

# MUSICA ADOLTA

*Umana musica  
e spiritualità:  
percorsi educativi  
consapevoli 2*



**Musica Domani**  
**Semestrale di pedagogia e cultura musicale**  
Organo della SIEM – Società Italiana per  
l'Educazione Musicale

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 411  
del 23.12.1974 – ISSN 2421-7107  
Anno XLVIII, numero 179 (dicembre 2018)

Direttore responsabile  
Gianni Nuti

Redazione  
Luca Bertazzoni, Manuela Filippa, Paolo  
Salomone

Impaginazione e grafica  
CO:DE:sign

Segreteria di redazione  
e-mail: [redazione@musicadomani.it](mailto:redazione@musicadomani.it) 

Editore  
[segreteria@siem-online.it](mailto:segreteria@siem-online.it) 

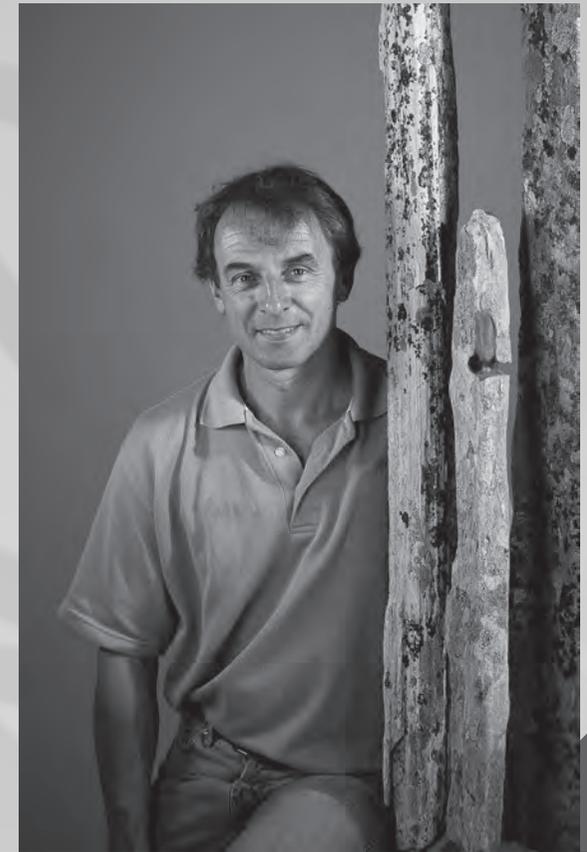
La rivista è disponibile per il download  
gratuito  per i soci ordinari SIEM in regola  
con l'iscrizione

**Quote associative SIEM**  
Soci ordinari e biblioteche (annuali): € 35,00  
Soci sostenitori (annuali): da € 70,00  
Soci ordinari e biblioteche (triennali): € 100,00  
Soci Junior: € 8,00

**Modalità di iscrizione**  
Per associarsi alla SIEM è necessario seguire le  
procedure indicate qui 

A questo numero hanno collaborato:

Maria Grazia Bellia  
Efisio Blanc  
Michele Chiappini  
Monica Cognoli  
Claudio Dina  
Marina Facheris  
Paolo Ferrero Merlino  
Manuela Filippa  
Ciro Fiorentino  
Andrea Gargiulo  
Maya Gratier  
Enrico Montrosset  
Gianni Nuti  
Annibale Rebaudengo  
Paolo Salomone  
Gianluca Vigliarolo



In copertina

*Stele in pietra* - Donato Savin - Aosta, Area megalitica di  
Saint-Martin-de-Corléans

*Foto SteVe Studio di Stefano Venturini, Aosta*  
*Su gentile concessione della Regione Autonoma Valle*  
*d'Aosta, Struttura Attività espositive*

### **Il linguaggio della pietra**

Donato Savin è nato nel 1959 a Cogne, dove vive con la sua famiglia e lavora come guardia forestale. Molto giovane, si è avvicinato alla scultura, alla quale si è dedicato da autodidatta. Il suo materiale prediletto per realizzare le sculture, è la pietra: gneiss del Gran Paradiso, granito, dolomia, magnetite della miniera di Cogne, marmo verde di Runaz, marmo bardiglio e altre pietre della Valle d'Aosta. Ha partecipato e realizzato mostre personali e collettive in Valle d'Aosta, in diverse regioni italiane e all'estero. Nel 2017 il Museo della Montagna "Duca degli Abruzzi" di Torino gli ha dedicato una mostra personale.



