



ספר תהלים
IL LIBRO DE' SALMI

Rav Meir Halevì Letteris

Testo ebraico e traduzione italiana
Introduzione di Dante Lattes



ספר תהלים

מדויק היטיב על פי המסורה

מאח

החכם המובהק מוה'

מאיר הלוי לעטערים

IL

LIBRO DE' SALMI.

ווייען

בחנוות הארון א' רייכארט ושותפות

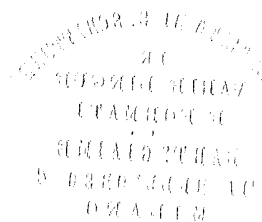
www.torah.it

שנת ה' תרל"א ליצירה

Ital. & Hebr. Ps.
1871.



Edizione digitale di www.torah.it, 5770, 2010



Dante Lattes

INTRODUZIONE AL LIBRO DEI SALMI

che precede la sua edizione critica pubblicata nel 1961, come altre opere di D. Lattes, dall'UCEI con invii settimanali dei singoli capitoli agli abbonati.

IL LIBRO DEI SALMI

Il Libro dei Salmi è in sostanza una raccolta di 150 poesie più o meno lunghe con cui vari autori hanno inteso esprimere i loro sentimenti di dolore o di speranza, di pena nella sventura o di fede in Dio, di rivolta contro la malvagità e i vizi degli uomini e di sicurezza nella giustizia del Cielo; hanno voluto talvolta rievocare fatti storici della vita nazionale o mettere in bocca ai loro fratelli e contemporanei inni sacri, componimenti da recitare in pubblico, in coro e colla musica, in occasioni solenni o in festività periodiche, o quali private invocazioni e preghiere.

POESIA INDIVIDUALE O COLLETTIVA

Fino dalle più antiche età bibliche si hanno esempi di questa specie di poesia che è orazione e inno a Dio, canto di gioia privata e familiare o nazionale, carne di vittoria o rampogna morale o anche commento a felici o tristi eventi storici. Così la cantica del mare di Mosè, accompagnata, come si farà più tardi per alcuni Salmi, da musiche e da cori, (*Esodo*, XV), così il breve inno che precedeva e seguiva i movimenti dell'Arca (*Numeri*, X, S5-36), così la preghiera di ringraziamento di Anna (*I Samuele*, II, 1-10).

Nelle cerimonie del Tempio i cori cantavano inni con accompagnamento di strumenti musicali (trombe, cembali, arpe). L'individuo singolo si immedesimava spesso colla collettività, attribuendo agli altri i suoi stessi sentimenti, problemi, timori, dolori, le sue medesime speranze ed aspi-

razioni, sicchè l'*io* diventava *noi* e il suo canto particolare, moltiplicando le sue persone prime, si trasformava in espressione generale e nazionale per tutti i tempi e per tutti i luoghi. Poichè l'uomo non è mai solo né unico nella gioia, nella speranza, nella fede, nella sofferenza, nella rampogna. L'*uno* specchia se stesso nei più ed esprime la solidarietà degli altri nelle sue pene, oppure offre il suo stesso conforto e la sua voce ai fratelli e ai vicini e diventa collettività pubblica, o viceversa i sentimenti che in un dato momento erano stati quelli di molti o di tutti vengono assunti più tardi dall'individuo singolo come suoi sentimenti personali, perché nella espressione antica e nel canto di gioia o nell'elegia delle generazioni passate egli ritrova la più nobile, la più vera e solenne manifestazione della sua contentezza, o la presentazione dei suoi problemi, o il pianto del suo lutto.

È inesatto affermare, come hanno fatto alcuni storici o critici moderni, che l'individuo singolo non ha trovato posto se non più tardi nelle espressioni o religiose o liriche dell'Ebraismo e che la persona privata è stata per lunghi secoli sommersa nel gran mare della collettività. Talvolta invece è avvenuto proprio il contrario e cioè che ad una persona singola sono state attribuite le creazioni dei secoli: David è stato citato non solo quale autore di inni probabilmente non tutti suoi, ma anche quale inventore di strumenti musicali che egli doveva aver già trovato e dei quali si era largamente servito. Così sono chiamati *kelè David* (*II Cronache*, XXIX, 26) gli strumenti musicali adoperati dai Leviti nelle cerimonie del Tempio, perché l'antico monarca era considerato non solo quale grande compositore di inni sacri (*ne'jm zemiròth Israèl*, *II Samuele*, XXIII, 1) e buon poeta elegiaco (*II Samuele*, I, 7; III, 33) ed epico (ib. XXII, 1-51; XXIII, 1-7), ma anche provetto musicista ed artista (*jodé'a menagghen ba-kinnòr; ish metiv lenagghen*, *I Samuele*, XVI, 16-18) ed inventore di strumenti musicali (*Amos*, VI, 5).

Il Graetz (*Histoire des juifs*, I, 94) attribuisce addirittura a David la creazione di quella forma di poesia intima e pia che sono i Salmi. È un vec-

chioso modo di considerare la materia di queste poesie e la loro composizione. Oggi pare che si preferisca un'altra dottrina. Il Mowinckel parla di una specie di «*Io collettivo*» per cui colui che dice: «*Io*», cioè il cantore del Tempio è in molti Salmi il re, quale personificazione, incarnazione o rappresentante della personalità collettiva, del più «*grande Io*» della comunità.

Alla base di questo genere di poesia ci sarebbe stata una tradizione fissa e predominante su cui venivano a sovrapporsi e in cui venivano ad intercalarsi nuove variazioni e nuove forme. Vedremo in seguito, nel presentare alcuni Salmi se è vero, come vuole il Mowinckel, che essi fossero in origine prodotti di cantori del Tempio ad uso di un re o di un capo popolare o di una persona privata che in occasione di una cerimonia pubblica avrebbe presentato un Salmo o una preghiera o una lauda, oppure anche composizioni liriche private, creazioni di singoli poeti.

Un libro di circa 200 pagine ha dedicato al problema dell'*io* e del *noi* nei Salmi, cioè del loro carattere individuale e singolo o nazionale e collettivo il Dottor Felix Coblenz (*Ueber das betende Ich in den Psalmen. Ein Beitrag zur Erklarung des Psalters* - Francoforte sul Meno 1897), nell'intento di completare quanto il Beer aveva scritto a proposito sull'*Individual und Gemeinde Psalmen* (Marburg 1894).

