

Gianantonio Borgonovo

## Monogamia e monoteismo

### *Il Cantico dei cantici*

#### 1. 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<sup>1</sup>. 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 *midraš* di *Cantico Rabbâ* (= *CtR*)<sup>2</sup>. 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:

---

<sup>1</sup> Per una breve trattazione dell’allegoresi tradizionale, si vedano: Luis Alonso Schökel, *Il Cantico dei cantici; La dignità dell’amore*, a cura di Bruna Costacurta (Casale Monferrato [AL]: Piemme, 1990); Gianni Barbiero, a cura di, *Cantico dei cantici* (Milano: Paoline, 2004), 48-53.

<sup>2</sup> Questa sezione è debitrice di Jacob Neusner, “Masculine and Feminine in Judaism”, in *The Encyclopaedia of Judaism*, ed. by Jacob Neusner, Alan J. Avery-Peck and William S. Green (Leiden - Boston - Köln: E.J. Brill, 2000-2004), 5 vols., vol. II, 845-850.

“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 pascolare 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 *brît*.

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 *Tôrâ*. 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’adempire i comandamenti positivi; “ecco, tu sei bella” nell’adempire i comandamenti negativi; “ecco, tu sei bella” nell’adempire i comandamenti di casa, nel separare la porzione dei sacerdoti e la decima; “ecco, tu sei bella” nell’adempire i comandamenti della campagna, nello spigolare mannelli 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 es-

sere 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 *š<sup>e</sup>ma*; “ecco, tu sei bella” nel porre la *m<sup>e</sup>zûzâ*; “ecco, tu sei bella” nell’indossare i *š<sup>e</sup>pillîn*; “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 (*š<sup>e</sup>ûbâ*); “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.

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*<sup>3</sup>, ha permesso al prezioso libretto del *Cantico* di non perdere la sua profonda sublimità, evitando di essere mortificato e ridotto al solo significato erotico<sup>4</sup>. 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

---

<sup>3</sup> Bernard Barc, *Les arpenteurs du temps. Essai sur l’histoire religieuse de la Judée à la période hellénistique* (Lausanne: Éditions du Zèbre, 2000), *Histoire du Texte Biblique / Studien zur Geschichte des Biblischen Textes* 5.

<sup>4</sup> A dire il vero, per avere una lettura erotica del *Cantico*, si deve attendere l’epoca moderna. Guido Ceronetti, *Il Cantico dei cantici* (Milano: Adelphi, 1975, 2001<sup>6</sup>), Biblioteca Adelphi 58, 124 s., scrive nell’introduzione alla sua traduzione: “Il cantico è vuoto. Non contiene niente. Non significa niente. Niente al di là della lettera, una canzone a due voci in cattiva copia, e tuttavia – rivelazione delle rivelazioni (pensaci bene: l’unica possibile, per un razionalista che non cancelli Dio e per un mistico che non corra dietro ad altre figure divine) – immagine pura di Dio, in quanto sterminato Nulla trascendente, lontananza di lontananze di cui il vuoto, la nudità interna erotica, significata dal sesso muliebre, è tra le fiamme e la notte del mondo umano un anatomico bagliore, una porta di desiderio. Per questo, solo per questo il Cantico è un *santo dei santi* e Scrittura che brucia le mani”.

aderire (*dābaq b<sup>e</sup>*) 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*.

## 2. 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:

8<sup>6</sup> Mettimi come sigillo sul tuo cuore,  
come sigillo sul tuo braccio<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> La bellezza del simbolo sta nel valore di *hôtām* “sigillo”, nel quadro della cultura antica dell'Antico Vicino Oriente: si tratta di timbri cilindrici, che venivano “rullati” sulle tavolette di argilla o sulla cera lacca dei documenti papiracei. Appesi al collo come collane o infilati come anelli al dito, erano custoditi gelosamente, data la loro rilevanza giuridica (si ricordi, per es., *1Re* 21,8: le lettere di Gezabele valgono come lettere del re, perché sigillate con il suo sigillo). Dal momento che s'intendeva porre questi oggetti sotto una garanzia divina, presero un valore religioso. Nella tradizione dello jahwismo tuttavia, contrariamente alle abitudini dei popoli vicini, i disegni dei sigilli non alludono quasi mai a temi religiosi; nondimeno, siccome sono spesso tagliati in pietre preziose, prendono valore di amuleti. Qualcosa di più merita che sia detto a riguardo di *lēb* “cuore” e di *z<sup>r</sup>rôa'* “braccio”. Ricordo anzitutto che avere appeso un cilindro al collo non significa propriamente metterlo “sul cuore” e che il cuore nell'antropologia biblica non è la sede dei sentimenti, bensì della decisione (cf. Édouard Dhorme, *L'emploi métaphorique des noms de parties du corps en hébreu et en akkadien*, Paris: P. Geuthner, 1963, reproduction de l'édition du 1923; è una raccolta di cinque articoli pubblicati negli anni 1920-1923 su *Revue biblique*). Se la posizione del primo, “sul tuo cuore”, può far pensare all'uso di portare al collo il sigillo con una collana, la posizione del secondo, “sul tuo braccio”, è invece molto più improbabile: è vero che *z<sup>r</sup>rôa'* è il “braccio”, “avambraccio”, “polso” (cf. *KB* 280 s.); mai però significa “dita” (cf. Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison [WI]: University of Wisconsin Press, 1985, 169), e se si fosse voluto parlare di un oggetto anulare, si sarebbe potuto utilizzare *'ešbā'ôt* “dita”. Non si deve dimenticare che “cuore” e “braccio” hanno molti valori metaforici: decisione e azione, intimità ed esteriorità, pensiero e forza ... Sembra che il valore fondamentale qui chiesto sia non solo il diritto di possedere il cuore, ma anche di eseguire nella vita ciò che il cuore dell'altro comanda: la valenza simbolica del cuore, più che all'amore o all'affettività, porterebbe quindi a vedere una decisione che coinvolge tutta la vita dell'altro (cf. *Dt* 6,5!). La totalità presupposta dal simbolo del “cuore”, mi porta a scovare un'ulteriore valenza simbolica per *z<sup>r</sup>rôa'*. I lessicografi contemporanei (cf. Franz J. Helfmeyer, s.v. *z<sup>r</sup>rôa'*, in *TbWAT*, II, 650-661; trad. it. in *GLAT*, II, 691-701; e *The Dictionary of Classical Hebrew*, ed. by David J.A. Clines et al., Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993-, vol. III, 136 ss.) elencano diversi passi in cui è possibile ipotizzare un emendamento e un cambio tra *z<sup>r</sup>rôa'* “braccio” e *zera'* “seme, discendenza” (di certo almeno *1Sam* 2,31; *Is* 9,19). In *Ct* 8,6 non si tratta assolutamente di emendare il testo, ma si avrebbe una splendida *tauriyya* poetica tra “braccio” e “seme-discendenza”. In altri termini, la ragazza starebbe chiedendo all'amato non solo una totalità del “cuore”, ma anche una cosa sconvolgente per la cultura antica: abbandonare il diritto di prendersi altre mogli e di ripudiarla a

amore è davvero forte come morte,  
 gelosia è tenace come Še'ol<sup>6</sup>;  
 fiamme di fuoco sono le sue fiamme,  
 le sue vampate<sup>7</sup>!

<sup>7</sup> Le acque torrenziali non possono spegnere l'amore,  
 e i fiumi non lo sbaragliano<sup>8</sup>.  
 Se uno barattasse tutta la ricchezza della sua casa  
 in cambio dell'amore,  
 per lui rimarrebbe solo disprezzo<sup>9</sup>.

motivo della eventuale sterilità. Insomma, sta chiedendo di essere l'*unica donna* per il suo amato, la sola "madre terra" in cui possa svilupparsi il nome-seme del suo amato.

<sup>6</sup> Il versetto continua con due frasi tra loro parallele introdotte da *kî*, che può avere valore causativo-esplicativo oppure enfatico. Preferisco quest'ultima valenza, in quanto non vi è una connessione propriamente causale, ma senz'altro asseverativa. I due attributi paralleli dicono due aspetti di morte e Še'ol, in relazione ad amore e gelosia: la forza ('azzâ) e la durezza (*qāšâ*), ovvero il loro carattere invincibile e insuperabile. Quanto alla personificazione di *Môt* e Še'ol non insisterei più di tanto, benché siano divinità importanti nel *pantheon* ugaritico. La ragazza ha dimostrato cosa significhi l'amore vero, disprezzando la ricchezza, gli onori e la fama che avrebbe potuto godere se fosse rimasta nell'*barem*, come sposa del re. Il suo amore è unico e poco sopra l'ha richiesto in modo solenne anche al suo amato: un amore monogamico che duri per sempre, nonostante tutto. Solo la morte poteva reggere un tale confronto! Quanto al significato di *qin'â*, sottoscrivo la posizione di Fox (Fox, *The Song*, 169): *qin'â* non significa "passione", ma "gelosia" (cf. *Lxx, Vg, Syr*). Anche in questo il discorso porta a parlare della monogamia, in relazione alla gelosia tra le possibili donne dello stesso uomo (cf. *Gn* 30,1: un atto di gelosia suscitato dalla sterilità!).

<sup>7</sup> *rešep* "fiamma" occorre 2× in questo versetto e in cinque altri passi al singolare (*Sal* 76,4; 78,48; *Ab* 3,5; *Dt* 32,24; *Gb* 5,7). In *Ab* 3,5 *rešep* è un parallelo di *deber* "febbre", due divinità "parabolari" rispetto alla figura della divinità principale che accompagnano. Va ricordato in particolare *Dt* 32,24 in cui *rešep* è la conseguenza della *qin'â* di JHWH. È un testo relativo al tema del monoteismo (si legga tutto il passo di *Dt* 32,21-24). La massima parte dei commentatori ha associato – con qualche problema – la "fiamma" ad amore, ma molto più versomilmente – come dimostra anche il passo citato da *Dt* 32 – essa va collegata alla sola "gelosia", quella dell'unicità che porta a far scagliare i dardi malefici (cf. gli altri passi biblici). Quindi, anche i "dardi di fuoco" sono un ulteriore aggancio simbolico al tema della monogamia-monoteismo.

<sup>8</sup> Non bisogna troppo in fretta pensare al legame mitologico con il caos originario, anche perché sinora il *Cantico* non ha fatto ricorso a quel bagaglio simbolico; è stato invece considerevole il contributo simbolico proveniente dalla botanica e dai fenomeni geoclimatici del paesaggio della terra d'Israele e della valle del Nilo. Per cui il riferimento non è alle "grandi acque", ma piuttosto alle "acque torrenziali" della stagione invernale, con i fenomeni vistosi soprattutto nel deserto di Giuda. Il Pi. di *kbb* ha il significato fondamentale di "estinguere, spegnere" (cf. *BK* 457). L'immagine sembrerebbe quindi coerente con la conclusione del versetto precedente, in cui si parla di frecce infuocate e di fiamma.

<sup>9</sup> L'ultima frase del versetto non fa difficoltà. C'è solo da notare che la formulazione dell'apodosi ricorda molte leggi casuistiche: *môt tāmût, môt jûmat* (cf. *Gn* 2,17; 3,4; 20,7; 26,11; *Es* 19,12; 21,12.15 ss.; 22,18; ecc.). Qui non c'è la pena di morte, ma il più grande disprezzo per colui che pensa l'amore come un oggetto per guadagnare. Si vedrà di seguito il senso di questa frase nel contesto della vicenda narrata, perché questo è stato di fatto il

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:

- 32<sup>21</sup> 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 irrito:  
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.

In *Dt 32,24* *rešep* è una conseguenza della *qin'â* 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 *qin'â*, come in *Deuteronomio*. È la gelosia dell'unicità a far scagliare i dardi malefici<sup>10</sup>: questi “dardi di fuoco” sono un ulteriore aggancio simbolico per l'originarietà dell'intreccio monogamia e monoteismo.

### 3. 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 Vicino Oriente, come il *wasf*<sup>11</sup>. L'analisi formale dei singoli poemetti può degenerare anche in una

---

comportamento dei fratelli della ragazza. Ma è un monito anche per tutte coloro che stanno nell'*harem* del re e scambiano l'amore monogamico con un falso amore da cui avere in cambio ricchezza, fama e onore.

<sup>10</sup> Cf. *Sal* 76,4; 78,48; *Ab* 3,5; *Dt* 32,24; *Gb* 5,7.

<sup>11</sup> Nella poetica araba, il *wasf* è una descrizione trasfigurante della natura, uno dei sei generi più usati nella letteratura araba classica, secondo il giudizio autorevole del grande filologo

sterile catalogazione, frantumandosi in una moltiplicazione di generi letterari ibridi e parziali.

Non ha avuto molto successo l'interpretazione mitologico-culturale di Hartmut Schmökel<sup>12</sup>, 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)<sup>13</sup>.

Anche Franz Julius Delitzsch (1813-1890), acclamato come il miglior ebraista tedesco di ogni tempo<sup>14</sup>, 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

---

Kudāma b. Ġa'far (nato attorno al 873 e morto prima del 948). Etimologicamente *waṣafa* significa "abbellire", e quando si descrive, s'impreziosisce, dal momento che la descrizione migliore è quella che *ripresenta* l'oggetto descritto, rendendolo percepibile ai sensi: nel *Cantico*, l'oggetto è il corpo dei due amanti. Per una introduzione al *waṣf*, si vedano: la voce corrispondente, redatta da Albert Arazi, in *Encyclopaedia of Islam CD-Rom edition. Volumes I-XII*, ed. by Peri J. Bearman *et al.* (Leiden: E.J. Brill, 2003), vol. XI, 153A-158A; Wolfhart Heinrichs, "Literary Theory, the Problem of Its Efficiency", in Gustave E. Grunenaum, ed., *Arabic Poetry. Theory and Development* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1973), 19-69, in part. 23-53; Jamal E. Bencheikh, *Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création* (Paris: Éditions Anthropos, 1975), Publications de la Sorbonne. Série n.s. Recherches 12, 136-146; Īliyā S. Hāwī, *Fann al-waṣf wa-tatawwurubu fi al-shi'r al-'arabi* (Bayrūt: Dār al-Kitāb al-Lubnānī, 1967, 1987<sup>2</sup>); Albert Arazi, *La réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne* (Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1989), Islam d'hier et d'aujourd'hui 32, soprattutto 107-172; 'Abd al-Hadi al-Khatīb, *Fann al-waṣf min khibāl al-shi'r al-Jāhilī* (Il Cairo: Matba'at al-Amānah, 1990); Wolfdietrich Fischer, "Der altarabische Dichter als Maler", in *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. II: Studien zur arabischen Dichtung*, hrsg. von Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler (Stuttgart: Steiner, 1994), *Beiruter Texte und Studien* 54.2, 3-17.

<sup>12</sup> Hartmut Schmökel, *Heilige Hochzeit und Hoheslied* (Wiesbaden: Kommissionsverlag Franz Steiner, 1956), 15.

<sup>13</sup> Si veda, in particolare, Roland E. Murphy, *The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*, ed. by S. Dean McBride Jr. (Minneapolis: Fortress Press, 1990), *Hermeneia* 22, 16-21.

<sup>14</sup> Gerhard Maier, "Geleitwort zu Franz Delitzsch", in Franz Delitzsch, *Messianische Weissagungen in geschichtlicher Folge* (Giessen - Basel: Brunnen Verlag, 1992, Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1890), *Monographien und Studienbücher* 244, 6: "Deutschland dürfte kaum jemand hervorgebracht haben, der den Hebraisten Delitzsch je übertreffen konnte". L'affermazione può essere dimostrata leggendo la sua versione del Nuovo Testamento in ebraico: composta quando ancora non si parlava la 'ibrīṭ ḥāḏāšā, essa è ancora oggi leggibile e considerata piacevole ad orecchi israeliani.

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.

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<sup>15</sup>, merita di essere evidenziato Hans-Josef Heinevetter<sup>16</sup>, 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 Heinevetter, il *Cantico* attingerebbe a diverse fonti e sarebbe quindi una composizione programmatica che fonde insieme materiale tradizionale e apporto redazionale<sup>17</sup>. 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 (per es., "figlie di Gerusalemme", "cercare e trovare", "occhi come colombe", "malato d'amore", il ritornello del risveglio d'amore)<sup>18</sup>. 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 (*Tab.* 1).

<sup>15</sup> Cf. Jo Cheryl Exum, "A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs", *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 85 (1973): 47-79; William H. Shea, "The Chiastic Structure of the Song of Songs", *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 92 (1980): 378-396; David A. Dorsey, "Literary Structuring in the Song of Songs", *Journal for the Study of the Old Testament* 46 (1990): 81-96. Anche Othmar Keel, *Das Hohelied* (Zurich: Theologischer Verlag, 1986), propende per una certa unitarietà del *Cantico*, e tuttavia ciò non ha rilievo euristico, a differenza dell'ampio uso dell'iconografia egiziana.

<sup>16</sup> Hans-Josef Heinevetter, *"Komm nun, mein Liebster, dein Garten ruft dich!"*. *Das Hohelied als programmatische Komposition* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1988), Bonner biblische Beiträge 69.

