

LAURA BONIFACIO

I SONETTI DI EFRAIM LUZZATTO NELLA POESIA EBRAICO-ITALIANA DEL SETTECENTO

1. L'attenzione che in tempi relativamente recenti è stata dedicata a varie figure di poeti ebraici "minori", che operarono in Italia nei secoli XVII e XVIII, ha dovuto superare una serie notevole di difficoltà.¹ Da un lato i preconcetti ereditati dalla critica precedente; le distorsioni nell'interpretare il carattere della poesia ebraica italiana nel suo complesso; il grande rilievo dato alla figura di M. Ḥ. Luzzatto con l'inevitabile svalutazione di altri poeti suoi contemporanei; gli errori di tipo eminentemente tecnico nella valutazione del metro poetico usato in Italia, che sono stati corretti solo pochi decenni or sono. Dall'altro lato le difficoltà di accedere alle opere stesse per la frammentarietà della produzione occasionale, per l'elevato numero di testi inediti e per la rarità delle edizioni a stampa in quei secoli.

Efraim Luzzatto rimane in questo senso un'eccezione nel panorama letterario della poesia ebraica italiana del Settecento:² egli è l'autore di una

- 1 Cfr. i contributi di Ḥ. Schirmann raccolti nel volume Ḥ. Schirmann, *Le-toledòt ha-širah we-ha-dramah ha'ivrit*, 2, Gerusalemme 1979; M. Benayahu, Avraham Cohen mi-Zante we-lahaqat ha-rof'im we-ha-meshorerim be-Padova, "*Ha-sifrut*", 26 1978, pp. 108-40. Si vedano anche i più recenti contributi di A. Rathaus, Amore per il ritratto: due sonetti ebraici del Seicento (in ebraico), "*Italia*", 2 1980, pp. 30-57; Idem, La poesia filosofica di Yehoshua Yosef Levi (in ebraico), "*Italia*", 4, 1985, pp. 7-26; Idem, La condanna dei melanconici: una composizione polemica in difesa della musica (in ebraico), "*Italia*", 7, 1987, pp. 66-82.
- 2 La biografia di Efraim Luzzatto presenta molte zone d'ombra per la quasi completa mancanza di documenti. Il poeta, che proviene da una famiglia di medici insediatisi a S. Daniele del Friuli agli inizi del sec. XVII, si laurea in medicina nel 1751 all'Università di Padova. Il fratello minore Isacco lo precede di qualche anno, laureandosi anch'egli in medicina nel medesimo ateneo nel 1747, a soli diciassette anni. Mentre Isacco fa ritorno a S. Daniele subito dopo la laurea, Efraim Luzzatto sembra rimanere a Padova fino al 1753 (in questo stesso anno compone un poemetto in commemorazione della scomparsa del rabbino Aharon Ḥayyim Pincherle). Quindi sembra aver soggiornato a Gorizia, Trieste e Livorno. Nel 1760 il poeta arriva a Londra, ma il primo documento

sola raccolta poetica piuttosto esigua, dal titolo *Elleh benè ha-ne'urim* (Questi sono i figli della giovinezza), che comprende 55 composizioni e che fu stampata nel 1768 a Londra, la città in cui il poeta viveva almeno dal 1760.³ La raccolta non passò tuttavia inosservata, anzi incontrò un successo che seppe superare le difficoltà di diffusione e di lettura determinate dalla tiratura limitata (forse appena un centinaio di esemplari), e dalla pubblicazione dell'opera lontano dal suo pubblico naturale, quello italiano.

L'attenzione dei redattori del periodico letterario-educativo *Ha-Me'assèf* (che fu pubblicato in varie località della Germania tra il 1784 e il 1798 e che fu tra i precursori della *Haškalah*, l'illuminismo ebraico) fu senza dubbio importante: fin dal 1785 essi stamparono alcuni testi di *Èlleh benè ha-ne'urim* con il preciso intento di portare l'opera a conoscenza di

che lo riguarda risale solo al 1764: senza esser menzionato con lo *status* di medico, egli figura tra gli iscritti alla comunità spagnolo-portoghese della capitale inglese. Per il periodo che va dal 1779 al 1782, alcuni documenti comprovano la sua attività di *rofe' sèdaqàh* (medico dei poveri) della comunità spagnolo-portoghese e il difficile rapporto con quest'ultima a causa della sua personalità colta e particolarmente anticonformista (al limite della rottura con la tradizione religiosa), come lasciano suggerire alcuni episodi non datati trasmessi dai contemporanei. Nel 1782, infatti, il poeta viene licenziato (o si licenzia) dal suo incarico. Nulla si sa degli ultimi anni di vita di Efraim Luzzatto fino al 1792 quando, probabilmente già malato, redige il suo testamento e rivela l'intenzione di mettersi in viaggio per far ritorno in Italia. Nel corso di questo viaggio, il poeta sosta a Losanna, per consultare il celebre medico Tissot, e muore in questa città nello stesso 1792, come il Tissot comunica a Isacco Luzzatto rimasto a S. Daniele. Il luogo della sepoltura di Efraim Luzzatto non è mai stato identificato. Cfr. D. de Sola, *Nachrichten über Efraimo Luzzatto, Autobiografia di Samuel Davide Luzzatto preceduta da alcune notizie storico letterarie sulla famiglia Luzzatto a datare dal sec. XVI e susseguita da varie appendici fra cui la tavola genealogica dei Luzzatto di S. Daniele*, Padova 1882, pp. 18–20; S. Salaman, Ephraim Luzzatto (1729–1792), *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, 9, 1922, pp. 85–102; A. Modena, E. Morpurgo, *Medici e chirurghi ebrei dottorati e licenziati nell'Università di Padova dal 1617 al 1816*, Opera postuma a cura di A. Luzzatto, L. Münster, V. Colorni, Bologna 1967, pp. 92–3, n. 255, p. 95, n. 260; C. Roth, *Qawwim li-demuò shel Efrayim Luzzatto*, in *Sefer H. Schirmann*, Gerusalemme, 1970, pp. 367–70. Per una bibliografia più dettagliata cfr. L. Bonifacio, *Varietà di motivi nei sonetti di Efraim Luzzatto*, "Annali di Ca' Foscari", 28 1989, 3 (Serie orientale 19), in corso di stampa. Cf. anche D. Mirsky, *The life and work of Ephraim Luzzatto*, New York, 1989.

