

IL CANTICO

MONOGAMIA E MONOTEISMO

L'estetica simbolica dell'amore sponsale nella tradizione dello jahvismo

di GIANANTONIO BORGONOVO

Il *Cantico dei Cantici* è davvero un libro di fuoco, il «Santo dei Santi» della Sacra Scrittura, ma anche probabilmente il libro più intrigante del Primo Testamento. La sublime bellezza della sua poetica è stata positivamente apprezzata in tutta la tradizione esegetica, giudaica o cristiana che sia, in modo davvero sorprendente. Per la tradizione giudaica, basti questo passo di *j. Sanh.* 101a:

I nostri maestri hanno insegnato: «Chi recita un versetto del Cantico e lo tratta come se fosse un canto mondano, come chi recita un versetto durante un banchetto in momento inopportuno, reca danno al mondo».

Per la tradizione cristiana, vorrei ricordare la grande Teresa nei suoi *Pensieri sull'amore di Dio*:

«Solo le anime che sentono il bisogno di trovare qualcuno che spieghi loro ciò che passa fra l'anima e Dio potranno capire quanto si soffra nel non averne l'intelligibilità. A me il Signore, da qualche anno a questa parte, ha fatto provare una grande consolazione tutte le volte che odo o leggo alcune parole del Cantico dei Cantici di Salomone, al punto che – senza intendere chiaramente il significato del latino tradotto in volgare – mi sento raccogliere e commuovere l'anima più che dalla lettura di libri assai devoti che comprendo pienamente».

Teresa d'Avila è una testimone di quel lungo inverno della nostra chiesa cattolica, durato ben quattro secoli, in cui non era concesso leggere la Bibbia in lingua volgare, e ai soli maschi (*viris*) era concesso di leggerla in latino dopo aver avuto il permesso del proprio confessore – ovvero *sub inquisitione*. Sempre S. Teresa dice, a proposito del *Cantico*:

«Vi sembrerà forse che certe cose del Cantico dei Cantici si sarebbero potute dire in altro modo. Non me ne meraviglierei, considerata la nostra grossolanità; ho anche sentito dire da alcune persone che evitavano di ascoltarle. Oh, Dio mio, quanto è grande la nostra miseria! Ci accade come a quegli animali velenosi che trasformano in veleno tutto ciò che mangiano: da così grandi grazie come son quelle che qui il Signore ci concede nel farci conoscere quel che prova un'anima che lo ama, mentre egli ci incoraggia a trattenerci in colloquio e a gioire con lui, non sappiamo trarre altro che paure e dare alle sue parole significati che riflettono la debolezza del nostro amore per il Signore».

Eppure, oggi ancora più di ieri, si ha la chiara impressione di essere solo sulla soglia della comprensione di questo “santo dei santi” della Scrittura, ancora in buona parte da acquisire. Basti guardare, a questo proposito, alle opposte soluzioni che sono date a riguardo di problemi quali il genere della composizione, la datazione, l'interpretazione complessiva e la posizione canonica di questo libro.

IL GENERE DELLA COMPOSIZIONE

I commentatori contemporanei, per la massima parte, trovano nel *Cantico* una raccolta di epigrammi amorosi, di cui rimane tuttavia da precisare l'originario *Sitz im Leben*: celebrazione nuziale o semplici canti d'amore, sorti per varie occasioni di festa, con echi della poesia amorosa egiziana, mesopotamica o ellenistica, oppure con forme poetiche ancora vive nel Vi-

cino Oriente, come il *wasf*. L'analisi formale dei singoli poemetti può degenerare anche in una sterile catalogazione, frantumandosi in una moltiplicazione di generi letterari ibridi e parziali.

Non ha avuto molto successo l'interpretazione mitologico-culturale di Hartmut Schmökel, mentre si è forse accantonata troppo sbrigativamente la proposta *drammatica*, già presente – per quanto è possibile oggi ricostruirla – nel monumentale commentario di Origene (185-254).

Anche Franz Julius Delitzsch (1813-1890), acclamato come il miglior ebraista tedesco di ogni tempo, interpreta il *Cantico* come un dramma. La sua solida formazione filologica gli ha permesso di giungere a conclusioni ancora oggi valide, o almeno meritevoli di discussione. Sulla base del carattere drammatico, Delitzsch ha suddiviso il *Cantico* in sei atti:

- 1,2-2,7: Il reciproco ardore degli amanti
- 2,8-3,5: Il reciproco cercarsi e trovarsi degli amanti
- 3,6-5,1: La richiesta della sposa e il matrimonio
- 5,2-6,9: L'amore rifiutato, ma riconquistato
- 6,10-8,4: La Šulammita, principessa affascinante, ma umile
- 8,5-14: Il rafforzamento del vincolo d'amore nella patria della Šulammita.

È evidente che la suddivisione di Delitzsch presuppone una determinata lettura drammatica dell'insieme, che tuttavia non può essere dedotta esclusivamente dalle parole esplicite del «libretto», esattamente come capita anche per i «libretti» delle opere liriche moderne o contemporanee.

D'altra parte, un'attenzione alla composizione d'insieme è stata sollecitata negli ultimi anni da più parti. Tra coloro che hanno cercato di attraversare le liriche del *Cantico* per scorgervi una struttura letteraria unitaria, merita di essere evidenziato H.J. Heinevetter, in quanto egli non si limita a cercare le corrispondenze all'interno del testo, ma – a partire da esse – osa spingersi sino alla loro interpretazione globale.

Secondo H.J. Heinevetter, il *Cantico* attingerebbe a diverse fonti e sarebbe quindi una composizione programmatica che fonde insieme materiale tradizionale e apporto redazionale. L'apertura dell'opera (Ct 1,2 – 2,7) introduce i temi principali, quali il contrasto fra la campagna e la città, l'autoconsapevolezza erotica della donna, il 'diritto di autodeterminazione' dell'amore, nonché forme, come la parodia, e motivi letterari (ad es., «figlie di Gerusalemme», «cercare e trovare», «occhi come colombe», «malato d'amore», il ritornello del risveglio d'amore). All'introduzione seguono due sezioni principali che si corrispondono (Ct 2,8 – 5,1 e 5,2 – 8,6); e così, Ct 5,1b («Mangiate, amici, bevete e inebriatevi di amori») sarebbe da considerare il centro del libro.

Ma è soprattutto una meticolosa analisi filologica a convincere che il *Ct* è in realtà un «libretto», in analogia ai libretti delle opere liriche della nostra tradizione musicale. In un libretto di opera lirica, non è narrata con precisione l'intera trama del dramma, ma a partire da tutti i particolari, si può – almeno in parte – ricostruire la vicenda presupposta per poter comprendere le singole scene dell'opera.

Sono molte e convincenti le ragioni che sostengono l'ipotesi di una trama unitaria della composizione:

- 1) Appellativi, formulari o modismi, che rimangono fissi per i personaggi: ad esempio, *ʿānī* e *dōdī* sono sempre sulla bocca della ragazza; *raʿjātī* sta sulla bocca dell'inserviente, se il titolo non è accompagnato da altri attributi o apposizioni; se in-

vece è specificato da altro, è il tipico linguaggio dell'amato; *ʾāḥōtî kallâ* è solo sulla bocca di Salomone; *haj-jāpâ ban-nāšîm* è invece l'indirizzo usato nei riguardi della ragazza da parte delle altre donne dell'*harem*; *dôdèkâ* sono gli «amori», le «coccole», ed è il linguaggio usato dalle donne dell'*harem* e da Salomone stesso.

