

## IL SALMO 45 (44) E IL CANTICO DEI CANTICI

### 1. IL SALMO 45

#### 1.1. Traduzione

<sup>1</sup> *Per il maestro del coro. Su «I gigli...». Dei figli di Core. Maškîl. Canto d'amore.*

<sup>2</sup> Dal mio cuore sgorga un nobile motivo  
io recito il mio poema al re  
la mia lingua è calamo di abile scriba.  
<sup>3</sup> Tu sei il più bello di tutti gli uomini  
le tue labbra sono soffuse di grazia  
perché Dio ti ha benedetto per sempre.  
<sup>4</sup> Cingi, o prode, la spada al tuo fianco  
in splendore e maestà <sup>5</sup> abbi successo  
cavalca per la verità, la mitezza, la giustizia  
la tua destra ti insegna gesta prodigiose.  
<sup>6</sup> Le tue frecce acuminata ti sottomettono popoli  
si sgomentano i nemici del re.  
<sup>7</sup> Il tuo trono, o dio, dura per sempre, in eterno  
scettro di rettitudine è lo scettro del tuo regno.  
<sup>8</sup> Tu ami la giustizia e odi l'empietà  
per questo ti ha unto Dio, il tuo Dio,  
con olio di gioia fra tutti i tuoi compagni.  
<sup>9</sup> (Di) mirra, aloe e cassia (profumano) tutte le tue vesti  
dai palazzi d'avorio ti allietano le arpe.  
<sup>10</sup> Tra le tue favorite ci sono figlie di re  
in piedi, alla tua destra, la regina madre con ori di Ofir.  
<sup>11</sup> Ascolta, figlia, guarda, porgi l'orecchio  
dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre.  
<sup>12</sup> Il re si è innamorato della tua bellezza:  
è il tuo signore, inchinati davanti a lui.  
<sup>13</sup> La figlia di Tiro (viene) con doni  
i ricchi del popolo cercano il tuo favore.  
<sup>14</sup> Splendida, la figlia del re fa il suo ingresso,  
stoffe ricamate di oro e broccati sono le sue vesti,  
<sup>15</sup> viene condotta fino al re.  
<sup>16</sup> Un seguito di vergini l'accompagna, viene a lei:  
condotte con festosa esultanza  
entrano nel palazzo del re.

- <sup>17</sup> Al posto dei tuoi padri ci saranno i tuoi figli  
li stabilirai come principi su tutta la terra.
- <sup>18</sup> Farò ricordare il tuo nome di generazione in generazione  
così i popoli ti loderanno nei secoli dei secoli.

## 1.2. Note alla traduzione

Il Sal 45 presenta molte difficoltà dal punto di vista testuale. In più punti appare corrotto sicché gli esegeti si vedono costretti a ricorrere a congetture o a interventi sul testo o all'aiuto delle versioni antiche. È ovvio pertanto che la traduzione del Salmo abbia diversi elementi di ipoteticità e incertezza. Le annotazioni che ora presento alla traduzione servono ad introdurre l'esegesi del Salmo.

V. 1. La soprascritta contiene due informazioni degne di nota. La rubrica «su "I gigli..."» (cf Sal 69,1; 80,1; in forma un po' diversa in Sal 60,1), non compresa già dalla versione greca dei LXX (che intende «per coloro che saranno trasformati»), allude forse alla melodia di una nota canzone (d'amore? Il giglio compare spesso nel Cantico dei Cantici: 2,1.16; 4,5; 5,13; 6,3; 7,3. In Cantico 2,2 l'amata è paragonata a «un giglio tra i rovi», e in questo caso il giglio rinvia anche all'idea di elezione e preferenza) su cui doveva essere eseguito questo componimento. La dizione «canto d'amore» (*šîr jedîdôt*), espressa con un plurale di intensità (*j'dîdôt*, apax nell'AT), è forse un'indicazione che in qualche modo allude al genere letterario di questo Salmo: l'epitalamio. Vi è chi ha voluto vedere in questo vocabolo, la cui radice lo avvicina al nome dato a Salomone, *Jedîdjâh* (2Sam 12,25), «amato dal Signore», «un'eco della più antica interpretazione del Salmo, in cui si vedeva in scena il re Salomone, più o meno idealizzato, come in Cantico 3,7-11»<sup>1</sup>.

V. 2. Ho tradotto con «sgorgare» un verbo (*rhš*) che significa «vibrare, palpitare, bollire». Il verbo indicherebbe «un seguito di movimenti brevi, rapidi, incessanti»<sup>2</sup>. In Lv 2,7 e 7,9 il vocabolo *marhešet*, proveniente dalla stessa radice, designa un recipiente (con coperchio, secondo Rabbi Josè il Galileo)<sup>3</sup> usato per far bollire: può essere tradotto con «pentola», o, forse meglio, «paiolo».

<sup>1</sup> R. TOURNAY, *Les affinités du Ps XLV avec le Cantique des Cantiques et leur interprétation messianique*, Congress Volume Bonn 1962, Brill, Leiden 1963, 174.

<sup>2</sup> E. PODECHARD, *Le Psautier. Notes critiques*, I, Psaumes 1-75, Facultés Catholiques, Lyon 1949, 178.

<sup>3</sup> Cf J. MILGROM, *Leviticus 1-16*, Doubleday, New York 1991, 185.

Il «nobile motivo» è, letteralmente, un «bel discorso», un «bell'argomento» (*dābār tôb*). «Il mio poema»: è buona traduzione del termine ebraico che deriva dalla radice del verbo «fare» e corrisponde al ποίημα greco, da cui, appunto, «poema». La forma plurale del termine ebraico impiegato (*ma'ăšaj*) potrebbe essere resa con «i miei versi». Lo «scriba abile» è, letteralmente, uno «scriba veloce». L'espressione, presente anche in Esd 7,6, trova paralleli nel mondo del Vicino Oriente Antico: un testo sumerico parla di uno «scriba la cui mano eguaglia in rapidità la sua bocca»<sup>4</sup>. Tuttavia questa «velocità» implica anche destrezza e calligrafia, e può pertanto essere resa con «abilità» (cf Is 16,5; Pr 22,29). Il vocabolo *ʿēṭ*, rinvia probabilmente al calamo, alla penna che intinge nell'inchiostro, piuttosto che allo stilo di ferro che deve incidere le tavolette (cf Ger 17,1; Gb 19,24).

V. 3. «Di tutti gli uomini»; lett.: «tra i figli di Adamo». Se il senso della insolita espressione ebraica di v. 3a (dalla radice *jph*) è certamente «*tu sei il più bello degli uomini*», essa tuttavia, proprio per la sua particolarità, è corretta da molti esegeti. Le antiche versioni l'hanno spesso sdoppiata in formule che possono essere intese come «*splendente di bellezza*» o simili. Il v. 3c esprime la deduzione tratta dalla considerazione della bellezza del re: Dio l'ha gratificato della sua benedizione che non verrà meno. Dall'effetto si deduce la causa: dalla bellezza si risale alla benedizione divina che ne è la vera origine. Del resto, dopo aver affermato la bellezza, certamente fisica, del re, subito dopo (nel v. 3b) la si specifica come anche morale e spirituale: la bellezza delle labbra del re è dovuta all'effusione (dall'alto: il verbo *jšq* alla forma *hoqta* è usato in Lv 21,10 per indicare l'effusione dell'olio dell'unzione sul capo del sommo sacerdote) di grazia (*hēn*) su di esse. Questa effusione di grazia sulle labbra del re diviene poi una qualità del sovrano stesso, qualità che conosce due aspetti costitutivi: da un lato, il parlare amabile del re è affascinante ed esercita attrazione; dall'altro, egli concede favori ed emana sentenze clementi. In Lc 4,22 si parla delle «parole di grazia che uscivano dalla bocca di Gesù».

Vv. 4-6. Questi versetti evocano l'attività militare del re che era anche il capo supremo dell'esercito. Già il titolo «prode» (*gibbôr*) indica spesso un valoroso combattente, un soldato che si distingue in battaglia (Gs 1,14; 8,3; 2Sam 23,8-9; ecc.) oppure lo stesso condottiero, il re, il capo dell'esercito (cf Gdc 6,12; Sal 89,20; ecc.). Il v. 4a evoca il momento dell'investitura re-

<sup>4</sup> G. CASTELLINO, «Scriba velox» (*Ps 45,2*), in *Forschung zur Bibel* 2 (1972) 29-34.

gale in cui il re cinge la spada al suo fianco (per l'espressione, cf 1Sam 17,39; 25,13; inoltre Es 32,27; Cantico 3,8). Non è facile la traduzione del TM dei vv. 4b-5a. In v. 4b abbiamo la coppia «splendore e maestà» (endiadi che significa «splendore maestoso») che normalmente indica prerogative divine: 1Cr 16,27; Sal 96,6; 104,1; 111,3; 145,5. Qui questi attributi sono riferiti al re, come in Sal 21,6, pure un Salmo regale<sup>5</sup>. La ripetizione del termine «maestà» all'inizio del v. 5 è da ritenere, con tutta probabilità, una dittografia, e dunque va eliminata. Tuttavia, con le versioni antiche, molti moderni vi leggono una forma verbale traducibile con «tendi (il tuo arco)», accentuando così i riferimenti all'equipaggiamento militare del re. Il verbo seguente, «abbi successo», augura vittorie militari al sovrano, quelle vittorie che egli potrà ottenere grazie alla protezione e benedizione divine, alla sua partecipazione alla maestà e splendore divini. Quindi il verbo tradotto con «cavalcare», indica non solo il montare a cavallo, ma anche il salire sul carro da combattimento. Si chiede poi al re di combattere per la causa della verità e della giustizia, dunque, come alcuni intendono, in difesa dei deboli e degli oppressi. Tuttavia se verità e giustizia sono attributi tipici che devono contrassegnare l'azione del re, la mitezza appare elemento un po' sorprendente nel contesto. Qualcuno preferisce pertanto cancellare questo riferimento congetturalmente<sup>6</sup>, mentre altri ne smorzano la portata<sup>7</sup>. Con ogni probabilità il riferimento alla «mitezza» è segno di una rilettura di tipo messianico del Salmo in cui il re storico è stato reinterpretato come figura pacifica e ideale. Altra traccia di questa tradizione si può trovare nel personaggio messianico delineato da Zc 9,9-10 come «mite», «umile». È del resto noto come gli stessi attributi della giustizia e del diritto, della verità e della fedeltà, che avrebbero dovuto contrassegnare il regno dei sovrani storici, siano poi stati visti come caratteristiche del regno messianico ideale (cf Is 9,6; 11,4-5).

Oscuro è il v. 5c e variamente emendato: la correzione «ti mostri» potrebbe avere qualche plausibilità e renderebbe più scorrevole il senso. La forma, un po' ostica, del TM: «La tua destra ti insegni gesta (o "azioni") prodi-

<sup>5</sup> Cf S. BAZYLIŃSKI, *I Salmi 20-21 nel contesto delle preghiere regali*, Miscellanea Francescana, Roma 1999, 221-227.

<sup>6</sup> Per es., l'apparato della BHS propone di correggere *w<sup>c</sup>anwāh* («mitezza», «umiltà») in *w<sup>c</sup>ja'an*, «a motivo di», «per la causa di».