- 3 N. Salaman (*Ephraim Luzzatto* cit., p. 90) afferma che le edizioni londinesi sarebbero state due (la prima nel 1766 e la seconda nel 1768), sulla base di una copia unica della raccolta di E. Luzzatto che è conservata nella British Library e che reca la data del 1766. Cfr. J. Zedner, *Catalogue of the Hebrew Books in the Library of the British Museum*, Londra 1867, p. 502.

un largo pubblico. Solleccitarono, anzi, che se ne curasse una nuova edizione, per superare le difficoltà di diffusione.⁴

Uno dei più importanti poeti ebraici del secolo XVIII, David Franco Mendes di Amsterdam, incluse il primo sonetto della raccolta di Efraim Luzzatto nell'antologia poetica *Pirhè shiràh*, accanto a decine di testi di autori ebrei italiani.⁵ Quel che solo alcuni decenni or sono è stato scoperto, grazie a H. Schirmann, è che lo stesso Franco Mendes aveva eseguito nel 1790 una copia manoscritta della cantata, dal titolo *Ge'ullàh* (Redenzione) che il Luzzatto aveva composto a Londra nel 1776 su commissione dell'importante famiglia londinese dei Mendes Furtado, di origine marrano-portoghese.⁶

Al 1770 risale la più antica copia manoscritta datata di *Èlleh benè ha-ne'urim*: l'opera era già conosciuta in Italia, perchè fu copiata a Gorizia da Isaia Norsa, un rabbino di origine ferrarese, per conto di Mosheh Luzzatto.⁷ La tiratura limitata dell'edizione londinese della raccolta

- 4 "Ha-Me'assèf", 1785, p. 49. In effetti pochi anni più tardi Y. Satanow curò una nuova edizione della raccolta del poeta, ma essa risulta poco attendibile: il titolo venne modificato in *Qol shàhal* (La voce del leone); il luogo di pubblicazione, Berlino, venne indicato invece come Smirne; il testo e l'ordine dei poemetti furono profondamente modificati; l'autore, Efraim Luzzatto nel frontespizio, Mosheh Hayyim Luzzatto nella postfazione, venne indicato semplicemente come "ish Itàliah". Nonostante il fatto che nella postfazione Satanow attribuisca i poemetti a Mosheh Hayyim Luzzatto, questa edizione si apre con un sonetto, dal titolo *Mizmòr le-Moshèh*, che costituirebbe una sorta di *haskamah* (approvazione) dello stesso Luzzatto per i poemetti del giovane poeta Efraim. Alla contraddizione si aggiunge anche il fatto che la poesia in questione non risulta tra le opere di Mosheh Hayyim Luzzatto. In realtà il sonetto è stato ritrovato in una copia manoscritta di *Èlleh benè ha-ne'urim* che venne eseguita a Gorizia nel 1770 da Isaia Norsa per conto di Moshèh Luzzatto. Y. Satanow confuse quest'ultimo con il famoso poeta padovano.
- 5 Questo manoscritto è ora conservato presso la biblioteca 'Èş Hayyim di Amsterdam. Cfr. L. Fuks, R. G. Fuks-Mansfeld, *Catalogue of the Manuscripts of Ets Haim/Livraria Montezinos Sephardic Community of Amsterdam*, Leiden 1975 (*Hebrew and Judaic Manuscripts in Amsterdam Public Collections*, 2), p. 234, n. 431.
- 6 Cfr. G. B. De Rossi, *Bibliotheca Judaica antichristiana*, Parmae 1800, p. 58, n. 82; H. Schirmann. Qanṭaṭah 'ivrit me'et Efrayim Luzzatto we-kamah he'arot 'im hamahaduràh ha-ḥadashàh shel Elleh benè ha-ne'urim, "*Maḥbaròṭ le-sifrut*", 4, 1943, pp. 73-96.
- 7 Cfr. n. 4. Isaia Norsa è forse lo stesso che figura tra i capi della Pia scuola normale israelitica di Trieste nel 1782. Nello stesso anno figura anche un Moshèh Luzzatto tra i capi della comunità israelitica della medesima città. Cfr. M. Stock, Il mancato battesimo di Rica Gentili da Gorizia, "*La Rassegna mensile di Israel*", 41 1975, p. 4 (dell'estratto). Il manoscritto è conservato presso la University of California Library di Los Angeles.

costringeva quindi ad eseguire copie manoscritte dell'esemplare a stampa: finora sono stati rintracciati circa una ventina di manoscritti che riportano, per intero o solo in parte, le poesie della raccolta e che risalgono alla fine del Settecento e soprattutto all'Ottocento (molti non sono di origine italiana, taluni sono stati invece eseguiti in Italia).⁸

L'interesse suscitato dalla raccolta di Efraim Luzzato è anche testimoniato dalla pubblicazione di due sonetti inediti nel corso dell'Ottocento nei periodici della *Haskalàh* tedesca;⁹ dalle frequenti e quasi obbligate citazioni nei trattati di poetica coevi (Shemuel Romanelli nella *Grammatica ragionata italiana ed ebraica* del 1799 e Ḥananiàh Cohen nel *Rùah ḥadashàh* pubblicato nel 1822 ma composto alcuni decenni prima) e posteriori (Philip Sarchi nel suo *Essay on Hebrew Poetry* del 1824); dalle tre edizioni successive della raccolta (Vienna 1839, a cura di M. Letteris; Leopoli 1937, a cura di A. Gutmann; Tel Aviv 1942, a cura di Y. Fichmann); dall'influenza che la poesia di Efraim Luzzatto ebbe sui contemporanei (Shemuèl Romanelli, Isacco Luzzatto, fratello di Efraim) e sui poeti del secolo successivo (Yosef Almanzi, Raḥel Luzzato Morpurgo) fino alle soglie della poesia ebraica moderna (Avraham D. Lebensohn, Yehudah L. Gordon).