Il problema è antico, per quanto sia stato trattato nei due ultimi secoli con vario intento e con speciale passione, specialmente dagli studiosi non ebrei. La questione era già stata posta dai rabbini del Talmud (*Pesakhim* 117-a) e doveva essere risolta secondo Rabbi Eleazar nel senso che gli inni (*shiroth*) e le laudi (*tushbachoth*) del libro dei Salmi dovevano essere state composte da David come espressione personale (*ke-nèghed 'azmò*) e secondo R. Jehoshua invece come espressioni pubbliche (*ke-nèghed zibbùn*), mentre secondo i dottori, cioè secondo la maggioranza degli studiosi dell'epoca, erano ora l'una ora l'altra cosa, che è in sostanza la tesi media a cui è giunto più tardi, fra gli altri, il Beer, secondo il quale si debbono distinguere i Salmi in cui la Comuni-

tà è la protagonista, dai Salmi in cui parla l'individuo, ed altri infine in cui il soggetto è il servo del Signore.

Secondo J. Kaufmann: «una gran parte dei canti del libro dei Salmi sono espressioni individuali». L'idea che la religiosità individuale sia spuntata in Israele soltanto in epoca più tarda dipende, secondo lui, dall'aver supposto che i Salmi fossero un prodotto tardivo. Ma poiché ciò è inesatto cade anche l'idea che ne sarebbe il corollario. (*Toledoth ha-emunah*, V, p. 543).

Il Coblenz colloca fra:

i Salmi di cui è protagonista la Comunità d'Israele (*die Gemeinde*)
i Salmi 7, 9-10, 18, 20, 23, 27¹⁶, 30, 54, 56, 57, 60, 61, 65, 66,
68, 71, 74, 75, 77, 81, 83, 84, 85, 86, 102, 103, 118, 121, 123,
129, 130, 131, 135, 133, 143, 144, 145, 146;

quelli in cui il soggetto è il singolo membro della collettività, i Salmi 51, 63, 89, 106, 116, 137;

quelli in cui parla la Comunità dei fedeli, cioè il vero Israele in opposizione ai non credenti, i Salmi 5, 11, 16, 17, 19, 25, 28, 31, 32, 34, 36, 38, 49, 55, 59, 64, 88, 92, 94, 120, 140;

quelli in cui sono immaginati quali interlocutori i singoli membri della Comunità dei pii, i Salmi 22, 26, 35, 40, 41, 52, 69, 109, 111, 119;

quelli in cui parla il poeta stesso, i Salmi 3, 4, 6, 8, 13, 14, 27¹⁴, M4, 37, 39, 42, 43, 45, 62, 73, 78, 104, 110, 122, 139, 142;

quelli in cui il poeta presenta quali soggetti ed autori un re o principe del popolo, i Salmi 2, 101;

quelli in cui l'*Io* che prega non viene presentato nel discorso diretto o non può essere precisamente individuato, i Salmi 91, 141.

Il Beer distingue gli *Ich-Lieder*, cioè i Salmi in cui è protagonista il

singolo individuo, dai *gemischte Lieder* (*Io e noi*), in cui cioè le persone del canto sono l'uomo privato e la collettività e finalmente i Salmi in cui si ha solo un *noi*, oppure nessun *io* o nessun *noi* quali protagonisti.

Il Segal sostiene che tanto i canti individuali quanto quelli collettivi erano stati all'origine il prodotto di poeti singoli ed erano stati recitati in pubblico col canto e con l'accompagnamento della musica. La distinzione tra poesia individuale e collettiva non si può, secondo lui, esattamente stabilire, giacché anche il canto pubblico fu in origine creazione del singolo autore. Talvolta l'*io* si cambia in *noi* nel corso dell'inno o viceversa (SEGAL *Mevò ha-miqrà*, III, pag. 521-522).

Secondo alcuni commentatori poi l'inno personale e privato fu più tardi destinato al culto pubblico coll'aggiunta di qualche frase che ne estendeva il significato (vedi il *Commento* di CHAYES al Salmo 69).

Il problema degli autori e della data dei singoli Salmi è d'incerta soluzione ed è stato vivamente e variamente discusso dagli studiosi della Bibbia; esso ha però un valore relativo che non esiste affatto per chi aderisce alla tradizione e accetta il nome dell'autore che molti Salmi portano in testa. Noi non ci occuperemo di questo problema perché sarebbe sproporzionato agli scopi e al carattere di questa pubblicazione e perché la sua soluzione poco sicura non influirebbe sostanzialmente sulle nostre modeste esercitazioni. Se c'è qualcuno tra i nostri lettori che sia desideroso o capace di avventurarsi su questa strada, può consultare l'ampia letteratura che vi è dedicata e specialmente le opere del GUNKEL, *Die Psalmen* (1926), del KITTEL, *Die Psalmen*, (1929), del MOWINKEL, *Psalmenstudien* (1921-1924), del lo SCHMIDT, *Die Psalmen*, (1934) e d'altri molti. In ogni modo e ormai caduta quella specie di critica estrema che ritardava la composizione di gran parte dei Salmi ad epoche molto tarde, ai tempi degli Asmonei e all'età del II Tempio. Ma né la lingua né il pensiero né la forma né la storia politica o religiosa o letteraria permettono di fissare ad epoche così tarde la composizione e la raccolta dei Salmi (SEGAL, l.c., pag. 546 e sgg.)

LA COMPOSIZIONE DEL LIBRO DEI SALMI

Il libro dei Salmi si chiama in ebraico *Séfer tehillim*, plurale rabbinico anomalo da *tehillàh* = lode che dovrebbe fare al plurale *tehillòth* (Salmi, XXII, 4; LXXVIII, 4). È un titolo che non copre né rappresenta la qualità o il genere delle 150 poesie che vi sono contenute, poesie che non sono tutte inni di lode a Dio. Ma siccome Dio è sempre presente ed è al centro delle idee e dei sentimenti dei poeti ebrei, anche quando il componimento non è destinato alle cerimonie sacre o alla preghiera, si può capire perché, volendo dare alla raccolta un nome che ne indicasse la natura o ne riassume l'argomento generale e prevalente, sia stato preferito quel titolo.

La raccolta dei Salmi è divisa, nel canone biblico, in 5 libri di varia ampiezza e contenuto:

- Il primo libro contiene 41 canti dall'1 al 41;
- il secondo libro contiene 31 canti dal 42 al 72;
- il terzo libro contiene 17 canti dal 73 all'89;
- il quarto libro contiene 17 canti dal 90 al 106;
- il quinto libro contiene 44 canti dal 107 al 150.