- 2) inclusioni decisive tra l'inizio e la fine o anche semplici riprese fra le due parti del dramma. Tra queste vanno annoverati un ritornello: Ct 2,7; 3,5; 5,8; 8,4; la "formula d'amore": Ct 2,16; 6,3; 7,11; citazione della "voce" dell'amato: Ct 2,10 e 5,2; la menzione dei fratelli: Ct 1,6 e 8,8; la posizione d'amore sognata (la sinistra sotto il capo e la destra in abbraccio): Ct 2,6 e 8,3; l'amato come cervo e capriolo: Ct 2,9 e soprattutto 2,17 con 8,14; gli amori più piacevoli del vino: Ct 2,2.4 e 4,10; 5,1; la ragazza che non vuole essere fraintesa, come fosse una prostituta: Ct 1,7 e 8,13; fare entrare l'amato nella casa della madre: Ct 3,4 e 8,2; il sogno: Ct 3,1-5 e 5,2-8; la vigna da custodire: Ct 1,6. 14; 2,15 e 7,13; 8,11. 12; la/e colomba/e: Ct 1,15; 2,14; 4,1; e poi 5,2. 12; 6,9; il melo: Ct 2,3 e 8,5; il melagrano: Ct 4,3 e 6,7. 11; 7,13; 8,2;
- 3) la cesura dopo Ct 5,1, che tra l'altro è già attestata nei *s^edārîm* sinagogali, è effettivamente un punto nevralgico del dramma; non come centro materiale, come vuole H.J. Heinevetter, ma come chiusura del primo atto, venendo così a separare due atti equilibrati e ben bilanciati;
- 4) la distribuzione della partitura a diversi personaggi e su piani diversi. Non vi è in scena soltanto un "lui" e una "lei", in quanto vi sono anche altri personaggi, che intervengono con sfumature caratterizzanti. Per quanto è possibile intuire, vedo la presenza di sette personaggi: le donne dell'*harem*, un inserviente (che potrebbe essere un eunuco o una damigella), la guardia (o le guardie) della città, il re Salomone; e infine, la protagonista, ovvero una ragazza dell'*harem*, scelta per diventare la *šûlammît*, i.e. per diventare sposa del re Salomone: ella però ha nel cuore il suo amato pastore, che ha dovuto lasciare forzatamente quando è stata presa (o venduta) nell'*harem* regale; solo nella scena conclusiva fanno la loro decisiva comparsa i fratelli della protagonista (i quali hanno venduto la sorella all'*harem* o comunque pensano di trarre profitto dal fatto che ella si trovi lì) e l'amato pastore, l'unico e vero amore della protagonista;
- 5) la verifica convincente della correttezza dell'ipotesi è proprio il risultato ottenuto; letto in questo modo, il *Cantico* assume una unitarietà sorprendente, in cui tanti particolari apparentemente dispersi si assemblano unitariamente e drammaticamente.

Ecco dunque come sarebbe la trama del libretto. La presento subito all'inizio, perché l'illustrazione seguente sia più perspicua:

INTESTAZIONE: 1,1

ATTO PRIMO (1,2 – 5,1)

Introduzione: Nell'*harem* (1,2-4)

Prima scena: competizione femminile (1,5 – 2,7)

Seconda scena: ricordi e desideri (2,8-17)

Terza scena: il sogno (3,1-5)

Quarta scena: l'arrivo di Salomone (3,6-11)

Quinta scena: preparativi (4,1-7)

Sesta scena: l'incontro (4,8 – 5,1)

ATTO SECONDO (5,2 – 8,14)

Prima scena: il sogno diventa un incubo (5,2-8)

Seconda scena: la bellezza dell'amato (5,9 – 6,3)

Terza scena: ultimi ritocchi (6,4-12)

Quarta scena: danza (7,1-6)

Quinta scena: consumazione (7,7 – 8,4)

Sesta scena: inno all'amore invincibile (8,5-7)

Conclusione: Fuori dall'*harem*: i fratelli, la ragazza, l'amato e Salomone (8,8-14)

La trama del «libretto», è in parte obbligata, ma talvolta difficile da precisare. Il dramma comincia con una scena che si suppone ambientata nell'*harem* del re (Ct 1,2-4). Se fossimo in un'opera lirica, sarebbe immaginabile un balletto d'apertura, con la partecipazione del coro femminile. L'identificazione narrativa del re con Salomone è d'obbligo, in quanto nella quarta scena (cf poi in Ct 3,6-11) Salomone stesso con il suo baldacchino fa il suo solenne ingresso in scena. Le donne dell'*harem* sono chiamate «figlie di Gerusalemme»; in Ct 6,8 si dà anche una probabile descrizione e composizione di questo gruppo:

6⁸ Sessanta sono le regine, ottanta le concubine
e senza numero le tue ragazze.

Le frasi cantate da queste ragazze sono superficiali e centrate sul desiderio che per ciascuna di loro è il più vivido e realistico: essere scelte per poter diventare, almeno per una notte, la sposa del re Salomone, la *Šullamita*:

1² Mi dia da bere dei baci della sua bocca:
più piacevoli del vino i tuoi amori.

3 Seducente la fragranza dei tuoi profumi.
Olio effuso è il tuo nome!

Perciò le ragazze ti desiderano.

4 Prendimi dietro di te: corriamo!

Il re mi farà entrare nelle sue stanze.

Godremo e gioiremo di te!

Celebreremo i tuoi amori più del vino!

A ragione ti desiderano.

A questo punto, nella prima scena (Ct 1,5 – 2,7), fa la sua entrata la protagonista, che si presenta fuggacemente, ma con precisione. Ella è una ragazza del contado, custode di vigne:

1⁵ Sono mora, ma pure amabile, figlie di Gerusalemme,
come le tende di Kedar, come i drappi di Salomone.

6 Non state a guardare se sono un po' scura:
è il sole che mi ha abbronzato!

I figli di mia madre hanno litigato per me:
mi avevano fatta custode delle vigne,
ma la mia vigna, la mia, non l'ho custodita.

I suoi fratelli hanno litigato e forse proprio a riguardo della sua “vendita” all'*harem* del re; o forse – seconda possibile variante della trama – essendo stata rapita dalle guardie del re, i fratelli hanno litigato circa il modo di pretendere dal re un risarcimento per la sorella sequestrata nell'*harem*. Questa seconda possibilità spiegherebbe meglio il sogno, che ritornerà per

due volte nel racconto successivo della ragazza (in Ct 3,1-5 e 5,2-8) e diventerà quasi un incubo. La cosa importante che appare è comunque che i fratelli sono interessati al lato economico della faccenda: il finale del dramma, con l'inno all'amore invincibile, è anticipato da questa precisazione.

Già dal primo intervento delle «figlie di Gerusalemme» nei riguardi della ragazza (Ct 1,8) si capisce che in loro vi è molta invidia:

1⁸ Se non lo sai, o bellissima tra le donne,
esci sulle tracce del gregge
e pascola le tue capre vicino all'accampamento dei pastori!

Ciò permette di ipotizzare che sia la protagonista colei che è stata scelta come sposa per il prossimo "matrimonio" con il re. Accanto alla protagonista, vi è un inserviente. Il suo compito è di preparare la ragazza per l'incontro con il re che sta per venire. Potrebbe essere un eunuco oppure una damigella: il libretto non permette di precisare, sebbene una figura maschile, nonostante tutto, sembri essere più "in situazione" (cf il paragone di Sir 30,20). In ogni modo, è necessario il personaggio, perché le sue parole che elogiano la bellezza della ragazza sono funzionali, quasi professionali, e non cariche di *eros*, come le parole attribuite all'amato:

1⁹ A una cavalla fra i carri di faraone
ti rendo simile, amica mia:
1¹⁰ amabili le tue guance fra i pendenti
e il tuo collo fra le collane;
1¹¹ ti faremo catenelle d'oro,
con grani d'argento;
1¹² finché il re sarà sul suo cuscino,
il mio nardo spanderà la sua fragranza.

Ma la ragazza sta pensando solo al suo amato pastore. Le sue parole mostrano quanto ella sia estraniata rispetto a quanto sta accadendo intorno a lei. Ella sta sognando il suo *dôd*:

1¹³ Sacchetto di mirra è il mio amato per me,
fra le mie mammelle passerà la notte.
1¹⁴ Grappolo di *henné* è il mio amato per me,
nella mia vigna, al mio capezzolo.

Dopo aver sognato di essere con il pastore amato, la ragazza chiude il suo discorso con un ritornello, molto importante nell'economia del dramma, ma purtroppo difficile da tradurre. Esso occorre due volte nel primo atto (2,7; 3,5) e due volte nel secondo (5,8; 8,4), con una variazione di rilievo nella terza ripetizione:

2⁷ Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,
per le gazzelle o le cervi dell'altopiano,
di non risvegliare e di non eccitare
l'amore, finché non lo vorrà!

5⁸ Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,
se trovate il mio amato,
ecco che cosa gli dovrete dire:
che io sono esausta d'amore!