<sup>17</sup> I maggiori passi redazionali sarebbero: *Ct* 1,7 s.; 2,4-7; 3,1-5; 4,4-7; 4,10-11.12a\* ("giardino").13a.b.c.\*14b.d.15c.16-5,1; 5,5-9; 6,1-3; 8,1-5.6c-f. Le integrazioni redazionali minori sarebbero invece: *Ct* 1,3c.4c-e.5b.d\* ("Salomone").6a.b.e.11-12.16abc\* ("persino"); 2,3; 2,9.10a.12b.14c-f.17; 3,9 s.; 4,1d.2c.d; 5,10b.12.13a.b.d.15c.d.16a.b.d; 6,4c.5a.b.9be.10b-11; 7,1.4-5a.d-7.9-11.13b-d. Lo scopo programmatico della redazione sarebbe la critica verso il re, messo in luce – in modo antitetico – da *Ct* 1,1; 3,11 e 8,7-14, che andrebbero considerate invece una rielaborazione ulteriore al fine di disinnescare tale "potenziale critico". Lasciando cadere questa infruttuosa distinzione tra materiale tradizionale e redazione, è comunque positivo il fatto che sia stata ipotizzata una dialettica tra una *memoria* preesistente e una *scrittura* posteriore del testo. Su questa distinzione dovremo tornare ampiamente in seguito.

<sup>18</sup> Heinevetter, *"Komm nun, mein Liebster [...]"*, 96 s.

Tab. 1. – Da Erich Zenger, *Introduzione all'Antico Testamento*, edizione it. a cura di Flavio Dalla Vecchia (Brescia: Queriniana, 2005), 592.

INTRODUZIONE: 1,2-2;7	PRIMA PARTE: 2,8-5,1	SECONDA PARTE: 5,2-8,6
1,2-4: L'uomo in "parodia ascendente" come oggetto del desiderio e dell'ammirazione della donna  1,5-8: La donna in "parodia discendente" 1,5-6: Autodescrizione con confronti / autodescrizione con motivazione 1,7-8: Discorso giocoso: domande/risposte	2,8-3,5: Canti della donna 2,8-17: Lamento davanti alla porta Conclusione: l'invito della donna a lui perché vada da lei  3,1-5: Scena notturna in città (cercare e trovare) 3,5: "Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, per le gazzelle e le cerva della steppa: non destate, non disturbate l'amore, finché non vorrà"  3,6-10(11): Elemento corale: corteo festivo	5,2-6,3: Donna e coro: scena alla porta e ricerca notturna 6,3: Formula di appartenenza reciproca  6,4-9: Elemento recitativo (uomo): bellezza e unicità degli amanti (→ 4,1-7)
1,9-2,3: Ammirazione reciproca (nello scambio tra uomo e donna)  2,4-7: Unione gratificante di uomo e donna 2,7: "Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, per le gazzelle e le cerva della steppa: non destate, non disturbate l'amore, fino a quando non vorrà"	4,1-5,1: Canti dell'uomo 4,1-7: Descrizione ammirata 4,8-5,1a: Canto di desiderio Conclusione: l'invito di lei a lui ad andare da lei <b>5,1b: Invito a godere della vita e dell'amore</b>	6,10-8,6: Grande composizione conclusiva: donna, uomo, coro: amore all'aria aperta e amor nella città 8,4: "Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme: perché destate, perché destate l'amore, prima che voglia?" <b>8,6: "L'amore è forte come la morte"</b>

Ma è soprattutto una meticolosa analisi filologica<sup>19</sup> 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.

<sup>19</sup> Per questo, devo molto a P.W.Th. Stoop van Paridon, *Het Lied der Liederen. Een filologische analyse van het Hebreeuwse boek שִׁיר הַשִּׁירִים* (Leuven: Peeters Press, 2003); Engl. transl. *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book שִׁיר הַשִּׁירִים* (Leuven - Paris - Dudley [MA]: Peeters Press, 2005), Ancient Near Eastern Studies. Supplement Series 17.

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, *'āni* e *dōdī* sono sempre sulla bocca della ragazza; *ra'jātī* sta sulla bocca dell'inserviente, se il titolo non è accompagnato da altri attributi o apposizioni; se invece è specificato da altro, è il tipico linguaggio dell'amato; *'āhōtī kallā* è solo sulla bocca di Salomone; *haj-jāpā ban-nāšīm* è invece l'indirizzo usato nei riguardi della ragazza da parte delle altre donne dell'*harem*; *dōdēkā* 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<sup>e</sup>dārīm* sinagogali, è effettivamente un punto nevralgico del dramma; non come centro materiale, come vuole 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 *šūlammît*, 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<sup>20</sup>, il *Cantico* assume una unitarietà sorpren-

<sup>20</sup> Una particolare difficoltà filologica del testo è dovuta al grande numero di *hapax legomenon*, di cui non sempre è possibile ricostruire il preciso senso. Immanuel M. Casanowicz, s.v. *Hapax Legomena*, in *The Jewish Encyclopedia. A Descriptive Record of the History, Religion,*

dente, 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)

<i>Introduzione</i>	Nell' <i>harem</i> (1,2-4)
<i>Prima scena</i>	Competizione femminile (1,5-2,7)
<i>Seconda scena</i>	Ricordi e desideri (2,8-17)
<i>Terza scena</i>	Il sogno (3,1-5)
<i>Quarta scena</i>	L'arrivo di Salomone (3,6-11)
<i>Quinta scena</i>	Preparativi (4,1-7)
<i>Sesta scena</i>	L'incontro (4,8-5,1)

ATTO SECONDO (5,2-8,14)

<i>Prima scena</i>	Il sogno diventa un incubo (5,2-8)
<i>Seconda scena</i>	La bellezza dell'amato (5,9-6,3)
<i>Terza scena</i>	Ultimi ritocchi (6,4-12)
<i>Quarta scena</i>	Danza (7,1-6)
<i>Quinta scena</i>	Consumazione (7,7-8,4)
<i>Sesta scena</i>	Inno all'amore invincibile (8,5-7)
<i>Conclusionione</i>	Fuori dall' <i>harem</i> : i fratelli, la ragazza, l'amato e Salomone (8,8-14)

La trama del "libretto", è in parte obbligata, ma talvolta difficile da precisare.

L'intestazione redazionale è già un elemento importante per definire il genere della composizione. Essa non è presente nella Vg e 6Q6<sup>21</sup> sembra presupporre qualcosa di diverso rispetto al TM.

Il senso del modismo *šir haš-širîm*, secondo la maggior parte dei commentatori, sarebbe quello di un superlativo, come la cifra sintetica della riflessione di *Qobelet* (*hăbēl hăbālîm*). Altre interpretazioni possibili: (a) un canto composto da diversi canti<sup>22</sup>; (b) Roland E. Murphy<sup>23</sup> lo spiega come un'espressione lasciata volutamente nell'ambiguità. La *Pešitta* ha una seconda *twb hkm*

---

*Literature, and Customs of the Jewish People from the Earliest Times to the Present Day*, Managing Editor Isidore Singer (Skokie [IL]: Varda Books, 2004), 12 vols., vol. VI, 226-228, in tutta la Bibbia ebraica ha contato 1301 forme uniche, di cui 414 *hapax* in senso stretto; nel *Cantico* vi sarebbero 30 forme uniche, di cui 13 *hapax* in senso stretto (1,10: *hărûzîm* "collane"?; 1,17: *rahûtîm* [K: *r'hitîm*] "soffitto"?; 2,9: *hărakîm* "grate"?; 2,11: *s'tāw* "inverno"?; 3,9: *'appirjôn* "baldacchino"?; 4,4: *talpîjôt* "tasselli"?; 4,14: *karkôm* "zafferano"?; 5,3: *tnp* "sporcare"?; 5,11: *taltallîm* "grappoli"?; 6,11: *'ëgôz* "noce"?; 7,3: *sabar* "rotondità"?; 7,9: *sansinnîm* "rami"?; 7,10: *dôbēb* "gocciolante"?).

<sup>21</sup> 6Q6 ha conservato due colonne (I: 1,1-6; II: 1,6-7). 4Q106-108 hanno 3,7-8.

<sup>22</sup> Cf. Michael D. Goulder, "The Song of Fourteen Songs", *Journal for the Study of the Old Testament*, Suppl., s. 36 (1986): 11, che cita a sostegno 1Re 8,27.

<sup>23</sup> Murphy, *The Song of Songs*, 120.

*ḥkmt' djlh dšljmw* “o anche sapienza delle sapienze, attribuita a Salomone”, insinuando quindi che la Šullamita sia la personificazione di donna Sapienza, come la Beatrice dantesca<sup>24</sup>. Ma nel testo del *Cantico* non vi è nulla che spinga a questa identificazione. L'unica espressione sapienziale si potrebbe trovare in *Ct* 8,2 *t'elamm'e dēni* “mi renderesti tuo familiare”: la sapienza dovrebbe quindi prendere il posto della Chiesa nell'interpretazione allegorica tradizionale, ma la sostituzione è impossibile<sup>25</sup>. Anche l'espressione *'āšer līš'elōmōh* rimane molto ambigua (“composto da”, “attribuito a”, “riguardante”). Si può discutere se ci sia sempre stato un titolo originale, o se magari esso fosse composto solo dal modismo *š'ir haš-š'irīm*, senza alcun'altra aggiunta.

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”<sup>26</sup>; in *Ct* 6,8 si dà anche una probabile descrizione e composizione di questo gruppo:

6<sup>8</sup> Sessanta sono le regine, ottanta le concubine  
e senza numero le tue ragazze<sup>27</sup>.

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*:

1<sup>2</sup> Mi dia da bere<sup>28</sup> dei baci della sua bocca:  
più piacevoli del vino i tuoi amori.

<sup>24</sup> Cf. già Ernst F.K. Rosenmüller, *Scholia in Vetus Testamentum* (Lipsiae: Io. Ambros. Barthii, 1830), vol. II, pars 9: *Salomonis scripta continentis*.

<sup>25</sup> Carl. F. Keil and Franz Delitzsch, *Commentary on the Old Testament* (Peabody [MA]: Hendrickson, 1996), 10 vols., vol. VI, 498.

<sup>26</sup> Chi sono le *b'not jerušalaim*, le “figlie di Gerusalemme” (288× nella *Bibbia* ebraica)? Dal *Cantico*, possiamo dedurre queste caratteristiche e relazioni: (a) si rivolge a loro la ragazza protagonista: in *Ct* 1,5, mentre parla di se stessa; in *Ct* 5,16, dopo aver descritto il suo amato pastore; e quattro altre volte nelle cosiddette *entrate* (2,7; 3,5; 5,8; 8,4); (b) sono ricordate una volta nella descrizione della *'appirjōn* di Salomone (*Ct* 3,10); (c) con l'assoluto *bānōt* in paragone una volta con la protagonista (*Ct* 2,2) e una volta con le regine e le concubine (*Ct* 6,9); (d) in un passaggio, la ragazza si rivolge a loro chiamandole *b'not sijjōn* alla fine del corteo con lo *'appirjōn* di Salomone (*Ct* 3,11). La soluzione migliore sarebbe di identificarle con un gruppo ben preciso, vicino alla protagonista. Stando a *Ct* 6,8-9, si dovrebbe pensare all'*harem* di Salomone.

<sup>27</sup> La traduzione dei testi citati dal *Cantico* è mia. Essa avrebbe bisogno di un lungo commento, per dimostrare le scelte filologiche e linguistiche. Purtroppo non è possibile offrire quest'analisi nell'ambito del presente contributo. Mi soffermerò quindi solo su alcuni dei punti decisivi.

<sup>28</sup> I traduttori normalmente fanno derivare *jīššāqēni* da *nāšaq* “baciare”. La cosa non è impossibile e nel contesto sembra andare bene. L'Hi. di *šqb*, che sarebbe quindi da vocalizzare *jašqēni* “mi dia da bere”, è stato proposto la prima volta da Robert Gordis, *The Song of Songs and Lamentations. A Study, Modern Translation, and Commentary* (New York: Ktav Publishing House, 1954, 1974<sup>2</sup>), 78; poeticamente è più bello. La paronomasia tra le due radici

- <sup>3</sup> Seducente la fragranza dei tuoi profumi.  
 Olio effuso<sup>29</sup> è il tuo nome!  
 Perciò le ragazze<sup>30</sup> ti desiderano.  
<sup>4</sup> Prendimi dietro di te: corriamo<sup>31</sup>!  
 Il re mi farà entrare<sup>32</sup> nelle sue stanze.  
 Godremo e gioiremo di te

è sviluppata in modo particolare da Ct 8,1-2 e potrebbe essere anticipata anche qui (si ricordi anche l'incontro di Giacobbe con Rachele, in Gn 29). Vi sono ulteriori argomenti a favore di questa scelta. Mai *nāšaq* è costruito con *min*, come nel presente versetto; di contro, l'Hi. di *šqb* per 4× è costruito con *min*. Mai nella Bibbia ebraica c'è il sintagma "baciare con baci della bocca [di X]"; e a questo proposito, si deve mettere in evidenza la diversa semiotica del bacio nella società antica rispetto alla nostra. Interessante quanto dice Katherine M. Beyse, s.v. *nāšaq*, in *TbWAT*, V, 678; trad. it. in *GLAT*, V, 1123: "Del bacio quale segno dei rapporti di amore tra uomo e donna si parla raramente nell'AT; in senso positivo soltanto in Ct 1,2; 8,1, mentre Pro 7,13 annovera il bacio tra le arti seduttrici della donna adultera". Bisognerebbe poi tener presenti le forme di bacio: Ibn Ezra coglieva nella costruzione di *nāšaq* una diversa sfumatura: "con l'accusativo significa baciare qualcuno sulla bocca, mentre con il dativo s'intende baciare la mano, la spalla o la guancia".

<sup>29</sup> Per seconda riga del v. 3, 6Q6 ha *šmnjm twbjm mr* "profumi eccellenti di mirra", ma la variazione sembra dovuta ad una *lectio faciliior* della *crux interpretum* che è *šemen tūraq*. La forma verbale *tūraq* potrebbe essere Ho. 2<sup>a</sup> maschile o 3<sup>a</sup> femminile singolare. Dal momento però che il soggetto dovrebbe essere "olio" oppure "nome" (paronomasia dei due vocaboli come in *Qob* 7,1), entrambi maschili, il problema si fa spinoso. Alcuni hanno pensato a un genere di profumo *Turaq*; ma se questo risolve la concordanza, introduce un problema ancora più spinoso circa la documentazione di quel genere di profumo. Michael D. Goulder lo fa derivare dalla radice *jrq* "essere giallo o verde [come l'oro]". Altri cercano giustificazioni varie, del tipo che in *Cantico* ci sarebbero "fluttuazione di genere". La soluzione migliore parte dal significato di *šemen* "olio": "Olio (nell'AT *šmn* o anche *šbr*) era uno dei più necessari mezzi di sostentamento [...] che significavano la benedizione divina [...] era usato per ungere corpo e capelli, come mezzo curativo, per alimentare le lampade, in ambito cultuale, per l'unzione di re e di sacerdoti [...]. Olio era visto come un simbolo di onore, gioia, favore, vigore e fertilità [...] simbolo di ricchezza" (*TbWAT*, VIII, 25 1ss.). I testi di *Gb* 29,6; *Gdc* 3,29; *Os* 2,7; *Pro* 27,15.16; spingono a dare al lessema valore metaforico. Il senso del versetto allora sarebbe: "olio che ti versi / sarai versato", con valore metaforico, riferito ad abbondanza e ricchezza, ma anche alla fertilità e alla capacità maschile di produrre seme.

<sup>30</sup> La terza riga del v. 3 è quindi la conseguenza di quanto esposto prima.

<sup>31</sup> La prima riga è problematica per la sticometria: molto dipende dall'attribuzione delle parole all'uno o all'altro dei personaggi. Nella Bibbia ebraica, altri cinque passi usano la preposizione *'aḥārē* con un verbo di movimento: *Gb* 21,33; *Ger* 2,25; 48,2; *Is* 45,14; *ISam* 25,19.

<sup>32</sup> Anche la seconda riga del versetto mostra una certa ambiguità (cf. le molte traduzioni). Tre ordini di problemi: il tempo verbale; il plurale/singolare dell'oggetto; l'identificazione del soggetto. (1) Si potrebbe interpretare come perfetto *di fiducia* o perfetto *profetico*. Attenzione però alla forma Hi. con valore causativo o permissivo: la cosa si chiarisce se la situazione presupposta è quella dell'*barem* del re, e si chiarisce in concomitanza con *ḥdr* (plurale) e con soggetto il re. (2) Il plurale dei luoghi di abitazione non fa problema in ebraico, soprattutto quando si tratta di palazzi ufficiali, come quello del re: per questo è tradotto correttamente al singolare da *LXX*, *VL* e *Syr*. (3) *ham-melek*: attenzione a chiarire bene chi sono i soggetti in scena in questo momento. Essendo nell'*barem*, non vi sono difficoltà nell'identificare il re (cf. la situazione descritta, in altro contesto, da *Ester* 2,12 ss.); il re non può che essere Salomone, evidentemente il "personaggio" Salomone.

