amelia García-Valdecas* 2000.

[...]. Como cabía de esperar, la línea melódica turca es muy pronunciada en estas ligeras canciones hispano-levantinas. Los sefardíes, musicalmente hablando, son más orientalizados que en su lengua y su carácter.²⁴

Liliana Treves Alcalay, originaria di Bengasi, una delle più note ed attive divulgatrici ed interpreti italiane di musica sefardita, in una antologia di musica sefardita, intitolata *Sefarad* e corredata da audiocassetta, sottotitola il libro: *cinquecento anni di storia, musica e tradizioni degli ebrei spagnoli*, nella premessa però ritiene indispensabile precisare che:

[...] non si deve identificare per musica sefardita esclusivamente quella più antica, di origine medievale, ma *anche e soprattutto* i canti più recenti, dato che la produzione di musica in giudeo-spagnolo raggiunge il suo culmine verso la prima metà del 1800.²⁵

E così scopriamo che la melodia della struggente canzone *Adio kerida*, che abbiamo trascritto all'inizio, immancabile icona in ogni concerto di musica sefardita che si rispetti, secondo l'autorevole testimonianza di Matilde Cohen Serrano, sefardita bulgara, e i successivi studi dell'eminente musicologo Israel Katz, si ispira alla melodia che accompagna l'aria *Addio, del passato bei sogni ridenti*, cantata da Violetta nel terzo atto della *Traviata* di Verdi²⁶.

²⁴ Seroussi, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ L. Treves Alcalay, *Sefarad. Cinquecento anni di storia, musica e tradizioni degli ebrei spagnoli*, Firenze, Giuntina, 1992, pp. 9-10. Il corsivo è di chi scrive.

²⁶ "Ivamos regularmente al Teatro Nacional i a la Opera Nacional (di Sofia, Bulgaria)... Konosiamos de memoria las arias de la 'Traviata', 'Tosca', 'El Barbero de Sevilla', 'Butterfly', 'Aida', etc. Ma muestra favorita era la aria de Violeta en la 'Traviata'. I Julie kantava mismo sovre esta aria un kante djudeo-espanyol muy ermozo i un poco triste: *Adio, tu no sos mas mia*... Julie tenia una voz dulce i ermoza i era un verdadero plazer sentirla. Le agradava muncho kantar

L'altrettanto famoso *kante* intitolato *Cuando El Rey Nimrod*, originariamente un canto per celebrare la circoncisione, che per essere uno dei più noti si è consolidato in una forma vulgata, stratificata e mutila, era pressoché sconosciuto fino alla sua pubblicazione avvenuta a Parigi nel 1958 nella antologia di Léon Algazi, *Chants sephardies* e della sua versione cantata inserita nel LP *Romansot be-ladino* del famoso cantante e attore israeliano Yehoram Gaon (Gerusalemme, 1939) di origine sefardita. Questa la *letra* del *kante* nella versione raccolta da Liliana Treves Alcalay²⁷:

Cuando el rey Nimrod al campo salía
 mirava en el cielo y en la estrejería
 vido luz santa en la giudería
 que avía de nacer Avraham avinu.
Avraham avinu, padre querido
padre bendicho, luz de Israel.

La mujer de Térah quedó prenada,
 de día en día él le preguntava:
 “De qué tenéij la cara tan demudada?”
 Eya ya savía el bien que tenía.²⁸

i eya mos alegrava kon sus kantes en muestras fiestas, ekskursiones in paseos en el Park Boris”, *apud* Seroussi, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ Trascrivo il testo, rispettandone la (dubbia) grafia, da L. Treves Alcalay, *Canti della diaspora*, I, Firenze, Giuntina, 1989, p. 24. Segnalo altre incisioni utilizzate dagli studiosi: Raphael Yair Elnadav, *Ladino Folk Songs* (Collector Guild, 605); Yehoram Gaon, *Romantic Ballads from the Great Judeo-Espagnol Heritage* (CBS, S63379); Flory Jagoda, *Memories of Sarajevo, Judeo-Spanish Songs from Yugoslavia*, Global Village Music, New York, 1991; Gloria Levy, *Sephardic Folk Songs* (Folkways Records, FW8737) e The Parvarim, *Judeo Espagnol Songs* (CBS, 62947).

²⁸ Quando re Nimrod partì per la battuta di caccia/ osservava il cielo e le stelle, vide una luce santa nella *judería*/ che annunciava la nascita di Abramo padre nostro.// *Abramo, padre nostro, padre amato, padre benedetto, luce d'Israele.*// La moglie di Terah rimase incinta,/ ogni giorno egli le chiedeva:/ “perché hai il volto così pallido?”// *Abramo, padre nostro...* [traduzione mia – A.Z.].

Avraham avinu...

A mo' di conclusione: la maggior parte di ciò che oggi denominiamo *música sefardí* è di creazione recente, non anteriore al XVIII secolo, sicché si deve essere, in ogni caso, molto prudenti e mai ambigui quando si sostiene l'origine medievale o rinascimentale della musica giudeo-spagnola e quando si attribuisce alla Spagna e a un non meglio definito medioevo artefatto, tutto ciò che abbia il sentore di sefardita: a volte, e non sempre, di medievale c'è solo qualche verso²⁹.

Il *cancionero sefardí* più del *romancero* ha vissuto e cerca di vivere in *música y letra*, oggetto per così dire, di incessanti rifacimenti, di *cover* con termine a noi vicino: vivrebbe ancor meglio se venisse re-interpretato e scaricato dalla rete nella versioni reggae, ska, hip-hop, salsa di qualche intraprendente giovane musicista sefardita, o del *crooner* Michael Bubblé, o ancor meglio se di Manuchao o della ribelle ed imprevedibile cantante inglese Amy Winehouse (1984-2011): anzi se fosse stata quest'ultima a cantare *Adio kerida* o *Cuando el rey Nimrod* o *Por la tu puerta* nessun rabbino l'avrebbe potuta accusare di provocare la separazione del corpo dall'anima.

²⁹ La musica sefardita è stata oggetto di numerosi studi etnomusicali. Per ciò che concerne la musica delle *koplas* e dei *romances*, validi contributi con esaurienti bibliografie sono quelli di A. de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, II, Madrid, IEA, 1952, pp. 293-346, J. Katz, *La música de los romances judeo-españoles*, in: S.G. Armistead – J.H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, SMP, 1982, pp. 243-53, E. Seroussi, *La música sefardí en el imperio otomano: nuevas fuentes literarias*, in: *Actes del Simposi internacional sobre cultura sefardita*, Barcelona, Facultat de Filologia. Secció d'Hebreu i Arameu, 1993, pp. 279-294, Idem, *Sefardí musica*, in: *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 883-96; Miguel Sánchez, *Es razón de alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.