La seconda scena (2,8-17) è importante per capire chi sia veramente la persona amata, a cui la protagonista si sente legata. Si tratta di ricordi, che si trasformano subito in desiderio impellente. Ma attenzione: il *dôdî*, colui di cui si parla, non è presente; è solo descritto da colei che lo ama e lo rende così presente, nonostante la lontananza. Ella si immagina che l'amato giri intorno alla casa dell'*harem*, spiando tra le grate del *patio*, e che le parli finalmente...

2¹⁴ Mia colomba, nelle fenditure della roccia, negli anfratti dei dirupi,
fammi vedere il tuo viso, fammi udire la tua voce:
perché la tua voce è soave e incantevole il tuo viso.

Ma inutilmente. La scena è importante anche per capire la conclusione del dramma, quando finalmente i due potranno fuggire via da soli, senza nessuna guardia del re che li sorvegli:

2¹⁶ L'amato mio è per me e io per lui,
lui che pascola [il gregge] fra i *šošannim*.

¹⁷ Finché il giorno soffia e le ombre si allungano,
continua a girare attorno!

O mio amato, sii come un capriolo o un cerbiatto
sui monti di dirupi!

In questo intervento della protagonista, è risuonata una confessione d'amore, che, con leggere variazioni sarà riascoltata in Ct 6,3; 7,11; quasi un anticipo dell'inno finale, che canterà l'amore vero, più forte della morte (inclusione con Ct 8,8-14).

A questo punto, il dramma sosta su di un "notturno" con la descrizione di un sogno (Ct 3,1-5), che sarà ricordato più avanti, all'inizio del secondo atto (Ct 5,2-8), ma con toni più cupi, quasi trasformato in incubo. Forse è da considerarsi la scena più importante dal punto di vista della ricostruzione della vicenda della protagonista: il momento in cui la ricerca dell'amato si trasforma in rapimento e reclutamento nell'*harem* del re, contro la volontà della ragazza... In questa prima evocazione, però, il sogno si conclude in modo positivo, anticipando l'unione d'amore con il pastore amato, che in realtà si darà solo alla fine.

Ma non c'è più tempo di indugiare. La sentinella annunzia l'arrivo del corteo regale con la lettiga di Salomone. La quarta scena (Ct 3,6-11) è arricchita in particolare dalla descrizione del baldacchino:

3⁹ Un baldacchino s'era fatto il re Salomone con legname del Libano:

¹⁰ le sue colonne erano d'argento, la copertura dorata,
le sue pareti di porpora rossa e il suo interno ardente d'amore,
[preso] tra le figlie di Gerusalemme.

¹¹ Uscite e contemplate,
o figlie di Sion, il re Salomone con la corona,
con cui l'ha incoronato sua madre,
il giorno del suo spotalizio e il giorno della gioia del suo cuore.

Si noti soprattutto che si parla del *legname del Libano* (*mē'āšê hal-^lbānôn*): è un indizio molto importante per decifrare in seguito il senso dell'invito rivolto alla protagonista di «uscire dal Libano» (Ct 4,8). Vedremo subito che anche lì non si allude direttamente alla regione geografica, bensì al palazzo dell'*harem*, così chiamato perché fatto di legname proveniente dal Libano.

L'attacco di Ct 4,1-7 si contrappone alla scena precedente, con un procedimento che potremmo definire di avvicinamento simmetrico. L'arrivo di Salomone è stato già descritto nella scena precedente. Ora l'obiettivo viene di nuovo puntato sulla ragazza, e così si comprende che ella si sta preparando per l'incontro con il re. Normalmente i commentatori attribuiscono le parole di 4,1-7 a un "lui" che loda la bellezza della sua amata. In realtà, le parole vanno attribuite all'inservente dell'*harem*, che descrive la bellezza della ragazza, ma la ragazza non vi presta attenzione: ella segue i suoi ragionamenti e il suo desiderio di poter vivere l'amore con il suo amato pastore. La descrizione non è passionale, ma quasi oggettiva. Prevalgono i paragoni per descrivere il corpo della protagonista, e non vi è connotazione erotica o sessuale. Lo stile è in corretta sintonia con la professionalità di colui/colei che è responsabile della preparazione della ragazza: l'inservente sta ormai per congedare la "sua ragazza", prima dell'incontro con il re, perché lo spotalizio possa avere luogo. La sua lode per la bellezza superlativa di questa ragazza, termina così:

4⁷ Tu sei tutta bella, amica mia,

e in te non vi è alcun difetto.

Ma ancora una volta, la ragazza sembra insensibile alle lodi: ella pensa solo al suo amato.

Il primo atto si conclude con una scena degna della migliore opera lirica (Ct 4,8-5,1). Anzi-tutto, le «figlie di Gerusalemme» invitano la ragazza a presentarsi davanti al re:

4⁸ Vieni, fuori dal Libano, o sposa,

vieni, fuori dal Libano!

Tu puoi andare e scendere

lontano dal capo della protezione,

dal capo dell'*harem*,

lontano dalle tane di leoni,

dai monti di leopardi!

Il re Salomone rimane subito colpito dalla bellezza della sposa e ne pregusta il godimento d'amore, manifestando così il suo *placet*, perché la festa possa procedere:

4⁹ Mi hai rapito il cuore, sorella mia sposa, mi hai rapito il cuore,
d'un tratto, con i tuoi occhi, con una sola catenina delle tue collane.

10 Come saranno belli i tuoi amori, sorella mia sposa,
come piacevoli i tuoi amori più del vino,
e la fragranza dei tuoi profumi più di tutti gli aromi!

11 Miele vergine stilleranno le tue labbra,
[sorella mia] sposa, miele e latte sotto la tua lingua
e la fragranza delle tue vesti
sarà come la fragranza del Libano.

12 Giardino chiuso, sorella mia sposa,
giardino chiuso, fonte sigillata.

13 I tuoi succhi, un paradiso di piaceri con i frutti più squisiti:
arbusti di *henné* con piante colorate di rosa,

14 nardo e zafferano, cannella e cinnamomo
con tutte le piante d'incenso, mirra ed aloe
con tutti i balsami migliori.

15 Fontana di giardini,
pozzo di acqua viva e fluente fuori dal Libano.

La ragazza, tra sé e sé, mentre sembra vaneggiare, afferma una cosa con chiarezza; i.e. che i frutti del suo giardino saranno soltanto per il suo amato:

4¹⁶ Dèstati, Grecale, vieni, Austro:

fa' ondeggiare il mio giardino,
stillino i suoi balsami!

Sia il mio amato a entrare nel suo giardino
e a mangiarne i più squisiti frutti!

Ma il re ovviamente non percepisce questo dialogo interiore della ragazza e con gioia mista a regale arroganza invita tutti alla festa:

5¹ Io verrò nel mio giardino, sorella mia sposa,
io raccoglierò la mia mirra col mio balsamo;
io mangerò il mio favo col mio miele,
berrò il mio vino col mio latte.

Mangiate, amici, bevete,
e inebriatevi di amori!

Con questo gran finale si chiude il primo atto del dramma.

Con un registro diametralmente opposto, si apre il secondo atto con un secondo notturno ed un sogno già parzialmente raccontato: un incontro d'amore, bruscamente interrotto, e l'incubo di essere braccata da guardie, che non solo l'hanno incontrata durante la ronda, ma

l'hanno anche picchiata e reclusa (Ct 5,2-8)! La narrazione del sogno si conclude con il ritornello, che è già stato ricordato, singolare rispetto alle altre occorrenze per alcune variazioni:

5⁸ Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,
se trovate il mio amato,
ecco che cosa gli dovrete dire:
che io sono esausta d'amore!

La scena seguente è da collegare direttamente al sogno-incubo; da questo punto di vista, avrebbe ragione G. Gerleman, che considera un'unità Ct 5,2 – 6,3. Tuttavia bisogna spezzare in due scene questa unità, per distinguere il sogno dal dialogo. Il richiamo però con la scena precedente è importante. Per questo, la prima domanda delle donne dell'*harem* è una risposta alla supplica della ragazza, con cui si è chiusa la narrazione precedente (v. 8):

5⁹ Che è mai il tuo amato come amante, o bellissima fra le donne?
Che è mai il tuo amato come amante, perché tu abbia a supplicarci così?

Si deve supporre, sulla base dei pochi elementi evidenziati dal "libretto", che Salomone sia ormai entrato nell'*harem* e si sia giunti al momento della festa nuziale, verosimilmente composta da un pranzo, che dobbiamo immaginare luculliano, allietato da danze (Ct 7,1-6), prima dell'incontro d'amore tra Salomone e la *Šulammita* (Cf 7,7 – 8,4). Ma prima d'iniziare i festeggiamenti, si ha ancora un incontro tra l'inserviente e la ragazza prescelta (Ct 6,4-12).

