

MICHELA ANDREATTA, FABRIZIO LELLI
(A CURA DI)

עַר הֶפְּסִי-בָּה

‘IR ḤEFSI-VAH

*Studi di ebraistica e giudaistica
in onore di Giuliano Tamani*



LIVORNO

Salomone Belforte & C.

Editori Librai dal 1805



Questo volume è stato pubblicato con i fondi dell'Università del Salento, Dipartimento di Studi Umanistici.

In copertina

Il Tempio di Gerusalemme, nella versione idealizzata rinascimentale dell'impresa scelta da Marc'Antonio Giustiniani per la sua tipografia veneziana (1545-1552).

Progetto editoriale

Guido Guastalla

Impaginazione

Claudio Lenzi

Stampa

Tipografia Monteserra, Vicopisano (PI)



© **Salomone Belforte Sas di Ettore Guastalla & C., 2020**

Via Roma, 43 – 57126 Livorno

Tel. 0586.403135 – Cell. 335.6481099

www.salomonebelforte.com

info@salomonebelforte.com

UIISI - Unione Imprese Storiche Italiane

ISBN 978-88-7467-168-7

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma, come mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dell'editore. Per le riproduzioni fotografiche, l'Editore è a disposizione degli aventi diritto che non si sono potuti reperire. Tutti i diritti sono riservati per tutti i Paesi.

INDICE

PREMESSA

<i>Michela Andreatta, Fabrizio Lelli</i>	13
--	----

BIBLIOGRAFIA DI GIULIANO TAMANI

<i>Michela Andreatta</i>	17
--------------------------------	----

TAVOLA DELLE TRASLITTERAZIONI.....	55
------------------------------------	----

SIGLE E ABBREVIAZIONI	57
-----------------------------	----

Sigle.....	57
------------	----

PER UNA RIDEFINIZIONE SEMANTICA DEL SOSTANTIVO *KYPWR* E DEL VERBO *KPR*

<i>Ida Zatelli</i>	59
--------------------------	----

Bibliografia.....	63
-------------------	----

THE LONG WAY TO UNIFORMITY: THEORY AND PRACTICE IN THE HISTORY OF THE STABILIZATION OF THE BIBLICAL TEXT

<i>Corrado Martone</i>	65
------------------------------	----

Bibliografia.....	76
-------------------	----

IL “ROTOLO DI ESDRA” RISCOPERTO A BOLOGNA: CARATTERISTICHE GRAFICHE E SCRITTORIE DEL PIÙ ANTICO E INTEGRO *SEFER TORAH*

<i>Mauro Perani</i>	79
---------------------------	----

1. La riscoperta dell'antico rotolo.....	79
--	----

2. Descrizione fisica e paleografica	99
--	----

3. Fu il <i>Sefer Torah</i> di Bologna usato come rotolo liturgico in una sinagoga?	107
4. Tecniche e caratteristiche scrittorie usate nel <i>Sefer</i> della BUB sconosciute o proibite nei rotoli della Torah posteriori.....	111
5. Il tenore del testo ebraico del Pentateuco di Bologna.....	112
6. Il layout del <i>Cantico Ha'azinu</i> di Deut. 32 nel Rotolo di Bologna che segue il codice di Aleppo e in un versetto risulta migliore	113
7. La scrittura e le caratteristiche codicologiche del Rotolo di Bologna...	116
8. Le 63 nun finali nei margini del Rotolo di Bologna.....	120
9. Differente uso dei <i>tagin</i>	124
10. Lettere arricciate e in forme variate	131
11. Cancellature.....	131
12. Segni grafici di riempimento per la giustificazione a fine riga.....	132
13. Richiami a fine sezione	134
14. Osservazioni conclusive.....	137
Bibliografia.....	141

UN FRAMMENTO INEDITO

DEL COMMENTO AI DODICI PROFETI MINORI DI DANI'EL AL-QŪMISĪ

<i>Bruno Chiesa</i>	147
1. Appendice	151
Bibliografia.....	153

TESTI MEDICI EBRAICI DELL'ALTO MEDIOEVO E SCUOLA MEDICA SALERNITANA: OSSERVAZIONI SULLA *PRACTICA* ATTRIBUITA A ŠABBETAY DONNOLO

<i>Giancarlo Lacerenza</i>	157
Bibliografia.....	166

BIOGRAFIE INTELLETTUALI DI CONVERTITI DALL'EBRAISMO NEL MEDIOEVO. I CASI DI NICOLAS DONIN E PABLO CHRISTIANI

<i>Piero Capelli</i>	173
----------------------------	-----

1. Nicolas Donin	174
1.1. Ebrei, Chiesa e Stati fra il 1230 e il 1250	175
1.2. Donin: i dati biografici	178
1.3. L'attacco di Donin contro la letteratura rabbinica: fonti e strategie	187
1.4. Il <i>dossier</i> latino e il resoconto ebraico: un confronto.....	191
1.5. Dopo Parigi: l'identità religiosa di Donin	193
1.6. Conclusioni.....	204
2. Pablo Christiani	204
Bibliografia.....	210

**UN FRAMMENTO DELLA TRADUZIONE LATINA
DEL COMMENTO AL PENTATEUCO
DI MENAHEM RECANATI COMPIUTA
DA FLAVIO MITRIDATE
PER GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA.
L'EXCERPTUM DI PIER LEONE DA SPOLETO**

<i>Saverio Campanini</i>	219
Bibliografia.....	308

**GLI ANNI CRETESI DEL MEDICO, FILOSOFO
E ASTRONOMO MOŠEH BEN YEHUDAH GALIANO
(CIRCA 1524-1543)**

<i>Giacomo Corazzol</i>	315
1. La famiglia Galiano	317
2. Mošeh ben Yehudah Galiano: notizie biografiche	321
3. Le opere.....	332
4. Le traduzioni.....	339
5. Manoscritti appartenuti a Mošeh ben Yehudah Galiano	340
6. Il cognome.....	343
7. Appendice documentaria.....	347
Bibliografia.....	351

LA BIBLIOTECA DI ELIYYAH MENAHEM HALFAN

<i>Fabrizio Lelli</i>	359
-----------------------------	-----

1. Il possessore.....	360
2. La collezione libraria.....	364
3. Il testo.....	369
4. [Volumi in caratteri latini].....	371
5. <i>Inventarium</i> di libri ebraici.....	375
Bibliografia.....	381

**VICENDE ITALIANE DELLA FAMIGLIA IBN YAḤYA
TRA IL XV E IL XVI SECOLO SECONDO LE NOTE
STORIOGRAFICHE DI GEDALYAH IBN YAḤYA
E ALTRE FONTI**

<i>Abraham David</i>	385
Bibliografia.....	427

**LA BIBLIOTECA DEL CENSORE.
I LIBRI EBRAICI DI MARCO MARINI
SECONDO IL MS. VAT. LAT. 6191**

<i>Michela Andreatta</i>	435
1. A caccia di libri.....	435
2. La lista.....	445
3. Appendice.....	456
Bibliografia.....	477

**RABBI MOISE E MAESTRO LEVI.
NOTE SULLA RICEZIONE DI MAIMONIDE
E GERSONIDE NELL'EBRAISMO ERUDITO
TRA XVI E XVII SECOLO**

<i>Giuseppe Veltri</i>	485
1. Lode e onore agli intellettuali ed eruditi ebrei.....	486
2. Critica della filosofia di Aristotele: Yehudah Moscato, lo scettico.....	494
3. Conclusione.....	499
Bibliografia.....	499

THE VENETIAN GOVERNMENT AND HEBREW BOOKS

<i>Benjamin Ravid</i>	501
1. Introduction	501
2. The Mestre Charter of 1503.....	503
3. Bomberg and His Associates.....	506
4. The Prohibition of 1548.....	514
5. Mid-Sixteenth Century Developments.....	516
6. 1568.....	521
7. The Proposed Safe-Conduct of 1573.....	522
8. The Troubles of Betta Vendramin	525
9. The Minor Revision of 1634.....	528
10. Aftermath.....	532
Bibliografia.....	533

NE'IM ZEMIROT YIŚRA'EL.

