

CANTICO DEI CANTICI

1:¹ Cantico dei cantici, che è di Salomone.

1,1 Titolo: l'espressione "a Salomone" sta ad indicare un'appartenenza non di autore, ma di autorità, che separa questo canto da altri canti (come suggerisce anche la costruzione ebraica del superlativo) e lo situa all'interno della letteratura di tipo sapienziale. Da un punto di vista di "autore", sembra pertinente evidenziare che il canto è scritto da una prospettiva femminile. Cf altri canti attribuiti esplicitamente a donne: Es 15,21; Gdc 5; 2Sam 2,1-10; Lc 1,45-55.

I. 1,2-5,1 PRIMA PARTE

I. A) 1,2-2,8 PRESENTAZIONI DA SOGNO: DESIDERIO E REALTÀ. INCONTRO.

1) 1,1-8. Presentazioni da sogno: desiderio e realtà. *Lei cerca lui*

Vedi nota 1,2-8 ¹

(Amata)

²Mi baci con i baci della sua bocca!

Sì, le tue tenerezze sono più dolci (tòbîm) del vino. *m.*

³Per la fragranza sono inebrianti (tòbîm) i tuoi profumi, *m.*
profumo olezzante è il tuo nome, *m.*

per questo le giovinette ti amano. *m.*

⁴Attirami dietro a te, corriamo!

M'introduca il re nelle sue stanze.

(l. "mi ha fatto entrare") *m.*

(Amato)

Gioiremo e ci rallegheremo per te *f.*

(Amata)

ricorderemo le tue tenerezze più del vino. *m.*
a ragione ti amano. *m.*

(Amata)

⁵Bruna sono ma bella,
o figlie di Gerusalemme,
come le tende di Kedar,
come i padiglioni di Salma (di Salomone).

⁶Non state a guardare che sono bruna,
poiché mi ha abbronzato il sole.

I figli di mia madre si sono sdegnati con me:
mi hanno messo a guardia delle vigne;
la mia vigna, la mia, non l'ho custodita.

⁷Dimmi, o amore dell'anima mia, *m.*

1,2-4 Dialogo sognante. "sua bocca... tue tenerezze...sue stanze": stesso passaggio dalla terza alla seconda persona (enallage o permutazione) in 2,16-17. Effetto tra sogno e realtà.

1,2a *mi baci yiššāqēnî*; assonanza con *yašqēnî* "mi faccia bere"; cf 8,2, dove l'assonanza tra "baciare" *našaq* e "bere" *šāqah* esplicita uno dei legami associativi tra le figure dei baci e del vino.

1,2b *carezze-vino*: in 4,10 lui userà l'immagine del vino per le carezze di lei; *tenerezze*, in ebr. *dodîm*, è un termine onnicomprensivo per "il tuo amare, far l'amore": cf Pr 7,18; Ez 16,8; 23,17; poi in Ct 1,4; 4,10; 5,1; 7,13;

1,2b.3a *per la fragranza...*: notare l'inclusione con *tòbîm* "buoni", e il gioco di assonanze tra *šhem* nome e *šhemen* olio-profumo, *rē²h* fragranza e *tûraq* olezzante (senso ipotetico)

1,1-3 Notare le assonanze: 1 *šîr haššîrim ʔāšer lišlôm^h* / 2 *yiššāqēnî minnašiqôṭ pîhû kî-ṭòbîm dōde²kā miyyāyin* / 3 *lārē^h šəmāne²kā ṭòbîm šemen tûraq šəmēkā ʕal-kēn ʕālāmôṭ ʔāhēbūkā*

1,4b *il re*: lett. "mi ha fatto entrare il re"; la raffigurazione di lui come un re o come un pastore era una finzione letteraria usuale: cf le figure regali e pastorali nel seguito, fino a 8,11-12.

1,4c *gioiremo...*: è la ripresa della formula "ralleghiamoci ed esultiamo in esso" (cf Sal 118,24); il plurale si ricollega al plurale di "corriamo", non è necessario far intervenire qui il coro;

1,4f: *ti amano*: riprende come ritornello 1,3c. Altri traducono "i tuoi amori più del vino pregiato". Ma per l'uso di *meyscharim* (le rettitudini) come avverbio e in posizione enfatica cf Sal 58,2; 75,3;

1,5-8 Ma...: Un colore abbronzato era in Oriente segno di posizione sociale più bassa (lavoro fuori casa). Non sembra si possa parlare di differenza etnica (pelle nera), nonostante la proposta di leggere in 7,2 una denominazione di origine: "figlia di Nadiv", in Arabia.

1,5b: cf 2,7 5,8.16 8,4

1,5c *Kedar*: le tende dei beduini sono di pelle di capra nera; inoltre assonanza con *qadar* "essere scuro"; **1,5d** *di Salma*: il testo ha "di Salomone": cf Es 26,7, le tende del santuario del deserto. Il nero, dunque, è anche collegato a cose belle e preziose.

1,6cde: *figli di mia madre*: non "fratelli": notare l'assenza della figura del padre nel Cantico; cf alla fine, per inclusione e differenza, 8,8-10.

1,6d *vigna-vigne, mia vigna*: in seguito, 6,11 e 7,13, "vite" e vigna" evocano la ragazza stessa come desiderata da lui; cf 2,13.15 (fiore); 6,11 7,13 (germogli) 8,11-12 (frutto). Per i fratelli come guardiani dell'onore della sorella cf. Gen 34 e 2Sam 13. Qui sembra che i fratelli considerino come irresponsabile il comportamento affettivo della sorella.

1,7b *pastore/re* cf 1,4.12 7,6: come l'immagine del re, o della vigna, così anche quella del pastore può essere soltanto metaforica.

1,7c *Appuntamento*: dove: cf 1,12.16-17; 2,3; tempo: cf 1,13; "mezzogiorno" è con l'art. "questo mezzogiorno".

¹ **Nota a 1,2-8.** a) Anzitutto, la donna appare fin dall'inizio in un atteggiamento di determinata consapevolezza di sé. b) In secondo luogo, essa non appare come "oggetto" dell'attenzione dell'uomo, ma è una vera e propria "partner", in un atteggiamento di iniziativa e di reciproca soggettività. c) In terzo luogo, le realtà della vita e del mondo sono riconosciute nel loro intrinseco valore (cf nota a 1,9-2,7).

L'accettazione di sé appare nella gioia con cui lei asseconda le profonde emozioni che prova nell'attrazione verso di lui, ma anche nella serena presa d'atto delle proprie "differenze": fisiche per quanto riguarda il suo corpo (bruna e/ma bella), e sociali per quanto riguarda i suoi rapporti con i fratelli e con le compagne. In questo, lei non solo rifiuta i pregiudizi comuni circa la bellezza, ma anche non si conforma alle restrizioni patriarcali presupposte dalla disapprovazione dei fratelli-guardiani. Con il progredire del "racconto" la sua "emancipazione" apparirà sempre più non come una reazione prigioniera delle proprie emozioni, ma come un punto di arrivo fondato su un atteggiamento positivo di apertura alla realtà totale di sé stessa, dell'amato, del mondo.

In questo atteggiamento positivo di apertura è da includere anche la consapevolezza della propria "vulnerabilità" ("che io non sia come vagabonda"). In ogni caso, all'inizio, lei è in un atteggiamento difensivo. Ci sono degli ostacoli per il suo amore: da parte delle Figlie di Gerusalemme ("non state a guardare..." 1,6; "perché ammirate..." , se 7,1b si attribuisce a lei e 7,1a si attribuisce alle Figlie di Gerusalemme), da parte dei fratelli (in atteggiamento insieme difensivo e aggressivo: 1,6cde e 8,8-10, più 2,15 se si attribuisce a loro), ma anche da parte dell'amato stesso (qui e in 3,1ss sembra non farsi trovare facilmente, in 5,6 scompare del tutto), e infine da parte delle guardie della città (3,3; 5,7) e delle consuetudini della società in genere (8,1). L'aver accettato le proprie emozioni d'amore ha posto la donna in uno stato di libertà e di fiducia, che la rende capace di rinunciare alle proprie difese e di accettare e affrontare il rischio della propria vulnerabilità (cf in seguito anche i riferimenti di lui alla "inaccessibilità" di lei e gli incontri di lei con le guardie della città).

dove vai a pascolare il gregge,
dove lo fai riposare al meriggio (questo mezzogiorno),
perché io non sia come *vagabonda*
dietro i greggi dei tuoi compagni.

(Amato)

⁸ Se non lo sai, o bellissima tra le donne,
segui le orme del gregge
e mena a pascolare le tue caprette
presso le dimore dei pastori.

f.

1,7d *vagabonda*: con le versioni; ebraico: *k: (ô+yfñ*, da alcuni interpretato, ma inverosimilmente, nel senso di *velata* (come una prostituta? In lutto?): ma in questo senso il verbo è sempre seguito da un termine che indica la parte velata: cf Tamar in Gen 38; in ogni caso, c'è un senso di incertezza in lei. Il verbo *ta'ab*, "perdere la strada", supposto dalla correzione "*vagabonda*", gioca sull'assonanza con "pascere" *ra'ab*, richiamando l'abbinamento frequente di storie di "smarrimento" con il tema del pastore: "perché io non perda la strada dietro...".

1,7e *dietro i greggi*: 2,8; 3,1-2; 5,6; 6,1-2; *dei tuoi compagni*: cf nota a 5,1; 8,13

1,8 La "risposta" lascia un po' di suspense anche se pare interessata ad allungare il discorso: "sai dove trovarmi". La domanda di 1,7 e il proseguito in 1,9 fanno attribuire a lui, e non ad altri, la risposta. "Se non lo sai" troverà una specie di "contrappasso" in 6,12 ("la mia anima non lo sapeva").

2) 1,9-2,7 Dialogo dell'incontro. Vedi nota 1,9-2,7 ²

(Amato)

⁹ Alla [mia] cavalla del cocchio [fra cocchi di] del faraone
io ti assomiglio [ti ho sognato], amica mia.

¹⁰ Belle sono le tue guance fra i pendenti,
il tuo collo fra i vezzi di perle.

¹¹ *Faremo* per te pendenti d'oro,
con grani d'argento.

(Amata)

¹² Mentre il re è nel suo recinto (giacere accanto),
il mio nardo spande il suo profumo.

¹³ Il mio diletto è per me un sacchetto di mirra,
riposa sul mio petto
[lett. passa la notte tra i miei seni].

¹⁴ Il mio diletto è per me un grappolo di cipro
nelle vigne di Engàddi.

(Amato)

¹⁵ Come sei [eccoti] bella, amica mia, come sei bella!
I tuoi occhi sono colombe.

(Amata)

¹⁶ Come sei (eccoti) bello, mio diletto, quanto grazioso!

(Amato)

Anche il nostro letto è verdeggiante.

¹⁷ Le travi della nostra casa (delle nostre case) sono i cedri,
nostro soffitto sono i cipressi.

(Amata)

2 1 Io sono un narciso di Sharon,
un giglio delle valli.

(Amato)

² Come un giglio fra i cardì,
così la mia amata tra le fanciulle.

(Amata)

f.

1,9 lett. *a mia cavalla fra cocchi di Faraone*: stessa costruzione di 2,14 (dove le traduzioni mantengono il possessivo "mia colomba"); *fra cocchi di Faraone*: con valore di superlativo (cf 1,8; 2,2-3; 6,8-9). È forse pertinente l'uso egiziano delle cavalle per attirare e turbare l'attenzione dei cavalli nemici? Sarebbe tanto più chiaro che lui parla non solo della bellezza di lei, ma della attrazione che ne prova. Del resto, a conferma, il paragone troverà un suo sviluppo in 6,13 (cf contiguità "se non lo sai - non lo so"). Togliere l'aggettivo possessivo elude tutto questo sfondo. Inoltre, *ti assomiglio* va meglio tradotto al passato e con il senso di "immaginare, pensare" (cf Sal 50,21): "Come mia cavalla fra cocchi di Faraone ti ho sognato, amica mia".

1,9b *amica mia*: usato da lei per lui in 5,6;

1,11 *faremo*: Plurale parallelo a quello di 1,4; non c'è bisogno di attribuirlo al "coro".

1,12a *mentre*: lett. finché; *nel suo recinto*: meglio tradurre come verbo (inf. hiph'il + suff.: nel suo giacere accanto): "mentre il re mi giace accanto".

1,12b Risposta dell'amata ai complimenti precedenti; riconosce anch'essa l'attrazione di lui su di lei

1,13 *passa la notte*: in 1,7 l'appuntamento era per il meriggio. Il valore erotico che la figura della "vigna" avrà nel Cantico è qui indicato dal parallelismo con i seni di 1,13. Il Codice Vaticano salta questo versetto.

1,14 *cipro*: cf 4,13; 7,12 (dove è tradotto "villaggi"): si tratta dell'albero di henna (alcanna), arbusto coltivato come prodotto di bellezza, per tingere i capelli o le unghie.

1,15a *come sei*: lett. *eccoti*, *binnāk* alla forma femminile.

1,15b *colombe*: cf 2,14; 5,2; ma in 5,12 l'immagine delle colombe è usata per gli occhi di lui: cf nota a 4,5

1,16a *come sei*: lett. *eccoti*, *binneka*, alla forma maschile: parla lei.

1,17 *delle nostre case*: la traduzione al sing. perde il senso metaforico del testo. I due usano l'immagine della "casa" per i luoghi dei loro incontri: i cedri e i cipressi sono da intendere qui meglio come "alberi di..." e non come "legno di...": cf 2,3 "come un melo tra gli alberi del bosco"; cf plurale in 1,4 "nelle sue stanze". L'aggettivo "nostre" non indica possesso ma intimità, condivisione (cf 1,16 "il nostro letto"; 2,9 "il nostro muro", "le nostre terre" 2,12). È possibile far giocare l'allusione alla ricchezza della casa regale di Salomone? Queste allusioni "regali" troveranno piena espansione nel rievocativo e intimo dialogo finale, quando i due mostreranno di sentirsi con ogni sicurezza re e regina l'uno per l'altra (cf 8,8-12).

2,1 *narciso di Sharon, giglio delle valli*: forse lei si sottovaluta, come se dicesse "un fiore comune" (Ginsberg)? Al di là della dubbia identificazione botanica, si tratta dei fiori che nella Bibbia simboleggiano la restaurazione di Gerusalemme e la maestà del Carmelo e di Sharon (Is 35,1-2; Os 14,6-8). Lei non si sta sottovalutando, al contrario: nel mostrarsi cosciente e orgogliosa del suo fiorire, comincia il gioco di intertesto identificativo con la terra che si svilupperà lungo tutto il cantico nelle parole di lui e di lei.

2,1-2 *giglio tra i cardì*: Certo, lui risponde "sopravalutando" ("un giglio fra i cardì": unica) e introducendo il motivo dell'"unicità". Notare la sequenza ambientale dall'alto al basso all'estensione: travi-cedri, soffitto-cipressi, io-tu-giglio Sharon-valli-fanciulle *gigli* cf 2,1-2 (per l'amata); 2,16 = 6,3 (lui pascola fra i gigli); 4,5 (i seni pascolano fra i gigli); 5,13 (le labbra di lui); 6,2 (lui a cogliere gigli); 6,3 (il seno è circondato da gigli); cf nota a 4,5 circa l'avvicinamento delle due personalità con l'uso delle stesse immagini usate per entrambi.