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:

- 1<sup>5</sup> Sono mora, ma pure amabile<sup>33</sup>, figlie di Gerusalemme,  
come le tende di Kedar, come i drappi di Salomone<sup>34</sup>.  
6 Non state a guardare se sono un po' scura:  
è il sole che mi ha abbronzato<sup>35</sup>!  
I figli di mia madre hanno litigato per me<sup>36</sup>:  
mi avevano fatta custode delle vigne,  
ma la mia vigna<sup>37</sup>, 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

<sup>33</sup> *šāḥôr* significa “nero” oppure “scuro”, soprattutto se è un attributo della pelle o dei capelli. Il secondo aggettivo *nā'web* deriva dalla radice *'wb* “desiderare”. I due attributi sono uniti da un *waw*, cui va dato un valore avversativo. Chi sta parlando ora è la protagonista femminile: si può dedurre che tutti i passi con *'āni* sono da attribuire alla ragazza protagonista (*Ct* 1,5.6; 2,1.16; 5,2.5.6.8; 6,3; 7,11; 8,10). È un ottimo indizio per distribuire le parti.

<sup>34</sup> *k'ohōlē qēdār kîrî'ôt š'lōmōb*: è un'espressione parallela, ma potrebbe essere un parallelo sinonimico o antitetico dal punto di vista semantico. Il problema maggiore è come tradurre *kîrî'ôt*. Molti commentatori, in base al significato normalmente attribuito a questo vocabolo, propongono di vocalizzare *šlmb* come *šalmâ*, in parallelo con *qēdār* che già di per sé evoca qualcosa di nero o di scuro. Non c'è ragione sufficiente per questo cambio. I due paragoni sono quindi in parallelo, ma non sinonimico: le tende dei beduini sono nere, e ciò spiegano l'attributo della “negritudine”; mentre i drappi di Salomone sono “ammirevoli” e spiegano l'attributo della “attrazione”.

<sup>35</sup> Il verbo *šāzap* è ben commentato da Delitzsch (*Commentary*, vol. VI, 516 s.). Egli interpreta il diminutivo precedente come un essere “nero qua e là a chiazze”.

<sup>36</sup> L'episodio, che è uno dei punti nevralgici per comprendere l'intera vicenda, sarà ripreso e chiarito in *Ct* 8,8 ss.

<sup>37</sup> *karmî šellî lō' nātārtî*: l'enfatico *karmî šellî* ha fatto pensare ad allusioni sessuali. Il problema però è che non vi è alcuna attestazione che parli di *kerem* in riferimento ai genitali o simili, a meno che si tratti di una svista: *keres* infatti è lo stomaco, la pancia. Si veda Marcus Jastrow, *Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature* (New York: Judaica Treasury, 1971, 2004<sup>2</sup>). Il sintagma enfatico *karmî šellî* sarà ripreso proprio in *Ct* 8,12 dal pastore amato, in opposizione a Salomone che possiede un *harem* di donne: così i due passi formano l'inclusione fondamentale del *Cantico*. C'è inoltre un particolare grammaticale da non trascurare, per valutare l'allusione erotica o il senso letterale di “vigna”. Nel *Cantico*, *kerem* ha valore letterale, se è usato al plurale, e metaforico, se invece è al singolare. Anche questo è un ottimo indizio per decidere su alcune vocalizzazioni dubbie, come in *Ct* 1,14 (nota seguente).

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:

1<sup>8</sup> 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<sup>38</sup>. 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:

1<sup>9</sup> A una cavalla fra i carri di faraone<sup>39</sup>

<sup>38</sup> *Est* 2,8-14 offre alcuni particolari interessanti circa la preparazione nell'*harem* in vista del primo incontro con il re. Si vedano per questo Martha T. Roth, *Law Collections from Mesopotamia and Asia Minor* (Atlanta [GA]: Scholars Press, 1995), Writings from the Ancient World 6, e Ernst F. Weidner, “Hof- und Harem-Erlasse assyrischer Könige aus dem 2. Jahrtausend v. Chr.,” *Archiv für Orientforschung* 17 (1954-1956): 257-293.

<sup>39</sup> Le discussioni sono concentrate su questi problemi: il lessema *l'sūsātî* (cf. la lettura dei *LXX* e di *Vg*); il plurale *rikebê* (*hapax*) e la sua incongruenza numerica con *l'sūsātî*; il *Pi*, di *dmb*. (1) Per capire il problema, bisogna anzitutto guardare a ciò che capitava in Egitto (Fox, *The Song*, 105), in quanto non vi sono solo i carri da guerra, ma anche quelli delle manifestazioni pubbliche in tempo di pace. E più che considerare l'effetto di una cavalla in mezzo agli stalloni da guerra, bisogna guardare alla bellezza delle bardature che la cavalla poteva portare in tempo di pace. Il femminile *sūsātî* – *hapax* nella *Bibbia* ebraica – è spiegato dalla relazione di paragone con la ragazza, che viene protrato nei versetti seguenti: un maschile non sarebbe stato adatto. Il suffisso in *jod* potrebbe essere spiegato: (a) pronomi possessivo di 1<sup>a</sup> persona; (b) un *hīreq compaginis* (già Delitzsch) (cf. *Lam* 1,1 *sārātî bam-m' dīnôt* “principessa tra le provincie”). (2) Quanto al secondo problema, il plurale di *rbk*: l'uso del plurale (*hapax*) vuole evitare di dare l'impressione che si tratti della cavalla del carro del faraone. Invece l'espressione indica “una cavalla tra i carri di faraone” (*hīreq compaginis*). La citazione di Teocrito, *Idyl.* 18,29-31 (già in Delitzsch) non deve depistare o far supporre che si tratti di dipendenza dal poeta ellenistico, come vorrebbe Giovanni Garbini, *Cantico dei cantici* (Brescia: Paideia, 1993), 191. (3) Il verbo *dmb* occorre 5× in *Cantico* (2,9.17; 7,8; 8,14), ma solo in questo passo è in forma *piel*. I dizionari non danno un particolare significato per il *piel*, tuttavia Bruce K. Waltke and Michael P. O'Connor, *An Introduction to Biblical Hebrew Syntax* (Winona Lake [IN]: Eisenbrauns, 1990), 399 s., § 24.1h, lo definisce un *fattitivo psicologico-linguistico*. Si veda anche Paul Joüon, *A Grammar of Biblical Hebrew*, reprint of first edition, with corrections, translated and revised by Takamitsu Muraoka (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1991<sup>1</sup>, 2003<sup>4</sup>), *Subsidia Biblica* 14/I-II, vol. I, part one: *Orthography and Phonetics*; part two: *Morphology*; vol. II, part three: *Syntax; Paradigms and Indices*, § 139 s. I seguenti vv. 10-11 sono infatti la descrizione di tale fattitivo.

- ti rendo simile, amica mia<sup>40</sup>:  
<sup>10</sup> amabili le tue guance fra i pendenti  
 e il tuo collo fra le collane;  
<sup>11</sup> ti faremo catenelle d'oro,  
 con grani d'argento;  
<sup>12</sup> finché il re sarà sul suo cuscino<sup>41</sup>,  
 il mio nardo<sup>42</sup> 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*:

- <sup>13</sup> Sacchetto di mirra<sup>43</sup> è il mio amato<sup>44</sup> per me,  
 fra le mie mammelle passerà la notte.

<sup>40</sup> Il titolo *ra'jâtî* non ha necessariamente una connotazione amorosa. In questo versetto però, non può essere l'innamorato a parlare, perché egli non è nell'*harem* insieme alla sua amata. *ra'jâtî* occorre 6× nel *Cantico* (*Ct* 1,9.15; 2,2; 4,1.7; 6,4) senza apposizione e 3× (*Ct* 2,10.13; 5,2) in combinazione con altri titoli. Tale distinzione non è casuale: quando è senza alcuna apposizione, il titolo non ha connotazione amorosa, tanto da essere utilizzato dall'inservente (*Ct* 1,9.15 e 2,2); quando invece vi sono altre specificazioni, si tratta dell'indirizzo del pastore amato per la sua ragazza.

<sup>41</sup> *māsēb* è un *hapax*. Traduzioni e interpretazioni sono molto divergenti tra i commentatori moderni. Quanto al senso: "letto, lettino (da triclinio), sofa" (cf. Marvin H. Pope, *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York: Doubleday, 1978, 347; Jastrow, *Dictionary*, 803), "spazio chiuso" (Daniel Lys, *Le plus beau chant de la création*, Paris: Cerf, 1968, 62), "tavola" (Delitzsch, *Commentary*, vol. VI, 36: la circonferenza della tavola). Pope gli attribuisce una connotazione sessuale; ugualmente Fox, *The Song*, 105. In questa linea è anche Garbini, *Cantico dei cantici*, 38.

<sup>42</sup> Perché si ha *nirdî* con il pronome possessivo? Qualcuno vorrebbe trovarvi un valore metaforico, nemmeno troppo equivoco (cf. già Ibn Ezra). È importante ricordare che i profumi sono presenti in contesti erotici, e in particolare quando è in gioco un amore *da re* (cf. *Sal* 45,9; *Est* 2,9.12). Un tale profumo, così costoso, non può appartenere alla ragazza protagonista e nemmeno al suo innamorato! Si deve dunque ipotizzare che questa frase sia pronunciata dall'inservente o da una damigella dell'*harem*. Il senso della frase sarebbe allora che il lavoro di preparazione dell'inservente per la ragazza, con la costosa profumazione, durerà per tutto l'incontro con il re.

<sup>43</sup> Illustrazione in Keel, *Das Hohelied*, 68. La mirra è menzionata 12× nella *Bibbia* ebraica: in *Es* 30,23ss, come ingrediente dell'olio di consacrazione; in *Sal* 45,9, profumo regale; in *Pr* 7,17 per il letto della donna seduttrice; in *Est* 2,12, come uno dei prodotti cosmetici dell'*harem*. Le altre 8× sono tutte nel *Cantico* (1,13; 3,6; 4,6. 14; 5,1.5.13). A differenza del nardo, è un prodotto indigeno della terra d'Israele. Il resto del v. 13 non fa discutere, tuttavia rimane il problema di chi sia il soggetto del verbo *jālin*: impersonale (Keel, *Das Hohelied*, 68) oppure da collegare al *dôdî*. Le stesse parole saranno riprese dall'evocazione dell'amato in *Ct* 2,10.13.

<sup>44</sup> Qui parla la ragazza, opponendo al ricco profumo di nardo, un povero sacchetto di mirra e di un grappolo di *henné*. *dôdî* occorre 53× nella *Bibbia* ebraica e 34× con il significato di "amato". I commentatori lo prendono normalmente come un termine di affetto con carica erotica. Il titolo sta in parallelo con "il re" del v. 12; e allora anche *bên šādaj* deve essere in parallelo con *bîm<sup>s</sup>sibbô*. Quanto al duale *šādajim*, in *Cantico* (1,13; 4,5; 7,4.8.9; 8,1.8.10) ha sempre significato di "seno, petto" e la protagonista ne parla direttamente qui e in *Ct* 8,10.

<sup>14</sup> Grappolo di *henné*<sup>45</sup> è il mio amato per me,  
nella mia vigna, al mio capezzolo<sup>46</sup>.

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:

2<sup>7</sup> Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,  
per le gazzelle o le cervi dell'altopiano,  
di non risvegliare e di non eccitare<sup>47</sup>

5<sup>8</sup> Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,  
se trovate il mio amato,  
ecco che cosa gli dovrete dire:

<sup>45</sup> *'eškōl* "grappolo" o anche "mazzo, cespo" (KB 92; Jastrow, *Dictionary*, 128) va bene pensando ai fiori di *kōper* che formano una pannocchia spessa come un grappolo di acini (cf. *Ct* 4,13 e 7,12). Il cipro o *henné* (*Lawsonia inermis*) è un arbusto spinoso della famiglia delle Lythracee, che può raggiungere anche i 3 m di altezza e cresce anche in terra d'Israele, almeno le specie più basse. Nell'Antico Egitto era chiamato *'ankh jimi* "vita didentro". È proprio per questo effetto rigenerante, che si sono trovati spesso nelle piramidi, sacchetti di lino contenenti il cipro. Evidentemente, come la mirra, era un profumo più popolare e meno costoso del nardo. Il suo legame con la fecondità e con i rapporti sessuali è già attestato ad Ugarit (KTU 1.3.11:2-3: *kpr šb' bnt / rḫ gdm wanbbm* "henné per sette ragazze, profumo di coriandolo e di murex").

<sup>46</sup> Lett. "occhio della mia capretta". È un buon passo per apprezzare il carattere finemente erotico del *Cantico*, con sensibilità opposta alla contemporanea. Ma non vi è bisogno di alterare il testo con congetture. Nei vv. 13-14 si ha la reazione della protagonista femminile a quanto è stato detto prima. Il confronto ha luogo nell'immaginazione della ragazza che confessa così il suo amore per il suo pastore: *dōdî* è ripetuto 2× in opposizione al re del v. 12; i poco costosi sacchetti di mirra e *henné* si oppongono al nardo costoso ed esotico dell'*harem*; "fra i miei seni" e "nella mia vigna" si oppongono al "suo cuscino"; il "passare la notte" si oppone all'esserci del re. E dunque: (a) per *bkrmj* si può pensare a una vocalizzazione al singolare *bekarmî* "nella mia vigna". L'allusione erotica è più che evidente (cf. *Ct* 4,12-15 e *Pr* 5,15 ss.); avendo un valore metaforico, sarebbe meglio vocalizzare al singolare (cf. quanto detto alla nota 46). (b) *'jn gdj*: la difficoltà segnalata può essere risolta attribuendo all'espressione un valore metaforico, un po' insolito per la nostra sensibilità, ma con il vantaggio di non introdurre congetture testuali, che dal punto di vista metodologico sono sempre da escludere, quando toccano il testo consonantico. Già nel v. 13 si è parlato di seno e nel v. 8, sebbene in una frase provocatoria delle donne dell'*harem*, si era usato l'immagine delle *g'dijōt* "caprette" per alludere al seno. La metafora "occhio della capretta" starebbe quindi per "capezzolo della [mia] mammella". La preposizione *b'* non è necessaria, in quanto è già espressa in *b'karmî* (*double duty modifier*). Anche *gedî* potrebbe essere pensato con o senza il suffisso di 1ª persona singolare.

<sup>47</sup> I due verbi *tā'irû* *r'e'ōr'êrû* derivano dalla stessa radice *'wr*. Ma il problema interpretativo fondamentale riguarda la connessione sintattica tra il verbo principale della prima riga (*hšba'tî*) e questi due verbi della terza riga: *'im-tā'irû w'e'im-r'e'ōr'êrû*. Se si tratta di un giuramento, la struttura della frase di giuramento in ebraico dà ai due verbi valore negativo ("di non"); cf. Joüon, *A Grammar*, § 165; Heinrich F.W. Gesenius, *Gesenius' Hebrew Grammar*, second English edition, as edited and enlarged by the late Emil Kautzsch, revised in accordance with the 28th German edition (1909) by Arthur E. Cowley, with a facsimile of the Siloam inscription by Julius Euting, and a table of alphabets by Mark Lidzbarski (Oxford: Clarendon Press, 1910<sup>2</sup>, 18th repr. 1980), § 149: così infatti traducono quasi tutti i moderni e *Vulgata*. Dopo molta incertezza, ho scartato la soluzione di Stoop van Paridon, *The Song*

l'amore<sup>48</sup>, finché non lo vorrà!                      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...<sup>49</sup>

2<sup>14</sup> Mia colomba<sup>50</sup>, 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:

2<sup>16</sup> L'amato mio è per me e io per lui,  
lui che pascola [il gregge] fra i *šošannim*<sup>51</sup>.

*of Songs*, 112-115, che presuppone tra la prima parte del versetto e la seconda una aposiopesi (ἀποσιώπησις: cf. Quintiliano, *Inst.* 9, 2, 54; Demetrio Falero, *Eloc.* 103, 264; Plutarco, 2, 1009e, Ermogene, *Id.* 2, 7), ovvero l'interruzione di una frase con un brusco silenzio, seguito da un anacoluto.

<sup>48</sup> La posizione di *'et-bā-'abābâ* è strategica, all'inizio della seconda parte del versetto: oggetto dei due verbi precedenti, ma anche soggetto della frase temporale seguente, i.e. *'ad šet-tehpāš*. Il sostantivo *'abābâ* può avere un significato astratto oppure concreto. Quando *'abābâ* è senz'articolo, ha delle implicanze concrete: il caso più evidente è proprio *Ct* 3,10 e 7,7, in cui ha un significato essenzialmente erotico-sessuale. In *Ct* 2,4 e 2,5 (= *Ct* 5,8), la ragazza protagonista lo usa in relazione al suo amato pastore. È evidente che qui la connotazione erotico-sessuale va molto bene, anche se si potrebbe pure dare una connotazione di astrattezza: la ragazza si trova nell'*harem* e sta per prepararsi ad incontrare il re. Tale preparazione è anzitutto di ordine fisico, ma anche psicologico, al fine di risvegliare in lei desiderio per quanto accadrà. Ma la ragazza arde già di un altro amore, che però non è lì, e in ogni modo non è il re Salomone. Da questo punto di vista, l'invito rivolto dalla ragazza alle donne dell'*harem* si capisce bene: smettete di eccitare l'amore, dal momento che ho già vivo in me un altro desiderio d'amore. Perciò, sarebbe meglio tradurre la congiunzione *'ad še-* con una congiunzione che in italiano esprima anche durata ("finché non", "quando ... già").

<sup>49</sup> La transizione, segnata dal v. 8, è molto importante e non va smussata, per non perdere la struttura del dramma.