Urtata dalle parole delle «figlie di Gerusalemme», la ragazza risponde cantando la bellezza del suo amato pastore e mettendo in evidenza soprattutto la sua forza fecondatrice (Ct 5,10-16). La provocazione non finisce qui. Le insinuazioni sulla fedeltà di lui si fanno dure:

6¹ Dov'è andato il tuo amato, o bellissima tra le donne?
Dove s'è diretto il tuo amato, perché l'abbiamo a cercare con te?

Di fronte a queste allusioni malevole, la ragazza confessa ancora una volta la sua decisione di essere solo per il suo amato, sapendo con certezza di essere corrisposta da questo amore unico:

6² Il mio amato scenderà al suo giardino, in aiuole di balsamo,
per pascolare [il gregge] tra i giardini e raccogliere *šošananim*.

³ Io sono per il mio amato, e l'amato mio è per me:
lui che pascola [il gregge] fra i *šošananim*.

Siamo ormai agli ultimi preparativi (6,4-12): sono gli ultimi ritocchi per la ragazza che deve entrare a pranzare con il re, danzare davanti a tutti e poi finalmente ritirarsi con lui nell'alcova. L'inserviente cerca di completare nel miglior modo possibile il suo compito, lodando ancora la bellezza della "sua" ragazza. Ma ella, in modo deciso, gli/le confessa il suo progetto, ormai deciso: «Non voglio avere rapporti con il re»!

6¹¹ Nel palmeto voglio scendere,
per ammirare i germogli della palma,
per vedere se abbia gemmato la vite
e siano fioriti i melagrani.

¹² Non voglio avere rapporti!
Il mio desiderio mi porrebbe
su carri della mia gente generosa.

La quarta scena attacca con la danza ormai avviata (7,1-6):

– 7¹ Gira, gira, *Šulammita*,
gira, gira, sì che possiamo contemplarti!

– Che cosa volete contemplare nella *Šulammita*?
È proprio una danza a due cori...

– ² Come sono belli i tuoi passi
nei sandali, o nobile figlia!

Purtroppo, devo qui tralasciare la stupenda descrizione del corpo dell'amata per ragioni di spazio e passare subito alla conclusione dello *wasf*:

⁶ Il tuo capo, su di te, è come il Carmelo
e la chioma del tuo capo come porpora.
Un re imprigionato nelle sue trecce ...

Il dialogo potrebbe essere pensato tra le «figlie di Gerusalemme» e l'inserviente dell'*harem*: ma dal punto di vista drammatico, pensare che la descrizione della bellezza della ragazza stia sulla bocca delle altre donne (un coro femminile) è poco probabile, dopo le insinuazioni precedenti. Forse è meglio pensare agli amici e ai commensali del re.

La danza si chiude e le musiche si smorzano nel silenzio dell'alcova. Con la nuova scena (7,7 – 8,4), Salomone si trova solo con la sua nuova sposa. La bellezza della pagina e l'abilissima scelta drammatica fa scivolare in modo impercettibile le parole di adulazione di Salomone nell'orgoglioso diniego della ragazza del v. 10, che già molti commentatori hanno notato essere diviso da un'importante cesura:

–⁷ Come sei bella e come sei incantevole,
amore fra i godimenti!

⁸ La tua statura assomiglia alla palma
e i tuoi seni ai grappoli.

⁹ Ho pensato: Salirò sulla palma,
afferrerò i suoi rami [più alti].

I tuoi seni siano
come i grappoli della vite,
l'aroma del tuo naso come le mele,

¹⁰ il tuo palato come il miglior vino...

– ...versato per il mio amato, giustamente,
gocciolante sulle sue labbra e i suoi denti.

¹¹ Io sono per il mio amato
e in me è la brama per lui.

¹² Vieni, amato mio,
usciamo in campagna,
stiamo tra le piante di *henné*!

L'intervento della ragazza è incluso tra il richiamo al tema dell'amore monogamico («Io sono per il mio amato e in me è la brama per lui»: Ct 7,11) e la ripetizione, per l'ultima volta, del suo ritornello («Vi supplico, figlie di Gerusalemme...»: Ct 8,4). Ma ormai è tempo di lasciar esplodere l'amore, perché – uscendo (o fuggendo?) dall'*harem* – la ragazza va ad unirsi al suo unico amore.

Sul presupposto di questo incontro si apre l'ultima scena (8,5-7), con l'inno all'amore invincibile. È ancora la guardia, quella che aveva annunciato l'arrivo di Salomone, a dare l'annuncio dell'entrata dei due amanti, finalmente riuniti e abbracciati. Ma è subito la ragazza a prendere la parola e a descrivere il senso del suo unico amore:

–⁸ Chi è costei che sale dal deserto,
aggrappata al suo amato?

– Nel luogo del melo ti voglio eccitare:
lì ove ti ha concepito tua madre,
lì ove ti ha concepito la tua genitrice.

E a questo punto, ormai al termine della travagliata attesa del *suo* amore, la ragazza innalza il *canto all'amore unico* (Ct 8,6-7), che prendo in considerazione più avanti.

A modo di conclusione, sta l'*epilogo* (8,8-14), con la funzione di chiarire alcuni punti oscuri del dramma, prima di congedare il pubblico. E infatti i fratelli, già ricordati nel primo

intervento della ragazza, ora confessano il loro meschino progetto di voler guadagnare il più possibile dalla vicenda della loro sorellina, sia nel caso fosse rimasta vergine (“muro”), sia nel caso avesse avuto rapporti (“porta”):

8⁸ Avevamo una sorella piccola, che non aveva ancora seni:

Che avremmo fatto a nostra sorella, quando si sarebbe parlato di lei?

⁹ Se fosse stata “muro”, avremmo costruito sopra file di pietra in argento;

se invece fosse stata “porta”, l’avremmo barricata con un asse di cedro.

Davanti alla loro sfrontatezza, la ragazza conferma di essere stata “muro” davanti a Salomone e di essere stata “ripudiata” in pace:

8¹⁰ Io sono stata un muro e le mie mammelle come torri.

Allora divenni per lui come una ripudiata in pace.

Anche il pastore amato ha qualcosa da dire a riguardo del passato, mettendosi a confronto nientemeno che con Salomone, ovvero alludendo al *diritto del re* di avere più mogli, rispetto al suo unico e indivisibile amore. Vuole ammonire la sua sposa anche a riguardo del futuro, manifestandole la preoccupazione per una vita agreste, da condividere con i suoi «compagni»:

8¹¹ Salomone aveva una vigna in Ba'al Hamon;

egli diede la vigna a guardiani;

ciascuno avrebbe ricevuto per il suo frutto mille [pezzi] d'argento.

¹² La mia vigna, la mia, sta dinanzi a me:

i mille [pezzi] a te, Salomone,

e duecento ai guardiani del suo frutto!

¹³ Tu che stai tra i giardini,

– i compagni saranno attenti –

fa' che io ascolti la tua voce!

L'ultima parola è della ragazza. Non poteva che essere così, visto che proprio attorno a lei si è snodata l'azione e su di lei si sono avute le prese di posizione degli altri personaggi. Costei, ritornando al desiderio esplicitato in Ct 2,17, invita il pastore amato a fuggire via, per poter vivere – lontani da ogni ulteriore rischio – il loro progetto di amore unico. Non si tratta di allusioni erotiche, ma «i balsami» (al plurale) sono ancora una volta l'evocazione di quella natura libera, che cresce fuori dalla città, nelle zone libere e desertiche, quelle in cui ha vissuto insieme al suo amato pastore, prima di essere cooptata per l'*harem* del re, e verso cui ora vuole insieme a lui tornare (cf Ct 1,7. 13. 16. 17):

8¹⁴ Vieni via, amato mio,

e sii come un capriolo o un cerbiatto,

sui monti dei balsami!

LA DATA DI COMPOSIZIONE

Accanto alla comprensione dell'insieme del libro, un altro intrigante problema del *Cantico*, su cui si discute all'infinito, concerne il periodo di composizione. E comprenderemo subito il perché. Merita anzitutto di essere riportata la conclusione di M.H. Pope:

«Il gioco della datazione, per libri biblici come Giobbe e Cantico, così come per molti Salmi, rimane impreciso e il risultato è difficile da calcolare. Ci sono ragioni per stime molto arcaiche come per stime molto recenti».