² **Nota a 1,9-2,7.** a) Tutti e due gli "amanti" vivono e esprimono una sensualità senza imbarazzo e un candido erotismo, che il testo offre in modo "sapienziale" all'apprezzamento dei lettori. Il desiderio reciproco che nasce dall'amore mostra più di ogni altra realtà o discorso l'apertura "sociale" dell'uomo: l'amore crea unione e ricrea i partner di questa unione, aprendo i loro occhi a vedersi in modo nuovo e "inventivo". Ogni senso ne risulta come potenziato, in una rinnovata sintonia con le visioni, i suoni, i profumi e le sensazioni del cosmo.

b) Questa straordinaria sensibilità alla natura sarà una costante caratteristica dei "canti". I due amanti scoprono sé stessi e il mondo attraverso le immagini alle quali i loro sensi si aprono. Un atteggiamento mistico di contemplazione della bellezza accompagna l'uomo e la donna fin dalla nascita, e lo immedesima nello sguardo divino del Creatore, che alla fine della sua opera vide "che era cosa molto buona".

c) Pur presentandosi come un dialogo, appare fin dall'inizio come predominante il punto di vista femminile di lei, nell'iniziativa del prendere la parola, nell'espressione gioiosa del suo desiderio di lui, nella sua bellezza descritta per prima e in modo più diffuso, nella sua immagine di donna pienamente assertiva nella propria identità, dove niente viene percepito o presentato dal testo come "improprio".

³Come un melo tra gli alberi del bosco,
il mio diletto fra i giovani.

Alla sua ombra anelavo, e ora vi abito (siedo),
e dolce è il suo frutto al mio palato.

⁴Mi ha introdotto nella cella del vino
e il suo vessillo su di me è amore.

⁵Sostenetemi con focacce d'uva passa,
rinfrancatemi con pomi,
perché io sono malata d'amore.

⁶La sua sinistra è sotto il mio capo
e la sua destra mi abbraccia.

(Amata, Autore-Autrice)

⁷ Io vi scongiuro, figlie di Gerusalemme,
per le gazzelle o per le cervi dei campi:
non destate, non scuotete {dal sonno} l'amata
[lett. l'amore],
finché essa [esso] non lo voglia.

2,3 un melo: l'immagine del frutto, qui visiva gustativa e tattile, è detta di lei in 7,9 per il profumo; lei la userà di nuovo in 8,5 parlando di lui; cf nota a 4,5. Ha senso discutere se si tratta di melo (di recente implantazione nel territorio), o di albicocca, diffuso in Canaan fin dai tempi biblici, frutto che sembra molto più adatto di una mela selvatica (piccola e aspra) per le immagini cercate dai protagonisti (il frutto è morbido, dorato, carnoso e fragrante)?

2,3c alla sua ombra: cf 1,7 per il luogo dell'appuntamento al meriggio.

2,3c anelavo, abito: forme verbali al passato in forma frequentativa: "alla sua ombra *godevo e indugiavo*, mi piaceva indugiare". Notare tuttavia il progresso dei "movimenti" tra 1,12.13f; 2,3.6.

2,3d dolce è il suo frutto: per il senso del "gusto" cf ancora 4,11; 5,1.

2,4a nella cella del vino cf 1,4; cf 5,16; 7,10.

2,4b vessillo: immagine della esuberante dimostrazione d'amore; cf Sal 20,6.

2,5 sostenetemi... con pomi: anzitutto, i "pomi" sono i "frutti" del suo amato: al di là delle incertezze di traduzione e di interpretazione, lei sta esprimendo il suo desiderio erotico, di cui del resto il v. 6 rappresenta la realizzazione.

2,5c sono malata d'amore: cf 5,8; cf altri "ritornelli": 2,6; 2,7; 2,16; 3,6;

2,6 = 8,3; di per sé, rappresentazione stilizzata del fare l'amore, come confermano un parallelo sumerico nel rito del matrimonio sacro, la raffigurazione di una tavoletta mesopotamica, e il senso sessuale di "abbracciare" in Pr 5,20. "His right arm holding me close - la sua destra mi tiene vicina" (Jay, Bloch)

2,7 = 3,5 8,4; di per sé sembra continuare il discorso dell'amata (nonostante la traduzione italiana).

2,7b per le gazzelle... : la formula di giuramento "per Dio" è rimodellata sullo scenario naturale del Cantico. Si deve sentire un gioco di parole tra "gazzelle" *šbā'ôṭ* e "gli eserciti" della frase "Signore degli eserciti", con in più anche un'assonanza tra "cervi" *ay:lot* e "per Dio" "*hay 'elo'im*", come in una specie di modificazione sonora del giuramento abituale (meglio che assonanza tra "*'ayelot hassadel*" e "*'el shadda*"?

2,7c non destate, non scuotete: forme grammaticali maschili invece delle femminili (segno di epoca tarda); "dal sonno" è un'aggiunta : *)im-tf(irU w:)im-t*: (Or:ru; "svegliare", sempre in senso erotico: in 4,16 lui (o lei?) "sveglierà" il vento perché "entri nel suo giardino" e in 8,5c lei dirà "ti ho svegliato". La ripetizione è rafforzativa (cf Pr 31,1-2): "non destate mai, non scuotete mai l'amore finché esso non voglia": l'amore non può essere artificiale o calcolato, ma ha un "suo tempo": cf 2,11-13; 8,8-11. In 2,10 il verbo è diverso: *qUmī* (alzati).

Un'interpretazione suggerisce di vedervi un invito a non interferire nello sviluppo del "loro" amore, per lasciare che esso arrivi a compiersi (cf nota a 1,5-8).

I. B) 2,8-3,5 Le ricerche reciproche

3) 2,8-17 Il corteggiamento. Lui cerca lei - lei si fa cercare. Vedi nota 2,8-17 ³

(Amata)

⁸ Una voce! Il mio diletto!
Eccolo, viene
saltando per i monti,
balzando per le colline.

⁹ Somiglia il mio diletto a un capriolo
o ad un *cerbiatto*.

Eccolo, egli sta dietro il nostro muro;
guarda dalla finestra,
spia attraverso le inferriate.

¹⁰ Ora parla il mio diletto e mi dice:

((Amato, sentito e "riportato" dall'amata))

2,9 capriolo *lišbī*, che è anche un sinonimo per "bellezza"; *cerbiatto *lš'ôper** : paragoni per sinestesia: qui, come in 2,17 e 8,14: cf grazia, agilità, discrezione, desiderio; 4,5 = 7,4 il paragone è riferito ancora per sinestesia ai seni di lei. Cfr nota a 4,5 circa la stessa immagine usata per tutti e due. Notare l'inclusione con 2,17. Notare la ripetizione "il mio diletto" e i verbi accoppiati, indice dell'intensità del desiderio reciproco.

2,9c il nostro muro: se si intende il plurale non in senso possessivo, ma di intimità condivisa (il riparo per i loro incontri), si può supporre che continui a parlare l'amata, e non c'è bisogno di introdurre il coro delle Figlie di Gerusalemme, non menzionato.

2,10 notare che è lei a riportare il discorso di lui; notare anche il fatto che lui non entra, ma invita lei ad uscire: oltre alla reciprocità, ne deriva anche una certa assimilazione di lei al movimento generale dell'"apparire" primaverile della natura.

2,10b *alzati*: il dialogo è situato al mattino (cf la discussione sul riferimento temporale in 2,17); l'inclusione in 2,13c delimita la descrizione in crescendo della primavera. In 7,12 lei riprenderà il medesimo invito per lui.

2,11 tempo: primavera; *luogo:* dove? di per sé qui non si specifica un luogo; poi, v. 14, sembra che gli basti sentire la voce; tutto era cominciato con l'ascolto della voce in 2,8;

2,12d nostre terre: non in senso possessivo, ma di intimità condivisa (non è ripetitivo di

³ **Nota a 2,8-17.** a) Il linguaggio che fa appello alle sensazioni e le immagini della natura (animali, piante, geografia) esprimono un desiderio e un erotismo sereno e positivo, con una progressione finale in crescendo.

b) Il desiderio reciproco è accompagnato da un rispetto vicendevole. Non c'è nessun dominio di uno sull'altro fondato sui tradizionali rapporti fra i sessi. I due appaiono in un atteggiamento di reciproca affermazione e disponibilità. All'inizio, lui, pur arrivando "come capriolo o cerbiatto", non forza il suo entrare nello spazio di lei, ma la invita ad uscire, come in un movimento di libero e gioioso "accordo" all'offrirsi primaverile della natura. Lei risponde con un atteggiamento che unisce sentimenti di riserbo, di disponibilità consapevole, ma anche in qualche modo di precauzione e protezione, fino a prendere lei stessa l'iniziativa dell'invito a prolungare il momento dell'incontro. La reciprocità appare qui come qualcosa che va oltre l'uguaglianza, attraverso il riconoscimento della differenza e dell'autonomia di ciascuno, capace di entrare in un armonioso e goduto dialogo di domanda e risposta.

c) La sensibilità alla natura va oltre l'uso convenzionale delle immagini nelle poesie d'amore. La natura non è solo il cassetto da cui trarre paragoni descrittivi della bellezza e del desiderio, ma diventa anche "esemplare" secondo cui l'amore umano è chiamato a "modellarsi" nei ritmi, nella generosità e nella bellezza del dono. Lui e lei scoprono sé stessi nella misura con cui scoprono il mondo e si sentono parte di esso, in atteggiamento di creativa contemplazione e non di sottomessa o idoltrica adorazione.

«Alzati, amica *mia, mia* bella, e vieni!

¹¹ Perché, ecco, l'inverno è passato,
è cessata la pioggia, se n'è andata;

¹² i fiori sono apparsi nei campi,
il tempo del canto è tornato
e la voce della tortora ancora si fa sentire
nella *nostra* campagna ["nostre terre"].

¹³ Il fico ha messo fuori i primi frutti
e le viti fiorite spandono fragranza.

Alzati, amica mia, mia bella, e vieni!

¹⁴ O *mia* colomba, che stai nelle fenditure della roccia,
nei nascondigli dei dirupi,
mostrami il tuo viso,
fammi sentire la tua voce,
perché la tua voce è soave,
il tuo viso è leggiadro».

(*Amata; opp. Compagne? Figli di mia madre?*)

¹⁵ *Prendeteci* le volpi,
le volpi piccoline
che guastano le vigne,
perché le *nostre* vigne sono in fiore.

(*Amata / Ritornello*)

¹⁶ Il mio diletto è per me e io per lui.
Egli [si] pascola {il gregge} fra i gigli.

¹⁷ *Prima che [fino a che] spiri la brezza del giorno
e si allungano [fuggano] le ombre,
ritorna [aggirati], o mio diletto,
sommigliante alla gazzella
o al cerbiatto,
sopra i monti degli aromi
[sui monti divisi,
opp: sui due monti].*

"nei campi"). Cf 1,17. Goulder lo riferisce al re che accoglie una principessa straniera.

2,13b *fiorite* : il termine ebraico *semadar*, il cui preciso significato è sconosciuto (in 2,15 e 7,13 è tradotto con "fiore-fiori"), è oggi usato come nome di ragazza. Nel Ct è molto importante l'eufonia delle parole (cf 4,13 *pardes*, giardino, *abbastanza simile a semadar*), che arrivano così ad avere un valore incantatorio.

2,13 *spandono fragranza*: cf 7,13e-14a. Se le viti-vigne nei canti d'amore sono figurazioni femminili (cf 2,15), i fichi, come i pomi, sono figurazioni maschili.

2,14a *nelle fenditure*: lei appare inaccessibile a lui: cf 4,8; 7,8-9.

2,14f *viso*: lett. plurale "le tue viste", "aspetto", come è tradotto in 5,15. L'amato qui, come l'amata in 5,15, sta parlando del corpo in genere: "let me see you, all of you".

2,14 *colomba*: cf 2,10.13; 4,1.10.12; 5,2; 6,9. Qui l'immagine si adatta allo scenario di nascondimento; notare anche il riferimento alla voce: cf 8,13

2,14e *soave*: aggettivo usato in genere per i sapori e gli odori ("delizioso"), qui applicato per sinestesia alla voce.

2,14f *viso*: qui singolare: "mi piace vederti".

2,15 È meglio supporre che sia lei a parlare, esaudendo il desiderio di lui di sentire la sua voce (cf 3,3 per un discorso diretto di lei non introdotto). Sembra riapparire il tema degli ostacoli dell'amore: *come* in 5,3, lei apparentemente si rifiuta, avanza una difficoltà (le volpi), ma nello stesso tempo mette in risalto ciò che fa crescere il desiderio di lui (sono in fiore, e non sono così inaccessibile come lo sono le colombe fra le rocce), manifestando anche il suo proprio desiderio di lui ("prendeteci").

Attribuire il discorso ai "fratelli-guardiani" è un escamotage non giustificato (le altre volte che i fratelli intervengono sono sempre introdotti esplicitamente); in questo caso si metterebbe in risalto solo il pericolo. Cf 1,6 e 8,8 (cf Gdc 21,20-22).

Notare le riprese dei termini e la sonorità della terminazione *-im* ripetuta sei volte:

ʔehēzû-lânû šûʕālîm / šûʕālîm qəṭannîm / məḥabbəlîm kəṣāmîm / ûkəṣāmēnû səməḏar

2,16a = 6,3; 7,11 con lievi variazioni. Ritornello che può riassumere la reciprocità dei due nell'intera collezione: "mio diletto" 1,13.14.16; 2,3.8.9.10; "amica mia": 1,9.15; 2,2.10.13; "mia bella" 2,13; "mia colomba" 2,14.

2,16b *il gregge*: aggiunta che trascura il doppio senso di pascolare: condurre al pascolo e mangiare l'erba. In questo ritornello è lui che "pascola": "egli si pasce fra i gigli".

2,16b *fra i gigli*: In 2,2 lei era stata paragonata a "un giglio fra i cardi". I "gigli" sono menzionati in connessione con i seni in 4,5, con il grembo in 7,3, con le labbra di lui in 5,13, con lui che "raccolge gigli" in 6,2. L'immagine della bellezza che attrae in modo reciproco lui e lei.

2,17abc: *prima che spiri ... e si allungano le ombre ... ritorna...*: cf 4,6; 8,14. Le ambiguità abbondano, e probabilmente, come sovente nella poesia, sono volute. Si fa riferimento alla sera o al mattino? Lui è invitato ad allontanarsi o a stare vicino? In ogni caso, in 4,6 lui risponde riprendendo e sviluppando queste stesse parole di lei. Una corretta interpretazione dovrebbe tener conto delle tre occorrenze e delle varianti del "ritornello".

Qui, alcuni (Bloch, Garbini) vogliono interpretare nel senso di "prima dell'alba": l'incontro d'amore sarebbe così immaginato di notte e interrotto poi all'alba, trovando in questo un ulteriore argomento per parlare dei due come di una coppia non sposata (lui fuggirebbe all'alba, come sovente avviene nella letteratura amorosa più tarda).