# INDICE

Editoriale	4
<b>Umana musica e spiritualità: percorsi educativi consapevoli 2</b>	
Per fare certe cose, bisogna avere orecchio!	6
Una rete che cattura per salvare	13
Il soffio nel tempo	22
<b>Altri temi</b>	
Le origini della creatività musicale in neonati e bambini	30
<b>Rubriche</b>	
<b>Insegnamento e pratica musicale da 0 a 6 anni e nella scuola primaria</b>	
Il coro come ambiente inclusivo. E gli stonati?	36
<b>Studio e pratica musicale nell'età adulta</b>	
Suonare con e per le persone con disabilità	45
<b>Lecture concertate</b>	
Music Making, Transcendence, Flow and Music Education	49
<b>Materiali</b>	
Vi racconto: "Il Quadro del Paesaggio"	55
L'analisi logica tra creatività e musica. Un esperimento	65
Dal suono al segno... dal segno al suono	70
<b>Recensioni</b>	
Il novecento	80
100 intrecci tra parole e note	83
Il potere del suono per la vita	84
Saluti del Presidente Nazionale della SIEM	86

Claudio Dina

# Il soffio nel tempo

*L'unicità delle musiche ebraiche*



**C L A U D I O D I N A**  
 Etnomusicologo, polistrumentista, compositore e didatta si è interessato ai repertori ed alle tecniche esecutive colte e di tradizione orale di numerosi strumenti. Ha perfezionato gli studi etnomusicologici all'Accademia Chigiana e condotto ricerche negli Stati Uniti ed in Italia. Già membro del direttivo nazionale della SIEM e della commissione editoriale SIEM-EDT, ha fatto parte della SIE (Società Italiana di Etnomusicologia). Ha svolto docenze per Università, Conservatori e associazioni in tutta Italia. Ha collaborato a diversi ensemble di musiche tradizionali tra i quali I Klezmorin, una delle prime formazioni italiane che ha presentato canzoni in yiddish, guidata da Claudio Canal, autore del primo libro edito in Italia sul genere. È un "gentile" poiché, pur provenendo da una famiglia ebraica, è stato adottato e cresciuto laicamente.

L'ebraismo nel corso dei tremila anni della propria storia si è espanso dai territori mediorientali in tutto il mondo. Ogni comunità della diaspora ha portato con sé la lettura intonata del testo biblico, un unicum per notazione e esecuzione, ed un sentire unitario della propria vita nella relazione con il divino che trova nella musica la sua essenza, la sua più autentica realizzazione. L'articolo ricostruisce, con brevi ma circostanziati esempi, e un pizzico di ironia, una visione di insieme, una geografia culturale e musicale, dell'esperienza ebraica. Ne scaturisce la capacità, comune a entrambi i mondi, sefaridita e ashkenazita, di mediare tra conservazione delle tradizioni ed integrazione delle realtà che hanno incontrato nel loro cammino.

A partire dagli anni '80 del Novecento abbiamo assistito ad una sempre maggiore diffusione e successo, anche commerciale, della musica *Klezmer* e delle canzoni in lingua *Yiddish*. In Italia parte significativa di questa attenzione è dovuto alla figura di Moni Ovadia, ma è un successo globale in cui l'influenza statunitense nel guidare i fenomeni di consolidamento del gusto comune ha avuto certamente un ruolo.<sup>1</sup> Il successo ha portato ad una identificazione delle musiche provenienti dalla diaspora dell'Est Europa con l'intero corpus delle musiche ebraiche, ma questo, ovviamente, non corrisponde alla ampiezza delle espressioni, frutto di una storia millenaria di diaspora. Lo sconcerto dell'ascoltatore, infatti, di fronte ad una esecuzione di un canto sinagogale di altre comunità (es. yemenita) è evidente nella non identificazione di tali brani con il mondo ebraico in luogo, magari, di una generica orientalità o arabicità. Dunque rimangono aperte almeno due questioni: Esiste una musica autenticamente ebraica? un contributo originale musicale ebraico?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Alla figura di Moni Ovadia va dato anche il merito di aver delineato con chiarezza la necessità di separare l'attenzione alla cultura ebraica e la possibile adesione allo stato di Israele.