2. Com'è noto, a partire dal sec. XIV la poesia ebraica in Italia cominciò ad avere uno sviluppo autonomo e caratteristico sulla base di due sistemi metrici che i poeti avevano presenti in egual misura; da un lato il sistema quantitativo di origine araba, passato alla poesia ebraica nei secoli d'oro della scuola spagnola (secc. XI–XII) e giunto in Italia grazie a trattati poetici come il *Sēfer ṣaḥùt* di Avraham ibn 'Ezrà, composto a Mantova nel 1145; dall'altro il sistema tono-sillabico che caratterizzava la poesia italiana, da cui i poeti ebrei erano direttamente influenzati.¹⁰

I due sistemi rimasero forse per un certo tempo distinti. Tuttavia nel secolo XIV Immanùel ben Shelomòh da Roma nelle sue *Maḥbaròt*, composizioni in versi e prosa, fu il primo, stando alle conoscenze attuali, a

8 A. Freimann, *Union Catalog of Hebrew Manuscripts and their location*, I, New York 1964, p. 173; 2, p. 28, n. 676; p. 51, n. 1283; p. 185, n. 4853.

9 M. Landau, *Neged ṣeḥòq ha-qàrte*, "Bikkure ha-'itim", 1825, pp. 55–6; A. Zederbaum, *Sefer Keritùt*, "Kokvè Yiṣḥàq", 22 1856, p. 24.

10 Sui problemi di prosodia ebraico-spagnola ed ebraico-italiana accennati qui di seguito, si vedano: B. Hrushovsky, s.v. Prosody, Hebrew, *Encyclopaedia Judaica*, 13 Gerusalemme 1971, coll. 1211–24; D. Pagis, *Hamzaàt ha-jambos ha-'ivri u-temuròt ba-mètrica ha-'ivrit be-Italia*, *Ha-sifrùt*, 4 1973, pp. 651–712.

tentare di portare in ebraico una forma poetica italiana: il sonetto. Nei trentotto sonetti inclusi nella sua opera il poeta si trovò di fronte alla necessità di combinare i due sistemi metrici senza uscire dall'ambito della tradizione letteraria ebraica. Il metro da lui introdotto adottò il principio quantitativo ormai vigente in ebraico, in base al quale il verso si formava di *tenu'òt*, elementi di lunghezza normale (le vocali, segnate convenzionalmente: —) e *yetedòt*, elementi più lunghi del normale (coppie composte di semivocale e vocale, segnate convenzionalmente: — ˘). D'altro canto, però, per il sonetto italiano valeva il principio del computo delle sillabe, il cui numero, nel caso dell'endecasillabo, non doveva ovviamente superare quello di undici. Immanuèl dunque, sovrapponendo i due sistemi prosodici, si orientò verso un tipo di verso spagnolo, chiamato *shalèm*, che in una sua variante forniva anche uno schema endecasillabico: dodici sillabe nella prima parte (*dèlet*): ˘ -- ˘ -- ˘ -- ˘ --; ma undici, appunto, nella seconda (*sogèr*): --- ˘ -- ˘ --. Lo *yatèd* veniva quindi scomposto (la semivocale e la vocale) nel computo delle sillabe, al contrario di quanto accadeva nella poesia ebraica spagnola che lo considerava un'unità inscindibile.

Lo *shalèm* spagnolo rispondeva anche al requisito richiesto dal principio tonico, che regolava la metrica italiana e distingueva i versi in base al tipo di accento della parola finale in rima. La seconda parte del verso, di undici sillabe, permetteva la formazione di un endecasillabo piano, per la presenza delle tre *tenu'òt*; la prima parte, di dodici sillabe, a causa dello *yatèd* finale e nell'impossibilità di porre l'accento sulla semivocale, faceva sì che l'accento finisse sulla dodicesima, ottenendo così un verso tronco.

Questi due tipi di verso di diversa lunghezza e di diversa accentazione che Immanuèl Romano usò nei suoi sonetti, furono trasmessi in eredità ai poeti che lo seguirono, un'eredità che accompagnò la scuola italiana fino alla fine della sua storia, alle soglie del secolo XX. Naturalmente vi furono degli sviluppi che rimasero nell'ambito della tradizione ed ebbero largo seguito: l'introduzione di un vero endecasillabo tronco di dieci sillabe, in luogo del verso tronco dodecasillabico; la forte preponderanza data alla rima piana nonostante la difficoltà di tale rima per l'ebraico che, al contrario, è ricco di parole tronche; l'uso di un solo *yatèd* nel verso nelle posizioni più varie, e di un verso senza alcun *yatèd* (chiamato *mishqàl ha-tenu'ot*). Altri tipi di evoluzione ruppero in modo decisivo con la tradizione, proposero l'adozione di un metro esclusivamente sillabico, ma non ebbero sostanzialmente seguito.

Efraim Luzzatto, e con lui gli altri poeti del secolo XVIII, adottò il verso nella forma proposta dalla tradizione: non c'era più alcun legame con la poesia ebraica spagnola, nè sempre Immanuèl Romano era il modello diretto; ci si rifaceva più semplicemente alla pratica dei poeti del secolo precedente e dei contemporanei, o a rimari come il fortunato *Yad ḥaruzim* di Gershom Ḥefeş, che mediava la lezione dell'autore delle *Maḥbaròt*.

