

Silvia D'Amico

Dal ricongiungimento alla Resurrezione

Scene archetipe di nozze mistiche

Il *Cantico dei cantici*, il canto più bello, il Santo dei Santi dei testi biblici, celebra l'amore assoluto tra un uomo e una donna, i cui nomi, Salomone e Sulamita, evocano significativamente la radice di *Shalom*, la pace. Attraverso il dialogo amoroso, il proliferare delle immagini, il dispiegarsi di una "storia" di separazioni e ricongiungimenti evocati al ritmo di una danza inebriante, il poeta dell'*eros* umano che la potenza stessa del canto ha elevato al rango di profeta, consegna alla tradizione occidentale un modello fondante di comunicazione perfetta tra maschile e femminile, che permette di evocare la vibrazione possibile di tutti i livelli dell'essere umano, dal corpo alla mente fino all'estasi divina, quelle fiamme di Dio che lampeggiano poco prima della conclusione del canto.

Nell'interpretazione dei lettori questa celebrazione dell'amore umano, che richiama lo stile degli epitalami e, con apparente paradosso, addirittura la poesia erotica più triviale, si è irresistibilmente fatta specchio dell'amore travolgente tra Dio e la sua creatura, prefigurando l'amore tra Cristo e la Chiesa e l'unione mistica tra l'anima del credente e Dio fatto uomo.

Il testo, enigmatico e densissimo nei suoi significati letterali e traslati, obbliga l'esegeta ad andare alla radice di ogni parola e a scrutare incessantemente i nessi di ogni sintagma. La parola poetica chiede letteralmente di essere "svelata", obbligando il lettore alla postura del Re del libro dei *Proverbi*, per il quale è gloria investigare quello che Dio ha nascosto¹.

Il lettore diventa così amante rispetto alla parola, cerca il significato, aspetta, riconosce, perde, ritrova, in un anelito senza fine² che non può non

¹ Il libro dei *Proverbi* (25,2): "È gloria di Dio nascondere le cose, è gloria dei Re investigarle".

² Si pensi, anche storicamente, al numero delle traduzioni e interpretazioni che si sono succedute nei secoli.

far pensare a una forma di trascendenza interiore che molto ha in comune con un percorso di iniziazione spirituale, la stessa che vivono gli amanti del *Cantico*.

Anche al cuore della cultura greca, qualche secolo prima del poeta biblico, nel luogo prestigioso e simbolicamente cruciale della fine dell'*Odissea*, Omero aveva consegnato alla tradizione la rappresentazione dell'amore totale tra un uomo e una donna, in questo contesto marito e moglie, che si ritrovano, si riconoscono e si ricongiungono dopo vent'anni di separazione. Ulisse e Penelope si abbracciano, raccontano reciprocamente le loro avventure, ritrovano "i piaceri del talamo legittimo" tanto a lungo desiderato, approfittano dell'attenta presenza di Atena, la dea che li protegge entrambi. Anche l'uomo greco quindi, con altre coerenze rispetto alla *Bibbia*, aveva sentito il bisogno di esprimere l'archetipo universale dell'unione perfetta tra maschile e femminile, del matrimonio interiore o nozze mistiche, simbolo dell'armonia che i mortali possono esperire sulla terra riproducendo sul piano individuale e interiore quella ierogamia cosmica, anch'essa rappresentata in tutte le culture, che permette di intravedere la potenza numinosa dell'archetipo, in cui le strutture della psiche e le linee portanti dell'universo misteriosamente si corrispondono.

Mi permetto di proporre in questa sede qualche riflessione sulle analogie e le corrispondenze possibili tra questi due testi fondatori, le *retrouvailles* di Ulisse e Penelope e il *Cantico dei cantici*, servendomi anche di qualche altro passo omerico che presenta punti di contatto con lo *Shir basshirim*.

L'ipotesi è che questa analisi comparata possa permettere di scrutare meglio l'uno e l'altro testo, semplicemente perché il ricorrere degli stessi elementi, sia pure sotto forme letterarie diverse – l'epica per Omero, la lirica per il poeta biblico –, può suggerire di per sé un senso più profondo che si rivela appieno proprio alla luce delle corrispondenze.