<sup>50</sup> Come in *Ct* 5,2, anche qui *jônāti* è usato nell'indirizzo, e come in *Ct* 6,9 quale apprezzamento, ma sempre dal pastore verso la sua amata. È da sottolineare la perfetta sovrapposizione delle due situazioni. Si noti il perfetto chiasmo del versetto: viso - voce - voce - viso. L'unica possibile ambiguità sta nel modo di tradurre l'aggettivo *'arēb* "soave, amabile" (cf. *KB* 879).

<sup>51</sup> Troppe volte l'*incipit* di questo versetto è stato interpretato come il ritornello della reciproca appartenenza: *dôdî lî wa'ānî lô bā-rō'eh baš-šošannim* (cf. Murphy, *The Song of Songs*, 139). L'effetto di concentrare tutta l'attenzione sul pastore amato dalla ragazza sarà ripetuto anche in *Ct* 6,3 e 7,11. Questo è davvero il centro della confessione d'amore che la protagonista fa davanti al pubblico, per chiarire a chi ella stia donando il suo cuore. Vi potrebbe

<sup>17</sup> 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<sup>52</sup>!

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:

essere un duplice valore del verbo *r'ḥ*: quello transitivo ("lui che pascola il gregge") oppure quello intransitivo ("lui che pascola"). Ma cosa vorrebbe dire "pascolare tra i *šōšannîm*"? E i *šōšannîm* sono oggetto del "pascolare" o luogo in cui si pascola? Pope trova una costruzione *rā'ā b<sup>e</sup>* solo presupponendo un parallelo con *'ākal b<sup>e</sup>* (*Es* 12,43), ma è un po' troppo poco. Bisogna presupporre che l'oggetto della frase sia sottaciuto e sia il più normale "gregge".

<sup>52</sup> Si tratta di un giorno al tramonto, non del declino della notte. Lo scenario non va dimenticato per tradurre correttamente: brezza del tramonto e ombre che fuggono. I due imperativi (*sōb* e *d<sup>e</sup>mēh*) fanno supporre che si sia ancora durante il giorno. *'ad šej-jāpū<sup>e</sup>ḥ baj-jôm* (cf. anche *Ct* 4,6): si potrebbe intendere come una brachilogia, equivalente a "finché soffia la brezza del giorno" (cf. *Gn* 3,8). Tuttavia non è impossibile anche questa immagine, poeticamente più efficace. Nonostante sia *hapax* il sintagma di *nūs* con *šēl* rimane possibile e non è necessario cambiarlo con altre congetture (normalmente con *nṯh* "si distendono"). 4Q107 ha *hlljm* invece del TM *hšlljm*, ma si può interpretare come una correzione aramaizzante (anche nella riga successiva invece del TM *brj* 4Q107 ha *hrrj*, che però si trova anche in *Ct* 4,8; non vi è alcuna differenza semantica tra le due forme). L'imperativo *sōb* "gira attorno" non ha valore direttamente erotico, ma si addice bene nel contesto: la ragazza invita il suo amato a non stancarsi di "girare attorno" alla casa dell'*harem*, così che lo possa continuare a vedere tra le grate. *'al-bārē bāter* ha generato non poche varianti nelle traduzioni e nelle interpretazioni. A me sembra che l'autore non abbia bisogno di allusioni strane per parlare delle parti del corpo della ragazza; quando vuole, la fa parlare senza veli e sottintesi (cf. *Ct* 1,13-14). Il paragone dell'amato con capriolo e cerbiatto ci riporta alla situazione di *Ct* 2,8-9 e vuole sottolineare l'agilità e la freschezza di questo incontro desiderato, ma impossibile – almeno per ora (cf. *KB* 167). Per questa ragione, si potrebbe lasciare a *beter* il senso proprio, attestato anche in *Gn* 15,10 e *Gr* 34,18 s., con due soluzioni possibili: monti della separazione o della divisione (e si alluderebbe alla situazione dei due amanti, costretti a rimanere divisi l'uno dall'altro); monti dei dirupi (cf. *LXX*), e si alluderebbe all'agilità dei due animali ricordati nel saper superare ogni tipo di ostacolo. Non è escluso che si possa trattare di un toponimo (si veda la *Vg*): tuttavia, la considero un'ipotesi meno plausibile, vista la memoria precisa dei toponimi della terra d'Israele.

- 3<sup>9</sup> Un baldacchino s'era fatto il re Salomone  
con legname del Libano<sup>53</sup>:  
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<sup>54</sup>.  
11 Uscite e contemplate,  
o figlie di Sion<sup>55</sup>, il re Salomone con la corona,  
con cui l'ha incoronato sua madre,  
il giorno del suo sposalizio  
e il giorno della gioia del suo cuore<sup>56</sup>.

Si noti soprattutto che si parla del *legname del Libano* (*mē'āšê hal-l°bānôn*): è un indizio molto importante per decifrare in seguito il senso dell'invito rivolto

<sup>53</sup> Il problema principale riguarda il significato preciso di *'appirjôn*; ma non bisogna dimenticare lo scenario in cui ci troviamo, ovvero l'arrivo della processione di Salomone all'*'barem*.

<sup>54</sup> Si è già detto che la costruzione era fatta con legname del Libano (v. 9). Quindi tutto quanto si dirà qui di seguito riguarda la copertura del legno. Si parte dalle *'ammūdājw* "colonne": verosimilmente si tratta delle colonne portanti di una copertura a modo di tetto. Poi si passa a *r°pīdātō* (*bapax*): trattandosi di un baldacchino, non si deve pensare a una spalliera, ma a qualcos'altro, come ad es. la "copertura" (come la *P°šīṭā'*: *tešwītēb dabbā'* "copertura dorata"; cf. KB 1278). Il *merkābō* è interpretato da tutti in riferimento a qualcosa per sedersi: "seggio" o simili. Ma non dobbiamo dimenticarci che si è già parlato di un divano o di un letto, per cui sarebbe meglio riferirsi al "carro" nel suo insieme, o meglio alle pareti del "baldacchino". Infine il suo *tôkō* "il suo interno". Ma qui iniziano i problemi più difficili. Anzitutto, il senso di *rāsūp* (si veda la discussione di KB 1284 s.). Non vedo la necessità di congetturare due radici, anche perché quest'ipotesi avrebbe bisogno anche di correggere *'abābā* con *hobnīm*, "intarsiato di ebano". Preferisco mantenere il senso di *rsp* II "scaldare, bruciare, ardere" e l'accusativo di relazione sarebbe appunto quell'amore che proviene dalle figlie di Gerusalemme. Il senso dell'intera espressione *tôkō rāsūp 'abābā mib-b'nôt j°rūsālīm* sarebbe: "e il suo interno ardente d'amore a causa delle figlie di Gerusalemme". Non vi è altra descrizione dell'interno, perché ciò che sta in questa carrozza è la *miṭṭā* di cui si è detto sopra.

<sup>55</sup> Tale conclusione fa capire che a parlare sono le "figlie di Gerusalemme" ovvero le donne dell'*'barem*.

<sup>56</sup> Anche la seconda parte del versetto fa problema, vista la discordanza tra i commentari. Alcuni pensano a un'incoronazione regale che Salomone avrebbe ricevuto da sua madre Betsabea (ma nessun testo biblico racconta tale incoronazione). Per di più, l'ebraico *'āṭārā* non indica la corona regale – normalmente detta *nezër* o *keter* –, ma ha un senso più generico e sarebbe un gesto che viene meno dopo il 70 d.C., in segno di lutto: cf. *b. Soṭa* 49a, citato da Lazarus Goldschmidt, *Der babylonische Talmud* (Berlin: Jüdischer Verlag, 1929-1936), 12 Bde., Bd. VI, 182-185; Roland de Vaux, *Le istituzioni dell'Antico Testamento* (Torino: Marietti, 1964, 1977<sup>3</sup>), 43; Johann F. Hirt, *Commentatio de coronis apud Ebraeos nuptualibus, ad locum difficiliorē Cant. Cant. III, 11* (Jena, 1748), 10-12. Non parliamo delle divagazioni anatomiche (*corona glandis*, cerchio attorno al capezzolo ...). Quanto a *hātunnātō* non bisogna troppo insistere sulla sua valenza "femminile", ovvero indicherebbe il matrimonio con la particolare connotazione che lo sposo entra a far parte della famiglia della sposa. La radice *hṭn* in arabo è quella della circuncisione. Le due frasi con *hṭm* stabiliscono un tempo: *b°jôm hātunnātō ūb°jôm šimḥat libbō* ovvero il giorno del matrimonio ufficiale del re Salomone. C'è infine da notare che il termine *šimḥā* occorre solo qui e in *Ct* 1,4, in riferimento all'amore con il re e non all'amore tra la ragazza e il suo amato pastore.

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 spozalizio 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). Anzitutto, le “figlie di Gerusalemme” invitano la ragazza a presentarsi davanti al re:

48 Vieni<sup>57</sup>, fuori dal Libano, o sposa<sup>58</sup>,

<sup>57</sup> Vi sono due modi possibili di vocalizzare *’tj*: (1) *’ēti* “vieni”, imperativo femminile singolare dal verbo *’th* (cf. LXX, Vg e Syr); (2) *’itti* “con me”, come preposizione *’ēi* con suffisso di 1ª singolare (così i massoreti, seguiti da Gordis, Delitzsch...). Meno rilevanti sono altre ipotesi, come quella ricordata da André Robert et Raymond J. Tournay, *Le Cantique des cantiques* (Paris: J. Gabalda et C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1963), Études Bibliques, 169, forma arcaica del pronome di 2ª pers. sing. femm. *’atti* invece del normale *’att*. Ci sono buoni argomenti per preferire la scelta delle versioni antiche, anche per la costruzione con ripetizione: verbo + complemento + vocativo + (stesso) verbo (cf. anche Ct 7,1; ripetizioni di domande in 5,9 e 6,1). Certo è importante pensare a chi stia parlando in questo momento: se fosse il “lui” di un dialogo d’amore, si deve impostare il senso dell’insieme in modo coerente con il successivo *tābō’î*, che però propriamente non è un imperativo, ma un *jiqtol*.

<sup>58</sup> Per decidere se sia Salomone o siano le donne dell’*harem* a parlare, è decisivo considerare l’appellativo *kallâ* “sposa”. Infatti questo indirizzo occorre solo in questo passo ed è diverso dall’appellativo seguente *’ābō’î kallâ* che dunque deve essere pronunciato da un diverso personaggio. Questa distribuzione delle parti spiegherebbe anche la diversità di tonalità dell’invito a “uscire” e della dichiarazione amorosa dei vv. 9 ss. Drammaticamente, questa sosta corale è necessaria per dire all’uditore che la ragazza è stata scelta dal re e deve dunque andare da lui.

vieni, fuori dal Libano<sup>59</sup>!  
 Tu puoi andare e scendere  
 lontano dal capo della protezione,  
 dal capo dell'*harem*<sup>60</sup>,  
 lontano dalle tane di leoni,  
 dai monti di leopardi<sup>61</sup>!

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:

4<sup>9</sup> Mi hai rapito il cuore, sorella mia sposa<sup>62</sup>,  
 mi hai rapito il cuore,

<sup>59</sup> *mil-<sup>l</sup>bānôn*. Il *min* ha valore separativo: "fuori da", "lontano da". Il Libano è particolarmente amato dal *Cantico*. Ben 7× è ricordato (*Ct* 3,9; 4,8 [2×].11. 15; 5,15; 7,5). Ma nelle 4× occorrenze della presente scena è usato senza articolo, a differenza degli altri tre passi. Come conferma Gesenius, *Grammar*, § 125d, in questi tre passi si tratterebbe della catena montuosa a neve perenne ("la bianca"). Michael J. Mulder, s.v. *l<sup>l</sup>bānôn*, in *TbWAT*, IV, 461-471; trad. it. in *GLAT*, IV, 693-705, ricorda che *lebānôn* può avere diversi valori semantici: tempio, santuario, re, ricchi, nazioni ostili, Sion... Anche un edificio costruito con cedri del Libano può essere chiamato Libano: "Si racconta che Salomone abbia costruito a Gerusalemme la 'casa del bosco del Libano', probabilmente una costruzione fatta completamente con legno di cedro (1 Reg. 7,1 s.; 10,17.21 // 2 Chron. 9,16.20; cfr. ancora Is. 22,8; Jer. 22,23 e Nehem. 3,19), che all'inizio servì probabilmente da sala di ricevimento del re, ma venne usata più tardi come arsenale" (*TbWAT*, IV, 464; trad. it. *GLAT*, IV, 697). Da qui, o da un edificio costruito con cedro del Libano, deve uscire la ragazza: a questo la invitano le altre donne dell'*harem*, sottolineando il fatto – non esplicitato altrove nel dramma – che su di lei è caduta la scelta del re.

<sup>60</sup> Il problema maggiore sta nel determinare se i nomi debbano essere intesi come toponimi o no. Ora, è vero che *'āmānā* può indicare anche le montagne dell'Antilibano; ma è anche vero che sarebbe l'unica occorrenza nella *Bibbia* ebraica. Il dizionario di David J.A. Clines (D.J.A. Clines et al., eds., *The Dictionary of Classical Hebrew*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993, vol. I, 318) menziona tra i significati possibili le persone incaricate di curare i bimbi del re (cf. 2*Sam* 4,4 [femm.] e 2*Re* 10,1.5 [masc.]): sarebbe allora il "capo degli affidatari" (*√<sup>l</sup>mn*), cui erano affidate le donne dell'*harem*. Anche *s<sup>e</sup>nîr w<sup>e</sup>hermôn* non sono da prendere come toponimi, sebbene il testo di *Dt* 3,9 sembri essere una prova incontrovertibile: "quelli di Sidone chiamano Sirion l'Ermon, gli Amorrei lo chiamano Senir". Infatti, proprio questo testo dice che i due nomi vanno intesi *ad modum unius*, ma non per leggere *hermôn* come "montagna", bensì esattamente come *harem* (cf. KB 353). In altri termini, il sintagma *rō<sup>š</sup> s<sup>e</sup>nîr w<sup>e</sup>hermôn* indica "il capo dell'*harem*".

<sup>61</sup> Leoni e leopardi possono essere intesi in senso letterale, come fa anche Delitzsch. Non è necessario andare a pescare un senso metaforico dal sottofondo mitologico: il senso simbolico nasce dal valore aggressivo-difensivo di questi animali (cf. *Gr* 5,6). In questo senso, si tratterebbe di (statue di) animali, magari mezzo uomini e mezzo bestie, che proteggono l'*harem* regale e i domini del re nella sua città.

<sup>62</sup> In *Ct* 4,8-5,1 per 4× la ragazza è detta *'āḥōtî kallâ* (*Ct* 4,9.10.12; 5,1) e 2× *kallâ* (*Ct* 4,8. 11). Sulla bocca di Salomone starebbe solo il titolo composto *'āḥōtî kallâ*, mentre l'unica occorrenza senza il titolo di "sorella" sarebbe proprio in *Ct* 4,8, usato dalle "figlie di Gerusalemme"). In nessun passo della *Bibbia* ebraica *kallâ* sta con *'āḥōtî* come equivalente di relazione amorosa. In questo senso, invece, si trova nella poesia amarniana, in cui "mia sorella" non sta solo come vezzeggiativo di tenerezza (cf. Keel, *Das Hohelied*, 171 s. e 178). Il riferimento alla poesia di amore sumerica ed egiziana non è senza discussioni,

- d'un tratto, con i tuoi occhi<sup>63</sup>,  
 con una sola catenina delle tue collane<sup>64</sup>.
- <sup>10</sup> 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!
- <sup>11</sup> Miele vergine stilleranno le tue labbra,  
 [sorella mia] sposa<sup>65</sup>, miele e latte sotto la tua lingua  
 e la fragranza delle tue vesti  
 sarà come la fragranza del Libano.
- <sup>12</sup> Giardino chiuso<sup>66</sup>, sorella mia sposa,

in quanto, come riconosce Fox, *The Song*, 13, nota *b*: “*t<sub>s</sub>mt*: lit., ‘the sister’”, come spesso. Dal momento che la traduzione letterale è piuttosto imprecisa, tradurrò questo sintagma con “sorella mia” dappertutto quando parla il ragazzo, “tua sorella” quando questi è interpellato”. Senza escludere altre possibilità, il titolo di “sorella mia” sembra alludere al rapporto specifico che vi è (o vi sarà) tra il re e questa donna dell’*harem*, che non è né la regina, né la concubina (si ricordi la gerarchia di *Ct* 6,8: “sessanta sono le regine, ottanta le concubine e senza numero le ragazze”). Queste donne sono in un certo senso “spose”, ma non alla pari delle prime. Non abbiamo notizie particolari a riguardo del modo con cui esse erano reclutate per l’*harem* del re; tuttavia è facilmente ipotizzabile una sorta di compenso che andava al padre o ai fratelli. Ciò spiegherebbe anche la vicenda del *Cantico*, a partire da *Ct* 1,6 sino al finale, quando i fratelli si confessano. Ma vi è anche un altro aspetto da approfondire. Il rapporto di questo titolo con la vicenda della moglie-sorella di Isacco (*Gn* 26) e di Abramo (*Gn* 12 e 20), un episodio raccontato per ben 3 volte nei cicli patriarcali: perché questo particolare affetto? a che cosa mirava la fissazione – considerata tanto importante – di questa memoria di gruppo?