Tuttavia: 1) nel contesto, lui arriva all'alba (cf 2,10b.13c); 2) il verbo *sahab* (CEI: "ritorna"), esprime l'idea di "girare intorno", e non può significare "fuggire" (come appare dalla risposta di lui in 4,6 tra 4,5 e 4,7); 3) Inoltre, la cong. 'ad (CEI: "prima") indica piuttosto una durata, non una scadenza: "fino a quando"; Vulgata "donec"; LXX ἕως; cf Cei "mentre" in 1,12; 4) D'altra parte *le ombre* (e non il buio) sono dette "fuggire, scomparire" (*si allungano* è un'interpretazione): ciò non può situarsi che al giungere della sera (nonostante Sal 102,12; 109,23 usino un altro verbo, si tratta sempre di ombre, e non di buio).

Il v. 17 quindi non interrompe la reciproca presenza supposta dal verso precedente, ma al contrario la prolunga: "finché spira la brezza del giorno e scompaiono le ombre, gira e rigira, o mio diletto, tu gazzella e cerbiatto, sui monti divisi". Il riferimento temporale si inserisce così nella successione 1,7 (mezzogiorno).13 (notte); 2,10.13.17 (giorno-tramonto). In 3,1 la notte introduce il tema dell'assenza, dopo la prolungata presenza notturna in 1,13 e diurna in 2,17. In 4,6 non si tratterà più dei "monti divisi", ma del "monte della mirra" e della "collina dell'incenso", e in 8,14 dei "monti degli aromi".

Notare anche che mentre all'inizio (2,8.10) è lui che ha l'iniziativa e invita lei, ora è lei che invita lui (reciprocità di asserzione).

2,17 *degli aromi*: correzione presa da 8,14 (cf 4,6). Di per sé "sui monti della divisione". Senza seguire suggerimenti fantasiosi, meglio vedere la frase in parallelismo inclusivo con l'immagine iniziale del "pascolare fra i gigli": "sulle colline divise (in due)", "sulle due colline".

(Amata)

3 1 Sul mio letto, lungo le notti, ho cercato l'amato del mio cuore; l'ho cercato, ma non l'ho trovato.
 2 «Mi alzerò e farò il giro della città; per le strade e per le piazze; voglio cercare l'amato del mio cuore». L'ho cercato, ma non l'ho trovato.
 3 Mi hanno trovato le guardie che fanno la ronda: «Avete visto l'amato del mio cuore?»
 4 Da poco le avevo oltrepassate, quando trovai l'amato del mio cuore. Lo strinsi fortemente e non lo lascerò finché non l'abbia condotto nella casa di mia madre, nella stanza della mia genitrice.

(Amata, Autore-Autrice?)

5 Io vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, per le gazzelle e per le cervi dei campi: non destate, non scuotete {dal sonno} l'amata [l'amore] finché essa [esso] non lo voglia.

4) 3,1- 5 Nella notte. Le reciproche incertezze. Lei cerca lui. Vedi nota 3,1-5 4

3,1-4 notare la tecnica delle ripetizioni: di parole riprese ad incastro da un verso all'altro, e di una frase "l'amato del mio cuore" quasi come ritornello.

3,1a *lungo le notti*: "di notte" o "notte dopo notte". Il tema della presenza-assenza dell'amato era abituale nella poesia d'amore. Sulla "ricerca" di lei, cf già 1,7 e poi 5,2-6,3. Non c'è bisogno di collegare tanto strettamente i singoli canti, così da vedere qui fallito l'appuntamento di 2,17 (se si è tradotto "prima che").

3,1b.2c *l'amato del mio cuore*: epiteto già usato in 1,7a

3,2 *della città*: totale infrazione delle consuetudini (anche dopo che incontra le guardie): la città era uno spazio per i maschi, non per una donna, per di più non accompagnata, di notte, e che rivolge la parola per prima a uomini non conosciuti (cf poi 5,7, dove le guardie avranno un comportamento più severo). Anche per questa inverosimiglianza, alcuni vogliono vedere in questo canto solo un'espressione onirica. Ma ci si può chiedere se soprattutto in poesia sia pertinente porsi a distinguere tra mondo referenziale e mondo testuale.

Il libro dei Proverbi (1,20; 8,1-3) rappresenterà la sapienza come una donna che nelle piazze e nelle strade va in cerca di "discepoli".

5,3b *avete visto*: discorso non introdotto; cf 2,15; 5,2; in ebr. notare la posizione enfatica "l'amato del mio cuore avete visto?"

3,4c *non lo lascerò*: lett. "non lo lasciai" (cf stesso parallelismo in 8,2).

3,4d *casa di mia madre*: cf 8,2,5; cf espressione simile per lui in 1,4; 2,4; cf 6,9. Qualcuno interpreta in senso figurato del corpo di lei ("nella mia casa-madre"), dal momento che invece in senso referenziale era in genere la moglie che lasciava la propria casa: cf Gen 24,67, dove è Isacco che porta Rebecca nella tenda di sua madre. Cf Gen 24,28; Rut 1,8. Cf nota sull'inversione in 7,11.

3,5 = 2,7 e la nota relativa. Il fatto stesso che questa frase ritorna come ritornello, ne fa vedere il carattere letterario convenzionale. Fuori luogo quindi intenderlo in senso referenziale (pace Goulder, che ne fa una richiesta alle altre donne dell'harem) o circostanziale (cf Gledhill, che vi vede una richiesta di dilazione dal momento che essa nel sogno è ancora sola).

I. C) 3,6-5,1 Il Sogno realizzato

5) 3,6.7-11 La regina viene incontro al re, dal deserto al palazzo reale.

Vedi nota 3,6-11 5

(Figlie di Gerusalemme; cf 3,11)

6 Che cos'è (*chi è colei*) che sale dal deserto come una colonna di fumo, esalando profumo di mirra e d'incenso e [più] d'ogni polvere aromatica?

(Amata)

7 Ecco, la lettiga [il letto] di Salomone:

sessanta prodi le stanno intorno, tra i più valorosi d'Israele.

8 Tutti sanno maneggiare la spada, sono esperti nella guerra; ognuno porta la spada al fianco contro i pericoli della notte.

9 Un baldacchino [un palazzo] s'è fatto *il re Salomone*, con legno del Libano.

10 Le sue colonne le ha fatte d'argento, d'oro la sua spalliera; il suo seggio di porpora, il centro è un ricamo d'amore

f.

3,6a *che cos'è...*: lett. "chi è questa che sale...": cf 6,10; 8,5 (dove è tradotto giustamente: "chi è colei..."); formula che drammatizza l'apparizione "straordinaria" della donna, e non attende affatto una risposta; *dal deserto*: dall'est, come l'aurore (cf 6,10).

3,6c in 1,13 la mirra era connessa con lui; cf nota a 4,5.

3,6cd si tratta di un comparativo: "profumata di mirra e d'incenso, più di ogni polvere di mercante" (allusione ai profumi portati dalla Regina di Saba e ai traffici di Salomone?). Il v. 6 nel suo insieme introduce la visione di una bellezza straordinaria, che sarà ripresa in 4,1-7, dopo la contestualizzazione matrimoniale-regale dei vv. 3,7-11.

3,7-11 Non si tratta della risposta a 3,6, ma dell'inizio di una nuova descrizione, fatta da lei (cf nota a 3,11): dopo l'arrivo (in movimento) della regina in 3,6, la descrizione dei luoghi del re (letto e padiglione-baldacchino: statici). La connessione di questa sequenza salomonica con la storia dei due amanti è da interpretare nell'insieme dell'isotopia "regale" del Cantico. Lo stile è quello degli inventari di corte, con all'inizio il nome dell'oggetto di cui si dice qualcosa; cf 1R 7,6-8; Qo 2,4-8. Le traduzioni "lettiga" e "baldacchino" dipendono dall'equivoco di considerare il v. 7 come risposta al v. 6, da cui l'introduzione di un letto e di un baldacchino "mobili", mentre non c'è nessuna traccia di "mobilità" nel testo. Inoltre, la particella interrogativa "mi" che inizia il v. 6 è sempre usata per persone, mai per oggetti inanimati.

3,9 *baldacchino*: cf nota precedente: forse la copertura del trono: cf Est 1,6; 1Re 7,7-9; 10,18-20.

3,10 *colonne*: le colonne del palazzo di Salomone erano famose: cf 1R 7,2-6.15-16; 2R 25,13-17. Qui si può pensare alle colonne che sostengono la copertura del trono dove il re stava al momento del matrimonio (cf resti a Tel-Dan).

3,10d *il centro...*: lett. "il suo interno è pavimentato con amore...". Senso oscuro.

4 **Nota a 3,1-5.** a) La "bontà" della passione nell'amore umano, supposta da questo canto, è implicita nel messaggio di profeti come Osea (2,14-16), Isaia (54,4-8; 62,1-5), Geremia (31,31-34). Se il linguaggio dell'amore umano è stato considerato dai profeti come adatto per parlare dell'amore di Dio verso il popolo, il presupposto è che la passione dell'amore è da apprezzare in sé stessa.

b) La "tenacità" è un'altra delle caratteristiche dell'amore del Dio dell'alleanza (cf Es 34,6ss; Nm 14,18; Sal 5,7; 33,5; 59,17; 89,28; 136,1-26; 145,8). Niente sembra capace di fermare l'amore di Dio. Come la tenacità è un qualità dell'amore di Dio, così è anche una qualità da ammirare nella donna del Cantico.

c) Il "coraggio" è certo un'altra risorsa dell'amore della donna del Cantico. Essa si mette a rischio fisico e sociale (cf nota a 3,2) pur di trovare il suo amato. Ciò mostra quanto grande conto essa faccia del suo sentimento.

5 **Nota a 3,6-11.** a) Se in altri canti prevalgono le immagini della natura, in questa sequenza prevalgono invece le immagini elaborate dell'artigianato o dell'arte. Anch'esse fanno parte del mondo con cui l'uomo e la donna entrano in rapporto significativo.

b) La ricchezza con cui queste "opere d'arte" sono descritte giungono ad avere una funzione di tipo "afrodisiaco", simile a quello delle immagini tolte dal mondo naturale.

c) La raffigurazione tradizionale della donna che abbandona la casa paterna per trasferirsi nella casa (del padre) dello sposo non comporta qui nessuna altra restrizione di tipo sociale patriarcale.

L'abilità artistica congiunge l'anima alle cose della terra e la innalza al di sopra di esse. Nessuna meraviglia che qualcuno l'abbia considerata come un dono della sapienza divina (cf 1Cr 22,15 e in genere i racconti della costruzione del tempio e della reggia di Salomone: 1R 5-8).

delle fanciulle di Gerusalemme.

¹¹ Uscite figlie di Sion,
guardate il re Salomone
con la corona che gli pose sua madre,
nel giorno delle sue nozze,
nel giorno della gioia del suo cuore.

3,11 *figlie di Sion*: tutti gli altri cinque canti che finiscono con il rivolgersi alle figlie di Gerusalemme sono pronunciati dall'amata: 2,7; 3,5; 5,8.16; 8,4.

3,11b per le connessioni del tema salomonico con il tema regale: la donna del Cantico parla del suo amato come di un pastore/re 1,4.12; come le figlie di Sion ammirano il re Salomone, così mirano l'amato in 1,3 e 6,1 (dopo 5,9); come la madre di Salomone gli pone la corona, così la madre di lei la istruisce in 8,2.

3,11c *sua madre*: riferimento a tradizioni estrabibliche su Salomone? In ogni caso, evidenziazione del ruolo della madre, come altrove nel Cantico (cf 1,6b; 8,2.5).

6) 4,1- 7 Primo Canto-ritratto di lei (wasf). Vedi nota a 4,1-7 ⁶

(Amato)

⁴ 1 Come sei [*Eccoti*] bella, amica mia, come sei [*eccoti*] bella!

Gli occhi tuoi sono colombe,
dietro il tuo velo [i tuoi capelli].
Le tue chiome sono un gregge di capre,
che scendono dalle pendici del Gàlaad.

² I tuoi denti come un gregge di pecore tosate,
che risalgono dal bagno;
tutte procedono appaiate,
e nessuna è senza compagna.

³ Come un nastro di porpora le tue labbra
e la tua bocca è soffusa di grazia ["il tuo parlare armonioso];
come spicchio di melagrana la tua gota
attraverso il tuo velo [i tuoi capelli].

⁴ Come la torre di Davide il tuo collo,
costruita a guisa di fortezza.
Mille scudi vi sono appesi,
tutte armature di prodi.

⁵ I tuoi seni -*shenē šaddayikh* - sono come due cerbiatti,
gemelli di una gazzella,
che pascolano fra i gigli -*sbōshannim* - .

⁶ Prima (fino a) che spiri la brezza del giorno
e si allungano [e fuggano] le ombre,
me ne andrò al monte della mirra
e alla collina dell'incenso.

⁷ Tutta bella tu sei, amica mia,
in te nessuna macchia.

4,1a: cf 1,15 con delle varianti qui aggiunte.

4,1bc *occhi-colombe* cf 5,12ab stessa immagine usata per lui; cf nota a 4,5. La metafora non è tanto descrittiva, quanto evocativa della seduzione che lei esercita su di lui.

4,1cd *velo*: antica traduzione di tendenza "apologetica" (modestia di lei): in realtà si deve tradurre "dietro i tuoi capelli" (cf Is 47,2-3 dove si tratta di una parte del corpo da "esporre", e non di un "velo" da togliere! Mostrare i capelli in pubblico era un disonore per una donna dell'antico oriente). Gli occhi di lei non sono solo oggetto di descrizione, ma sono visti nel loro guardare attivo: cf 6,5.

4,1d *chiome*: riprende e sviluppa la figura precedente dei capelli (e non del velo): stessa ripresa e sviluppo in 2,1-2 per i gigli; in 4,11 per il miele; in 4,13-14 per le spezie; *capre*: colore nero? cf 1,5: sarebbe l'unica allusione al colore dell'amata. Capre e pecore costituivano un'immagine più che normale nel paesaggio palestinese. La metafora gioca non tanto sul piano statico e descrittivo, quanto sul piano dinamico ed evocativo (movimento libero e sinestesia).

4,2a: *i tuoi denti*: in ebr. la forma *shinnayikh* è duale: le "due fila di denti"; *pecore*: colore bianco; appaiate: *mat'imôt*; tutte: *shékullam*; senza compagna: *shakullah*.

4,3 come un nastro: *keḥut hashani*: Il testo sembra giocare con i contrasti (successione nero-bianco-rosso, scendere-salire) e con le assonanze (suoni *shin* e *nun*); con l'alternarsi di immagini "molteplici" e in "coppia". Circa le "coppie", notare che l'immagine di "gemello" (4,5b) è usata poi di lui e di lei in 4,8-5,1 ("mia sorella, mia sposa"), in 5,2 (sorella mia, amica mia), e in 8,1, dove il "succhiare ai due seni di mia madre" detto per lui da lei ricorda i due "gemelli di gazzella" che sono per lui i suoi seni in 4,5 e 7,4: un esempio di immagine identificativa, per la quale cf nota a 4,5, a lato e finale).

4,2b *dal bagno*: e perciò sono davvero bianche;

4,3a *porpora*: colore rosso; se il nero delle capre connotava abbondanza e movimento, e il bianco delle pecore innocenza, il rosso della porpora connota lusso e benessere (cf 2Sam 1,24). **4,3d** *velo*: i tuoi capelli; cf sopra 4,1cd.

