

Introduzione allo studio della Bibbia

CONSIGLIO DI DIREZIONE

José Manuel Sánchez Caro (coordinatore)
Alfonso de la Fuente Adánez, Rafael Aguirre Monasterio
Julio Trebolle Barrera, Santiago Guijarro Oporto

PIANO DELL'OPERA

1. La Bibbia nel suo contesto
2. Bibbia e parola di Dio
3. Pentateuco e storiografia biblica
4. I libri profetici
5. Libri sapienziali e altri scritti
6. Vangeli sinottici e Atti degli Apostoli
7. Scritti paolini
8. Scritti giovannei e lettere cattoliche
9. Letteratura giudaica intertestamentaria
10. Letteratura ed esegesi cristiana antica

Paideia Editrice

Libri sapienziali e altri scritti

Víctor Morla Asensio

Edizione italiana
a cura di Antonio Zani

Paideia Editrice

sto sforzo encomiabile è purtroppo assente in altri celebri commenti. Tali strutture, tuttavia, si rivelano talvolta pericolosamente forzate o artificiali. In ogni caso si deve riconoscere la sensibilità letteraria dell'autore, che affronta con indubbia sicurezza analisi di immagini o di sistemi simbolici, ai quali sfortunatamente sono così poco inclini gli autori di alcuni «grandi» commenti. La lettura esegetica è ampia, colta, ben orientata e fonte di arricchimento per il lettore. Due aspetti dell'opera offuscano l'indubbio valore dell'insieme. L'autore ricorre a uno stile farraginoso e ripetitivo che finisce per produrre una certa irritazione. Segnaliamo, poi, l'assenza di una sezione finale dedicata a una bibliografia scelta. I dati bibliografici, quasi esaustivi, si trovano sparsi lungo tutto il commento, il che ne pregiudica i vantaggi e l'utilità.

Sabourin, L., *Le livre des Psaumes*, Montréal-Paris 1988. Pur mancando in generale di originalità, questo commento è d'indiscutibile utilità per l'esposizione sintetica del contenuto teologico e della problematica di ciascun salmo. Si potrebbe dire che è un'opera «sufficiente» per quantità e qualità. Sufficiente non solo per ciò che riguarda la presentazione della problematica generale del Salterio (in una introduzione di 61 pagine), ma per la sobrietà nella presentazione dei dati letterari, esegetici e teologici.

Weiser, A., *I Salmi*, Brescia 1984, 2 voll. (ed. or. *Die Psalmen*, Göttingen 7 1966). È uno dei sei migliori commenti di tutti i tempi. Sommamente raccomandabile per spirito critico, elevato livello di ricerca, vastità di conoscenze e sensibilità letteraria, virtù quest'ultima estranea ai commentatori della sua epoca e in altri posteriori. Vi è una sola obiezione: l'eccessiva rilevanza accordata alle tradizioni dell'alleanza nel Salterio, in particolare alla festa di rinnovamento dell'alleanza come base interpretativa di gran parte dei Salmi.

Capitolo XII

Il Cantico dei cantici

I. DATI GENERALI

Intento di questo capitolo è lo studio di una serie di aspetti del Cantico che consentano di entrare in contatto diretto con i problemi generali del libro e d'inserirlo nel grande contesto costituito dalle linee di sviluppo letterario e teologico dell'Antico Testamento.

1. Il libro

a) Titolo

Quest'operetta, che consta di otto brevi capitoli, è intitolata *šîr haššîrîm 'ăšer lišlômôh*; i LXX traducono *asma asmaton* e la *Vulgata canticum canticorum*, da cui deriva il nostro *Cantico dei cantici* con valore superlativo,¹ equivalente a «il cantico per eccellenza», «il miglior cantico». Il medesimo valore si riscontra in *hăbêl hăbâlim*, vanità delle vanità (*Eccl.* 1,2) o in *basileus ton basileuonton*, re dei re (*1 Tim.* 6,15). Sebbene, a causa della menzione del re di Gerusalemme, la tradizione abbia attribuito il Cantico a Salomone,² *lišlômôh* consente diverse interpretazioni: «(scritto) da Salomone», «di Salomone»,³ «secondo lo stile (peculiare degli scritti) di Salomone», «riguardante Salomone», «in onore di Salomone». È difficile sapere che cosa si volesse dire con questa formula.⁴ La forma relativa *'ăšer*, non usata nel resto del poema,⁵ rivelerebbe, secondo alcuni,⁶ un intervento editoriale. Tuttavia, poiché il titolo è inteso come prosa e tenuto conto, d'altra parte, che l'impiego di tale forma può

1. Alcuni, eccedendo in argomentazioni logiche, negano questo valore; cfr. W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hohelied. Die Klagelieder* (KAT XVII), Gütersloh 1962, 77.

2. Si tratta di una finzione secondo R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, Brescia 1993, 285; A. Weiser, *Introduction to the Old Testament*, London 1975, 299.

3. In questi due casi si tratterebbe di un *lamed auctoris*.

4. Lo stesso problema si presenta con l'espressione *l'dāwîd* presente in molti salmi (34,1; 35,1; 37,1; 40,1, ecc.).

5. Si trova sempre la forma abbreviata *še-* appartenente all'ebraico tardo (1,6.7; 2,17; 3,1.2.4; 4,2; 5,2.8; 6,5.6, ecc.; cfr. *Eccl.* 3,13.33; 4,10; 5,15; 6,3; *Lam.* 2,15.16).

6. N.K. Gottwald, *Song of Songs*, in IDB IV, Nashville 1962, 420-426, spec. 420; R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, 285.

derivare dalla volontà pura e semplice di riprodurre l'allitterazione *r/š*, è da pensare che la distinzione *'āšer/še-* non possa essere usata come base argomentativa a questo scopo.⁷

b) Testo e versioni principali

Il Cantico fu composto in ebraico. Malgrado l'opinione di alcuni commentatori degli scorsi decenni,⁸ il testo è ottimamente conservato. I poemi del Cantico furono recitati e cantati dal popolo dopo la loro messa per iscritto; ciò spiegherebbe, secondo alcuni, la presenza di diverse interpolazioni. In ogni caso, proprio la grande popolarità di questo testo impedì che eventuali censori introducessero nel testo mutamenti arbitrari radicali.⁹

La versione dei LXX si distingue per essere letterale. In alcuni casi il traduttore interpolò termini o frasi peraltro riscontrabili in altre sezioni del libro. Non si riscontrano abbozzi dell'interpretazione allegorica che emergerà in seguito nella tradizione giudeocristiana.¹⁰

La *Vulgata* presenta una traduzione più libera. Sembra che Gerolamo abbia usato un testo ebraico non vocalizzato, che consentiva letture diverse, senza contare che intese trasmettere il senso del Cantico come credette di comprenderlo. Di conseguenza, il testo della *Vulgata* va usato con prudenza.

La traduzione siriana (Peshitta) è più vicina al greco che all'ebraico. Risulta molto difficile stabilire se il traduttore si sia basato su un testo ebraico diverso da quello giunto fino a noi o abbia cercato di attenersi ai LXX.¹¹

c) Canonicità¹²

Sembra che nel sinodo giudaico di Jamnia (fine del I secolo) si fosse accesa un'aspra disputa sulla santità del Cantico (cfr. vol. II, III, I, I). Rabbi Aqiba risolse definitivamente la questione affermando che mai nessuno in Israele aveva messo in dubbio che il Cantico «rende immonde le

7. Cfr. L. Krinetzki, *Das Hohelied*, Düsseldorf 1964, 23.

8. Cfr. M.H. Pope, *Song of Songs*, New York 1983, 21; sul testo in generale, pp. 79-82.

9. Cfr. J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula, Mont. 1978, 34-47 sul testo del Cantico, con preziose osservazioni sulla letteratura ugaritica.

10. Per ulteriori particolari sulla traduzione greca cfr. G. Gerleman, *Ruth. Das Hohelied* (BK XVIII), Neukirchen 1965, 77-82.

11. Sulla Peshitta si veda G. Gerleman, *op. cit.*, 82 s.

12. Si veda W. Rudolph, *Das Hohe Lied im Kanon*: ZAW N.F. 18 (1942/1943) 189-199; A. Jepsen, *Zur Kanongeschichte des Alten Testaments*: ZAW 71 (1959) 114-136.

mani»; si tratta cioè di un libro sacro o ispirato. Tale controversia, pertanto, non implica che prima di questo ipotetico sinodo il Cantico fosse rimasto escluso dal canone giudaico. Diversi lettori o commentatori, dimenticando, forse, che l'amore umano è stato benedetto da Dio, mostrano sorpresa chiedendosi come sia possibile che un poema così profondamente erotico, privo di espliciti riferimenti religiosi, sia entrato a far parte del canone giudaico e in seguito di quello cristiano. A giudizio di molti l'associazione del Cantico con Salomone, da un lato, e l'interpretazione allegorica cui fu sottoposto, dall'altro, ne facilitarono l'ingresso nel canone.¹³ D'altro canto non pochi ritengono che la lettura allegorica del Cantico sia posteriore al riconoscimento della sua canonicità.¹⁴ È noto che rabbi Aqiba vietò energicamente che il Cantico venisse cantato in «sale per banchetti»¹⁵ e fosse considerato una canzone secolare.¹⁶ Una simile proibizione implica per quel tempo una lettura profana, naturalistica,¹⁷ e quindi l'inizio dell'interpretazione allegorica per porre freno a una lettura e a un impiego giudicati frivoli da alcuni rabbi.¹⁸ In ogni caso il Cantico dei cantici entrò persino a far parte dei testi liturgici della pasqua giudaica¹⁹ e anche la chiesa l'accolse nel proprio canone.

2. Autore, luogo e data di composizione

a) L'autore

Come si è osservato, nonostante il titolo non si può dimostrare che quest'opera si debba alla penna di Salomone. La pseudepigrafia era un fe-

13. Cfr. G. Fohrer, *Introduction to the Old Testament*, London 1975, 300; A. Weiser, *op. cit.*, 302; J.A. Soggin, *Introduzione all'Antico Testamento*, Brescia 1987, 489 s.; R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, Torino 1990, 343.

14. Cfr. W. Rudolph, *op. cit.*, 83; N.K. Gottwald, *art. cit.*, 422; M.W. Fox, *op. cit.*, 252; secondo D. Lys, *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des Cantiques*, Paris 1978, 27, l'autorevolezza del Cantico consiste proprio nel suo significato morale. Non manca chi ritiene non necessaria la lettura allegorica come garanzia di canonicità, poiché il Cantico attesterebbe una base religiosa e sapienziale rappresentando l'amore e il matrimonio ideali: idea capace di entusiasmare i giovani israeliti; in proposito si veda L. Krinetzki, *op. cit.*, 35 s.

15. Ignoriamo se si trattasse di banchetti di nozze, come presumono A. Lods, *Compte rendu du Cantique des Cantiques de R. Dussaud*: Revue de l'histoire des religions 82 (1920) 217-224, spec. 221 e A.-M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantique des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86, spec. 70; o invece di semplici feste, come pensa H.H. Rowley, *The Interpretation of the Song of Songs*: JTS 38 (1937) 337-363, spec. 338.

16. Si veda Tosefta, *Sanhedrin* 12,10.

17. Cfr. D. Lys, *op. cit.*, 26; inoltre L. Krinetzki, *op. cit.*, 34 s.

18. Sulla sopravvivenza dell'interpretazione naturalistica nel rabinismo dei primi secoli cristiani cfr. W. Rudolph, *op. cit.*, 112.

19. Per quanto in epoca relativamente tarda, stando alla notizia risalente a Teodoro di Mopsuestia secondo il quale, ai suoi tempi, non si dava una *lectio publica* del Cantico né tra i giudei né tra i cristiani. Ricavo questo dato da G. Gerleman, *op. cit.*, 52. Per il dibattito sull'uso del Cantico cfr. D. Lys, *op. cit.*, 27-31.

nomeno largamente diffuso in tutto il Vicino Oriente. Inoltre la paternità salomonica del Cantico va sottoposta alla stessa critica che si esercita sull'autore dei Proverbi, dell'Ecclesiaste e della Sapienza. Il legame tra il re israelita e la tradizione sapienziale o la lirica amorosa, come in questo caso, si colloca allo stesso livello del rapporto fittizio tra Davide e la tradizione lirica o tra Mosè e i codici legislativi della cultura d'Israele. Se 1,1 dev'essere attribuito a un intervento editoriale (v. sopra, 1a), la paternità salomonica del Cantico rispecchia evidentemente l'opinione del raccogliitore dei poemi. Senza dubbio egli fu stimolato a questa attribuzione dalla citazione di Salomone in 1,5; 3,11;²⁰ 8,11 s. e del «re» in 1,4.12; 7,6. Attualmente nessuno accetta questa attribuzione,²¹ benché in alcuni circoli culturali del passato essa fosse ammessa del tutto naturalmente.²² D'altra parte, se si adotta la saggia decisione di accettare il Cantico così com'è pervenuto, la questione dell'autore risulta spostata o va formulata in altra sede.²³

b) Il luogo

Già nell'antichità si è discusso sul luogo d'origine del Cantico. Oltre ai dati topografici la citazione di alcune specie di piante e animali rinvia indubbiamente al territorio palestinese.²⁴ L'allusione a taluni centri urbani come Gerusalemme o Engaddi nel sud, ovvero Damasco, Tirza, Saron, il Carmelo, il Libano, l'Amana o l'Hermon nel nord implica, rispettivamente, una origine meridionale²⁵ o settentrionale.²⁶ Questo genere d'argomentazione è tuttavia privo di fondamento, perché il ricorso a nomi di luogo in un poema non comporta necessariamente un luogo d'origine, bensì una geografia «ricreata» dallo stesso poeta. È più ragio-

20. Riguardo a 3,6-11 vi fu nel passato chi lo riteneva senza dubbio il poema più antico del Cantico, composto probabilmente per celebrare uno dei matrimoni di Salomone: cfr. R. Gordis, *A Wedding Song for Salomon*: JBL 63 (1944) 263-270.