La prima analogia tra queste due pagine riguarda il fatto che, come il *Cantico* è stato immediatamente letto in modo allegorico, così anche il ricongiungimento di Ulisse e Penelope è una scena che, fin dall'antichità, si è prestata fatalmente alle interpretazioni traslate. Nel ritorno di colui che "vide molte città e molti popoli", i Greci hanno subito voluto riconoscere la rappresentazione dell'anima dell'iniziato che, arrivato alla fine delle prove, accede alla vera conoscenza di sé. Penelope è la ricompensa per aver compiuto le altre tappe del viaggio: solo dopo aver affrontato e vinto tutti i mostri e i pericoli di cui doveva fare esperienza, Ulisse può ricongiungersi con la parte "velata" di sé, con il suo femminile interiore, accedendo così alla sapienza, alla saggezza, alla filosofia, elementi con cui la figura della sposa paziente è stata via via identificata nei secoli a partire dai filosofi neoplatonici come Plotino e Porfirio³.

"Che mi baci dei baci della sua bocca!". Il *Cantico dei cantici* comincia con la dichiarazione ardente dell'adesione totale tra l'amata e l'amato e con

³ Si veda Félix Bouffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* (Paris: Les Belles Lettres, 1973), 386-391.

l'enunciazione della corrispondenza perfetta tra corpo e anima, il bacio essendo considerato il momento del "congiungimento dell'anima con il corpo", come diceva Platone, citato da tutti i grandi autori del Rinascimento, tra cui possiamo ricordare Baldassar Castiglione che, in un'altra pagina illustre della tradizione europea, alla fine del quarto libro del *Cortegiano*, nel capitolo dedicato alla visione dell'amore mistico evocato dal personaggio di Pietro Bembo, cita proprio il versetto iniziale del cantico di Salomone⁴.

Questa adesione e comunicazione assoluta degli amanti viene ribadita più volte nel corso del *Cantico*. Due versetti sono ripetuti tre volte, come un ritornello:

Il mio amante è mio
E io sono sua
È un pastore tra i fiori di loto!⁵

Io sono del mio amante
E il mio amante è mio:
È un pastore tra i fiori di loto!⁶

Io sono del mio amante
E la sua brama è verso di me.⁷

⁴ *Il Cortegiano* IV 64: "ma l'amante razionale conosce che, ancora che la bocca sia parte del corpo, nientedimeno per quella si dà esito alle parole che sono interpreti dell'anima, ed a quello intrinseco anelito che si chiama pur esso ancor anima; e perciò si diletta d'unir la sua bocca con quella della donna amata col bacio, non per moversi a desiderio alcuno disonesto, ma perché sente che quello legame è un aprir l'adito alle anime, che tratte dal desiderio l'una dell'altra si transfundano alternamente ancor l'una nel corpo dell'altra e talmente si mescolino insieme, che ognun di loro abbia due anime, ed una sola di quelle due così composta regga quasi dui corpi; onde il bacio si po più presto dir congiungimento d'anima che di corpo, perché in quella ha tanta forza che la tira a sé e quasi la separa dal corpo; per questo tutti gli innamorati casti desiderano il bacio, come congiungimento d'anima; e però il divinamente innamorato Platone che baciando vennogli l'anima ai labri per uscir del corpo. E perché il separarsi l'anima dalle cose sensibili e totalmente unirsi alle intelligibili, si po denotar per lo bacio, dice Salomone nel suo divino libro della Cantica: 'Bascimi col bacio della sua bocca', per dimostrar desiderio che l'anima sua sia rapita dall'amor divino alla contemplazion della bellezza celeste di tal modo, che unendosi intimamente a quella abbandoni il corpo". Nel *Cortegiano* il *Cantico* viene citato un'altra volta nel terzo libro, cap. 52, a proposito dell'impatto positivo delle donne sulla vita di corte e sullo sviluppo delle arti, segnatamente la poesia. Nello stesso capitolo, infatti, viene nominato Petrarca ("Vedete che Salomone, volendo scrivere misticamente cose altissime e divine, per coprirle d'un grazioso velo finse un ardente ed affettuoso dialogo d'uno innamorato con la sua donna, parendogli non poter trovar qua giù tra noi similitudine alcuna più conveniente e conforme alle cose divine, che l'amor verso le donne; ed in tal modo volse darci un poco d'odor di quella divinità, che esso e per scienza e per grazia più che gli altri conoscea").

⁵ *Cantico* X 16, p. 13-14. Le citazioni del *Cantico* sono tratte Enzo Bianchi, *Il più bel canto d'amore. Letture e riscritture del Cantico dei cantici* (Magnano [BI]: Qiqajon, 2013). Seguo dunque la numerazione delle strofe e dei versi adottate in questa edizione.