4,4: cf 1,9-11. Oltre le difficoltà di traduzione, l'attenzione sembra portata sugli ornamenti: di nuovo, la metafora è più evocativa che descrittiva (qui i sentimenti di ammirazione ispirati dallo splendore della bellezza e dei "trofei").

4,5 *come due cerbiatti, gemelli...*: notare le assonanze: *šenē šādāyikh kišnē ḥōpārīm*; "gemelli" richiama l'identica forma dei seni; il paragone qui e in 7,4 funziona per sinestesia o associazione di sensazioni diverse che si richiamano a vicenda e sono dal testo ugualmente evocate (es.: vista: colore discrezione ammirazione movimento; tatto: morbidezza arrendevolezza; sensazione generale: riposo fiducia; in 7,8 (grappoli d'uva) e 8,10 (torri) i paragoni funzionano in modo più univoco; ma subito dopo in 7,9-10 la sinestesia ritorna a prevalere (dalla vista, al tatto, all'odorato, al gusto).
Cfr nota a 4,5 ²

4,5: *gigli* cf nota a 2,1-2;

4,6: cf la traduzione proposta in 2,17: ora è lui che ripete in crescendo le parole di lei, quasi come risposta al suo invito; mirra, incenso: immagini associate con l'amata, cf 3,6; 4,14;

4,7: cf 7,6-7; dopo i tentativi dettagliati, il linguaggio si fa totale. Attraverso le "immagini" avviene una crescita d'identità (vista: distanza, differenza; gusto, olfatto: identificazione, comunione).

⁶ **Nota a 4,1-7.** a) Si conferma e si approfondisce la qualità della sensibilità alla natura del Cantico. Le immagini usate valorizzano aspetti gratuiti e sovente trascurati degli animali presi come termine di paragone. Il fatto che queste immagini siano usate per descrivere la straordinaria attrazione della donna amata, manifesta la grande stima in cui esse stesse sono tenute in considerazione.

b) Si conferma e si approfondisce l'apprezzamento positivo della sessualità umana.

c) Il ritratto complessivo della donna non si limita alla valorizzazione della bellezza fisica, ma traccia di lei un'immagine personale forte e ben integrata.

² **Nota a 4,5.** Prima, in 2,9-17 l'immagine del cerbiatto diceva qualcosa di lui (grazia, agilità, desiderio); ora dice qualcosa di lei, ma siccome è lui che parla, è come se egli vi veda riflessa una riposata e fiduciosa immagine di sé, dopo la corsa verso il pascolo dei gigli, dal momento che i suoi occhi "bevono" e "mangiano" la "figura" di lei (cf 2,14c). Le immagini cominciano a racchiudere la "personalità" che cresce fra i due, la loro comune identità (cf LGB 311). Stesse osservazioni per l'immagine dei gigli (cf 2,1-2), della colomba (cf 4,1bc), dei pomi (cf 7,9d), del vino (cf 5,16; 7,8-10), dei campi e del giardino (cf 7,12), della mirra (cf 3,6), dell'unicità (5,10; 6,9), dell'avorio (5,14; 7,5), del re (1,4.12; 7,6; 8,12), delle delizie (5,16; 7,7), delle aiuole del balsamo (5,13; 6,2).

7) 4,8-5,1 Il giardino dell'incontro. Vedi nota a 4,8-5,1 ⁸

(Il centro del libro e climax della prima parte)

(Amato)

⁸ {Vieni} con me dal Libano, o sposa,
con me dal Libano, vien!

Osserva dalla cima dell'Amata,
dalla cima del Senir e dell'Ermon,
dalle tane dei leoni,
dai monti dei leopardi.

⁹Tu mi hai rapito il cuore [lett. "incuorato"]
sorella mia, sposa,
tu mi hai rapito il cuore
con un solo tuo sguardo,
con una perla sola della tua collana!

¹⁰Quanto sono soavi le tue carezze,
sorella mia, sposa,
quanto più deliziose del vino le tue carezze.
L'odore dei tuoi profumi sorpassa tutti gli aromi.

¹¹Le tue labbra stillano miele vergine, o sposa,
c'è miele e latte sotto la tua lingua
e il profumo delle tue vesti
è come il profumo del Libano.

¹² Giardino chiuso (tu sei),
sorella mia, sposa,
giardino chiuso, fontana sigillata.

¹³I tuoi germogli sono un giardino di melagrane,
con i frutti più squisiti,
[alberi di] cipro con nardo,

¹⁴nardo e zafferano, cannella e cinnamòmo
con ogni specie d'alberi da incenso;
mirra e aloe con tutti i migliori aromi.

¹⁵Fontana che irrori i giardini,
pozzo d'acque vive
e ruscelli sgorganti dal Libano.

(Amata? Amato?)

¹⁶Levati (destati), aquilone, e tu, austro, vieni,
soffia nel mio giardino
si effondano i suoi aromi.

(Amata)

Venga il mio diletto nel suo giardino
e ne mangi i frutti squisiti.

m.

4,8a lett. "Con me dal Libano, o sposa, con me dal Libano vieni": per l'ordine ABAC delle parole cf 1,15; 4,1.9; 5,9; 6,9; 7,1; alcune volte con varianti in A : 4,10.12; 5,1; 6,1; fuori del Cantico cf. Sal 93,3; 67,4; B in genere è un epiteto.

sposa: kallā; delle dieci occorrenze del termine nell'AT, sei sono in questo passo del Ct; **4,8b**: Libano: 4,11.15 5,15: si passa da un luogo inaccessibile (cf 2,14) e di animali selvaggi (nella poesia amorosa egiziana è il cocodrillo a raffigurare l'inaccessibilità dell'amata), a un luogo profumato 4,11; a un luogo di sorgenti e a un giardino 4,14. Tenere presente il valore metaforico dei posti: i due non vengono ora dal Libano, come non verranno dal deserto in 8,5. La geografia serve come immagine delle caratteristiche di lui e di lei, nella loro libertà e vitalità.

4,9a rapito il cuore: lett. è possibile anche tradurre "incuorato" (forma *qittel*).

4,9b sorella mia, sposa: di nuovo in 4,10.12; 5,1; separatamente in 5,2 (mia sorella) e 4,8.11 (sposa). Sempre in senso metaforico.

4,11: notare le assonanze: *nōpēt tiṭṭōpnā^h šiptōṭāyik kallā^h dēbaš wəḥālāb tāḥat lašōnēk warē^h salmōṭāyik karē^h ləbānōn*

4,10c vino-carezze: stessa immagine e stesse parole già usate da lei in 1,2; cf note a 4,5

4,11a le tue labbra: in 5,16 medesima immagine per lui; stessa frase in Pr 5,3 (senza "verGINE", aggiunta).

4,11b: miele e latte: cf 4,1 frutti della "terra promessa". Il primo sinonimo per "miele" indica un miele abbondante allo stato naturale, il secondo un miele coltivato. L'immagine evoca delle labbra tanto i baci (cf 5,13) quanto i discorsi (cf Pr 5,3; 16,24).

4,11c le tue vesti: le foreste del Libano profumano e velano, come le vesti fanno su di lei. Cf Os 14,7-8.

4,12ac: giardino chiuso, fontana sigillata: cf 4,15; solo l'amato è invitato ad entrare: cf 4,16de; 5,1. Cf Pr 5,15-17. Sull'uso di rendere esclusive le sorgenti, cf 2Cr 32,2-4; 2R 20,20.

Il centro del libro. Ordine delle parole ABAC; cf nota a 4,8a

4,13-14 i versi sono costruiti per allitterazione sulle consonanti di "giardino - *pardes*", con l'aggiunta di *k-q* alla fine, alternate ai suoni nasali: 4,12-14: notare le riprese e le assonanze in questi versi:

12 gan nā'ūl 'āḥōṭī kallā^h gal nā'ūl ma'yan ḥāṭīm

13 šəlāḥāyik pardēs rimmōnīm 'īm pari mōgādīm kəpārīm 'im-narādīm

14 nērd wəḥarkōm qāne^h wəqinnāmōn 'īm kol-ʿāšē ləbōnā^h mōr wa'āḥālōt 'īm

kol-rā'šē ḥəšāmīm

15 ma'yan gannīm bə'er māyim ḥayyim wənōzlim min-ləbānōn

Ciò assume valore metaforico (un bel linguaggio implica un bel mondo, e reciprocamente).

A parte il cipro (henna) e lo zafferano, si tratta di spezie importate: un giardino immaginario, ma con amanti reali e concreti (l'amore stimola la fantasia!). "Pardes" è un termine di origine persiana, con il significato originario di "parco chiuso" "luogo di piacere", cf Ne 2,8 "guardiano del parco del re".

4,15: fontana che irrori: lett. "fontana di giardini", la "sorgente" di ogni frutto nel giardino; cf Pr 5,18.

4,15c: ruscelli sgorganti: in ebr. un solo termine, forse semplicemente participio (cf Ger 18,14), nel senso di "sgorganti": la freschezza dell'acqua alla sorgente si trova in parallelo con l'effondersi degli aromi in 4,16. Per un simile uso del participio, cf 2,8; 2,9; 3,6; 5,2.

4,16b soffia: la forma è però causativa: "fa' respirare il mio giardino, fa' vivere...". Cf Gen 2,7; Ez 37,9.

4,16d suo giardino: stesso passaggio da "mia vigna" (di lei) in 1,6 a "mia vigna" (di lui) in 8,12.

4,16e ne mangi i frutti squisiti: reciprocità dell'immagine usata in 2,3 per lei.

⁸ **Nota a 4,8-5,1.** a) Come altrove nel Cantico, le immagini usate nel primo segmento del canto (4,8-11) sono la prova di un grande apprezzamento della natura. Tutti i sensi sono coinvolti in questa apertura al mondo naturale. Prima che diventi metafora dell'amata, il mondo deve essere stato apprezzato nel suo intrinseco valore. Nel secondo segmento (4,12-5,1), predominano le immagini del giardino e della fontana. Le risonanze mitologiche (il paradiso edenico e albero della vita - melograno -) rafforzano le immagini della fecondità e dei piaceri del giardino. Come giardino reale e come simbolo mitico, il giardino del cantico racchiude i segreti della vita e della creazione.

b) Essendo il giardino anche metafora per l'amata, il canto progredisce nella manifestazione di un genuino apprezzamento della sessualità. Il movimento passa dal desiderio dell'amata, distante e inaccessibile, alla lode per la sua bellezza, all'invito al reciproco piacersi e alla mutua e profonda unione. L'esclamazione finale del canto estende oltre i due protagonisti l'invito a godere della gioia dell'amore. La sessualità apre ogni essere alla disponibilità di condividere il mondo dell'altro, e a godere della grazia e della bellezza che vi si trovano.

c) Il corpo umano è visto e apprezzato nel contesto della coinvolgente ammirazione e attrazione delle bellezze della natura. Non solo rispecchia molte delle caratteristiche della creazione, ma le sperimenta e ne prova reazioni appropriate. È attraverso il corpo l'uomo e la donna entrano in relazione con il mondo e tra di loro. Il nostro corpo, unico nella sua individualità, rappresenta il nostro stesso modo di esistere.

d) Altre due caratteristiche della donna del Cantico sono oggi altamente apprezzate: la prima, il suo "appartenersi", non in un isolamento centrato su sé stessa, ma in un concedersi libero e responsabile quando, come e con chi essa decide; la seconda, la sua capacità di entrare in un rapporto di reciprocità, dove nessuno domina sull'altro, anche se nel testo del Cantico, la donna sembra godere di una certa preminenza.

(Amato)

5 *Son venuto* nel mio giardino, sorella mia, sposa, e raccolgo [ho raccolto] la mia mirra e il mio balsamo; mangio [ho mangiato] il mio favo e il mio miele, bevo [ho bevuto] il mio vino e il mio latte.

(Compagni? Amato, amata)

Mangiate, amici; bevete e inebriatevi, o amati [“di carezze” “d’amore”]

5,1 Centro del Ct: : 111 linee prima, 111 linee dopo.

5,1 *son venuto*: anche tutti gli altri verbi che seguono sono al passato: ho raccolto, ho mangiato, ho bevuto.

5,1bcd: lett. "la mia mirra con il mio balsamo", etc.; stesso uso rafforzativo di "con" per le spezie di 4,13-14.

5,1ef *mangiate...*: cf ordine ABAC, cf nota a 4,8a; per le connotazioni erotiche cf Pr 5,15ss.

5,1f *di carezze*: e non "amati": le traduzioni al solito cercano di diminuire la carica erotica del testo. Cf 1,2; Pr 7,18

5,1ef cf alla fine del Cantico la simmetrica "presenza" degli "amici" in 8,13b. Ma come lì, non è necessario far intervenire un'altra voce né identificare gli "amici" (come anche in 1,7). Si può immaginare che il "duetto" precedente termini con un loro "finale" esuberante, a voci unite. In ogni caso, i lettori, come rappresentati della società con cui i due sono in una certa "tensione", sono immaginati ora dalla parte dei due amanti, e perciò in qualche modo convinti dal testo alla propria "ideologia" o rappresentazione della forza dell'amore (cf 8,6-7).

II. 5,2-8,14 SECONDA PARTE

II.A) 5,2-6,3 PERSO E RITROVATO

8) 5,2-8 Il farsi desiderare centrato su di sé. Perdita e ripresa della ricerca.

Lei si sente cercata da lui. Vedi nota a 5,2-8²

(Amata)

²Io dormo, ma il mio cuore veglia.
Un rumore! E' il mio diletto che bussa:

«Aprimi, sorella mia,
mia amica, mia colomba, perfetta mia;
perché il mio capo è bagnato di rugiada,
i miei riccioli di gocce notturne.

³«Mi sono tolta la veste;
come indossarla ancora?
Mi sono lavata i piedi;
come ancora sporcarli?».

⁴Il mio diletto ha messo la mano nello spiraglio
e un fremito mi ha sconvolta.

⁵Mi sono alzata per aprire al mio diletto
e le mie mani stillavano mirra,
fluiva mirra dalle mie dita
sulla maniglia del chiavistello.

⁶Ho aperto allora al mio diletto,
ma il mio diletto già se n'era andato, era scomparso.
Io venni meno, per la sua scomparsa [lett. per la sua parola].
L'ho cercato, ma non l'ho trovato,
l'ho chiamato, ma non m'ha risposto.

⁷Mi han trovato le guardie che perlustrano la città;
mi han percosso, mi hanno ferito,

5,2: cf var. 3,1-4; 8,1-2. Il Cantico non distingue nettamente tra realtà, sogno, fantasia.

5,2c *Aprimi*: discorso diretto non introdotto (senso di urgenza); cf 2,15; 3,3; diversamente, e con effetto diverso, in 2,10.

5,2cde *mia ... perché...*: notare gli epiteti che riprendono tutti gli elogi

5,3 Come in 2,15 lei apparentemente si rifiuta, ma in realtà si fa più desiderabile.

5,4b lett. "le mie viscere si eccitarono su lui". Cf Ger 31,20. Il Cantico sembra preferire la preposizione "su" a "per": cf 7,11. Si tratta di una frase idiomatica, che linguisticamente non permette di vedervi un significato diverso da quello consueto (*pace* a Garbini e a quanti immaginano qui il sogno di un rapporto tra i due). Così come non c'è bisogno di ripescare l'usanza (romana) di ungere la maniglia esterna della porta della casa dove abitava una giovane disdegnosa. Basta invece riferirsi al contesto immediato del v. 3: lei, apparentemente riluttante, in realtà si è fatta bella e si è profumata per lui.