21. Cfr. W. Rudolph, *op. cit.*, 110; O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 314; L.K. Krinetzki, *op. cit.*, 42 s.; J.A. Soggin, *op. cit.*, 489; A. Weiser, *op. cit.*, 299; O. Kaiser, *op. cit.*, 360; R. Smend, *op. cit.*, 285; H. Ringgren, *op. cit.*, 253; R. Rendtorff, *op. cit.*, 347; R.E. Murphy, *art. cit.*, 837; N.K. Gottwald, *op. cit.*, 550. Il rifiuto della paternità salomonica non è moderno né ascrivibile esclusivamente a circoli cristiani; tra i maestri del Talmud e i rabbini antichi il Cantico fu attribuito, tra l'altro, a Ezechia o a Isaia; cfr. M.H. Pope, *op. cit.*, 22.

22. Un esempio in H. Lesêtre, *Cantique des Cantiques*, in DB III, 185-199, spec. 186-189.

23. Cfr. L. Krinetzki, *op. cit.*, 82. M.H. Segal, *The Song of Songs*: VT 12 (1962) 470-490, spec. 483, propende per una pluralità di autori, ipotesi discussa in M.V. Fox, *op. cit.*, 222-224.

24. Si è supposta anche un'origine alessandrina, cfr. J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques. Poème d'amour mué en écrit de sagesse*, Maredsous 1960, 44-47.

25. Cfr. D. Lys, *op. cit.*, 14 s.; O. Eissfeldt, *op. cit.*, 321; O. Kaiser, *op. cit.*, 366; L. Krinetzki, *op. cit.*, 45; W. Rudolph, *op. cit.*, 113; R. Rendtorff, *op. cit.*, 347.

26. Cfr. R. Gordis, *op. cit.*, 25; N.K. Gottwald, *Song of Songs*, in IDB IV, Nashville 1962, 421.

nevole pensare che, in accordo con il carattere composito del Cantico, si debba parlare di un'origine varia e ammettere la probabilità di Gerusalemme come sede del lavoro redazionale.

c) La data

Poiché il Cantico è una composizione meditata e relativamente articolata, la soluzione al problema della datazione dipende dalla risposta a una duplice domanda: l'età dei poemi più antichi e l'epoca in cui, approssimativamente, lavorò chi li raccolse o pubblicò. Non si può negare che il tentativo di datare alcuni poemi può risultare un'impresa tanto disperata quanto inutile, soprattutto per il loro carattere atemporale e la loro dispersione nel tempo. In ogni caso è opportuno compiere uno sforzo ed esporre i dati dello stesso Cantico, che rinviano a una localizzazione nel tempo. La citazione di Tirza (6,4), capitale del regno del nord, rinvia all'età preesilica.²⁷ Tuttavia il ricorso ad aramaismi,²⁸ a termini persiani e greci e a innovazioni nella struttura linguistica²⁹ rimandano al periodo postesilico. Sulla base degli aspetti letterari, più sfuggenti di quelli linguistici ma maggiormente probanti, si deve forse postulare una lunga vicenda per la trasmissione di alcuni poemi antichi,³⁰ che solo in epoca postesilica vennero raccolti e sottoposti a intervento redazionale.³¹

27. Tuttavia, come osserva opportunamente Gottwald, la menzione di questa capitale settentrionale del IX secolo assume probabilmente scarsa rilevanza, poiché il poeta può aver inteso conferire verisimiglianza al poema o fare ricorso a una terminologia arcaizzante; cfr. R.N. Gottwald, *art. cit.*, 421.

28. La loro percentuale nel Cantico è la più elevata dell'Antico Testamento ad eccezione di Ester ed Ecclesiaste, secondo G. Pouget - J. Guittou, *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1948, 75; cfr. inoltre O. Kaiser, *op. cit.*, 365. Elenchi di aramaismi si trovano in L. Krinetzki, *op. cit.*, 44; W. Rudolph, *op. cit.*, 110 s. Alcuni ritengono che i poemi del Cantico risalgano a un'epoca antica e abbiano subito un processo di aramaizzazione nel periodo postesilico. Questa posizione risulta tuttavia tendenziosa volendo mantenere a ogni costo una data di composizione antica. Cfr. G. Fohrer, *op. cit.*, 303.

29. In proposito si veda M.V. Fox, *op. cit.*, 187-189.

30. Risalenti alla prima età monarchica; cfr. G. Gerleman, *op. cit.*, 76, l'opinione del quale poggia su uno studio comparativo tra la lirica amorosa del Cantico e opere analoghe della cultura egiziana antica; i risultati di questo studio sono criticati in M.D. Goulder, *op. cit.*, 73. La composizione del Cantico risale all'epoca salomonica secondo F. Delitzsch, *op. cit.*, 11; N.H. Tur-Sinai, *Halashon wehaseper (La lingua e il libro)* II, Yerushalaim 1951, 356; M.H. Segal, *Song of Songs*: VT 12 (1962) 471-490; Ch. Rabin, *The Song of Songs and Tamil Poetry*: SR 3 (1973) 205-219.

31. In particolare O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 322 data l'edizione del Cantico al III secolo a.C., senza però negare l'età più arcaica di alcuni singoli poemi. M.V. Fox, *op. cit.*, 189 colloca l'edizione tra il IV e il II secolo. L. Krinetzki, *Das Hohe Lied*, 45 pensa al IV o III secolo. W. Rudolph, *op. cit.*, 111 parla dell'anno 500 circa ed è criticato da L. Krinetzki, *op. cit.*, 45. M.D. Goulder, *op. cit.*, 72-74 attribuisce l'edizione al IV secolo con qualche riserva, anche se le argomentazioni proposte sono semplicemente un parto della fantasia. A. Mariaselvam, *op. cit.*, 44, pensa al 400 circa. W.F. Albright, *Archaic Survivals in the*

II. DIMENSIONE LETTERARIA

1. Prime impressioni sul Cantico

Prima di affrontare i problemi relativi al genere letterario e all'interpretazione del Cantico è necessario familiarizzarsi con il linguaggio, le immagini e i caratteri letterari generali del poema.

a) I personaggi

In una serie di dialoghi, monologhi e soliloqui vicini all'esperienza onirica si scopre la presenza di due attori, due amanti che manifestano i propri desideri amorosi e anelano al compimento del loro amore. In alcuni momenti appare sulla scena un coro (5,9; 6,1.10; 7,1a; probabilmente anche 7,2-6), che conferisce all'insieme del componimento una certa struttura drammatica, facendo avanzare il dialogo. È possibile che siano le «figlie di Gerusalemme» ricordate in 1,5; 2,7; 3,5.10; 5,8.16; 8,4 («figlie di Sion» in 3,11).³²

Lei è la sulammita (7,1). Lui che è? L'evidente ambientazione rurale di alcuni passaggi e la citazione dei pastori in 1,7-8 hanno talvolta fatto pensare a un giovane contadino. L'uso del termine «re» rivolto dall'amata all'amato (1,4.12; 7,6) e la citazione esplicita del re Salomone (3,9.11) hanno indotto altri a pensare a uno spozializio regale o a un dramma amoroso con tre attori:³³ la giovane, abbandonato il proprio sposo contadino per il re Salomone, lascia poi questo definitivamente per tornare all'antico amore (8,11-12). Simile interpretazione, tuttavia, frutto di scarsa sensibilità poetica e di un'eccessiva propensione alla concretezza, dimentica che il titolo di re conferito all'amato è un caso di tropo letterario tipico della cultura del Vicino Oriente antico.

b) Il lessico

L'originalità del Cantico è evidente nell'uso esclusivo nell'ambito dell'intero Antico Testamento di ben 49 termini. Alcuni sono prestati da lingue straniere come *pardes* «giardino, paradiso» (4,13), di origine persia-

Text of Canticles, in D. Winton Thomas - W.D. McHardy (edd.), *Hebrew and Semitic Studies Presented to G.R. Driver*, Oxford 1963, 1-7 data l'opera al V o IV secolo. W. Wittekindt (cfr. M.H. Pope, *op. cit.*, 24) risale al VII secolo. Secondo R. Gordis la maggior parte del materiale è preesilica ed è stata sottoposta a un lavoro redazionale nel periodo persiano, così da comprendere un arco di cinque secoli a partire dall'ascesa al trono di Salomone, a giudizio di R. Gordis, *op. cit.*, 23 s.; molto vicina è l'opinione di D. Lys, *op. cit.*, 11-13.

32. Su questa espressione cfr. E.R. Follis (ed.), *Directions in Biblical Hebrew Poetry*, Sheffield 1987, 174 s.

33. N.K. Gottwald, *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1985, 549.

na; *qinnāmôn* «cinnamomo» (4,14), *nērd* «nardo» (1,12; 4,13-14) 'ar-gāmān «porpora» (3,10) dall'area sanscrita; 'appirjôn «lettiga/portantina» (3,9).³⁴ È inoltre percepibile nel Cantico un sapore aramaico sia nella terminologia sia negli elementi stilistici.³⁵

Oltre a queste particolarità linguistiche l'elemento più sorprendente e gradevole è l'abbondanza dei termini relativi all'amore.³⁶ La radice 'hb (amare/amore) ricorre 18 volte; 36 volte compare il termine *dôd* (amato/amore); 16 volte *ra'jâ* (amata). Vi sono almeno 21 riferimenti alla bellezza fisica (16 dalla radice *jph*; 5 da *n'w*).

In alcuni passi del Cantico gli occhi dell'amata o dell'amato percorrono rapiti il corpo dell'altro cercando di descriverne le meraviglie. A ciò si devono le frequenti descrizioni del corpo: 'af «narice/volto» (7,5.9); *beten* «ventre» (7,3); *dallâ* «ricci» (7,6); *hēk* «palato/bocca»;³⁷ *hammûq* «curva dei fianchi» (7,2); *jerek* «coscia/fianco» (7,2); *l'ehî* «guancia» (1,10; 5,13); *lēb* «cuore»;³⁸ *lāšôn* «lingua» (4,11); *mar'eh* «figura» (2,14 bis; 5,15); *mē'im* «intestini/interno/genitali?» (5,4.14); 'ajin «occhio»;³⁹ *jāmîn* «(braccio) destro» (2,6; 8,3); *š'e mō'l* «(braccio) sinistro» (2,6; 8,3); *peh* «bocca» (1,2); *šawwā'r* «collo» (1,10; 4,4; 7,5); *qewuṣ-šôt* «riccioli» (5,2.11); *qômâ* «statura» (7,8); *rō's* «capo»;⁴⁰ *raqqâ* «mascella» (4,3; 6,7); *r'hātîm* «treccie» (7,6); *ša'ar* «chioma» (4,1; 6,5); *sif-tôt* «labbra»;⁴¹ *šādajîm* «seni»;⁴² *šēn* «dente» (4,2; 6,6); *šor* «ombelico/genitali femminili» (7,3); *šôq* «gamba» (5,15).

Alla descrizione del corpo si accompagna il lessico del desiderio e della gioia reciproci. Il vocabolario della gioia è rappresentato in particolare dall'uso di 'šr (piel) «rallegrare» (6,9), *gjl* «gioire» (1,4); *hll* (piel) «lodare» (6,9); *zkr* «ricordare/lodare» (1,4); *šmh* «rallegrarsi» (1,4); *šimhâ* «gioia» (3,11). Il lessico del desiderio, più frequente, si riscontra in *hmd* «desiderare» (2,3), *hmm* «fremere» (5,4), *hbq* «abbracciare» (2,6; 8,3); *hps* «desiderare/amare» (2,7; 3,5; 8,4); *lbb* (piel) «rapire il cuore» (4,9); *nšq* «baciare» (1,2; 8,1); 'wr (polel) «incitare/eccitare» (2,7; 3,5; 8,4.5); *rhb* (hifil) «eccitare/turbare» (6,5); *ta'ānûg* «piacere/desiderio» (7,7); *t'e-šûqâ* «desiderio» (7,11).