<sup>2</sup> Per un approfondimento generale sulla musica ebraica rimando ai testi di Enrico Fubini *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994 o *Musica e canti nella musica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2012 oltre all'imponente testo, ricco di esempi musicali, di Abraham Zvi Idelsohn *Storia della musica ebraica*, Firenze, Giuntina 1994.

## Bereshit - in principio

Il divieto imposto agli ebrei di farsi immagini per non cadere nell'idolatria è stato, in maniera superficiale, la spiegazione per l'orientamento verso la musica del mondo ebraico. Osserva Fubini che «[...] l'ebreo ha una relazione particolare con il tempo, dimensione nettamente prioritaria nella stessa cultura ebraica rispetto allo spazio» e «La scelta radicale contro l'idolatria, che sta all'origine di tutto il pensiero ebraico, è infatti una scelta che privilegia l'interiorità del tempo contro l'esteriorità dello spazio e della figurazione». <sup>3</sup> Che il suono abbia un ruolo primigenio e, la parola, o meglio il canto, non siano un luogo ove rifugiarsi è ancora più evidente se si considera che nel libro della *Genesi* Dio crea il mondo con la parola e nell'*Esodo* la rivelazione avviene sul monte Sinai attraverso la voce di Dio, che non si rivela con immagini. Nel capodanno, inoltre, si suona lo *Shofar*, il corno di montone, che ricorda come la creazione del mondo fu annunciata da un suono dirompente. <sup>4</sup>

Sappiamo che nel Tempio di Gerusalemme la musica aveva grande importanza, non, però, come venisse eseguita o la sua funzione nel rituale, ma si può immaginare, dalle fonti bibliche, che vi fosse un numero importante di esecutori. Con la seconda distruzione del Tempio (70 d.c.) il silenzio che cade sulla musica è emblematico, il canto, affidato alle sole voci delle sinagoghe, sviluppatosi dopo la sua distruzione, ne rappresenta per contrasto, per antitesi l'assenza. Questa è rimasta tale in tutta la cultura ebraica tanto che è alla parola, che rivela attraverso la sua intonazione Dio, che si riferisce Schönberg quando nel *Moses und Aron* esclama «parola, parola che mi manca» come afferma Fubini «[...] se la parola non è intonata perde il suo potere comunicativo e si riduce a un'astratta enunciazione

<sup>3</sup> Fubini 1994 op. cit. p. 12 e 14.

<sup>4</sup> La scelta tradizionale dell'animale è in ricordo del montone che venne sacrificato al posto di Isacco. Lo strumento è privo di fori e il suono viene variato con l'emissione.

(Mosé non canta e non intona musicalmente il suo verbo). Ma d'altra parte il libero e tenorile canto di Aronne è un tentativo di liberare la melodia dal suo stretto legame con la parola [...] L'equilibrio è difficile ed è come camminare su un filo teso in cui il rischio di caduta da una parte o dall'altra è sempre presente: l'astrazione monoteistica o l'idolatria. Forse proprio la *cantillazione* del testo biblico realizza questo delicato equilibrio». <sup>5</sup>



<sup>5</sup> Fubini 2012 op. cit., p.35.