<sup>63</sup> Per la prima volta, il re Salomone si rivolge a colei che è stata scelta per l’incontro d’amore regale e parla direttamente alla ragazza con parole di seduzione (vv. 9-15). Il Pi. di *lbb* può avere due significati (cf. *KB* 515) a partire dal fondamentale senso di “toccare il cuore”: (1) privativo: “togliere cuore”, “scoraggiare”; (2) intensivo: “incantare il cuore”, “incoraggiare”. La situazione da supporre: non è il pastore amato che pronuncia queste parole, ma il re, che si invaghisce della bellezza di questa ragazza che *deve* stare con lui. Il re riconosce di essersi subito innamorato di lei, di sentire che il suo cuore è stato rubato dalla sua bellezza. *b<sup>o</sup>ehad mē-’ēnajik*: attenzione a non cadere nel tranello di considerare l’espressione un solo sintagma e poi domandarsi come possa un maschile stare con il femminile (il *Qere* propone di leggere *b<sup>o</sup>ahat*). In realtà, *b<sup>o</sup>ehad* va inteso in senso avverbiale: “d’un tratto”, seguito da *mē-’ēnajik* “con i tuoi occhi”, sineddoche per “con i tuoi sguardi”.

<sup>64</sup> *b<sup>o</sup>ahad ’ānāq miš-saww’rōnājik* l’espressione non fa difficoltà, se considerata alla lettera. *’ānāq* è *hapax* al singolare, ma occorre 2× al plurale (*Pro* 1,9 e *Gdc* 8,26): il senso di “catena, catenina” s’inquadra bene nel sintagma. *šaww’rōnājik* va bene al plurale, e non c’è bisogno di leggerlo al singolare, pensando alle collane raffigurate nell’iconografia egiziana.

<sup>65</sup> In base all’argomentazione della nota 76, il v. 11 fa difficoltà: soltanto in questo passo, Salomone chiamerebbe la ragazza *kallā* senza altra attribuzione. Ma in 4Q107 si ha *’hij klb*; anche la metrica della riga ne guadagnerebbe. È una ragione in più per far preferire la lezione di Qumran, come giustamente suggerisce Peter B. Dirksen in *General Introduction and Megilloth* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004), *Biblia Hebraica Quinta* 18.

<sup>66</sup> *gān* “giardino” occorre 5× nel presente passo di 4,8-5,1. Il parallelo *gal* è *hapax* al singolare nella *Bibbia* ebraica, e propriamente ha il senso di “sorgente”, in parallelo a *ma’jān*. La ripetizione di sostantivo e aggettivo è presupposta in tutte le versioni antiche (*LXX*, *Vg*, *Syr*), di contro al *TM* che invece ha cambiato (seguito da Delitzsch, Pope, Gordis e altri moderni). *nā’ūl* “chiuso, sbarrato”, in riferimento alla possibilità di chiudere l’accesso ai giardini per evitare che fossero spazzati via dall’incuria della folla. L’immagine del giardino è molto

- giardino chiuso, fonte sigillata.  
<sup>13</sup> I tuoi succhi<sup>67</sup>, un paradiso di piaceri con i frutti più squisiti:  
 arbusti di *henné* con piante colorate di rosa,  
<sup>14</sup> nardo e zafferano, cannella e cinnamomo  
 con tutte le piante d'incenso, mirra ed aloe  
 con tutti i balsami migliori.  
<sup>15</sup> 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:

- <sup>4</sup><sup>16</sup> 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<sup>68</sup>!

eloquente. Come si può notare la *ripetizione* è davvero uno stilema caratteristico del *Cantico*, e in particolare di questo passo: *'ēti mil-ʾbānōn, mē-rōʾš, libbābtīnī, bʾāḥād, māb-, rēḥ, ʾim...*

<sup>67</sup> *šʾlāḥajik* è *bapax* in questa forma: questi “succhi” si riferiscono ancora alla capacità di amare, che trasformano in un vero *pardēs rimmōnīm* il luogo in cui si trova la ragazza. L'aggettivo *rimmōnīm* era stato usato, al singolare, in *Ct* 4,3 dall'inserviente, quando parlava della guancia dietro l'acconciatura. Ora il paragone è ripreso per alludere all'atto di amore che andrà a consumarsi tra il re e questa ragazza: c'è un'indubbia sottolineatura erotico-sessuale nel presente passo, in quanto sono ricordati per la loro rara ricchezza esuberante insieme a *kʾpārīm ʾim-nʾrādīm* “arbusti di *henné* con piante colorate di rosa”, ovvero piante e profumi esotici; ma non deve essere trasferita al contesto di *Ct* 4,3. In questi versetti, vi è un'evidente insistenza sulla preposizione *ʾim*: 2× nel v. 13; 2× nel v. 14 e 3× nel v. 15. Quanto alla raffinatezza e alla sfarzosità dei profumi ricordati, bisogna riconoscere che essi si addicono a un re non a un povero pastore.

<sup>68</sup> Il versetto apparentemente non pone problemi, ma i commenti tradiscono interpretazioni divergenti su chi stia parlando e di che cosa. I primi due imperativi sono rivolti ai venti del nord (*šāpōn*) e del sud (*tēmān*). Fin qui non vi sono problemi. Qualche problema sorge già nel tradurre l'Hi. *hāpīqī* da *puḥ* I “soffiare”, che deve essere reso con il significato causativo, e non di semplice *Qal*: “fa' respirare il mio giardino”. Chi dunque sta parlando di “mio” giardino? Due sono le soluzioni normalmente proposte: (1) Murphy, *The Song of Songs*, 157, senza escludere che possa essere la donna a parlare, afferma che più verosimilmente sarebbe il lui che parla così della sua amata (cf. *Ct* 5,1). Però si tenga presente che la ragazza non è con il suo amato, bensì è Salomone che sta parlando con lei. Nel v. 16 è la ragazza che prende la parola, reagendo a Salomone. (2) Già Mary T. Elliott (*The Literary Unity of the Canticle*, Bern - Frankfurt am Main - New York: Peter Lang Verlag, 1989, Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publ. Universitaires Européennes. Reihe / Series / Série 23: Theologie / Theology / Théologie 371), Lys (*Le plus beau chant*) e Stoop van Paridon (*The Song of Songs*) hanno proposto di leggere *bō' ʾel gannō* invece del TM *jābō' ... ʾgannō*, a sottolineare il fatto che l'amato (assente) deve prima arrivare al suo giardino. In altre parole, la ragazza rifiuta le *advances* di Salomone e, davanti a lui, dice che il “suo giardino” appartiene solo al suo amato. Ella parla per ora in modo equivoco e infatti, come si vedrà subito di seguito, Salomone non capisce la ferma presa di posizione della ragazza. L'uditore ormai sa che quando la ragazza parla di *dōdī* intende solo il suo amato pastore: il titolo è già risuonato in scena per 8×.

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

5<sup>1</sup> Io verrò nel mio giardino, sorella mia sposa<sup>69</sup>,  
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<sup>70</sup>!

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:

5<sup>8</sup> 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 Gillis Gerleman<sup>71</sup>, 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

---

<sup>69</sup> Il versetto è davvero curioso: 4× *qatal* in 1<sup>a</sup> persona singolare, seguiti da sostantivi con suffisso sempre di 1<sup>a</sup> persona e, in chiusura, tre imperativi alla 2<sup>a</sup> maschile plurale, con l'invito esplicito rivolto agli "amici" (*rē'im*) a mangiare, bere e inebriarsi di amore. Il problema più spinoso è quale valore verbale si debba attribuire ai 4 *qatal*. Il problema deve essere risolto dal contesto, in quanto il *qatal* permette tutte e tre le possibili soluzioni: passato, presente e futuro. D'altra parte, con Ct 5,2 inizia una nuova scena, e quindi con Ct 5,1 si chiude la scena precedente: anzi, da questo punto di vista, gli inviti rivolti agli "amici", possono rappresentare davvero un *gran finale* alla maniera delle nostre opere liriche. La soluzione migliore sarebbe pensare che Salomone (personaggio) abbia frainteso quanto detto dalla ragazza, interpretando le parole di lei come un invito pressante a lui rivolto per "entrare nel suo [di lei] giardino". La ragazza aveva espresso il suo anelito verso il proprio amore; Salomone, fraintendendo, comprende quelle parole come una risposta positiva al suo corteggiamento, anzi un invito a procedere immediatamente. A conferma che a parlare in Ct 5,1 sia ancora lo stesso Salomone sta l'indirizzo usato per rivolgersi alla ragazza *'āḥōtī kallā* "sorella mia sposa".

<sup>70</sup> Gli ultimi inviti di Salomone agli amici sono perspicui, per il loro valore antropologico: "mangiare" e "bere" si accompagnano alla festa d'amore che viene indetta in Ct 5,1. L'unico verbo che fa difficoltà è il terzo, *wešikrū*, ma la difficoltà non sta a livello filologico, bensì interpretativo, se manca la comprensione della scena d'insieme. Se invece si capisce che a parlare è Salomone (personaggio), si deve pensare che egli non sia di certo solo a celebrare questo rituale nuziale, ma ad esso partecipino anche tutti gli amici del re.

<sup>71</sup> Gillis Gerleman, *Ruth. Das Hohelied* (Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1965, 1981<sup>2</sup>), *Biblischer Kommentar Altes Testament* 18, 170 e 179.

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):

5<sup>9</sup> 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<sup>72</sup>?

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* (Ct 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:

6<sup>1</sup> 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<sup>73</sup>?

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:

6<sup>2</sup> Il mio amato scenderà al suo giardino,  
in aiuole di balsamo,  
per pascolare [il gregge]  
tra i giardini e raccogliere *šošanim*<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Che siano proprio le “figlie di Gerusalemme”, ovvero le donne dell'*harem*, a parlare è segnalato da quell'indirizzo *baj-jāpā ban-nāšīm* “o bellissima tra le donne” (cf. già in Ct 1,8). Si potrebbe confermare che il *Cantico* utilizza molto gli epiteti per chiarire l'attribuzione delle parti ai personaggi in scena. L'affermazione esprime lo stupore delle donne, perché la prescelta in un momento tanto solenne e unico – finalmente è stata scelta per andare dal re! – continui a rimanere insistentemente legata al ricordo e al desiderio del suo amato. La domanda è ripetuta due volte: *mab-dōdēk mid-dōd* “che ha mai il tuo amato come amante?”. La difficoltà sta nel corretto significato di *min*, comparativo o distintivo.

<sup>73</sup> La ripetizione e lo stretto parallelo dei due verbi *bālak* e *pānā* rendono ancora più urtante la domanda, perché sembra che vi sia stato un addio definitivo. Le altre donne non capiscono la resistenza della ragazza al re Salomone e le loro parole suonano non poco come una canzonatura di questo amore unico che la ragazza ha rivelato per il suo amato. E il tono della loro promessa va proprio compreso come una vera e propria presa in giro: nell'*harem* è mai possibile muoversi liberamente per andare a cercare qualcuno?

<sup>74</sup> La ragazza non fa caso alla provocazione e risponde. Il versetto riprende un vocabolario noto all'uditore-spettatore: *gan* in 4,12 ss.; 6,11; *ārūgôt hab-bōšem* in 5,13; *rā'ā* in 1,7;

<sup>3</sup> Io sono per il mio amato, e l'amato mio è per me:  
lui che pascola [il gregge] fra i *šošannim*<sup>75</sup>.

Siamo ormai agli ultimi preparativi (*Ct* 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"!

<sup>61</sup> Nel palmeto voglio scendere,  
per ammirare i germogli della palma<sup>76</sup>,

*šošannim* in 2,2... Nuovi sono invece *jārad* "scendere" e *lāqaṭ* "raccogliere, spigolare". Il problema decisivo è l'interpretazione di *gannô* "il suo giardino": evidentemente, se si pensa al corpo della ragazza, si avrà una certa soluzione ("scendere nel giardino"). Altri propongono di trasformare il plurale *baggannim* in singolare (cf. Rudolph, Graetz...). Altri ancora tentano varie interpretazioni grammaticali per questo plurale: plurale di pienezza, di generalizzazione, di composizione, ecc. Paul Joüon, *Le Cantique des cantiques, commentaire philologique et exégétique* (Paris: G. Beauchesne, 1909), 261, legge questi plurali del *Cantico* come una qualità poetica caratteristica, dovuta alla rima o ad altre ragioni poetiche. Da quando è iniziato il secondo atto del dramma, con l'incubo del sogno che narra della sparizione dell'amato, la ragazza sta in scena con le altre dell'*harem* e continua un dialogo con diverse domande e risposte. Ora, di fronte all'ultima insinuante domanda delle donne (*'ānā pānā dōdēk*), che presuppone un tradimento dell'amato, la ragazza risponde in modo perentorio: "il mio amato scenderà (*qal* di certezza, con valore futuro) per il suo giardino": non vi è il minimo senso di sconforto o di sfiducia nel comportamento dell'amato. L'immagine delle *'arūgôt habbōsem* "aiuole di balsamo" è ripresa dalla descrizione precedente e serve a indicare allusivamente, ma con precisione, la brama amorosa della ragazza. L'allusione serve a creare il contesto per comprendere le due finali seguenti: (1) *lūr'ôt bag-gannim*; (2) *w'el'qōṭ šošannim*. L'amato scenderà per pascolare nei giardini. Non si può escludere completamente che il verbo *rā'ā* III abbia anche l'ulteriore valore semantico (*tauriyya*) di "godere, deliziarsi". Il secondo verbo infatti "spigolare *šošannim*" ha a che vedere con l'amore che la ragazza vuole condividere con il suo amato. Non traduco *šošannim* per non scegliere tra "loto" (ambientato in Egitto) oppure "rosa" (ambientazione in terra d'Israele).

<sup>75</sup> La frase non è semplice ripetizione di *Ct* 2,16. Anzitutto è diverso l'ordine delle parole: se in *Ct* 2,16 stava in primo piano la valenza di un amore reciproco, qui l'accento è posto sulla posizione e decisione della ragazza di darsi *solo* al suo amato, nella certezza che anche lui è *solo* per lei. In questo modo, è anche rispedita al mittente l'allusione delle donne dell'*harem*. In secondo luogo, la costruzione di questo versetto costringe a ripetere due volte il soggetto *dōdī* e a collegare la frase *hārō'eh baš-šošannim* direttamente al *lī* che precede, mancando il *lō* come in *Ct* 2,16. Ma in questo modo, il collegamento *ad sensum* non è solo con il *dōdī* precedente, bensì anche con il v. 2 e il desiderio della condivisione d'amore là segnalato.

<sup>76</sup> Due sono i problemi principali: (1) la connessione con il contesto (precedente); (2) il personaggio che pronuncia queste frasi. Dal momento che non vi sono indizi per sostenere un cambio di scena, si deve dedurre che ci si trovi nella stessa scena precedente; quindi, non può che essere la ragazza a parlare, rispondendo alle lodi dell'inserviente e degli altri commentali. Non vi sono particolarità sinora incontrate che possano far decidere altrimenti. Si noti però il linguaggio particolarmente onirico e allusivo: che non sia questo lo stile della ragazza alla quale l'autore sta preparando il suo lettore/uditore, prima del colpo di scena finale? *'el-ginnat 'ēgōz jāradtī*: il tempo verbale e il luogo dove si scende fanno problema. Se *gannā* non

per vedere se abbia gemmato la vite  
 e siano fioriti i melagrani<sup>77</sup>.  
<sup>12</sup> Non voglio avere rapporti<sup>78</sup>!  
 Il mio desiderio mi porrebbe  
 su carri della mia gente generosa<sup>79</sup>.

fa problema (significa in ogni modo “giardino”), più difficile è decidere a quale giardino si riferisca il sintagma *ginnat ʿēgōz. ʿēgōz (hapax)* sembra derivare dal persiano *gauz* e significherebbe “noce” (KB 10). Ma, a quanto pare, ancora dopo il periodo biblico e talmudico, il noce era importato in terra d’Israele (Immanuel Löw, *Die Flora der Juden*, Wien - Leipzig: R. Löwit Verlag, 1928, Bd. II, 31). Per questo motivo, alcuni vedono in questa espressione solo una metafora della ragazza, magari identica alla terra stessa (cf. Robert et Tournay, *Le Cantique des cantiques*, 242). Ma sarebbe il solo passo e non vi sarebbe alcuna congruità con gli altri usi di *gān* o *gannîm*, che invece si potrebbero indicare la ragazza. Ciò non significa che il senso della frase debba essere inteso in modo realistico, in quanto anche il contesto conferma il valore fortemente allusivo e metaforico. E dal momento che sta parlando la ragazza, il riferimento deve essere all’amato pastore. Ma il senso primo della pianta difficilmente deve essere la sconosciuta noce, bensì un’altra pianta più nota, ad esempio qualche genere di palma. Purtroppo non ho trovato alcuna documentazione che possa sostenere questa ipotesi. Quanto al problema del tempo verbale, opto per tradurlo come un *qatal* di decisione con sfumatura ottativa (Joüon, *A Grammar*, § 112f): “voglio scendere...”. *Lr̄eʿōt bʿibbē han-nābal* continua il linguaggio altamente metaforico: la ragazza vuole scendere al giardino di noci “per ammirare i germogli della palma”. Il sostantivo *ʿeb* occorre soltanto qui e in *Gb* 8,12; l’etimologia è incerta. In accadico, *inbu* significa frutto, ma anche istinto sessuale (KB 2). Il testo di Giobbe, con l’allusione al germoglio che secca prima di arrivare a crescere, può essere importante per comprendere che qui si tratti dell’ammirare i germogli del *nābal* che non è solo lo *wadi* (I), ma anche la “palma da dattero” (II) (cf. KB 686). A riguardo di *nāʾā bʿ* come “ammirare”, si veda Heinrich H. Fuchs in *TbWAT*, VII, 239 s.: “L’intenzione sessuale, per cui il *nāʾāb* si compie nello *jādaʿ*, è in primo piano”. Le due righe seguenti fanno preferire il significato di “germogli della palma”.