⁶ *Cantico* XVII 3, p. 20.

⁷ *Cantico* XX 11, p. 23.

L'immagine dell'uomo e della donna che si contemplan volto contro volto, all'origine di tante interpretazioni figurative, viene anch'essa ripetuta in due punti:

La sua sinistra sorregge il mio capo,
La sua destra mi abbraccia.⁸

Anche il ricongiungimento di Ulisse e Penelope comincia con un'immagine potente di perfetta comunicazione, ma il piano in cui si situa la fusione tra i due personaggi è diverso rispetto alla *Bibbia*. In Omero infatti, coerentemente con i principi fondanti della cultura greca, mente e corpo sono distinti. La comunicazione totale, l'abbraccio tra maschile e femminile, avviene sul piano mentale (il momento del "riconoscimento") ed emozionale (l'identica gioia provata dagli sposi). Per tradurre questo tipo di comunicazione, Omero ricorre a una similitudine:

Così disse, e a lui venne più grande la voglia del pianto;
piangeva, tenendosi stretta la sposa dolce al cuore, fedele.
Come bramata la terra ai naufraghi appare,
a cui Poseidone la ben fatta nave nel mare
ha spezzato, travolta dal vento e dalle grandi onde;
pochi si salvano dal bianco mare sopra la spiaggia
nuotando, grossa salsedine incrosta la pelle;
bramosi risalgono a terra, fuggendo la morte;
così bramato era per lei lo sposo a guardarlo,
dal collo non gli staccava le candide braccia.⁹

Grazie alla natura stessa della figura retorica, cioè l'identità presupposta tra comparante e comparato, attraverso l'immagine scelta da Omero (il naufrago che vede la terra) Penelope si trasforma letteralmente in Ulisse. Grazie alla similitudine, il poeta può descrivere la comunicazione delle due esperienze dei coniugi, dell'avventura e dell'attesa, dell'azione esterna e della vita interiore, che diventano tutt'uno nell'esplosione dell'identità della gioia e nella reciprocità dell'abbraccio che incornicia letteralmente la similitudine (v. 232: "piangeva, tenendosi stretta la sposa dolce al cuore, fedele"; v. 240: "dal collo non gli staccava le candide braccia").

Dopo l'evidenza dell'adesione/comunicazione assoluta, il *Cantico* mette subito in scena la distanza tra l'amato e l'amata. Nel succedersi dei vari poemi seguiamo, in effetti, la danza delle separazioni,

Il mio amante è come un cerbiatto,
Un cucciolo di cervo.
Eccolo, si nasconde dietro il muro,

⁸ *Cantico* XVIII 6, p. 12; XXI 3, p. 24.

⁹ *Od.* XXIII 231-240. Cito l'*Odissea* nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti (Torino: Einaudi, 1963).

Scruta attraverso le finestre,
Guarda attraverso le inferriate.¹⁰

Mia colomba,
Che ti nascondi tra fessure di rocce,
Tra anfratti di dirupi,
Lasciami vedere il tuo volto,
Fammi sentire la tua voce.¹¹

Fuggi, mio amante,
Come un cerbiatto
Come un cucciolo di cervo che salta
Sui monti degli aromi!¹²

Nell'*Odissea* Ulisse, appena ritrovata Penelope, arrivato dopo vent'anni al letto nuziale, come prima cosa annuncia alla sposa che dovrà ripartire. La separazione sembra quindi fare parte integrante dell'unità: nei due testi, l'archetipo delle "nozze mistiche" non evoca l'immagine di un'unione fissa ma implica piuttosto un necessario allontanamento. Ulisse annuncia la futura partenza raccontando a Penelope quello che gli ha predetto l'indovino Tiresia negli inferi:

O donna, ancora alla fine di tutte le prove
non siamo giunti, ancora mi resta smisurata fatica,
lunga, aspra, che devo tutta compiere.
Così lo spirito di Tiresia predisse
il giorno che scesi nella casa dell'Ade;
cercando il ritorno per i compagni e per me.¹³

[...] per molte città di mortali ordinava
ch'io vada, in mano tenendo il maneggevole remo,
finché verrò a genti che non conoscono il mare [...].¹⁴

Un legame evidente collega l'esperienza della discesa agli inferi al ricongiungimento sul letto coniugale. Ulisse riferisce le parole di Tiresia sul talamo, così come Penelope era stata nominata negli inferi nel dialogo con la madre Anticlea. Ulisse, come ricordiamo, chiede alla madre se Penelope gli è rimasta fedele e Anticlea lo rassicura:

Dimmi della mia donna il pensiero e la mente:
se resta col figlio e tutto mi serba fedele,
o l'ha già sposata il primo fra i nobili Achei.
Così chiedevo, e subito mi rispondeva la madre sovrana:

¹⁰ *Cantico* X 9, p. 13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Cantico* XXV 14, p. 26.