La semplice rassegna di questo lessico, che certamente ha impressionato tutti i lettori del Cantico nel loro primo incontro con il testo, consente un ulteriore avvicinamento più obbiettivo al problema del genere letterario.

34. Si discute sull'origine greca, persiana o sanscrita di questo termine; cfr. O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 322. 35. Si veda N.K. Gottwald, *art. cit.*, 421.

36. Sul linguaggio dell'amore si veda J.B. White, *op. cit.*, 127-159.

37. In 2,3; 5,16; 7,10. 38. In 3,11; 5,2; 8,6. 39. In 1,15; 4,1.9; 5,12; 6,5; 7,5.

40. In 2,6; 5,11; 7,6 bis; 8,3. 41. In 4,3.11; 5,13; 7,10. 42. In 1,13; 4,5; 7,4.8.9; 8,8.10.

c) *Un universo di sensi*

Singolare è nel Cantico la menzione di ampi spazi aperti popolati da flora e fauna talvolta esotiche che fanno da sfondo ai rapporti tra i personaggi e costituiscono la cornice di uno stupefacente e traboccante universo di sensazioni. Colline (2,8; 4,6), pianure (6,11), montagne;⁴³ la campagna,⁴⁴ il deserto (*midbār*, 3,6; 8,5) e il Libano⁴⁵ formano uno scenario popolato di alberi, fiori e frutti: cedri,⁴⁶ cipressi (1,17), alberi in genere,⁴⁷ meli (2,3; 8,5), fichi (2,13), vigne;⁴⁸ gigli,⁴⁹ narcisi (2,1), fiori di cipresso (4,13), aiuole fiorite (5,13; 6,2), fiori di vite;⁵⁰ frutti,⁵¹ grappoli (1,14; 7,8.9), mandragore (7,14), melagrane,⁵² fichi (2,13), pomi (2,5; 7,9). Questo ambiente è popolato da animali domestici (greggi)⁵³ e selvatici (cervi e gazzelle;⁵⁴ tortore: 2,12; pantere e leoni: 4,8). Molti di questi elementi, come si vedrà, sono dotati di un forte valore simbolico,⁵⁵ il quale intensifica l'intreccio di significati che affiora ripetutamente lungo il Cantico. La vista (*r'h*;⁵⁶ *šgh* hifil, 2,9; *šwš*, 2,9; *šqp* nifal, 6,10) trae diletto dai colori (5,10; 6,11) o dalla bellezza (*jph*,⁵⁷ *n'w*).⁵⁸ L'olfatto gioisce dei profumi,⁵⁹ della polvere aromatica (3,6), dell'aloè (4,14), incenso (3,6; 4,6.14), mirra,⁶⁰ nardo (1,12; 4,13-14), cannella e cinnamomo (4,14). Gli aromi aleggiano su ogni pagina del Cantico.⁶¹ Il gusto è stimolato da elementi come il vino,⁶² il latte (4,11; 5,1.12), il miele (4,11; 5,1), i frutti squisiti (4,13.16), il liquore speziato (7,3). La dolcezza di questi elementi (2,3.14; 5,16) invita a mangiare (5,1.2) e a bere (5,1). I baci (1,2; 8,1) e il possesso dell'amato (3,4) sottolineano soprattutto la necessità del tatto. L'udito è stimolato nella chiamata (5, 2.6) e nell'ascolto (2,12.14; 8,13) della voce degli amanti,⁶³ così come nella loro risposta (2,10; 5,6).

Per il loro alto valore simbolico sono inoltre importanti gli elementi «acqua» e «giardino»,⁶⁴ che sostengono e fanno risaltare l'universo di

43. In 2,8.17; 4,6.8; 8,14. 44. In 2,7; 3,5; 7,12. 45. In 3,9; 4,8.11.15; 5,15; 7,5.

46. In 1,17; 5,15; 8,9. 47. In 2,3; 3,9; 4,4. 48. In 1,6 bis.14; 2,15 bis; 7,13; 8,11 bis.12.

49. In 2,1 s.16; 4,5; 5,13; 6,2 s.; 7,3. 50. In 2,13.15; 7,13.

51. In 2,3; 4,13.16; 8,11 s. 52. In 4,3.13; 6,7.11; 7,13; 8,2.

53. In 1,7; 4,1 s.; 6,5 s. 54. In 2,7.9.17; 3,5; 4,5; 7,4; 8,14.

55. Sul simbolismo e l'estetica del Cantico si veda R. Gordis, *The Song of Songs and Lamentations*, New York 1974, 37-41. 56. In 1,6; 2,12.14; 3,3.11; 6,9.11; 7,13.

57. In 1,8.15.16; 2,10.13; 4,1.7.10; 5,9; 6,1.4.10; 7,2.7.

58. In 1,5.10; 2,4; 4,3; 6,4. 59. In 4,10.14.16; 5,13; 8,14.

60. In 1,13; 3,6; 4,6.14; 5,1.5.13.

61. Cfr. 1,3.12; 2,13; 4,10 s.; 7,9.14. Si veda al riguardo A. Brenner, *Aromatics and Perfumes in the Song of Songs*: JSOT 25 (1983) 75-81.

62. Cfr. 1,2.4; 2,4; 4,10; 5,1; 7,10; 8,2. 63. Come in 2,8.14; 5,2; 8,13.

64. Uno studio suggestivo mette a confronto il giardino del Cantico e il giardino dell'Eden: F.

sensazioni che stiamo esaminando. L'amata è paragonata a un giardino (*gan*: 4,12.13.15.16 due volte; 5,1; 6,2 due volte) ricco di frutti e di aromi; il giardino ha una sorgente d'acqua viva (*gal*, 4,12; *ma'jān*, 4,12.15; *b'ēr*, 4,15; *majim hajjīm*, 4,15). L'amato vuole entrare nel giardino per coglierne i frutti degli alberi e mangiarne (5,1).

A questo mondo aperto, formato da sensazioni gradevoli, colorite, altamente erotiche, si collega uno spazio chiuso e l'evocazione di alcuni elementi negativi, che fungono da contrappeso agli aspetti sinora esaminati. In effetti la sposa è un giardino chiuso (*nā'ûl*, 4,12a), una sorgente sigillata (*hātûm*, 4,12b). Il suo alloggio ha una serratura (5,5); lo sposo deve nascondersi dietro al muro (2,9). La sposa è paragonata a una muraglia (8,9.10) e a una porta (8,9).

Nonostante i caratteri positivi la passione può essere crudele (8,6), può rendere cattivi (7,6), comportare percosse e ferite (5,7). È simile alla morte e allo *š'ôl* (8,9), è causa di sconvolgimenti emotivi (*hōlat 'ahā-bā*, 2,5; 5,8). Pur essendo acqua viva (*majim hajjīm*, 4,15), si vede minacciata da acque impetuose (*majim rabbīm*, 8,7), perché è caratterizzata dalla stessa ambivalenza di ricreazione e distruzione propria del fuoco (8,6). Ma questi torrenti alla fine non potranno arrecare alcun danno, perché l'amore è una fiamma divina (8,6).

d) *Ambiguità e contraddizione*

Il valore intrinseco e la bellezza di un'opera letteraria non si misurano esclusivamente sulla base di parametri «contemplativi» nei quali il lettore assume la postura dell'osservatore, mentre il testo passa come un oggetto sotto i suoi occhi. Un'opera letteraria autentica deve superare la mera oggettività, la dicotomia lettore/testo. Il superamento di questa dicotomia implica l'idea della contemplazione come ri-creazione e l'utilizzo di parametri «passionali», nei quali il lettore è inconsapevolmente coinvolto nel testo. L'autore che intenda conferire all'opera letteraria tale capacità di suggestione e coinvolgimento dispone di una vasta gamma di procedimenti. Un'opera narrativa dovrà curare soprattutto la figura dei personaggi e lo sviluppo armonico e progressivo della trama; inoltre si potrà ricorrere a un universo simbolico che il lettore avverte come familiare, almeno in parte. L'opera poetica, invece, non si attiene quasi mai a questo schema. La rima, gli effetti sonori, il ricorso all'immagine e gli spostamenti semantici conferiscono a un poema, in numerosi casi, una spinta centrifuga che obbliga il lettore a esaminare l'opera secondo i diversi angoli prospettici che essa gli offre, sentendosi così trascinato a un

Landy, *The Song of Songs and the Garden of Eden*: JBL 98 (1979) 513-528, secondo il quale il carattere pastorale del Cantico denota un ritorno nostalgico al paradiso.

coinvolgimento ineludibile in essa. Ma all'interno di questo arsenale di procedimenti ne risalta uno che catalizza straordinariamente il coinvolgimento del lettore: l'ambiguità. Ambiguità dei riferimenti delle immagini, ambiguità delle situazioni descritte, ambiguità di significato (carattere polisemico di alcuni termini). L'autore (o gli autori) del Cantico dei cantici è maestro in questo metodo linguistico figurativo.

Saranno sufficienti alcuni esempi:

1,13 s. Un sacchetto di mirra è il mio amato per me
che riposa tra i miei *seni*.
Ramo fiorito di cipresso è il mio amato per me,
nei *giardini* di Engaddi.

Se il termine «seni», naturalmente riferito a quelli del corpo dell'amata, è in parallelismo con «giardini», qual è il referente di questo, soprattutto se si tiene conto che la sposa e il suo corpo sono descritti come «giardino» in 4,12 ss.? Il sacchetto di mirra e il ramo fiorito provocano del pari una gradevole confusione, un suggestivo equivoco.

2,3 Come un *melo* tra gli alberi del bosco
così è il mio amato fra i giovani;
mi siedo desiderosa alla sua ombra
poiché è dolce il suo *frutto* al mio palato.

L'amato è paragonato a un melo. Il poeta abbandona il referente nel secondo stico o prosegue con la metafora? A che cosa si riferisce il termine «frutto»?

4,12 s.15 Tu sei un giardino chiuso, sorella mia, amata,
giardino chiuso, sorgente sigillata.
I tuoi *germogli* sono un giardino di melograni,
di frutti squisiti...
La sorgente del giardino è un *pozzo* d'acqua viva
che sgorga dal Libano.

Di nuovo la deliziosa ambiguità. La descrizione della sposa come giardino è chiara. L'uso del possessivo «tuoi» mette in relazione anche i «germogli» col corpo dell'amata. Ora l'allusione al Libano distoglie per un momento l'attenzione del lettore, perché lo obbliga a stornare lo sguardo dal corpo della ragazza. Che pozzo è mai questo che lascia scorrere le sue acque attraverso la catena del Libano?⁶⁵

8,5 Sotto il melo ti ho *svegliata*,
là ti concepì tua madre,
là ti diede alla luce con le doglie del parto.

Oltre all'ambiguità del termine «melo», già esposta, il poeta gioca sulla

65. Tra i testi biblici poetici il Cantico è il solo a impiegare di frequente le immagini tanto liberamente da rendere assai difficile distinguere tra metafora e referente; cfr. R. Alter, *op. cit.*, 193.

polisemia del verbo ebraico 'wr «svegliare» che all'hifil significa anche «eccitare».⁶⁶

Lungo tutto il Cantico si potrebbero trovare molti altri esempi. A motivo di una così seducente ambiguità il lettore si scoprirà inavvertitamente coinvolto nella vita stessa del poema. Tuttavia, cercare d'individuare in ogni caso il referente nascosto nell'immagine può portare alla distruzione del poema, perché laddove c'è un'autopsia c'è senza dubbio un cadavere. Ciò che mantiene in vita il Cantico come poema è il rispetto di questa ambiguità, che stimola la meraviglia e il godimento dei lettori. Com'è stato osservato: «(Il Cantico) esercita in se stesso un'affascinante attrattiva sull'immaginazione prima e dopo qualunque tipo di decodificazione».⁶⁷

e) L'elemento femminile nel Cantico⁶⁸

Abituati a incontrare nell'Antico Testamento figure femminili dotate di caratteristiche tipiche delle società primitive del Vicino Oriente antico in generale e della struttura patriarcale della società israelitica in particolare, sorprende scoprire nel Cantico la presenza di una donna diversa.⁶⁹ Al suo confronto l'amato impallidisce; è lei la vera protagonista. Una donna in preda a un amore appassionato («sono malata d'amore», 2,5; 5,8) ma libera nella sua scelta, nei movimenti e nelle decisioni; libera di prendere iniziative; libera anche nella sua disposizione all'approccio amoroso. Si direbbe che la protagonista si muova senza ostacoli esterni in un mondo privo d'inibizioni e conflitti morali. Che differenza rispetto alla donna ideale di *Prov.* 31! Nel Cantico abbiamo l'esaltazione del corpo, della bellezza e del gioco amoroso; nell'opera sapienziale, invece, una donna fredda, preoccupata e assorbita dall'economia familiare... e la postilla finale «la grazia è ingannevole, fugace la bellezza» (31,30).