IL SEFER PIZMONIM DI DAWID BEN AVRAHAM SILVA E LA PRATICA MUSICALE POPOLARE NELLA VENEZIA EBRAICA DI METÀ SEICENTO

<i>Piergabriele Mancuso</i>	539
1. Introduzione.....	539
2. Dawid Silva, cantore del ghetto veneziano.....	543
3. Descrizione del ms. Montefiore n. 238.....	546
Bibliografia.....	560

DUE ESEMPLARI DEL SEFER TORAT ḤAKHAM DI HAYYIM BEN ABRAHAM HA-KOHEN

<i>Alessandro Catastini</i>	563
1. Due esemplari di un'edizione secentesca	563
2. Schede catalografiche I: l'esemplare BUP N.N.d.136.....	565
3. Schede catalografiche II: l'esemplare BUP B.Z.1.32.....	570
4. Errori peculiari dei due esemplari BUP	573
5. Gli esemplari del sito <i>www.hebrewbooks.org</i>	575
6. Alcune considerazioni	579
7. Lo stato degli esemplari.....	583
Bibliografia.....	586

**IL TESTAMENTO DI
RABBI MOŠEH BEN MORDEKHAY ZACUTO**

<i>Pier Cesare Ioly Zorattini</i>	587
1. Appendice documentaria.....	594
Bibliografia.....	601

**I VAAZ: NUOVE TRASCRIZIONI DI DOCUMENTI
DALL'ARCHIVIO DI STATO DI BARI (1643-1737)**

<i>Mariapina Mascolo</i>	605
1. L'ascesa dei Vaaz nel contesto della Puglia feudale.....	605
2. Le trascrizioni dei documenti nell'Archivio di Stato di Bari.....	613
3. Appendice documentaria.....	616
Bibliografia.....	648

**NAFTALI HERZ ULLMANN
E IL "LEIBNIZISMO EBRAICO" NEL SECOLO XVIII**

<i>Mauro Zonta</i>	653
Bibliografia.....	667

**STUDI SU FILOSSENO LUZZATTO I.
UNA LETTERA INEDITA DI
FILOSSENO LUZZATTO A ROSINA CUSIN**

<i>Felice Israel</i>	669
1. Il documento e le circostanze ad esso connesse.....	669
2. Il documento: testo e commento.....	677
3. Appendice bio-bibliografica e documentaria.....	684
Bibliografia.....	689

**"IN ADEMPIMENTO DEL MANDATO DI CUI FUI ONORATO"
RELAZIONE DI GIACOMO LEVI CIVITA
SULLE COMUNITÀ EBRAICHE ITALIANE.
PER IL COLLEGIO RABBINICO DI PADOVA**

<i>Maddalena Del Bianco Cotrozzi</i>	693
1. Appendice documentaria.....	709
Bibliografia.....	718

**IL FONDO DI MANOSCRITTI EBRAICI
DELLA BIBLIOTECA ARCHIVIO
DELLA COMUNITÀ EBRAICA DI VENEZIA
“RENATO MAESTRO”**

<i>Natascia Danieli</i>	723
Bibliografia.....	746

INDICE DEI NOMI DI AUTORI E PERSONAGGI STORICI

<i>Fabrizio Lelli</i>	749
-----------------------------	-----

NE'IM ZEMIROT YISRA'EL.
**IL SEFER PIZMONIM DI DAWID BEN AVRAHAM SILVA
E LA PRATICA MUSICALE POPOLARE
NELLA VENEZIA EBRAICA DI METÀ SEICENTO***
PIERGABRIELE MANCUSO

1. Introduzione

Originariamente concepito quale luogo di residenza coatta per i membri delle *nationi tedesca e italiana* e quale soluzione di compromesso volta a soddisfare la sempre più pressante volontà della chiesa di Roma di porre un confine tangibile e duraturo a

* Questo breve lavoro, preliminare e primo tassello di una ricerca di più ampio respiro concernente la pratica musicale nell'Italia a cavaliere tra tardo '500 e primo '700, è stato nondimeno realizzato con il contributo di molti. Un ringraziamento particolare va a Roberto (z.l.) e Luciano Silva che alcuni anni or sono, leggendo tra le carte di famiglia e cercando di ripercorrere i rami di un albero familiare antico ed intricato, mi segnalavano la presenza di una bella pietra tombale (quella di Dawid Silva) presso il cimitero antico del Lido di Venezia, scintilla da cui ebbe origine questo lavoro. Esprimo profonda gratitudine a Ezra Kahn, bibliotecario della London School of Jewish Studies (già Jew's College), grazie a cui potei esaminare *de visu* il manoscritto in questione, esattamente il giorno prima che questo, insieme a buona parte della collezione Montefiore, lasciasse l'antica sede per venir alienato presso Sotheby's. Da ultimo ma certo non da meno, un vivo ringraziamento a Giovanni de Zorzi per avermi iniziato alle complesse teorie del *makam* e ad Andrea Zinato, per il suo contributo al campo del *cancionero sefardi*.

separare la minoranza ebraica dalla maggioranza cristiano-cattolica, il Ghetto di Venezia in realtà funse non solo da luogo di incontro e fusione delle diverse anime dell'ebraismo italiano ed europeo (tedesco-aškenazita, iberico-sefardita, levantino-ottomana e autoctona italiana), ma altresì, paradossalmente, anche da punto di convergenza e interazione tra minoranza ebraica e maggioranza cristiana. Per quanto pertiene alla più ristretta sfera della produzione e della fruizione musicale, vari studiosi hanno evidenziato fenomeni di eccezionale convergenza a livello estetico e della prassi esecutiva, come nel ben noto caso degli *Ha-širim ašer li-Šelomoh* di Salomone Rossi il quale, di concerto e con il sostegno sia tecnico sia halakico del rabbino Leon Modena, cercò di introdurre nella liturgia sinagogale l'accompagnamento polifonico del mottetto madrigalistico; così come, sul versante cristiano, dei più tardi *Salmi* del patrizio veneto, nonché musicista e compositore, Benedetto Marcello che, compiendo un'opera non solo non paragonabile nelle sue esplicazioni estetiche ma anche concettualmente opposta a quella centripeta del Rossi, "emancipava" le melodie tradizionali del Ghetto inserendole all'interno di un contesto musicale ed esecutivo schiettamente non-ebraico ed esteticamente totalmente allotrio rispetto a quello d'origine¹.