¹³ *Od.* XXIII 248-253.

¹⁴ *Od.* XXXIII 267-269.

“Oh no! lei rimane con cuore costante
nella tua casa; e tristissimi sempre
le notti e i giorni le si consumano a piangere”.¹⁵

La madre dà al figlio notizie di tutta la famiglia, per arrivare infine a spiegargli il mistero di quello che aspetta le anime dopo la morte:

“[...] questa è la sorte degli uomini, quando uno muore:
i nervi non reggono più l'ossa e la carne,
ma la forza gagliarda del fuoco fiammante
li annienta, dopo che l'ossa bianche ha lasciato la vita;
e l'anima, come un sogno fuggendone, vaga volando.
Ma tu cerca al più presto la luce; però tutto qui
guarda, per raccontarlo poi alla tua sposa!”.¹⁶

Alla fine di questo vertice di conoscenza e di emozione, Anticlea esprime a Ulisse una forma di prescrizione profetica: “E adesso ritorna alla luce e tutto quello che hai visto qui, tienilo a mente per raccontarlo poi alla tua sposa”. Il racconto di Ulisse a Penelope durante la scena delle *retrouvailles* è dunque davvero il compimento della prova degli inferi; grazie all'ingiunzione materna, l'eroe sa che tornerà a Itaca e che la condivisione della conoscenza del mistero dell'Ade con la sposa fedele rappresenterà la realizzazione di quel destino che ha dovuto andare a farsi predire nell'aldilà.

Questo episodio suggerisce una riflessione sull'importanza della figura della madre nei due testi. La madre della Sulamita nel *Cantico* viene nominata varie volte:¹⁷

Lo abbraccio fortemente
E non lo lascerò mai più,
Finché non l'abbia portato nella casa materna,
Nella camera dove sono stata concepita.¹⁸

Ma per me unica è la mia colomba,
Lo splendore mio,
L'unica di sua madre,
L'unica di chi l'ha partorita.¹⁹

Ti prenderei per mano,
Ti porterei nella casa materna
E tu mi inizieresti all'amore.²⁰

¹⁵ *Od.* XI 177-183.

¹⁶ *Od.* XI 216-224.

¹⁷ Anche la madre di Salomone, che poi era Betsabea, viene evocata nel secondo poema, cf. *Cantico* XII 11, p. 15: “Uscite, ragazze di Jerushalaim, / Venite, ragazze di Zijjon, / Per ammirare il re Shelomoh / E la corona lucente che gli pose sua madre / Nel giorno delle nozze, / Giorno di festa del suo cuore”.

¹⁸ *Cantico* XI 4, p. 14.

¹⁹ *Cantico* XVIII, p. 21.

²⁰ *Cantico* XXI 2, p. 23.

Sotto il melo ti ho svegliata,
Là dove tua madre ti ha concepito,
Là dove ti ha concepito e partorito.²¹

In un modo che per noi può restare opaco, l'amore umano tra l'uomo e la donna che richiama l'amore tra l'uomo e Dio è legato alla presenza della madre.

Un'altra riflessione si impone sul legame tra nozze mistiche e inferi, evocato in entrambi i testi. Sono due esempi delle tante interpretazioni del tema eterno del rapporto tra amore e morte, onnipresente nella mitologia e nella letteratura. Tanti sono i miti in cui matrimonio e discesa agli inferi sono intrecciati, basti pensare a Orfeo ed Euridice o a personaggi come Alceste, Persefone e Psiche. Nel *Cantico* il legame necessario dell'amore con la morte è espresso, come sappiamo, con una sorta di sentenza, quattro versi di cui non si può dire con sicurezza neppure chi li pronuncia.