<sup>77</sup> *lr̄eʿōt hāpār-hā hag-gepen* “per vedere se abbia gemmato la vite”. Frase dunque strettamente parallela alla precedente, con il parallelo palma da dattero/vite. Si noti solo che vi è un’interrogativa indiretta introdotta dalla particella interrogativa *hā*. L’immagine, come anche la seguente, è ancora legata alla fecondità, con un’analogia tra lo sbocciare della natura e quello dell’amore tra uomo e donna.

<sup>78</sup> Alcuni commentatori considerano questo versetto il più difficile ed enigmatico di tutto il libro (cf. Pope, *Song of Songs*, 584). Bisogna evitare che il giudizio di filologi di prima grandezza sia messo sullo stesso piano di biblisti divulgatori: diamo a ciascuno il proprio compito e la propria competenza... Si ricordi che a parlare nel v. 11 è la ragazza protagonista. Verosimilmente il suo discorso continua anche in questo versetto. Assumo questa ipotesi. I massoreti hanno messo gli accenti, in modo da interpretare due frasi di questo tipo: *lōʾ jādaʿti* e poi, staccato, *napšî sāmātnî*. La prima frase sta dunque a sé e bisogna darle un senso adeguato, che per molti commentatori si riduce a un valore avverbiale o circostanziale: “senza saperlo” (cf. *Sal* 35,8; *Pro* 5,6; *Lev* 5,3; *Ger* 50,24; *Gb* 9,5...). Nel contesto in cui ci troviamo, è troppo poco e si perde un elemento importante per poter ricostruire la vicenda. La ragazza sta esprimendo il suo proposito, a dire il vero sta esplicitando il suo proposito già chiaramente alluso dal versetto precedente: ella vuole andare nel teatro aperto della natura a vivere il suo unico amore con l’amato pastore e non vuole avere rapporti con il re Salomone. Ecco il senso allora di quel *lōʾ jādaʿti* “non voglio conoscerlo”: è la dichiarazione esplicita di quanto ella ha in mente di fare, entrando dal re, dal momento che non vuole avere rapporti con lui (per questo valore di *jādaʿ*, si veda KB 390).

<sup>79</sup> Nella seconda frase *napšî sāmātnî*, bisogna anzitutto decidere come tradurre *napšî*: in *Ct* 5,6 si è tradotto con “il mio animo” e potrebbe andar bene anche in questo passo, oppure

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

7<sup>1</sup> Gira, gira, Šulammita,  
 gira, gira, sì che possiamo contemplarti<sup>80</sup>  
 Che cosa volete contemplare nella Šulammita?  
 È proprio una danza a due cori<sup>81</sup>...

anche “il mio desiderio”. In ogni caso appare chiaro che la frase deve avere un valore di decisione, alla pari del versetto precedente. Vi è difficoltà di tradurre il verbo: tra tutte le possibilità, scelgo quella del nostro condizionale (anche nel dialetto milanese, come in altre lingue, il condizionale è espresso con il verbo al passato). *markebôt* dovrebbe essere in modo completo *bemarkebôt*, ma quando il nome inizia con una labiale, la preposizione *be* viene talvolta omessa (Joüon, *A Grammar*, § 126*b*; ciò però non succede con i nomi propri). ‘*ammî-nādîb* non va inteso come un nome proprio: così l’hanno interpretato alcuni manoscritti ebraici, i *LXX* e *Vg*. Anche in *Ct* 7,2 si ritroverà *nādîb* in un sintagma con *maqṣep*, *bat-nādîb*: forse è un vocabolo scelto di proposito per la sua *tauriyya*, in quanto oltre al concetto di “nobiltà” porta in sé anche la sfumatura di “generosità” e di “libertà”. Quale migliore allusione per contrapporre la libera vita all’aria aperta alla dorata schiavitù dell’*barem*?

<sup>80</sup> Nella prima parte del versetto, quasi a modo di titolo, vi è l’invito alla danza per la ragazza. La *ripetizione corale* è una caratteristica poetica del *Cantico*. Qui si tratta di una duplicazione esponenziale, in quanto l’imperativo *šûbî* è ripetuto due volte in ciascuna delle due righe di ripetizione: *šûbî šûbî haš-šulammit šûbî šûbî w<sup>neḥēzeh-bāk</sup>*. I problemi da risolvere sono tre: (a) il titolo dato alla ragazza: *haš-šulammit*; (b) il significato preciso del verbo *šûbî*; (c) il valore del *waw* in *w<sup>neḥēzeh-bāk</sup>*. (a) Il titolo *haš-šulammit* è proprio del *Cantico* e tutti i commentatori sono d’accordo nel vedere in esso indicato la protagonista del libro. In questo caso, l’articolo servirebbe da vocativo; ma, più genericamente, servirebbe a non prendere il nome come un nome proprio. Le interpretazioni di tale titolo sono molte (cf. *KB* 1442): *haš-šulammit* come cambiamento consonantico da *šûnammit* (si ricordi Abišag di Šunem); oppure da un nome di luogo *Šulām*, sconosciuto però altrove; participio passivo *qal* con il senso di “pacificata”; abitante di Gerusalemme, dall’antico nome *Salem*, equivalente a “gerosolimitana”; la dea lunare *Ištar* sotto il nome di *Šelem*; nome fittizio, e più precisamente come formazione femminile da *š<sup>lōmōb</sup>* (cf. Harold H. Rowley, *The Servant of the Lord, and Other Essays on the Old Testament*, Oxford: Basil Blackwell, 1952, 1965<sup>2</sup> rev., 2288; Wilhelm Rudolph, *Das Hobe Lied*, Gütersloh: G. Mohn, 1962, 168 e 170). Quest’ultima mi sembra la spiegazione migliore, nel senso che la “ragazza” che deve andare con il re Salomone *ipso facto* diventa *haš-šulammit*. (b) L’imperativo *šûbî*, ripetuto ben 4×, fa difficoltà perché il verbo non è mai usato per la danza. William O.E. Oesterley, *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore* (Cambridge: University Press, 1923), 44, elenca ben 11 verbi della *Bibbia* ebraica, che esprimono un qualche tipo di danza, ma tra questi non si trova il verbo *šûb*. D’altra parte, non c’è bisogno di correggere il *TM* in *sōbî*, per avere il significato di “girare/rsi, voltare/rsi”. Si può lasciare il verbo *šûb*, che talvolta ha il medesimo significato (cf. *KB* 1429:3). (c) Infine, il *waw* del sintagma *w<sup>neḥēzeh-bāk</sup>* ha valore consecutivo: la ragazza deve girare nella sua danza, così che i partecipanti al pranzo possano ammirare la sua bellezza e goderne.

<sup>81</sup> Nella seconda del versetto potrebbe essere invece l’insergente a chiedere alle altre donne che cosa le colpisce di più in quella ragazza che sta danzando oppure – meglio – potrebbe essere una descrizione a due cori che si sgrana tra i commensali. *kin<sup>ḥōlat</sup> bam-maḥānājim*: il sintagma fa problema, perché è un *hapax*. Pope (*Song of Songs*, 601-614) dedica non poche pagine al problema della danza. Secondo Mayer I. Gruber, “Ten Dance-derived Expressions in the Hebrew Bible”, *Biblica* 62 (1981): 328-346, il sostantivo *m<sup>ḥōlā</sup>* (da *ḥyl*, *ḥll*) significherebbe “fare una danza” con movimenti rotatori e di torsione, una danza gioiosa, associata ad esempio a vittorie militari. La seconda parte del sintagma si potrebbe spiegare come la disposizione di due gruppi schierati l’uno di fronte all’altro, essendo *maḥānājim* un duale che

<sup>2</sup> Come sono belli i tuoi passi  
nei sandali, o nobile figlia <sup>82</sup>!

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

<sup>6</sup> Il tuo capo, su di te, è come il Carmelo  
e la chioma del tuo capo come porpora.  
Un re imprigionato nelle sue trecce <sup>83</sup>...

Il dialogo potrebbe essere pensato tra le "figlie di Gerusalemme" e l'inserivente 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 (*Ct* 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:

---

ha a che fare con gli accampamenti e/o gli schieramenti. In questo caso non vi è alcuna valenza militare, ma si allude alle "due schiere" che formano la coreografia della danza. La migliore interpretazione per la preposizione *ke* è attribuirle un valore enfatico, chiamato da qualche grammatica *kaph veritatis* (cf. Waltke and O'Connor, *An Introduction*, § 11.2.9b).

<sup>82</sup> *Ct* 7,2-6 descrive il corpo della ragazza: su questo tutti i commentatori sono concordi, anche se poi si dividono sul chi stia parlando e su molti particolari (differenze dovute *in primis* alla grande quantità di *hapax*).

<sup>83</sup> Non vi sono grandi problemi di traduzione in questo versetto di conclusione dello *wasf* iniziato al v. 2, benché i modi di interpretare questo versetto siano divergenti. Siamo arrivati alla testa della persona, dopo essere partiti dai sandali. Anche la seconda parte del versetto non è disputata per la filologia, ma per l'interpretazione. *dallā* occorre 2× nella *Bibbia* ebraica (oltre al presente passo, in *Is* 38,12). Si pensa che derivi dalla  $\sqrt{dll}$  "sospendere, pencolare". Il senso dunque sarebbe di "fili" o, in senso generale per i capelli, "la chioma". Il problema è come interpretare il colore dei capelli (neri) con il paragone seguente: *kā'argāmān* "come porpora": perciò si moltiplicano le proposte di cambiare il *TM*. Ma non vi è bisogno, perché il paragone non riguarda il colore, bensì la vitalità e la freschezza. Del resto, le spiagge sotto il Carmelo erano proprio la patria della migliore porpora, che all'epoca biblica era usata solo per il tempio e per il re (cf. Keel, *Das Hohelied*, 252). L'ultima frase del versetto è invece molto discussa. Mi sembra plausibile considerarla come la presentazione della scena seguente: anche senza articolo, quel *melek* si riferisce a Salomone, "fatto prigioniero" dalla bellezza della ragazza, anzi dai *r<sup>e</sup>hātīm*: dal punto di vista della traduzione, questo è il problema cruciale (cf. KB 1193 s.). Al di là di tutte le difficoltà, ne deve risultare un'immagine plausibile e coerente. Per cui, nonostante tutto, preferisco stare con Gerleman, che vi trova un tipo di acconciatura dei capelli di cui si è appena parlato. L'immagine degli abbeveratoi mi sembra troppo audace e lontana dalla sensibilità del *Cantico* (Salomone "assetato" di sesso che trova qui il luogo ove calmare la propria sete...).

- 7<sup>7</sup> Come sei bella e come sei incantevole,  
amore fra i godimenti<sup>84</sup>!
- 8 La tua statura assomiglia alla palma  
e i tuoi seni ai grappoli<sup>85</sup>.
- 9 Ho pensato: Salirò sulla palma,  
afferrerò i suoi rami [più alti]<sup>86</sup>.  
I tuoi seni siano  
come i grappoli della vite,  
l'aroma del tuo naso come le mele<sup>87</sup>,

<sup>84</sup> La scena d'amore si apre con una lode superlativa per la bellezza della ragazza (cf. *Ct* 1,16 con gli stessi attributi, ma in forma aggettivale, non in forma verbale). Questo indica che Salomone non conosce bene la ragazza, quanto la ragazza conosce il suo amato. *'abābā* non avendo l'articolo, come in *Ct* 2,7, non vale come astratto, ma come concreto nella sua connotazione erotica. L'ambientazione scenica s'inquadra molto bene nella vicenda che stiamo tracciando. *batta'ānūgīm*: molti commentatori correggono la scrittura o comunque la interpretano come una scrittura "sandwich", ovvero come fosse *bat ta'ānūgīm* "figlia di delizie". Non c'è bisogno di correzioni. Se "amore" (soggetto precedente) va inteso in senso erotico, il sintagma seguente può essere tradotto "fra godimenti". *ta'ānūgīm* occorre 5× nella Bibbia ebraica: *Pro* 19,10 (al sing.); *Mic* 1,16; 2,9; *Qo* 2,8; e il significato preciso dipende dal contesto; tuttavia la *√ng* indica il piacere (anche sessuale).

<sup>85</sup> *zō't qômāteke dām'tā l'tāmār*: il pronome dimostrativo è importante, in quanto indica che i due interlocutori sono uno di fronte all'altro, senza specificare il come, in quanto l'ebraico non distingue fra "questo, codesto, quello"; quindi potrebbe essere tradotto anche con "quella". Il paragone con la "palma" potrebbe essere connesso al tema della fecondità e della sovrabbondanza oppure anche con il culto della dea dell'amore.

<sup>86</sup> In accadico, il verbo *amāru* significa "pensare" e in poesia questo potrebbe rimanere il senso principale anche in ebraico. Quanto al tempo, si potrebbe giustificare sia il presente (Rudolph, Ginsburg), sia il passato (Delitzsch, Fox). Il contesto sembra far preferire il presente, dal momento che Salomone sta esprimendo i suoi sentimenti attuali. Però, se il verbo è tradotto con "pensare", esso si può facilmente situare nel passato prossimo. Anche i due verbi *'e'ēleb* "salirò" e *'ōbāzā* "afferrerò" sono dei coartativi, che mettono in risalto la decisione di Salomone. Si noti che *b'tāmār* propriamente non ha l'articolo (benché sia necessario, come articolo *anaforico*). Il verbo *'ōbāzā* è costruito con *b'* e ha come oggetto *sansin*, un *hapax*, reso in maniera molto diversa nei lessici e nei commentari. Si veda la versione dei LXX, τῶν ὕψων ἄτοϋ "i suoi rami più alti" (cf. Fox, *The Song*, 163: "*Sansinnim* part of the palm. Akkadian *sinsinnu/sissinnu* is the date panicle; it is also a type of jewelry". *w'jīhū-nā'*: questo iussivo (confermato dall'uso di *nā'*) è molto importante, in quanto vale sino alla fine del discorso di Salomone in 10a, non solo per "i seni", ma anche per "il naso" e per "il palato" (del v. 10a).

<sup>87</sup> *šādajik le'eške'lot hag-gepen*. Ora si risolve l'ambiguità che si era trovata nel v. 8: non si tratta di grappoli di datteri, bensì di grappoli d'uva. L'evocazione dei grappoli d'uva va collocata nel contesto dell'importanza del vino per i momenti d'amore di cui il *Cantico* ha dato già altri esempi. *w'rēh' appēk kat-tappūhīm* "e l'aroma del tuo naso come le mele". Gesto preliminare d'amore e non riferimento ad altre particolari parti anatomiche della ragazza. Tutte e due le frasi, come anche la seguente, sono da considerarsi iussive. Garbini corregge in *wljjk kplh brjmwunjm* "i tuoi glutei come melegrane spaccate". La prima riga del v. 10 continua lo iussivo del v. 9 e anche il locatore deve essere il medesimo: si tratta quindi di Salomone. *hēk* è il "palato" e non il "grembo" (Garbini, che cambia in *wljjk*). Come ricordato, lo stacco nel mezzo del v. 10 è un dato abbastanza condiviso tra i commentatori; la sua interpretazione no. Salomone si trova nell'*harem*: ha già visto danzare colei che è stata scelta come *Šulammita*.

- <sup>10</sup> il tuo palato come il miglior vino <sup>88</sup> ...  
 ...versato per il mio amato, giustamente <sup>89</sup>,  
 gocciolante sulle sue labbra e i suoi denti <sup>90</sup>.
- <sup>11</sup> Io sono per il mio amato  
 e in me è la brama per lui <sup>91</sup>.
- <sup>12</sup> Vieni, amato mio,  
 usciamo in campagna,  
 stiamo tra le piante di *henné* <sup>92</sup>!

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

Fino a questo punto le parole hanno mostrato il corteggiamento e l'inizio del momento di amore tra il re e la *Šulammita* ...

<sup>88</sup> Che siamo arrivati al *clou* è detto anche attraverso la frase *w<sup>h</sup>ikkēkē k<sup>j</sup>ēn haṭ-ṭōb* che ha in sé due elementi fondamentali: *bēk* "palato" (*Ct* 2,3; 5,16) e *jajin* "vino" (*Ct* 1,2.4; 4,10; 5,1; e poi ancora 8,2). Anche l'aggettivo *ṭōb* è già apparso in *Ct* 1,2.3; 4,10. *jēn haṭ-ṭōb* è uno stato costruito: "il vino di bontà". Il desiderio di Salomone sembra raggiungere il massimo di intensità e sfociare nell'atto di amore con la *Šulammita*.