Nei sonetti di *Elleh benè ha-ne'urim* Efraim Luzzatto usa in modo rigoroso le due versioni dell'endecasillabo piano: lo schema ----˘ ---˘ --(chiamato *murkàv*-composto, per la presenza di *tenu'òt* e *yetedòt*), e lo schema ----- (chiamato *pashùt*, semplice). Si riscontra però una netta preferenza per il verso di tipo *pashùt*, e ciò è una spia del processo di trasformazione che il verso ebraico stava subendo per avvicinarsi progressivamente al verso italiano: si rinunciava definitivamente ai due *yetedòt* che, del resto, avevano da sempre un valore meramente esteriore e contavano esattamente come le altre sillabe. Isacco Luzzatto, fratello di Efraim, spinse ulteriormente la preferenza per il verso di sole *tenu'òt* arrivando a comporre in questo metro 43 dei 64 sonetti della sua raccolta poetica, dal titolo *Toledòt Yişḥàq*.¹¹

La soluzione di adottare un solo *yated* nell'endecasillabo non è mai usata da Efraim Luzzatto nei sonetti, a differenza di quel che si può riscontrare in alcuni sonetti dei contemporanei (in uno di M. Ḥ. Luzzatto, ad esempio). Questo tipo di verso non era certo sconosciuto al poeta che lo usò nella sua prima composizione, datata 1746 (Efraim Luzzatto aveva solo diciassette anni): si tratta di una *qinah* (lamentazione), una lunga poesia commemorativa di nove quartine per la morte del rabbino veneziano Nissim David ben Moshèh Cohèn.¹² Questo testo venne escluso dalla raccolta, il cui tradizionalismo metrico (la scelta cioè di usare solo metri convenzionali, e di non rinunciare allo *yated* nelle posizioni obbligate) sembra dovuto principalmente alla volontà di esibire un certo

11 Y. Luzzatto, *Toledot Yişḥàq*, a cura di B. Eckert, M. Wilensky, Tel Aviv 1944. L'opera contiene la raccolta di sonetti omonima, una serie di poemetti occasionali, la traduzione ebraica con il testo italiano a fronte della canzonetta di P. Metastasio dal titolo *La Libertà a Nice*, il poema dal titolo *Ma'aşèh bereshit* e *Mishnayyòt de-San Daniel*, conosciuto anche come *Dèrek èreş*, un trattato satirico in prosa.

12 Il poemetto *'Al ha-harim 'esa' bèkhi wa-nèhi* era finora sconosciuto. Risulta che anche il celebre rabbino e poeta veneziano Simḥah Calimani abbia composto un poemetto per il medesimo avvenimento. Cfr. Ḥ. Schirmann, Meshorèr 'ivri italqi 'al ha-middòt ha-ra'òt shel benè zemanò, in Ḥ. Schirmann, *Le-toledot ha-shirah we-ha-dramah ha-'ivrit*, 2, p. 214, n. 7.

virtuosismo. In una composizione di altro genere, infatti, viene persino usato uno schema del tipo: -˘-˘-˘-˘-˘: cinque *yatedòt* complicano, per non dire che rendono quasi impossibile, la scelta delle parole e fanno di questa composizione, di tre sestine, un esempio di artificiosità.

Bisogna anche dire che il periodo in cui Efraim Luzzatto compone le poesie della raccolta non è ancora toccato dalle proposte innovative in campo metrico che, per la prima volta dopo secoli, mettono in discussione il principio quantitativo-sillabico e annunciano una realtà in trasformazione. Già M. H. Luzzatto nella prima versione del trattato di poetica *Leshon limmudim*, che risale al 1724, aveva denunciato il freno che il rispetto formale dello *yated* nelle posizioni fisse poneva alla libera espressione dell'ispirazione poetica.¹³ Tuttavia queste proposte, che si ricollegavano di fatto a Mošéh da Rieti e al suo *Miqdàs me'at*, vennero censurate dall'autore stesso e la seconda versione del trattato, che risale al 1725 e fu pubblicata a Mantova nel 1727, non sfiorò neppure l'argomento. M. H. Luzzatto, quindi, precorreva la realtà che lo circondava: solo in seguito, e sulla base del suo esempio, le opere per musica o drammatiche (che erano scritte in versi e non erano destinate, almeno inizialmente, alla rappresentazione) adottarono metri più facili, con un solo *yated* ad esempio, o metri liberi. La poesia, ristretta per lo più al campo della produzione occasionale, rimase ancorata alla tradizione, ripetendosi in formule esangui e rigide.

H. Cohen nel già ricordato trattato *Ruah hadashah*, pubblicato nel 1822, ma sicuramente già completato entro il 1793, ignorando quel che M. Luzzatto aveva scritto in proposito, arrivò anche lui, in modo indipendente, a portare uno spirito nuovo nella poesia: l'uso del sistema sillabico. Ma le sue proposte dovevano urtare ancora contro una pratica poetica ben diversa, cristallizzata sulle posizioni tradizionali, ed egli stesso ammise che l'idea da lui lanciata era forse troppo lontana dall'essere accettata dai poeti. *Ruah hadashah* è infatti un trattato dedicato alla poesia quantitativo-sillabica e alle forme ereditate dai predecessori.¹⁴

In questo senso la poesia di Efraim Luzzatto rispecchia una realtà che nel Settecento era ancora in corso di lenta trasformazione: si era disposti a

13 A. Habermann curò sia la nuova edizione della prima versione del trattato (Mantova 1717¹; Tel Aviv 1950²), sia l'edizione della seconda versione, che comprende i capitoli censurati dall'autore (Tel Aviv 1951).