5,6b *se n'era andato*: meglio non fantasticare sui motivi, "realistici" o "psicologici", per la sua fuga: es. le guardie del v. 7 che stanno passando; o l'attesa delusa di lui a causa del ritardo di lei (notare l'effetto di indugio del v. 5). Di fatto, il testo "toglie" la presenza di lui di fronte a una strumentale e compiaciuta attenzione di lei a sé stessa. La seconda parte del Cantico comincia con una sofferta esperienza (che servirà da "lezione"?).

5,6c *venni meno*: lett. "la mia vita se ne andò", "qualcosa in me morì";

per la sua parola: la trad. Cei e molte altre correggono, ma forse è meglio "rassegnarsi" a non inventare un proprio testo (tanto più che i commentatori sembrano in genere più pedanti epigrafisti che poeti innamorati), e invece valorizzare ciò che è nel testo: la ragazza ripensa a ciò che ha perso e che le parole di lui all'inizio della scena le avevano fatto tanto desiderare (cf 5,2).

5,6d: *ma non l'ho trovato*: diversamente da 3,3-4, dove il ritrovamento avviene subito; anche la sintassi ora è molto più drammatica: cf il soggetto ripetuto alla fine: "quelle guardie delle mura".

5,7a: *le guardie*: cf 1,6,7; il mondo amico-nemico; sofferenza di chi ama in una società patriarcale. La ripetizione alla fine della frase è un effetto ricercato di stile drammatico, perso in molte traduzioni.

² **Nota a 5,2-8.** a) Le immagini prese dalla natura sono qui soltanto due: la colomba, in riferimento alla figura totale di lei (altre volte l'immagine è usata in riferimento agli occhi di lei: 1,15b; 4,1, o di lui: 5,12) e la mirra, in riferimento al desiderio estatico di lei. La natura non serve qui soltanto per descrivere l'aspetto fisico della donna, ma anche i suoi sentimenti. Un di sentimento di comunione unisce il poeta (autore / lettore) con il mondo della natura, di cui si sente parte integrante. Come i sentimenti hanno fatto nascere le immagini, così le immagini possono far nascere i sentimenti.

b) Per quanto riguarda la dimensione sessuale, il canto si muove sul motivo dell'assenza-presenza-assenza e i sentimenti espressi corrispondono a questo movimento. Da una parte, il desiderio è intenso da parte di tutti e due, d'altra parte da parte ancora di tutti e due c'è una specie di "esitazione" all'interno dello stesso desiderio, come appare dalle motivazioni poste avanti da lui (quasi che avesse bisogno di un riparo dalla notte) e da lei (quasi che l'alzarsi per aprire gli fosse a sfavore). Sovente, una medesima ambivalenza è sperimentata nei riguardi della sessualità: da una parte la si valorizza fino a farne un sacramento, da un'altra se ne ha paura fino a condannarla. In definitiva, appare che non si tratta di una dimensione "inventata" dall'umanità, ma di una dimensione che sfida ogni uomo e ogni donna ad aprirsi ad un orizzonte più ampio del proprio interesse.

c) Ciò appare anche dal rischio cui la donna si espone in questo canto: la sua passione la porta ad affrontare uno spazio, quello della città, che di per sé le riservava soltanto pericoli. Essa tuttavia è sufficientemente padrona di sé e capace di autonome decisioni da poter accettare la propria vulnerabilità. Il desiderio appassionato e la ricerca del suo compimento possono far emergere le migliori qualità e le più esigenti virtù.

Essa si è conquistata una libertà di movimento da cercare chi lei ha scelto, e non chi altri hanno scelto per lei; essa si prende una libertà di espressione da poter rivolgersi alle altre donne senza alcuna paura di rivelare la profondità delle sue emozioni. Una tale sana immagine di sé e un tale coraggio sono qualità grandemente apprezzate nella spiritualità contemporanea.

d) Infine, appare anche in questo canto una profonda reciprocità di rapporto. Anche se raccontato dal punto di vista della donna, il racconto mostra che nessuno dei due partner è in atteggiamento aggressivo o passivo nei riguardi dell'altro. Da una parte è il desiderio dell'uomo che inizia il movimento, ma d'altra parte è l'altrettanto forte desiderio della donna che lo porta a compimento, con la sua appassionata ricerca. Gli stereotipi dell'iniziativa dell'uomo e della passività della donna non hanno qui alcun corso. L'antropologia qui presupposta accetta ogni persona come unica e con proprie e distinte qualità e capacità. È proprio questa unicità che fa dell'amore umano un'avventura tanto coinvolgente.

mi han tolto il mantello
 le guardie delle mura.
⁸ *Io vi scongiuro*, figlie di Gerusalemme,
 se trovate il mio diletto,
 che cosa gli racconterete?
 Che sono malata d'amore!

5,8 Notare la differenza di questo "scongiuro" rispetto agli altri (2,7; 3,5; 8,4), in cui chiede invece di "non svegliare l'amore". Notare anche lo stile domanda-risposta (cf Os 9,14) e l'ordine delle parole in **5,8d** "malata d'amore sono io".

9) 5,9-6,3 Domanda e risposta.

a) **Primo e unico canto-ritratto di lui** (Tre di lei: 4,1-7; 6,4-10; 7,1-10a.)

Cfr nota a 5,9-6,3. ¹⁰

(Figlie di Gerusalemme)

⁹Che ha il tuo diletto di diverso da un altro,
 o tu, la più bella fra le donne?
 Che ha il tuo diletto di diverso da un altro,
 perché così ci scongiuri?

(Amata)

¹⁰Il mio diletto è bianco e vermiglio,
 riconoscibile fra mille e mille.

¹¹Il suo capo è oro, oro puro,
 i suoi riccioli grappoli di palma,
 neri come il corvo.

¹²I suoi occhi, come colombe
 su ruscelli di acqua;
 [i suoi denti] bagnati nel latte,
 posti in un castone.

¹³Le sue guance, come aiuole (letto) di balsamo,
 aiuole (torri) di erbe profumate;

le sue labbra sono gigli,
 che stillano fluida mirra.

¹⁴Le sue mani sono anelli d'oro,
 incastonati di gemme di Tarsis.

Il suo petto (ventre) è tutto d'avorio,
 tempestato di zaffiri.

¹⁵Le sue gambe, colonne di alabastro,
 posate su basi d'oro puro.

Il suo aspetto è quello del Libano,
 magnifico come i cedri.

¹⁶Dolcezza è il suo palato;
 egli è tutto delizie!

Questo è il mio diletto, questo è il mio amico,
 o figlie di Gerusalemme.

5,9: l'esitazione delle Figlie di Gerusalemme, oltre che indicare un certo scetticismo, ha anche come scopo di lanciare la descrizione di lui: l'insistere sulla bellezza e sull'attrazione reciproca e unica (da parte di lui: 1,9-11.15; 4,1.9; 6,4.9; da parte di lei: 2,16; 6,3; 7,11) ha dunque anche lo scopo di riaffermare di fronte agli altri il proprio "diritto" a cercarsi (cf nota a 1,5-8). Dopo le sue parole di lode, l'amata sentirà le sue compagne anche come troppo ben disposte: esse si offrono a "cercarlo con lei", ma lei dirà che a questo punto l'affare è soltanto suo. Una certa tensione con le Figlie di Gerusalemme si potrà notare anche in 7,1 (o 6,13).

5,10a: *bianco e vermiglio*: nonostante l'infelice traduzione, gli aggettivi richiamano il modo abituale di lodare l'aspetto di Davide (cf 1Sam 16,12; 17,42) e dei re di Gerusalemme (Lam 4,7); curiosamente, ammira l'abbronzatura dell'uomo, mentre si scusava della propria in 1,5-6. La traduzione "Il mio amato è latte e vino, una torre su mille" ha il vantaggio non solo di riferire i colori all'apparenza esteriore, ma anche di richiamare i le qualità interiori che ai colori sono abbinati: salute, forza, ma anche dolcezza e sensualità inebriante (cf Pr 23,31): le due linee che pervadono tutta la descrizione che segue, e che, per quanto riguarda le parti del corpo, comincia e termina nell'oro.

5,12a *colombe*: in 1,15b l'immagine era per gli occhi di lei: cf nota a 4,5.

5,12c *i suoi denti*: assente in ebraico. L'aggiunta inventa un testo, nel tentativo di rendere più comprensibile l'immagine.

5,13a *aiuole*: TM "letto"; cf la barba profumata di Aronne in Sal 133,2

5,13b *aiuole*: TM "torri"; paragone che "aumenta" su quello precedente: "letto... no, torri...". Per le torri, cf 4,4; 7,4 (collo), 7,4 (naso), 8,10 (seni), sempre come metafora iperbolica.

5,13c: *gigli* cf 2,1; 4,5; cf 5,16. Qui la punta dell'immagine sembra il profumo. In 4,11 le labbra di lei erano connesse con il miele. Le altre ricorrenze della mirra come profumo inebriante sono connesse con un significato erotico: 1,13; 3,6; 4,6.14; 5,1.5.

5,14a *mani*: usato anche per "braccia".

5,14c: *petto*: altrove lett. "intestino"; cf il termine simile nell'aramaico di Dn 2,32 (il ventre di bronzo); cf 7,3 dove per lei si usa il termine usuale *beten*. Qui il termine è preso dalla scultura. Tentativo di "differenziare" la caratterizzazione dei due amanti? Non è necessario dettagliare maggiormente la corrispondenza tra l'immagine e la parte del corpo cui essa si riferisce. La poesia ha un diverso modo di procedere rispetto alla pedanteria delle rassomiglianze univoche ed immediate. Il "corpo" e il "mondo" sono due "linguaggi" per dire la propria crescente comprensione di sé e delle cose. A volte è l'immagine del mondo che sembra prevalere sulla immediata visibilità del corpo, ed è soprattutto in questi casi che appare come non è possibile scoprire o dire qualcosa di sé se non "passando fuori" di sé stessi, in un discorso "spiazzato", "para-bolico" (posto a fianco).

5,16a: *dolcezza*: lett. "dolce vino è il suo palato", allusione ai suoi baci: cf 7,10 dove la stessa immagine è detta di lei. Cf nota a 4,5. Nello stesso tempo, il riferimento può essere anche alla "voce" (cf 4,11 per lei). Prima in 2,13 aveva accennato alle "parole" dell'amato in modo indiretto; ora ne parla in modo diretto; circa "voce, labbra" cf 2,8.10.14; 4,11; per l'effetto contrario del silenzio, cf 3,1.

5,16b *egli è tutto delizie*: cf medesima finale globalizzante nella descrizione di lei, in 4,7.

5,16cd: come per dire "capite ora che cosa voglio dire?". Le amiche si dimostrano ora convinte.

¹⁰ **Nota a 5,9-6,3.** Alcuni aspetti di questi canto hanno grande risonanza nella sensibilità contemporanea. a) Anzitutto, qui è la donna che descrive e loda la bellezza di lui. Ciò rappresenta l'inverso del luogo comune dell'uomo che parla della bellezza della donna, come anche del luogo comune che la donna sia interessata soltanto dalla forza fisica di lui, nella quale trova rifugio e protezione. Inoltre, si noti come la donna descriva e lodi con eguale naturalezza e ammirazione non solo il capo e il volto, cioè quelle parti del corpo che potevano essere osservate senza rischio di essere accusata di comportamento indecoroso, ma anche l'addome, le gambe e i piedi di lui. Non si tratta di una descrizione pruriginosa, ma di una genuina ammirazione della forma e della sostanza di lui.

b) In secondo luogo, è da notare l'atteggiamento della donna nei riguardi della sessualità. Le sue descrizioni della bellezza di lui sono nello stesso tempo delicate e provocanti. Le sue immagini sono sensuali, ma non oscene, terrene, ma non volgari, esplicite, ma non lascive. Per lei, la sessualità è una componente integrale del suo mondo e del suo amore, non uno strumento di manipolazione o di aggressione. Il luogo comune sul "romanticismo" della donna rispetto alla "passione" dell'uomo non trova nel Cantico alcuna occasione per sottovalutare il "punto di vista" di lei.

c) Anche in questo canto, la reciprocità ha un grande ruolo: dopo aver cantato le lodi di lui, la donna termina dicendo: "io sono per il mio diletto, e il mio diletto è per me". La reciprocità aggiunge all'uguaglianza un aspetto di dinamismo che include uno scambio continuo. La reciprocità rispetta la differenza di ciascuno, accettando anche quanto in una relazione può essere reciproco senza essere strettamente uguale.

d) La sensibilità alla natura fornisce la maggior parte delle immagini usate per cantare le bellezze di lui. In questo scambio di metafore, le qualità della natura diventano le qualità di lui e reciprocamente. Le lodi dell'uomo danno onore agli elementi della natura con cui è messo in relazione.

(Figlie di Gerusalemme)

6¹ Dov'è andato il tuo diletto,
o bella fra le donne?
Dove si è recato il tuo diletto,
perché noi lo possiamo cercare con te?

(Amata)

²Il mio diletto era sceso nel suo giardino
fra le aiuole del balsamo
a pascolare {il gregge} nei giardini
e a cogliere gigli.
³Io sono per il mio diletto e il mio diletto è per me;
egli pascola [il gregge] tra i gigli.

(Amato)

⁴Tu sei bella, amica mia, come Tirza,
leggiadra come Gerusalemme,
terribile come schiere a vessilli spiegati.

⁵Distogli da me i tuoi occhi:
il loro sguardo mi turba.

Le tue chiome sono come un gregge di capre
che scendono dal Gàlaad.

⁶I tuoi denti come un gregge di pecore
che risalgono dal bagno.
Tutte procedono appaiate
e nessuna è senza compagna.

⁷Come spicchio di melagrana la tua gota,
attraverso il tuo velo.

⁸Sessanta sono le regine,
ottanta le altre spose,
le fanciulle senza numero.

⁹Ma unica è la mia colomba, la mia perfetta,
ella è l'unica di sua madre,
la preferita (splendente per) della sua genitrice.

L'hanno vista le giovani e l'hanno detta beata,
le regine e le altre spose ne hanno intessuto le lodi.

(Lodi)

¹⁰Chi è costei che sorge come l'aurora,

b) 6,1-3 Domanda e risposta. Ritrovamento. È soltanto mio.

6,1 cf nota a 5,9

6,2: cf 6,11 che riprende questo verso, ma come conferma da parte di lui. Qui lei sembra rispondere che solo a lei spetta cercarlo: cf 5,8, dove aveva detto solo "se trovate il mio diletto", senza invitare nessuna altra a cercarlo con lei.

6,2b *aiuole del balsamo*: in 5,13 l'immagine era riferita a lui. Cf nota a 4,5.6,2c *nei giardini*: plurale di estensione locale;6,2c.3b *il gregge*: solita aggiunta fuorviante; pascolare ha qui il senso di "pascersi"

6,3: cf 2,16 in ordine inverso 7,11. I due si ritrovano, e lui ricomincerà in 6,4 un discorso di seduzione.