Buona parte dello studio della pratica musicale ebraica in area veneziana e più generalmente nord-italiana a cavallo tra '600 e '700 si è sviluppata muovendo proprio dalla valutazione

¹ Su Salomone Rossi e le vicende precedenti e soprattutto conseguenti la pubblicazione degli *Ha-širim* esiste una copiosissima letteratura, all'interno della quale si distinguono i contributi di Don Harran, *z.l.* [*in primis* Harran (2003), al quale rimandiamo anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, e Harran (2009)]. Si vedano anche Birnbaum (1975-1978) e Patuzzi (2012). Per quanto concerne l'opera di Marcello e in particolare l'uso delle melodie ebraiche nei suoi *Salmi*, si veda Seroussi (2002).

di tali fenomeni (o di fenomeni tipologicamente paragonabili a questi, come ad esempio le *performance* musicali colte volute e sostenute dalle confraternite ebraiche devozionali e di carità). Il loro carattere di assoluta eccezionalità e, contestualmente, il notevole interesse che essi hanno suscitato a livello sia musicologico sia storico-sociale, hanno di fatto posto in secondo piano l'esame della pratica musicale non specializzata, ovvero quell'insieme di usi e costumi musicali – sia sinagogali che extra-sinagogali e profani – sviluppati propri nell'ambito della quotidianità della vita ebraica dei ghetti italiani, non destinati all'esecuzione professionale e di norma trasmessi per via orale. L'estrema povertà, per molti aspetti non sorprendente, di documentazione musicale scritta, da una parte, e l'oggettiva impossibilità di ricostruire nelle sue forme primigenie una pratica artistica quanto mai caduca e temporanea, naturalmente esposta a fenomeni di contaminazione e interazione con il tessuto sonoro circostante anche non-ebraico, dall'altra, sono elementi di oggettiva difficoltà che pongono la ricerca in un quadro di generale incertezza. Se da un lato, in considerazione del fatto che la quasi totalità dei repertori musicali e dei costumi esecutivi diasporici sono frutto di fenomeni di intensa e prolungata interazione tra la minoranza ebraica e il tessuto socio-culturale maggioritario, appare plausibile l'ipotesi che la pratica musicale dell'ebraismo veneziano non differisse poi più di tanto da quella della società maggioritaria, sia a livello strumentale sia in termini di semantica musicale, dall'altro, al di là di tale ragionevole supposizione, non appare possibile definirne, persino solo in via teorica, gli elementi caratterizzanti e distintivi².

² Il repertorio musicale “colto” praticato all'interno dei ghetti italiani a partire dalla prima metà del '600 è stato oggetto di numerosi studi, in special

Nell'ambito delle fonti documentarie ebraiche un importante contributo è offerto dal manoscritto n. 238 della collezione Montefiore, fino al 2004 conservato presso la biblioteca della London School of Jewish Studies (già Jew's College). Si tratta, come vedremo nel seguito, di un manoscritto di piccole dimensioni, vergato intorno al 1650 dal cantore veneziano Dawid Silva, un piccolo ma prezioso testimone della vita musicale nella Venezia ebraica³.

modo da parte di Israel Adler. Si veda Adler (1966); Adler (1987), in cui l'autore fa brevemente riferimento al manoscritto qui in esame. Per quanto non strettamente inerenti a Venezia e al *milieu* musicale locale, degni di nota sono due fondamentali lavori curati sempre da Adler (con l'assistenza di Lea Shalem): Adler (1975) e Adler (1989). Tra i testi raccolti nel primo dei due contributi – un volume antologico contenente tutti i principali testi riguardanti teoria e pratica musicale nel mondo ebraico – sono inclusi gli scritti che Modena e alcuni rabbini veneziani produssero in supporto all'opera di Rossi [Adler (1975), pp. 212-221]; su Rossi e più specificatamente sul documento di “copyright” formulato in favore delle sue composizioni, si veda anche Gradenwitz (1996), pp. 142-162 e Idelsohn (1994), pp. 176-181; Fubini (1994), pp. 91-99 e Patuzzi (2011).

³ Il manoscritto è stato succintamente descritto nel catalogo della collezione Montefiore, Hirschfeld (1904), p. 78. Nel 2004 buona parte della collezione Montefiore venne venduta all'asta presso la sede newyorkese di Sotheby's, per cui si veda Sotheby's (2004), p. 261. Copie microfilmate del manoscritto sono visionabili presso l'Institute of Microfilmed Hebrew Manuscripts della Biblioteca Nazionale di Gerusalemme, nonché presso la biblioteca dell'Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies e ovviamente presso quella della London School of Jewish Studies. Per maggior informazioni sul fondo Montefiore e la possibilità di reperirne le parti non già alienate si veda <http://www.montefiore-endowment.org.uk/collections/> [30 agosto 2018]. La prima menzione del manoscritto in ambito accademico si attribuisce a Schirmann (1964), pp. 61-111, in particolare p. 8. Importanti informazioni circa la pietra tombale del Silva e di altri componenti della famiglia di stanza a Venezia, come vedremo, sono

2. Dawid Silva, cantore del ghetto veneziano

Al di là di alcune informazioni presenti all'interno del manoscritto e alcuni dettagli deducibili da fonti esterne, il profilo biografico del Silva è piuttosto scarno: nato intorno al 1628/30, probabilmente a Venezia, da Avraham, già medico (*rofe*) di buona fama, Dawid seppe guadagnarsi all'interno della comunità ebraica veneziana la reputazione di ottimo cantore sinagogale (*hazzan*), per morire nel 1658, sempre nella città lagunare. Tale dato è offerto da un pietra sepolcrale, peraltro recentemente restaurata, della sezione antica del cimitero ebraico di San Niccolò al Lido di Venezia, sulla quale si legge:

אף כי קרב קצי מראש קיצי
 אחר ראש השנה לאילנות
 בשנת תהי"ה נפשי נעקר עצי
 להיות נטוע תוך גן מעדנות
 שמה אוציא נצי אציץ ציצי
 בין כל עץ עדן אשר בנגינות
 כהיותי פה כן שם טבעי אשמור
 שם לי תאציל רוח דוד מזמור

הוא המשכיל ונבון נעים
 זמירות ישראל כה"ר
 דוד סילוא נ"ע
 ית' נ' צ' ב' ה'

reperibili in Luzzatto (2000). È destituito di qualsiasi fondamento quanto colà riferito circa il titolo del manoscritto, *Qohelet Šelomoh*, (ivi, 1, p. 393), non attestato nel testimone. Egualmente discutibile l'affermazione "ciascuno [dei canti, n.d.a.] accompagnato dalla relativa melodia" (ivi, p. 393), cosa peraltro piuttosto rara in generale nei manoscritti musicali ebraici pre-moderni. Si veda, a titolo di esempio, il contributo di Adler, Seroussi (1998).

[*Quantunque la mia fine si sia approssimata al principio della mia maturità
dopo Ro 'š ha-šanah la-ilanot
nell'anno 5418,
fu divelto il mio tronco per esser trapiantato nel giardino di delizie.
Là trarrò il mio germoglio e farò spuntare la mia gemma
in mezzo agli alberi dell'Eden, canterò con soavità,
come qua così là eserciterò la mia facoltà naturale,
là lo spirito di Dawid mi ispirerà a cantare.
Il sapiente cantore d'Israele, il maestro
Dawid Silva, che il paradiso sia il suo riposo.
Sia la sua anima nel fascio dei vivi*]⁴

Il Silva, dunque, moriva dopo la festa di *Tu bi-Ševaṭ* del 5418, vale a dire, secondo il computo gregoriano, dopo il 19 gennaio del 1658. Presumendo, inoltre, che l'espressione “al principio della mia maturità” faccia riferimento ad un'età compresa tra i 25 e i 30 anni (considerando la durata media della vita a metà Seicento tra i 55 e i 60 anni), possiamo ipotizzare che egli sia nato, come sopra anticipato, attorno al 1628-1633, dunque pochi anni dopo le polemiche suscitate dalla pubblicazione degli *Ha-širim ašer li-Šelomoh* del Rossi.