14 H. H. Cohen, *Ruah hadashah*, Reggio 1822, p. 105.

metri più liberi nelle cantate e nelle altre opere per musica; si difendeva l'uso del metro sillabico anche con prese di posizione teoriche, però le trasformazioni venivano accettate con molta cautela, e si limitavano sempre e comunque a variazioni entro gli ambiti tradizionali. Infatti nei sonetti di Efraim Luzzatto troviamo uno schema metrico semplice e uniforme, si potrebbe dire 'classico': un unico tipo di verso, l'endecasillabo di undici o dieci sillabe, mentre altri poeti di poco precedenti, come Šimšòn Cohèn Modon, usano ancora due tipi di verso lungo tronco, quello più antico di dodici sillabe ed il più recente endecasillabo di dieci sillabe, e altri ancora, come M. Ḥ. Luzzatto, usano alternare endecasillabi e settenari; un unico tipo di rima, preferibilmente piana, laddove Š. C. Modon alterna rime tronche e piane e M. H. Luzzatto scrive sonetti senza rime; un unico tipo di metro, *murkàv* o *pašùt*, mentre M. Ḥ. Luzzatto usa in uno stesso sonetto entrambi i metri.¹⁵

3. Il modello 'classico' proposto dai sonetti di Efraim Luzzatto rischiava di rendere monotone queste composizioni, perché rinunciava ai giochi di musicalità ottenuti e dalla combinazione di rime di diverso accento e dall'alternanza di versi di lunghezza diversa quali sono l'endecasillabo e il settenario: la prima soluzione, quella di Immanuèl ben Shelomòh, ancora usata da Sh. C. Modon, era ormai superata; la seconda, quella di M. Ḥ. Luzzatto, era troppo d'avanguardia. Efraim Luzzatto, al contrario, intendeva accentuare la musicalità dei versi pur rimanendo entro gli ambiti tradizionali, e tale musicalità non è sfuggita né ai contemporanei né ai critici più recenti. Questi ultimi si sono lasciati ingannare dall'andamento accentuato dei versi e hanno parlato di 'giambi' o di 'metro tonico', mentre

15 Qualche decennio più tardi, nel corso dell'Ottocento, il metro quantitativo-sillabico si diffuse, tramite il periodico *Ha-Me'assèf*, nelle zone toccate dalla *Haškalah*, in Germania e Lituania. Gli inevitabili errori commessi da poeti di un'altra area culturale e linguistica suscitavano gli interventi di S. Romanelli prima e poi quelli autorevoli di Samuel David Luzzatto, mentre i pochi poeti ebrei italiani rimasti associavano ormai timidamente il metro sillabico a forme ancora legate alla pratica poetica passata, come il metro di sole *tenu'òt*. È tuttavia significativo il fatto che la difesa della tradizione abbia ora un tono del tutto diverso: non si tratta di opporsi a una pratica dominante, bensì di tener vivo un principio metrico, quello quantitativo, sulla base di motivazioni filologiche. S.D. Luzzatto difese strenuamente, in modo quasi anacronistico, il ruolo dello *yatèd* nel verso, facendo concessioni molto limitate, e partendo proprio dal fatto che l'ebraico non era più una lingua parlata e bisognava perciò rifarsi alle grandi tradizioni ebraiche del passato.

in realtà il poeta non intese mai uscire dalla tradizione metrica quantitativo-sillabica.¹⁶

In una composizione di tre sestine elaborata in un endecasillabo tronco, di cinque *yetedòt*, l'impossibilità di porre l'accento sulle semivocali porta inevitabilmente ad accentare tutte le sillabe pari e c'è chi è arrivato così a parlare di 'pentametro giambico':

עֲלֵה בְּנֵי חִלּוֹף לְרוּם זָבוּל
וְשֵׁם בָּרַב פֶּאֶר הַיְיָה גְבִיר,

(15, vss 1–2)

Nei sonetti il poeta non può arrivare a questi estremi, perchè per tradizione deve rimanere nell'ambito di un endecasillabo di sole *ʔenu'òt*, o con due *yetedòt*. Nella maggior parte dei casi si rileva un accento molto forte sulla decima sillaba (ovviamente, perchè serve a determinare il tipo di rima) e altri accenti nei punti in cui cade la cesura. La cesura dell'endecasillabo italiano è molto varia, talvolta può mancare del tutto, ma, com'è noto, si distinguono principalmente endecasillabi con una cesura dopo la sesta sillaba (sulla quale cade l'accento: è definita cesura *a maggiore*) e dopo la quarta sillaba (che porta l'accento assieme all'ottava sillaba: è definita cesura *a minore*). Questi due tipi di cesura sono i più diffusi anche nell'endecasillabo ebraico e vengono usati largamente da Efraim Luzzatto, che, solitamente, nei sonetti associa endecasillabi *a maggiore* ed endecasillabi *a minore* (quindi di ritmo diverso) per evitare un effetto di monotonia nella lettura.

Molto spesso notiamo un unico tipo di cesura lungo tutta una quartina o una terzina:

לֶךְ נָא אֶל הָעֵלְמָה, וּשְׂאֵל מִמֶּנָּה
אֲשֶׁכֶּר הָעֵצְבוֹן וּפְרֵי הַסִּבְל,
בֵּא תַחַת חִלּוֹנָה תְּבַה הַנֶּבֶל,
כִּי מִיִּתְרִים הָהֵם זְקִים תְּהִיִּנָּה.

(3 vss. 5–8)

Non si tratta di un fenomeno accidentale, perchè in un caso abbiamo anche delle rime interne nel punto in cui cade la cesura (qui si tratta di una cesura *a maggiore*):

16 Salaman, *Ephraim Luzzatto*, cit., p. 91.

קוים הנשא ברוך, וראה איכה
 אל חקמתך ערוך שזכר על יתר;
 קוים הנשא ברוך וילקח הכתר,
 כי ממועד ארוך שמר אתכה.

(27 vss. 1–4)

Non è raro però il caso in cui il poeta ottiene effetti di musicalità moltiplicando gli accenti: abbiamo così endecasillabi con accenti forti sulla seconda sillaba, sulla sesta e sulla decima:¹⁷

יום יום, לפי נוצה, חללים אלה,

(38 vs. 10)

L'importanza degli accenti sulla seconda sillaba è sottolineata in molti casi dalla presenza di una pausa sintattica, in sostanza, in coincidenza con l'accento abbiamo anche una cesura.