<sup>7</sup> L. ALONSO SCHÖKEL - C. CARNITI, *I Salmi*, vol. primo, Borla, Roma 1992, 742: «Unendo *nwh* come sostantivo a *sdq*, risulta una giustizia qualificata, temperata. Crediamo che tutta la motivazione si racchiuda nel binomio "verità e giustizia"».

giose», suppone forse il trasferimento alla persona del re della prerogativa della «mano destra» (o del «braccio») di JHWH che compie prodigi, azioni straordinarie (per es., Sal 118,15-16). Cioè, attraverso il re, è Dio stesso che compie azioni mirabili. In altre parole: le gesta vittoriose del sovrano risalgono, come a loro sorgente ultima, a Dio stesso.

Il v. 6 prosegue la presentazione delle azioni belliche del sovrano: il poeta già intravede il re impegnato in battaglia, scagliare le sue frecce acuminate, sottomettere gli eserciti avversari. Il termine *'ammîm*, tradotto letteralmente con «popoli», in un contesto militare può anche avere il senso di «eserciti». Unendo il verbo *jiplû* alla successiva espressione *b<sup>l</sup>lêb* si può intendere che l'autore stia parlando di un «cadere, un venir meno nell'intimo, nel cuore», dunque uno sgomentarsi (cf l'espressione, un po' diversa, *nāpal lēb* di 2Sam 17,32). È così che ho inteso il difficile testo<sup>8</sup>. Altri, preferiscono intendere che le frecce scagliate dal re «cadono nel cuore dei nemici del re». Altri, in modo ancora differente. Per es., Castellino traduce:

le tue frecce sono penetranti – popoli cadono sotto di te –  
nel cuore dei nemici del re<sup>9</sup>.

Il v. 7 pone il problema del termine *'ēlōhîm* (dio) applicato al re. Questo vocativo si riferisce direttamente a Dio, con cambio di destinatario, oppure al re? In questo secondo caso, la singolarità dell'espressione nel contesto biblico, decisamente refrattario alla divinizzazione di un sovrano terreno, ha posto molti problemi. Vi è pertanto chi pensa che *'ēlōhîm* vada riferito come aggettivo a «il tuo trono» («il tuo trono, come quello di un Dio»: Alonso Schökel) e chi ritiene che *'ēlōhîm* rimpiazzì un più antico *Jhwh* (infatti il Sal 45 fa parte della raccolta elohista del Salterio: Sal 42-83), il quale a sua volta sarebbe una cattiva lettura di un originale *jihjeh*, «sarà». In questo caso il testo andrebbe tradotto: «Il tuo regno resterà per sempre, in eterno», e sarebbe da accostarsi a 2Sam 7,16 e 1Cr 17,14. Vi è poi chi ipotizza un verbo denominativo al *qittel* al posto del termine «il tuo trono» e traduce: «Il Dio eterno e immortale ti ha intronizzato<sup>10</sup>!». Tuttavia penso che si possa ritenere *'ēlōhîm* un vocativo riferito al re. Ovviamente si tratta di un titolo protocollare, analogo a quel *'ēl gibbôr* («dio potente») attribuito al re in Is 9,5, non ha

<sup>8</sup> Con Alonso Schökel, Mannati, Maillot e Lelièvre, Kraus, e altri.

<sup>9</sup> G. CASTELLINO, *Libro dei Salmi*, Marietti, Torino-Roma 1955, 576.

<sup>10</sup> M. DAHOOD, *Psalms*, I, 1-50, Doubleday, New York 1966, 269.273.

alcuna valenza consapevolmente teologica e non comporta alcuna divinizzazione del re. Del resto, nella Bibbia come nelle culture del Vicino Oriente Antico, titoli divini sono attribuiti a diversi personaggi<sup>11</sup>, a sovrani e ad alti ufficiali, con la differenza che «mentre in Egitto e in Mesopotamia tale attribuzione esprimeva una reale discendenza divina, in Israele era una figura iperbolica, un'enfasi tipica dello stile cortigiano»<sup>12</sup>.

Il v. 8, che non presenta particolari problemi di traduzione, afferma che il nuovo re è retto: ama la giustizia e odia l'empietà. Vengono in mente le espressioni piuttosto generali e stereotipe che in Sal 101 sono in bocca al re, in una sorta di discorso programmatico («discorso della corona») ideale. Questa rettitudine del nuovo sovrano è il motivo della scelta di Dio: egli è stato «unto» (vb. *mšḥ*) a preferenza degli altri legittimi pretendenti, gli altri principi della famiglia reale.

V. 9. Letteralmente, il v. 9a dice: «mirra, aloe, cassia (sono) tutti i tuoi vestiti». Commenta Alonso Schökel: «I vestiti vengono conservati in una grande cassa con erba o preparati di aromi; gli aromi qui sono un segno di festa (e di amore nel Cantico dei Cantici). Abbiamo un buon esempio di poesia sinestetica»<sup>13</sup>. I «palazzi d'avorio» trovano un interessante parallelo nelle «case d'avorio» di Am 3,15. Sempre Amos parla di «letti d'avorio» (6,4). 1Re 22,39 afferma che il re Acab costruì una «casa d'avorio»: è uno degli indizi che porta diversi esegeti a collocare l'origine del nostro Salmo nel regno del nord e a intravedere nel re di cui si celebrano le nozze proprio il re Acab, che sposò Gezabele, principessa straniera proveniente dalla Fenicia. Si tratta probabilmente di stanze del palazzo regale arredate con mobili con intarsi d'avorio e di stanze con pareti rivestite d'avorio.

«Ti allietano le arpe»; o anche: «Ti festeggiano le arpe». Per le arpe, cf Sal 150,4.

V. 10. Il v. 10a è variamente interpretato. L'espressione *b<sup>c</sup>jiqq<sup>e</sup>rôtejkā* è intesa da alcuni in riferimento alle pietre preziose, ai gioielli di cui sarebbero

<sup>11</sup> Per i dettagli Cf B. COUROYER, *Dieu ou Roi? Le vocatif dans le Psaume XLV* (vv. 1-9), in *Revue Biblique* 2 (1971) 233-241, soprattutto 241.

<sup>12</sup> V. REALI, *Carme nuziale: Sal 45*, in *Ultimi Storici, Salmi, Sapienziali, Dehoniane*, Bologna 1978, 325. Anche Kraus va in questa direzione: «Nelle lodi entusiastiche di un canto nuziale, *'lhjm* non è un'apoteosi consapevole e responsabile, ma un abuso dello stile di corte, che esalta il "divino", come molto chiaramente indica il contesto» (H.-J. KRAUS, *Teologia dei Salmi*, Paideia, Brescia 1989, 179-180).

<sup>13</sup> ALONSO SCHÖKEL - CARNITI, *I Salmi*, vol. I, 743.

ornate le figlie di re («figlie di re in gioielli presentansi»: Castellino); altri correggono il testo leggendo l'espressione «(vengono) incontro a te» (Gunkel, Alonso Schökel). Il termine è riferito a persone anche in Lam 4,2, dove indica i «preziosi» figli di Sion, e in Ger 31,20 dove Efraim è definito figlio «caro», «prediletto». Si può allora pensare a un'allusione alle dilette del re, all'harem del sovrano, istituzione che non deve stupire in un contesto socio-culturale che ammetteva la poligamia<sup>14</sup>. Ma queste dilette del re passano subito sullo sfondo di fronte a colei che sta alla destra del sovrano e che pare svolgere un ruolo particolarmente importante. Essa è chiamata *šēgal*, termine che si ritrova in Nee 2,6 a indicare la sposa del re, che gli siede accanto in un banchetto. Ma il testo sta parlando della corte persiana e riferisce usanze non israelitiche. Nel testo (aramaico) di Dn 5 (vv. 2.3.23) questo vocabolo sembra riferirsi a mogli del re. Tuttavia, circa il testo di Daniele, «non possiamo determinare se l'autore costruisca la sua finzione con consuetudini o categorie ebraiche, persiane o greche»<sup>15</sup>. In realtà il vocabolario non aiuta molto per comprendere chi sia questa figura<sup>16</sup>. Normalmente e senza troppo riflettervi gli esegeti vi hanno visto un riferimento alla regina, la sposa del sovrano. Ma questo comporta numerose difficoltà, come ha ben mostrato Alonso Schökel riprendendo e sviluppando un'intuizione presente nel commentario di Maillot e Lelièvre. Questi ultimi avevano notato il posto privilegiato di questa donna, rivestita dei gioielli più preziosi (l'oro di Ofir, celebre per la sua rarità e il suo straordinario valore: Is 13,12; Gb 28,16; ecc.), che sta alla destra del re, come Betsabea, regina madre, che sta alla destra di suo figlio Salomone secondo 1Re 2,19. L'ipotesi suggerita da questi studiosi riguardo a questa figura femminile era: «Visto il posto d'onore che le è accordato, si può pensare che si tratti della regina madre»<sup>17</sup>. Seguo Alonso Schökel nel riconoscere in questa donna la figura della regina madre, ma rimando a più avanti la discussione dettagliata della questione, che ha risvolti interessanti per l'esegesi complessiva del Salmo.

Il v. 11 non pone problemi di sorta.

<sup>14</sup> Per notizie dettagliate su questa istituzione nell'AT cf R. DE VAUX, *Le istituzioni dell'Antico Testamento*, Marietti, Torino 1977<sup>3</sup>, 122-124.

<sup>15</sup> ALONSO SCHÖKEL - CARNITI, *I Salmi*, vol. I, 738.

<sup>16</sup> Cf E. ZOLLI, *Note di lessicografia biblica, II. Shegal*, in *Biblica* 28 (1947) 147-151; ALONSO SCHÖKEL - CARNITI, *I Salmi*, vol. I, 738.

<sup>17</sup> A. MAILLOT - A. LELIÈVRE, *Les Psaumes. Commentaire*, Première partie, Psaumes 1 à 50, Labor et Fides, Genève, 276.

V. 12. L'espressione «si è innamorato» rende una forma riflessiva intensiva del verbo *'wh*, che significa «desiderare» (Dt 5,21: la donna del tuo prossimo). La forma verbale presente nel TM è da alcuni intesa come protasi in una proposizione condizionale («Se il re desidera la tua bellezza, prostrati a lui: è il tuo signore»)¹⁸, da altri nel senso: «Lascia che il re desideri...»¹⁹. Mi sembra anche più coerente con la logica del Salmo intendere il verbo non al futuro («si innamorerà»), ma come presente: «L'innamoramento del re non seguirà all'oblio e all'abbandono della casa paterna da parte della sposa, ma lo giustifica»²⁰.