Tre sono comunque le epoche preferite dai critici contemporanei: l'epoca davidico-salomonica (X-IX sec. a.C.), il tempo di Ezechia (fine VIII sec. a.C.) o l'epoca ellenistica (III sec. a.C.). La prima datazione si comprende bene in funzione del personaggio Salomone, utilizzato nel dramma stesso. La seconda è giustificata anche dalla tradizione talmudica raccolta

in *j. Baba Batra* 14b-15a. L'epoca ellenistica ha dalla sua parte ragioni filologiche, contraddette però da altre.

Per questa ragione, molti contemporanei preferiscono astenersi da una presa di posizione decisa. Interessante è la conclusione cui giunge D.A. Garrett: dopo aver constatato che diverse ragioni linguistiche condurrebbero a porre il *Cantico* nel periodo ellenistico, mentre la decisa analogia con la lirica amorosa egizia spingerebbe per una data di molto anteriore, “salomonicamente” viene scelto il periodo del regno unito di Davide e Salomone.

Un tema non sufficientemente valorizzato per la discussione circa la data di composizione è infatti la somiglianza del *Cantico* con la poesia amorosa egiziana del periodo amarniano e immediatamente post-amarniano (ca. 1300-1200 a. C.). Non mancano certo informazioni su tale letteratura ed essa è già stata utilizzata in ogni possibile modo in vista di una migliore comprensione del testo biblico.

Non è questo il luogo per ristudiare il confronto analitico tra il *Cantico* e la poesia d'amore del Nuovo Regno in Egitto. La valenza “umana” della vicenda in entrambe le poetiche sorprende il lettore: niente che spinga a vedervi uno $\epsilon\rho\delta\varsigma \gamma\acute{\alpha}\mu\omicron\varsigma$ o un dramma cultuale, e nemmeno un dramma con immediata evidenza religiosa. Anche il carattere anonimo dei personaggi porta nella direzione della loro *quotidiana normalità*, senza alcuna identificazione. E bisogna dar ragione a Fox, quando sostiene che queste liriche egiziane siano paragonabili alle nostre “opere”, eseguite per intrattenimento da cantori professionisti, con accompagnamento musicale. La vivacità delle descrizioni e la ricchezza simbolica della tavolozza che raccoglie le possibili armoniche sensuali, creano un'atmosfera davvero unica, in cui – per esprimere la gioia dell'amore – sono giocati tutti i sensi. Al di là dei tratti generali comuni, ricordo qualche *topos* di somiglianza più specifico che accomuna la poesia d'amore egiziana e il *Cantico*:

- a) il titolo “sorella” (e “fratello”), che era già stato osservato da A. Erman; si noti solo che nel *Cantico* il titolo di «fratello» appare solo, e non propriamente come indirizzo, in Ct 8,1-2;
- b) alcuni caratteristici epiteti o indirizzi, quali «bellissima tra le donne», «perfetta», «come l'aurora, bella come la Bianca, splendida come la Caliente» (Ct 6,10), ecc.;
- c) i paragoni e le metafore: freschi, ma molto arditi: «a una cavalla di faraone ti rendo simile, amica mia» (Ct 1,9), «sacchetto di mirra è il mio amato per me... grappolo di *henné* è il mio amato per me» (Ct 1,13s), «io sono una *habašset* dello Šaron» (Ct 2,1), ecc.;
- d) le ancora più sorprendenti similitudini e metafore degli *wasf*: «i tuoi occhi colombe» (Ct 1,15), «i tuoi denti come greggi da tosare» (Ct 4,2), «il tuo collo è come una torre militare» (Ct 4,4), ecc.

In questa sede, vorrei solo portare l'attenzione su un singolare *paradosso*. Da una parte, il *Cantico* è molto simile alla lirica amorosa egiziana del Nuovo Regno; dall'altra, è un testo che per ragioni linguistiche è difficilmente databile prima del periodo ellenistico (o al massimo, della fine dell'epoca persiana). Se da una parte infatti i poemi egiziani sono notevolmente simili al *Cantico* e ne sono il vero e unico parallelo, per elementi formali e per motivi letterari, dall'altra parte molte ragioni spingono verso una datazione posteriore. È vero che, trattandosi di poesia erotico-amorosa, si potrebbero trovare mille analogie in ogni letteratura oppure addurre altre composizioni, che – per alcuni aspetti – possono paralleli o addirittura come fonti; ma ciò non rende ragione della singolarità del *Cantico*.

Il *Cantico* è, a mio parere, un ottimo esempio di che cosa significhi nell'antichità la *scrittura* di un testo in relazione alla sua *fissazione*. Tra il momento della *creazione* di un'opera e la sua fissazione in *scrittura* può correre un lungo lasso di tempo, anche più di mille anni. Effettivamente il *Cantico* è stato *messo in iscritto* nel periodo ellenistico; tuttavia, non nasce in quel contesto. Il contesto più adeguato per comprendere la natura di questa lirica amorosa rimane la poesia egiziana del periodo amarniano o immediatamente successivo.

Analogamente al Mosè dell'esodo, anche il *Cantico* sarebbe portato dalla tradizione viva del gruppo jahwista e da essa gelosamente custodito, come uno scrigno che fonda l'identità di

Israele. La *memoria fondatrice*, che nel momento deuteronomico permette di comprendere la dialettica tra formazione dell'identità di Israele e ricostruzione del passato, nella sua duplice valenza di innovazione e di tradizione, va invocata anche a proposito di questa singolare opera lirica all'interno del canone biblico.

L'APPARTENENZA AL CANONE SCRITTURISTICO

In effetti, solo l'originaria e fondamentale presenza nell'eredità religiosa di Israele sin dalle sue origini può spiegare la sorprendente appartenenza del *Cantico* alle Sacre Scritture. Sarebbe ben difficile spiegare come in un certo momento il *Cantico* sia potuto esser stato accolto tra i libri sacri. Molto più verosimile risulta essere il contrario: che cioè *da sempre*, prima ancora dell'esistenza di un corpo di Sacre Scritture, il *Cantico* sia appartenuto al patrimonio religioso di Israele.

Ciò sembra confermato da quanto si riesce a intravedere da un punto di vista storico. Nella tradizione giudaica infatti, come appare dalla presa di posizione di rav Akiba (†135), il problema non fu mai di giustificare l'introduzione del *Cantico* fra i libri sacri, ma di metterne in discussione – e, di contro, poi di difenderne – per qualche motivo la sua appartenenza:

R. Simeon ben-Azzai disse: «Ho ricevuto dai settantadue anziani quando nominarono R. Eleazar ben-Azariah capo della Jeshivà questa tradizione: che il *Cantico* e *Qohelet* rendono impure le mani». R. Akiba disse: «Dio ce ne scampi! Nessuno in Israele è mai stato contrario al fatto che il *Cantico* renda impure le mani, poiché il mondo intero non vale quanto il giorno in cui Dio ha dato il *Cantico* a Israele; poiché tutti i *K^etûbim* sono santi, ma il *Cantico dei Cantici* è il santo dei santi. Quindi, se ci fu una disputa, essa riguardò solo *Qohelet*».

Se questo è vero, non è che la canonizzazione del libro presupponga la sua interpretazione allegorica; ma, al contrario, l'allegorizzazione sarebbe stata una via semplificata, per poter serbare la dignità di «libro che sporca le mani», che il *Cantico* aveva avuto “da sempre”.

LA “MORTIFICAZIONE” DELL'ALLEGORESI E L' “ANASTASI” SIMBOLICA

La tradizione giudaica e quella cristiana si trovano concordi nell'interpretare il *Cantico* come *allegoria* dell'amore di JHWH per Israele oppure di Cristo per la sua chiesa. La via allegorica è, in via di massima, la preferita in entrambe le tradizioni interpretative. Il rapporto di Israele con JHWH è letto a partire dall'amore dei due partner, descritto dalla poesia del testo.

Ma il limite dell'allegoresi sta proprio nell'abbandonare troppo presto il significato *letterale* del testo, per la fretta di raggiungere il significato *superiore* (o *più profondo*).