2. Principali aspetti letterari

a) Il parallelismo

Pur trattandosi di un procedimento tipico, seppure non esclusivo, della poesia dell'Antico Testamento, il *parallelismus membrorum* (v. sopra, VIII,III) mostra nel Cantico tratti specifici. A differenza del rigore forma-

66. Al riguardo si veda J.Ch. Exum, *A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*: ZAW 85 (1973) 47-79, spec. 51. 67. R. Alter, *op. cit.*, 202.

68. Sul tema si veda H. Gollwitzer, *Il poema biblico dell'amore tra uomo e donna. Il Cantico dei Cantici*, Torino 1979; V. Eller, *The Language of Canaan and the Grammar of Feminism*, Grand Rapids 1982.

69. Si veda P. Trible, *Depatriarchalizing in Biblical Interpretation*: JAAR 41 (1971) 30-48.

le e della stretta corrispondenza osservabili, ad esempio, nella poesia dei Proverbi,⁷⁰ qui si riscontra talvolta una spinta centrifuga (o centripeta a seconda dei casi) rispetto al parallelismo. Tale spinta può essere dettata in parte dal desiderio di conferire al verso la flessibilità e la vivacità del linguaggio drammatico.⁷¹ In molti versi il secondo emistichio ha la funzione di correttivo aggettivale o avverbiale,⁷² oppure agevola la «visualizzazione poetica».⁷³ Non rara nel verso è la «ripetizione incrociata» (del tipo ABBA)⁷⁴ e la «ripetizione alterna» (del tipo ABAB),⁷⁵ la semplice ripetizione di un termine con una diversa funzione morfologica⁷⁶ o il chiasmo all'interno di un emistichio.⁷⁷ Anziché cercare nel secondo emistichio un termine che sia in parallelismo perfetto con una parola del primo, il poeta preferisce cogliere l'oggetto per evocazione, mediante modifiche non strettamente formali. In tal modo la poesia del Cantico è profondamente caratterizzata dalla sua «narratività»;⁷⁸ vi sono interi poemi nei quali il parallelismo semantico lascia il posto alla concatenazione narrativa da emistichio a emistichio o da verso a verso.⁷⁹

b) Il materiale sonoro

Si sa che la rima è virtualmente inesistente in ebraico; solo occasionalmente fa la propria comparsa qualcosa di simile a una rima, prodotto da alcuni morfemi (quasi sempre suffissi pronominali) alla fine degli emistichi.⁸⁰ Tuttavia la combinazione di suoni cercata dai poeti ha una for-

70. Si veda, ad esempio, l'antonomasia semantica di «L'ingenuo si adorna di stoltezza | il prudente si riveste di sapere» (*Prov.* 14,18).

71. Cfr. R. Alter, *op. cit.*, 186.

72. Ad es.: «Chi è questa che sale dal deserto | come colonna di fumo?» (3,6ab); «i suoi riccioli sono grappoli di palma | neri come il corvo» (5,11).

73. «Catturateci le volpi | le volpi piccole; che devastano le vigne | le nostre vigne in fiore» (2,15).

74. In 1,6: «custodire / la vigna; la vigna / custodire»; in 2,14 «volto/voce; voce/volto»; cfr. E. Zurro, *op. cit.*, 194. 205.

75. In 5,1: «mangiare/bere; mangiare/bere».

76. In 1,3: «i tuoi profumi / profumo soave»; in 1,10 s.: «pendenti; pendenti d'oro»; in 3,7: «soldati / soldati d'Israele»; in 5,5: «mirra / mirra stillante»; in 5,7: «le guardie / le guardie delle mura»; in 7,6: «il tuo capo / la chioma del tuo capo»; si veda A. Berlin, *op. cit.*, 45. 71.

77. In 6,3a: «Io sono del mio amato e il mio amato è mio».

78. Cfr. R. Alter, *op. cit.*, 187.

79. Un evidente esempio di progressione narrativa si trova in «Ecco la lettiga di Salomone! sessanta soldati la scortano / soldati d'Israele; tutti maneggiano la spada / sono lottatori esperti; ognuno con la spada al fianco / per paura della notte» (3,7-8). Dalla citazione della lettiga si passa a visualizzare i soldati e a descriverne le armi, per concludere con un accenno alla notte.

80. «Come in spagnolo esistono rime povere, morfematiche, e rime ricche, così anche in ebraico. Le rime ricche sono piuttosto rare in ebraico... Le rime povere diventano efficaci nella poesia ebraica quando si accumulano» (L. Alonso Schökel, *Hermenéutica de la palabra* II, 41-42).

za tale e provoca un tale impatto sul lettore, che la poesia risulta sorprendentemente più gradevole che se fosse affidata alla regolarità della rima. Alcuni casi di rima:

j^erēkô... lēlôt (3,8); *hätunnätô... libbô* (3,11); *raqqātek... šammātek* (4,3); *jônīm... mājim* (5,12); *rē'î... j^erûšālāim* (5,16); *dôdî lî... šôšannīm* (6,3); *j^e'ašš^erûhāb... j^e'hallûhāb* (6,9); *midbār... dôdâ* (8,5); *'ahābâ... qin'â* (8,6).

Qualche esempio può illustrare l'uso dell'allitterazione⁸¹ nel Cantico:

k/r: *śa'rēk k^e'ēder* «le tue chiome come un gregge» (4,1)

š/r: *tāšûrî mērô'š* «discende dalla cima» (4,8)

f/t: *nōfet tiṭṭōfnâ sifṭōtajik* «le tue labbra stillano miele» (4,11)

d/j: *l^e dôdî w'jādaj* «al mio amato, e le mie mani» (5,5)

sibilanti/gutturali: *hassahar 'al jehsar hammāzeg* «(coppa) rotonda, non le manca il liquore» (7,3)

q/š: *qāšâ kiš'ôl qin'â* «la passione è crudele come l'abisso» (8,6).

Non raro è il ricorso all'assonanza.⁸² Ecco alcuni esempi:

pithi li 'āhōtî ra'jatî jônātî tammātî «aprimi, sorella mia, amata mia, mia colomba, mia perfetta» (5,2cd); *hannišqāpâ k^emô-šāhar jafâ kall^ebānâ* «che sorge come l'aurora, bella come la luna» (6,10ab); *šûbî šûbî haššûlammit šûbî šûbî* «volgiti, volgiti, sulammita, volgiti, volgiti» (7,1); *p^e'āmajik bann^e'ālīm bat-nādīb* «i tuoi piedi nei sandali, figlia di principi» (7,2); *tahat hattapûāh 'ōrartikā šammā hiblatkā 'immekā šammā hiblâ j^e'lādatkā* «sotto il melo ti ho svegliata, lì ti diede alla luce tua madre, lì ti partorì con le doglie del parto» (8,5). Forse l'esempio più noto di assonanza in *i* è quello di 5,1, che si potrebbe definire «fonetica del desiderio amoroso»: *bā'tî l^egannî 'āhōtî kallâ 'ārītî mōrî 'im-b^e'šāmî | 'ākaltî ja'rî 'im-dibšî šātītî jēnî 'im-hālabî* «son venuto nel mio giardino, sorella mia, sposa, a raccogliere la mia mirra e il mio balsamo | a mangiare il mio favo e il mio miele, a bere il mio vino e il mio latte».

c) Le immagini⁸³

In precedenza si è ricordato l'universo d'immagini che popolano ogni pagina del Cantico. Riprendiamo ora quelle che descrivono il corpo dell'amato e dell'amata. Per l'amato il poeta ricorre a elementi botanici (mirra 1,13; ramo di cipresso 1,14; melo 2,4; grappoli di palma per descriverne i riccioli 5,11; cedro per riferirsi alla sua gagliardia 5,15), alla zoologia (capriolo, cerbiatto 2,9) e a personaggi (pastore 6,2). Il Cantico

81. Rigorosamente parlando, l'allitterazione è la ripetizione di un suono consonantico all'inizio di parola o di sillaba.

82. Ripetizione di vocali. Si veda L. Alonso Schökel, *Hermenéutica de la palabra* II, 43.

83. Al riguardo cfr. L. Krinetzki, *Das Hobe Lied*, Düsseldorf 1964, 63-66; G. Gerleman, *Ruth. Das Hohelied*, Neukirchen 1965, 63-72; H.-P. Müller, *Vergleich und Metapher im Hohenlied* (OBO 56), Göttingen 1984.

presenta una ricchezza assai maggiore nelle immagini impiegate per descrivere il corpo dell'amata: la sua chioma è un gregge di capre (4,1; 6,5); i suoi seni, due metà di una melagrana (4,3; 6,7); i suoi occhi (o lei stessa) sono come colombe (1,15; 2,14; 5,12; 6,9), come laghetti (7,5); le sue guance sono aiuole di balsamo (5,13); le sue labbra, gigli (5,13), un nastro scarlato (4,3), un favo (4,11); i suoi denti, un gregge (4,12; 6,6); il suo alito, profumo di pomi (7,9); il suo collo, una torre d'avorio (7,5); il suo petto, cuccioli di gazzella (4,5; 7,3) o grappoli (d'uva) (7,8); il suo ventre, un mucchio di grano circondato da gigli (7,3); le sue gambe, colonne di marmo (5,15); le curve dei suoi fianchi, volute di monile (7,2); il suo ombelico, coppa che trabocca liquore. Lei stessa è un narciso (2,1), un giglio (2,2), un giardino (4,12). Il poeta ricorre in sommo grado alle potenzialità degli elementi naturali nei loro aspetti più belli, più preziosi e più nobili.

3. Composizione, struttura e forma letteraria

Questi tre elementi si implicano reciprocamente. La discussione sul carattere composito o meno del Cantico ha direttamente a che vedere con la sua struttura. Il Cantico è il risultato di una raccolta di unità poetiche originariamente indipendenti o è opera di un solo autore? Nel primo caso, poi, il redattore avrebbe riunito i diversi poemi casualmente o cercò d'imprimere una qualche struttura all'insieme, conferendogli una qualche coerenza? Se si suppongono la coerenza e la progressione letterarie, è lecito parlare di una «forma» del Cantico inerente all'opera nel suo insieme oppure, nonostante lo sforzo redazionale, si percepisce in esso la diversa origine delle unità di cui è composto e, di conseguenza, non è possibile parlare di forma ma soltanto di generi minori?

a) La composizione

L'impressione suscitata da una prima lettura del Cantico è che si tratti di un'opera composta da diverse unità. In alcuni passi non si coglie alcuna continuità. Così, per citare qualche esempio, si avverte una qualche cesura tra 1,6 e 1,7; 1,16 e 2,1; 3,5 e 3,6; 4,11 e 4,12; 6,3 e 6,4, ecc. D'altra parte risaltano i poemi isolati di 8,5-6-7-8-10.11-12. La discontinuità in alcuni casi è talmente evidente che il lettore non riesce talvolta a distinguere l'identità della voce recitante. Chi parla in 7,2-6: i cori ricordati in 7,1 o l'amato che descrive il corpo della sulammitta, come in 4,1-5 e 6,5-7? Il Cantico è quindi un'opera composta da poemi minori originariamente indipendenti. Ma, se è vero che la maggior parte degli interpreti concorda su questa affermazione, il numero delle diverse

ipotesi di suddivisione è quasi pari al numero dei commentatori.⁸⁴ Parlare di raccolta non significa ridurre quest'opera a una mera antologia di poemi riuniti senza capo né coda. In diversi passi si possono cogliere chiaramente tentativi di omogeneizzazione, messi in evidenza dall'analisi redazionale, a opera di un poeta anonimo. Può bastare l'esempio seguente. Sebbene 2,8-9 fosse originariamente un poema indipendente da 2,10-13, non vi è dubbio che la giustapposizione è felice: nel primo la fanciulla vede avvicinarsi l'amato; nel secondo questi interrompe il silenzio dell'incontro invitando l'amata a uscire nei campi. Il ricorso ai ritornelli, inoltre, conferisce al Cantico una certa uniformità: le figlie di Gerusalemme (1,5; 2,7; 3,5; 5,8; 8,4); la reciproca appartenenza (2,16; 6,3); la fanciulla cerca e non trova (3,1-3; 5,6-7); le ragazze/fanciulle (1,3; 2,2; 6,8 s.); i compagni (1,7; 8,13).⁸⁵

b) La struttura

Chi ritiene che il Cantico sia frammentario, una pura e semplice giustapposizione di piccoli poemi o di brevi raccolte di poemi, è poi costretto a negargli un intento strutturante.⁸⁶ Al contrario, coloro che colgono questo intento, ossia il carattere unitario dell'opera, nelle ripetizioni lessicali, nelle immagini e nei ritornelli,⁸⁷ si sforzano d'individuare i principi che