V. 13. «Figlia di Tiro» è espressione che designa la città di Tiro, dunque la delegazione proveniente dalla ricca città fenicia (famosa per le sue attività commerciali: Ez 27) che porterà alla sposa doni preziosi. Con tutta probabilità la sposa stessa è originaria di tale città. I «ricchi del popolo» sono invece magnati, potenti del paese, dunque israeliti, che cercano di ingraziarsi la sposa per poter fruire della sua influenza a corte. L'espressione «cercare il favore di...» rende una formula ebraica che letteralmente suona come «rendere benevolo il volto di...», «ingraziarsi il volto di...» (cf Gb 11,19; Pr 19,6).

vv. 14-16. Questi versetti presentano il corteo di damigelle che accompagnano la sposa nel suo ingresso nel palazzo regale fino alla presenza del re. Molti autori propongono correzioni testuali al v. 14a e avanzano congetture, ma il testo sembra dare un senso più che accettabile. La principessa («figlia di re») sposa, «tutta splendida» o forse, come intende Alonso Schökel, «con tutti gli onori» (*kōl-kebûddāh*), fa il suo ingresso all'interno del palazzo. In ebraico si ha semplicemente *penîmāh*, espressione che, con il suffisso direzionale, significa «verso l'interno» ed equivale a «entra», «fa il suo ingresso»²¹.

V. 14b. La descrizione delle vesti sontuose della sposa esige una piccola operazione di riordino degli stichi: il termine «broccati» (cf Gdc 5,30) fa parte, infatti, del v. 15a.

¹⁸ F. DELITZSCH, *Psalms* (Commentary on the Old Testament in ten volumes, V), Eerdmans, Grand Rapids (Michigan) 1988, 73.87 (orig. ted. 1867).

¹⁹ H. GUNKEL, *Die Psalmen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1926⁴, 192. Gunkel esplicita l'idea che a suo parere il Salmo esprime con un riferimento a Catullo: «Nupta, tu quoque quae tuus vir petet, cave ne neges».

²⁰ L. ALONSO SCHÖKEL, *Trenta Salmi: poesia e preghiera*, Dehoniane, Bologna 1982, 181.

²¹ F. ZORELL, *Lexicon Hebraicum et Aramaicum Veteris Testamenti*, Pontificium Institutum Biblicum, Romae 1964, 658.

V. 15a. «Viene condotta fino al re». Al centro della descrizione emerge, come momento culminante, l'arrivo della sposa davanti allo sposo. La forma passiva indica forse la presenza del *ninfagogo*, l'incaricato di guidare la sposa dalla sua abitazione alla dimora dello sposo. Forse dei funzionari della casa reale conducono anche il seguito di damigelle («vergini»: cf Mt 25,1-12) che accompagna la sposa. Letteralmente il testo dice: «vergini, dietro a lei, sue compagne, sono fatte venire a te». L'espressione ebraica «a te» ha una vocalizzazione femminile: si riferisce quindi alla sposa. Ma nel contesto dei vv. 14-16, in cui la sposa è sempre alla terza persona, questo sembra una stonatura. Si potrebbe pensare di mutare la vocalizzazione nel maschile *l'kā* («a te», riferito al re), ma sarebbe l'unico riferimento al re alla seconda persona maschile nei vv. 11-16, che hanno una colorazione decisamente femminile. La soluzione migliore è suggerita da due manoscritti ebraici (e da qualche versione antica) che leggono *lāh* («a lei», riferito alla sposa). L'immagine è dunque quella del corteo femminile che segue la sposa e che viene verso di lei (ma anche «per lei», in suo onore).

V. 16. Dopo aver mostrato l'ingresso della sposa e il suo arrivo davanti al re - e la scena dell'incontro fra re e sposa è centrale nell'economia del Salmo -, l'autore narra il corteo nuziale: eccolo allora evocare il clima di gioia e di festa che l'ha caratterizzato (v. 16a; per l'immagine festante di un corteo nuziale cf 1Mac 9,39) e il momento dell'ingresso nel palazzo reale (v. 16b).

V. 17. Il poeta si rivolge di nuovo direttamente al re evocando la sua discendenza e la continuità che egli darà alla dinastia («i tuoi padri... i tuoi figli»). Ovviamente «tutta la terra» è espressione che si riferisce alla terra d'Israele. Il sovrano porrà i suoi figli come governatori dei distretti del paese assicurandosi così uno stretto controllo del territorio.

V. 18. Il poeta ritorna in primo piano, come nel v. 2. Il suo poema vuol rendere immortale il nome del sovrano cosicché i popoli lo loderanno nei secoli futuri.

### 1.3. I personaggi

Il primo personaggio che compare nel Salmo è l'autore, il *poeta* (v. 2), che chiude anche il componimento nel v. 18. Quindi il *re*, che svolge un ruolo assolutamente centrale. La singolarità del nostro testo consiste anche nel fatto che è l'unico componimento del Salterio totalmente rivolto a un re terreno. Il termine *melek* («re»), ritorna sette volte nel nostro componimento (vv. 2.6.10.12.14.15.16) e in cinque designa proprio il sovrano che viene fe-

steggiato. È il destinatario del poema (v. 2), è il combattente valoroso di fronte a cui si sgomentano e vengono meno i suoi nemici (v. 6), è l'uomo che si è innamorato della bellezza della sua prossima sposa (v. 12), che viene condotta a lui (v. 15) assieme alle damigelle che entrano nel suo palazzo (v. 16). In rapporto alla sposa, il re è anche definito «signore» (*'ādôn*). Personaggi minori, la cui presenza non fa che dare maggiore risalto alla figura del re, sono i *compagni* del re (v. 8), cioè i pretendenti al trono da cui è stato scelto il re; quindi i *padri* e i *figli* (v. 17), cioè gli antenati e i discendenti della famiglia regale. La presenza del «personaggio» *Dio* è limitata numericamente (tre volte: vv. 3.8*bis*), ma fondamentale e sempre in relazione con il re. È alla benedizione di Dio (v. 3) che occorre far risalire le doti del re, la sua bellezza, la sua eloquenza, la sua abilità militare, la sue doti morali. È Dio stesso dunque che l'ha unto, da cui cioè ha ricevuto l'unzione (v. 8) messianica che concretamente gli sarà stata amministrata da un profeta o da un sacerdote durante l'apposito rito (Cf l'unzione di Salomone in 1Re 1,39; di Jeu in 2Re 9,1-13). Un'ultima ricorrenza del termine «dio» va intesa come titolo del protocollo regale attribuito al sovrano (v. 7a). Queste dunque le due uniche azioni di Dio nel nostro Salmo: la benedizione e l'unzione del re. Trattandosi di nozze di un re si comprende che lo sguardo si allarghi a dimensioni «internazionali»: i *popoli* stranieri sono anzitutto le genti nemiche con cui il re dovrà combattere (v. 6), ma sono anche i popoli che loderanno per sempre questo sovrano (v. 18). Particolarmente significativa la presenza del popolo fenicio (con riferimento esplicito alla città di Tiro: v. 13), il popolo della sposa del sovrano (v. 11). Nei *ricchi del popolo* (v. 13) abbiamo già detto che dobbiamo vedere un riferimento ai magnati, ai personaggi abbienti del popolo d'Israele. I vv. 10-16 del Salmo traboccano di presenze femminili. Troviamo la *sposa*, apostrofata come «figlia» (v. 11), quindi «figlia di re» (v. 14), «principessa» (i matrimoni di personaggi di stirpe regale avevano valenze diplomatiche e politiche notevoli in quanto contribuivano a stipulare alleanze militari e commerciali), di cui si canta la bellezza, si narra l'ingresso solenne alla presenza del re descrivendo in modo compiaciuto la ricchezza ed eleganza dell'abbigliamento nuziale (v. 14). Insieme alla sposa un *corteo di vergini* che formano il suo accompagnamento festoso e gioioso (vv. 15-16). Presenti alla cerimonia sono anche le donne che fan parte dell'harem del sovrano (v. 10). Ma soprattutto compare una figura, chiamata *šēgal*, che spesso è stata identificata con la sposa stessa. Ma questa identificazione, come già accennato sopra, pone parecchi problemi e, a mio parere, è insostenibile.

#### 1.4. Individuazione della *šēgal*

È stato soprattutto Alonso Schökel a problematizzare l'identificazione della *šēgal* con la sposa e a riconoscervi la madre del re<sup>22</sup>. Della sposa si narra l'ingresso davanti al sovrano nei vv. 14-15: come poteva già essere accanto a lui nel v. 10? La posizione di questa figura, alla destra del re, è la stessa di Betsabea, madre di Salomone, accanto al suo figlio regnante (1Re 2,19). In quella stessa scena è il re Salomone che si inchina davanti alla madre (1Re 2,19), mentre quando la stessa Betsabea si presentava a suo marito Davide doveva lei inchinarsi e rendere omaggio al sovrano (1Re 1,16) o restare alla sua presenza davanti a lui (1Re 1,28). Nel nostro Salmo è la sposa che deve inchinarsi davanti al re (Sal 45,12), mentre la *šēgal* resta alla destra del re. Del resto, nella monarchia ebraica la sposa del re non svolge ruoli rilevanti, mentre un grande peso lo esercita la madre del sovrano, normalmente chiamata col titolo *g'birah*. Se è più facile che la Bibbia ricordi il nome della madre di un regnante piuttosto che quello della sua sposa, è proprio perché non esisteva tanto una sposa, ma più spose e concubine. Alonso Schökel ha felicemente mostrato come l'identificazione di questa figura da parte degli esegeti abbia patito dell'anacronistica proiezione dei nostri costumi su quelli, in realtà molto diversi, dell'antica società monarchica israelitica: «Educati in una tradizione monogamica, per noi la regina è semplicemente la consorte del re. Se il Salmo è un epitalamio composto per le nozze reali, i personaggi devono essere il re e la regina. ... Ebbene, il nostro costume occidentale non coincide con quelle che erano le usanze dei re di Giuda e di Israele... Il re potrebbe anche essere innamorato di una delle sue spose; però, ciò che conta per lui è la successione dinastica. Per questo la madre dell'erede designato comincia ad avere una posizione rilevante e la madre del regnante merita una menzione personale fra tante che restano anonime. Dire che fra tutte le mogli del re ce ne sia una principale che riceve il titolo di regina, è una proiezione indebita dei nostri costumi, senza una base biblica»<sup>23</sup>. Inoltre, come appare da Cantico 3,11 («Figlie di Sion, uscite a vedere il re con la corona con cui l'ha incoronato sua madre nel giorno delle sue nozze, nel giorno della gioia del suo cuore»), la madre del sovrano regnante svolgeva un ruolo significativo durante la cerimonia nuziale

---

<sup>22</sup> Cf ALONSO SCHÖKEL, *Trenta Salmi*, 1821-186; IDEM, *Simboli matrimoniali nell'Antico Testamento*, in G. DE GENNARO (a cura di), *L'antropologia biblica*, Dehoniane, Napoli 1981, 365-370; ALONSO SCHÖKEL - CARNITI, *I Salmi*, vol. I, 736-739.

<sup>23</sup> ALONSO SCHÖKEL - CARNITI, *I Salmi*, vol. I, 736.738.

del figlio. Possiamo insomma ritenere che la figura femminile che si trova alla destra del re in Sal 45,10 sia da identificarsi con la madre del regnante.

### 1.5. Composizione del testo

Le precarie condizioni del testo non consentono l'individuazione di una precisa struttura del Salmo. La regolarità e la «perfetta coerenza» della struttura che certi studi colgono nel Salmo spesso sono frutto di rimaneggiamenti del testo stesso e comunque risentono di un utilizzo molto soggettivo degli strumenti dell'analisi strutturale<sup>24</sup>. Per questo preferisco parlare di composizione. Tuttavia l'insieme del poema ha uno svolgimento globalmente abbastanza chiaro.