In un caso l'andamento ritmico del verso crea un pentametro giambico completo: si tratta di un effetto involontario:

אשם, אשאף, אצריח, אף אריע,

(35 vs. 10)

Tuttavia in un altro sonetto gli accenti, che cadono su ogni sillaba pari, rappresentano un effetto musicale non involontario, ma ricercato coscientemente, perchè il poeta li ha sottolineati con la presenza di vere e proprie rime interne sulla quarta sillaba, sulla sesta e l'ottava, senza contare il gioco di musicalità ottenuto tra il primo emistichio *a minore* con accento tronco e il secondo emistichio con accento piano. Questa differenziazione di accento è molto usata negli endecasillabi che hanno un'unica cesura: in sostanza le cesure *a maggiore* e *a minore* non solo dividono l'endecasillabo in due unità di diversa lunghezza, ma anche in due unità di diverso accento.

Nei casi in cui il poeta mantiene un'unica cesura, senza arrivare a vere

17 Già S. Archivolti (*Arugàt ha-bòsem*, Venezia, 1602) riporta un sonetto con una spaziatura grafica dopo la sesta sillaba per evidenziare la cesura. Cfr. D. Bregman, *Tredici sonetti di Rabbi Šemu'el Archivolti (in ebraico), "Italia"*, 7 1988, pp. 29–65: p. 52. Esistono sonetti occasionali che risalgono al secolo XVIII nei quali la spaziatura grafica compare dopo la seconda e la sesta sillaba, ad esempio i sonetti composti da S. Conegliano e da F. Ferrarese par la laurea in medicina di S. Lustro. Cfr. M. Benayahu, *Avraham Cohèn mi-Zante*, cit. p. 127.

rime interne, non è raro trovare allitterazioni o ripetizioni della medesima parola:

חָדוּל, אִישׁ הַחֹדֵל, חִלָּאת הַחֹלֵד,

(23 vs. 1)

בַּחֹר, כִּי פֹז וְחֹר בַּחֹר בַּחֲרָת,

(2 vs. 1)

הִנֵּה בְיַדִּי שָׁלַל שׁוֹלֵל נִשְׁאַרְתָּ,
וְלִחְפֹּץ קִנְיָנִים נִקְנִיתָ אִתָּה;

(2 vss. 7–8)

Il fine è sempre lo stesso: movimentare il verso che è regolato in modo rigido dal metro, al suo interno, e alla fine dalla rima, per lo più piana.

Proprio questo tipo di rima che i predecessori di Efraim Luzzatto usarono diffusamente, e che il poeta adottò in modo esclusivo, costituisce un elemento di monotonia, perchè l'ebraico è al contrario ricco di parole tronche e di conseguenza il campo lessicale delle rime si restringe ai nomi cosiddetti 'segolati' (come *šèver*, *gèver*, *qèver*), alle rime morfologiche (come *šàvti*, *yašàvti*, *panàikh*, *banàikh*) o alle forme pausali (come *'àreš*, *pàreš*). Il poeta non intende uscire dalla tradizione e proprio le rime sono un suo punto debole: sono poche le innovazioni rispetto a sequenze di rime già collaudate dai poeti precedenti, che vengono variate soltanto nell'ordine o tramite l'uso di sinonimi.¹⁸ In un unico caso Efraim Luzzatto ricorre al gioco di due 'parole-rima' di significato opposto (*'èven* e *màyim*), che si alternano lungo tutto il sonetto.¹⁹

4. L'analisi delle strutture sintattico-retoriche dei sonetti di Efraim Luzzatto rivela chiaramente l'influenza della poetica settecentesca. Già sul finire del secolo XVII, la scuola arcadica proponeva, in polemica con la poesia barocca, il ritorno verso un 'buon gusto' fondato su criteri di chiarezza e di armonia. Nel caso particolare del sonetto, la teoria poetica mirava a ristabilire il rapporto ritmico originale tra le due componenti (i

18 Nonostante vengano riproposte sequenze di rime piane introdotte da Immanuel ben Shelomoh e usate poi largamente dai suoi successori, ad esempio dai fratelli Frances nel sec. XVII, non si riscontrano mai dei prestiti testuali.

19 Anche Isacco Luzzatto usa due 'parole-rima' nel sonetto (forse il primo in ordine di tempo) composto nel 1747 per la laurea in medicina nell'Università di Padova del coetaneo Shemaryàh Morpurgo (fratello del più famoso Elia Morpurgo). L'uso di parole-rima nel sonetto sembra sia stato introdotto seguendo il modello della sestina lirica.

due quartetti da un lato e i due terzetti dall'altro), condannando sia il sonetto barocco che aboliva simmetrie e pause, sia il sonetto cinquecentesco che rompeva l'equilibrio tra le unità, sul piano dello sviluppo del tema, dando eccessiva importanza all'ottetto. In sostanza, quel che si propone è di ritornare a scandire il ritmo binario dei quartetti, non ripristinando solo la pausa alla fine di ciascuno di essi (anche nel caso in cui si tratti di un'ottava), ma accentuando pure le pause, ben inteso minori, dopo ciascuna coppia di versi. L'ottetto assume così un andamento particolarmente pacato e lento e si chiude con un punto fermo. Per il sestetto il ritmo è sicuramente più dinamico perchè, trascurata la scansione in tre coppie di versi, è ammesso sia il passaggio del discorso da un terzetto all'altro, sia il mantenimento della suddivisione in due terzetti.²⁰

Se questi possono sembrare precetti teorici troppo astratti, che vengono poi ampiamente smentiti dalla pratica poetica settecentesca, anche da quella degli stessi Arcadi, che fu in realtà molto più libera, nei sonetti di Efraim Luzzatto troviamo una rigida applicazione di queste che potremmo definire 'tendenze tradizionaliste'. L'ottetto è sempre chiuso sintatticamente e retoricamente: il sestetto si apre talvolta con invocazioni retoriche che sottolineano lo stacco con molta nettezza, mentre in altri casi troviamo un semplice cambiamento del soggetto e della struttura sintattica delle frasi. Bisogna notare che questo stacco avviene anche quando a livello di sviluppo del tema non esiste una vera e propria distinzione qualitativa tra le due unità:

על הוֹן תְּשִׁישׁ רַק לֹא תַחַת עַל שְׁכָר,
 אַתָּה תַחֲקֶם רַק לֹא תִבּוֹז אִישׁ בְּעַר,
 בְּנַעַם תִּתְרָאֵה לְקִרְאֹת כָּל־גִּבּוֹר,
 אֶת הַיְשִׁישׁ תְּהַדֵּר, תַּחֲוֹן הַנְּעַר.