II.2) 6,4-8,4 Unione e intimità difese

Due diversi ritornelli (6,3 e 8,4) segnano l'inizio e la fine di questa sezione, segmentata al suo interno da altre inclusioni (cf 6,4,10; 7,11). Notare le rassomiglianze con la sezione 3,6-5,1.

10) 6,4-12 L'unica e la sola. Secondo Canto-ritratto di lei. Cf nota a 6,4-10. ¹¹

6,4a *come Tirza*: inversione rispetto ai numerosi casi in cui una città è paragonata a una donna. Nominare le città-capitali (del nord e del sud) è conforme all'isotopia regale del Cantico che rappresenta i due amanti come "re" e "regina". Inoltre, assonanza con la radice *ratsa* (favorire, accettare con favore). Gerusalemme è "la gioia di tutta la terra" (Sal 48,3), "splendore di bellezza".

6,4c: *terribile*: *Yayummfh* anticipa il turbamento del verso seguente e le immagini cosmiche di 6,10. Non c'è bisogno di ricorrere ad una transizione dal senso letterale, come avviene di frequente nei linguaggi moderni, ad es. in usi come "mostroso, bestiale" etc.

6,4c *come schiere a vessilli spiegati*: in ebraico c'è un solo termine: *kannidgf10t*; traduzione ormai tradizionale, ma fantasiosa: nel testo non si parla di schiere. L'immagine militare è in realtà presa a prestito dal contesto di Abacuc 1,7 dove compare un'altra forma del medesimo aggettivo, e può trovare correlazione con l'immagine della torre usata in 4,4 e con le città capitali fortificate appena nominate. Stessa radice (dgl "essere prominente") del termine tradotto in 5,10 con "riconoscibile". Qui si tratta di un participio passivo nominalizzato (art. det.): "coloro che sono prominenti, che si impongono all'attenzione". Le tre immagini iniziali danno in realtà il tono al "wasf" che segue, dove prevalgono allusioni di magnificenza e splendore, rispetto alle delicate scene della natura dei canti precedenti. Cf 6,10c.

6,5 *mi turba*: cf un crescendo nella descrizione degli occhi di lei: 1,15 (i tuoi occhi sono colombe); 4,1 (i tuoi occhi sono colombe dietro i tuoi capelli); 4,9 "tu mi hai rapito il cuore con un solo tuo sguardo). In 6,5, come in 4,9, non solo si descrive, ma si dicono gli effetti; il turbamento è qui conforme al carattere "intimidante" di questa seconda descrizione di lei. Sugli occhi, ancora 7,5. È possibile un gioco di assonanza tra colomba *yonah* e il verbo *yanah* "opprimere".

6,8 *sessanta, ottanta*: tipiche cifre tonde per dire un grande numero; cf 3,7, dove "sessanta prodi" stanno attorno al re; cf l'uso in sequenza di tre e di quattro (di cui sessanta e ottanta sono multipli): Am 1,3.6.9; 2,1. Con la menzione delle regine in 6,9, rafforza l'isotopia regale del Cantico (1,12; 3,6-11). Non si tratta di descrivere un "harem" concreto (la Bibbia avrebbe usato in questo caso non "regine" ma "mogli del re"), ma di confrontare l'amata con il resto delle donne (il numero cresce con il decrescere del rango sociale). Il canto passa qui dalla seconda alla terza persona.

6,9a *unica*: cf parallela affermazione di unicità per lui in 5,10. Cf nota a 4,5.6,9b: *madre*: cf 3,4; 4,5; 8,1.

6,9c *la preferita*: *bara*, "pura, senza macchia", da qui l'idea di "luminosa, splendente". In 6,10 lo stesso termine usato in connessione con il sole è tradotto con "fulgida". Simmetrico ruolo della madre per lui in 3,11. Si sottolinea la posizione prominente di lei anche nella sua famiglia.

6,10 Saluto di lode annunciato nel verso precedente 6,9de e che esprime la partecipazione delle donne nominate in 6,8. Le immagini sono ora tolte dall'astronomia: stella del mattino (aurora), sole, luna, stelle più belle.

6,10a *chi è ...*: saluto parallelo a 3,6? Di là sessanta prodi attorno a lui, qui sessanta regine attorno a lei; *come l'aurora*: o *come la stella del mattino*, in parallelismo con gli astri nominati subito dopo.

6,10c *come schiere a vessilli spiegati*: "come *nidgalot*". Ogni volta che nel corpus biblico la luna e il sole sono seguiti da un terzo termine, si tratta di stelle. In 5,10 la stessa radice

¹¹ Nota a 6,4-10. Oltre che dalla natura, le immagini sono qui tolte dalle opere artigianali o artistiche e dal cosmo. Le opere dell'ingegno dell'uomo aggiungono una dimensione supplementare di bellezza agli elementi naturali. Inoltre, le immagini delle due città capitali insieme con quelle del sole, della luna e delle stelle, contribuiscono a dare alla donna un senso di autonomia e di imponenza, molto diversa da quella abitudinaria di dolcezza e fragilità. Per essere riconosciuti nella propria dignità e unicità, non è necessario passare per l'uniformità ai modelli consuetudinari.

bella come la luna, fulgida [lett. immacolata] come il sole, terribile come schiere a vessilli spiegati?»

(Amato)

¹¹ Nel giardino dei noci io sono sceso, per vedere il verdeggiare della valle, per vedere se la vite metteva germogli, se fiorivano i melograni.

¹² Non {lo} so, {ma} il mio desiderio [anima] [ella] mi ha posto sui carri di Ammi-nadib [mio popolo-principe] [= Come fuori di me, lei mi ha posto sul più bello dei carri].

dagal significava "prominente, sovrastante, cospicuo". Si tratta di un participio passivo plurale nominalizzato, che dovrebbe indicare un genere di stelle particolarmente luminoso (terribile come stella cometa?...). Sui sentimenti di ammirato timore degli ebrei in riferimento alle stelle, cf Gb 9,8; 38,31-33; Am 5,8.

6,11-12 Lui e lei: Il giardino e il carro più bello.

6,11 *giardino di noci*: le noci avevano un valore magico e afrodisiaco; cf 4,12-5,1 dove è lui che parla di lei come di un giardino; ma anche lei si immagina con lui in un giardino in 7,12 (simile a 6,11). Cf nota a 4,5. La LXX aggiunge a 6,11 "Li ti darò il mio amore", supponendo che qui sia lei a parlare. Diverse considerazioni contestuali (giardino, melograno) fanno preferire l'attribuzione dei versi 6,11-12 all'amato, ponendo questi versi in parallelismo con lo scendere di lui in 6,2. Nel contesto consuetudinario del Cantico, poi, è sempre l'uomo che "va da lei", non l'inverso (cf 2,8-14; 5,2-6; cf 5,1; 6,2; cf 2,17, 8,14).

6,11b *il verdeggiare della valle*: opp. "il nuovo verde del ruscello"; cf l'immagine della sorgente e dei ruscelli in 4,12.15.

6,11c *vite*: cf 1,6 2,15 / 7,13 8,11-12

6,12 *non so, il mio cuore*: TM: *la mia anima non ha saputo*: frase convenzionale per dire l'intensità di un'emozione, "come fuori di me"; "la mia anima" è soggetto del verbo "sapere" che precede (il mio cuore non ha saputo), non del verbo che segue (il mio cuore mi ha posto), il quale, essendo al femminile, ha lei come soggetto (lei mi ha posto): "come fuori di me, lei mi ha posto sul più bello dei carri": arriva a esplicitazione e compimento l'immagine di 1,9: "come la mia cavalla fra i cocchi del Faraone io ti ho sognato, amica mia". Si tratta del verso considerato più difficile di tutto il Cantico, alcune volte o messo come intraducibile.

Per la sequenza dei vv. 11 (giardino)-12 (incontro intimo), cf la medesima successione in 4,16 (giardino)-5,1 (incontro intimo).

Il "non so" di 6,12 inverte in un certo modo "se non lo sai" di 1,8.

11) 7,1-11 Domanda e risposta. Terzo canto-ritratto di lei e sua pronta risposta. La sua bellezza è solo per lui.

7,1-8 Terzo Canto-ritratto di lei Vedi nota su 7,1-11, ¹²

(Figlie di Gerusalemme?)

7 ¹[6¹³]«Volgiti, volgiti, Sulammita, volgiti, volgiti: vogliamo ammirarti».

(Amata)

«Che [perché] ammirate nella Sulammita durante [lett. come] la danza a due schiere?».

(Amato)

²«Come son belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di principe!

Le curve dei tuoi fianchi sono come monili, opera di mani d'artista.

³Il tuo ombelico è una coppa rotonda che non manca mai di vino drogato.

Il tuo ventre è un mucchio di grano, circondato da gigli.

7,1 come in 5,9, il "coro" delle Figlie di Gerusalemme provoca una descrizione di lui, ora la domanda provoca una nuova descrizione di lei; l'ordine delle parole è quello ABAC; cf Gdc 5,12.

7,1a *volgiti*: in genere il verbo *shub* modifica un secondo verbo, nel senso di "continua a...", secondo verbo qui non espresso, perché chiaro dal contesto (danzare): "Ancora, ancora, Sulammita, ..." "bis, bis..."

7,1c *che ammirate*: lett. anche *perché*; se in 7,1cd è lei a parlare ("perché state a guardare ... come se fosse la danza a due schiere?"), la sua risposta è da considerare sulla linea di 1,5-6 e 8,10: lei rifiuta di essere un oggetto esotico per occhi estranei. Solo l'amato può parlare di lei, e lo farà in termini molto più intimi e coinvolgenti che nei precedenti "canti".

Sulammit per la forma lessicale probabilmente: "la gerusalemmita" (cf Mt 15,39 per "la magdalena" (di Magdala); in ogni caso, sono presenti le assonanze con "Salomone", di cui potrebbe evocare una forma femminile, e con *shalom*, pace (cf 8,10).

7,2a *piedi*: al plurale, meglio "passi"; *belli*, si riferisce anche al suono dei passi nella danza.

7,2d *opera di mani d'artista*: la seconda parte della metafora sviluppa l'immagine della natura, e va riferita ad essa, non alla parte del corpo che viene descritta. Così anche nelle metafore seguenti, costruite tutte in modo parallelo.

7,3a *coppa rotonda*: lett. "coppa di luna". Cf Ez 16,4; Pr 3,8 per la traduzione "ombelico". Nessun motivo costringente per supporre un eufemismo. Le metafore dell'ombelico e del ventre uniscono le immagini del mangiare e del bere.

7,3b *che non manca ...*: "non manchi mai" cf Qo 9,8 "In ogni tempo le tue vesti siano bianche e il profumo non manchi sul tuo capo".

7,4 cf 4,5; qui manca il riferimento ai gigli, sia perché già menzionati appena prima, sia

¹² **Nota su 7,1-11.** Il terzo canto-ritratto di lei è in continuità con i precedenti, ma segna anche un climax sia rispetto ad essi sia nello sviluppo del libro. Anzitutto, anche questo terzo canto si presenta come un "risposta" o una lode "pubblica": il primo canto-ritratto di lei (4,1-7) arrivava dopo la domanda formulare di 3,6 (Chi è colei che sale dal deserto...) e l'invito alle Figlie di Gerusalemme di 3,11 (Uscite, Figlie di Sion...); l'unico canto-ritratto di lui (5,10-16) era introdotto dalla domanda delle Figlie di Gerusalemme in 5,9 (Che ha il tuo diletto di diverso da un altro...); il secondo canto-ritratto di lei (6,4-9) giunge come risposta rassicurante di lui alla angosciata ricerca fatta da lei insieme con le Figlie di Gerusalemme (cf 6,1 Dov'è andato il tuo diletto...). Come i precedenti canti, anche questo terzo termina con una frase generale che porta a sintesi totalizzante la descrizione dei precedenti particolari: cf 4,7 Tutta bella sei amica mia...; 5,16 Egli è tutto delizie; 6,9 Unica è la mia colomba, la mia perfetta...; così 7,7 Quanto sei bella e quanto sei graziosa, amore, nelle delizie.

In secondo luogo, rispetto ai precedenti canti, quest'ultimo segna certamente un climax sia nel tipo di descrizione più intima e coinvolgente di lei sia nella conclusione dell'intimità e del dono reciproco esplicitamente affermati, anche come tappa conclusiva di un lungo cammino di desiderio e di avvicinamento (7,8-11).

Una conferma di questo "progresso" viene sia dalla variazione inclusa nel ritornello conclusivo di 7,11 rispetto a 2,16 e 6,3, sia dal confronto dell'invito di lei in 7,12-14 con il precedente invito di lui in 2,10-13.

⁴I tuoi due seni come due cerbiatti,
gemelli di gazzella.

⁵Il tuo collo come una torre d'avorio;
i tuoi occhi sono come i laghetti di Chesbòn,
presso la porta di Bat-Rabbim [della figlia di eroi];
il tuo naso come la torre del Libano
che fa la guardia verso Damasco.

⁶Il tuo capo si erge su di te come il Carmelo
e la chioma del tuo capo è come la porpora;
un re è stato preso [lett. imprigionato] dalle tue trecce».

⁷Quanto sei bella e quanto sei graziosa [dolce],
o amore, figlia di [nelle] delizie!

⁸La tua statura rassomiglia (rassomigliava) a una palma
e i tuoi seni ai grappoli.

⁹Ho detto: «Salirò sulla palma,
coglierò i suoi grappoli di datteri;
mi siano i tuoi seni come grappoli d'uva
e il profumo del tuo respiro come di pomi {».

¹⁰ {«} [e] Il tuo palato {è} come vino squisito,

(Amata)

Che [e] scorre dritto [verso le dritture] verso il mio diletto
e fluisce sulle labbra e sui denti!
[lett. sulle labbra dei dormienti].

¹¹Io sono per il mio diletto
e la sua brama è verso di me.

per la costruzione parallela delle metafore in questo canto, che terminano sempre con un'aggiunta descrittiva.

7,5a *torre d'avorio*: cf 4,4; l'avorio, immagine di materiale prezioso usato per lui: cf 5,14; un collo lungo è lodato anche nella poesia d'amore egiziana. Questa metafora non rispetta il parallelismo delle altre (è forse aggiunta? cf l'immagine della torre ripetuta per il naso). Ogni volta che la torre è menzionata, non sembra che lo sia per la sua dimensione, ma per qualche altra caratteristica ad essa connessa (cf 4,4 gli ornamenti; 7,4 la preziosità dell'apparenza).

7,5b *Cheshbon*: antica capitale e luogo ricco di acque; lo stesso termine *'ayin* significa "occhio" e "sorgente". In 5,12, gli occhi di lui erano associati con le colombe presso sorgenti o ruscelli d'acqua.

7,5c *bat-rabbim* deve trattarsi di un epiteto della città di Cheshbon, forse inventato sul modello "figlia di Sion": "figlia di grandi" (cf 7,2).

7,5d *come torre del Libano...*: come nelle due occorrenze dell'immagine della torre in riferimento al collo (4,4; 7,5), il punto di attenzione è forse la linearità del naso. L'allusione qui può essere anche ai promontori del monte dai quali le torri si affacciano sulla strada per Damasco. Si noti che tutte le località geografiche nominate si trovano lungo le più importanti strade verso il nord (la via regia e la via del mare).