I vv. 2 e 18 mettono in scena il poeta che parla in prima persona, presenta il suo lavoro letterario mostrando coscienza del suo ruolo all'interno della cerimonia nuziale. Il v. 2 contiene una confessione, assai inusuale per la Bibbia, circa la nascita e la realizzazione di un'opera letteraria. L'opera è un componimento «pensato», è stato maturato nel «cuore». Se il verbo tradotto con «sgorgare» è una sottile allusione all'ispirazione poetica, va subito detto che tale ispirazione si è tradotta in lavoro alacre, studiato, più che in immediatezza e facilità di scrittura. Ma la declamazione, la recitazione del testo fluisce scorrevole dalla bocca dell'autore (v. 2bc). Il v. 18 attesta che l'opera del poeta contribuirà ad assicurare fama imperitura al re. Nell'annotazione della lode che i popoli daranno al sovrano nei secoli dei secoli si coglie la tipica enfasi dello stile di corte (*Hofstil*). Con pochissime parole sono evocati: il lavoro interiore del poeta (v. 2a), l'opera di scrittura (v. 2c), la recitazione del poema (v. 2bc), il destinatario, che è anche il soggetto principale celebrato («al re»: v. 2b), l'opera di memoria che la poesia mette in atto consentendo al sovrano di avere una notorietà postuma (v. 18a), la fortuna futura del poema e i suoi futuri «lettori» (v. 18b).

Una prima parte abbastanza ben delineata è costituita dai vv. 3-8. Essi contengono una *lode del re* per i suoi diversi requisiti e le sue funzioni. In particolare si può riconoscere un'inclusione fra

v. 3 perché Dio ti ha benedetto per sempre  
e v. 8 per questo ti ha unto Dio, il tuo Dio.

<sup>24</sup> Per es., M. GIRARD, *Les Psaumes. Analyse structurelle et interpretation, 1-50*, Belarmin - Cerf, Montréal - Paris, 1984, 364-372. Non ho potuto consultare il rifacimento di questo volume uscito nel 1996.

L'encomio del sovrano è così inquadrato teologicamente dall'azione di Dio che l'ha eletto e benedetto. Anzi, poiché l'azione benedicente di Dio è posta proprio all'inizio del Salmo, mi pare che si debba leggere tutto il resto, anche le nozze, anche la fecondità, alla luce di tale benedizione. Ne risulta un po' ridimensionata l'osservazione di chi ritiene che questo Salmo abbia al suo cuore un evento puramente «profano»<sup>25</sup>. I vv. 4-6 fanno riferimento alle funzioni militari del sovrano, mentre il v. 7 alle funzioni amministrative e di governo. Questi riferimenti, rapidi e stereotipi, sono sintetizzati nei simboli della *spada* (v. 4a) e delle *frece* (v. 6a) da un lato, e del *trono* (v. 7a) e dello *scettro* (v. 7b) dall'altro. La distinzione fra vv. 4-6 e v. 7 può essere ribadita dall'uso di attributi diversi riferiti al re: «prode» (v. 4a) e «dio» (v. 7a). I vv. 4-6, che sono un discorso diretto, con imperativi, rivolto al re, sembrano fare *pendant* con i vv. 11-12 in cui è apostrofata, anch'essa con imperativi, la sposa.

Una seconda parte è racchiusa nei vv. 9-16: al suo centro vi sono le *nozze*, la cerimonia nuziale. I vv. 9-10 presentano lo scenario con un abbozzo dai tratti rapidi: le vesti del re, che esalano intenso profumo (v. 9a), le musiche che festeggiano il re, in particolare il suono delle arpe che sale dalle stanze del palazzo regale (v. 9b), l'harem del sovrano (v. 10a), la regina madre, alla destra del re (v. 10b). I vv. 11-12 sono un discorso diretto alla sposa, invitata a lasciare le usanze del suo popolo e della sua patria di provenienza e ad accogliere l'amore del re. È possibile che queste parole fossero pronunciate dalla stessa regina madre. Nei vv. 13-16 l'arrivo della sposa davanti al re (v. 14-15a) è incorniciato, da un lato, dalla processione dei rappresentanti della città di Tiro che portano doni e dalla parata dei «ricchi del popolo», presenti all'evento solenne (v. 13), dall'altro, dal corteo delle vergini che accompagnano la sposa (v. 15b-16).

Nel v. 17 il poeta si rivolge di nuovo alla seconda persona, al re, evocando la *discendenza regale*. Implicitamente il riferimento è anche alla fecondità dell'amore del re con la sua sposa.

Sintetizzando:

- v. 2: poeta (poema per il re)
- vv. 3-8: lode del re
- vv. 9-16: nozze
- v. 17: discendenza del re
- v. 18: poeta (i popoli loderanno il re)

<sup>25</sup> A. WEISER, *I Salmi, 1-60*, Paideia, Brescia 1984, 377.

Più dunque che un «medaglione dedicato al re» (vv. 4-10) e un «medaglione dedicato alla regina» (vv. 11-16), come proposto da Ravasi<sup>26</sup>, penso si possa intravedere nel Salmo la centralità del tema delle nozze, in cui il personaggio principale è, ovviamente, il re.

Esaminando, come abbiamo fatto, più da vicino i vv. 3-8, emerge questa disposizione:

- v. 3: benedizione di Dio al re; bellezza del re
- vv. 4-6: funzioni militari del re, chiamato «prode»
- v. 7: funzioni amministrative, giudiziarie e di governo del re, chiamato «dio»
- v. 8: unzione di Dio al re; rettitudine e giustizia del re

Anche i vv. 13-16 consentono di vedere una loro più precisa articolazione:

- v. 13: corteo dei rappresentanti di Tiro e dei magnati del paese
- vv. 14a-15a: ingresso della sposa, bellissima, in vesti splendide
- v. 15b-16: corteo delle damigelle che accompagnano la sposa

La scena centrale (vv. 14a-15a) culmina nell'incontro re e sposa: «viene condotta fino al re» (v. 15a).

Queste considerazioni non ci consegnano una struttura precisa del Salmo (la cui ricostruzione forse è una chimera), ma alcune chiavi per la sua interpretazione.

### 1.6. Sal 45: un epitalamio regale

Sul genere letterario di questo Salmo vi è completo accordo fra gli esegeti: si tratta di un epitalamio regale, cioè di un carme che celebra le nozze di un re. L'accordo cessa però non appena si tenta di identificare la situazione di origine del Salmo e di dare un volto ai protagonisti. Poiché la sposa è una principessa straniera si è pensato a Salomone, che sposò la figlia del faraone (ma il nostro Salmo parla di una principessa fenicia), oppure a Acab, che sposò Gezabele, figlia di Et-Baal, re di Sidone, dunque proveniente dalla Fenicia, come la sposa del Sal 45 (tra gli altri, F. Hitzig, H. Schmidt, E. Beaucamp). I molti argomenti addotti a favore di questa identificazione decisamente singolare (non si dimentichi il giudizio pesantemente negativo presente nella Bibbia su Acab e Gezabele) sono criticati da Kraus nel suo commen-

---

<sup>26</sup> G. RAVASI, *Il libro dei Salmi. Commento e attualizzazione, 1-50*, Dehoniane, Bologna 1981, 795-818.

tario che ne dimostra la non cogenza<sup>27</sup>. È inutile elencare le numerose ipotesi formulate sull'origine del Sal 45<sup>28</sup>, credo invece che occorra rinunciare a identificazioni precise. Anche i contatti (tematici e lessicali) che si possono rilevare con il Cantico, non devono essere esagerati e condotti a conclusioni forzate: la prospettiva del Cantico è diversa da Sal 45, e il brano del Cantico che fornisce «il parallelo più stretto al Sal 45 è il “Canto della processione di Salomone” (Cantico 3,6-11)»<sup>29</sup>, cioè il brano che parla delle nozze di Salomone. Data la situazione di poligamia dell'epoca e la presenza di harem nella corte regale, è ovvio che la sposa può essere una delle diverse mogli di un re, non necessariamente nominata in altri testi dell'AT. Penso che, con modestia, occorra affermare semplicemente che il nostro Salmo ha trovato la sua origine in un dato momento storico della monarchia israelitica. Secondo diversi studiosi è possibile, come dimostrerebbero diversi dettagli del testo, che il Salmo sia sorto nel regno del Nord e abbia poi conosciuto ritocchi e adattamenti al momento del suo trasferimento e utilizzo nel regno del Sud: è allora che i riferimenti alla situazione originaria si sarebbero stinti divenendo irriconoscibili. Tuttavia anche su questa origine «israelitica» non è possibile dire una parola definitiva. Certamente il Salmo ha conosciuto una rilettura e una nuova comprensione nell'epoca post-esilica in connessione con la fine dell'esperienza storica della monarchia: il termine «mitezza», presente nel v. 5, sottolinea il carattere pacifico di questo re, in conformità con il re ideale di Zc 9,9-10. Le espressioni enfatiche dello stile di corte acquistano allora una valenza messianica. Il re, che all'origine era una figura storica, diviene figura ideale, futura. Di fatto, il ritratto che emerge dal testo finale del nostro Salmo è quello di un re bello (come era bello Davide: 1Sam 16,12), amabile nel parlare, benedetto da Dio, valoroso combattente, re mite, giusto e fedele (come il messia di Zc 9,9-10). Il suo regno dura per sempre e il suo trono è stabile per sempre conformemente alla promessa di Natan a Davide (2Sam 7,1-16). Lo stato precario del testo conferma la storia lunga e accidentata di questo Salmo. Storia che proseguirà con la rilettura messianica giudaica (attestata già nel *Targum*) e cristologica del NT (Sal 45,7-8 citato in Eb 1,8-9). Nella tradizione patristica e liturgica cristiana di oriente e di occidente il Sal-

---

<sup>27</sup> H.-J. KRAUS, *Psalms 1-59. A Commentary*, Augsburg Publishing House, Minneapolis 1988, 453-454.

<sup>28</sup> Cf, per es., RAVASI, *Il libro dei Salmi, 1-50*, 799-801.

<sup>29</sup> P.C. CRAIGIE, *Psalms 1-50*, Word Books, Waco (Texas) 1983, 337.

mo si è poi caricato di ulteriori sfumature e applicazioni (cristologica, ecclesiologica, mariologica)<sup>30</sup>.