Questa ripartizione può essere stata determinata da ragioni di contenuto o di data. Sta il fatto che dei 41 Salmi del primo libro, 37 recano quale autore David; solo il 1°, il 2°, il 10°, e il 33° sono anonimi. Il 1° Libro si chiude con una eulogia: «Sia benedetto il Signore Dio d'Israele dall'eternità all'eternità. Amen e Amen».

Gli autori dei canti compresi nel secondo libro sono quattro: 18 recano il nome di David, 7 quello di Qòrach, 1 quello di Salomone, 1 quello di Asàf e 4 sono anonimi. E poiché il nome di David quale autore compare una volta anche nel terzo libro, una volta nel 4° e 16 nel 5°, sembra

lecito chiedere perché siano dichiarate chiuse le preghiere di David coll'ultimo Salmo del libro 2°, attribuito oltre a tutto a Salomone o dedicato a lui. Il 2° libro termina con una analoga eulogia più ampia e più solenne della precedente e di tutte le seguenti, cioè:

«Sia benedetto l'Eterno Iddio, Dio d'Israele, il quale solo fa prodigiose cose e sia benedetto il Suo Nome glorioso in eterno. Che la Sua gloria riempia tutta la terra. Amen e amen. Sono terminate le preghiere (tefilloth, anziché tehilloth, come c'era da attendersi e quale è infatti la lezione dei Settanta) di David figlio di Jesse».

Del III libro sono attribuiti ad Asaf 11 Salmi, ai benèlQòrach 4, se va attribuito a loro il Salmo 88 che reca anche il nome di Hemàn ha-ezrachì, a David I e ad Etàn ha-ezrachì 1. Il 3° libro chiude come al solito con una benedizione a Dio ma più breve delle due prime: «Sia benedetto il Signore, in perpetuo. Amen e amen».

Nel 4° libro compaiono quali autori Mosè e David per uno o 2 Salmi, gli altri 14 sono anonimi. La chiusa suona come al solito: «Sia benedetto il Signore Dio d'Israele da una all'altra eternità. Tutto il popolo dica Amen. *Halelujàh*».

I Salmi del 5° libro sono attribuiti: 1 a Salomone, 16 a David e gli altri 27 sono anonimi.

Quanto alla lunghezza si devono notare: il Salmo 18 composto di 51 versi, il 22° di 32, il 37° di 40, il 68° di 36, il 69° di 37, il 78° di 72, l'89° di 53, il 105° di 45, il 106° di 48, il 107° di 43, il 119°, che è il più lungo di tutti, di 176 versi divisi in 22 stanze in ordine alfabetico, di 8 versi ciascuna. Fra i più brevi ci sono il 117° di soli 2 versi, il 133° e il 134° di 3 versi.

Ci sono poi strane ripetizioni, cioè canti ripetuti in tutto o in parte due volte; il Salmo 53° ripete con qualche variante il Salmo 14°; il Salmo 70° riproduce i versi 14-18 del Salmo 40°; i versi 8-12 del Salmo 57° sono riprodotti, salvo alcune varianti, nei versi 2-6 del Salmo 105° e i versi 7-14 del Salmo 60° nei versi 11-12 dello stesso Salmo 105°. Si deve pensa-

re a lezioni diverse a cui il redattore finale volle rimanere scrupolosamente fedele, senza immaginare che i libri non erano stati ordinati in una sola volta e da un solo compilatore, ma ci era voluta l'opera e la mano di varie persone.

GLI AUTORI

Fra gli autori Mosè, David e Salomone non hanno bisogno di essere presentati. Heman ha-ezrachì del Salmo 88° era il capo dei cantori e forse era fratello di quell'Etan che sarebbe stato l'autore del seguente Salmo 89°. Non si sa se debba considerarsi come l'autore o il musico del canto 88 che è attribuito prima, nel titolo stesso, ai figli di Qòrach. Hetan ha-ezrachì è citato a sua volta nel 1° libro dei Re (V, 11) fra i famosi saggi dell'antichità e in I Cronache (XXV, 3) fra i musicisti, i cantori e i poeti nominati da David. I benèl-Qorach erano una famiglia di leviti dell'epoca davidica (*II Cronache*, XX, 19). Asaf era un cantore e poeta di stirpe levitica (*I Cronache*, VI, 24; XV, 17, 19; XVI, 5), anche egli dell'era davidica. Jedutun era pure un levita nominato da David quale musico insieme ad Asaf e Heman (*I Cronache*, XVI, 41-42; XXV, 1).

IL GENERE DELLA POESIA DEI SALMI

Dobbiamo infine parlare del genere di poesie che fanno parte dei Salmi e poi degli strumenti musicali che ne accompagnavano il canto.

Il nome più frequente che portano i Salmi è quello di *mizmòr* che è attribuito a 37 Salmi. È un sostantivo che deriva dal verbo *zamàr* che nella forma attiva semplice (*qal*) significa potare, tagliare (*Levitico*, XXV, 3), da cui *zemoràh* = tralcio (*Numeri*, XIII, 23), e *mazmeràh*, falce da potatura (*Isaia*, XVIII, 5) e nella coniugazione forte (*pièh*) vuol dire «cantare con accompagnamento di strumenti musicali»; da questa

radice proviene *zammàr* cantore, musico (*Ezra*, VII, 24), *zimirà*, canto, carne (*Salmi*, CXVIII, 14; *Isaia* XII, 2) e prodotti scelti, decantati, frutta prelibate (*Genesi*, XLIII, 11).