84. H. Ewald, *Das Hohelied Salomo's*, Göttingen 1826 individua 11 scene in 5 atti; F. Delitzsch, *Hohes Lied*, Leipzig 1875, 10 parla di 12 scene in 6 atti; W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hobe Lied. Die Klagelieder* (KAT XVII/1-3), Gütersloh 1962 individua 30 poemi minori; anche H. Ringgren, *Das Hohe Lied*, in H. Ringgren - O. Kaiser, *Das Hobe Lied. Klagelieder. Das Buch Esther* (ATD 16/2), Göttingen 1981 parla di 30 poemi, ma suddivisi in 15 gruppi; N. Lys, *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des Cantiques*, Paris 1968, concorda sui 30 poemi, ma li suddivide in 7 gruppi disposti in progressione tematica; R. E. Murphy, *Towards a Commentary on the Song of Songs*: CBQ 39 (1977) 482-496 suddivide i 30 poemi in 9 gruppi, benché in precedenza ne avesse proposti 23 in 7 gruppi: cfr. Idem, *The Structure of the Canticle of Canticles*: CBQ 2 (1949) 381-391; L. Krinetzki, *op. cit.* individua 24 unità minori (raccolte in 7 gruppi), ma nel suo *Kommentar zum Hohenlied*, Frankfurt-Bern 1981, parla di 52 unità; G. Gerleman, *op. cit.* individua 35 piccoli poemi; R. Gordis, *op. cit.*, 45-77 parla di 28 unità minori; M. Falk, *Love Lyrics from the Bible*, Sheffield 1982, 12-51 suddivide il Cantico in 31 poemi; R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, 345 enumera 27 poemi articolati in introduzione, conclusione, 4 scene e un intermezzo; M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Wisconsin 1985, 82-177 individua 44 componimenti raggruppati in 19 unità maggiori; M.D. Goulder, *The Song of Fourteen Songs*, Sheffield 1986 concepisce il Cantico come una sequenza quasi continua di 14 scene.

85. Per ulteriori particolari sui ritornelli cfr. J.B. White, *op. cit.*, 29; R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, 344 e soprattutto N.K. Gottwald, *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1985, 548.

86. Già Origene propendeva per questa ipotesi (cfr. J.A. Soggin, *Introduzione all'Antico Testamento*, 489). Altri sono scettici sulla possibilità d'individuare una riconoscibile progressione coerente: O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 315; A. Weiser, *Introduction to the Old Testament*, London 1975, 300; G. Fohrer, *Introduction to the Old Testament*, 302 s.

87. Sul valore strutturante dei ritornelli cfr. J. Angénieux, *Structure du Cantique des Cantiques*

conferiscono tale struttura all'insieme. Come per il paragrafo precedente, anche su questo argomento si può citare l'adagio *tot capita quot sententiae*.⁸⁸ In ogni caso si sta imponendo tra gli studiosi contemporanei l'opinione secondo la quale il Cantico sia una raccolta di poemi in cui si avverte la maestria letteraria di uno o più redattori che con un certo successo cercano di conferire uniformità alla raccolta.⁸⁹ Questa tesi va al di là dell'idea di frammentarietà, ma nega che l'opera abbia carattere unitario. Probabilmente gli sforzi più imponenti, benché infruttuosi, in cerca di una struttura sono quelli di Exum,⁹⁰ Shea⁹¹ e Goulder.⁹² L'unità letteraria è sostenuta anche da Carniti,⁹³ anche se con una buona volontà superiore agli effettivi risultati. Pur riconoscendo un progetto unificatore nel libro, Murphy⁹⁴ e Webster⁹⁵ non scendono in particolari. Il problema della struttura del Cantico rimane tuttora aperto.

c) La forma letteraria

Dopo tutti i dati fin qui esposti (impressioni sul lessico, linguaggio figurato, erotismo, composizione e struttura) ci troviamo nelle migliori condizioni per affrontare la questione della forma del Cantico. Ma prima di proseguire è opportuno esaminare i generi minori.⁹⁶ Il canto di ammirazione è rappresentato da testi come 1,9-11; 7,7-10, ecc.; la similitudine

en chants encadrés par des refrains alternants: ETL 41 (1965) 96-142, spec. 104-107 (questa ipotesi è criticata in J.B. White, *op. cit.*, 30 e da J.Ch. Exum, *art. cit.*, 48). M.V. Fox individua quattro fattori che conferiscono al Cantico la sua omogeneità: ripetizioni, sequenze associative, coerenza nella descrizione dei personaggi e cornice narrativa; cfr. *op. cit.*, 15-24.

88. Per un'ampia esposizione delle diverse posizioni, sebbene non aggiornata, si veda D. Lys, *op. cit.*, 15-24.

89. Cfr. R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, 344; piuttosto vicini a questa posizione sono M.H. Pope, *Song of Songs* (AB 7C), New York 1983, 37; G. Gerleman, *op. cit.*, 59; L. Krinetzki, *Das Hohe Lied*, 80 condivide questa opinione.

90. J.Ch. Exum, *art. cit.*, 47-79 individua quattro unità (2,7-3,5; 3,6-5,1; 5,2-6,3; 6,4-8,3) comprese all'interno di un'inclusione letteraria (1,2-2,6 e 8,4-14). Il principale difetto di questo tentativo consiste nell'impossibilità di dimostrare come i ritornelli contribuiscano alla struttura dell'insieme; cfr. R.E. Murphy, *Song of Songs*, in IDB Supplement, Nashville 1976, 837.

91. W.H. Shea, *The Chiasmic Structure of the Song of Songs*: ZAW 92 (1980) 378-396, secondo il quale il Cantico presenta sei unità: 1,2-2,2; 2,3-17; 3,1-4,16; 5,1-7,10; 7,11-8,5; 8,6-14, secondo lo schema A B C C' B' A'.

92. M. Goulder, *op. cit.*, spec. 1-9; opera tanto ricca d'intelligenza quanto povera di risultati.

93. C. Carniti, *L'unità letteraria del Cantico dei Cantici*: BeO 13 (1971) 97-106.

94. R.E. Murphy, *The Unity of the Song of Songs*: VT 29 (1979) 436-443; Idem, *Interpreting the Song of Songs*: BibTB 9 (1979) 99-105.

95. E.C. Webster, *Pattern in the Song of Songs*: JSOT 22 (1982) 73-93.

96. F. Horst, *Die Formen des hebräischen Liebesliedes*, in *Orientalistische Studien E. Littmann zu seinem 60. Geburtstag überreicht*, Leiden 1935, 43-54 pose le basi di questa linea di ricerca; in seguito Idem, *Die Formen des althebräischen Liebesliedes*, in H.W. Wolff (ed.), *Gottes Recht*, München 1961, 176-187; si veda M.H. Pope, *op. cit.*, 66-68.

e l'allegoria si trovano in 1,13 s.; 4,13-15; 6,2; 8,14 e altri; la descrizione di sé è attestata in 1,5-6a; 8,10; il canto baldanzoso è rappresentato da 1,5 s.; 8,8-10. Secondo Horst, 1,7 s. sarebbe l'unico esempio di dialogo umoristico nel Cantico: l'amata chiede dove si trova il pascolo dell'amato; un coro (o l'amato in persona?) le fa capire che il problema non è poi così difficile: «segui le tracce...». Si hanno poi esempi di descrizione di un evento in 2,8 s.; 3,1-4; 5,2-7; di canto di desiderio in 1,2-4; 2,14; 7,12 s.; 8,1 s.13 s. A questa serie di generi poetici minori è da aggiungere il più notevole di tutti quelli presenti nel Cantico: la canzone descrittiva in cui l'amato o l'amata descrivono la bellezza del corpo dell'altro.⁹⁷ Appartengono a questo tipo 4,1-7; 5,10-16; 6,5c-7; 7,2-6.

Secondo questa prospettiva letteraria e contenutistica si può a buon diritto affermare che il Cantico è una raccolta armoniosa, relativamente strutturata, di canti che celebrano l'amore della coppia umana e ne esaltano le delizie. Non è necessario pensare a canti di nozze,⁹⁸ quantunque non se ne possa escludere a priori l'impiego posteriore in questo genere di cerimonie; di fatto il matrimonio è ricordato solo in 3,11.⁹⁹ Di conseguenza può parlare di «forma» nel Cantico soltanto chi lo ritenga un'opera consapevolmente concepita ed elaborata (interpretazione drammatica) o dotata di una finalità precisa (interpretazione mitico-culturale). Per quest'ultima precisazione si veda sotto.

97. Si tratta del *wasf* arabo, descritto per la prima volta da J.G. Wetzsteins, *Die syrische Dreschtafel*: Zeitschrift für Ethnologie 5 (1873) 270-302. Secondo questo autore, nel Vicino Oriente dell'epoca vi erano nozze celebrate nel corso di un ciclo festivo dalla durata di una settimana, con accompagnamento di canti e danze. Questa settimana era nota come «settimana regale». In uno di quei giorni la coppia, seduta sulla tavola della trebbiatura che fungeva da «trono», ascoltava appunto «canzoni descrittive» recitate dai presenti; è il motivo per cui in alcuni luoghi gli sposi ricevevano l'appellativo di «re e regina». Anche gli sposi si scambiavano questo tipo di canzoni elogiative, simili a quelle riscontrabili nel Cantico. Questa «finzione letteraria», che descrive gli sposi come una coppia regale, spiegherebbe, tra l'altro, chi sono Salomone (cfr. 3,6-11; 8,12) e la sulammita (7,1) di cui parla il libro. Poiché questo re d'Israele era celebre, tra le altre cose, per la sua fama di amatore, non sorprende che sia servito da modello per il «re» del Cantico (cfr. 1,4,12). Si veda, inoltre, O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 316-317; L. Krinetzki, *op. cit.*, 77-79; cfr. spec. R.N. Soulen, *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutic*: JBL 86 (1967) 183-190.

98. Questa è l'opinione di A. Weiser, *op. cit.*, 301; E. Würthwein, *Zum Verständnis des Hohenliedes*: ThR 32 (1967) 177-212. Secondo R.H. Pfeiffer è possibile che i *wasf* del Cantico fossero originariamente canti di nozze, benché il libro biblico nel suo insieme sia una raccolta di liriche amorose: cfr. *Introduction to the Old Testament*, New York 1941, 716.

99. Cfr. N.K. Gottwald, *op. cit.*, 549. Sulla stessa linea L. Krinetzki, *op. cit.*, 24; R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, 343-344; R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, 285; A. Mariaselvam, *op. cit.*, 43 (pur supponendo un contesto sapienziale); A.M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantique des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86. Non escludono un possibile *Sitz im Leben* matrimoniale O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 317; G. Fohrer, *op. cit.*, 302. M. Adinolfi, *La coppia nel Cantico dei Cantici*: BeO 22 (1980) 3-29 propende per interpretare il Cantico alla luce dell'amore coniugale.

III. STORIA DELLA RICERCA

Affrontare la storia della ricerca sul Cantico presuppone largamente la questione della storia della sua interpretazione.¹⁰⁰ Nel corso dei secoli cristiani i commentatori si sono concentrati soprattutto sulle letture allegorica e naturalistica. Tuttavia col passare del tempo e con la conoscenza delle culture vicine a Israele, sono state elaborate altre interpretazioni: alcune accampano pretese escludive, altre invece cercano di precisare le due interpretazioni qui menzionate. Le principali interpretazioni del Cantico possono essere ridotte a quattro.

1. *L'interpretazione allegorica*¹⁰¹

Per secoli il Cantico è stato inteso in modo allegorico (o tipologico) sia nella tradizione giudaica sia in quella cristiana occidentale e orientale (ortodossa). Indubbiamente questa interpretazione è la più radicata e diffusa.¹⁰² Malgrado la sua antichità non c'è modo di sapere se tale interpretazione sia precedente all'inclusione del Cantico nel canone giudaico. Per i giudei il rapporto tra gli amanti del Cantico rappresentava i rapporti tra Jahvé e Israele,¹⁰³ in particolare dall'esodo fino alla venuta del messia. Per i cristiani rappresentava i rapporti tra Dio (o Cristo) e la chiesa (a partire da Ippolito e Gregorio di Nissa), l'anima (a partire da Origene) e persino Maria (in particolare Ambrogio e Riccardo da San

100. Per un'estesa esposizione delle interpretazioni del Cantico, pur scarsamente rigorosa sul piano didattico, si veda M.H. Pope, *op. cit.*, 89-205. Alcune precisazioni si trovano in A. Mariaselvam, *op. cit.*, 26-42. Si vedano soprattutto D. Lerch, *Zur Geschichte der Auslegung des Hohenliedes*: ZThK 54 (1957) 257-277; A. Robert - R. Tournay, *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1963, 337-426; L. Krinetzki, *op. cit.*, 24-33; E. Würthwein, *Zum Verständnis des Hohenliedes*: TR N.F. 31 (1967) 177-212; D. Lys, *op. cit.*, 31-55; J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula 1978, 19-28.