### 1.7. La disposizione del Sal 45 nel Salterio

Da diversi anni si è sviluppata una linea di esegesi dei Salmi che tenta di interpretare il Salterio come libro, dunque come dotato di un suo sviluppo coerente reperibile attraverso il lavoro editoriale che ha dato ai diversi Salmi e alle differenti raccolte di Salmi la loro forma definitiva. Gli studi che seguono questa tendenza hanno mostrato, per es., che le soprascritte dei Salmi e la disposizione dei Salmi attribuiti a Davide nell'insieme del Salterio, svelano l'intento del redattore finale di dare una chiave di lettura davidica dell'intero Salterio. Un altro motivo ordinatore della forma finale del Salterio è la disposizione dei Salmi regali (o messianici), cioè dei Salmi che hanno al loro centro il re storico<sup>31</sup>. Il Sal 2 fa parte del prologo dell'intero Salterio (Sal 1-2); il Sal 18 è a metà della prima collezione davidica (Sal 3-32); il Sal 45 è all'esatta metà dei primi tre libri dal Salterio (Sal 1-89); il Sal 72 segna la fine del II libro dei Salmi (Sal 42-72); il Sal 89 conclude il III libro (Sal 73-89). Ora, questa disposizione tende a costituire un'unità linguistica, un discorso continuato in cui è presente un progresso teologico. Il Sal 2 introduce l'idea dell'alleanza davidica: al suo centro vi è la sovranità di Dio e la sicurezza che egli accorda al re terreno tramite la promessa (Sal 2,7 eco di 2Sam 7,14); il Sal 18 mostra Dio che si mantiene fedele all'alleanza e salva Davide dai suoi nemici proteggendolo e dandogli vittoria in battaglia. Dio dunque mostra la sua fedeltà al messia e alla sua discendenza (Sal 18,51). Questa idea è ribadita nei Salmi (anch'essi regali) 20 e 21. Il Sal 45 conferma l'alleanza di Dio con il messia: Dio benedice il re; è lui stesso che l'ha unto. Questa alleanza, che va oltre la persona singola del re, riguarda anche la di-

<sup>30</sup> A. ROSE, *Les Psaumes. Voix du Christ et de l'Eglise*, Lethielleux, Paris 1981, *passim* (un lungo elenco degli usi liturgici e patristici del Salmo è alle pagine 237-238). Sull'interpretazione cristiana tradizionale del Sal 45, cf IDEM, *Psaumes et prière chrétienne*, Biblica, Bruges 1965, 65-81; P. GRELOT, *Le mystère du Christ dans les Psaumes*, Desclée, Paris 1998, 147-159.

<sup>31</sup> G.H. WILSON, *The Editing of the Hebrew Psalter*, Scholar Press, Chico (California) 1985; J.L. VESCO, *L'approche canonique du psautier*, in *Revue Thomiste* 92 (1992) 482-502; J. CLINTON McCANN (ed.), *The Shape and the Shaping of the Psalter*, JSOT Press, Sheffield 1993. In italiano si può vedere A. MELLO, *L'arpa a dieci corde*, Qiqajon, Bose 1998.

scendenza regale (cui si fa riferimento in Sal 45,17) e trova nelle nozze del re, e dunque nell'incontro fecondo con la sua sposa, un momento decisivo proprio per il prosieguo della dinastia e dunque della storia di Dio con il suo popolo e con tutti i popoli (Sal 45,18). Nel Sal 72 viene benedetto il successore del re (Sal 72,15), cioè la dinastia davidica; il Sal 89 rievoca l'alleanza davidica (vv. 4-5; 20-22; 28-30) e la promessa di Natan a Davide (v. 27), ma constata anche l'ormai avvenuta rottura dell'alleanza: il re è stato rigettato dal trono (vv. 39-52). Al termine dei primi tre libri del Salterio siamo di fronte alla crisi patita da Israele con il dramma dell'esilio nel VI secolo: il Signore smentisce la sua fedeltà all'alleanza e al suo re? «Fino a quando?» (Sal 89,47). Il IV libro del Salterio (90-106), in cui l'editore finale ha inserito numerosi Salmi della regalità di Dio, contiene la risposta: se anche viene meno l'istituzione storica della monarchia, Dio non cessa di restare il re di Israele e di tutta la terra. I Salmi regali presenti nel IV e nel V libro (107-150), assumono dunque una coloritura decisamente escatologica (Sal 101; 110; 132; 144,1-11)<sup>32</sup>. Tutto questo ci porta a riconoscere che la linea di lettura messianica dei Salmi regali, dunque anche del Sal 45, è attestata già all'interno del Salterio. In particolare il Sal 45,3 riprende l'azione benedicente di Dio nei confronti del re attestata già in Sal 21,4.7 e attesta la provenienza divina dell'unzione sul re, come farà anche Sal 89,21 in riferimento a Davide. La perennità del trono del re (Sal 45,7) e la stabilità della sua discendenza (Sal 45,18) diventano così una conferma della promessa fatta un tempo dal profeta Natan a Davide. Insomma, l'edizione del Salterio legge il Sal 45 come testimone di un momento capitale nella storia di salvezza: le nozze del re la cui fecondità consente al sovrano di dare continuità alla discendenza regale.

### 1.8. La simbolica del Salmo

*Le nozze di un re*: questo l'evento centrale celebrato nel Sal 45. L'orizzonte simbolico al cui interno si svolge il Salmo è dunque quello *regale e nuziale*. Se vi sono nozze, sono nozze di un re: la figura della sposa resta più in ombra rispetto all'illustre consorte. Ma l'elemento veramente originale che contraddistingue questo componimento fra gli altri Salmi regali è proprio il tema delle nozze. E dall'insieme emerge un quadro fortemente idea-

<sup>32</sup> Cf L. MANICARDI, *Salterio*, in *Grande enciclopedia illustrata della Bibbia*, III vol., Piemme, Casale Monferrato 1997, 252-260.

lizzato che fa delle nozze, anzi, delle nozze del re, l'evento simbolico della massima felicità e bellezza. Il tema della *bellezza* coinvolge il componimento del poeta (v. 2a), ma soprattutto la persona del re (v. 3a) e della sposa (v. 12a). La bellezza è data anche dall'effluvio di *profumi* che aleggiavano nelle stanze regali: l'olio aromatico dell'unzione regale (v. 8b), le vesti del re intrise di mirra, aloe e cassia (v. 9a). La simbolica della *veste*, che sempre contiene qualcosa della personalità di chi la indossa, è pure sviluppata. La ricchezza e l'eleganza dell'abito nuziale della sposa sono descritte con compiacimento (v. 14). La scena che emerge è dunque densa di profumi ed essenze orientali, variopinta e policroma come ci immaginiamo gli abiti sfarzosi degli sposi e degli invitati, chiassosa di gioia e di festa (v. 16), ma anche dolce e armoniosa come il suono delle arpe che sale dalle stanze ricoperte di avorio (v. 9b). Anche la musica concorre dunque a questa festa dei sensi in cui sembra che manchi solamente il gusto. Il Salmo non fa cenno a un banchetto, ma non è pensabile la celebrazione nuziale senza il banchetto! Così come non si fa cenno all'ingresso degli sposi nel talamo nuziale. Ma il v. 17 contiene una discreta allusione alla fecondità dell'amore degli sposi nell'accenno ai figli, ai discendenti. Se le immagini del *trono*, dello *scettro*, della *spada*, dell'*unzione*, della *discendenza* stanno all'interno della simbologia regale, tutte queste sembrano assunte ed esaltate dalla contestualizzazione nuziale. La descrizione idealizzata del re, lo splendore sovrumano che da lui emana, la rettitudine e la giustizia che lo contraddistinguono, unitamente allo splendore della sposa, alla gioiosità delle altre presenze femminili, all'omaggio dei ricchi e dei dignitari, conducono a non vedere lati oscuri in questo componimento. Se a tutto questo aggiungiamo l'innamoramento del re (v. 12a), dunque l'annotazione che questo matrimonio non è semplicemente frutto di calcoli o strategia politica, ma nasce dall'amore, veramente ci troviamo di fronte a una scena che rasenta il tono idilliaco. Ha ragione Kraus quando scrive: «Il canto nuziale, che in Israele era rivolto ad un re, diventa così la quintessenza dell'omaggio e della glorificazione, della gioia e della festa, della bellezza e della felicità perfetta»<sup>33</sup>. Penso che si possa pertanto rispondere positivamente alla domanda che lo stesso Kraus, nella sua opera sulla teologia dei Salmi, ha posto al termine delle sue osservazioni sul Sal 45: «Ci si può chiedere se non si elabori, soprattutto in questo Salmo di glorificazione, la *metafora messianica delle nozze*, che nel Nuovo Testamento

---

<sup>33</sup> KRAUS, *Teologia dei Salmi*, 194-195.

avrà un ruolo tanto importante: Mt 22,2ss.; 25,10; 9,15; Gv 2,1ss.»<sup>34</sup>. Quando questo Salmo, che in origine celebrava un re storico, è stato cantato e pregato nel periodo postesilico, in cui la monarchia era scomparsa, ha assunto connotati messianici ed escatologici estremamente marcati. Allora il tema delle nozze del re, delle nozze messianiche, ha cominciato ad abitare la preghiera dei figli d'Israele e a nutrirne l'attesa di un tempo di salvezza.

È suggestivo considerare che il IV vangelo inizia con l'immagine di una festa di nozze in cui è presente Gesù e accanto a lui vi è sua madre (Gv 2,1-12): per Giovanni è l'inaugurazione delle nozze messianiche, dell'alleanza nuova.

### 1.9. Le nozze messianiche ed escatologiche

È noto come il simbolo delle nozze sia usato nell'AT (particolarmente in testi profetici) per significare l'incontro fra Dio e il suo popolo, dunque per indicare l'alleanza: cf, per es., Os 2,16-25; Ger 2,1-2; 3,1.6-12; Ez 16; ecc. Cogliendo la valenza messianica del nostro Salmo, il Targum ha visto nello sposo il Messia (v. 2: «La tua bellezza, o Re Messia, supera quella di tutti gli uomini, lo spirito di profezia è effuso sulle tue labbra») e nella sposa il popolo d'Israele (v. 11: «Ascolta, assemblea d'Israele, la legge della sua bocca, contempla le sue azioni meravigliose, porgi l'orecchio alle parole della legge»). Ora, il NT presenta un testo in cui la simbolica delle nozze è chiaramente al servizio dell'affermazione teologica dell'inaugurazione dell'alleanza nuova, l'alleanza messianica. Si tratta dell'episodio noto come «le nozze di Cana» (Gv 2,1-11). Il testo ha un'evidente portata simbolica che cela un'intenzione teologica: più che la cronaca di un concreto matrimonio (non si dice nulla degli sposi!), l'autore vuol mettere in scena il simbolo della nuova alleanza. Il linguaggio teologico (sposo, inizio, segno, gloria, manifestazione, credere), i riferimenti simbolici (nozze, acqua, vino), l'indicazione cronologica «il terzo giorno» (che evoca la stipulazione dell'alleanza sinaitica e rinvia al mistero pasquale), concorrono a mostrare la valenza kerigmatica di questo testo. Si pensi, per es., alla già ricordata valenza simbolica delle nozze in riferimento all'alleanza, quindi alle parole di Maria: «Fate ciò che vi dirà» (Gv 2,5), che echeggiano la formula di alleanza con cui Israele al Sinai si è impegnato all'obbedienza alla Legge (Es 19,8; 24,3.7; Dt 5,27), infine all'abbondante profusione di vino, e «vino buono» (Gv 2,10), che già nelle profezie ve-

<sup>34</sup> *Ibidem*, 195.