La cosa è evidente nel *midrāš* di *Cantico Rabbâ* (= *CtR*). Si veda il commento a Ct 7,11:

«Io sono per il mio amato e in me è la brama per lui» (Ct 7,11). Ci sono tre *brame*: 1) la brama di Israele è solo per il Padre che sta nei cieli, come è detto: «Io sono per il mio amato e in me è la brama per lui»; 2) la brama di una donna per suo marito: «E la tua brama sarà per tuo marito» (Gn 3,16); 3) La brama dell'impulso (*ješer*) malvagio è solo per Caino e la sua stirpe: «Verso di te è la sua brama» (Gn 4,7).

L'allegoria è costantemente legata alla stessa attribuzione di *ruolo*: Israele è il *partner* femminile del rapporto e JHWH il *partner* maschile. Potremmo dire che i commentatori evocano modi di essere in modo *più empatico*, che non *simpatetico*. Si legga *CtR* a Ct 6,2:

«Il mio amato è sceso al suo giardino, in aiuole di balsamo...» (Ct 6,2). R. Yose ben R. Hanina disse: «Quanto a questo versetto, il suo inizio non è il medesimo della sua conclusione, e la sua conclusione non è la stessa del suo inizio. Il versetto doveva dire, “Il mio amato è sceso a pascolare nel suo giardino”, ma non “nei suoi giardini”! Ma “il mio amato” è il Santo, benedetto Egli sia; allora “al suo giardino” si riferisce al mondo. “In aiuole di balsamo” si riferisce a Israele; “a pasco-

lare il suo gregge nei giardini” si riferisce a sinagoghe e scuole; “e a raccogliere gigli” dice il raccogliere i giusti che sono in Israele».

Oppure si legga *CtR* a Ct 8,6:

«Mettimi come sigillo sul tuo cuore, come sigillo sul tuo braccio: amore è davvero forte come morte, gelosia è tenace come *Še’ol*; frecce di fuoco sono le sue frecce, sono le sue fiamme!» (Ct 8,6). “Perché amore è forte come morte”: Forte come morte è l’amore con cui il Santo, benedetto Egli sia, ama Israele: “Io ti ho amato, dice il Signore (Ml 1,2); “gelosia è tenace come *Še’ol*”: ciò è quando lo ingelosiscono con la loro idolatria: “Esse lo ingelosirono con dei stranieri” (Dt 32,16) [...].

Un’altra spiegazione per “amore è forte come morte”: forte come la morte è l’amore con cui un uomo ama sua moglie: “Godi la tua vita con la donna che ami” (Qoh 9,9);

“gelosia è tenace come *Še’ol*”: la gelosia che ella suscita in lui e lo conduce a dirle: “Non parlare in questo modo”. Se ella va e parla con quell’uomo, continua: “Lo spirito di gelosia viene sopra di lui ed egli diventa geloso a motivo di sua moglie” (Nm 5,14).

Il tipo di rapporto che Israele, partner femminile, ha con JHWH, partner maschile, è assunto dalla relazione maschio-femminile del rapporto coniugale. Ma questo non significa rimanere soggiogati alla figura femminile per Israele, che tra l’altro è pensato nel ruolo maschile nel mondo a venire. Il *genere* femminile non riduce la possibilità di rimandare agli eventi della storia della salvezza: dall’esodo alla redenzione futura, in obbedienza ai dettami della *b^erit*.

Può capitare che Israele, e tutti i personaggi della storia della salvezza siano rappresentati dall’allegoria femminile (cf “i due seni”). Ma mette conto di ricordare questa allegorizzazione di Israele al femminile, quando viene adornata di tutti i gioielli che provengono dalla pratica della *Tôrà*. È il commento di *CtR* a Ct 1,15:

«Ecco, tu sei bella, amica mia, ecco tu sei bella...» (Ct 1,15). «Ecco, tu sei bella» nei comandamenti; «ecco, tu sei bella» nel fare elemosine; «ecco, tu sei bella» nell’adempiere i comandamenti positivi; «ecco, tu sei bella» nell’adempiere i comandamenti negativi; «ecco, tu sei bella» nell’adempiere i comandamenti di casa, nel separare la porzione dei sacerdoti e la decima; «ecco, tu sei bella» nell’adempiere i comandamenti della campagna, nello spigolare manelli nell’angolo del campo e nel lasciare la decima al povero e al diseredato; «ecco, tu sei bella» nell’osservare il divieto di mischiare le specie; «ecco, tu sei bella» nell’attaccare al mantello gli *zizit*; «ecco, tu sei bella» nell’osservare le norme del piantare; «ecco, tu sei bella» nell’osservare il divieto derivante dal non essere circoncisi; «ecco, tu sei bella» nell’osservare le leggi a riguardo del quarto anno dopo l’impianto di un frutteto; «ecco, tu sei bella» nella circoncisione; «ecco, tu sei bella» nel rifilare la ferita; «ecco, tu sei bella» nella preghiera; «ecco, tu sei bella» nella recita dello *šema’*; «ecco, tu sei bella» nel porre la *m^ezûzâ*; «ecco, tu sei bella» nell’indossare i *špillin*; «ecco, tu sei bella» nel fare la *sukkâ* [alla festa delle capanne]; «ecco, tu sei bella» nel preparare *lûlav* ed *’etrog*; «ecco, tu sei bella» nel pentimento (*šûbâ*); «ecco, tu sei bella» nelle buone opere; «ecco, tu sei bella» in questo mondo; «ecco, tu sei bella» nel mondo a venire.

Per evitare che l’allegoria diventi un’immagine impropria di JHWH, essa è mantenuta in valore solo per questo mondo. Infatti, nel mondo futuro anche Israele potrà assumere la caratterizzazione maschile, anzi potrà riassumere pienamente quell’originaria umanità che è maschio-femminile insieme. Così *CtR* a Ct 1,5:

Berakhia nel nome di R. Samuel ben R. Nahman disse: «I figli di Israele sono paragonati a una donna. “Proprio come una donna non maritata riceve una decima parte della proprietà di suo padre e prende la sua buona uscita [per la casa di suo marito, quando si sposterà], così i figli di Israele hanno ereditato la terra di sette popoli, che formano una decima parte delle settanta nazioni del mondo. “E poiché i figli di Israele hanno ereditato nello stato di una donna, essi hanno cantato un canto nella forma femminile di quella parola, come è detto: «Allora Mosè e i figli di Israele cantarono questo canto (*šîrâ*) ad JHWH» (Es 15,1).

“Ma nel mondo futuro essi sono destinati ad ereditare come un uomo, che eredita tutta la proprietà di suo padre. “Ciò è coerente con questo versetto della Scrittura: «Dall’oriente all’occidente: Giu-

da, una parte... Dan, una parte; Asher una parte» (Ez 48,7) e così via. «Allora essi diranno un canto nella forma maschile di quella parola, come è detto: «Cantate ad JHWH un canto nuovo» (Sal 96,1). «La parola ‘canto’ è data non in forma femminile, ma in forma maschile”. Berekiah e R. Joshua ben-Levi: «Perché i figli di Israele sono paragonati a una donna? “Proprio come una donna prende un peso e poi lo mette giù [cioè, diventa gravida e poi partorisce], prende su un peso e poi lo mette giù, poi prende su un peso e lo mette giù e poi non prende altri pesi, “così i figli di Israele sono soggiogati e poi redenti, soggiogati e poi redenti, ma alla fine sono redenti senza più essere soggiogati. “In questo mondo, dal momento che la loro fatica è come quella di una donna in gravidanza, essi dicono il canto davanti a Lui usando la forma femminile della parola per ‘canto’, “ma nell’era futura, poiché la loro fatica non sarà più come la fatica di una donna in gravidanza, essi diranno il loro canto usando la forma maschile della parola per ‘canto’: “In quel giorno, questo canto [šîr, in forma maschile] sarà cantato” (Is 26,1)».

Nonostante i molti spunti interessanti, soprattutto per i molti rimandi intertestuali con gli altri testi canonici, l’*allegoresi* non è la migliore via ermeneutica, a ragione della sua estrinseca giustapposizione di un significato che quasi totalmente ignora la *littera* del testo. Al contrario, è rimanendo nella *littera* che bisogna cercare un senso che permetta di comprendere quel *valore simbolico* che si dà già a livello letterale.