Il termine *shir* (canto, cantica, poesia) si trova una volta da solo (*Salmi*, XLVI); più spesso è aggiunto a *mizmòr*, così *shir mizmòr* (XLVIII, LXVI) o *mizmòr shir* (LXVII, LXVIII). Sarebbe stata chiamata *shir* una poesia recitata soltanto e non cantata né musicata, come starebbe a indicare il verbo *dibbèr* che l'accompagna in *Giudici* V, 12, e *shir mizmòr* o *mizmòr shir* era detto un inno cantato in coro e accompagnato dalla musica? Ma perché talvolta la parola *shir* precede *mizmòr* e altra volta avviene il contrario? E siccome *mizmòr* indica già per se un inno cantato con accompagnamento della musica, il doppio appellativo non sembra superfluo? E che cosa distinguerebbe *shir* (sostantivo maschile, canto) da *shirà* (sostantivo femminile, cantica) come sono intitolati il Salmo XVIII e la sua medesima lezione riprodotta in II Samuele XXII, i quali ambedue concludono con la frase *'al shimchà azammèra*, dove il verbo *zammér* designerebbe già un vero e proprio *mizmòr*? Il Segal pensa che il nome più solenne di *shirà* designi una cantica unica, lunga, come il carne di Mosè sul mare (*Esodo*, XV, 1) e l'ultimo suo carne di congedo (*Deuteronomio*, XXXI, 19, 30, XXXII, 44). Ma son chiamati *shirà* anche la poesia di Isaia (V, 1-8) alla vigna tralignata o quella alla meretrice (*Isaia*, XXIII, 15-16); il carne mosaico sul mare fu cantato in coro dalle donne d'Israele ed accompagnato dalla musica dei cembali e dalle danze (*Esodo*, XV, 20). S. D. Luzzatto vuole che tanto la cantica di Mosè quanto quelle di Devorah e di David fossero cantate in coro, intercalando ogni due o quattro emistichi una specie di ritornello, che in quello di Miriam suonava *sus ve-rohevò ramà ba-jam* (*Esodo*, XL 21), in quello di Devorah: *barechù Adonai* e nella terza: *erchomchà Adonai hizqi*. Perché poi il Luzzatto si corregga ammettendo che solo la cantica riportata nei Salmi sia stata cantata in coro, secondo una recensione posteriore fatta appositamente ad uso del tempio, non si capisce (S. D.

Luzzatto, *Grammatica della lingua ebraica*, 1869, pag. 575). Né si può affermare che il nome di *shirà* designasse una poesia epica o storico-politica, perché né il carne della vigna né quello della meretrice possono meritare questi aggettivi. Secondo il Kaufmann, tanto il *shir* quanto il *mizmòr* erano legati al canto e alla musica ed avevano quale appendice la danza e la processione (l.c., pag. 502).

Altra specie di poesia è il *nichtàm* come sono intitolati i Salmi XVI, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX. La parola è di significato incerto né le varie ipotesi o traduzioni alquanto elaborate e fantastiche che ne sono state date dai rabbini, dai Settanta, dagli esegeti e grammatici appaiono soddisfacenti. Alcuni vogliono che sia voce analoga o corrotta di *nichtàv*, come in Isaia (XXXVIII, 9) è chiamata l'orazione poetica ed elegiaca del Re Khizqijahu; altri lo derivano da *kétem*, oro, nel significato di canto aureo o da *katàm*, pulire o nascondere, cioè canto ben levigato o segreto quale confessione di colpe involontarie o ignote.

Maskil sono chiamati i Salmi XXXII, XLII, XLIV, XLV, LII, LIII, LIV, LV, LXXIV, LXXVIII, LXXXVIII, LXXXIX, CXLII: titolo che significherebbe, secondo alcuni, poesia didascalica (*shir limmudì*, come scrive Chajes nelle sue note a pag. 26 del Commento ai Salmi), ma il nome non si adatterebbe a molti dei canti a cui viene preposto o attribuito; oppure poesia artistica, ingegnosa, dotta, da *sékhel*, intelligenza, buon gusto, o semplicemente canto, da una radice araba che significa cantare. Però anche altre poesie sono canti senza essere chiamati *maskil*.

Un altro titolo di significato dubbioso è *shiggajòn* (*Salmi*, VII) che si legge al plurale *shigjonoth* in *Chavaqquq* III, dove però sembra trattarsi piuttosto di uno strumento musicale che di un genere di poesia. Il vocabolo si fa derivare da una radice inusitata *shagà* che vorrebbe dire chiamare forte, cantare e quindi canto, melodia a voce spiegata, oppure espressione di forte passione, effusione di vivo desiderio. Si può avvicinare allo *shiggajòn*, per quanto sia forse l'opposto, l'altro termine di

higgajòn, che sembra termine egualmente musicale. Esso ricorre nel Salmo IX, 17 e nel XCII, 4 ed in questo compare insieme all'arpa (sul *higgajon* col *kinnòr*). *Hagah* da cui deriva il sostantivo *higgajon* (come *shiggajon* da *shagàh*) significa in realtà parlar piano, mormorare, sussurrare, gemere come fa la colomba (*Isaia*, XXXVIII, I4), per quanto sia detto anche per il leone che freme e brontola sulla preda (*Isaia*, XXXI, 4) e indica un parlare interno, una meditazione (*hegjon libbi: Salmi* XIX, 15), quasi un pensiero appena espresso.

Altri due titoli sono: *tehillàh* e *tefillàh*. Il primo, preposto al Salmo CXLV, non vuol dire altro che lauda, perché il poeta intendeva esaltare il nome di Dio (verso 2) e cantarne le lodi (verso 21); il secondo, che è il titolo dei Salmi, XVII, LXXXVI, XC, CII, CXLII, non vuol dire altro che orazione, gli autori infatti chiedono a Dio di ascoltare la loro preghiera sincera e onesta (XVII, 1; CII, 1) e di soccorrere ai loro dolori e alla loro miseria. Il Segal si chiede perché questi due titoli di *tehillah* e di *tefillah* si leggano soltanto in sei Salmi; probabilmente perché l'autore stesso li aveva suggeriti, anche se non erano stati scelti da lui in origine, ed egli non aveva inteso designare l'uno come lauda, gli altri come orazioni o suppliche.

Un'altra specie di Salmi (14) porta il nome di *shir ha-maalòth* (sono i Salmi CXX, CXXII, CXXIII, CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV), e uno di *shir la-maalòth* (Salmo, CXXI). Sembra che essi formassero una serie separata o una sezione distinta. In italiano questo titolo è tradotto con «canticò dei gradini» alla maniera dei Settanta. «I Salmi erano cantati - nota Chajes - salendo uno ad uno quindici gradini. Ma dov'erano questi gradini? La Mishnàh di Succà (51 b) dice che si trattava dei 15 scalini che nel Tempio conducevano dal recinto degli Israeliti all'atrio delle donne». «I pii e gli uomini di azione danzavano con torce accese in mano e recitavano inni e laudi, mentre i leviti con arpe, timpani e trombe ed altri molti strumenti musicali, scendevano i 15 gradini