101. Rappresentativi di questa corrente sono H. Lesêtre, *Cantique des Cantiques*, in DB III, Paris 1899, 185-199, spec. 191-196; la documentata opera di A. Robert - R. Tournay - A. Feuillet, *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1963; A. Feuillet, *Einige scheinbare Widersprüche des Hohenliedes*: BZ N.F. 8 (1964) 216-239. Un panorama critico su questa interpretazione è presentato da L. Krinetzki, *Das Hobe Lied*, 24-33; G. Gerleman, *op. cit.*, 43-48; H.H. Rowley, *art. cit.*, 340-348; W. Rudolph, *op. cit.*, 82-90; O. Loretz, *Zum Problem des Eros im Hohenlied*: BZ N.F. 8 (1964) 191-216, spec. 203-211; M.H. Pope, *op. cit.*, 112-124, 179-183; N.K. Gottwald, *art. cit.*, 422 s. D. Lys, *op. cit.*, 42 ss. assume una posizione rispettosamente critica.

102. A parere di alcuni l'interpretazione allegorica è riscontrabile già nell'impiego da parte del Nuovo Testamento di alcune immagini e di una certa fraseologia del Cantico: cfr. J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques et le Nouveau Testament*: RB 71 (1964) 161-190.

103. In proposito è possibile che l'interpretazione allegorica trovi il proprio fondamento letterario nelle allegorie matrimoniali dei profeti; cfr. R.E. Murphy, *The Structure of the Canticle of Canticles*: CBQ 2 (1949) 381-391, spec. 381 s.; M.D. Goulder, *op. cit.*, 84 s.; E.C. Webster, *Pattern in the Song of Songs*: JSOT 22 (1982) 73-93, spec. 87. Si vedano le puntualizzazioni di L. Krinetzki, *op. cit.*, 40.

Vittore). Un'altra linea d'interpretazione allegorica identifica l'amata del Cantico con la Sapienza personificata (v. *Prov.* 8; 9,1-6).¹⁰⁴ Tuttavia, nonostante il carattere venerabile¹⁰⁵ e i suoi attuali sostenitori, nulla nel Cantico giustifica tale linea interpretativa.¹⁰⁶ Secondo Kaiser la scomparsa di questa interpretazione dal panorama della ricerca biblica è questione di tempo.¹⁰⁷

2. *L'interpretazione mitico-culturale*¹⁰⁸

A partire dal 1922, sulla base delle idee di Th.J. Meek,¹⁰⁹ cominciò a farsi strada la teoria secondo la quale il Cantico fosse sì in origine una composizione religiosa, ma connessa non con la fede jahvista bensì con la liturgia del culto di Adonis-Tammuz. L'idea nasce da uno studio comparativo tra il nostro poema e alcune altre testimonianze dell'Antico Testamento,¹¹⁰ da un lato, e certi testi culturali babilonesi dall'altro, testimonianze di un antico rituale di *hieros gamos*.¹¹¹ Questo culto collegato ai riti della fertilità dell'anno nuovo era antichissimo, probabilmente anteriore all'ingresso d'Israele in Palestina.¹¹² In un dramma culturale, rappresentato da una coppia che interpretava il dio Tammuz (il cananaico

104. Pare che il primo autore a sperimentare questa possibilità interpretativa sia stato Isaac Abrabanel; cfr. R. Gordis, *op. cit.*, 4.

105. L'interpretazione allegorica del Cantico costituisce indubbiamente un importante contributo del pensiero cristiano alla storia delle religioni in generale e della mistica in particolare. D'altra parte questa lettura non può essere svalutata in quanto ermeneuticamente illegittima, poiché è assurda per propri meriti a testimone diretto del percorso di autocomprensione della chiesa; cfr. O. Loretz, *Die theologische Bedeutung des Hohenliedes*: BZ N.F. 10 (1966) 42 ss.; R.E. Murphy, *Song of Songs*, in IDB Supplement, Nashville, N.Y. 1976, 837.

106. M. Dubarle, *art. cit.*, 67-86 è moderatamente critico; la stessa posizione si riscontra in J.-P. Audet, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 62 (1955) 197-221; R.E. Murphy, *Recent Literature on the Canticle of Canticles*: CBQ 16 (1954) 381-392.

107. O. Kaiser, *op. cit.*, 361.

108. Interpretazione esposta in R. Gordis, *op. cit.*, 4-8; W. Rudolph, *op. cit.*, 90-93; D. Lys, *op. cit.*, 47-50; soprattutto M.H. Pope, *op. cit.*, 145-153.

109. Esposte per la prima volta in modo sistematico in *Canticles and the Tammuz Cult*: AJSL 39 (1922/1923) 1-14 poi in *The Song of Songs and the Fertility Cult*, in W.H. Schoff (ed.), *The Song of Songs. A Symposium*, Philadelphia 1924, 48-79 e in *Babylonian Parallels to the Song of Songs*: JBL 43 (1924) 245-252.

110. Tra gli altri Ez. 8,14 e Is. 17,10, che, secondo il nostro autore, testimoniano la diffusione e la pratica del culto di Adonis-Tammuz in Israele, soprattutto negli strati popolari.

111. Il rito delle nozze sacre è attestato nella cultura sumerica nel culto di Dumuzi e Inanna. Al riguardo cfr. S.N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*, Bloomington 1969.

112. Il testo originale sul quale i poeti d'Israele lavorarono, modificandolo e adattandolo, risalirebbe al secondo millennio della civiltà cananaica e sarebbe collegato a uno dei grandi santuari della Palestina settentrionale, nei pressi del Libano (la montagna di Adonis); così H. Schmökel, *Zur kultischen Deutung des Hohenliedes*: ZAW 64 (1952) 148-155, spec. 155.

Baal) e la dea Ishtar (la cananaica Anat) accompagnati da cori, si ricordava la morte del dio e la sua discesa nel mondo sotterraneo – si pensi alla scomparsa dell'amato e alla sua ricerca da parte dell'amata nel Cantico –, la discesa della dea per accompagnarlo, con il conseguente avvizzimento della natura, la sua liberazione e il suo ritorno al mondo. I riti si concludevano con il matrimonio e l'unione sessuale degli attori. Ovviamente la finalità del rito era religiosa: ricreare mediante il dramma mitologico il ritmo di morte e vita della natura e assicurare così la fertilità del suolo e degli uomini. Secondo questa interpretazione il Cantico riproduce parzialmente quest'antica liturgia anche se, per adattarlo al culto di Jahvé, furono soppresse o sostituite alcune espressioni. L'opinione di Meek non mancò di essere recepita nel suo complesso o con riserve,¹¹³ benché ultimamente sia venuta perdendo l'attenzione e la stima degli studiosi.¹¹⁴ In realtà, malgrado l'indubbia fioritura del culto di Adonis in Israele, è inverosimile che manifestazioni di tali caratteristiche potessero trovare aperta la porta del canone, soprattutto se si considera l'opposizione dei profeti ai culti di fertilità. D'altro canto nel periodo postesilico il carattere esclusivista del giudaismo avrebbe certamente respinto un'opera improntata a queste premesse storico-religiose. È inoltre da considerare che tutta da dimostrare è la connessione tra la festa della ripresa dell'anno nuovo con questo tipo di rituali della fertilità. Piuttosto è ragionevole pensare che nel Cantico vi siano allusioni a questo culto, non cercate deliberatamente ma attinte dal poeta (o dai poeti) all'interno del patrimonio culturale dell'epoca per illustrare la sua visione dell'amore umano, come potrebbe fare un poeta dei giorni nostri.¹¹⁵ D'altra parte lo stesso testo mitologico poté trarre ispirazione dalla poesia amorosa popolare.¹¹⁶ Una variante presentata recentemente da Pope, definibile come interpretazione liturgica, collega il Cantico con i riti funerari del Vicino Oriente antico.¹¹⁷

113. Cfr. W. Wittekindt, *Das Hohe Lied und seine Beziehung zum Istarkult*, Hannover 1925; C. Kuhl, *Das Hohelied und seine Deutung*; ThR 9 (1937) 137-167; M. Haller, *Die fünf Megilloth* (HbAT 18), Tübingen 1940; H. Schmökel, *Zur kultischen Deutung des Hohenliedes*; ZAW 64 (1952) 148-155; Idem, *Heilige Hochzeit und Hohes Lied*, Wiesbaden 1956; S.N. Kramer, *Sacred Marriage Rite*, Bloomington 1969.

114. Cfr. A. Weiser, *op. cit.*, 301; O. Kaiser, *op. cit.*, 362; W. Rudolph, *op. cit.*, 92; L. Krinetzki, *Das Hohe Lied*, 32 s.; G. Fohrer, *op. cit.*, 301; N.K. Gottwald, *art. cit.*, 423; R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, 286; J.B. White, *op. cit.*, 24; A. Mariaselvam, *op. cit.*, 34.

115. Si veda, su questa linea, una critica a tale interpretazione in C. Perugini, *Cantico dei Cantici e lirica d'amore sumerica*; RivBibl 31 (1983) 21-41; O. Loretz, *Zum Problem des Eros im Hohenlied*; BZ N.F. 8 (1964) 191-216, spec. 194-203.

116. Cfr. O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 320 s.

117. La tesi è criticata in M.V. Fox, *op. cit.*, 243; E.S. Gerstenberger, *The Lyrical Literature*, in D.A. Knight - G.M. Tucker (edd.), *The Hebrew Bible and Its Modern Interpreters*, Chico, Cal. 1985, 419.

3. L'interpretazione drammatica¹¹⁸

Come indica l'aggettivo, questa teoria, sorta all'inizio del XIX secolo,¹¹⁹ concepisce il Cantico come opera dotata di una trama ben individuata con corrispondenti personaggi,¹²⁰ in particolare Salomone e la sulammita, che rappresenterebbero i modelli della fedeltà amorosa. Di conseguenza tale teoria presuppone l'unità letteraria del libro. Una variante di questa interpretazione delinea un rapporto triangolare: sulammita e un pastore, il cui rapporto amoroso il re di Gerusalemme cerca invano di turbare (si veda il presunto sberleffo in 8,12). Le «figlie di Gerusalemme» sarebbero l'harem di Salomone o un gruppo di coriste di professione. La teoria, per quanto ingegnosa, non corrisponde interamente al testo del Cantico quale è pervenuto.¹²¹ La «messa in scena» porta sempre a una distorsione sostanziale e inconcludente del testo. A iniziare dalla trama: è impossibile costatare uno sviluppo armonico di scene e avvenimenti; continuando con i personaggi, l'opera è sprovvista di un coerente sviluppo di emozioni: il desiderio reciproco e l'incontro amoroso si ripetono due volte. La figura di Salomone, infine, manca di rilevanza nell'insieme. Il tentativo più recente, sebbene altrettanto infruttuoso, è rappresentato dall'opera di M.D. Goulder, *The Song of fourteen Songs*.¹²² Oggi questa interpretazione ha decisamente perso terreno.

4. L'interpretazione naturalistica o lirica

Tale lettura concepisce il Cantico come successione di una serie di scene idilliche. Si tratterebbe, di conseguenza, di una raccolta di poemi amorosi, non necessariamente collegati al matrimonio. Si è osservato che già al tempo di rabbi Aqiba vi era chi lo interpretava secondo questa prospettiva letteraria. In seguito questo punto di vista fu adottato nel IV secolo da Teodoro di Mopsuestia (360-429)¹²³ e nel XII da un anonimo rabbino francese.¹²⁴ Luis de León ebbe problemi con l'inquisizione per

118. Interpretazione che ha il suo principale rappresentante in F. Delitzsch, il quale tuttavia pensava che il Cantico non fosse stato originariamente scritto con questa finalità; informazioni storiche sulla teoria in A. Mariaselvam, *op. cit.*, 26 ss.; cfr. R. Gordis, *op. cit.*, 10-13.

119. Benché già abbozzata in Origene (cfr. O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 315), e parzialmente formalizzata da J.S. Jacobi nel 1771 (cfr. R. Gordis, *op. cit.*, 10).

120. Alcuni manoscritti dei LXX lasciano trasparire questa lettura intestando alcuni brani del Cantico con le indicazioni «sposo» e «sposa»; cfr. D. Lys, *op. cit.*, 35.

121. Osservazioni critiche in O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento* III, 317.

122. Il Cantico risulterebbe suddiviso in 14 scene: dall'arrivo della sposa (1,1-8) fino alla sua esaltazione come regina (8,11-14).