Perché forte come la morte è l'amore,
Passione tenace come gli inferi,
Le sue vampe sono vampe di fuoco,
Fiamma divina.²²

L'amore umano che porta alla conoscenza dell'amore divino ("i lampi di Jaha") presuppone la conoscenza dell'inferno. La passione, "terribile come lo *Sheoll*", la gelosia "inesorabile come il sepolcro", secondo la traduzione che scegliamo, permettono l'accesso all'esperienza dell'amore totale vista come inscindibile dall'esperienza della morte (è interessante notare che alcune traduzioni suggeriscono la parola "mutazione", alludendo, ovviamente, alla "morte interiore" attraverso cui deve passare l'anima dell'"iniziato").

Le "fiamme di Jaha" inducono a una riflessione sul rapporto tra amore umano e amore divino. Il nome di Dio nel *Cantico* viene evocato un'unica volta, nei versi che abbiamo appena letto. In Omero Atena presiede alla scena del ricongiungimento e ne permette lo svolgimento. Nel racconto epico il piano divino è indispensabile per lo svolgimento stesso della scena. Atena, in effetti, interviene all'inizio per fermare il tempo:

E certo sul loro pianto sorgeva l'Aurora dita rosate,
se non pensava altra cosa la dea Atena occhio azzurro:
la notte sull'orizzonte allungò, trattenne sopra l'Oceano
l'Aurora aureo trono; i cavalli rapido piede
non le lasciava aggogare, che luce agli uomini portano,
Lampo e Faètono, i due cavalli che l'Aurora trasportano.²³

²¹ *Cantico* XXII 5, p. 24.

²² *Cantico* XXII 6, p. 24.

²³ *Od.* XXIII 241-246.

Alla fine Atena stessa rimette il carro del sole sulla distesa del mare.

Intanto altro pensò la dea Atena occhio azzurro:
quando credette che assai Odisseo nel cuore
il letto della sua donna si fosse goduto ed il sonno,
subito dall'Oceano la Trono d'oro, la figlia di luce
fece sorgere, a portar luce ai mortali; e Odisseo si levò
dal morbido letto [...].²⁴

Atena, dunque, interviene per permettere il dialogo, l'amore e il sonno²⁵.

E anche nel *Cantico* il tema del sonno è centrale:

Ragazze di Jerushalaim, vi prego,
Per le gazzelle e le cervi dei campi:
Non svegliate, non destate dal sonno l'amore,
Finché non lo desiderate!²⁶

Io dormo, ma il mio cuore veglia.
Una voce: il mio amante bussa.²⁷

Ragazze di Jerushalaim, vi prego:
Non svegliate, non destate dal sonno l'amore,
Finché non lo desiderate!²⁸

In un'altra scena famosa di nozze mistiche, la scena dell'amore tra Era e Zeus sul monte Ida, nel canto XIV dell'*Iliade*, Era va a prendere accordi proprio con il dio del Sonno prima di raggiungere il sovrano dell'Olimpo con l'intenzione di sedurlo.

Un altro tema che rivela delle coincidenze interessanti tra il testo omerico e il *Cantico* è quello della descrizione della bellezza. Leggiamo nel *Cantico*:

Quanto sei bella, quanto sei graziosa,
O amata mia, piena di delizie.
Il tuo aspetto è simile a una palma,
I tuoi seni a grappoli.
Ho pensato: "Salgo sulla palma,
Per palpare i suoi frutti [...]"²⁹

Quando Ulisse vede Nausicaa nel canto VI dell'*Odisea* non ha altra scelta che cercare di sedurla e inanella con perfetta eloquenza una serie iperbolica di

²⁴ *Od.* XXIII 344-349.

²⁵ Sul rapporto tra il sonno e l'amore e il rapporto tra il sonno e Dio nell'antichità (gli dei si manifestano spesso durante il sonno, spesso rimproverando agli eroi di dormire – si pensi per esempio al sogno di Nausicaa all'inizio del canto VI dell'*Odisea*), si veda Giulio Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno* (Milano: Cortina, 2013).

²⁶ *Cantico* IX 7, p. 12.

²⁷ *Cantico* XV 2, p. 18.

²⁸ *Cantico* XXI 4, p. 24.

²⁹ *Cantico* XIX 7-8, p. 22.

complimenti che culminano in una similitudine, una di queste famose similitudini omeriche, attraverso le quali, con una raffinata e per noi sorprendente tecnica di montaggio, l'uomo antico diventa poeta, *poietes*, capace di ricreare la realtà rivelando il rapporto nascosto tra le cose³⁰.