terotestamentarie allude alla pienezza e abbondanza dell'era messianica (Am 9,13-14; Gl 2,24; 4,18; Is 25,6). Il mutamento dell'acqua in vino innesta la rivelazione evangelica sul dono della Legge, cui si riferiscono i rimandi ai testi di Es 19 e 24 presenti in Gv 2,1-11<sup>35</sup>. Se si pensa alla *centralità della simbolica nuziale in Gv 2,1-11* (proprio come in Sal 45)<sup>36</sup>, al fatto che *in Gv 3,29 Gesù è indicato con il titolo di Sposo* (quando il Battista definisce se stesso come «l'amico dello Sposo») e all'*assenza dello sposo in questa festa di nozze*, appare chiara l'intenzione di Giovanni di presentare Gesù come lo Sposo che inaugura i tempi messianici e l'alleanza nuova. Questo testo ha una chiara funzione rivelatrice: Gesù è il Messia. Non a caso la pericope termina con l'annotazione che «a Cana di Galilea Gesù fece l'inizio (il prototipo?) dei segni e manifestò la sua gloria e i suoi discepoli credettero in lui» (Gv 2,11; anche questo è un riferimento all'alleanza sinaitica, quando JHWH manifestò la sua gloria e il popolo credette in lui: Es 19,9.11). Alla luce di tutto questo anche la presenza della «madre di Gesù» (Gv 2,3) riceve una connotazione significativa. Chiamata «Donna» (Gv 2,4) da Gesù, essa non compare nella scena semplicemente come figura individuale e storica, ma come figura collettiva e teologica. In lei si intravede il popolo d'Israele che si dispone all'obbedienza di Dio e del suo inviato, la Figlia di Sion che l'AT spesso rappresenta in una donna. In certo senso è lei stessa la sposa, in quanto personificazione della comunità d'Israele che riconosce in Gesù il Messia e si sottomette a lui in obbedienza (come la sposa del Sal 45 nei confronti del re, suo sposo). Così Maria, che in Gv 2,12 è associata al gruppo dei discepoli, ha un riferimento anche alla nuova comunità di Gesù, come apparirà chiaramente nella scena della croce dove la madre del Messia sarà stabilita dal Figlio come madre dei discepoli del Messia (Gv 19,25-27). La simbolica regale e nuziale di Sal 45 trova così una rielaborazione teologica neotestamentaria che ne accentua il carattere messianico ed escatologico già emerso nel corso della storia del Salmo nel tempo postesilico. La valenza escatologica della metafora nuziale sarà poi presente nelle pagine dell'Apocalisse che evocano la Gerusalemme celeste, le nozze dell'Agnello, il compimento definitivo del disegno di salvezza di Dio per l'umanità (cf Ap 19,6-7; 21,2.9).

<sup>35</sup> A. SERRA, *Contributi dell'antica letteratura giudaica per l'esegesi di Giovanni 2,1-12 e 19,25-27*, Herder, Roma 1977; F. MANNS, *Traditions targumiques en Jean 2,1-11*, in *Marianum* 130 (1983) 297-305.

<sup>36</sup> «Il tema delle nozze costituisce il simbolo fondamentale della pericope»: I. DE LA POTTERIE, *Maria nel mistero dell'alleanza*, Marietti, Genova 1988, 214.

## 2. IL CANTICO DEI CANTICI

Il Cantico dei Cantici (= Cantico) è un breve poemetto: appena otto capitoli. Troppi tuttavia per poterlo affrontare con lo stesso tipo di approccio analitico con cui abbiamo esaminato il Sal 45. Dobbiamo limitarci a un esame molto più rapido e sintetico.

### 2.1. L'enigma del Cantico

Il titolo del Cantico (1,1) lo presenta con un superlativo: il «canto più bello», il «canto per eccellenza». Se guardiamo ai risultati contrastanti dell'esegesi moderna e contemporanea, questo superlativo potrebbe anche riferirsi all'oscurità del nostro testo: praticamente non vi è una sola questione (autore, data di composizione, struttura, unità letteraria, ecc.) che incontri il parere unanime o almeno un certo consenso degli studiosi. La sconfinata bibliografia sul Cantico presenta amplissima informazione sulle varie questioni dibattute e sulle differenti ipotesi avanzate e ad essa rinvio<sup>37</sup>.

Di certo possiamo affermare che l'attribuzione del testo a Salomone è frutto di pseudoepigrafia: con questo riferimento al re, noto per la sua sapienza e le molte donne amate, il testo del Cantico si trova accostato agli altri libri «sapienziali» attribuiti a Salomone (Proverbi, Qohelet, Sapienza). Il luogo di composizione è con tutta probabilità la terra palestinese: quantomeno i riferimenti geografici e topografici rinviano a questo territorio. Ma in un componimento *poetico* come questo la geografia può anche essere ricreata dall'immaginazione del poeta e comunque è più importante sottolineare che la terra d'Israele, la terra promessa, è il quadro in cui si svolge la vicenda d'amore del Cantico. Anche la datazione del poema oscilla molto presso gli esegeti, ma forse si può oggi pensare al periodo postesilico, più precisamente al III sec. a.C.: il Cantico sarebbe la risposta polemica della fede ebraica alla visione ellenistica dell'amore umano, visione veicolata dal diffondersi in Palestina delle correnti filosofiche platonico-ellenistiche<sup>38</sup>. Elementi linguistici decisamente tardivi orientano verso una datazione bassa

<sup>37</sup> M.H. POPE, *Song of Songs*, Doubleday, New York 1977 (soprattutto 17-288); G. RAVASI, *Il Cantico dei Cantici*, Dehoniane, Bologna 1992 (specialmente 9-142); O. KEEL, *Le Cantique des Cantiques*, Cerf, Paris 1997 (in particolare 9-52).

<sup>38</sup> Cf A. BONORA, *Cantico dei Cantici*, in A. BONORA - M. PRIOTTO e collaboratori, *Libri sapienziali e altri scritti* (Logos 4), Elle Di Ci, Leumann (TO) 1997, 137.

del Cantico (ma non così bassa come quella proposta da Garbini: intorno al 68 a.C.)<sup>39</sup>, ma forse si tratta solo dell'epoca della redazione finale del libro che avrebbe raccolto canti più antichi. Si pone qui il problema dell'unità del Cantico. Molti frammentano il Cantico in una miriade di unità minori facendone un'antologia di canti d'amore raccolti da un anonimo redattore<sup>40</sup>, mentre una linea interpretativa a mio parere più convincente è quella che riconosce un'unità redazionale cercata e voluta attraverso un profondo lavoro letterario: l'uso di *ritornelli* (per es. lo scongiuro di non svegliare l'amata: 2,7; 3,5; 8,4; e molti altri); il *ricorrere di temi e motivi* (il giardino: 4,12-16; 5,1; 6,2; la malattia d'amore: 2,5; 5,8; ecc.); la *ripetizione di parole e frasi* (le «figlie di Gerusalemme»: 1,5; 2,7; 3,5; 5,8.16; 8,4; «bellissima fra le donne»: 1,8; 5,9; 6,1; ecc.). Ma soprattutto è il *principio del dialogo* che ha dato unità all'intero testo: fra il giovane, la ragazza e le figlie di Gerusalemme il dialogo, lo scambio della parola, costituisce così l'elemento decisivo che guida l'amore, lo orienta, lo «dice» e diviene il collante dell'insieme. Un insieme che dunque non ha un'unità d'autore ma, pur formato da diversi canti d'amore di origine più antica, ha conosciuto un significativo lavoro di redazione letteraria in cui ha giocato un ruolo capitale la strutturazione dialogica. È questa l'equilibrata e condivisibile posizione sostenuta da R.E. Murphy in molti studi<sup>41</sup> e ripresa da A. Bonora: «Se noi cerchiamo di strutturare il Cantico secondo il principio del dialogo, si può riconoscere una nitida prova di unità. Il criterio del dialogo non è in grado di dimostrare il nesso delle varie unità tra loro, ma all'interno dei canti funge da principio efficace di unità... Il dialogo serve quale nesso naturale che lega insieme circa trenta disparate poesie d'amore in unità significative più ampie... Ovviamente il dialogo non fornisce tutti i nessi, come appare in 1,2-6; 6,4-12; 8,5-14. Eppure l'unica prova certa di attività redazionale è la struttura dialogica (*dialogical pattern*) dell'opera. Il redattore finale avrebbe dunque conferito unità al Cantico mediante lo "stratagemma" del dialogo tra i personaggi»<sup>42</sup>. Non è certamente possibile cogliere uno svolgimento lineare e logico nel

<sup>39</sup> G. GARBINI, *Cantico dei cantici*, Paideia, Brescia 1992.

<sup>40</sup> Cf la tabella delle ipotesi presentata da RAVASI, *Il Cantico dei Cantici*, 90-91.

<sup>41</sup> R.E. MURPHY, *Towards a Commentary on the Song of Songs*, in *Catholic Biblical Quarterly* 39 (1977) 482-491; IDEM, *The Unity of the Song of Songs*, in *Vetus Testamentum* 29 (1979) 436-443; IDEM, *Interpreting the Song of Songs*, in *Biblical Theology Bulletin* 9 (1979) 99-105.

<sup>42</sup> BONORA, *Cantico dei Cantici*, in *o.c.* 139.

Cantico e neppure farne una lettura puramente narrativa. Né è possibile discernervi uno svolgimento drammatico, quasi fosse una pièce teatrale con un numero variabile di protagonisti (due: Salomone e la Sulammita secondo F. Delitzsch; tre: Salomone, la Sulammita e il pastore secondo H. Ewald): se vi è svolgimento drammatico questo è dovuto essenzialmente al dialogo. Non è nemmeno possibile individuare una struttura chiara nell'insieme e men che meno vedervi la progressione di un'azione rigorosamente costruita e coerente. Nel Cantico noi abbiamo variazioni sul tema centrale: l'amore di un uomo e di una donna. Fra presenza e assenza, fra sogno e realtà, fra intimità e desiderio, fra passione ardente e delicata tenerezza, fra incontri e abbandoni, *ciò che è celebrato è l'amore, l'umanissimo amore fra un giovane e una ragazza*. La stessa universalità del tema spiega le analogie con molti componimenti analoghi delle letterature antiche: certamente però le analogie formali con la poesia d'amore egiziana sono notevoli<sup>43</sup>. In ogni caso non si deve trovare una chiave particolare per interpretare il Cantico, quasi che dietro a ogni parola si celi un riferimento ad altro: per es. le vicende di JHWH con Israele. Totalmente abbandonata è poi la tesi che vedeva l'origine del Cantico in una rilettura israelitica dei culti cananei della fertilità, in particolare delle nozze (collocate a primavera) di Tammuz con Istar. Il Cantico raccoglie canti d'amore, alcuni dei quali accompagnavano celebrazioni nuziali, che potevano essere cantati in occasioni quotidiane, «profane», potremmo dire, se questo termine non rinviasse a un approccio alla realtà estraneo alla mentalità biblica.

Quanto alla suddivisione del materiale, mi pare che, pur non potendosi assolutamente trovare una struttura precisa e un andamento regolare, possa tuttavia essere utile, almeno come sussidio per la lettura, riportare la proposta di Tournay (pur non condividendo la sua interpretazione del Cantico), ripresa da diversi autori e da altri leggermente variata: egli individua alcune unità letterarie che hanno una certa coesione al loro interno e che aiutano a cogliere anche un certo movimento dell'insieme<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> A. NICCACCI, *Cantico dei Cantici e canti d'amore egiziani*, in *Studii Biblici Franciscani Liber Annuus* 41 (1991) 61-85.