Sempre intorno al 1658, inoltre, dovrebbe collocarsi anche la produzione del *Sefer pizmonim* sul cui frontespizio (c. 1r) il Silva scriveva:

ספר של דוד בכ"ר הרופא המובהק אברהם די סילוה זכרונו לחיי העולם [הבא]
ספר של פזמונים לשבתות ולמועדי למילה ולחתנים לראש חודש חנוכה ופורים
ורשויות לקדישו למנחה ערבית ושחרית הכל מסודר יפה ממני ומאתי ע"ה
[?] הצעיר דוד סילוה יצ"ו פה בויניציאה הב [...] בחדש [...] יש [?] [-] פק

⁴ Il testo riproduce, a parte alcune minime variazioni, quanto offerto in Luzzatto (2000), 1, p. 480. Nello stesso volume è offerta una foto-riproduzione della pietra tombale, ivi., 1, p. 392.

[Libro di Dawid, figlio dell'illustre signor Avraham de Silva⁵, medico rinomato, sia la sua memoria nel mondo (a venire).

Libro di inni per gli Šabbatot e le) altre (feste, per la circoncisione e per matrimoni, per il Capomese, per Hanukkah e Purim, insieme a rešuyyor⁶ per il Qaddiš, per la preghiera del pomeriggio, della sera e del mattino, tutto quanto posto in bell'ordine da me, il giovane [enfasi mia] Dawid Silva, il Signore lo protegga, qui a Venezia [...], nel mese di [...] secondo il computo minore(?)].

Nel testo l'autore si definisce *ša'ir* (lett. "giovane"), aggettivo invero spesso usato nelle opere ebraiche come segno di modestia, ma che qui potrebbe esser inteso anche in senso letterale a definire la giovane età dell'autore, verosimilmente non una primissima giovinezza, dal momento che il Silva aveva accumulato esperienza e una consolidata pratica nel mondo della *ḥazzanut* riversando nel suo manoscritto centinaia di brani. Se tale ipotesi fosse corretta, dunque, il *Sefer pizmonim* dovrebbe esser stato prodotto qualche anno prima della morte del Silva, possiamo presumere intorno al 1650, come del resto indicato anche da Hartwig Hirschfeld che probabilmente potè visionare il testimone allora in migliori condizioni di conservazione⁷. Non si dispongono di ulteriori informazioni circa il Silva, né nelle fonti ebraiche (tra i registri delle nascite conservati presso l'archivio della comunità ebraica di Venezia, ad esempio, mancano le annate 1600-1620), né nei fondi dell'Archivio di Stato di Venezia pertinenti agli organi di controllo sul ghetto

⁵ Nel prosieguo del manoscritto, così come sulla pietra tombale non si registra tale versione del cognome, sempre e soltanto citato semplicemente come "Silva".

⁶ Dal sing. *rešut* (lett. "permesso"), termine indicante brevi componimenti sinagogali che introducono la recita collettiva delle preghiere.

⁷ In margine alla c. 1r compare una nota manoscritta a penna: "verso il 1650".

e ai testamenti. Così, alla luce delle ricerche ad oggi svolte, il profilo di Dawid Silva rimane in buona parte ignoto al di là dei pochi dati succitati⁸.

3. Descrizione del ms. Montefiore n. 238

Il testimone si compone di 238 fogli che misurano circa 92x67mm, dunque di dimensioni piuttosto ridotte, con alcune lacune presenti tra le cc. 177r-207r; 222r-v e 236r-238v. Il manoscritto è stato vergato da una singola mano in una scrittura sefardita quadrata estremamente chiara e di norma di facile lettura. All'inizio di alcuni brani e a fini sia di agogica musicale sia di eziologia rituale ed esecutiva, sono state inserite alcune note in corsivo, nella medesima grafia in cui sono state vergate anche le varie liste di canti (ordinate alfabeticamente alfabetico o a seconda delle occasioni festive), pure probabilmente di mano dello stesso Silva. Come avremo modo di vedere in dettaglio nel prosieguo, queste inserzioni, verosimilmente più tarde rispetto alla stesura del testo principale in stampatello, sono gli elementi di maggior interesse nello studio di questo manoscritto, perlomeno per quanto riguarda gli aspetti musicologici.

⁸ Come ricordato da Adler (1966), p. 199, 203-205 e 214-216, ben noti nell'Amsterdam di metà settecento furono Avraham 'Immanu'el da Silva e il fratello Dawid, autore di testi gioiosi e devozionali il primo, il secondo compositore e apprezzato cantore. È possibile che tra questi e il Dawid Silva siano intercorsi dei legami familiari, un'ipotesi da confermare ma certo non completamente peregrina, considerata anche la coincidenza onomastica dei soggetti in esame.

La prima pagina del manoscritto (c. 1r) riproduce, come d'uso in opere ebraiche dell'epoca, sia a stampa che manoscritte, in policromia rosso-verde, un portale composto da due colonne che sorreggono un timpano, all'interno del quale è riprodotto uno stemma formato da un uccello (apparentemente un'aquila con il capo rivolto verso sinistra) sovrastato da uno scudo con fasce oblique bianche e nere (uno stemma familiare che, tuttavia, non pare corrispondere a quello riprodotto nella pietra tombale del Silva conservata nel cimitero ebraico del Lido di Venezia)⁹. Nella copertina esterna nella parte centrale dei fogli appaiono evidenti segni di consunzione, compatibili con quelli di una mano, presumibilmente la destra, che a più riprese e per tempo assai prolungato, deve aver tenuto aperto il manoscritto. Ciò suggerisce l'ipotesi che il manoscritto sia servito per lungo tempo quale sorta di prontuario per il Silva, una crestomazia personale e utile pro-memoria sempre pronto all'uso, un oggetto del "corredo" professionale del cantore di cui Silva fece certamente assiduo, e si presume anche alquanto prolungato, uso.

⁹ Il cippo funerario è infatti sovrastato da uno stemma che consiste di un'arpa, ovvio riferimento alla pratica musicale e alla figura del Dawid biblico, circondata da quattro fiori e alla cui sommità è posta una corona. Si veda Luzzatto (2000), 1, p. 392. L'emblema di norma presente in altre tombe della famiglia Silva conservatesi nel cimitero veneziano è costituito da un leone rampante, semplice o posto tra due germogli (ivi, p. 438). È evidente che quello posto sulla tomba di Dawid Silva, più che stemma familiare, debba considerarsi emblema legato alla sua professione ed espressione del successo che egli si seppe guadagnare in veste di cantore. L'unico altro esempio di stele funeraria veneziana recante il simbolo dell'arpa è quella di Dawid Abenun (o Bennun, 5417/1657); si veda ivi, 1, pp. 407 e 541.

Il volumetto si compone di 350 unità testuali, molte delle quali tratte dal repertorio sinagogale ma tra cui si annoverano anche quattro poemetti amorosi in giudeo-spagnolo (cc. 123r-125r) – di cui si rimanda l'analisi puntuale ad altra sede volendoci qui concentrare sulle problematiche di natura musicologica – due dei quali resi quasi completamente illeggibili a causa dell'ossidazione dell'inchiostro (cc. 123r-124r).