## I *te'amim* - la cantillazione

Alcune informazioni sono essenziali per procedere nella riflessione sui testi della *Torà o Pentateuco*, la *Bibbia Ebraica*.<sup>6</sup> Nell'ebraico, che si scrive da destra verso sinistra, i segni rappresentano le consonanti. Al di sopra vengono posti i segni vocalici, mentre, al di sotto, vi sono altri segni, i *te'amim* (accenti), che si distinguono in congiuntivi o disgiuntivi, e forniscono informazioni precise sulla scansione ritmica del testo. Non solamente i segni vocalici, ma nemmeno questi ultimi, danno indicazioni delle altezze e differiscono sostanzialmente, dunque, dai *neumi* e dalla loro indicazione per l'intonazione. Questo sistema di notazione compare attorno al IX secolo d.c. ad opera dei *Masoreti* e si può considerare parallelo al movimento che aveva portato attorno al VI secolo alla redazione del *Talmud* babilonese e palestinese.<sup>7</sup> Ciò non significa che la *cantillazione* non esistesse prima, ma che si sentì il bisogno di fissare, di garantire la persistenza di una prassi, consolidata, ma considerata pur fragile perché affidata alla sola oralità. La *cantillazione* all'ascolto si presenta come una lettura intonata, monotona, ma non per questo inespressiva, nel quale il cantore sceglie la scala e la melodia per la sua lettura. Questa libertà di scelta ha permesso l'applicazione al testo sacro, senza alcun imbarazzo o problema dal punto di vista del rigore religioso, dei modi originali portati con sé, ma anche le differenti scale musicali che le comunità della diaspora hanno trovato alle diverse latitudini. Idelsohn, ad esempio,

<sup>6</sup> L'immagine, che riproduce un frammento della prima pagina della *Genesi*, è tratta da Fubini op. cit. 1994.

<sup>7</sup> Il sistema di notazione viene indicato come di Tiberiade in quanto i *Masoreti*, gli ebrei che curarono il testo, provenivano da questa città. Il *Talmud* è costituito dai numerosi commenti al testo biblico sino alla sua stesura scritta.

## ספר בראשית

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם  
וְאֶת הָאָרֶץ: כִּי הָאָרֶץ הִיְתָה תְהוֹ  
וּבְהוֹ וְחֹשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם וּרוּחַ  
אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי הַמַּיִם:  
נ וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי־אֹר וַיְהִי־אֹר:  
וַיֵּרָא אֱלֹהִים אֶת־הָאֹר כִּי־טוֹב וַיְבַרֵךְ  
אֱלֹהִים בֵּין הָאֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ: ס וַיִּקְרָא  
אֱלֹהִים לְאֹר יוֹם וְלַחֹשֶׁךְ לַיְלָה  
וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד: פ  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי רִקִיעַ בְּתוֹךְ הַמַּיִם  
וַיְהִי מַבְדִּיל בֵּין מַיִם לַמַּיִם: ז וַיַּעַשׂ  
אֱלֹהִים אֶת־הַרְקִיעַ וַיְבַרֵךְ בֵּין הַמַּיִם  
אֲשֶׁר מִתַּחַת לַרְקִיעַ וּבֵין הַמַּיִם אֲשֶׁר  
מֵעַל לַרְקִיעַ וַיְהִי־בֵן: ס וַיִּקְרָא אֱלֹהִים  
לַרְקִיעַ שָׁמַיִם וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר  
יוֹם