(1. vss. 5–8)

אֵל נָא תְהַגֵּה אִם לֹא תִשְׁפֹּט כָּל־אִמֶּר,
 אֵל נָא תִשְׁפֹּט אִם לֹא תַחֲקֹר כָּל־טַעַם,
 אֵל נָא תַחֲקֹר אֶת הַנְּשֻׁב מִחִמֶּר.

(1, vss. 9–11)

20 S. Quadrio, *Della Poesia italiana*, Venezia 1734, pp. 220–30. Sullo sviluppo delle strutture del sonetto ebraico dei secoli XVI–XVII si veda la dissertazione di dottorato di D. Bregman, *Il sonetto ebraico dei sec. XVI–XVII*. Continuità e cambiamenti (in ebraico), Gerusalemme 1985, pp. 150–62; Idem, *Le-parashàt ha-hitqabbelût shel ha-sonet ha-ivri, "Tarbiz"*, 66, 1987, 109–123.

E' significativo il fatto che solo in due sonetti (che si possono collocare tra le prime produzioni) il poeta consenta il passaggio del discorso dal secondo quartetto al primo terzetto, venendo meno a quel principio di armonico confronto di diverse simmetrie che la poetica settecentesca considerava come il cardine della struttura di questa forma strofica: si tratta del sonetto al fratello e di quello composto per commemorare il rabbino Ya'aqov Gentilli, morto nel 1749.

In tutti gli altri sonetti, d'altro canto, il poeta scandisce sempre all'interno dell'ottetto, che si conclude con un punto fermo, la pausa tra il primo quartetto e il secondo, sia che si tratti di due proposizioni distinte sia che si tratti di un'unica proposizione complessa. Due distinte proposizioni possono trovarsi in un rapporto di parallelismo e di equivalenza quando vengono evidenziate da invocazioni retoriche:

עוֹרָה אֲדוֹן דְּנָה, וּרְאָה כִּי מִים

(32, vs. 1)

אָתָּה עֲמָה כְּבִיר הַטֶּף הַמִּים,

(32, vs. 5)

oppure da anafore, accompagnate da strutture sintattiche simili:

מִי זֹאת הַמְעַנְנָה בְּדָבֶשׁ מְלִיָּה,
בְּלִבֵּב הָאִישׁ? יִצְחָק עוֹרֶרֶת חֶשֶׁק?
הַנְּהַדְרָה כְּלִיל בְּכִלֵּי דְמֶשֶׁק,
אֶל אַפְרַיִן חֶפֶה נוֹשֵׂאת רִגְלֶיהָ?

(19, vss. 1-4)

מִי זֹאת הַנִּשְׁקָפָה, כִּי עַל עֵינֶיהָ
הַיָּלֵד הַמּוֹחֵץ הַפְּקִיד הַנִּשְׁשָׁק?
אֵךְ הַהֶדֶר הִיָּה תְּמִיד בֶּן מֶשֶׁק
עַל זֶהר? פְּעֻתָּהּ וְצָבִי פְּנִיָּה?

(19, vss. 5-8)

Possono invece comunicare grazie a legami sintattici di coordinazione, anche avversativa, o di subordinazione, che si trovano sempre e solamente all'inizio del secondo quartetto:

הֵכֵן, יִצְחָק, הֵכֵן תִּבְּת עַץ גִּפְרִי

(18, vs. 1)

כִּי שָׁם רָאָה תְּרָאָה אֲשֶׁכֶּל הַכֶּפֶר,

(18, vs. 5)

- שָׁרָה מְאֹשְׁרָה בְּהוֹד תִּצְנוּפִי,
(14, vs. 1)
- אוֹלָם כְּחֶסֶדוֹן הוּא אֵלֵי הַיּוֹפִי,
(14, vs. 5)
- הַפּוֹרְטִים זְמַרָה לְפִי הַנְּבֹל,
(45, vs. 1)
- אֶף שׁוֹרְרִים יִשְׁנֵם בְּתוֹךְ הַחֲבֵל,
(45, vs. 5)

Tuttavia due quartetti chiusi possono ugualmente essere messi in relazione grazie alla ripresa di un'indicazione di tempo o del soggetto del quartetto precedente:

- כָּל הָאָדָם כּוֹזֵב, אִם תּוֹר יִגִּיעַ
פִּיּו בְּנִקְלָה יִפְצֵה, וְלִכְבֵּד יִבִּיעַ
(31, vs. 1; 5)

Quando il discorso passa da un quartetto all'altro, il poeta cerca, al contrario, di porre una breve pausa al termine della prima unità, concludendovi, ad esempio, la serie degli incisi e magari evidenziando la separazione con accorgimenti retorici che interrompono il fluire della frase:

- צִיּוֹן הַנְּדָחָה, כִּי עַד הָאֶפֶר
הָאֵל הַמַּתְנַשֵּׂא הִטָּה פְּנֵיךְ;
וְלִמְעַן עֲנוּתְךָ וְקִהוֹת שְׁנֵיךָ,
אֵת אִמְץ הָאֲמִים הִרְבָּה גִּיפֹר;
מִתִּי? מִתִּי גִּאֲוָה בְּפֶאֶר וְשִׁפֹּר
(35 vss. 1–5)

Le medesime soluzioni si possono trovare anche nel sestetto, che però è distinto dall'ottetto per il ritmo diverso. A differenza di quel che accade nell'ottetto, in cui la pausa, minore, dopo ogni coppia di versi è sempre e volutamente rispettata, il sestetto non è mai separato in tre coppie di versi: le alternative possibili sono dunque una struttura continua (di sei versi) o due terzetti (sia equivalenti tra loro, sia comunicanti con legami sintattici di coordinazione o subordinazione).