Il manoscritto consiste di tre sezioni principali, corrispondenti alle principali ricorrenze festive e rituali, come esemplificato qui di seguito:

1. *matrimoni*, cc. 2r-8v: si tratta della parte più interessante dal punto di vista testuale, dato che essa contiene, oltre ai testi delle tradizionali benedizioni per il fidanzamento e il matrimonio (*erusin e nissu'in*), una serie di *pizmonim* adattati, per quanto concerne la rima, ai più diffusi nomi ebraici maschili, come ad esempio *Yiṣḥaq*, *Ya'aqov*, *Mošeh*, *Yehudah*, *Šelomoh*, *Ḥayyim* e la serie dei nomi terminanti in *'el* (es. *Refa'el*). Tutti questi canti, come del resto la maggior parte dei materiali contenuti nel manoscritto, sono da un punto di vista formale estremamente semplici, consistendo di una serie di stanze (in buona parte con rima *a-a-a-b*) di uguale metro intervallate da un medesimo ritornello, molto probabilmente intonato dalla collettività laddove le strofe erano affidate alla voce del singolo cantore, e dunque similmente alla forma responsoriale di uso comune nella liturgia sinagogale;
2. *circoncisioni*, cc. 8v-15v: questa sezione consta di 25 canti, tutti in ebraico e formalmente molto simili alle composizioni della prima parte ma privi

di specifiche indicazioni circa il nome del circoncidendo; fatto questo per certi aspetti ovvio, dato che la cerimonia di apposizione del nome deve seguire alla circoncisione e non precederla;

3. *feste varie (mo'adim)*, cc. 15v-135r: si tratta della sezione di gran lunga più corposa che comprende, come vedremo più avanti in dettaglio, testi di carattere anche profano e amoroso:
 - a. *Ro 'š ha-šanah*, cc. 15v-16v, due canti;
 - b. *Sukkot*, cc. 16r-21v, 13 canti;
 - c. *Pesah*, cc. 21v-25v, 10 canti;
 - d. *Šavu'ot*, 25v-27v, 5 canti;
 - e. *Occasioni varie: šabbatot, matrimoni e circoncisioni*, cc. 27v-43r, 41 canti;
 - f. *Purim, prima della lettura della Megillah* (Rotolo di Ester), cc. 43r-63r, 46 canti;
 - g. *Šavu'ot [II]* e *Šemini 'ašeret*, cc. 63r-68r, 11 canti;
 - h. *Pesah [II]*, c. 68r, 1 canto;
 - i. *Circoncisioni [II]*, cc. 68r-69r, 3 canti;
 - j. *Matrimoni [II]*, cc. 69r-78r, 29 canti;
 - k. *Šabbat [II]*, cc. 78r-109v, 76 canti;
 - l. *Purim [II]*, cc. 109v-114r, 3 canti;
 - m. *Šavu'ot [III], per il secondo giorno della festa*, cc. 114r-128r, 31 canti;
 - n. *Pesah [III], per il primo e il settimo giorno*, cc. 128v-130v;
 - o. *Composizioni per occasioni diverse e citazioni da passi midrašici*, cc. 131r-135r;
 - p. *Matrimoni [III]*, cc. 137r-v, 1 canto.

Al termine di quest'ultima fa seguito una lunga sequenza di fogli bianchi (cc. 138r-207r) – sia pur accuratamente numerati, evidentemente testimoni di un'opera rimasta incompiuta rispetto a un piano di lavoro originario – a cui fa seguito una lunga e complessa tavola combinatoria in cui si mostra come sia possibile intonare uno stesso brano della liturgia sinagogale con melodie tradizionalmente in uso per altri segmenti della liturgia (cc. 208r-220v), sia all'interno di un medesimo rito che trasversalmente rispetto a diversi *minhagim* ebraici. A ciò si aggiunga, non meno importante, come numerose melodie tra quelle che Silva include nella tavola combinatoria vengano attribuite a noti predicatori dell'epoca o di poco precedenti, tra cui si annoverano, come si vedrà in dettaglio subito sotto, 'Ezra Alḥadib (cc. 208v, 213r, 218r); Al-Hadaf (c. 216r); il cantore Alṭaras (c. 215r); Ḥayyim Avi'aṭar (cc. 209v, 210v, 211v, 215r); "*ḥakham*" (il saggio) Figo (ossia 'Azaryah Figo, c. 217v); Me'ir Lombroso (c. 217v)¹⁰; *ḥakham* di Leria (c. 218v-219r, 220r); Yosef Al-Qilay (c. 220v).

Ciò che emerge dalla lettura e analisi della tavola è una pratica musicale estremamente duttile sia per quanto concerne i materiali interni alla liturgia (ad esempio, la possibilità di combinare il testo di un *qaddiṣ* con la melodia con cui tradizionalmente si intona, nell'ambito di un medesimo *minhag*, la *Birkat kohanim*, ovvero la benedizione sacerdotale), sia per quanto concerne contaminazioni tra *minhagim* diversi, in tut-

¹⁰ Si potrebbe trattare del medesimo Me'ir (o Meier), morto a Venezia nel 1612, già marrano e coinvolto per questo in un processo da parte dell'Inquisizione, conclusosi per altro con un'assoluzione. Si veda Boccara (2007), in particolare p. 196, e Boccara (2011), in particolare pp. 103 e 137, dove si fa menzione di un altro, molto più tardo, Me'ir Lombroso, di stanza a Venezia.

to ciò rifacendosi alla ben nota pratica musicale dei cosiddetti *contrafacta*¹¹.

La prima tipologia – la sovrapposizione di un testo ad una melodia tradizionalmente di supporto ad un altro testo, il succitato *contrafactum* – e dunque la pratica di indicare le melodie per mezzo dei *lehanim* (ovvero, l'incipit testuale piuttosto che musicale) di altri, è di gran lunga la più presente e probabilmente la più praticata dal Silva. Nella tavola di cui sotto offriamo un succinto prospetto delle possibili combinazioni testuali-melodiche registrate dal Silva nel manoscritto. Per brevità, si è omessa la trascrizione completa di tutti i *lehanim*, riportando solo il passo del testo principale in esame e, tra parentesi tonde, il numero di melodie applicate al testo medesimo (cc. 208r-220v)¹²:

לערבית

1. מקולות מים רבים (2), c. 208r;
2. קדיש (33), cc. 208r-208v;
3. ברכו (28), cc. 209r-209v;
4. (ראו בנים (את גבורתו) (29), cc. 210r-210v;
5. מלכותך (6), c. 210v;
6. השכיבנו (29), cc. 211r-211v.

ליוצר

1. נשמת כל חי (1), c. 212r;
2. המשיח (26), cc. 212r-212v;
3. שועת עניים (47), cc. 213r-213v;

¹¹ Su questa pratica, comune in ambiente sefardita, si veda Seroussi, Weich-Shahak (1990-91).

¹² Circa il concetto di *lahan* e la sua valenza in ambiente sefardita, rimane ancora una volta a Seroussi (1993a).

4. שמחים בצאתם (47), cc. 214r-214v;
5. אמת/אמת ממצרים (25), c. 215r;
6. קדושה (35), cc. 215r-216r;
7. ברכת כהנים (10), c. 216r;
8. הללו את יי כל גוים (23), c. 216v;
9. אודך כי ענייתני (23), c. 217r;
10. כתר למוסף (7), c. 217v;
11. יי מלך (14), c. 217v.