evidenza come nelle sinagoghe orientali o italiane il modo detto *del Pentateuco* sia costruito sull'equivalente del modo *Dorico*, ma che nelle comunità ashkenazite sia equivalente al *Lidio*, o ancora, sempre Idelsohn, pone attenzione al modo *Ahavoh-Rabbah*, formato da due tetracordi (*T-S-TS-T + T-S-T-T*) con il caratteristico intervallo di seconda minore e seconda aumentata, come esempio delle comunità dell'Europa orientale per l'intonazione del rituale del mattino per lo *Shabbat* (il Sabato) e lo ricollega alla interazione con le popolazioni locali.<sup>8</sup> Va ricordato, a conferma del costante dialogo tra oralità e testo scritto, che nelle letture pubbliche non è permesso l'utilizzo di una Bibbia accentata, ma si devono utilizzare solo i rotoli originali senza indicazioni, poiché queste hanno la funzione di promemoria per ciò che è già noto al cantore. La partecipazione nelle lodi del Signore avviene, dunque, non attraverso un corpus di specifiche melodie, ma attraverso la corretta intonazione e conduzione del discorso insito nel testo. Un'azione che si deve intendere come vera e propria interpretazione del testo e non solamente una lettura, unendo valore della parola e dell'ascolto. La *cantillazione* ebraica è stata il modello per il salmodiare cristiano, ma l'accoglimento della musica come arricchimento, come potenziamento della relazione tra il fedele e Dio della chiesa, ha scisso i due percorsi in maniera netta. Il mondo ebraico ha mantenuto in maniera rigida il modello e non ha avuto necessità, come la Chiesa cristiana, di richiamare i musicisti e i cantori al compito di non oscurare il valore delle parole nella preghiera. Ancora Fubini ci può guidare a comprendere le differenti concezioni sulla musica del mondo ebraico e cristiano «[...] se la storia della musica occidentale è la storia della

8 Idelshon 1994 op. cit. pp. 52, 90.



sua ricerca di un'autonomia estetica, la musica ebraica ha sempre coscientemente rifuggito questa prospettiva [...] ciò non significa che la musica ebraica non abbia una sua bellezza o che non abbia valore artistico. Significa che tale valore non è ricercato espressamente e quando è presente è semplicemente una *scoria*, una ricaduta secondaria».<sup>9</sup> Anche il *Talmud* viene letto in forma intonata, non cantato, perché il canto è contrario alla espressione di lutto, necessario dopo la distruzione del Tempio. Fubini, nel commentare un passo del *Talmud* nel quale è scritto

9 Fubini 1994 op. cit p. 6.

che il canto è concesso ai marinai e agli agricoltori, ma non ai tessitori, afferma che questa indicazione è da riferirsi alla presenza delle donne in casa e quindi alla possibile unione delle voci femminili al canto, fatto disdicevole. Mi permetto di aggiungere, da etnomusicologo, che nei due primi casi, il commento talmudico può essere anche uno stratagemma per consentire lo svolgimento corretto dell'attività lavorativa, infatti in entrambi i casi ammessi la funzione euristica della musica è essenziale.<sup>10</sup> Numerosi sono i testi del *Talmud* nei quali si esplicita la sacralità del canto, l'obbligatorietà nella lettura della *Torà* come unica possibilità di interpretare correttamente il testo. La presenza delle regole per intonare correttamente, universalmente conosciute, consentiva quindi, non solo a professionisti, ma a tutti, di partecipare alla comprensione del testo.<sup>11</sup>

### Misticismo e Chassidismo - la parola o la musica

Nello *Zohar*, il testo più importante della tradizione mistica ebraica, si accentuerà quanto già precedentemente affermato nei commenti del *Talmud*, non contrapponendosi alla tradizione razio-

10 Fubini 2012 op. cit. p. 23-24. L'immagine, che presenta la relazione tra i testi di commento alla Bibbia, il Talmud, e le diverse correnti del pensiero ebraico, è tratta dal volume Joannes, Fernando Ebraismo, Milano, RCS, 2000, p. 30-31, un agile testo che, unitamente alle risorse internet, può fornire alcune indicazioni di base sulla storia dell'ebraismo.

11 Mi sia consentita una piccola digressione con l'incipit di uno spettacolo di Moni Ovadia «Il cantore Naftulé Rosenblatt era quello che comunemente si definirebbe un "cane". Ciononostante era convinto che cantare nella sinagoga fosse la sua missione. Di più: la sua predestinazione. [...] Un giorno particolare, lo Yom Kippur, giorno del pentimento e dell'espiazione, festa assai solenne per gli ebrei [...] l'interpretazione del Kol Nidrei, preghiera di struggente bellezza, era stata un autentico omicidio. Eppure, alla fine della funzione, il nostro era molto soddisfatto, stanco e sudato perché aveva cantato con molta partecipazione. Quando gli si avvicina un signore che con fare molto comprensivo gli dice "Caro, caro amico, duro, duro fardello il nostro!" confortato Rosenblatt domanda "Cantore anche lei?" - "No! Macellaio!".» Moni Ovadia, Oylem Goylem, Milano, Mondadori, 1998.