In certo modo, si deve dire che la via allegorica, sia pure attraverso un’ermeneutica semplificata dei *due ordini*, ha permesso al prezioso libretto del *Cantico* di non perdere la sua profonda sublimità, evitando di essere mortificato e ridotto al solo significato erotico. È necessario, però, non percorrere l’ermeneutica *a due ordini* nella via mortificante dell’*allegoresi*, ma andare verso la sua *anastasi simbolica*.

Nel valore simbolico del *Cantico*, le due trame – dell’amore umano e dell’amore divino – stanno *originariamente* (anche in senso cronologico!) intrecciate l’una nell’altra. L’amore «più forte della morte», vissuto dalla ragazza per il suo amato pastore, tanto unico da giungere a disprezzare la gloria di essere Šulammita accanto al re Salomone, è *originariamente* un dramma che vuole mettere in evidenza il significato dell’amore di JHWH per Israele e la necessaria risposta di Israele ad JHWH. Nel suo valore profondamente simbolico, esso esprime il bisogno di abbandonare (‘*āzab*) ogni altra divinità, per aderire (*dābaq b^e*) soltanto ad JHWH, l’unico Dio vivo e vero (cf la trascrizione eziologica in Gn 2,24). Monogamia e monoteismo, sia pure nella forma della monolatria e non ancora del monoteismo teorico, sono due livelli simbolici originariamente intrecciati nella poetica del *Cantico*.

IL VERTICE POETICO E TEOLOGICO: L’AMORE PIÙ FORTE DELLA MORTE

Basterebbero questi due versetti per fare grande il *Cantico*. Ma, in realtà, la bellezza suscitata da queste righe di poesia è data da tutta la vicenda, che dà carne e sangue a questo acme poetico e teologico:

8⁶ Mettimi come sigillo sul tuo cuore,
 come sigillo sul tuo braccio:
 amore è davvero forte come morte,
 gelosia è tenace come Še’ol;
 fiamme di fuoco sono le sue fiamme,
 le sue vampate!

7 Le acque torrenziali non possono spegnere l’amore,
 e i fiumi non lo sbaragliano.
 Se uno barattasse tutta la ricchezza della sua casa
 in cambio dell’amore,
 per lui rimarrebbe solo disprezzo.

La bellezza poetica di questi due versetti è proporzionale alla loro importanza per giungere a decifrare il valore simbolico originariamente intrecciato alla vicenda del *Cantico*. Per far questo è necessario attraversare il passo di Dt 32,21-24, ovvero quel *Cantico di Mosè*, che chiude il libro di Deuteronomio, ma che in realtà ne è la sua fonte ispiratrice:

<p>²¹ <i>hēm qinʾūnī bʿlōʾ-ʾēl</i> <i>kīʿāsūnī bʿhablēhem</i> <i>waʾānī ʾaqnīʾēm bʿlōʾ-ʿām</i> <i>bʿgōj nābāl ʾakʿisēm</i> ²² <i>kī-ʾēš qādʿhā bʿʾappī</i> <i>wattīqad ʿad-šʾōl tahtīt</i> <i>wattōʾkal ʾereš wībūlāh</i> <i>wattʿlahēt mōsʿdē hārīm</i> ²³ <i>ʾaspeh ʿālēmō rāʿōt</i> <i>ḥiṣṣaj ʾākalleh-bām</i> ²⁴ <i>mʿzē rāʿāb</i> <i>ūlʿhūmē rešep</i> <i>wʿqeṭeb mʿrīrī</i> <i>wʿšen-bʿhēmōt ʾāšallah-bām</i> <i>ʿim-hāmat zōhālē ʿāpār</i></p>	<p>²¹ Mi resero geloso con un non-dio, mi irritarono con le loro vanità; e io li provoco a gelosia con un non-popolo, con una nazione insulsa li irritò: ²² un fuoco certamente avvampa nella mia ira, e brucia fino agli inferi in basso; divora la terra e i suoi prodotti, brucia le fondamenta delle montagne. ²³ Accumulerò su di loro i mali, le mie frecce esaurirò contro di loro: ²⁴ saranno smunti dalla fame, divorati dalla febbre e da pestilenza maligna; i denti delle belve manderò contro di loro, con il veleno dei serpenti che strisciano nella polvere.</p>
---	--

In Dt 32,24 *rešep* è una conseguenza della *qinʾā* di JHWH. Ora, come si può constatare, è un testo che ha a che vedere con il monoteismo. La massima parte dei commentatori ha associato – con qualche problema, ma troppo frettolosamente – *rešep* direttamente ad amore, ma molto più versomilmente va collegata alla *qinʾā*, come in Deuteronomio. È la gelosia dell’unicità a far scagliare i dardi malefici: questi «dardi di fuoco» sono un ulteriore aggancio simbolico per l’originarietà dell’intreccio monogamia e monoteismo.

MONOGAMIA E MONOTEISMO. ALLA RADICE DEL SIMBOLO DELL’AMORE SPONSALE

In effetti, nessuna legge – né nella *Tôrâ*, né altrove – impone la monogamia, sebbene questa sia praticata da quasi tutta la tradizione dello jahwismo, eccettuati i re. Possiamo dirla generalizzata, se ci si limita ai sacerdoti e ai profeti. Del resto, Gn 2,24 assume proprio il simbolismo monogamico uomo-donna, per parlare della relazione eziologica Israele-JHWH. L’ideale della famiglia all’interno dello jahwismo era dunque la monogamia. Vi sono molte leggi che la presuppongono (Es 20,17; 21,5; Lv 18,8. 11. 14. 15. 16. 20; 20,10; 21,13; Nm 5,12; Dt 5,21; 22,22) e anche molti testi sapienziali sembrano farvi riferimento (Pro 12,4; 18,22; 19,13; 21,9; Qoh 9,9; Gb 31,1. 9-12; Sir 26,1-4). Non si possono tuttavia tacere alcune eccezioni. Lasciando da parte il periodo pre-mosaico, che rimane volutamente *differente* come su altri aspetti rispetto al periodo successivo a Mosè, ed escludendo anche i re (soprattutto Davide e Salomone), le eccezioni si riducono ad Elkana, con Anna e Peninna (1 Sam 1,2), e Gedeone, con le sue «molte mogli» (Gdc 8,30). Anche il Codice dtn (Dt 21,15-17) sembra presupporre almeno la possibilità di un matrimonio poligamico, anche se poi è solo per il re l’invito a non moltiplicare le mogli (Dt 17,17).

Questa situazione ha fatto dire a R. de Vaux:

«È degno di interesse il fatto che i libri di Samuele e dei Re, che coprono l’intero periodo della monarchia, non registrano alcun caso di poligamia tra i mortali (eccetto il padre di Samuele, 1 Sam 1,2, all’inizio del periodo)».

E similmente conclude A. Tosato:

«Relativamente ai privati, le scritture bibliche indicano come più consueta in Israele la monogamia. La poligamia è anche presente, ma si riduce a piccola cosa».

«Tenuto conto che la poligamia non sembra legalmente proibita, e che essa in una società pastorizia e agricola poteva, almeno entro certi limiti, rappresentare anche un vantaggio economico per il capofamiglia, a fare problema non è la sua presenza, ma la sua quasi assenza».

Tosato, dopo aver cercato di ricreare il contesto giuridico dell'AVO in rapporto ai dati biblici, mettendo però sullo stesso piano i racconti patriarcali e la tradizione dello jahwismo dopo Mosè, così conclude:

«Risulta dunque che l'ordinamento giuridico di Israele, non diversamente dagli ordinamenti giuridici dell'antico Medioriente, pur non togliendo in assoluto al marito la facoltà di praticare poliginia e poligamia, tollera comunque simile prassi soltanto entro certi limiti. E quella che resta consentita, lo è non in quanto corrisponde ad un interesse riconosciuto legittimo dell'uomo, ma in quanto corrisponde ad un interesse della moglie di non rifiutarlo al marito».

Se non vi è alcuna legge che istituisce la monogamia, come mai la tradizione dello jahwismo è così compatta? E come mai, una volta abbandonato lo jahwismo come ha fatto l'islām, si è subito tornati alla pratica poligamica?