Cito dal canto VI:

Mai cosa simile ho veduto con gli occhi,
né uomo né donna: e riverenza a guardarti mi vince.
In Delo una volta, così presso l'ara di Apollo,
vidi levarsi un fusto nuovo di palma:
sì, giunsi anche là; e mi seguiva innumerevole esercito,
via in cui m'era destino aver tristi pene.
Così, ammirandolo, fui vinto dal fascino
a lungo, perché mai crebbe tale pianta da terra,
come te, donna, ammiro, e sono incantato e ho paura tremenda
ad abbracciarti i ginocchi: ma duro strazio m'accora.³¹

La palma ha sempre sorpreso i commentatori di Omero (per esempio Jean de Sponde alla fine del XVI secolo si stupisce che Omero abbia scelto proprio questa similitudine per esprimere la bellezza della fanciulla)³². Tuttavia, l'utilizzazione della stessa immagine nel *Cantico* e in Omero non è sorprendente anzi dimostra che le categorie estetiche di Omero e del poeta biblico, sono in parte influenzate dalle stesse fonti, verosimilmente la poesia egiziana e, in generale, la poesia orientale, e che ci sono porzioni di immaginario contigue tra i due poeti³³.

Un'altra immagine del *Cantico* che mi sembra interessante mettere a confronto con la poesia omerica, riguarda l'idea della bellezza che fa paura:

Tu sei bella, amica mia, come Tirzah,
Magnifica come Jerushalaim,
Temibile come una cometa.³⁴

³⁰ Sul valore "cognitivo" della similitudine omerica si veda il libro di Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [1956] (trad. it. Torino: Einaudi, 1982).

³¹ *Od.* VI 160-169.

³² Jean de Sponde scrive: "Quid hunc surculum palmae tantopere sit demiratus Ulysses, mirum videri potest: et cur paulo post dicat, talem nunquam e terra succrevisse. Mihi sane ratio nulla succurrit, cur hoc factum existimem, nisi intelligamus palmulam illam primam esse, quae ab hominibus illis cognita fit et animadversa, et alibi nusquam visam? Id tamen mihi non persuadeo. Nam Herodoto teste, Delus insula, quae Plote ab eo appellatur, arboribus illis ferax est. Quid ergo? Speciem tantum huius palmae raram fuisse ab Ulysse existimatam, ut solet arbor arbori praestare", Jean de Sponde, *Homeri quae extant omnia [...]* (Basilea: E. Episcopus, 1583, *Homeri Odysseae*, 84).

³³ Cf. Omero, *Odisea*, a cura di John Bryan Hainsworth (Milano: Fondazione Valla, 1982, edizione rinnovata marzo 2002), vol. II, 207-208.

³⁴ *Cantico* XVII 4, p. 20. Helmut Gollowitzer, *Il poema biblico dell'amore tra uomo e donna. Cantico dei cantici* (Torino: Claudiana, 2011), Piccola collana moderna, 58 (nota 5), commenta così: "Tentiamo di rendere così un participio passivo ebraico che letteralmente

Anche in Omero l'apparizione della bellezza incute terrore. Un esempio probante è l'apparizione di Elena in *Odissea* IV 121-122:

Elena fuori dall'alta stanza odorosa
venne, e pareva Artemide dalle frecce d'oro.

La visione della donna più bella del mondo non evoca Afrodite, la dea della bellezza e dell'amore – che pure era la sua protettrice –, bensì Artemide, la più temibile delle dee, associata alla caccia e alla guerra, la cui vista era considerata fatale per i mortali.

Un'ultima immagine è quella della “guancia”:

sono belle le tue guance tra i pendagli,
il tuo collo avvolto di fili di perle.³⁵
le tue guance come spicchio di melograno,
arrossiscono dietro il tuo velo.³⁶

In *Iliade* I 143 *kallipareon*, “guancia graziosa” riferito alla figlia di Crise, è il primo epiteto usato da Omero (quindi il primo qualificativo della tradizione occidentale) per definire la bellezza femminile di una mortale³⁷.

Avviandomi alla fine di queste riflessioni, vorrei tornare sul tema della figura della sposa paziente, fondamentale archetipo della conoscenza, al centro di tanti percorsi iniziatici destinati a grande fortuna letteraria. Come Penelope, come Psiche, come Griselda, anche l'amata del *Cantico*, la Sulamita attraversa molteplici prove: la solitudine, la città deserta nella notte, l'incontro con le guardie che la spogliano e le fanno violenza.