nalistica ma, semmai, insistendo sulla musica, sull'importanza dei *te'amim* come veicolo per ricercare nel testo ciò che non appare. Nello *Zohar*, infatti, si può leggere «L'oscurità è il nero della *Torà* (ciò che vi è scritto), e la luce è il bianco della *Torà* (quello che sta tra le righe)».<sup>12</sup>

### Niggun

The musical score for Niggun is presented in five systems. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first system includes the lyrics "Ba ba ba bam yam-di-di di-di-dam, Ba ba ba bam". The second system includes "yam di-di di-di dam. Ba ba ba bam yam di-di di-di dam,". The third system includes "Ya ba ba ba bam bam bam Ya ba ba ba bam bam bam bam bam bam." and features a fermata over the first five notes of the first phrase, with the number "5" above it, and ends with "Fine". The fourth system includes "Ya ba ba ba bam bam bam bam bam, Ya ba ba bam bam bam bam bam bam," and features a fermata over the first five notes of the first phrase, with the number "5" above it. The fifth system includes "Ya ba ba bam bam bam bam Ya ba ba bam bam bam bam bam bam bam." and ends with "D. C. al Fine".

12 Lo Zohar, o Libro dello splendore, è stato scritto in Castiglia verso la fine del secolo XVIII ed è attribuito a Moshé de Léon.

Sviluppatosi in Europa Orientale a partire dal XVIII secolo il Chassidismo ha come riferimento teorico principale l'elaborazione teorica attribuita al polacco Baal Shem Tov.<sup>13</sup> Con questo movimento la musica, tanto quella strumentale, quanto quella vocale, ma senza le parole, di fatto una musica vocale/strumentale viene considerata come la forma più alta di preghiera. Nell'esperienza chassidica traspare la contrapposizione dello studio allo slancio del cuore e l'inadeguatezza dello studio di fronte al valore dell'intenzione. Se già nel misticismo era apparso un accenno al valore della melodia in sé indipendentemente dal testo verbale (il cercare "tra ciò che scritto"), con il chassidismo si accoglie il potere della musica sull'animo umano. La musica, dunque, ma anche la danza sono una intensificazione dell'esperienza religiosa, fondamentale nelle occasioni domestiche, senza dover rinnegare la forma tradizionale del canto sinagogale. Il *niggun*, è l'emblema di questa nuova melodia senza parole, sillabe ripetute e ripetibili «bam, bam, ba, ba, ba ...», in cui la parola si sublima, viene incorporata nell'esperienza musicale.<sup>14</sup> Con l'apertura alle forme di canto estranee a quella tradizionale si apre anche all'acquisizione delle melodie che provengono al di fuori del mondo ebraico. Ogni melodia viene così rielaborata, rivissuta, perché in tutte le melodie, anche quelle dei "gentili" vi è una scintilla divina che può essere portata verso la luce. Come diceva Rabbi Avraham Yaakov «Ogni popolo ha la propria melodia, nessuno canta quella di un altro. Ma Israele le canta tutte assieme per offrirle a Dio».<sup>15</sup>

13 Figura della quale ci rimangono gli insegnamenti per tramite dei soli suoi discepoli.

14 L'immagine è tratta dal primo volume uscito sul genere yiddish in Italia a cura di Claudio Canal Tutti mi chiamano Ziemele. *Musiche Yiddish*, Firenze, Giuntina, 1990.