che dall'atrio degli Israeliti menavano a quello delle donne, in corrispondenza ai 15 Salmi dei gradini sui quali i leviti si indugiavano coi loro strumenti musicali e cantavano, in coro». È opportuno però ricordare - continua Chajes - che c'erano *maalòth*, scalini, anche nel Monte del Tempio (*Talmud, Shabbath* 115 a). Nella Scrittura poi il vocabolo designa anche il rimpatrio dalla Babilonia, il ritorno dall'esilio (*Ezra*, VII, 9). Secondo alcuni Rabbini quei Salmi erano stati per la maggior parte composti a quel tempo (v. Salmo CXXVI), sebbene esso sembri alludere ad un'epoca posteriore, quando cioè la città di Gerusalemme era già risorta e ricostruita. È opinione quasi universale tra gli studiosi che si tratti di canti dei pellegrini che si recavano nelle solennità al Tempio di Gerusalemme. Contro questa ipotesi si è obiettato che, ad eccezione del Salmo CXXII e forse del CXXI, questi inni non parlano affatto di pellegrinaggio, mentre ce ne sono anche altri che, come i Salmi XLIII, XLIV, LXXXIV, vi alludono esplicitamente senza essere compresi in questa sezione né chiamati con questo nome. Altri vedono in questo titolo una notazione musicale o ritmica per cui ciascun verso sarebbe legato al precedente mediante la ripetizione di alcuni termini, come in una specie di scala; così nel Salmo CXX *lashòn remijàh* si legge nel II e nel terzo verso, il verbo *shakhèn* è ripetuto nel V e nel VI e la parola *shalòm* si trova nel VI e nel VII.

Ci sono poi i Salmi CXI, CXII, CXIII, CXXXV, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CXLIX e CL che cominciano colla parola *Halelujàh* (lode al Signore). Alcuni si chiudono con lo stesso invito col quale terminano i Salmi CXV, CXVI, CXVII.

LA MUSICA CHE ACCOMPAGNAVA I SALMI

I termini musicali e gli strumenti che dovevano accompagnare i Salmi sono molti e non tutti di sicuro significato. 54 Salmi cominciano colla parola *lanuzéach* (e cioè 19 nel primo libro, 24 nel secondo, 8 nel

terzo; nessuno nel quarto e 3 nel quinto), termine che è per lo più tradotto «al direttore del coro» o «al capo dei musicisti», *menazéach* essendo chiamato in generale chi dirige o è preposto ai lavori (*I Cronache*, XXXII, 4). Il *menazéach* non solo dirigeva il coro, ma componeva anche la musica di ogni pezzo, secondo il desiderio dell'autore e lo strumento da lui suggerito.

I Salmi IV, VI, LIV, LV, LXVII, LXXVI, dovevano essere accompagnati dal *neghinòth* cioè da uno strumento a corda perché *nagàn* e *nagghèn* significano pulsare, toccare, modulare. David era bravo «sonatore d'arpa» (*menagghèn ba-kinnòr*, *I Samuele*, XVI, 16). Il termine ricorre anche in *Chavaququ* (III, 19).

Un altro strumento di ignota natura era il *nekhilòth* del Salmo V. È ritenuto analogo al flauto (*chali*) che era largamente usato nei pellegrinaggi al Tempio (*Isaia*, XXX, 29). Ibn Ezra suppone invece che la parola *nekhilòth* fosse il principio di una poesia, la cui musica doveva essere applicata a questo Salmo.

Un altro strumento era lo *sheminith* dei Salmi VI e XII, che avrebbe designato un'arpa ottacorda come ne esisteva una decacorda (*Salmi*, XXXIII, 2; XCI, 4), oppure una specie di coro ad otto voci o una cantata in ottava bassa. «La consueta interpretazione di *sheminith* nel significato di «ottava» vorrebbe dire o «arie in ottava» o «strumento ad otto corde», come la cetra o la lira, che sarebbe il senso più probabile, dato che in un altro passo (*I Cronache*, XV, 26) si fa menzione di cetre di otto corde (*be-khimmoth al ha-sheminith lenaezèach*). Saadià Gaon dice che l'espressione *'al ha-sheminith* dimostra che i leviti usavano otto specie di motivi, ognuno dei quali veniva assegnato ad uno speciale gruppo di cantori. R. Petachjà (XII secolo) riferisce che gli ebrei di Bagdad, in base al termine *'al ha-sheminith*, avevano otto maniere di cantare i Salmi (E.WERNER, *The eight modes of music*, HUCA, XXI, 1948, p. 220-221). Ibn Ezra dà le due interpretazioni: «*keli niggun jesh lo shemonah jetharin*» o «*pijùt lo shemoheh ne'jmòth*» (Uno strumento

musicale a otto corde o una musica di otto motivi).

Inteso come canto in ottava bassa lo *sheminith* sarebbe stato l'opposto dell'*alamòth* del Salmo XLVI che doveva indicare una musica da soprano, adatta cioè ad una voce di *almà* o giovane donna o di bambina. Il Rothmüller, constatando che *almà*, plurale *alamoth*, significa ragazza, giovane donna, vorrebbe dedurne che il termine deve avere il senso di leggero, sottile, tenero, alto, le giovani voci femminili essendo voci di soprano, acute. (A. M. ROTHMÜLLER, *The Music of the Jews*, 1954, p. 26).

Il Segal sostiene, sulla base di notizie del Talmud (*Arakhin*, 2) che si trattasse di voci infantili, perché i piccoli figli dei Leviti partecipavano ai cori del Tempio insieme cogli uomini, per conferire maggior grazia e delicatezza alla musica.

Secondo altri era uno strumento venuto da Elam (*elamòth*) o il principio di una canzone popolare il cui motivo doveva essere applicato all'inno sacro. In *I Cronache* XV, 20 si parla di musicisti che suonavano *binvalim 'al 'alamòth* cioè «con liuti sull'*alamòth*» per cui il termine *alamòth* dovrebbe indicare non gli strumenti che qui sono i liuti, ma, analogamente allo *sheminith* del verso 21, una specie di canto o di motivo o di voci accompagnati qui dalle arpe, anziché dai liuti.

Nei Salmi VIII, LXXXI, LXIV abbiamo il *ghittit* inteso per lo più come uno strumento musicale originario della città di Gath, oppure un canto simile a quello usato dai vignaiuoli quando pigiavano l'uva nei tini, che era per loro una stagione lieta (*Isaia*, XVI, 10; *Geremia*, XXV, 30).