123. Poco più di un secolo dopo la sua morte, il concilio di Costantinopoli (553) ne condannò il pensiero teologico, giudicandolo inadeguato a una mente cristiana.

124. Cfr. H.H. Rowley, *art. cit.*, 352; W. Rudolph, *op. cit.*, 93.

ragioni analoghe. Autori come Grozio e Reuss, Herder e Renan, tra gli altri, hanno sostenuto nel corso della storia questa interpretazione,¹²⁵ sempre latente nella tradizione cristiana.¹²⁶ La spiegazione naturalistica, una volta riconosciuta l'infondatezza delle altre interpretazioni, continua a essere la più ragionevole dal punto di vista letterario e la più coerente sul piano del contenuto.¹²⁷

IV. PROBLEMI APERTI

Nel corso di questa esposizione ci si sarà accorti che alcuni aspetti del Cantico sono stati esposti solo in forma embrionale, tanto da ingenerare forse una serie di domande. Questa sezione intende preparare il cammino per l'impostazione di alcuni problemi marginali o complementari.

1. Carattere sapienziale?

Benché attualmente il Cantico sia catalogato come « lirica », non è raro vederlo elencato, anche in alcune introduzioni alla Bibbia relativamente recenti, tra i « sapienziali ».¹²⁸ Questa definizione è giustificata da qualche ragione di ordine interno? A dire il vero il Cantico dei cantici non offre, a prima vista, elementi sufficienti, né formali né di contenuto, che garantiscano senza riserve la sua inclusione tra le opere sapienziali. Risalta in esso l'assenza di forme letterarie tipiche della tradizione didascalica. D'altra parte soltanto in 8,6 s. si può riscontrare un certo sapore sapienziale relativamente al contenuto. Alcuni argomentano in favore di un carattere sapienziale sulla base dell'intonazione generale del libro, considerando che la tematica amorosa in generale e i rapporti di coppia in particolare hanno ricevuto l'attenzione programmatica dei soli culto-

125. Anche se, bisogna riconoscerlo, con diversi stati d'animo, poiché alcuni accettano l'interpretazione naturalistica del Cantico per inferirne l'estraneità al canone, proprio a causa del suo carattere palesemente erotico.

126. Per una presentazione di questa interpretazione cfr. G. Fohrer, *op. cit.*, 300 s.; N.K. Gottwald, *art. cit.*, 423 s.; soprattutto D. Lys, *op. cit.*, 32-37; M.H. Pope, *op. cit.*, 89-145.

127. Tra gli studiosi contemporanei sostenitori di questa interpretazione segnaliamo A.M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantique des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86; J.-P. Audet, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 62 (1955) 197-221; M.H. Segal, *The Song of Songs*: VT 12 (1962) 470-490; W. Rudolph, *op. cit.*, 93 s.; P. Grelot, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 71 (1964) 42-56; G. Gerleman, *op. cit.*, 48-51; E. Würthwein, *Die fünf Megilloth* (HbAT 18), Tübingen 1969; J.Ch. Exum, *art. cit.*, 47-79; J.A. Soggin, *Introduzione all'Antico Testamento*, 490; A. Weiser, *op. cit.*, 300 s.; R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, 285-286; W.H. Shea, *art. cit.*, 378-396; M. Falk, *op. cit.*, 79; R. Rendtorff, *Introduzione all'Antico Testamento*, 274 s.; F. Landy, *op. cit.*, 13-33; M.V. Fox, *op. cit.*, 247-250.

128. Di fatto nella Bibbia ebraica il Cantico compare insieme a Proverbi e a Giobbe, cioè accanto al *corpus* sapienziale.

ri della tradizione sapienziale.¹²⁹ Nonostante questa osservazione, indubbiamente fondata, è da osservare che la visione dell'amore di coppia è nel Cantico sostanzialmente diversa. Mentre la letteratura sapienziale affronta questa tematica con cautela, senza uscire dall'ambito del convenzionale, la visione dell'amore e dei rapporti di coppia del Cantico è caratterizzata dalla naturalità, dall'assenza di tabù sociali e dalla disinibizione. Diversa, poi, è la concezione stessa della natura. Nel *corpus* didascalico la natura è concepita come spazio che rende possibile la vita dell'uomo e come educatrice,¹³⁰ ma è soprattutto considerata dal punto di vista della teologia della creazione (*Prov.* 8; *Giob.* 28; 38-41; *Sir.* 16, 24-17, 10; 24, 1-12; 42, 15-43, 33). Nel Cantico, invece, la natura costituisce un luogo ideale per le scene amorose e uno straordinario referente per descrivere la bellezza dei corpi degli amanti;¹³¹ il suo carattere secolare e idillico la sottrae agli interessi generali della letteratura sapienziale.¹³² Bisogna tuttavia riconoscere che la menzione di Salomone, tradizionale mecenate della sapienza, e alcuni aspetti già notati del finale del libro possono individuare circoli sapienziali come artefici della raccolta e dell'edizione del Cantico,¹³³ illustrazione letteraria del « cammino del giovane nella fanciulla » (*Prov.* 30, 19).

2. Poesia popolare o poesia accademica?

Un'altra questione controversa è collegata alla poesia del Cantico. Riconosciuto il suo alto valore artistico, resta da determinarne la paternità. Gli specialisti adottano generalmente posizioni contrapposte: da quelli che individuano un'origine popolare e persino rurale¹³⁴ fino a quanti sostengono un'origine colta, cortigiana.¹³⁵ Si deve tuttavia premettere che negare al popolo la capacità di creare opere letterarie di valore artistico corrisponde in genere a pesanti e infondati pregiudizi di ordine estetico.

129. Testi come *Prov.* 5; 6, 20-35; 7; 31, 10-31; *Sir.* 9, 1-9; 25, 13-26, 18; 36, 26-31, tra gli altri, porterebbero in questa direzione.

130. L'uomo deve ricavare dall'osservazione della natura una norma di condotta che lo aiuti a comprendere se stesso all'interno dell'ordine cosmico e di quello sociale. Ciò contribuisce a spiegare il costante riferimento dei sapienti a immagini tratte dal mondo vegetale e animale. Ne sono un esempio i proverbi numerici di *Prov.* 30.

131. Cfr. G. Gerleman, *op. cit.*, 63 s. 132. Cfr. G. Fohrer, *op. cit.*, 302.

133. Cfr. L. Krinetzki, *Das Hobe Lied*, 45; J.B. White, *op. cit.*, 55 s.; N.K. Gottwald, *op. cit.*, 550. Si veda R. Gordis, *op. cit.*, 13-16.

134. Già Herder e Budde sostennero questa tesi; cfr. G. Gerleman, *op. cit.*, 52 s. Si veda il recente contributo, fondato sull'immagine liberale e disinibita della donna che il Cantico presenta, di W. Rudolph, *op. cit.*, 105; cfr. inoltre M.H. Segal, *The Song of Songs*: VT 12 (1962) 470-490, spec. 478 s.

135. La maggior parte dei commentatori più importanti: G. Fohrer, *op. cit.*, 303; G. Gerleman, *op. cit.*, 53 s.; L. Krinetzki, *Das Hobe Lied*, 45; J.B. White, *op. cit.*, 54 s.; J.Ch. Exum, *art. cit.*

Da una parte ciò significherebbe perdere di vista l'origine indubbiamente popolare di gran parte della bella letteratura gnomica che costituisce il patrimonio di proverbi di tutte le culture; dall'altra porterebbe a misconoscere che i narratori o i poeti colti attingono il più delle volte al patrimonio della tradizione popolare. Di conseguenza, per quanto riguarda il Cantico, occorre pensare a un'origine fondamentalmente popolare senza negare la possibilità che un qualche circolo di sapienti colti abbia lasciato la propria impronta su questi poemi.¹³⁶

3. Paralleli extrabiblici¹³⁷

Da più di un secolo si è presa a considerare la possibilità che il Cantico rappresenti un esempio di lirica amorosa composto a partire da modelli letterari estranei all'ambiente culturale palestinese. Si è guardato fondamentalmente a quattro ambiti geografici: Mesopotamia,¹³⁸ Arabia,¹³⁹ Egitto¹⁴⁰ e India.¹⁴¹ I paralleli più convincenti s'incontrano nella letteratura egiziana. Le immagini, attinte anch'esse dal mondo della natura o dall'oreficeria, costituiscono il principale veicolo espressivo. In entrambe le letterature assumono grande rilievo il dolore per l'assenza dell'amato o dell'amata e le emozioni provocate dall'amore. Tuttavia anche le differenze sono notevoli. Nei poemi egiziani risalta il ricorso costante al monologo, nel Cantico predomina il dialogo tra gli amanti; ciò conferisce all'opera un potenziale poetico senza confronti. In effetti il dialogo non costituisce una pura e semplice somma di sentimenti, come accade nella letteratura egiziana, ma consente di ricreare la reciproca influenza e la fusione di due anime. Nonostante l'ottimismo di alcuni non si può

136. Giudico più convincente l'ipotesi di una molteplicità di contesti sociali per il Cantico. Condivido su questo punto le idee di N.K. Gottwald, *art. cit.*, 551.

137. Ottimamente informato è M.H. Pope, *op. cit.*, 69-85.

138. Si veda soprattutto Th.J. Meek, *Babylonian Parallels to the Song of Songs*: JBL 43 (1924) 245-252; W. von Soden, *Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete*, Zürich 1953; W.G. Lambert, *Divine Love Lyrics from Babylon*: JSS 4 (1959) 1-15; A. Robert - R. Tournay - A. Feuillet, *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1963, 352-372; R. Labat, *Les religions du Proche-Orient asiatique*, Paris 1970; J.C. Cooper, *New Cuneiform Parallels to the Song of Songs*: JBL 90 (1971) 157-162; J.M. Sasson, *A Further Cuneiform Parallel to the Song of Songs*: ZAW 85 (1973) 359-360.

139. In particolare K. Ringgren, *Die Volksdichtung und das Hohelied*, in S. Linder (ed.), *Palästinische Volksesänge* 1, Uppsala 1952, 82-110.

140. Si veda W.M. Müller, *Die Liebespoesie der alten Ägypter*, Leipzig 1899; F. Dornseiff, *Ägyptische Liebeslieder, Hohelied, Sappho, Theokrit*: ZDMG 90 (1931) 588-601; S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1950; A. Hermann, *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden 1959; J.L. Foster, *Love Songs of the New Kingdom*, New York 1974. In particolare si veda J.B. White, *op. cit.*, spec. 67-126; M.V. Fox, *op. cit.*, *passim*.

141. Recentemente M.H. Pope, *op. cit.*, 85-89 e l'eccellente lavoro di A. Mariaselvam, *The Song of Songs and Ancient Tamil Love Poems*, Roma 1988, con abbondante bibliografia.

parlare d'influenza letteraria. In sostanza ci si trova di fronte a una comune visione dell'amore e dell'essere umano universalmente diffusa e all'uso di archetipi e procedimenti retorici non esclusivi di una sola cultura. Alla stessa conclusione può condurre l'esame delle altre letterature.

4. Valore teologico

Questo importante problema è molto dibattuto, soprattutto tra alcuni sostenitori dell'interpretazione naturalistica.¹⁴² Se il Cantico, si chiedono, è una raccolta di poemi amorosi che descrivono la passione di due amanti in una cornice palesemente profana, qual è la base o la giustificazione per una riflessione teologica?¹⁴³ Evidentemente una tale restrizione all'ambito della teologia implica pericolosamente non solo una posizione d'implicita prevenzione quanto al carattere ispirato del Cantico,¹⁴⁴ ma soprattutto l'eventuale conclusione irreligiosa secondo la quale Dio non ha nulla a che fare con l'amore umano. La teologia e l'interpretazione naturalistico-lirica del Cantico sono davvero incompatibili? Rispondere negativamente costringe a rifarsi alla storia stessa del popolo israelita. Le genti che nel corso del tempo avrebbero formato il nucleo del popolo d'Israele, quando misero piede in Palestina si trovarono di fronte una religiosità nella quale giocava un ruolo importante la divinizzazione del sesso. Con il passare del tempo Israele giunse a comprendere l'incompatibilità tra una simile valorizzazione mitologica del sesso e la propria fede in Jahvé. È possibile ancora udire i profeti respingere la mistificazione costituita in questo senso, ad esempio, dalla prostituzione sacra. Accanto a tale rifiuto della divinizzazione del sesso si può osservare la fede israelitica nell'origine divina dell'essere umano sessuato (cfr. *Gen.* 1,24 ss.). Da questo punto di vista si comprende l'equilibrio del Cantico, il quale da un lato libera l'amore umano da qualsiasi legame con il divino e, dall'altro, non avverte l'impulso a disprezzarlo. Su questa stessa base è inoltre possibile spiegare facilmente l'ingresso nel canone di un libro che parla senza arrossire dell'amore tra l'uomo e la donna.¹⁴⁵

142. A differenza dei sostenitori dell'interpretazione allegorica, per i quali il valore teologico del Cantico è abbondantemente assicurato. Cfr. sopra, II, 1.