7,6a *Carmelo*: coperto di boschi, simbolo di bellezza maestosa: cf Ger 50,1; Am 1,2; Na 1,4; Is 33,9; 35,2 (con Sharon e il Libano). Sulla vicina costa si sono trovati stabilimenti dove si produceva la porpora. Inoltre, *karmel* è vicino per assonanza a *karmil*, termine indicante un "vestito cremisi", e sempre seguito nella Bibbia da un parallelo "vestito di porpora".

7,6c *un re*: lui stesso si designa come un re; lei aveva usato la medesima immagine in 1,4.12; sull'isotopia regale cf ancora: 1,17; 3,7.11; 5,10; 6,4.12; 8,12. D'altra parte questo canto era cominciato parlando di lei come di una "figlia di principe" (7,2).

Cf nota a 4,5.

7,7a *graziosa*: *na'amt* si usa per ciò che piace all'orecchio o al palato, quindi meglio "dolce".

7,7b *figlia di delizie*: frutto di emendamento in *bat-a'anugim* (*bat* figlia) del TM *ba-ta'anugim* (*ba* prep. in, tra"): cf 1,8; 2,3; simile costruzione comparativa in 4,10; 5,9-10; 6,8-9. Come frase finale della descrizione, fa da contrappunto alla frase finale di lei in 5,16: "egli è tutto delizie"; ugualmente, la frase finale in 4,7 passava dai dettagli al generale. È vero che in ebraico mai troviamo il termine astratto "amore" rivolto alla persona amata, ma nemmeno lo si trova come termine di un discorso diretto: improbabile quindi pensare qui a una personificazione dell'amore (femm. in ebraico), come per la personificazione della "sapienza" in Pr 7,4; 8,1; 9,1. L'uso del nome astratto alla fine della descrizione concreta, suggerisce il senso che lei è come l'incarnazione della bellezza dell'amore, promessa visiva a tutti gli altri sensi di tutti i piaceri d'amore.

7,8a *rassomiglia*: in ebr. è però un perfetto, che nel Cantico tipicamente indica un passato: lett. *rassomigliava*; lui sta ricordando l'impressione emotiva e il senso di inaccessibilità (l'altezza della palma) provata alla vista di lei?

* **7,9-11** Il wasf è concluso da un dialogo che riassume il cammino percorso dai due amanti dal loro primo e distante incontro fino alla loro presente intimità e dono reciproco.

7,9a *ho detto*: per indicare un processo interiore di pensiero: cf Gen 20,11; 44,28.

7,8-9 *palma* in 5,15b lei aveva paragonato lui ai cedri del Libano, in 1,2-4 lei aveva usato l'immagine del vino per le carezze di lui; cf anche 5,16 (dolcezza è il suo palato) e 4,11 (c'è miele e latte sotto la tua lingua).

7,9d *pomi* cf 2,5; 8,5; in 2,3 lei aveva paragonato lui a un albero di pomi, e aveva chiesto di essere rinfancata con pomi. Cf nota a 4,5 circa l'avvicinamento delle due personalità con l'uso delle stesse immagini per entrambi. L'amato sta passando dalla rievocazione del primo sogno alla realizzazione del presente incontro.

7,9d-10a *il profumo del tuo respiro*: Notare l'inversione: gli organi dei sensi (bocca, naso, occhi) non solo "sentono" ma sono "sentiti" essi stessi: gustati (4,11ab di lei; 5,16 di lui; 7,10a), visti (4,1bc di lei; 5,12ab di lui), odorati (7,9d di lei). Per il parallelismo con il verso precedente il termine *'ap* - qui tradotto come "respiro", "naso" - potrebbe però indicare un'altra parte del corpo dell'amata.

7,10b *che scorre dritto verso il mio diletto*: Lett. "che va verso il mio amato, verso le (sue) dritture (εἰς εὐθύτητα LXX)". La corrispondenza con "il mio diletto" del v. 11a, dove si usa il pronomine maschile, indica che lei interrompe il discorso di lui proseguendolo. Soggetto di "scorre" può essere "il vino" o forse meglio "la bocca".

7,10c *sulle labbra e sui denti*: correzione ipotetica, nel tentativo di dare un senso semplice all'espressione letterale vocalizzata dai masoreti come "sulle labbra dei dormienti". In questo caso però la vocalizzazione supposta dalla LXX "la mia bocca e i denti" (ικανούμενος χείλεσιν μου καὶ ὀδοῦσιν) può suggerire una ricostruzione migliore dell'ebraico: "e muove la mia bocca i dormienti": cioè "dormienti" (eufemismo) risulta in parallelo con "dritture", come "mie labbra" si trova in parallelo con "tua bocca" ("e scorre [il mio palato] verso il mio diletto verso le sue dritture / e muove la mia bocca i dormienti". Non ci si meraviglierà se i masoreti con il semplice strumento della vocalizzazione ("σίπτειν la bocca dei" invece che "σίπτειν la mia bocca") hanno nascosto l'eroticismo del "duetto", o se la lettura del Cantico era trattata con prudenza. "Whatever

the precise meaning, the picture is of smooth, silky, erotic kissing" (Gledhill, 1994; Garrett 1993: "The exchange of pleasure in kissing is meant"). Ravasi 1992 preferisce attribuire all'Amato tutto il v. 10 (l'interruzione da parte dell'Amata sarebbe troppo moderna per il genere letterario), per cui è costretto a ritenere "il mio diletto" di 10b come citazione del modo di dire usato sempre e solo nel Ct dall'Amata e interpreta il sonno dei "dormienti" (riferito ai due amanti) come "simbolo di pienezza e di intimità, generata dall'amore e dal bacio" (p. 577): "sulle labbra di noi assopiti".

7,11b *la sua brama* cf 2,16 6,3; il senso positivo che il desiderio ha nel cantico inverte il senso negativo delle uniche altre due occorrenze del termine nella Bibbia. Il desiderio nel cantico è reciproco e non porta a nessun "dominio" dell'uno sull'altra (cf Gen 3,16 e 4,17). Notare l'ordine in ebraico: "e verso di me la sua brama".

II.C) 7,12-8,14 TUTTO È COMPIUTO. L'AMORE DI LEI E DI LUI HA SUPERATO TUTTI GLI OSTACOLI. Lezione sapienziale del libro. "Bilancio"

12) 7,12-8,4 Nei campi e fuori. Reciprocità e intimità [Vedi nota su 7,12-8,4.](#)¹³

(Amata)

¹²Vieni, mio diletto, andiamo nei campi, passiamo la notte nei villaggi [tra gli alberi di cipro].

(Amato)

¹³Di buon mattino andremo alle vigne; vedremo se mette gemme la vite, se sbocciano i fiori, se fioriscono i melograni: là ti darò le mie carezze!

¹⁴Le mandragore mandano profumo; alle nostre porte [c'è] ogni specie di frutti squisiti, freschi e secchi[];

mio diletto, [li] ho serbati [nascosti] per te

(Amata)

⁸Oh se tu fossi (se uno ti desse a me come) un mio fratello, allattato al seno [ai seni] di mia madre! Trovandoti fuori ti potrei baciare e nessuno potrebbe *disprezzarmi*.

²Ti condurrei, ti introdurrei nella casa di mia madre; m'insegneresti [opp. Lei m'insegnerebbe] {l'arte dell'amore: aggiunta}. Ti farei bere vino aromatico, del succo del mio melograno.

³La sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi abbraccia.

(Amata, Autore-Autrice)

⁴Io vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, non destate, non scuotete dal sonno l'amata [l'amore], finché [esso] non lo voglia.

* **7,12-14** Lei ripete ora l'invito "vieni" di lui in 2,10 e lo porta a compimento, fornendo un ulteriore indizio di una concezione unitaria del Cantico, che riserva alla fine un culmine anche narrativo. Cf nota sulla costruzione della reciprocità in 4,5.

7,12b *la notte*: di nuovo di notte (cf 1,13; 3,1; cf 3,8. **7,12b** *nei villaggi*: in 1,14 e 4,13 *kepharim* era stato tradotto "alberi di cipro", traduzione da mantenere anche qui: cf la medesima sequenza in 1,13-14: passa la notte, grappolo di cipro, vigne.

7,13bd *le vigne* (cf 1,6; 2,15; 6,11; / 8,11-12) e i *melograni* (cf 4,3.13; 6,7 : melagrana; 6,11; 7,13; 8,2: melograni) sono nel Cantico delle figure collegate alla sessualità di lei. In questo canto, esse sono più direttamente associate alla pronta disposizione di lei per lui: "là ti darò le mie carezze" (*dodim* : 1,2,4 tenerezze; 4,10; 7,13 carezze). In 6,11-12 abbiamo la medesima sequenza: la visione della natura culmina nell'incontro d'amore (6,12 e 7,13-14). La disponibilità reciproca dei due è riflessa nella prontezza della natura.

13e šam ʔettēn ʔet-dōday lāk 14 ḥaddūḏāʔim nāṭnū-rēʔh wəʕal-pəʔāḥēnū kol-məḡāḏīm ḥāḏāšīm gam-yəšānīm dōḏī šāpāntī lāk

7,14a *mandragore* : *duda'im* : erano considerate un afrodisiaco; cf Gen 30,14-16. D'altra parte, cf la stretta assonanza di *duda'im* (mandragore) con *dodim* (carezze) e *dodī* (mio diletto: 7,10.11.12.14). Notare il parallelismo: "la ti darò le mie carezze" "le mandragore hanno dato i loro profumi". Un altro modo per rispecchiare nella natura la disponibilità fra lui e lei (cf 1,12-13; 2,13).

7,14b *le nostre porte*: "nostre" in senso di intimità condivisa dei luoghi dei loro incontri (cf 1,4.17), e non di possesso: cf 1,16 il nostro letto; 1,17 le nostre case; il nostro muro 2,9; 2,12 la nostra campagna.

7,14c *freschi e secchi*: proprio tutti i frutti.

* **8,1-4** cf rassomiglianze con i precedenti canti di 3,1-6 e 5,2-8 con il tema del ritrovamento dopo aver superato alcuni ostacoli. In precedenza (cf 5,2-7) la donna si è dimostrata non preoccupata dei condizionamenti esteriori. Tuttavia, anche qui il suo interesse è soprattutto verso la possibilità di dimostrare liberamente i suoi sentimenti. Inoltre, si noti la correlazione con 8,5, dove per la prima volta lei è salutata pubblicamente insieme con il suo amato: "appoggiata al suo diletto".

8,1 *mio fratello*: un'interpretazione più sociologica mette in evidenza che i matrimoni avvenivano all'interno della stessa tribù, per linea patrilineare; in questo senso, gli ostacoli al loro amore sembrano provenire dall'ambiente familiare (cf i fratelli in 1,6 e 8,8-10) e sociale (cf le guardie in 3,1-4; 5,7), poiché i due non sembrano appartenere alla stessa "famiglia". Un'interpretazione più psicologica preferisce pensare a un ritorno fantasioso a un tempo e a una situazione in cui lei avrebbe potuto manifestare il suo amore in pubblico, senza disapprovazioni di nessun genere. In ogni caso, l'uso metaforico dei termini "sorella mia, sposa mia" in 4,8-5,1 mostra che i due in realtà nel loro rapporto sperimentano già tali momenti di reciproca tranquillità. Cf la nota sull'immagine dei "gemelli" in 4,2a.

8,2b *ti condurrei*: cf 3,4; *m'insegneresti*: in ebr. almeno grammaticalmente ci sono due possibilità: o "tu (m.) m'insegneresti", o "lei (f.) m'insegnerebbe". Testo forse corrotto, dal momento che il verbo non arriva a costituire un verso completo, e che varianti delle versioni LXX e Peshitta hanno invece un verso identico a 3,4. Se si mantiene il testo ebraico e il soggetto femminile, cf il ruolo della madre in Rut 3,1-5 e nei canti mesopotamici prima dell'incontro con lo sposo.

8,2c *ti farei bere gioco* di assonanze in ebr. tra "trovandoti" *ʔemšāʔākā*, "ti potrei

¹³ **Nota su 7,12-8,4.** Anche per questa sezione è possibile seguire i piani di riflessione indicati nelle precedenti note, cioè la sensibilità alla natura, il tipo di ritratto femminile che di lei il Cantico costruisce progressivamente, la reciprocità nel rapporto di amore fra i due protagonisti. Tutte queste osservazioni e altre possibili su altri piani qui non presi in considerazione, restano infine sempre da essere interpretati all'interno del contesto canonico, che fa del Cantico un canto d'amore che è anche parte integrante di una letteratura religiosa e sacra di tipo sapienziale. Chi legge il Cantico, in altre parole, sa di leggere un testo che contiene una "istruzione", o una "ispirazione", per una vita in accordo con il movimento lanciato da Dio nella vita del cosmo e dell'umanità. L'amore e la sessualità restano nella Bibbia realtà umane, non sacralizzate, ma certo vengono rivelate come forze capaci "di trasformare gli amanti in persone in sintonia con il mondo della natura, con la dignità unica di ogni persona, e con le qualità distintive della passione e del dono reciproci. È una lezione che vale la spesa di imparare bene" (cf Dianne Bergant, *Song of Songs. The Love Poetry of Scripture*, "Spiritual Commentaries", New City Press, Hyde Park, New York 1998, p. 163).

baciare" ʔeššāqkā e "ti farei bere" ʔašqēkā ;

8,2a casa di mia madre: cf 3,4; **8,2d** del mio melograno cf 4,13

8,3 = 2,6; è l'unica descrizione esplicita, anche se sempre figurata, del contatto fisico tra i due; cf Gen 26,8; 29,11)

8,4 = 2,7; 3,5. Qui manca la menzione delle gazzelle e delle cerva, cioè dei referenti dello scongiuro: il tono della proibizione è dunque qui meno perentorio. Mancando ogni collegamento narrativo con il canto (l'amore non solo è stato svegliato ma è giunto a maturità), appare che questo ritornello è usato come indice conclusivo di sezione.

13) 8,5-7 Il risveglio è compiuto. "Sapienza" del libro.

* Le numerose riprese di termini e di temi precedenti mostrano che si stanno consapevolmente tirando le conclusioni del libro.

(Figlie di Gerusalemme?)

⁵Chi è colei che sale dal deserto,
appoggiata al suo diletto?

(Amata/Amato?)

Sotto il melo *ti* ho svegliato;
là, dove ti concepì *tua* madre,
là, dove la tua genitrice ti partorì.

⁶Mettimi come sigillo sul *tuo* cuore,
come sigillo sul *tuo* braccio;

perché forte come la morte è l'amore,
tenace come gli inferi è la passione:

le sue vampe [scintille] son vampe [scintille] di fuoco,
una fiamma del Signore! [altissima]

⁷Le grandi acque non possono spegnere l'amore
né i fiumi travolgerlo.

Se *uno desse* tutte le ricchezze della sua casa
in cambio dell'amore, non ne avrebbe che *dispregio*.

m.

m.

m.

m.

m.

8,5ab = 3,6 e 6,10; frase di complimento all'ingresso di qualcuno; lei arriva con lui. Rispetto a 8,1, si realizza qui l'aspetto pubblico senza disprezzo, anzi con ammirazione.