<sup>89</sup> D'improvviso qualcosa cambia. Anche la scelta di interrompere il verso poetico, ovvero il parallelismo (cf. Robert-Tournay, Lys, Delitzsch, Ginsburg, Fox, Murphy, Elliott), servirebbe a rimarcare la rottura improvvisa e impreveduta di quanto sta avvenendo. L'interruzione viene spiegata in tanti modi nei commentari; però non si è data sufficiente attenzione a un particolare: colei che sta parlando non parla a un amante, ma piuttosto *di* un amante. *dōdī* è stato utilizzato sinora soltanto dalla ragazza per parlare del suo amato; utilizzandolo in questo momento, l'autore vuole indicare che la ragazza non sta parlando a Salomone, ma del suo amato pastorello. La *Šulammita* interrompe bruscamente i preliminari d'amore di Salomone (del resto, lo aveva promesso in *Ct* 6,12: "Non voglio avere rapporti"), perché il suo amore è solo per l'amato pastore: *hōlēk l'dōdī l'mēšārīm* "versato per il mio amato legittimamente". Dal punto di vista scenico, si dovrebbe supporre che la ragazza a questo punto fugga via dal re.

<sup>90</sup> Anche questa frase è nella stessa linea. Il participio *dōbēb* è *hapax* e può significare "gocciolare" oppure "parlare". La scelta dipende dall'interpretazione dei due oggetti seguenti, che secondo il *TM* sarebbero "le labbra di dormienti", mentre secondo le versioni antiche sarebbero: *šepātaj w<sup>š</sup>innīm* "le mie labbra e [i miei] denti" (*Lxx, Aq, Syr*) oppure *šepātaj w<sup>š</sup>innīm* "le sue labbra e [i suoi] denti" (*Vg*). Nella prima opzione bisognerebbe aggiungere un *waw*; nella seconda, due *waw* (a meno di intendere lo *jod* come suffisso di 3ª maschile singolare, come Dahood). Stando al contesto, preferirei la scelta di Girolamo. Il soggetto, in ogni caso, continua ad essere il vino, simbolo erotico, come per il precedente *hōlēk*.

<sup>91</sup> Questa confessione è importantissima dal punto di vista drammatico. Si potrebbe presupporre che la frase *'āni l'dōdī w<sup>š</sup>ālaj l<sup>š</sup>ūqātō* sia pronunciata davanti a Salomone, o – meglio – davanti al pubblico. La ragazza rifiuta il ruolo di *Šulammita* e confessa di essere tutta per il suo amato e che *w<sup>š</sup>ālaj l<sup>š</sup>ūqātō* "in me c'è brama [solo] per lui".

<sup>92</sup> La scena non finisce con il v. 11. Ora la ragazza s'indirizza direttamente al suo diletto pastore (da un punto di vista scenico si può pensare il pastore presente o no, poco importa). *lekā dōdī*: si potrebbe intendere come interiezione ("su, mio amato") o come imperativo ("va' [oppure: vieni], mio amato"). Il primo forse è migliore, dal momento che l'indicazione di movimento c'è già nei coartativi seguenti: (1) *nēšē' baššādeh* "usciamo in campagna", i.e. nello spazio dove la ragazza ha vissuto prima di essere venduta all'*harem* del re; (2) *nālīnā bakke'pārīm* "stiamo tra le piante di *henné*". È vero che il verbo *līn* significa "passare la notte", ma qui il senso non è solo quello di trascorrere un po' di tempo con l'amato, ma quello di non staccarsi mai più da lui.

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 (Ct 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<sup>5</sup> Chi è costei che sale dal deserto,  
 aggrappata al suo amato<sup>93</sup>?  
 Nel luogo del melo ti voglio eccitare<sup>94</sup>:  
 lì ove ti ha concepito tua madre,  
 lì ove ti ha concepito la tua genitrice<sup>95</sup>.

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).

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

<sup>93</sup> L'ultima scena è introdotta dal proclama di una sentinella della città. È importante ricordare il parallelo con Ct 3,6. Come quel proclama precedette l'arrivo di Salomone, questo, con una ripetizione quasi alla lettera, segna un punto di arrivo decisivo del dramma: la ragazza ora è insieme al suo amato e con lui al fianco intona l'inno dell'invincibile amore! *mî zô't ôlâ* a differenza di 3,6 è da intendere come femminile: il valore femminile è subito confermato dal participio seguente *mitrappeqet* "aggrappata". Il punto da cui arrivano i due, come in Ct 3,6, è "dal deserto". Quanto a *al-dôdâb*, il *dôd* del *Cantico* è sempre l'amato pastore: quindi i due, che camminano una "aggrappata" all'altro, non possono che essere la ragazza e il suo amato.

<sup>94</sup> Il "melo" o i suoi frutti sono già comparsi in Ct 2,3.5; 7,9. Ma il passo più importante per decifrare la presente allusione mi sembra proprio Ct 2,3: "Come un melo tra le piante del bosco, così il mio amato tra gli altri: anelo a sedermi alla sua ombra e il suo frutto è dolce al mio palato". Quanto allora era desiderato, ora è realizzato. E precisamente il melo rappresenterebbe l'oggetto del desiderio amoroso, il *luogo* dell'amore.

<sup>95</sup> Le due righe di poesia sono, a mio parere, uno stretto parallelismo sinonimico, e quindi sarebbe meglio vocalizzare *jôladtekâ* "la tua genitrice", invece del TM *j'ladatkâ* (*šammâ hibb'latkâ'immekâ // šānmâ hibb'lâ j'ladatkâ*). Questa soluzione alleggerisce la pesante sequenza dei tre verbi sinonimici per concepimento-gestazione-parto (cf. per es., *Sal* 7,15) e risolverebbe anche la difficile connessione asintetica in *hibb'lâ j'ladatkâ*. Per quanto riguarda il valore semantico dei due Pi. della radice *hbl*, lessici e traduzioni oscillano nei significati: "concepire", "portare in gestazione", "avere le doglie" e quindi "gemere" (Barbiero, *Cantico dei cantici*, 360). La VL omette il verbo in entrambe le righe e traduce *illic parturivit te mater tua*. Aq (δῆφθαρῆ) e Vg (*corrupta est*) pensano alla radice *hbl* III "corrompere, rovinare", presente effettivamente in Ct 2,15 (come Pi. participio). L'enfasi di *šammâ*, sia per posizione sia per ripetizione, fa pensare. Questo avverbio non può essere ridotto a un luogo qualsiasi, in cui è avvenuta la nascita, ma è proprio *bêt'immekâ* "la casa di tua madre", il "grembo" della vita (cf. *bêt'immi* "la casa di mia madre" in Ct 3,4; 8,2). In questo modo, il poeta mostra che il desiderio di amore della ragazza è strettamente connesso con il desiderio di avere figli dal suo unico amato pastore. (E chi oserebbe dire che il *Cantico* non prende in considerazione la fecondità dell'amore?).

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”):

- 8<sup>8</sup> Avevamo una sorella piccola,  
che non aveva ancora seni:  
Che avremmo fatto a nostra sorella,  
quando si sarebbe parlato di lei <sup>96</sup>?
- 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 <sup>97</sup>.

<sup>96</sup> I commentatori sono abbastanza concordi nel considerare il v. 7 la chiusura di una sezione importante del *Cantico*, se non addirittura la chiusura del *Cantico* vero e proprio, cui seguirebbero delle “appendici”. La sensibilità poetica e drammatica di Delitzsch, che divide i vv. 8 ss. dai vv. 5-7 come due scene del sesto atto (Delitzsch, *Commentary*, vol. VI, 607 s.), va tenuta presente. I problemi d'insieme hanno ovviamente influito sulla traduzione e sulla comprensione, nonché sull'attribuzione delle parti. È vero che dal v. 8 non si è più sulle vette liriche e sublimi dei vv. 5-7. Tuttavia il dialogo conclusivo, da porre in simmetria con il prologo di *Ct* 1,2-4, offre alcuni elementi essenziali per la comprensione dell'intero dramma. La distribuzione delle parti potrebbe essere la seguente: vv. 8-9: i fratelli della ragazza; v. 10: risposta della ragazza protagonista; vv. 11-13: l'amato pastore; v. 14: conclusione della ragazza. Il discorso dei fratelli è una giustificazione di quanto hanno già fatto per la loro sorella: ella non è più piccola. È cresciuta. Ora è nell'età dell'amore, tanto che era stata scelta come Šulammita... Ora è esplicitata la ragione del litigio cui la ragazza ha fatto cenno in *Ct* 1,6. I fratelli hanno litigato per mettere in atto qualche affare a suo riguardo: il momento *matrimoniale* poteva essere occasione di ottimi affari *patrimoniali*. Forse qualcuno di loro ha proposto di mandarla nel frattempo a custodire vigne: ma in questo modo l'avrebbero esposta a rischi non piccoli (se qualcuno avesse abusato di lei, il *partner* avrebbe dovuto pagare il *mohar* e avrebbe dovuto sposarla con l'obbligo di non ripudiarla mai, secondo la legislazione di *Es* 22,15 s.; *Dt* 22,28 s.). A quanto pare, almeno in un primo momento, quel piano andò in esecuzione. Ma qualcos'altro poi è accaduto: o la ragazza è stata presa dalle guardie di Salomone (questo sarebbe la radice del sogno-incubo che ritorna in *Ct* 3,1-5 e 5,2-8); oppure i fratelli hanno pensato più lucrevole vendere direttamente la propria sorella all'*harem* di Salomone. Ella però si era ormai innamorata di quel pastore e il suo cuore non se ne sarebbe mai più separato. Quell'amore però non era ancora stato consumato, perché altrimenti non sarebbe potuta entrare nell'*harem* del re.

<sup>97</sup> Continuano a parlare i fratelli, confessando le due ipotesi fatte nel passato a riguardo del futuro della sorella. Le due ipotesi dimostrano chiaramente il loro miope interesse: “se fosse stata un muro (*hômâ*) ... se fosse stata una porta (*delet*) ...”. Normalmente i commentatori li interpretano come metafore generiche per parlare della ragazza e alcuni li spiegano come un parallelismo sintetico, altri come un parallelismo antitetico, ricorrendo talvolta a *Ex* 38,11. In realtà, il discorso dei fratelli, in termini meno poetici, prevede due ipotesi: il *muro*, ovvero il caso in cui la ragazza avesse mantenuto la sua verginità; la *porta* (*delet* indica il varco della porta), ovvero il caso in cui ella l'avesse perduta. Nel primo caso avrebbero voluto alzare il prezzo del *mohar*: *nibneh 'alēhā tīrat kāsep* “vi avremmo costruito sopra file di pietra di argento” (per *tīrâ*, si veda *KB* 374). Nell'altro caso, l'avrebbero fatta pagare cara al suo *partner* (cf. ancora la legislazione di *Es* 22,15 s. e *Dt* 22,28 s.). Il fatto che la ragazza sia uscita dall'*harem*, a parte il come abbia potuto farlo (ma la rappresentazione scenica non dice tutto), dice in ogni modo che ella non ha avuto rapporti con Salomone. Per quel che si sa infatti, quando una donna

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

8<sup>10</sup> Io sono stata un muro  
e le mie mammelle come torri<sup>98</sup>.  
Allora divenni per lui  
come una ripudiata in pace<sup>99</sup>.

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

dell'*harem* aveva avuto rapporti con il re, non poteva più tornare alla sua vita normale. Il libro di Ester (2,12-14) permette di ricostruire alcuni particolari della vita nell'*harem*.

<sup>98</sup> La ripresa dei due vocaboli dei vv. 8-9 è molto significativa. Ora sta parlando la ragazza (cf. l'utilizzo del pronome 'āni) e sta rispondendo a quanto hanno detto i fratelli. In ebraico, la frase nominale non esplicita il verbo essere ('āni hōmā), tuttavia vale anche qui (*double duty modifier*) il tempo verbale della seconda parte del versetto ('āz hājīti). Quindi non si deve tradurre al presente (“io sono un muro...”), ma al passato (“io sono stata un muro...”). A dire il vero il senso dell'affermazione non cambia (= “Non ho avuto rapporti con Salomone”), benché la traduzione al passato sottolinei di più la sua fermezza e decisione di fronte a Salomone. Il *TM* vocalizza con vocale (*w<sup>e</sup>šādaj kam-migdālōt*), ma si potrebbe anche (e forse meglio) vocalizzare *k<sup>e</sup>migdālōt* “e le mie mammelle torri”, interpretando il *k<sup>e</sup>* come preposizione enfatica. Si ottiene così un ottimo parallelo alla frase precedente. Da questa seconda frase si può indurre che il discorso dei fratelli a riguardo della loro piccola sorella si riferiva ad un tempo passato, prima della vicenda dell'*harem*.

<sup>99</sup> La seconda parte del versetto ha prodotto interpretazioni molto divergenti. L'avverbio iniziale 'āz è decisivo, perché fa capire che la ragazza sta parlando di che cosa sia avvenuto dentro l'*harem*, quali siano stati il suo atteggiamento e la sua decisione di fronte a Salomone. Non si tratta di un generico avverbio enfatico. Il sintagma *k<sup>e</sup>mōš<sup>e</sup>'ēt šālōm* ha fatto molto discutere: *mōš<sup>e</sup>'ēt* può essere un participio femminile *Hi*, oppure *Ho*, da *jāsā* “far uscire, portare fuori” oppure *Qal* da *māsā* “trovare”. Ma il problema nasce dalla comprensione della frase nel suo contesto: (1) Gerleman, Keel, Pope e altri parlano di “colei che offre pace”; alla fine di un assedio (o qualche altra immagine simile) la ragazza offrirebbe pace o al suo amato pastore o ai suoi fratelli o a Salomone (cf. anche *KB 1509 sotto 5b*); (2) Delitzsch, Fox e altri preferiscono “trovare pace”, da riferire sia agli occhi del suo amato (o di Salomone) sia agli occhi dei suoi fratelli, quasi come un gesto di riconciliazione con loro: dopo un periodo in cui la ragazza ha fatto da guardiana nelle vigne, è finita nell'*harem* di Salomone. Per ora non si sa ancora come, ma verrà detto subito di seguito, dall'intervento dell'amato pastore. Sono stati i fratelli a venderla, trovando in questo un'occasione di lucro più conveniente, che non lasciare la sorella ai pericoli della vita di campagna. Nell'*harem*, la ragazza si è dovuta preparare per lungo tempo (un anno, secondo *Est 2,12-14*), prima di poter essere presentabile al re. Finalmente, una volta prescelta di diventare *Šulammīta*, ella sdegnosamente rifiuta di stare con il re e lascia l'*harem*, per stare con il suo *unico* amore (*Ct 8,5-7*). Allora i fratelli spiegano in scena il loro comportamento e i loro interessi in tutta la faccenda. Alle parole dei fratelli (*Ct 8,8-9*), la ragazza risponde affermando di essere stata un muro con Salomone, ovvero di essere ancora vergine (e non potrebbe essere altrimenti, perché chi ha avuto rapporti con il re non può più uscire dall'*harem*; cf. *supra*) e di essere stata per lui (*b<sup>e</sup>'ēnājuw*, ovvero per Salomone) “veramente [*k<sup>e</sup>* enfatico] colei che *mōš<sup>e</sup>'ēt šālōm*”. Ritengo alla fine più probabile che il senso di questo sintagma sia il ripudio, in quanto l'*Ho*, di *jāsā* ne è il verbo tecnico. Si tratterebbe quindi di un ripudio “consensuale”. La ragazza ha fatto allusione a Salomone; l'intervento seguente del pastore chiarirà il senso di quel riferimento.

la sua sposa anche a riguardo del futuro, manifestandole la preoccupazione per una vita agreste, da condividere con i suoi “compagni”:

- 8<sup>11</sup> 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<sup>100</sup>.  
 1<sup>2</sup> La mia vigna, la mia, sta dinanzi a me<sup>101</sup>:  
 i mille [pezzi] a te, Salomone<sup>102</sup>,  
 e duecento ai guardiani del suo frutto!

<sup>100</sup> Non è possibile non sentire il richiamo a due altri testi in cui la vigna è stata presa a simbolo del desiderio: *Is* 5 e *1Re* 21. Una parabola, anche qui, per contrapporre il rapporto mercenario e poligamico all'amore vero e monogamico, che è l'ideale disegnato dal *Cantico*. Valore letterale e valore simbolico si intrecciano senza soluzione di continuità. In *Ct* 8,11-13 è il pastore amato a prendere la parola, in quanto egli solo può dire “la mia vigna, proprio la mia” (v. 12). Dal momento che il v. 14 è invece certamente pronunciato dalla ragazza, perché è ripetizione quasi letterale di *Ct* 2,17, bisogna interpretare la conclusione come un dialogo tra l'amato pastore (*Ct* 8,11-13) e la ragazza (*Ct* 8,14). Il toponimo *ba'al hāmōn* ha creato non pochi problemi, già nelle versioni antiche. I *nōf'rim* sono “i custodi” o “i guardiani” delle vigne. Il problema principale per tradurre *jābi' b'pirjō* sta nello Hi. di *bō'* “introdurre, far venire”, ma anche “ricevere” (con *b' pretii*: si veda *KB* 114, sotto Hi. n° 7). In questo contesto potrebbe significare: (1) ciò che ciascuno dei guardiani porta a Salomone, come pigione della vigna; (2) ciò che ciascuno dei guardiani riceve da Salomone come provento. Stando a quanto segue nel v. 12, preferisco il secondo significato. *'elep kāsep* “mille [pezzi] d'argento” potrebbe dunque essere il prezzo che Salomone paga alla famiglia di provenienza delle ragazze reclutate nell'*harem*. Si tratta di uno scambio mercenario: questo è importante da sottolineare. Nel caso presente, quei mille pezzi d'argento probabilmente non erano ancora stati pagati, perché la ragazza non era ancora diventata una *Sulammita*. Essendo ora uscita dall'*harem*, dopo la lunga preparazione, ma senza avere avuto rapporti con il re, si pone il problema del rispetto del contratto. Si può forse chiedere ugualmente quel denaro, dal momento che la ragazza è fuggita dall'*harem*? Ecco la soluzione offerta dall'amato pastore (v. 12): tutti i vocaboli sono ripresi dal versetto precedente, eccetto la preposizione *k'pānaj* e il numerale *mā'tajim*. L'amore vero non è commerciabile in alcun modo e per nessun controvalore. L'ha detto anche la ragazza poco prima (*Ct* 8,7).