Trovo le risposte a queste domande nel *Cantico*: esso sarebbe il “manifesto simbolico” originario che ha accompagnato la tradizione dello jahwismo nei secoli di storia che separano l'”Israele” dell'Egitto dall'”Israele” del dopo esilio. È chiaro che i due “Israele” sono un'entità ben diversa e l'”Israele” dell'Egitto è difficilmente circoscrivibile dai nostri strumenti di indagine storiografica. Tuttavia, l'ipotesi è che quel “manifesto simbolico” abbia accompagnato – come *memoria fondatrice* – lo sviluppo storico di Israele e che, verosimilmente nel IV secolo a.C., la *scrittura* del *Cantico* non sia stata una *creazione ex novo*, ma la *messa in iscritto* dell'antichissima tradizione che risaliva alle fonti egiziane di “Israele”.

I grandi affreschi profetici (Os 2; Ger 2; Ez 16 e 23; Is 54) potrebbero essere un indizio della vitalità di questo patrimonio simbolico lungo i secoli. Essi utilizzano il simbolo dell'amore umano, mantenendo sempre il ruolo femminile per Israele, ma in “prospettiva rovesciata” rispetto al *Cantico*: infatti, il giudizio profetico guarda la realtà dalla parte di JHWH e non di Israele. Tali pagine profetiche sono testimonianza che quel tesoro simbolico era già presente nella tradizione dello jahwismo con la trama del *Cantico*, prima della sua *scrittura*.

Anche la triplice ripetizione del racconto di Gn 12; 20 e 26, con protagonisti due volte Abramo-Sara e una volta Isacco-Rebecca, potrebbe trovare una risposta più convincente, alla luce di questa tradizione simbolica. L'insistenza sulla trama narrativa della matriarca, fatta passare per «sorella», che viene presa nell'*harem* di un re (faraone o Abimelek che sia) e poi, in qualche modo, miracolosamente rilasciata, per ricongiungersi poi al suo legittimo marito.

E infine, rielaborando gli sviluppi profetici, il simbolismo del *Cantico* è riportato «*in principio*», con la «risalita sino al cuore dell'essere», istruita nelle pagine dell'eziologia metastorica di Gn 1-11.

IL VALORE DEL SIMBOLISMO DELL'AMORE MONOGAMICO

A modo di conclusione, abbozzo quattro spunti per la valorizzazione e le ragioni di preferenza del simbolismo dell'amore monogamico.

1) Il simbolismo dell'amore monogamico riesce ad esprimere il senso profondo della *conoscenza* che intercorre tra i due partner. Il linguaggio dell'amore è assunto per significare il

dialogo tra l'umano e l'abisso di Dio, ma nello stesso tempo dà all'amore umano un'*abissalità* teologica impreveduta.

Lo stesso vocabolo ebraico *jāda'* copre l'intera gamma di esperienze di conoscenza dell'uomo e della donna: dalla profondità del rapporto affettivo all'unione carnale. Esso permette di esprimere l'intero arco di esperienza attraversato da un uomo e una donna che si uniscono con un patto matrimoniale. Così si definisce in modo inedito il tipo di conoscenza di cui si parla. Non una conoscenza intellettualistica, non un semplice "saper cosa fare" moralisticamente inteso, ma una conoscenza globale e totalizzante, quale la *b^erît* esige.

S. Giovanni della Croce esprime così l'esperienza di conoscenza (da *Llama de amor viva*):

*O lampade di fuoco,
nel cui vivo splendore
gli antri profondi dell'umano senso,
che era oscuro e cieco
con mirabil valore
al lor Diletto dan luce e calore!*

2) Si tratta di simbolismo *coniugale*, non semplicemente *sessuale*: è in gioco dunque la persistenza del legame in una *storia*, al di là del momento d'incontro. Anche se separati dal tempo o dallo spazio, anche nella grigia quotidianità, rimane l'amore tra i due partner.

L'amore coniugale permette davvero di descrivere una dialettica di *b^erît* tra Israele e JHWH, tra l'umanità e Dio, nella cornice drammatica della storia. Tale simbolismo è storico, perché richiama il *passato* del primo incontro, con gli inizi eccedenti del momento dell'innamoramento e del «principio». Per Israele, il deserto come il tempo del puro amore. Quando ormai Israele è sedentario in Canaan, deve ripensare alla gioia dell'amore puro come in passato, ponendo piena fiducia in JHWH, l'unico in grado di assicurare prosperità e benessere. È la vita di fede vissuta nella dimensione dell'attesa di Dio, con l'amore della ragazza che non osa fare *avance*, ma che toglie ogni ostacolo perché l'incontro possa avvenire presto.

Il simbolismo dell'amore monogamico prospetta poi un *avvenire*, perché l'infedeltà o la durezza di cuore ha da essere superata. I figli incarnano il domani: se la coppia sposa-sposo parla delle relazioni passate, sarà il ritorno dei figli o l'accusa dei figli alla madre a fare in modo che la separazione tra JHWH e Israele sia soltanto una fase interlocutoria.

Questo simbolismo permette dunque di dare vigore espressivo alla concezione lineare della storia, tipica del pensiero profetico: al di là della catastrofe o della punizione la storia tra Israele e JHWH non è mai interrotta, ma continua, come dopo la conciliazione tra due sposi dopo una momentanea separazione.

3) La relazione coniugale, proprio perché è una *relazione* vitale, implica la totalità della vita, con un intreccio paradossale tra "presenza" e "assenza", prossimità e distanza, immanenza e trascendenza... Non per questo il legame viene meno: lo sposo fa tutto per la sposa, eppure non sta sempre con lei. Così è l'amore tra i partner di questa singolarissima *b^erît*: Israele e JHWH.

Anzi, la risposta che l'amata (Israele) deve dare a colui che l'ha chiamata all'amore è la giustizia, ovvero la corretta impostazione dei rapporti sociali per l'altro (cf Is 5). Amore di Dio e amore del prossimo sono già strettamente vincolati nel simbolismo dei profeti. Viene istituito questo originale triangolo d'amore: JHWH ama Israele, perché Israele lo riami con la risposta della giustizia, amando l'altro. Una tale profondità è espressa proprio dall'amore monogamico, perché l'immanenza e la trascendenza, la lontananza e la presenza, la presenza in-

tesa come il desiderio di colui che è assente e permane anche nel momento della lontananza, si dà proprio nel rapporto coniugale. E la presenza che rimane, come coinvolgimento pieno per amare l'altro, si dà – attraverso il rapporto coniugale - nei figli: i due amano i figli.

4) Il *Cantico* mostra che l'amore cantato non è propriamente colto nel momento del *principio*, che rimane per noi inattingibile, ma nel momento della *fedeltà* e del *ricominciamento*. Il che sta a dire il carattere secondo o penultimo del nostro essere simboli, in relazione a Dio. Soltanto per Dio è disponibile l'*alep* e il *taw*, capace di porre in essere quell'amore che rimanda al simbolo originario dell'amore divino. Monogamia e monoteismo sono una scintilla unica, *ab æterno* fondata sull'unicità dell'amore divino.

Ciò spiega anche la profondità del simbolismo dell'amore monogamico, che diventa così un linguaggio capace di esprimere l'esperienza più profonda della vita "in Dio" e della "ricerca di Dio", perché «*amore è davvero forte come morte, gelosia è tenace come Še'ol*» (Ct 8,6). I mistici ce lo hanno dimostrato, nel loro modo di interpretare e assumere il *Cantico*.

D. Bonhoeffer l'ha ben compreso. E così ha scritto all'amico Eberhard:

«È però il pericolo di ogni profondo amore erotico che per esso si perda, vorrei dire, la polifonia della vita. Intendo questo: Dio e la sua eternità vogliono essere amati con tutto il cuore, non in modo che ne risulti compromesso o indebolito l'amore terreno, ma in certo senso come *cantus firmus*, rispetto al quale le altre voci della vita suonano come contrappunto. Uno di questi temi contrappuntistici, che hanno la loro piena autonomia, e che sono tuttavia relazionati al *cantus firmus*, è l'amore terreno. Anche nella Bibbia c'è infatti il *Cantico dei cantici*, e non si può veramente pensare amore più caldo, sensuale, ardente di quello di cui esso parla (cf Ct 8,6!); è davvero un bene che faccia parte della Bibbia, come contrasto per tutti coloro per i quali lo specifico cristiano consisterebbe nella moderazione delle passioni (dove esiste mai una tale moderazione nell'Antico Testamento?). Dove il *cantus firmus* è chiaro e distinto, il contrappunto può dispiegarsi col massimo vigore. Per parlare con il Calcedonese, l'uno e l'altro sono «divisi eppure indistinti», come lo sono in Cristo la natura divina e la natura umana».