8,5c melo: cf 2,3.4-5, dove lei aveva usato la stessa immagine per i frutti di lui; *ti ho svegliato*: in senso erotico come in 2,7; 3,5; 8,4;

8,5c-6 *ti...tua...tuo...*: il TM vocalizza al maschile; il testo consonantico permette una lettura al femminile. Il fatto che le due letture siano possibili corrisponde all'ambiguità che un testo poetico usa come risorsa creatrice di ricchezza di significato. Il fatto che i due amanti possano qui scambiarsi come soggetto del discorso corrisponde alla progressiva "identificazione" cui il testo li ha condotti. Cf nota a 4,5.

8,5d *là dove ti concepì...*: il poema sta sempre usando un linguaggio figurato, preciso ed erotico allo stesso tempo. Non so quanto sia realistico supporre un'allusione alle figura mitica della nascita sotto un albero, o alle gazzelle (cui l'amato è certo più volte paragonato) che tornano a partorire là dove esse stesse sono state partorite. Le sottolineature del testo sono sul "luogo" e sul suo collegamento al "concepimento materno". In altre parole, il "risveglio" è inserito in un ripetersi e un perdurare di cause ed effetti, cioè in una storia ormai "stabile". A questo punto, non ci si meraviglierà se i versetti seguenti parlano non solo di una storia duratura che sfida ogni avversità, ma anche la fondano su una "autonomia" affermata rispetto alle proprie stesse radici familiari.

8,6a sigillo: grande valenza simbolica: implica appartenenza, vicinanza fisica, intimità; segno di identificazione, tra gli oggetti personali più preziosi. Cf Gen 38,18-26; Pr 3,3; 6,21; 7,3; Dt 6,8; 11,19 (base per i filatteri). Come sigillo, la donna diventa in qualche modo l'identificazione di lui, e insieme la manifestazione pubblica di questa stessa sua identificazione.

8,6d passione: lett. "gelosia"; la gelosia che nasce dall'amore. **8,6e** vampe: lett. "scintille", cf Gb 5,7; c'è un movimento da "scintille" a "fiamma altissima". Il fatto che solo ora appare l'immagine del fuoco conferma il climax del libro.

8,6f: una fiamma altissima: Il suffisso *-yah* ha ormai solo un valore rafforzativo, avendo perso il significato etimologico che lo fa derivare dal nome del Signore "Yah[weh]": cf Ger 2,31 "tenebre densissime" (Ce); Sal 118,5 (non tradotto). La traduzione "del Signore" sarebbe esclusa anche dal fatto che quando Yah si riferisce a Dio è sempre separato dalla parola precedente (cf Es 15,2; 17,16; Sal 68,19; 115,18). La LXX ha interpretato come suffisso di 3a pers. "fiamma di sé". Non pare perciò che qui si possa rendere significativa l'ambiguità tra "di sé (dell'amore stesso) e "di Dio", quasi un anticipo del concetto giovanneo del "Dio che è Amore".

8,7cd dispregio: due interpretazioni: a) chi tentasse di procurarsi l'amore con i soldi, sarebbe da considerare pazzo, perché l'amore è al di sopra di ogni bene materiale. Da alcuni, questa interpretazione è considerata meno probabile, poiché il poema sta parlando della grandezza dell'amore, e non della ristrettezza di mente di certi uomini; tuttavia, questa interpretazione ha il vantaggio di continuare il ragionamento precedente: l'amore non può essere manipolato né da forze sovrumane né dal potere delle ricchezze; b) chi rinuncia a tutti i beni pur di vivere il suo amore, sarebbe disprezzato da una società che non mette al primo posto l'amore. L'uomo e la donna del Cantico hanno raggiunto un ordine di valori alternativo, come conferma l'inversione affermata da lui in 8,12 rispetto a questo versetto 8,7, e anche l'indipendenza raggiunta da lei rispetto ai suoi familiari in 8,8-10 rispetto a 1,5-6. Cf la rassomiglianza con Mt 13,44-46; 16,26.

14) 8,8-14 Un ultimo e intimo dialogo. "Re" e "Regina"

* Il dialogo finale tra lei e lui, nella più grande intimità ormai stabilita, riprende a storia conclusa gli ostacoli iniziali per mostrarli superati dalla sicurezza che tutti e due ormai hanno raggiunto nel dono e nell'appartenenza reciproca.

(Amata, che rievoca le voci dei fratelli)

⁸Una sorella piccola abbiamo,
e ancora non ha seni.
Che faremo per la nostra sorella,
nel giorno in cui se ne parlerà?

8,8-9 Tra le tante ipotesi: lei rievoca in un dialogo intimo con lui le parole dei fratelli su di lei (cf 1,5-6), alle quali aggiunge come risposta i suoi sentimenti di oggi. Sul ruolo dei fratelli come custodi, cf Gen 24,29-60 (Rebecca); 34,6-14 (Dina); Gdc 21,22 (le donne di Shilo). Ct 1,6 rispecchia l'autorità dei fratelli sulla loro sorella.

8,3a piccola: nel senso di "minorenni", di immaturità agli occhi dei fratelli.

8,8d *in cui se ne parlerà*: in cui i pretendenti la cercheranno; cf stesso uso del verbo "parlare di" (*dabber b-*) in 1Sam 25,39 (Davide fa dire ad Abigail che la chiede in moglie).

8,9 muro... porta: figure antitetiche (muro = inaccessibilità; porta = disponibilità) oppure sinonimiche (sia il muro sia la porta – *delet*, non *petah* come in 7,14 – immagine

⁹Se fosse un muro,
le costruiremmo sopra una merlatura d'argento;
se fosse una porta,
la rafforzeremmo con tavole di cedro.

(Amata)

¹⁰Io sono un muro
e i miei seni sono come torri!
Così sono ai suoi occhi
come colei che trova la pace!

(Amato)

¹¹Una vigna aveva Salomone in Baal-Hamòn [nel signore dell'abbondanza];
egli affidò la vigna ai custodi;
ciascuno gli doveva portare come suo frutto
mille sicli d'argento.

¹²La vigna mia, proprio mia,
mi sta davanti:
a te, Salomone, i mille sicli
e duecento per i custodi del suo frutto!

(Amata)

¹³Tu che abiti nei giardini,
i compagni stanno in ascolto
[ascoltano la tua voce],
fammì sentire {la tua voce}.

(Amata)

¹⁴Fuggi, mio diletto,
simile [e sii simile] a gazzella
o ad un cerbiatto,
sopra i monti degli aromi! .

wertyuiop[]
t p{}
sd gh kl;²\
sd ghsk :;
lz ss bnm, //
1234567890-=
!@#\$%^&*() ++
ā

dell'inaccessibilità di lei)? Il significato generale non cambierebbe nelle due interpretazioni. Tuttavia, la seconda di due frasi condizionali coordinate indica le conseguenze negative qualora la prima condizione non sia realizzata: cf Is 1,19-20. In questo caso: "ma se fosse una porta..." (cf 1,5; 3,1.2; 5,6). Stessa antitesi tra argento, figura di splendore, e cedro, figura di resistenza.

8,9b merlatura: cf gli ornamenti in 1,9-11

8,9d la rafforzeremmo: lett. "l'assedieremo".

8,10 un muro: non nel senso di verginità (cf 1,13-14; 7,12-13; 5,1; 6,12 ecc.), ma nel senso che essa è solo per il suo amato. La figura del "muro" prende senso dalle altre figure del Cantico che evoca: giardino chiuso 4,12; colomba tra le fenditure della roccia 2,14; fontana sigillata o pozzo nascosto 4,12; ascolta dietro la porta 5,2-5; abita nei giardini 8,14.

8,10b come torri: lei esagera, come prima hanno esagerato i fratelli.

8,10d trova: per sé e per lui; *la pace:* cf anzitutto la figura dell'assedio in 8,9d (cf 7,5 e l'usuale figura di una città come di una donna, quindi la connessione tra espugnare una città e una donna). In questo caso, il senso è: "ma per il mio amato io sono una città di pace" (nessuna guerra, nessuna espugnazione, ma apertura reciproca). Il fatto che il termine "pace" appare solo qui, al termine del Cantico, è un indice supplementare in favore dell'intenzione unitaria della redazione.

8,11-12 Lui cor-risponde alla confidenza di lei: egli si sente più di Salomone, che ha certo ricche vigne nella "valle dell'abbondanza", ma deve dividerne i frutti con i custodi; la sua vigna, invece, è tutta e solo sua.

Arriva qui a conclusione l'isotopia regale (Salomone è in realtà un'antitesi in tutto il Cantico) e la figurazione della vigna (cf 1,5-6; 2,15; 6,11; 7,13).

8,11a Baal-Hamòn: lett. "Signore di grande abbondanza": cf toponimo forse inventato come in 7,5. L'abbondanza *hamon* richiama per assonanza i beni *bon* di 8,7. Cf nota successiva a 8,12d sulla cifra "mille".

8,12a mia, proprio mia: cf 1,6cde: ognuno dei due parla della vigna come "sua", come il giardino che lei dice "suo" (4,16) è detto "suo" anche da lui (5,1). Il richiamo di 1,6 porta a conclusione la storia: la vigna, prima non custodita, è adesso anche sotto la cura di lui. Per "mi sta davanti" nel senso di "averne cura", cf Gen 47,6

8,12d a te i mille sicli...: inversione di 8,7b. Le cifre indicano una vigna produttiva oltre ogni esperienza conosciuta. "Mille" sicli era il frutto globale per una vigna "proverbiale" (cf Is 7,23), ma è anche una chiara allusione alle "mille mogli" di Salomone (1R 11,3). A questo punto, il termine "Baal" del precedente toponimo rivela anch'esso la sua ambiguità, in quanto può significare "signore" e anche "marito": "signore-marito di grande abbondanza". Non manca una certa ironia: "a te, grande re, le tue mille".

8,13b i compagni: nel senso di 1,3-4 (le giovinette ti amano): *tutti* gli amici in genere stanno attenti alla sua voce, e non invece nel senso di 1,7 e 5,1 (come se i compagni fossero effettivamente presenti nelle vicinanze); una delle tanti iperboli che i due amanti usano nel loro entusiasmo reciproco. Inoltre, il fuoco dell'attenzione è sul desiderio di lui di sentire la voce di lei. Il Cantico termina come era cominciato: con il desiderio reciproco dei due amanti.

stanno in ascolto: lett. "ascoltano la tua voce": "la tua voce" è in ebr. in questa parte del verso;

8,13c la tua voce: trasferito dal verso precedente.

8,13c-14 fammi sentire ... fuggi... sii simile...: non necessariamente il verbo *bārah*, usato in modo assoluto, significa "fuggire via da" (cf Ne 13,10 "fuggire a, verso"). Qui poi lei sta invitando lui a "fuggire... sopra i monti degli aromi" (cf inclusione con l'invito iniziale "attirami dietro a te, corriamo"). Se si mettono in sinossi le tre occorrenze 2,17; 4,6 e 8,14 i verbi "girare e rigirare, andare, fuggire" appaiono essere sinonimi, così come appaiono variazioni su una stessa immagine le espressioni "simile a gazzella sui monti divisi - sul monte della mirra e sulla collina dell'incenso - sopra i monti degli aromi". Non si tratta quindi di "allontanarsi" (qui lei sta esaudendo il desiderio di lui di sentire la sua voce), ma di affermare la propria appartenenza reciproca, prolungatamente goduta, appartenenza a caro prezzo conquistata e sempre da riaffermare di fronte alle pressioni e agli ostacoli esteriori appena ricordati (i compagni e i fratelli; ruolo anche "antagonista" del "coro" in svariate circostanze).

In ogni caso, insieme con l'invito a far sentire la voce (cf 2,14), anche questo invito si situa nella linea dei precedenti incontri e ne promette altri.

Il Cantico era iniziato con la domanda di lei che desiderava i baci di lui ("mi baci... attirami dietro a te, corriamo"), e ora termina con una domanda e una risposta reciproca, lasciando il racconto aperto al coinvolgimento interpretativo e creativo del lettore.

Note Bibliografiche

- Ariel BLOCH and Chana BLOCH, *The Song of Songs. A New Translation with an Introduction and Commentary*. Afterword by Robert Alter, Random House, New York 1995.
- Dianne BERGANT, *Song of Songs. The Love Poetry of Scripture*, "spiritual Commentaries", New City Press, Hyde Park (New York) 1998 (ed it. *il libro del Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1998).
- Michael D. GOULDER, *The Song of Fourteen Songs*, JSOTSS 36, JSOT Press, Sheffield 1986.
- Francis LANDY, *The Song of Songs*, in Robert ALTER and Frank KERMODE edd., *The Literary Guide to the Bible*, Fontana Press 1989, pp.305-319.
- Gianfranco RAVASI, *Il Cantico dei Cantici. Commento e attualizzazione*. EDB, Bologna 1992.2003.
- Enrica SALVANESCHI, *Cantico dei Cantici. Interpretatio ludica*, Il Melangolo, Genova 1982.
- Renita J. WEEMS, "Song of Songs", in Carol A. Newsom and Sharon H. Ringe edd., *Women's Bible Commentary. Expanded Edition*, Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky 1998, pp.164-168.
- Renita J. WEEMS, *The Song of Songs. Introduction, Commentary, and Reflections*, in *The New Interpreter's Bible* vol. 5, pp.361-434.

I. 1,2-5,1 Prima parte**I. A) 1,2-2,7 Presentazioni da sogno: desiderio e realtà. Incontro. Lei cerca lui**

- 1,1-8. Presentazioni da Sogno: desiderio e realtà.
 1) 1,2-4 Dialogo sognante; 1,5-8 Ma...
 2) 1,9-2,7 Dialogo dell'incontro

I. B) 2,8-3,5 Le ricerche reciproche

- 3) 2,8-17 Lui cerca lei - lei si fa cercare. Il corteggiamento.
 4) 3,1- 5 Nella notte. Lei cerca lui. Ricerca di un "incerto"?

I. C) 3,6-5,1 Il Sogno realizzato

- 5) 3,6.7-11 La regina viene incontro al re, dal deserto al palazzo reale.
 6) 4,1- 7 Primo Canto-ritratto di lei (wasf).
 7) 4,8-5,1 L'incontro nel giardino *(Il centro del libro e climax della prima parte)*

II. 5,2-8,14 Seconda parte**II. A) 5,2-6,3 Perso e ritrovato**

- 8) 5,2-8 Lei si sente cercata da lui. Il farsi desiderare centrato su di sé. Perdita e ripresa della ricerca.
 9) 5,9-6,3 Domande e risposte.
 a) 5,9-16 Primo e unico canto-ritratto di lui.
 b) 6,1-3 È soltanto mio.

II. B) 6,4-8,4 Unione e intimità difese

- 10) 6,4-12 L'unica e la sola. Secondo Canto-ritratto di lei.
 11) 7,1-10a Domanda e risposta. Terzo canto-ritratto di lei. La sua bellezza è solo per lui.
 7,1-11 Terzo Canto-ritratto di lei e sua pronta risposta.

II. C) 7,12-8,14 Tutto è compiuto. L'amore di lei e di lui ha superato tutti gli ostacoli. Lezione sapienziale del libro.*"Bilancio"*

- 12) 7,12-8,4 Nei campi e fuori. Reciprocità e intimità
 13) 8,5-7 Il risveglio è compiuto. "Sapienza" del libro.
 14) 8,8-14 Un ultimo e intimo dialogo. "Re" e "Regina"