<sup>101</sup> L'enfasi nella frase “la vigna mia, proprio la mia” è importante e fa inclusione con *Ct* 1,6. L'amato pastore si oppone al re Salomone (cf. inizio del v. 11): è evidente il valore metaforico che si aggiunge alla parabola del v. 11. Mentre in *Ct* 1,6 era la ragazza che parlava della “mia vigna” alludendo a se stessa, qui è l'amato pastore a poter dire: “la mia vigna sta di fronte a me”. L'enfasi è la medesima, ma lo sdoppiamento esprime un tono drammatico diverso.

<sup>102</sup> Sono in discussione i mille pezzi d'argento di cui si è parlato nel versetto precedente. La proposta del pastore è chiara: non c'è bisogno di pagare niente a nessuno, perché non c'è stata alcuna compravendita. Non vi sarebbe quindi allusione alcuna alle mille donne di Salomone, dichiarate in *1Re* 11,3 (“Settecento mogli, principesse e trecento concubine”). Riemerge anche qui il problema della monogamia, letto però sul versante della decisione del pastore; come se dicesse: “La vigna mia appartiene a me e non a te, Salomone, e non puoi comprarla in nessun modo; e visto come sono andate le cose, tieniti pure il tuo argento!”. La frase seguente è molto ironica e contrappone il pastore a Salomone: non solo nessun compenso, ma – addirittura – una parte (o una donazione ulteriore) per i “custodi” delle vigne di Salomone, ovvero dell'*harem*.

<sup>13</sup> Tu che stai tra i giardini,  
– i compagni saranno attenti –  
fa' che io ascolti la tua voce <sup>103</sup>!

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):

<sup>8</sup><sup>14</sup> Vieni via, amato mio,  
e sii come un capriolo o un cerbiatto,  
sui monti dei balsami <sup>104</sup>!

### 3. 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 Pope:

---

<sup>103</sup> Anche gli ultimi due versetti hanno creato non pochi problemi. *haj-jôšebet bag-gannîm*: “donna che vivrai tra i giardini”; lett. “e tu che vivrai tra i giardini”. Purtroppo in italiano non c'è il pronome di 2ª femminile singolare, per cui preferisco nella traduzione inserire un “donna”, in modo da far capire subito che la frase è indirizzata alla ragazza. Si potrebbe discutere chi sia a parlare. Visto il contesto, la soluzione più ovvia è che sia il pastore amato che continua il suo discorso, iniziato nei versetti precedenti. Il valore erotico di *bag-gannîm* è discutibile; al contrario, è primario e importante il valore letterale, per la scelta della ragazza di uscire dall'*harem* e di stare all'aria aperta con il suo pastore (cf. *Ct* 4,15). Del resto, si è già visto che l'eventuale valore erotico è da attribuire più al singolare *gân* che al plurale *gannîm*. I “compagni” (*hâbêrîm*) sono già comparsi in *Ct* 1,7 e proprio in relazione all'amato pastore: là era la ragazza a parlare per non essere considerata una prostituta. Intendo *maqšîbîm l'qôlêk* come un inciso che riguarda il futuro: i compagni del pastore avranno gli occhi puntati sulla ragazza. L'invito dell'amato pastore è ad essere lui solo ad ascoltare la voce della ragazza (*bašmî'înî*: imperativo Hi. di *šāma'* da tradurre in senso performativo: “fa' in modo che sia io [solo] ad udirla”). Come si può notare, *l'qôlêk* è oggetto di entrambi i verbi, prima di *maqšîbîm* e poi di *bašmî'înî*.

<sup>104</sup> Il versetto finale è la risposta e la parola di congedo della ragazza. Il fatto che sia indirizzato al *dôdî* ne è la conferma, in quanto solo la ragazza si rivolge così al suo amato lungo tutto il dramma. Si potrebbe pensare anche che questa sia la risposta della ragazza alle parole dell'amato pronunciate nei versetti precedenti. Si ricordi che la frase è già stata ascoltata in 2,17b, almeno per tre quarti. Più che le somiglianze, però, è necessario prendere in considerazione le differenze.

Il gioco della datazione<sup>105</sup>, 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.<sup>106</sup>

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.)<sup>107</sup>. 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<sup>108</sup>. L'epoca ellenistica ha dalla sua parte ragioni filologiche, contraddette però da altre<sup>109</sup>.

Per questa ragione, molti contemporanei preferiscono astenersi da una presa di posizione decisa. Interessante è la conclusione cui giunge Duane 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<sup>110</sup>.

<sup>105</sup> L'americano *dating game* si riferisce a un famoso gioco televisivo americano degli anni '70.

<sup>106</sup> Pope, *Song of Songs*, 27.

<sup>107</sup> Per una rassegna completa, le date proposte sono molte di più. Si veda, ad esempio, l'idea stravagante di Garbini (*Cantico dei cantici*, 293-296), che data il *Cantico* al 68 a.C., come manifesto dell'opposizione farisaica all'impiccagione o crocifissione di 80 donne "in Askelona" – che sarebbero in realtà 80 prostitute di Gerusalemme – ordinata da Simone ben-Šetaḥ. L'episodio cui Garbini si riferisce è tutt'altro che sicuro dal punto di vista storiografico: si veda Emil Schürer, *Storia del popolo giudaico al tempo di Gesù Cristo (175 a.C. - 135 d.C.)*, edizione diretta e riveduta da Geza Vermes, Fergus Millar e Matthew Black, con la collaborazione di Pamela Vermes, trad. it. di Graziana Soffritti, edizione it. a cura di Omero Soffritti (Brescia: Paideia, 1985), Biblioteca di storia e storiografia dei tempi biblici 1, vol. I, 297 e 540.

<sup>108</sup> "Chi scrisse la Scrittura? Mosè scrisse il proprio libro, la pericope di Balaam e Giobbe. Giosuè scrisse il libro che porta il suo nome e gli ultimi otto versetti della Tôrâ. Samuele scrisse il libro che porta il suo nome, il libro dei Giudici e Rut. Davide scrisse il libro dei Salmi, includendo l'opera di dieci anziani: Adamo, Melkisedeq, Abramo, Mosè, Heman, Jedutun, Asaf e i tre figli di Kore. Geremia scrisse il libro che porta il suo nome, il libro dei Re, e le Lamentazioni. Ezechia con i suoi collaboratori scrisse Isaia, i Proverbi, il Cantico e Qohelet (mnemonico JMSQ). I membri della Grande Assemblea scrissero Ezechiele, i XII, Daniele e il rotolo di Ester (mnemonico QNDG). Ezra scrisse il libro che porta il suo nome e le genealogie del libro delle Cronache sino al suo tempo. Ciò conferma l'opinione di Rav, dal momento che rav Judah ha detto in nome di Rav: 'Ezra non lasciò Babilonia per andare nella Eretz Jisrael finché non scrisse la propria genealogia. Chi allora lo terminò [il libro delle Cronache]? Nehemia ben- Hachaliah'".

<sup>109</sup> A favore di una datazione ellenistica stanno soprattutto i numerosi aramaismi e alcuni prestiti linguistici dal persiano (*pardēs* in 4,13) o forse anche dal greco (*'appirjôn* in 3,9 che potrebbe riflettere il greco φορπίον): cf., ad esempio, Murphy, *The Song of Songs*, 4; Barbiero, *Cantico dei cantici*.

<sup>110</sup> Cf. Duane A. Garrett, "Song of Songs", in Duane A. Garrett and Paul R. House, *Song of Songs – Lamentations* (Dallas [TX]: Word Books Publisher, 2004), Word Biblical Commentary 23B, 22.

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 (c. 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<sup>111</sup>. Non è questo il luogo per ristudiare il confronto analitico tra il *Cantico* e la poesia d'amore del Nuovo Regno in Egitto<sup>112</sup>.

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)<sup>113</sup>. 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<sup>114</sup> oppure addurre altre composizioni, che – per alcuni aspetti – possono paralleli o addirittura come fonti<sup>115</sup>; ma ciò non rende ragione della singolarità del *Cantico*.

<sup>111</sup> Basti ricordare, ad esempio, Othmar Keel, *Deine Blicke sind Tauben: Zur Metaphorik des Hoben Liedes* (Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk, 1984), Stuttgarter Bibelstudien; Id., *Das Hobelied*, e Fox, *The Song*.

<sup>112</sup> Una buona sintesi si può leggere in Murphy, *The Song of Songs*, 45-48; in italiano, si veda il recente Barbiero, *Cantico dei cantici*, 25-32.

<sup>113</sup> È interessante la posizione assunta da Fox, *The Song*, 186-193: egli accosta i due dati, parallelo con la letteratura egiziana e origine tarda del *Cantico*, senza tentare altra risposta, se non la verosimiglianza del passaggio della letteratura egiziana in terra d'Israele durante il periodo Ramesside e la permanenza dello stesso genere letterario nel tempo, prendendo come esempio nelle letterature occidentali la storia del "sonetto". Ritengo curioso che alcuni siano disposti a ignorare le evidenze dell'influsso egiziano sul *Cantico*, piuttosto che ridiscutere il problema della data della sua *messaggio in iscritto*: "It would be unwarranted due to problems of chronology and cultural interchange to propose that the Song of songs is literally dependent on the ancient Egyptian love lyrics" (John B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula [MT]: Scholar Press, 1978, SBL Dissertation Series 38, 153). Più interessanti per quanto andrò dicendo, sono le riflessioni di Francis Landy, *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs* (Sheffield: The Almond Press, 1983), Bible and Literature Series 7, 18-33: anch'egli pensa a una data tarda per la composizione del *Cantico* (18), pur sottolineando l'importanza della letteratura egiziana per la sua corretta interpretazione (21-24) e giudica i paralleli ellenistici superficiali e poco incisivi (26).

<sup>114</sup> Si veda Pierre Haïat, *Dieu et ses poètes à travers le bouddhisme, le christianisme, l'hindouisme, l'islam, le judaïsme, et la poésie de tous les temps* (Paris - Tournai: Desclée de Brouwer, 1987).

<sup>115</sup> Alludo a Teocrito (c. 324-250), considerato l'iniziatore della poesia bucolica. I suoi epigrammi, nel quadro della poesia alessandrina, secondo Garbini, *Cantico dei cantici*, 14, sarebbero la fonte principale del *Cantico*. Si veda William G. Seiple, "Theocritean Parallels to the Song of Songs", *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 19, 2 (1902-1903): 108-115.

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*<sup>116</sup>, 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.

#### 4. 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<sup>117</sup>. 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:

---

<sup>116</sup> Qui non posso che rimandare ai miei contributi sulla *memoria fondatrice*: Gianantonio Borgonovo, "La memoria fondatrice. Storia e ideologia, identità e costituzione di un popolo. Il caso della 'ricapitolazione' deuteronomica", *La Scuola Cattolica* 133 (2005): 327-354; Id., "A partire da Deuteronomio. Il canone come medium tra evento originario e progettazione di identità", in Roberto Vignolo, a cura di, *Scrittura e memoria canonica* (Milano: Glossa, 2007), Biblica 1, 31-85.

<sup>117</sup> La determinazione *canonica* viene dopo la formazione di Scritture considerate *sacre*: vi possono infatti essere delle Sacre Scritture senza che esse siano determinate da un "canone", come nel caso della *Bibbia* ebraica prima del canone cristiano. Su questa distinzione si vedano: Albert C. Sundberg, "Canon of the New Testament", in *The Interpreter's Dictionary of the Bible; An Illustrated Encyclopedia*, Supplementary vol., ed. by Keith Crim *et al.* (Nashville [TN]: Abingdon Press, 1976), 136-140, in part. 137; James A. Sanders, *Canon: Hebrew Bible*, in *The Anchor Bible Dictionary* (= *ADB*), Editor in chief David N. Freedman (Garden City [NY]: Doubleday and Co., 1992), vol. I, 837-852, in part. 837 s.; Bruce M. Metzger, *The Canon of the New Testament; Its Origin, Development, and Significance* (Oxford: Clarendon Press, 1987), 30.

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 *Qobelet* 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 *Ketûbim* sono santi, ma il *Cantico dei cantici* è il santo dei santi. Quindi, se ci fu una disputa, essa riguardò solo *Qobelet*”.

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”.

## 5. 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<sup>118</sup>. L'ideale della famiglia all'interno dello jahwismo era dunque la monogamia<sup>119</sup>. 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; *Qob* 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<sup>120</sup>, ed escludendo anche i re (soprattutto Davide e Salomone), le eccezioni si riducono ad Elkana, con Anna e Peninna (*1Sam* 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

---

<sup>118</sup> Rimando per questo a Gianantonio Borgonovo, “La ‘donna’ di Gen 3 e le ‘donne’ di Gen 6,1-4. Il ruolo del femminile nell'eziologia metastorica”, *Ricerche Storico Bibliche* 6, 1-2 (1994): 71-99.

<sup>119</sup> Su questo tema si veda John F. McLaughlin, Julius H. Greenstone and Joseph Jacobs, s.v. *Marriage*, in *The Jewish Encyclopedia. A Descriptive Record of the History, Religion, Literature, and Customs of the Jewish People from the Earliest Times to the Present Day*, Managing Editor Isidore Singer (Skokie [IL]: Varda Books, 2004), 12 vols., vol. VIII, 335-340; Angelo Tosato, *Il matrimonio israelitico: una teoria generale*, nuova prefazione, presentazione e bibliografia (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1982, 2001<sup>2</sup>), *Analecta Biblica* 100; Victor P. Hamilton, s.v. *Marriage*, in *ABD*, vol. IV, 559-569.

<sup>120</sup> Le eccezioni: Lamec, con le due mogli Ada e Zilla (*Gn* 4,17-24); Abramo, con Sara e la schiava Agar (*Gn* 16 e 21; diverso è il caso di Keturà); Giacobbe, con le due mogli Lea e Rachele e le rispettive schiave (*Gn* 29).

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 Rolan 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).<sup>121</sup>

E similmente conclude Angelo 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.<sup>122</sup>

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.<sup>123</sup>

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.<sup>124</sup>

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

---

<sup>121</sup> Roland de Vaux, *Les institutions de l'Ancien Testament* (Paris: Cerf, 1958-1960, 1961<sup>2</sup>), 2 vols., 25; trad. it. *Le istituzioni dell'Antico Testamento* (Torino: Marietti, 1964, 1977<sup>3</sup>), 47.

<sup>122</sup> Tosato, *Il matrimonio israelitico*, 177. E continua: "Essa è riconducibile a due distinte forme. Nell'una, accanto ad una prima moglie principale, di condizione libera, compaiono una o due mogli secondarie, di condizione schiave o asservite. Valga ad esempio il caso di Abramo, con Sara, Agar e Ketura; come anche la situazione supposta dalla norma del Cp [= Codice dell'Alleanza, Es 21-23] circa l'asservita. [...] Possiamo denominare questa forma 'poligamia differenziata'. [...] Nell'altra forma, accanto ad una prima moglie (presentata talvolta come l'odiata), compare una seconda moglie (presentata talvolta come l'amata), di pari grado alla prima. Valga ad esempio il caso di Giacobbe con Lea e Rachele; come anche, forse, la situazione supposta dalla norma del Cd [= Codice deuteronomico] circa il diritto della primogenitura. [...] Possiamo denominare questa seconda forma 'poligamia indifferenziata'".

<sup>123</sup> *Ibid.*, 178.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 191.

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”<sup>125</sup>, istruita nelle pagine dell'eziologia metastorica di *Gn* 1-11.

## 6. 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<sup>126</sup>.

(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 at-

---

<sup>125</sup> Pierre Grelot, “Homme, qui es-tu? Les onze premiers chapitres de la Genèse”, *Cahiers Évangile* 4 (1973): 16; trad. it. *Le origini dell'uomo. Genesi 1-11* (Torino: Gribaudi, 1981) Bibbia oggi 20, 18.

<sup>126</sup> Le prime due risposte sono tratte da André Neher, *L'essenza del profetismo*, presentazione di Renzo Fabris (Casale Monferrato [AL]: Marietti, 1984), Radici 4, 197-204.

traversato 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 *berît* 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 *berît* 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 *berît*: 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 intesa 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 inattuabile, 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 aeterno* 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*.

Dietrich 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.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Dietrich Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e altri scritti dal carcere*, a cura di Christian Gremmels, Eberhard e Renate Bethge, in collaborazione con Ilse Tödt, trad. dal ted. di Alberto Gallas e Marco Zanini, edizione it. a cura di Alberto Gallas (Brescia: Queriniana, 2002), Biblioteca di Cultura 19 (= Opere di Dietrich Bonhoeffer. Edizione critica 8), 411.