<sup>44</sup> R.J. TOURNAY, *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour*, Gabalda, Paris 1982, 21-29, cui rinvio per le spiegazioni di dettaglio. Questa struttura è ripresa da P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. 2. Accomplir les Écritures*, Seuil, Paris 1990, 159-195.

Titolo: 1,1.  
 Prologo: 1,2-4.  
 I. 1,5-2,7.  
 II. 2,8-17.  
 III. 3,1-5.  
 IV. 3,6-11.  
 V. 4,1-5,1.  
 VI. 5,2-8.  
 VII. 5,9-6,3.  
 VIII. 6,4-10.  
 IX. 6,11-7,11.  
 X. 7,12-8,4.  
 Epilogo: 8,5-7.  
 Aggiunte: 8,8-13.

Questa struttura consente di far emergere una sorta di *climax* in 8,5-7: i frammenti di discorso amoroso che si susseguono nel corso dell'intero testo trovano il loro apice nelle parole della donna che dice all'amato:

Mettimi come sigillo sul tuo cuore  
 come sigillo sul tuo braccio (8,6ab).

«La vera conclusione», scrive P. Beauchamp, «è l'alleanza: "Ponimi come sigillo sul tuo cuore"»<sup>45</sup>. L'appartenenza reciproca, l'alleanza degli amanti ha qualcosa di estremamente saldo, quasi una forza incomprensibile e incoercibile: qualcosa che si apparenta all'amore e alla morte (8,6cd). Diversi temi presenti nel testo trovano il loro sbocco in 8,5-7: la *domanda* «Chi è...?» riferita in 3,6 a Salomone e in 6,10 all'amata, qui si riferisce ai due amanti insieme ("Chi è colei che sale dal deserto appoggiata al suo amato?": 8,5ab). Il tema del *risveglio* (8,5c) riprende le fila di un tema che attraversa l'intero Cantico (2,7; 3,5; 5,2; 5,8; 8,4); il rimando alla *madre* dell'amata e all'evento del suo concepimento si ricollega anch'esso con 1,6; 3,4; 6,9; 8,1 (inoltre in 3,11 c'è il riferimento alla madre di Salomone). Colui che sale dal deserto (3,6); colei che si leva come l'aurora (6,10): le due espressioni indicano bene gli orizzonti, i limiti dello spazio e del tempo da cui provengono i due amanti. Come in Gen 2, dove c'è un primordiale risveglio (vv. 21-23), l'alterità sessuale diviene risveglio dell'uno all'altro, nascita del linguaggio, inizio di cammino di alleanza. Dietro ai due amanti vi è ogni coppia di amanti che nella storia ripete il miracolo dell'amore.

<sup>45</sup> BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. 2. Accomplir les Écritures*, 163.

La mia impressione è che ognuno dei canti presenti nel Cantico sia una variazione sull'unico tema «Amore», e quindi che una certa non linearità sia richiesta dal tema stesso: fughe in avanti e ritorni all'indietro, movimenti rapidi e stasi, angoscia ed esultanza, ansia di ricerca e appagamento della presenza, ripetizione e novità, stanno insieme nell'esperienza unica e unificante dell'innamoramento. Nulla dunque di stupefacente se all'estasi dell'unione segue la distanza e la fatica della ricerca. È costitutivo dell'amore essere traversato da cesure, lacerazioni, silenzi, che fanno da contrappunto alla continuità, all'intimità, alla voce di gioia. Dunque non c'è motivo di stupirsi se il *testo*, testimonianza scritta dell'esperienza dell'amore, racconto dell'attrazione e dell'incontro dei corpi, del cercarsi, del trovarsi e del perdersi nuovamente di vista degli amanti, riflette anch'esso questa discontinuità. Non stupisce neppure la molteplicità dei generi letterari minori presenti nel Cantico: similitudine e allegoria (1,13-14; 4,13-15; 8,14; ecc.); canzone che descrive la bellezza del corpo della persona amata (4,1-7; 5,10-16; 6,5b-7; 7,2-6); canto di ammirazione (1,9-11; 7,7-10; ecc.); descrizione di sé (1,5-6a; 8,10); canto di desiderio (1,2-4; 2,14; 8,1-2); ecc. Tutte tonalità differenti dell'espressione dell'unica realtà dell'amore.

Tuttavia la strutturazione ripresa da Tournay consente di vedere un primo movimento fondamentale costituito dalle prime cinque parti (1,5-5,1) e un secondo movimento, che accentua i toni del primo, costituito dalle seconde cinque parti (5,2-8,4). Le varie scene della prima parte troverebbero un centro in 5,1: l'amato entra, obbedendo all'invito dell'amata, nel giardino della sua sposa e *mangia* e *beve* cogliendo i frutti dell'amore («Ho mangiato il mio nettare con il mio miele, ho bevuto il mio vino con il mio latte»). A questo segue l'invito a *mangiare* e a *bere* rivolto a terzi: «Mangiate, amici, bevete; inebriatevi, cari». Probabilmente è stato collocato qui un invito che pare rivolto agli invitati ad una festa nuziale. Si intrecciano e si confondono i temi del *cibo* e dell'*eros*. Il piacere e la gioia della consumazione dell'amore, cui probabilmente allude l'amato con le parole «ho mangiato il mio favo, ho bevuto il mio vino», viene estesa agli invitati, ma con modalità inversa: mangiando e bevendo ad un reale banchetto essi parteciperanno in qualche modo alla gioia dell'amore. È singolare notare che quelle due dimensioni che abbiamo visto non essere presenti nel Sal 45, il banchetto nuziale e la consumazione dell'amore, sono invece ben presenti nel Cantico. Che però non è interessato alla discendenza, ai figli, e neppure pone al proprio centro il matrimonio o le nozze, ma semplicemente, o forse, più radicalmente, l'amore degli amanti. In ogni caso sono diversi gli studiosi che vedono una svolta do-

po 5,1: «È allora che il poema ricomincia, sotto forma di una ripresa accelerata e molto più drammatica del primo sviluppo»<sup>46</sup>. Anche per Ravasi il v. 5,1 segna un momento saliente nell'economia del libretto: «L'ingresso nel giardino, l'assaporarne i frutti, l'uso ormai abituale del termine *kallah*, "sposa", ci fanno comprendere che ora siamo in un momento "narrativo" più denso e più completo di quello dei capitoli iniziali. C'è dunque un'evoluzione e un crescendo nella trama, ma essa non può essere definita secondo una rigida sequenza di scene e di atti»<sup>47</sup>. Molti anni fa P. Joüon osservava: «Una lettura anche superficiale dà l'impressione di una divisione in due metà quasi uguali. Nel v. 5,2 vediamo che la situazione cambia bruscamente e che la serie degli eventi ricomincia come di nuovo»<sup>48</sup>. Ovviamente questa annotazione non parla a favore di un intreccio narrativo, ma semplicemente, e conformemente alle leggi della composizione ebraica, di corrispondenze tematiche che formano un insieme segnato da una certa armonia. Ma, ripeto, l'armonia del Cantico è l'armonia possibile all'amore, alla passione. Più che cercare di indovinare l'ordine delle parole e di presentare la «logica» delle unità letterarie del Cantico, è allora essenziale comprendere che le parole del Cantico sono da ridire, più ancora che da spiegare, che il Cantico stesso è un giardino in cui entrare, più ancora che una terra da scavare, dissodare, arare, analizzare. E questo proprio grazie alla fondamentale semplicità e limpidezza del Cantico quale celebrazione dell'amore umano.

## 2.2. La limpidezza del Cantico

Al di là dei molti e reali enigmi del Cantico, possiamo così scoprire la sua fondamentale semplicità e chiarezza. Al centro del Cantico vi è l'amore di un uomo e di una donna. Vi è questo amore umano, umanissimo, che solo quando è colto nella sua «letteralità» e «materialità», può anche rivelarci la sua valenza simbolica e la sua portata eminentemente spirituale. Ha scritto F. Rosenzweig: «La metafora dell'amore attraversa, come metafora, l'intera rivelazione. Presso i profeti è la metafora sempre ricorrente. Ma dev'essere ben più che una metafora. E tale è solo quando compare senza un rinvio a ciò di cui dev'essere metafora. Non è sufficiente, dunque, che il rapporto di

<sup>46</sup> *Ibidem*, 162.

<sup>47</sup> RAVASI, *Il Cantico dei Cantici*, 398.

<sup>48</sup> P. JOÜON, *Le Cantique des Cantiques. Commentaire philologique et exégétique*, Beauchesne, Paris 1909, 8.

Dio con l'uomo venga raffigurato con la metafora del rapporto tra l'amante e l'amata; nella parola di Dio dev'esserci immediatamente il rapporto dell'amante con l'amata, cioè il significante senz'alcun rimando al significato. E così lo troviamo nel Cantico dei cantici. In questa metafora non è più possibile vedere "soltanto una metafora". Qui il lettore è posto, a quanto pare, di fronte all'alternativa tra l'accogliere il senso "puramente umano", puramente sensuale (e certo allora finirà col chiedersi per quale bizzarro errore queste pagine siano finite in mezzo alla parola di Dio) ed il riconoscere che qui, proprio in questo senso puramente sensibile, direttamente e non "solo" metaforicamente si cela il significato più profondo»<sup>49</sup>. Non si tratta quindi di intendere il Cantico come un'allegoria ritenendo che solo rimuovendo l'accezione umana, carnale, corporea dell'amore esso possa avere dignità di cittadinanza nella Bibbia. Non è neppure importante dare un nome ai due amanti: si tratta di Salomone e della figlia del faraone, come propone un'interpretazione assai nota? Di quale re si tratta? In verità dobbiamo riconoscere che l'amore rende re gli amanti: le immagini regali del Cantico si possono spiegare anche così. E comunque facendo l'elogio del corpo dell'amato, la donna lo paragona a una statua di un dio (5,14-15); descrivendo l'amata il ragazzo la pone al di sopra delle regine (6,9) e le accorda titoli degni di una dea (6,10). Quale amante non vuole *adorare* la persona amata? Non è nemmeno particolarmente «grave» che manchi ogni esplicito riferimento religioso nel Cantico, a parte il rimando all'amore come «fiamma del Signore» (8,6): nel Cantico non si deve cercare di sostituire Dio all'amante o pensare che il partner maschile sia divinizzato; *ciò che è divino, nel Cantico, è ciò che intercorre fra gli amanti, è la loro relazione*. È in quel fuoco in cui si situano gli amanti che abita il Dio che è un fuoco divorante. E ciò che degli amanti ci è presentato nel Cantico è *il corpo e la parola*. *Il corpo appare il luogo dell'alleanza e la parola, che dice il corpo, che canta e proclama la bellezza del corpo della persona amata, fa sì che la donna sia il luogo in cui il mondo prende forma per l'uomo e l'uomo per la donna*. Il corpo dell'amata è un microcosmo in cui si concentrano tutte le bellezze della natura (colombe, pendici del Galaad, spicchio di melagrana, cerbiatti, gigli, ecc.) e della cultura (monili, opera di mani di artista, torre di avorio, ecc.). *Nell'esperienza dell'amore si esperisce il tutto nel frammento*. Attraverso il corpo dell'amata