L'altra grande figura femminile, la sposa mistica per eccellenza della tradizione occidentale, che da sempre gli esegeti della *Bibbia* e i lettori in genere hanno associato all'amata del *Cantico* è Maria Maddalena, la cui vicenda richiama anche Penelope, in modo letterariamente molto forte, per via del tema del riconoscimento³⁸.

significa “le cose che vengono viste”. L'interpretazione tradizionale si richiama a un sostantivo derivato dalla stessa radice del nostro verbo, che indica una divisione dell'esercito o uno stendardo. Di qui la traduzione “terribile come un esercito a bandiere spiegate” e simili. “L'associazione di bellezza e terrore in un canto d'amore non devono stupire. Bellezza e terrore sono entrambi attributi della dea Inanna-Ishtar in Mesopotamia e della dea Anath in Siria”.

³⁵ *Cantico* IV 10, p. 10.

³⁶ *Cantico* XIII 3, p. 16.

³⁷ Prima di *kallipareon* Criseide era stata definita semplicemente *koure*, “giovane” (v. 111), e prima ancora al verso 55 troviamo il primo attributo della bellezza femminile, ma riferito a una dea: *thea leukolenos Ere*, “la dea Era braccio bianco”.

³⁸ Si veda Piero Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura* (Torino: Einaudi, 2014), 277-290.

Tra i tanti interpreti che hanno visto in Maria Maddalena, sposa mistica del Cristo e figura della Chiesa, “il compimento” della Sulamita, ho scelto una pagina di Bossuet che commenta il *Vangelo* di Giovanni:

Que je ne l'ai conduit dans la maison de la mère, et dans la chambre de celle qui m'a enfantée. [...]

Tout ceci s'est accompli à la lettre, en la personne de Marie-Madeleine, figure de l'Eglise: elle sort de son lit avant le jour, pour aller chercher Jésus, et ne l'ayant pu trouver, elle court ça et là, du tombeau aux apôtres, et des apôtres au tombeau, où elle voit, non Jésus, mais les anges qui étaient comme les pasteurs de l'Eglise: puis regardant de tous les côtés, elle aperçoit Jésus même, mais sous une figure étrangère; et dans un transport semblable à celui de l'Épouse, elle s'écrie: “Seigneur, n'est-ce pas vous qui l'avez enlevé?”. Enfin elle le voit de près, elle lui touche les pieds, quoique Jésus-Christ l'en éloignât: et depuis elle ne l'a jamais quitté, ayant cru d'abord sa résurrection avec une ferme foi, et en ayant la première porté la nouvelle à l'Eglise affligée.³⁹

Il brano del *Vangelo* di Giovanni cui Bossuet si riferisce è una delle pagine più ricche, affascinanti e complesse della *Bibbia*. Il racconto è volutamente drammatico: il *Vangelo* mette in scena vari personaggi, Maria Maddalena e i due apostoli, due angeli, e poi Gesù, sotto due diverse sembianze, del custode del giardino prima e del Dio risorto poi. Il movimento narrativo è palpitante: Maria Maddalena corre a chiamare gli apostoli, i due iniziano una corsa, il discepolo più amato arriva primo e si ferma senza osare entrare nel sepolcro, Pietro arriva dopo, si scaraventa dentro la tomba, vede le bende ma non ha alcuna reazione. Il discepolo più amato lo segue immediatamente, vede i segni lasciati da Gesù e viene scosso invece da un'evidenza interiore folgorante, che il racconto non potrebbe esprimere in modo più efficace: “E vide e credette”. Maria Maddalena, corre, va e torna, piange, chiede; mentre prima si era spaventata davanti al vuoto del sepolcro, in seguito interloquisce con i due angeli come se la loro presenza in quel luogo fosse cosa normale. Davanti a Gesù, infine, non solo non lo riconosce, ma, come sottolinea Piero Boitani che ha dedicato a questa pagina un commento straordinario⁴⁰, lo “misconosce” e, come Penelope, non si arrende all'evidenza di avere davanti a sé “lo sposo”. Solo quando Gesù pronuncia il suo nome “Maria!” avviene il riconoscimento e Maria Maddalena, “voltatasi”, esclama: “Rabbouni”, “Maestro!”.