15 Martin Buber *I racconti dei Chassidim*, Milano Garzanti, 1997 p. 390

## La diaspora e la musica popolare

Mio padre era solito raccontare la storiella «Sai perché gli ebrei suonano il violino?...Hai mai provato a scappare con un pianoforte sulle spalle?!» che, con la tipica ironia, ben rappresenta la diaspora Sefardita, definitivamente scacciata dalla Spagna nel 1492, quanto quella Ashkenazita perseguitata nell'Est Europa. Ciononostante entrambe hanno saputo intessere relazioni straordinarie nei territori dove si sono stanziati. Un esempio particolare può essere rappresentato dalla raccolta *Diwan Zemiroth Israel* di Israel Nadjara, di tradizione orientale, che viene pubblicata in seconda edizione a Venezia a cavallo tra il 1599 e il 1600 (dimostrazione, così come con le numerose versioni delle *Utopie*, della grande libertà di pensiero della Serenissima del tempo). Questa raccolta, che ebbe numerose ristampe e grande fortuna nelle comunità orientali, riunisce 346 testi poetici nei quali la musica è mutuata dai canti arabi, greci, turchi e spagnoli cui sono state adattate liriche ebraiche imitando il suono stesso delle sillabe dei testi in lingua straniera. La Spagna può essere considerato un esempio di convivenza felice tra ebrei ed arabi per tutto il periodo dal X al XII secolo, mentre la riconquista cattolica portò ad un peggioramento delle condizioni di vita, alla conversione forzata.<sup>16</sup> Le forme musicali sefardite sono talvolta le stesse della cultura popolare spagnola, è il caso della *romanza* o canzone narrativa, ma vi sono anche forme originali come le *komplas*, che hanno tematiche e funzioni direttamente connesse alle tradizioni ebraiche domestiche, e note sono anche le *kantigas* in cui il testo è legato agli avvenimenti del ciclo della vita. La lingua sefardita è una fusione dell'ebraico, aramaico e dello spagnolo medioevale, mentre il termine *ladino*, spesso utiliz-

16 Il termine dispregiativo *marrani* nasce in questo contesto e definisce gli ebrei da poco convertiti al cristianesimo.

zato per indicare il giudeo-spagnolo, è la varietà scolastica utilizzata per tradurre i testi liturgici. Quando gli ebrei vennero espulsi la portarono con se insieme ai repertori nei nuovi insediamenti nell’Africa del Nord, nei Balcani e anche in Turchia. Dal punto di vista musicale la comunità sefardita mostra un debito al mondo islamico in generale per l’uso dei modi, ornamenti, improvvisazione, ma anche alle strutture ritmiche e formali dell’area greca e balcanica, e più recentemente alle forme gitane (es. flamenco) giunte dal nord Africa.

La comunità ashkenazita dell’Europa orientale è quella che ha visto svilupparsi una musica popolare assolutamente originale. La migrazione verso le regioni francese e tedesca prese il via intorno al X secolo, ma solo a partire dal XV secolo si formarono comunità significative in Boemia, Polonia, Lituania e Russia. Lo *Shtetl*, la piccola cittadina dell’Europa orientale in cui gli ebrei erano la maggioranza, ha creato delle condizioni originali che hanno permesso il fiorire, a fianco di brani connessi al vissuto ebraico paraliturgico, una varietà di canti profani di argomento quotidiano nel dialetto giudaico-tedesco, divenuto una vera e propria lingua, lo *yiddish*, fusione dell’alto tedesco, ebraico, slavo e lingue romanze.<sup>17</sup> Lo *yiddish* è la lingua della famiglia, del mercato, della preghiera femminile e illetterata, lingua che si contrappone all’ebraico, il “linguaggio della santità”, ed è la lingua che ha permesso anche la tenuta di questa cultura orale. Anche la musica ashkenazita ha avuto una importante relazione con le culture musicali locali. Questa si è espressa nell’integrazione di modi e melodie locali, ma non dei ritmi composti come il 5/4 o il 7/8, prevalendo i più ordinari 4/4 (3/4 ecc.), semmai con l’acquisizione di suddivisioni come il 3+3+2/8. Dal punto di vista musicale può anche sorprendere come un tratto melodico, che sembra essere la formula del lamento e del dolore, si ritrovi poi per la satira e la burla.