לימים נוראים

1. חמור עלי וכפר מעללי (3), c. 218r;
2. נשמת כל חי (1), c. 218r;
3. והוא רחום (1), c. 218r;
4. יום כיפור (1), c. 218r;
5. המשיח (10), c. 218r;
6. שועת עניים (9), c. 218v;
7. המבורך בכל מערך (2), c. 218v;
8. קדיש (3), c. 218v;
9. ברכו (4), c. 218v;
10. שמחים בצאתם (9), c. 219v;
11. קדושה (9), c. 219r;
12. ברכת כהנים (1), c. 219r;
13. אוחילה לאל (6), c. 219v;
14. כתר למוסף (6), c. 219v;
15. עלינו לשבח (6), c. 219v;
16. היום הרת עולם (9), c. 220r;
17. יי הארך אפך לטובה (2), c. 220r;
18. השנותן והכונן (2), c. 220r.

מוסף ליום כיפור

1. אשתחזה (1), c. 220r;

2. אוחילה לאל (1), c. 220r;
3. כתר יתנו (1), c. 220r;
4. עלינו לשבח (1), c. 220r;
5. כי אשמרה שבת או(ר) דינריי (1), c. 220v;
6. דו חכם יוסף אלקלאעי (1), c. 220v;
7. יה פרי גן אגוז (1), c. 220v;
8. שבטי יה נחלתך טודישקו (1), c. 220v;
9. צירי נדוד יאחזוני (1), c. 220v;
10. יום שבת אין כמוהו (1), c. 220v;
11. שער רחמים לעם כך (1), c. 220v;
12. יעוף חלומי ויודד (1), c. 220v;
13. בא יבא נושא ברינה (1), c. 220v;
14. מתי יבוש עם (1), c. 220v;
15. יראים מחטאם יהמו (1), c. 220v;
16. שיר תודה לאלהים תנה (1), c. 220v;
17. עורי איומתי לראש (1), c. 220v;
18. שחר בשירתי אשפוך (1), c. 220v;
19. אודה לאל לבב חוקר (1), c. 220v;
20. שחר להודות לך קמתי (1), c. 220v;
21. בצר לי אקרא אל (1), c. 220v.

Come anticipato, gran parte delle combinazioni indicate nella tavola di cui sopra riguardano melodie tradizionali, per la maggior parte interne al *minhag*, anche se paiono non mancare riferimenti a tradizioni *aškenazite* (si veda, ad esempio, la voce n. 8 della sezione di cui sopra relativa al Kippur, alla succitata melodia di “Paris” nella sezione di *minḥab*, oltre che a svariati riferimenti al canto *todesco* [es. cc. 208v; 219r, etc...]), così come al rito italiano, a quello siciliano (sopravvissuto, per quanto riguarda la penisola italiana, dopo la cacciata degli ebrei dal meridione italiano, nella sola città di Roma), ol-

tre che quello *grego* [greco], presumibilmente da identificarsi con quello bizantino-romaniota.

Sia pur numericamente minoritari, i riferimenti a specifiche melodie e composizioni, di norma indicate per il tramite dell'autore al quale sono attribuite, così come a forme musicali tradizionalmente non presenti nella prassi sinagogale (es. la romanza sefardita, normalmente indicata con l'incipit del testo) appaiono di frequente nel manoscritto. La tavola combinatoria offre una ricca messe di esempi, che qui vengono riportati in ordine di apparizione nel testo¹³:

1. קדיש לחן איי די מי פוריסטירו ויני אסיר קיין, c. 208v;
2. ברכו לחן די אליה אישפירה, c. 209r;
3. ברכו לחן אלשאדה די שירו יום יום לאל, *ibid.*;
4. ברכו לחן אלשאדה די יפת עינים ובבות, *ibid.*;
5. ברכו לחן די קיבראנטה גוישוש, *ibid.*;
6. ברכו לחן די מוזיקה די חיים אביאטאר, c. 209v;
7. ברכו לחן דומה או פרינספיו די על נהרות בבל, *ibid.*;
8. ראו בנים לחן אקאסאר [ואי קאוליירו?], c. 210r;
9. ראו בנים די מוזיקה די שי חיים אביאטאר, c. 210v;
10. השכיבנו לחן די טייראש אגינאש וינגו, c. 211r;
11. השכיבנו לחן אוי איש אלחא מאניאנה לוניש, *ibid.*;
12. השכיבנו לחן אברך את שם יי רומאנסי, *ibid.*;
13. השכיבנו די מוזיקה די חיים אביאטאר, c. 211v;
14. המשׁיח לחן דו חכם קוריאל יזׁל ההׁ, c. 212r;
15. שועת עניים לחן אקאסאר ואי קאוליירו, c. 213v;

¹³ La lista contiene numerosi rimandi a tipologie musicali differenti, la cui melodia viene variamente attribuita ad uno specifico autore, o a più generali tradizioni liturgiche, o a brani della tradizione sefardita. Nella presente analisi tali elementi non sono stati analizzati nel dettaglio, ma essi saranno oggetto di uno studio accurato nel prossimo futuro. Circa il repertorio delle melodie sefardite, qui numericamente prevalenti, si veda Hemsì (1995).

16. שועת עניים לחן משקיטה משקיטה דייוש, *ibid.*;
17. שועת עניים לחן או איש אלחאך מאניאנא לוניש, *ibid.*;
18. [---] [?] שמחים בצאתם לחן די מייראש אגינאש [?] c. 214r;
19. שמחים בצאתם לחן רומה או [?] באסו די [---] נכבד היום [---] חתן די עזרה אלחדב [---] *ibid.*;
20. שמחים בצאתם לחן רומאנסי, c. 214v;
21. שמחים בצאתם לחן אקאסאר ואי קאוליירו, *ibid.*;
22. שמחים בצאתם לחן משקיטה משקיטה דייוש, *ibid.*;
23. שמחים בצאתם לחן או איש אלחאך מאניאנא לוניש, *ibid.*;
24. אמת ממצרים לחן דו חזן אלטאראש ז"ל"ה"ה c. 215r;
25. אמת ממצרים לחן לכו בנים שמעו לי דו חזן נר"ו אכ"ר, *ibid.*;
26. אמת ממצרים לחן אקאסאר ואי קאוליירו, *ibid.*;
27. אמת ממצרים לחן די טודוש שמחים [----] *ibid.*;
28. אמת ממצרים לחן די אליהו פסח [-----] [משה?] *ibid.*;
29. אמת ממצרים לחן [----] די מוזיקה די חיים [אביאטאר?] *ibid.*;
30. אמת ממצרים לחן דו חכם יהודה שי [-] דומה, c. *ibid.*;
31. קדושה לחן דו חזן עזרה אלחרב" אכ"ר, c. 215v;
32. קדושה לחן די שיאו פאי ז"ל ה"ה, *ibid.*;
33. קדושה לחן גריגה די אהרון עינרי ע"ה, *ibid.*;
34. קדושה לחן די קיבראנטה גוישוש, *ibid.*;
35. קדושה לחן דו חזן עזרה אלחרב" אכ"ר, *ibid.*;
36. קדושה לחן די רומאנסי די בירנארדיו [אב-ז--] קי קומישה נא אה אה אה אה אה [?] *ibid.*;
37. קדושה לחן גאליאה, c. 216r;
38. קדושה לחן די פרובינשאלה דומה או פלאש [יאנדו?] [----] *ibid.*;
39. ברכת כהנים לחן דו חזן עזרה אלדף [?] נ"רו אכ"ר, *ibid.*;
40. ברכת כהנים לחן וערבה די פאריש, *ibid.*;
41. הללו לחן דומה אה או פרינספייו די שמש [?] ביופיו, c. 216v;
42. אודך לחן די און רומאנסי, c. 217r;
43. אודך לחן די טייראש אגינאש וינגו, *ibid.*;
44. אודך לחן אקאסאר ואי קאוליירו, *ibid.*;