Nel Salmo IX la musica o lo strumento che doveva accompagnare il canto, o il motivo adatto a quella lauda, sono indicati con un termine strano *al muth la-ben*, il cui significato è pressoché incomprensibile. Alla lettera significherebbe «per la morte del figlio», alludendo forse ad una nota canzone popolare a noi ignota, ma si tratterebbe di una ben strana applicazione, cioè si sarebbe adattata una musica elegiaca e naturalmente triste ad una lirica di vittoria, di gioia (vedi vv. 3 e 15) e di re-

denzione. Però l'ipotesi è stata spiegata e quindi resa plausibile in questo modo e cioè: fra i *mishnim* o leviti subordinati, di secondo ordine, che funzionavano da cantori o coristi o musicisti al tempo di David, è nominato in una lista riportata in I Cronache XV, 18 un certo Ben, il cui nome però scompare nell'elenco del seguente verso 20 ed è sostituito da quello di Azarjahu. Si è quindi supposto che nel frattempo egli fosse improvvisamente morto, come era accaduto a Uzzà (ib. XIII, 11). Il Gesenius dice che il suo coro musicale si sarebbe perciò chiamato *muth la-ben* come un'altra classe di cantori era stata chiamata Jedutum (*Salmi* LXXII, 1). La preposizione articolata *la* significherebbe *del* e l'articolo sarebbe stato premesso, come accade altre volte, ad un nome proprio Ben. La spiegazione per quanto ingegnosa è nondimeno molto strana e dubbia.

Il Salmo XXII doveva essere accompagnato da una musica o da uno strumento indicati colle parole *ajéleth ha-sháchar* che alla lettera significano «cerva dell'alba». Secondo i più non si doveva però trattare di uno strumento ma di un motivo popolare molto noto che aveva accompagnato un inno all'alba, in cui il poeta magnificava la bellezza dell'aurora, simile per la sua lievità alla cerva, essendo la sua una specie di corsa davanti al sole, come un uccello dalle agili penne. L'alba ha le ali (*Salmi* CXXXIX, 9) o le palpebre (*Giobbe*, III, 9; XLI, 10) dalle lunghe ciglia che filtrano attraverso le nubi. I poeti greci - nota Gordon - rappresentavano l'aurora come una giovanetta dai begli occhi.

Quattro Salmi (XLV, LX, LXIX, LXXX) dovevano essere cantati o sopra uno strumento a forma di giglio (*shoshan*) o erano stati affidati per la musica ad uno dei 24 corpi corali costituiti al tempo di David, dei quali il primo libro delle Cronache (XXV, 9-31) dà la lista; cotesto corpo sarebbe stato diretto da un certo Shushan o Sheshan (*I Cronache*, II, 31) ed avrebbe avuto come sua sede la località di Eduth o Adithajm (*Giosuè*, XV, 36), per cui era chiamato Shoshannim o Shoshan Eduth o Shoshannim Eduth. Questa interpretazione data dal Gesenius appare

eccessivamente elaborata e complicata, perché è difficile spiegare come il capo dei musicisti Sheshan fosse diventato Shoshan e poi Shoshannim al plurale e come mai la località di Adithajm fosse stata mutata in Eduth e si fosse costruito il termine di Shoshannim Eduth di così anomala struttura grammaticale. Per cui si dovrà pensare ad una canzone d'amore in cui la sposa era assomigliata al giglio, candido e puro fiore e al cui motivo si doveva ispirare la musica di quei Salmi. Il Prof. Tur-Sinai ha proposto una nuova interpretazione. Secondo lui il termine Shoshàn avrebbe designato il *cyperus papyrus* sul quale gli amanuensi scrivevano i loro poemi. Shir *jedidòth* o *jedidùth* è chiamato infatti il Salmo XLV e *jediduth nafsci* è chiamata in Geremia XII, 7, l'anima gemella a lui cara. Forse Shoshan Eduth o Shoshannim Eduth erano le parole con cui cominciava la canzone e volevano dire che il giglio o i gigli erano attestato, testimonianza, pegno di candore, come la giovane che andava sposa.

Al mahalàth (Salmo LIII e LXXXVIII) era forse l'inizio d'una canzone in cui il poeta si lamentava per un dolore da cui era afflitto o forse per una malattia d'amore, come quella della sposa del Cantico dei Cantici (II, 5) o per altra pena di cuore (*Proverbi*, XIII, 12). Nel Salmo LXXXVIII il termine *al machalath* è seguito dal verbo *le-annòth* che potrebbe voler dire da cantarsi in coro, come in Esodo XXXII, 18, *annòth* significa, secondo il Luzzatto, «suono di canti» e come in Isaia XXVII, 2, *annu-lah* significa «cantatele», il verbo *'anàh* nella coniugazione intensiva ha il medesimo senso di rispondere, replicare, soggiungere, cantare (*Esodo*, XV, 21). Nel Salmo LIII il poeta sembra avvilito a causa della depravazione generale, nell'LXXXVIII è oppresso da mali fisici senza speranza né conforto alcuno. Altri vorrebbe leggere *al mecholòth* cioè «colle danze» come in Giudici XXI, 21 o con l'accompagnamento di uno strumento musicale chiamato *machòl* e citato spesso nella Bibbia accanto al *tof* al *kinnòr*, all' *uggàv*.

In I Samuele XXI, 12 e XXIX, 5 ricorrono tanto il sostantivo (*ba-*

mecholòth) quanto il verbo (*ja'ani*) come nei due Salmi citati. Secondo il Luzzatto il termine *machòl*, plurale *mecholòth*, indicherebbe tanto la danza quanto una specie di strumento musicale usato per lo più nei balli (*Commento a Esodo XV, 20*).

L'*Jduthun* (XXXIX) e *Al jeduthun* (LXII, LXXVII) può indicare o il compositore e maestro che doveva musicare il Salmo o i coristi che l'avrebbero cantato o il carattere del motivo che doveva essere applicato all'inno, o anche lo strumento in cui doveva essere suonata la sua musica. In I Cronache XVI, 41 e in II Cronache V, 12; XXXV, 15, *Jeduthun* era, insieme con *Heman*, uno dei principali sacerdoti musicisti e cantori dal cui nome sarebbe stata intitolata una data specie di musica o un dato strumento. Un'altra canzone il cui motivo doveva essere adattato al Salmo LVI cominciava colle parole *jonàth élem rechoqim*, cioè «la colomba che ha nidificato sul ramo d'una quercia lontana» come dice Chajes o «la muta colomba dalle lontane terre», se non si vuol accettare la correzione proposta da Gesenius «*jonàth El me-rachòq jam*» cioè «la colomba di Dio dal lontano mare», con cui sarebbe stato rappresentato il popolo ebraico esule e muto vivente oltre il mare. È una frase molto oscura nella sua lezione attuale.