143. Secondo Feuillet è impossibile trarre un insegnamento morale o religioso dal Cantico se lo s'interpreta in senso naturalistico: cfr. A. Feuillet, *Einige scheinbare Widersprüche des Hoheliedes*: BZ N.F. 8 (1964) 216-239, spec. 238.

144. Sull'argomento si veda O. Loretz, *Die theologische Bedeutung des Hoheliedes*: BZ N.F. 10 (1966) 29-43, spec. 29-38.

145. Per queste concezioni cfr. G. Fohrer, *op. cit.*, 303; G. Gerleman, *op. cit.*, 83-85; O. Loretz, *art. cit.*; H. Gollwitzer, *Il poema biblico dell'amore tra uomo e donna*, 79-82.

IV. BIBLIOGRAFIA COMMENTATA

1. Opere fondamentali

Nell'abbondante letteratura sul Cantico sarebbe opportuno anzitutto selezionare le opere che, per qualità, per la disamina esaustiva dei problemi, l'equilibrio nella presentazione tematica, l'originalità dei punti di vista o perché rappresentano una pietra miliare nella storia della ricerca, offrono un aiuto insostituibile e un punto di riferimento per chi le legge per curiosità o qualsivoglia esigenza. Ho scelto sei commenti:

Robert, A. - Tournay, R. - Feuillet, A., *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1963. È un classico dell'interpretazione allegorica pubblicato da Tournay otto anni dopo la morte di Robert, il suo principale ispiratore e autore. La traduzione e il commento occupano le pp. 61-329. La critica testuale e la critica letteraria sono esposte con maestria ed erudizione. Uno degli aspetti più preziosi dell'opera è costituito dalla sezione dedicata ai «paralleli non biblici», opera di Tournay (pp. 339-426): Egitto, Mesopotamia e area siro-fenicia (Sumer, Assiria-Babilonia, Ugarit), cultura ellenistica, mondo giudaico, arabo ed Etiopia.

Rudolph, W., *Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder* (KAT XVII/1-3), Gütersloh 1962. Il Cantico dei cantici occupa le pp. 73-186, suddivise in due parti: introduzione (pp. 77-120) e traduzione e commento (pp. 121-186). Lo stile espositivo di Rudolph si distingue per la chiarezza, l'ordine, il rigore scientifico e il costante riferimento alle letterature affini. Ragguardevole è il ragionato e ragionevole equilibrio nell'esposizione dei temi. Il commento si segnala per l'ottimo apparato critico, probabilmente il migliore oggi disponibile. Manca uno studio della retorica del Cantico. Un'edizione riveduta con una maggiore attenzione per gli aspetti letterari e con un'appendice sulla poesia d'amore egiziana e mesopotamica renderebbero quest'opera il miglior commento disponibile.

Krinetzki, L., *Das Hohe Lied*, Düsseldorf 1964. L'opera consta essenzialmente di tre parti: introduzione (pp. 21-82), commento (pp. 85-257), testimonianza del Cantico (pp. 261-290), una serie di capitoletti su vari temi. In generale si tratta di un'opera di consultazione imprescindibile, in particolare per quanto riguarda la forma poetico-letteraria del Cantico (pp. 46-82), una sezione dell'introduzione cui si riferiscono necessariamente tutti gli studiosi.¹⁴⁶ Krinetzki non ha tuttavia saputo liberarsi da un'interpretazione allegorica che in certi casi non fa che ostacolarne le riflessioni sul valore dell'amore umano come appare nel Cantico e rendere oscuro l'ottimo e chiaro sviluppo dell'esposizione.

Gerlemann, G., *Ruth. Das Hohelied* (BK XVIII), Neukirchen/Vluyn 1965. Il commento al Cantico occupa le pp. 43-235. L'opera è composta fondamentalmente di due parti: introduzione (pp. 43-92) e commento (pp. 93-223) e un breve excursus sulla lirica del Cantico (pp. 224-227). Il tutto è elaborato con sobrietà e profondità. In particolare spicca l'analisi della forma letteraria, delle versioni dei LXX e della Peshitta e del valore teologico del Cantico. Nel commento vero e proprio, anche se povero nello studio del versante poetico, una povertà ma-

146. Anche se su questo punto l'autore non è originale ma si richiama, com'egli stesso riconosce, a L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea*, Barcelona 1963.

lauguratamente condivisa da quasi tutti i commenti moderni, assume particolare rilievo lo studio del testo ebraico.

Pope, M.H., *Song of Songs* (AB 7c), New York 1977. Da questo voluminoso commento al Cantico si ricava l'impressione che l'autore non abbia voluto tralasciare assolutamente nulla. L'opera si compone essenzialmente di tre parti: introduzione (pp. 17-229), bibliografie (pp. 233-288), traduzione e note (pp. 291-701). Una serie di indici (pp. 703-743) completa l'opera. Nell'introduzione si segnalano la buona disamina, per quanto breve, delle versioni del Cantico; lo studio del parallelismo; la presentazione del cosiddetto «Cantico dei cantici indiano» (*Gītāgovinda*); l'interpretazione del Targum e la sezione intitolata «Il Cantico dei cantici e la liberazione della donna». Uno dei contributi di maggiore originalità è il rapporto stabilito dall'autore tra alcuni elementi del Cantico e i culti funerari del Vicino Oriente antico, feste d'amore rallegrate da vino, donne e canti (pp. 210-229). Considerevole, inoltre, è la conoscenza che l'autore dimostra delle culture vicine a Israele (Ugarit, Egitto, Mesopotamia). I punti deboli del commento sono individuabili nel costante disordine espositivo e nella scarsa sensibilità letteraria dell'autore, carenza sorprendente nel commento di un'opera di così elevata qualità poetica.

Fox, M.V., *The Song of Songs and the Egyptian Love Songs*, Wisconsin 1985. L'opera si compone di due parti: traduzione e commento (pp. 3-177); esposizione letteraria dell'amore (pp. 181-331). Nella prima, articolata in due capitoli (1-2), l'autore traduce e commenta i poemi amorosi egiziani e il Cantico dei cantici, con una buona e utile analisi testuale, in particolare per quanto concerne i papiri egiziani. La seconda parte è suddivisa in sei capitoli (3-8), alcuni dei quali dedicati ad aspetti letterari trascurati da altri commentatori. Nel terzo capitolo Fox affronta il problema del linguaggio, la data di composizione e il contesto storico sia dei canti d'amore egiziani sia del Cantico; il quarto è intitolato «Composizione delle fonti e i Canti» (cioè i canti egiziani e il Cantico); nel quinto considera la funzione delle due serie di poemi e il loro ambiente sociale; il sesto capitolo è intitolato «Chi parla e come? Voce e modi di presentazione» ed è incentrato sui caratteri drammatici e sui tipi di discorso; il settimo capitolo affronta i temi principali dei due tipi di canzoni; l'ottavo s'intitola «Amore e amanti nei canti d'amore». L'opera è completata da illustrazioni, appendici e bibliografia. Malgrado i rischi impliciti nelle opere comparative – non è mai possibile spiegare una manifestazione letteraria di una cultura determinata a partire da modelli culturali stranieri – questo è un ottimo lavoro d'indiscutibile utilità per chi ha affrontato in precedenza uno studio dedicato esclusivamente al Cantico.

2. Altre opere

Alonso Schökel, L., *Il Cantico dei Cantici. La dignità dell'amore*, Casale Monf. 1990; Brenner, A., *The Song of Songs*, Sheffield 1989; Falk, M., *Love Lyrics from the Bible*, Sheffield 1982; González, A., *El Cantar de los Cantares*, Madrid 1991; Gordis, R., *The Song of Songs and Lamentations*, New York 1974; Krinetzki, G., *Kommentar zum Hohelied. Bildsprache und theologische Botschaft* (Beiträge zur biblischen Exegese und Theologie 16), Frankfurt-Bern 1981; Landy,

F., *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield 1983; Lys, D., *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des Cantiques*, Paris 1968; Müller, H.-P., *Vergleich und Metapher im Hohelied* (OBO 56), Göttingen 1984; Ravasi, G., *Il Cantico dei Cantici. Commento e attualizzazione*, Bologna 1992; Ringgren, H. - Kaiser, O., *Das Hohe Lied. Klagelieder. Das Buch Esther* (ATD 16/2), Göttingen 1981; Tournay, R. - Nicolay, M., *El Cantar de los Cantares*, Madrid 1970; White, J.B., *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula, Mont. 1978.

Uscito posteriormente alla pubblicazione dell'edizione spagnola di quest'opera, è da segnalare in lingua italiana:

Garbini, G., *Cantico dei cantici. Testo, traduzione, note e commento*, Brescia 1992. Il volume (di 358 pagine) consta di tre parti: il testo – dove sono riprodotte e messe a confronto le più importanti testimonianze del Cantico: il testo massoretico; il frammento ebraico di Qumran; le varianti dei manoscritti ebraici medievali; le versioni greche dei Settanta e di Aquila, Simmaco, Teodoziona; il cosiddetto codice Ebraico; la *Vetus Latina* e la *Vulgata*; infine la versione siriana della Peshitta –, l'interpretazione del testo, il significato del Cantico. L'autore, come precisa a conclusione della breve introduzione, ha cercato in quest'opera, senza dubbio la più significativa degli studi italiani dedicati al Cantico, «di dare una risposta a... che cosa rappresenti in realtà il Cantico dei cantici nella cultura ebraica antica» (p. 19). Ricostruito il testo con rigoroso metodo filologico, si passa al commento, mirante a chiarire il significato letterale e il valore poetico dei componimenti formanti il Cantico, e, infine, sono affrontati i più importanti problemi – datazione, struttura, le donne, l'amore, la Sapienza, ecc. – posti dal libro biblico, allargando l'attenzione all'epoca neotestamentaria, a Simone il Mago e ad altre figure gnostiche.

Capitolo XIII

Il libro delle Lamentazioni

I. DATI GENERALI

Bibliografia: L. Alonso Schökel, *Daniel. Baruc. Carta de Jeremías. Lamentaciones* (Los libros sagrados 18), Madrid 1976; O. Eissfeldt, *Introduzione all'Antico Testamento III*, Brescia 1982, 338-347; J.A. Mayoral López, *Sufrimiento y esperanza en Lamentaciones*, Estella 1994; R. Smend, *La formazione dell'Antico Testamento*, Brescia 1993, 288-290.

1. Il libro

a) Titolo del libro

Nei manoscritti ebraici, conformemente all'inizio dei capp. 1, 2 e 4, il libro è intitolato 'êkâ (Ah, come...!), vocabolo che caratterizza l'esordio del canto funebre o elegia.¹ Ma alcuni passi del Talmud babilonese (in particolare *Baba batra* 15a)² suggeriscono che il titolo antico fosse qî-nôt (cfr. 2 *Cron.* 35,25), termine tecnico del genere lamentazione³ e quindi più adeguato alla maggior parte del contenuto dell'opera.⁴ Lo stesso indicano anche i titoli delle versioni greca e latina (rispettivamente *threnoi* e *lamentationes*).

b) Il testo⁵

Il T.M., a parte le difficoltà comuni a tutti i manoscritti dell'Antico Testamento, è molto ben conservato e necessita d'interventi minimi. In po-

1. L'elegia è in stretto rapporto con il rituale di sepoltura, occasione che favoriva la presenza di prefiche, per lo più professionali (*Ger.* 9,16-17; cfr. *Ez.* 24,16-17). L'elegia può iniziare con espressioni stereotipate come *hôj* o 'êk («ah!»). In un successivo stadio di evoluzione, come si evince dagli stessi poemi che formano il libro delle Lamentazioni, essa fu utilizzata come elemento della lamentazione comunitaria.

2. Dove si afferma: «Geremia scrisse il testo che porta il suo nome, il libro dei Re e qî-nôt».

3. Sulla base di questa caratteristica tecnica occorre riconoscere che il metro detto qî-nâ (3 + 2 accenti) è impiegato in poemi biblici che non hanno nulla a che vedere con la lamentazione. Può persino accadere che alcune lamentazioni propriamente dette non ricorrano a questo metro. Cfr. D.R. Hillers, *Lamentations* (AB 7A), New York 1972, xxxiii.

4. Secondo alcuni il libro delle Lamentazioni nel suo complesso, come unità letteraria, presenta la struttura della qî-nâ, con un evidente schema di 3 + 2 capitoli; cfr. W.H. Shea, *The qinah Structure of the Book of Lamentations: Bib 60* (1979) 103-107.

5. Al riguardo v. W. Rudolph, *Der Text der Klagelieder: ZAW 56* (1938) 101-122.