45. כתר למוסף לחן דו חכם פיגו ז"צ"ו"ק"ל. c. 217v;
46. כתר למוסף לחן דו פאי מאיר לומברוזו ז"ל. *ibid.*;
47. כתר למוסף לחן דו חזן עזרא אלהרב נר"ו, אורדינאריו. *ibid.*;
48. והוא רחום לחן עלינו לשבח די ר"ה ויום כפור דו חזן עזרא. אלהדב ז"ק"ו"ל. c. 218r;
49. המשיח לחן גריגו די אהרון עיניו ע"ה. *ibid.*;
50. שועת עניים לחן למדודה חטאתיו דו חכם די ליריאה נ"ר [ו]. c. 218v;
51. שועת עניים לחן אלהי אל תדינני דו חכם די ליריאה נ"ר. *ibid.*;
52. די ליריאה נ"רוהמבורך בכל מערך דו חכם. *ibid.*;
53. המבורך בכל מערך אישגיסו. *ibid.*;
54. ברכו לחן גריגו די אהרון עיניו ע"ה. *ibid.*;
55. שמחים בצאתם לחן אלהי אל תדינני דו חכם די ליריאה נ"ר. c. 219r;
56. שמחים בצאתם לחן למדודה חטאתיו דו חכם די ליריאה נ"ר. *ibid.*;
57. קדושה לחן די נק. *ibid.*;
58. קדושה לחן למורי ורבי נר"ו. *ibid.*;
59. קדושה לחן גריגו די אהרון עיניו ע"ה. *ibid.*;
60. קדושה לחן יחיד ורם על כל גראנדי. *ibid.*;
61. אוחילה לאל לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו. c. 219v;
62. כתר למוסף לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו. *ibid.*;
63. כתר למוסף לחן דו פאי די מאיר לומברוזו ז"ל. *ibid.*;
64. כתר למוסף לחן דו חכם פיגו ז"צ"ו"ק"ל. *ibid.*;
65. עלינו לשבח לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו. *ibid.*;
66. עלינו לשבח לחן מורי ורבי נר"ו. *ibid.*;
67. היום הרת עולם לחן די אשפאנייה די עזרא אלהדב נר"ו. c. 220r;
68. היום הרת עולם לחן למדודה חטאתיו דו חכם די ליריאה נ"ר. *ibid.*;
69. השנותן והכונן לחן דו חכם די ליריאה נ"ר. *ibid.*;
70. אשתחזה לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו אכ"ר. *ibid.*;

71. אוחילה לאל לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו אכ"ר, *ibid.*;
 72. כתר יתנו לחן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו אכ"ר, *ibid.*;
 73. עלינו לשבח לחן דו חזן דו חזן עזרא אלהדב נר"ו אכ"ר, *ibid.*;
 74. כי אשמרה שבת לחן דו חכם יוסף אלקילאעי ז"ל, c. 220v.

Ciò che emerge con chiarezza, e che per molti aspetti rappresenta forse la più importante caratteristica del repertorio e degli usi musicali osservati dal Silva, è la permeabilità all'interno delle diverse ritualità ebraiche, ovvero la possibilità di rifarsi a toni e modalità tonali tipiche di *minhagim* diversi da quelli di appartenenza, una pratica, in ultima analisi, che muove in senso opposto rispetto alla rigida divisione tra riti e *nationi* diversi, come evidenziato dall'analisi storiografica. Tale "trasversalità" rituale-musicale non penso debba esser intesa come espressione di un sentire e di una pratica "ecumenica" all'interno del variegato mondo ebraico veneziano (dominato, al contrario, da forti, spesso estreme tensioni tra le maggiori nazioni), quanto manifestazione di una pratica professionale che, possiamo ipotizzare, per venire incontro alle richieste di varietà e ricchezza estetica da parte della committenza, combinava insieme segmenti di usi e costumi rituali diversi, come anche, similmente, espressione della capacità del Silva di operare, sempre per esigenze di committenza, all'interno di ambiti rituali ebraici diversi.

Ad ulteriore testimonianza del complesso tessuto culturale in cui si dipanò l'attività del Silva sono una serie di indicazioni di agogica musicale poste all'inizio di alcuni canti. Tali indicazioni sono espresse attraverso l'individuazione di una specifica *makam*, vale a dire, secondo la teoria musicale classica ottomana, una serie di sistemi tonali – comparabili anche se certo non coincidenti con i *modi* della teoria musicale greca –

dai quali dipendono specifici gruppi melodici e nondimeno la loro successione in ambito esecutivo. È possibile che il tramite attraverso cui il Silva venne a conoscenza di tale sistema esecutivo – peraltro assai complesso e totalmente diverso rispetto alla tradizione musicale occidentale che all'epoca imboccava la strada del temperamento equabile – sia stata la tradizione cantoriale ebraica orientale, nella quale era inclusa anche quella levantina-ottomana, a cui peraltro dovevano appartenere alcuni degli autori menzionati nella tavola combinatoria. Nel manoscritto si registra una decina di indicazioni di tal genere, riferibili peraltro ad un numero tutto sommato limitato di *makamat* (*buselik*, *rast*, *neva*, *hussieni*, *sigā*, *irakh*), che riportiamo qui di seguito:

- c. 23r: רשות לקדיש ליום שני בושליק (*buselik*)
- c. 25r: רשות לנשמת ליום שמיני תורקי ראשט (*turco rast*)
- c. 35r: רשות לקדיש תורקי שייגיא (*turco sigā*)
- cc. 37r, 48r: שות לקדיש בושליקר (*buselik*)
- c. 39v: לשבועות רשות לקדיש בושליק (*buselik*)
- c. 39v: רשות לקדיש תורקי נאבא (*turco neva*)
- c. 40r: מערכי לב נאבא (*neva*)
- c. 45v: רשות לקדיש תורקי הוסיאני לקדיש המגילה (*turco hussieni*)
- c. 48r: קירות ליבי לקדיש בושליק (*buselik*)
- c. 53r: רשות לקדיש תורקי נאבה אירך (*turco neva irakh*)

Al di là delle incertezze che si accompagnano alla lettura di tale agogica (ad esempio il reale valore, in termini musicali, dell'aggettivo *turco*, che qui potrebbe riferirsi al valore delle *makamat* secondo uno specifico sistema esecutivo ottomano in contrapposizione probabilmente ad un altro di cui il Silva potrebbe esser stato a conoscenza), ciò che appare con oggettiva chiarezza è la compresenza all'interno dell'universo

musicale del Silva di tradizioni – e dunque di pratiche esecutive – differenti, un tessuto melodico che interseca il repertorio delle cantate e romanze sefardite (in gran parte di argomento laico e più specificatamente amoroso), le diverse espressioni della ritualità sinagogali e, nondimeno, appunto, il repertorio orientale basato sull'uso delle *makamat*¹⁴.