Il sonetto si presenta così diviso in due unità: un ottetto a ritmo binario di due quartine o di un'ottava, in cui la scansione è sempre basata su

coppie di versi (rima e sintassi sono qui perciò definitivamente slegate); un sestetto a ritmo ternario, in cui può esserci una suddivisione in tre versi o, al contrario, un gruppo (che mantiene una leggera pausa) di sei versi. Poiché il poeta intende rispettare questo ritmo interno, ricorre molto più frequentemente dei suoi più immediati predecessori (caso mai avvicinandosi all'uso dei poeti ebraici del Cinquecento) a particelle che evidenziano il legame tra un'unità e la successiva: queste particelle compaiono sempre, all'interno dell'ottetto, dopo ogni coppia di versi e all'inizio del secondo quartetto; nel sestetto, esse compaiono molto raramente all'inizio del primo terzetto (il legame con l'ottetto è attuato piuttosto sul piano delle idee e dello sviluppo del tema), mentre più frequentemente si trovano all'inizio del secondo terzetto.

Questa volontà di legare le unità con passaggi logici evidenti, mantenendo il rispetto formale di pause e simmetrie, indica che il carattere epigrammatico del sonetto viene ereditato dalla poesia barocca. I teorici settecenteschi insegnano che il sonetto deve avere un 'argomento artificioso', che deve essere svolto rispettando una 'naturale e ben regolata condotta' e deve concludersi con la 'sentenza più cospicua, e più meravigliosa', laddove in genere si deve fare in modo che 'la porzione che alle Terzine si assegna... sia risaltante sopra tutto il resto del sonetto'.²¹

Nonostante il gusto musicale della scuola arcadica trovi la sua naturale misura nella canzonetta, la componente rococò del periodo tende a realizzare perfettamente i suoi minuti quadretti e i suoi piccoli sentimenti entro il breve spazio dei quattordici versi. Questi stessi ideali arcadico-rococò vengono espressi dalla poesia di Efraim Luzzatto la quale, al di là delle varie strutture di sviluppo del tema che si possono riscontrare,²² mantiene come caratteristica fondamentale il rapido volgere della situazione, o del problema, svolti (meglio sarebbe dire abbozzati nei loro tratti essenziali) nell'ottetto, verso una conclusione sentenziosa e arguta, evitando ampie riflessioni. Anche nel caso di sonetti spirituali, l'argomentazione, che di solito si trova nel sestetto (ma talvolta è presente già nel secondo quartetto), a sostegno della tesi, (di solito la tesi o la situazione occupano l'ottetto, ma esistono dei casi in cui proseguono

21 Quadrio, *Della poesia Italiana*, cit., pp. 214-15.

22 Sulle tattiche di sviluppo del tema nel sonetto ebraico cfr. Bregman, *Il sonetto ebraico*, cit., pp. 162-94.

anche nel primo terzetto) si limita ad enunciare esempi tangibili, non concetti filosofici:

אָב הָרֵאוּשׁוֹן גָּוַע, אִישׁ כְּמִתּוֹשֵׁלֵךְ
בָּא עַד קִצּוֹ, וַיִּמַּח שֵׁם וַעֲבָר,
וַיִּמַּח אַבְרָהָם, וַיִּמַּח סָלָד.

(23 vss. 9–11)

Lo spunto arguto fornito da una situazione, quale ad esempio quella della giovane malata d'amore che si reca dal medico, ottiene un effetto modesto cui senza dubbio contribuisce l'esatta ripartizione della materia tra le varie unità:

יִלְדָה יָפָה אַחַת, וּמֵאֹד אֶהְבֵּת
בָּאָה בֵּיתָה רוֹפֵא מְזוּר לְקַחַת,
לֵאמֹר כִּי זֶה יָמִים נִפְשָׁה כְּאַבְת,
אִף בְּלִילוֹת רַחֵק מִמְּנָה נַחַת.

עוֹד הַשְּׁגֵל הַזֹּאת אֶצְלוּ נִצְבֵּת,
שְׁלַח יָדוֹ, לְחַקֵּר אִם יֵשׁ קִדְחַת;
וַתַּצַּת בְּלִכְבוֹ פִּתְאֹם שֶׁלְהֵבֵת,
אֶהֱב, גִּלְכָד גַּם הוּא אֶל תוֹךְ הַפְּחַת.

נְדָהֶם, אִף מִשְׁתַּאֲהָ הִיָּה הַגְּבֹר;
עַד הַחוֹלָה שְׁנִית הַטִּיבָה טַעַם:
כִּי הָאֲדוֹן, הַאִין מִרְפָּה לְשִׁבְרָ?

אֲזוּ הוּא: הֵה רְעִיתִי, אֵל נָא תַחֲשׁוּכִי,
חֲבָשִׁי אֶת אֶת פְּצָעִי, אֲמַנְם הַפַּעַם
לֵא הָרוֹפֵא, אִף הַחוֹלָה אֲנִכִּי.

(21)

La situazione è esattamente divisa nelle due quartine, separate dal cambio di soggetto, ma legate da una particella ('*od*'); il sestetto apre con una ripresa della situazione per poi passare senza indugi al dialogo finale, che si distende perfettamente nelle due unità: nella prima terzina la domanda (di lei), nella seconda la risposta (del medico; il legame è dato dalla ripresa dell'indicazione '*az*').

Ecco dunque, per concludere, un buon esempio di “regolata condotta” e di oculata strategia, tendente a collocare la sentenza “più cospicua e più

meravigliosa” proprio a chiusura di poesia. La lezione settecentesca italiana sembra, in questo sonetto, meditata e assorbita con felicità e naturalezza, rendendo chiare le ragioni dell’interesse suscitato dal nostro poeta in varie generazioni di lettori e studiosi.