Lo stesso deve dirsi di un'altra indicazione dello stesso tipo: *al tashkchéth* dei Salmi LVII, LVIII, LIX, LXXV, che era molto probabilmente il principio d'una nota canzone di carattere forse georgico, se si ripensa al verso di Isaia (LXV, 8): «Così dice il Signore: Come si trova il mosto nel grappolo, per cui si raccomanda di non guastarlo (*al tashkhitéhu*) perché esso contiene una benedizione, così io farò a favore dei miei servitori, in modo di non rovinar (*le-vilti hashkhit*) tutto».

Più chiare sono le due iscrizioni *le-lamméd* del Salmo LX e *le-annòth* del Salmo LXXXVIII. *Le-lamméd* è una raccomandazione dell'autore ad insegnare, a diffondere, a tramandare quell'inno e a farlo cantare dai giovani come un impulso a nobili e coraggiose gesta. Mosè aveva raccomandato di insegnare agli israeliti del deserto, che si preparavano a

conquistare la loro terra, la cantica composta da lui alla vigilia della sua morte perché servisse di monito ai posteri (*Deut.*, XXXI, 19). David aveva composto un'elegia in morte di Saul e di Jonathan nell'intento di educare i figli della tribù di Giuda a tirare d'arco (*II Sam.*, I, 18) e aveva cominciato un altro suo inno epico col ringraziare Dio di averlo esercitato alle battaglie (*ha-mlamméd jadai la-qràv*, *Salmi*, CXLV, I).

Un termine musicale ripetuto numerose volte tanto in mezzo quanto alla fine di molti Salmi ed anche nell'orazione del profeta Chavaquq, è la parola *sélah*. È interpretata per lo più come *elevazione della voce*, ed interviene di solito o alla fine d'una strofa o alla fine della canzone, ma qualche volta anche nel bel mezzo d'un verso. È opinione molto plausibile di David Kimkhi che il Buxtorfio riporta così nel suo latino: «R. D. Kimkhi scribit Elevationem significare, quasi a *salàl* irregolari forma deductum, quod ibi cantores vocem elevarent. Possit et a *salàh* esse, quasi vocis stemendae et rimittendae symbolum, notans communitatem pausam, in qua voces omnes aequabili et temperato contentu quasi sternebantur et pausabant, non tam moderatae respirationis quam gravis cujusdam suavitatis causa». Sarebbe l'indicazione di pausa, *silluq-intervallum psallendi* -, come dice Agostino. Secondo i Settanta significherebbe *diapsalma* che vorrebbe dire cambio, sostituzione d'una parte del coro all'altra che aveva terminato il suo compito o la sua parte. Il termine *sélah* è stato pure inteso dagli antichi nel senso di sempre, in eterno (*nézach, séla, vaéd*).

GLI STRUMENTI MUSICALI

Lo strumento forse più noto, più antico e più celebre è il *kinnòr* di cui si faceva risalire l'invenzione a Juval (*Genesi*, IV, 21; *Salmi*, XXXIII, 2, XLIII, 4; XLIX, 5; ecc.). Sarebbe la cetra o l'arpa che David stesso suonava con così finissima arte (*I Sam.*, XVI, 23), ed aveva forma curva o arcuata. Secondo R. Jehudah bar Elay aveva sette corde che sarebbero

salite ad otto nell'era messianica (*Midrash Tehillim, Salmi LXXXI, 9*). Il *kinnòr* è spesso citato insieme col *nével* e coll'*uggàv*.

Curt Sachs scrive che, secondo la Bibbia, il materiale del *kinnòr* era il legno, probabilmente il cipresso, sebbene nell'età monarchica fossero adoperati legni esotici e metalli preziosi con decorazioni d'oro e d'argento. Quanto alla forma, molte monete coniate in Palestina fra il 132 e il 135 av. l'E.V. mostrano varie forme di *kinnòr* con contorni curvi e traverse orizzontali; ma poiché risalgono a migliaia di anni dopo l'era della Genesi e a 1200 anni dopo il Re David, non si può attribuire troppa importanza a fonti così tarde. (CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, 1940, pag. 107). Il *nével* (*Salmi XXXIII, 2*) era pure una specie di arpa o cetra primitiva. Era il *nabla* dei greci e il *nablium* dei latini ed era considerato lo strumento che superava tutti gli altri (*she-hu menabbèl col mine zémer*).

Secondo il Rothmüller il *nével* doveva essere uno strumento più primitivo del *kinnòr*. «Il fatto che il vocabolo *nével* significa anche brocca o otre potrebbe indicare che lo strumento si chiamava così per la sua forma o per il suo corpo risonante. Può darsi, ma è inverosimile, che si trattasse d'uno strumento a percussione a scopo d'accompagnamento. Ma poiché il *kinnòr* e il *nével* sono ricordati insieme, si può presumere che fossero simili» (ROTMÜLLER, l.c., pag. 25).

Secondo il Sachs il *nével* era uno strumento a corda. Arpa, cetra, lira, liuto? Il liuto, a due o tre corde in tutte le antiche civiltà, andrebbe escluso, perché Giuseppe Flavio (I secolo) riferisce che aveva 12 corde su cui passavano le semplici dita.

La Volgata lo traduce per lo più *psalterium* che indicherebbe una specie di arpa verticale angolare che Gerolamo descrive così: «*psalterium lignum illud concavum unde sonus redditus superius habet*».

Anticamente - scrive il Gordon - (*Commento ai Salmi, III, pag. XVIII*) il *nével* era di due specie: c'era il tipo egiziano a forma d'arco e l'assiro a forma di triangolo. Ambedue le specie si trovavano, a quanto pare,

anche presso gli Ebrei. Dapprima il *nével* aveva due o tre corde, poi giunse fino ad averne anche venti e più. C'era un *nével* di 10 corde (*nével ásòr*) costruito con arte speciale.

L'*uggàv* (*Salmo CL, 4*) era il flauto, che doveva essere stato in origine uno strumento adoperato dai pastori nomadi e poi accompagnò canzoni d'amore, quelle che Ezechiele (*XXXIII, 32*) chiamava *shir ágavim*. L'*uggàv*: (la cui invenzione è attribuita allo stesso Juval, famoso suonatore delle prime epoche del mondo) era secondo S. D. Luzzatto, che lo traduce per salterio, una specie di cetra di forma però un po' diversa, come diverso dalla *cithara* era il *psalterium* perché, secondo Girolamo, «*cithara deorsum percuitur, psalterium vero sursum, cithara deorsum habet coramen, psalterium sursum*». Secondo Curt Sachs (*The History of Musical Instruments*, 1940, p. 106) doveva essere un flauto lungo, largo, verticale. «Questo strumento, usato per lo più dai pastori, dev'essere esistito in Palestina, come esisteva in Mesopotamia, in Egitto e nell'antica Arabia».