Alla domanda posta dal compianto Israel Adler circa la natura popolare o colta del materiale contenuto in questo manoscritto non è possibile dare una risposta completamente convincente. Dawid Silva, giovane ma apprezzato cantore del ghetto veneziano, membro di una famiglia verosimilmente ben nota grazie ai meriti professionali del padre medico, morì in età prematura, ma non prima, tuttavia, di essersi guadagnato fama di ottimo cantore. Il manoscritto da lui prodotto, e probabilmente lasciato incompleto a causa della prematura dipartita dell'autore, si compone di numerosi canti tradizionali (in particolar modo parti della *tefillah*) ma anche di un numero non trascurabile di brani originali, sia in ebraico sia in ladino, alcuni dei quali (in special modo quelli destinati agli spozalizi e adattabili, per quanto concerne la scansione della rima, ai più comuni nomi maschili) chiaramente destinati all'esecuzione pubblica, peraltro non necessariamente in senso strettamente rituale. Alla base della compilazione vi fu probabilmente la necessità, da parte del Silva, di disporre di uno strumento mnemonico, una *crestomazia* di pronto uso grazie alla quale fosse possibile assicurare non solo quanta più ampia varietà alle proprie esecuzioni, ma anche combinare tradizioni rituali diverse, al fine, pare di capire, di soddisfare le necessità di una vasta e diversificata committenza ebraica.

¹⁴ Si veda Seroussi (1993b).

In mancanza di un esauriente profilo biografico e non potendo, né volendo, escludere a priori che Dawid Silva abbia potuto, proprio in virtù di questa sua elevata competenza in campo cantoriale, prendere parte ad esecuzioni di musica colta, all'epoca ben nota e frequentata sia nella Venezia ebraica sia in numerose altre comunità del settentrione italiano, i dati sopra raccolti parrebbero riflettere piuttosto il profilo di un cantore "medio", legato, musicalmente parlando, all'ambiente sinagogale e con una profonda, consolidata quanto "trasversale" conoscenza del repertorio religioso nei suoi svariati *minhagim*, quest'ultima espressione dell'eterogeneità identitaria del ghetto veneziano.

Bibliografia

- Adler (1966) = Israel Adler, *La pratique musicale savante dans quelques communautés Juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2 voll., Paris, Mouton, 1966.
- Adler (1975) = Israel Adler (con Lea Shalem), *Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800*, Monaco, G. Henle Verlag, 1975.
- Adler (1987) = Israel Adler, *La pénétration de la musique savante dans les synagogues italiennes au XVIIe siècle: le cas particulier de Venise*, in *Gli ebrei a Venezia, secoli XIV-XVIII*, a cura di Gaetano Cozzi, Milano, Edizioni Comunità, 1987, pp. 527-535.
- Adler (1989) = Israel Adler (con Lea Shalem), *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*, 2 voll., Monaco, G. Henle Verlag, 1989.
- Adler, Seroussi (1998) = Israel Adler, Edwin Seroussi, *Musical Notations of Zemîrôt (Sabbath Table Songs) in an Eighteenth Century Manuscript at the Prague National Library*, «Studies in Bibliography and Booklore», 20 (1998), pp. 5-24.

- Birnbaum (1975-1978) = Eduard Birnbaum, *Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes, 1542-1628*, Tel Aviv, Tel Aviv University, Faculty of Fine Arts, School of Jewish Studies, 1975-1978.
- Boccara (2007) = Elia Boccara, *Una famiglia di mercanti ebrei italo-iberici a Tunisi nella seconda metà del XVII secolo: I Lombroso*, «Materia Giudaica», 12/1-2 (2007), pp. 195-210.
- Boccara (2011) = Elia Boccara, *In fuga dall'Inquisizione. Ebrei portoghesi a Tunisi: due famiglie, quattro secoli di storia*, Firenze, Giuntina, 2011.
- Fubini (1994) = Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994.
- Gradenwitz (1996) = Peter Gradenwitz, *The Music of Israel: From the Biblical Era to Modern Times*, Portland/Oregon, Amadeus Press, 1996.
- Hirschfeld (1904) = [Hartwig Hirschfeld], *Descriptive Catalogue of the Hebrew Mss. of the Montefiore Library, compiled by Hartwig Hirschfeld*, London, MacMillan and Co., 1904.
- Harran (2003) = Don Harran, *Salomone Rossi: Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, New York, Oxford University Press, 2003.
- Harran (2009) = Don Harran, *A Tale as Yet Untold: Salomone Rossi in Venice, 1622*, «The Sixteenth Century Journal», 40/4 (2009), pp. 1091-1107.
- Hemsi (1995) = Alberto Hemsi, *Cancionero sefardi. Edited with an Introduction by Edwin Seroussi in collaboration with Paloma Díaz-Mas, José Manuel Pedrosa Y Elena Romero*, Jerusalem, The Jewish Music Research Center, The Hebrew University of Jerusalem, Kesset Publications, 1995.
- Idelsohn (1994) = Abraham Zvi Idelsohn, *Storia della musica ebraica*, a cura di Alberto Jona, Firenze, Giuntina, 1994.
- Luzzatto (2000) = *La comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero. Ricerca a cura di Aldo Luzzatto*, 2 voll., Milano, Edizioni il Polifilo, 2000.
- Patuzzi (2011) = Stefano Patuzzi, *Due culture in Dialogo. A partire da I canti di Salomone (1622/23) di Salomone Rossi*, in *Ebraismo in musica. Dalla Mantova di Salomone Rossi al Qaddish di Giuseppe Verdi*, a cura di Stefano Patuzzi, Mantova, Di Pellegrini Editore, 2011, pp. 57-86.

- Patuzzi (2012) = Stefano Patuzzi, *Music from a Confined Space: Salomone Rossi's Ha-shirim asher lishlomoh (1622/23) and the Mantuan Ghetto*, «Journal of Sacred Music (Sacred Space)», 37 (2012), pp. 49-69.
- Seroussi (1993a) = Edwin Seroussi, *The Concept of lahan in Sephardi Liturgical Music: Its Sources, Development and Applications in Performance Practice*, «Revista de Musicología», 16/3 (1993), p. 1615.
- Seroussi (1993b) = Edwin Seroussi, *La música sefardí en el Imperio Otomano: nuevas fuentes literarias*, in *Actes del Simposi Internacional sobre Cultura Sefardita*, a cura di Josep Ribera, Barcelona, PPU, 1993, pp. 279-294.
- Seroussi (2002) = Edwin Seroussi, *In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's "Estro Poetico-Armonico"*, «Jewish Quarterly Review», 93 (2002), pp. 149-199.
- Seroussi, Weich-Shahak (1990-1991) = Edwin Seroussi e Susana Weich-Shahak, *Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: The Oral Tradition*, «Orbis Musicae», 10 (1990-1991), pp. 164-194.
- Schirmann (1964) = Jefim Schirmann, *Theater and Music in the Italian Ghetti between the Sixteenth and Eighteenth Centuries*, «Zion», 29 (1964), pp. 61-111 (in ebraico) [ristampato in *Studies in the History of Hebrew Poetry and Drama*, 2 voll., Jerusalem, The Bialik Institute, 1979, pp. 44-94].
- Sotheby's (2004) = *Important Hebrew Manuscripts from the Montefiore Endowment*, New York, Sotheby's, 2004.