---

<sup>49</sup> F. ROSENZWEIG, *La stella della redenzione*, Marietti, Casale Monferrato 1985, 212-213.

l'amante riceve il mondo e viceversa. Nel Cantico vi è questa totale mutualità, reciprocità, che attraverso il linguaggio anche più sensuale ed erotico, dice la donazione dell'uno all'altra e viceversa: «Il mio amato è mio e io sono sua» (2,16; 6,3). E colpisce che nel Cantico sia la donna che parla più del suo compagno: *vi è una dimensione accentuata di femminilità nel Cantico che sembra far emergere la donna come vera protagonista*. E se è vero che il Cantico conosce la dimensione sessuale dell'incontro fra gli amanti (si pensi, fra gli altri passi, a un testo come 5,4-5) è vero che il Cantico fa abitare la parola nella differenza sessuale degli amanti. La sessualità umana è parlata: senza parola non vi è sessualità e neppure desiderio. Ora, il Cantico presenta sia l'incontro dei corpi che lo scambio delle parole, e la bocca che dona baci è la stessa che pronuncia parole. L'«io» e il «tu» del Cantico sono traversati dalla differenza sessuale che diviene differenza di pronomi personali maschili e femminili nel testo ebraico. Il Cantico diviene così un dialogo che si offre al lettore come «paradigma del discorso differenziato»<sup>50</sup>. Questo dialogo, suscitato dall'amore e che sostiene l'amore, diviene il santuario della libertà e della creatività. Il linguaggio degli amanti del Cantico crea metafore inedite, porta la lingua su sentieri prima ignoti, si concentra sul corpo come sul luogo dello scambio fra uomo e mondo, fra universalità del mondo e singolarità delle persone. Come è proprio di tutti gli innamorati, anche gli amanti del Cantico creano metafore, creano un linguaggio condiviso e da loro compreso, un linguaggio attraverso il quale possono riconoscersi reciprocamente: l'amore, infatti, è intelligente. Con queste metafore, con queste espressioni simboliche, il desiderio degli amanti diviene parola scambiata e il loro incontro, incontro di libertà dialoganti.

### 2.3. Il Cantico come pura dialogicità

È stato notato che nel Cantico il dialogo, lo scambio di parole fra gli interlocutori, non è sostenuto dagli interventi di un narratore che li ordini e li situi: «Nessuno commenta per noi: “Egli disse: ‘...’”; “Lei gli rispose: ‘...’”. Non sappiamo quando, dove, e nemmeno *se* queste parole sono state pronunciate. Sono piuttosto delle parole “da dire”, come in un libretto d'opera. Le scopriamo in versione integrale, senza mediazione alcuna. Leggerle, significa sorprendersi a recitare il ruolo dell'uno o dell'altro dei protagonisti. Una

<sup>50</sup> J.-P. SONNET, *Le «Cantique», entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée*, in *Nouvelle Revue Théologique* 129 (1997) 489.

volta passato il titolo, siamo immersi *in medias res*<sup>51</sup>. È la struttura dialogica, abbiamo visto, che conferisce unità al Cantico, ed è il dialogo l'originalità più evidente del Cantico: è attraverso la parola che gli amanti si cercano, si invocano, si celebrano, si donano. Il *proprium* della vicenda amorosa del Cantico rispetto alle tante altre metafore con cui la Scrittura evoca il rapporto di Dio con il suo popolo, è la dialogicità (che non traversa il rapporto, per es., tra vignaiolo e vigna), anzi, una dialogicità segnata da reciprocità totale (cosa che non avviene nel rapporto signore - servo e neppure padre - figlio), meglio ancora, una dialogicità immediata (senza mediazioni di narratori), potremmo dire, un *dialogo in atto*. E il dialogo investe sempre anche un *terzo*, essenzialmente il coro delle figlie di Gerusalemme, ma intervengono anche le guardie della città, ci sono i fratelli dell'amata. Conformemente alla struttura dell'alleanza, l'amore dei due protagonisti del Cantico avviene davanti a testimoni, si situa in un contesto sociale, politico, storico. Non è un amore fusionale, perso nel cerchio che rischia di divenire infernale «io» - «tu», «tu» - «io»: il Cantico presenta il paradigma del dialogo differenziato e contestualizzato, e proprio in questa sua caratteristica esso coinvolge il lettore. La differenza sessuale, che abita la vicenda e il dialogo dei due amanti del Cantico, è la cifra più completa dell'apertura all'altro e, nel mondo biblico, all'apertura all'Altro, all'alterità del divino. Credo che si possa allora comprendere il perché dell'inserzione del Cantico nel Canone biblico. Al cuore del Canone, il Cantico funziona come una *mise en abîme*, è una sorta di duplicazione del senso e dell'intenzione dell'intera Scrittura all'interno della Scrittura stessa. Come ha ben mostrato il saggio di Anne-Marie Pelletier, il Cantico, nella mediazione dei suoi significanti, è la rivelazione del dialogo immediato in cui si compie la Scrittura<sup>52</sup>. Così il Cantico, da pietra di scandalo che ha portato infinite volte a chiedersi come mai un testo simile sia entrato nel Canone biblico, ne diviene il cuore segreto, il centro simbolico: il dialogo che esso è, diventa il dialogo in cui occorre entrare nel gioco dell'ascolto e della ri-enunciazione<sup>53</sup>. Il contesto biblico in cui si trova ci assicura poi

<sup>51</sup> *Ibidem*, 487.

<sup>52</sup> A.-M. PELLETIER, *Lectures du Cantique des Cantiques. De l'enigme du sens aux figures du lecteur*, PIB, Roma 1989.

<sup>53</sup> J.-P. SONNET, «Figures (anciennes et nouvelles) du lecteur». *Du Cantique des Cantiques au Livre entier. À propos d'un ouvrage récent*, in *Nouvelle Revue Théologique* 123 (1991) 75-86.

che l'amore è unico: l'amore umano e l'amore che lega Dio a Israele hanno la stessa struttura. Dio parla il linguaggio degli uomini, e anche la Scrittura. La poetica del Cantico, mettendo in atto discorso della differenza e discorso della comunione, articola il *discorso di alleanza* di tutta quanta la Scrittura. Possiamo concludere: non vi è alcun dubbio che il dialogo amoroso del Cantico è quello di un uomo e di una donna, «ma, disegnando il dramma e la felicità della parola scambiata, esso si propone anche come lo specchio della Scrittura tutta, parola scambiata fra Dio e l'uomo, dello sposo alla sposa, della sposa allo sposo»<sup>54</sup>. È proprio dunque cogliendo la terrestrità e l'umanità dell'amore del Cantico che se ne coglie la portata simbolica. Quella portata che ci porta a vedere nello scambio delle parole e nell'incontro dei corpi degli amanti del Cantico la parabola dell'amore di ogni coppia umana, ma anche il mistero della Parola di Dio che prende dimora nel corpo umano. Il mistero dell'incarnazione.

#### 2.4. Verso una lettura teologica e storico-salvifica

È a questo punto che si può rilevare la fondamentale coerenza con il testo stesso del Cantico di una lettura in chiave storico-salvifica. Lettura del resto già attestata in ambito ebraico quando si è discusso circa l'inserimento del Cantico nel Canone biblico (e allora i due partner del dialogo sono stati individuati in JHWH e in Israele, suo popolo) e presente nell'interpretazione cristiana che vede nei due protagonisti del poema d'amore il Cristo e la Chiesa. Il già ricordato studio della Pelletier ha mostrato che le riletture del Cantico attuate dalla tradizione ebraica e cristiana non sono fondamentalmente estrinseche al Cantico, ma rispondono all'offerta del Cantico stesso e manifestano il coinvolgimento dei lettori nel gioco dialogico che esso presenta. Del resto, il paradigma della parola scambiata presente nel Cantico è quello della reciprocità, in cui i due partner sono impegnati in una creazione comune. Se nella creazione del mondo e dell'uomo la creatura è totalmente dipendente dal parlare di Dio, qui i due sono accanto e insieme per un'opera comune, storica: ma quest'opera comune, nella Bibbia, ha nome di *alleanza*. E si gioca fra Dio e il suo popolo, fino a trovare in Maria, figlia d'Israele e figura del credente e della Chiesa, il *corpo* che risponde con la *sua parola* alla *parola di Dio* e che consente *l'incontro fra Dio e l'umanità* nella forma

<sup>54</sup> SONNET, *Le «Cantique», entre érotique et mystique*, 501-502.

dell'incarnazione. Non dovrebbe dunque stupire più di tanto se il linguaggio erotico del Cantico è stato applicato al dialogo religioso e mistico. Una comprensione teologica del Cantico, nell'insieme della rivelazione (AT e NT), ne fa la celebrazione dell'incontro di alterità. In quest'ottica appare chiaro che Israele, Maria e la Chiesa, dunque *corpo comunitario e personale*, sono i luoghi della mediazione dell'incontro, i partner del dialogo con Dio e gli attori umani dello scambio della parola con Dio. In particolare, l'incarnazione, in cui Maria diviene luogo dell'incontro teandrico, non è estranea alla *logica simbolica* del Cantico. Anzi, il Cantico diviene cifra simbolica della vicenda di alleanza che traversa tutta quanta la storia di salvezza e che trova il suo adempimento nell'evento messianico, quando, scrive Paul Beauchamp, «lo Sposo visita Maria»<sup>55</sup>.

LUCIANO MANICARDI  
Comunità di Bose  
13887 MAGNANO (BI)

### Summary

*The article proceeds firstly to analyse Psalm 45, presenting it in a translation for which, given the many textual problems present, a detailed explanation is provided. Identification of the personae and examination of the text's composition reveal the centrality of the theme of royalty, and above all that of the nuptial theme. Whatever the historical origin of the Psalm may be, it was sung and used in prayer in the post-Exile period, when monarchy had disappeared from Israel's political horizon, and it thus underwent reinterpretations and became charged with idealising significations which accentuated its messianic-eschatological aspect. Psalm 45 may therefore be thought to have contributed towards the elaboration of the messianic metaphor of the wedding, which in the NT assumes a particularly significant role to indicate the inauguration of the new covenant (cf in particular John 2:1-11).*

*The Song of Songs is presented with a brief summary of the complex problems (above all from the literary and explanatory standpoint) that make it an «enigma»; after which, its essential simplicity and clarity are made evident: it sings of human love, the love between a young man and a girl. And it is in fact in the very corporality, earthliness and humanity of this love that it reveals its symbolic and spiritual*

---

<sup>55</sup> BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. 2. Accomplir les Écritures*, 175.

---

*significance. At the heart of the Song of Songs lies the structure of the covenant, played in terms of lovers and founded essentially on dialogue. Indeed, in the heart of the Scriptures, the Song of Songs is the pure dialogicality that constitutes the meaning and end of the Scriptures as a whole: it introduces the reader into the dialogical play of love, the «I»-«you» interchange, the highest expression of which is to be found in the Incarnation. In the context of biblical revelation as a whole, the Song of Songs «signifies» the covenant between God and mankind: this permits its interpretation in an historio-salvational key and consequently also in an ecclesial and Marian key as well.*