<sup>17</sup> Per approfondimenti sul repertorio dell’Est Europa e la sua diffusione oltre i confini originari suggerisco oltre il già citato volume di Claudio Canal, il testo di Gabriele Coen e Isotta Toso Klezmer!, Roma Castgelvecchi, 2000.

Pur con le diverse sfaccettature la sacralità domestica è un tratto unificante grazie al quale l’ebraicità, ancorché relegata in questa dimensione, ha potuto conservarsi in tutte le comunità della diaspora. Un esempio può essere il canto della Pasqua ebraica *Chad Gadyà*, il canto del capretto, noto ai più come *Alla fiera dell’Est* nella versione di Angelo Branduardi. Secondo la tradizione del *Seder di Pesach*, la cena della Pasqua ebraica in memoria dell’Esodo dalla terra e dalla schiavitù degli Egizi, al termine della lettura della Narrazione della Pasqua, questo canto viene intonato dai presenti in tutte le dieci strofe, ciascuna delle quali ha un preciso significato. Il padre rappresenta Dio, che spende due soldi (il Cielo e la Terra) per acquistare il capretto, Abramo, il capostipite del popolo d’Israele. Quest’ultimo, però, venne mangiato dal gatto, cioè dal regno di Babilonia. Il cane simboleggia il regno dei Faraoni, che morde (sconfigge) il gatto rappresentante il regno babilonese. Il cane viene picchiato da un bastone: quello che Dio consegna a Mosè e con cui divide il Mar Rosso annegando gli eserciti del Faraone e salvando Israele. La narrazione prosegue per giungere alla sua logica conclusione con un ritorno al punto di partenza, con Dio unica forza in grado di far ripartire tutto.

## Un intento e un contributo unico

Alla prima questione che abbiamo posto, possiamo ora rispondere con Idelsohn «La musica ebraica è il canto del Giudaismo attraverso le labbra del popolo ebraico».<sup>18</sup> Per l'ebreo osservante, tra il momento liturgico sinagogale e quello della vita familiare, nel quale è essenziale il rispetto delle regole, non vi è separazione, entrambe sono parte integrante di una visione d'insieme, un tentativo di dare ordine al caos della vita articolandola attraverso un ordine temporale in cui la musica gioca un ruolo essenziale. Emerge con forza, quindi, non uno stile, ma la funzione della musica e la sua relazione con il linguaggio. Altri caratteri sembrano prevalere trasversalmente nelle differenti comunità. Nei testi si percepisce una certa aria di precarietà, segno lasciato dagli eventi nelle diverse epoche. Nelle musiche è evidente un'attenzione, anche al virtuosismo, mai fine a se stesso, e una facilità di assorbimento delle altre culture locali, anche come tentativo di emancipazione degli ebrei nel nuovo contesto.

Da questo breve excursus emergono alcune importanti riflessioni per comprendere e cogliere le suggestioni che offre il fenomeno musicale ebraico nella sua globalità. Le potenzialità dell'oralità, come veicolo portante nella trasmissione del sapere musicale e la capacità di ibridazione, come rinnovamento della musica che non pregiudica le sue forme, ma che offre nuove soluzioni. L'importanza che la musica ha come elemento che "tiene insieme" una comunità, dall'unione parole e musica, con i suoi risvolti in ambito spirituale e religioso, ai testi familiari e profani. Ma, forse, il contributo più significativo offerto dalla cultura ebraica, non solamente dalla sua musica, è l'esercizio del dubbio, della costante rilettura, del confronto, contro ogni asserzione come definitiva, come certa, assoluta,

emessa una volta e non discutibile poiché, anche se venuta da entità divina, deve essere emendata da una precedente lettura, perché umana. Un invito a migliorarsi e a non accontentarsi di ciò che si è raggiunto, individualmente e collettivamente, attraverso la riflessione, magari con un po' di ironia. Se a un ebreo, infatti, chiedete "Ma è vero che voi ebrei a una domanda rispondete sempre con un'altra domanda?" vi risponderà "Perché?".

<sup>18</sup> Idelsohn 1994 op. cit. p. 39.