Un altro strumento molto in uso era il *chalil*, tibia, fistula, perforata et concava, cioè una specie di flauto o cornamusa, o secondo altri tamburo che veniva percosso con un legno detto *abuv* (S. D. Luzzatto, *Commento a Isaia, V, 14*).

Il *tof* era il cembalo o tamburello o timpano che è stato poi identificato collo stesso *chalil* (*Talmud Arakhin, 10b*) o considerato uno strumento a parte. I traduttori moderni della Bibbia lo chiamano flauto. Secondo il Sachs era una specie di doppio oboe, usato tanto nelle liete festività quanto nelle cerimonie tristi. Secondo il Gordon era lo strumento musicale più popolare e più antico e profano; era usato nella festa delle primizie e poi fu introdotto anche nelle cerimonie sacre e in quelle di lutto. Era fatto di canna o di legno forato, con diversi buchi grandi e piccoli in tutta la lunghezza, oppure era formato da un cerchio di metallo o di legno su cui era tesa una pelle; nel cerchio erano apposti piccoli pezzi di metallo; si teneva lo strumento in alto colla sinistra e si

percuoteva colla destra. Secondo il Sachs era fatto d'un cerchio di legno e molto probabilmente di due pelli senza alcun congegno o stecca per farlo tintinnare.

Il tamburello era suonato esclusivamente dalle donne (SACHS, l. c., p. 108). Secondo il Gordon qualche tamburello era fornito di cinque corde tese per tutta la larghezza e di buchi dove veniva introdotto qualche cosa che gli dava maggior dolcezza di suono. In altri c'erano buchi più grandi, dentro i quali erano introdotti piccoli pezzi di metallo e ad una canna che ne attraversava tutta la larghezza erano appesi campaneli di delicato suono. C'erano poi i *tzelzelim* o *meziltaim* che l'Aruch dice «strumento composto di due cerchi di rame che si percuotevano l'uno contro l'altro e hanno nome cembali».

È strano che più tardi, e cioè dopo la distruzione del Tempio, furono esclusi dalle cerimonie ebraiche alcuni strumenti musicali anticamente in uso, fra cui il flauto (*chali*), il timpano (*tof*) e i cembali (*zelzelim*). L'uso profano o pagano che si fece più tardi del *kinnòr* nelle licenziose feste popolari o nelle cerimonie idolatriche fece escludere quel gentile e nobile strumento dalle funzioni della Sinagoga. (Vedi E. WERNER, *Hellenism and Judaism in Christian Music*, HUCA, vol. XX-1947).

Lo *shofâr* era un corno di capro o d'ariete con un'imboccatura ed è anche oggi usato nelle cerimonie del Capo d'anno e del giorno dell'Espiazione. In italiano è per lo più tradotto bûccina e descritto come una tromba tortile che serviva ad uso pastorale e guerresco e, secondo Properzio, era stata pure adoperata a convocare nel foro i primi romani di costumi pastorali: *bûccina cogeat priscos ad verba Quirites*.

Secondo Virgilio serviva a chiamare alle armi i contadini:

qua bucina signum

dira dedit, raptis concurrunt undique telis

indomitae agricolae.

Nell'ode *Alle fonti del Clitunno*, Carducci canta:

«e, quando tonò il punico furore
dal Trasimeno,
per gli antri tuoi salì grido, e la torta
lo ripercosse bûccina da i monti»

Gli Ebrei celebravano al suono dello *Shofâr* l'inizio del giubileo, l'anno della restaurazione della proprietà e del riposo della terra (*Levitico*, XXV, 813).

Il suono dello *shofâr* segnerà il risorgimento d'Israele, il suo ritorno dalla dispersione e la fine del politeismo (*Isaia*, XVIII, 73, XXVII, 13).

La *chazozerah* (tromba) era più piccola dello *shofâr* e di pregio musicale ed artistico maggiore. Era fatta di metallo ed era uno strumento di richiamo e di raccolta per uso militare o sacro. Nel Tempio c'erano due trombe d'argento, quali sono riprodotte nell'Arco di Tito e in una moneta dell'epoca di Bar Cochhà. La loro forma e il loro uso sono descritti nei Numeri (X, 210). Nel deserto erano destinate alla convocazione del popolo e ai suoi movimenti. In seguito dovevano servire a radunare le milizie in caso di guerra e nelle feste e nei noviluni dovevano accompagnare la celebrazione dei sacrifici.

Nella Tavola VI del volume del Rothmüller e nel libro III del *Commento ai Salmi* di S. L. Gordon sono riprodotte alcune monete dell'epoca di Bar Cochhà (II sec. E. V.) colla figura di alcuni strumenti musicali usati dagli Ebrei. Curt Sachs nella sua opera già citata dice però che si tratta di un'epoca troppo tarda per ritenere attendibili le informazioni che se ne possono ricavare sugli strumenti biblici. Solo l'etimologia e i pochi epiteti aggiunti ai nomi degli strumenti stessi nella Bibbia e nel Talmud possono servire quali fonti. Un'ampia bibliografia a pag. 473 può essere utile agli studiosi di questo speciale ramo di studi. Per i nostri lettori le poche notizie che abbiamo saputo dare appariran-

no non solo incerte, come sono, ma anche noiose, dato il loro carattere tecnico e l'inesperienza di chi scrive. Noi pero non abbiamo creduto di poterci risparmiare le poche righe che vi sono state dedicate.

Colla musica o senza, nella lingua originale o nelle traduzioni, il Libro dei Salmi è diventato la lettura prediletta di tutti i credenti che vi attingono conforto e sostegno nei tristi o lieti casi della vita. «La fede ingenua e la fervida fiducia in Dio e nel suo supremo governo del mondo, quali si sono concretati nei Salmi, hanno fatto di loro valori eterni. I tempi sono cambiati, enormi mutamenti sono avvenuti in Israele e nel mondo, ma questi inni resistono sempre a tutte le vicende». (KAUFMANN, l. c. V, 517).

«Tradotti in quasi tutte le lingue, questi canti da due millenni sono stati di conforto e sollievo a milioni e milioni di uomini, sono stati letti con fervore e con devozione da singoli e da adunate di uomini. In tutte le circostanze, in ogni momento della vita spirituale si trovò in questa raccolta la parola che sembrava scritta apposta per quella circostanza e per quel momento» (S. BERNFELD. *Storia della letteratura ebraica*. Trad. it. di ENZO SERENI, Bocca, 1926, p. 136).