Tutto questo movimento drammatico sembra descrivere in modo simbolico la complessità del cammino spirituale degli esseri umani nella loro vicenda individuale e collettiva, che è fatta di varie fasi, di aspetti diversi di ogni forma della personalità che suscitano evidenze interiori (“e vide e credette”) in modo imprevedibile, secondo tempi e coerenze inconse, che affiorano alla percezione obbedendo a leggi che la mente razionale può solo cercare di intuire.

³⁹ Jacques-Bénigne Bossuet, “Notes et commentaires sur l'Écriture Sainte”, in *Œuvres complètes* (Paris: Louis Vivès, 1862), t. I, 428.

⁴⁰ Boitani, *Riconoscere*, 282.

Seguendo il filo delle due figure femminili, con Penelope sullo sfondo, il legame tra questa pagina del *Vangelo* e il *Cantico*, tante volte messo in evidenza dai commentatori, mi sembra possa risultare più chiaro.

Amica mia, alzati,
Mia bella, va' verso te stessa.⁴¹

Voltati, voltati Shulammit,
Voltati, voltati e lasciati ammirare.⁴²

Nel *Vangelo* leggiamo:

Gesù le disse: “Maria!”. Essa allora, voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico “Rabbouni”, che significa: Maestro!

Il riconoscimento ha luogo, come abbiamo detto, attraverso il nome e il movimento del voltarsi (“Voltati Sulamita” / “Voltatasi verso di lui”): bisogna sottolineare il fatto che in questo momento Maria Maddalena sta già parlando a Gesù, quindi nella logica della narrazione, il personaggio non ha alcun bisogno di voltarsi, circostanza che sottolinea in modo pregnante la valenza puramente simbolica del gesto e il richiamo testuale al medesimo movimento dell’eroina del *Cantico*. Se accettiamo la lettura secondo la quale il “nome” contiene l’essenza del destino individuale, e che Dio si nomina attraverso il nome segreto di ciascuno, dobbiamo ammettere che nel racconto evangelico il riconoscimento legato al “nome” coincide con il riconoscimento stesso della natura divina (Gesù) e che la natura divina si manifesta nella forma, nel messaggio della resurrezione, cioè come la sfera dell’essere che è più forte della morte.

In questa scena del *Vangelo* di Giovanni, la parola che è chiamata a farsi atto tramite la scelta (“voltàtasi”), scelta che traduce la disposizione dell’amata (cioè della parte femminile, “velata”, ancora incompiuta dell’essere umano) a quella “mutazione” e a quel “movimento”, che tutte le culture rappresentano come necessariamente legati all’amore (basti pensare a Dante, “Amor che move”, per citare solo il verso che viene con maggiore evidenza alla memoria).

Se nel *Cantico*, l’esperienza amorosa portava a dichiarare che “L’amore è forte come la morte” e lasciava il lettore sospeso davanti a questa sentenza e davanti alla ripresa del viaggio dell’amato (“Fuggi amore mio come un cerbiatto”), il *Vangelo* di Giovanni, grazie alla corrispondenza sempre riconosciuta dagli esegeti tra le due figure femminili, sembra suggerire – e forse imporre – un passo ulteriore rispetto all’Antico Testamento, quasi una risposta all’enigma del *Cantico*. “Maria!”, “voltàtasi”, esclama: “Rabbouni”, come dire che se il cambiamento interiore richiesto dall’amore porta l’uomo al riconoscimento

⁴¹ *Cantico* X 10, p. 13.

⁴² *Cantico* XIX 7, p. 22.

della parte divina di sé (“va’ verso te stessa!”), allora l’amore può davvero essere più forte della morte e l’esperienza della Resurrezione si situa proprio in questa possibilità di mutazione e di conoscenza cui l’uomo per sua natura aspira dall’inizio dei tempi.

Tornando, per concludere, al parallelo possibile tra Omero e la *Bibbia*, possiamo dire che in questa zona della conoscenza simboleggiata dall’archetipo universale delle nozze mistiche, in questa ricerca della parola che possa raccontare l’amore terreno tra l’uomo e la donna che si fa specchio dell’amore dell’uomo verso Dio e di Dio verso l’uomo, il canto del poeta e la parola del profeta, Omero e Salomone, di fatto, coincidono e i due testi, pur così diversi tra loro, trasmettono alla tradizione occidentale, sotto forma teologica e sotto forma letteraria, un consonante messaggio di armonia.