

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2018*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

## *Tracce di spettacolarità teatrale presso gli antichi Ebrei*

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Non è agevole tracciare una storia del teatro ebraico in generale, e, per quel che concerne il periodo biblico, è ancor più difficoltoso stabilire la sussistenza di una vera letteratura drammatica. Per contro, invece, proprio scorrendo le pagine della Bibbia, siamo informati dell'esistenza di una spettacolarità musicale e coreutica.

Infatti, apprendiamo dal *Genesi* (4, 21) che, dopo la cacciata di Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden e il fratricidio perpetrato da Caino ai danni di Abele, proprio tra i discendenti di Caino, figurava un tale Iubal, che «fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto».

Dell'antica musica ebraica non ci sono pervenuti né esempi di melodie notate, né opere di teoria musicale; gli unici reperti sono costituiti da pochi strumenti musicali rinvenuti nel corso di scavi archeologici in Palestina, Mesopotamia ed Egitto. Va osservato che, rispetto a Babilonia ed Egitto, Israele non conobbe musicisti e danzatori professionisti: la musica suonata, cantata e danzata era patrimonio di tutti e le testimonianze più importanti, ancorché disorganiche, le possiamo rintracciare nei libri biblici, che menzionano diverse pratiche di culto connesse alla musica e alla danza, e contengono veri e propri canti (Es 5, 1 ss.; 2Sam 1, 19-27; Gc 5; Sal).

Inoltre, qua e là si legge di alcuni strumenti musicali, che grosso modo si dividevano in tre categorie, connesse ad altrettante classi sociali: i corni e le trombe, riservati ai sacerdoti; gli strumenti a corda, lire, arpe e salteri, suonati dai leviti, cioè i funzionari addetti al servizio del tempio; zufoli e flauti ad ancia, in uso presso il popolo. Inoltre, nel tempio si usavano campane e cembali di bronzo, mentre i tamburi erano generalmente utilizzati da donne (Es 15, 20 e Gc 11, 34).

Gli strumenti più frequentemente nominati nella Bibbia sono il *kinnor* (lira trapezoidale), e il *nebel* (arpa arcuata), entrambi di origine assira, che divennero i principali strumenti in uso al tempio di Gerusalemme durante il periodo dei Re, a partire dal 1030 circa a.C. È questa l'epoca d'oro della musica ebraica, sotto Davide (re dal 1004 circa al 966 a.C.) e suo figlio Salomone (966-926 a.C.). Il culto, ormai centralizzato al tempio di Gerusalemme, era solennizzato da esecuzioni vocali, affidate a grandiosi complessi corali e strumentali. Non a caso, nel *Primo libro delle Cronache* (6, 16-32) si elencano i cantori ai quali Davide affidò la direzione del canto nel tempio del Signore, dopo che vi ebbe posto l'Arca<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il Talmud riporta, come strumentazione tipica, un gruppo di 12 strumenti: 9 lire, 2 arpe e un cimbalo. L'organizzazione era rigorosa; l'istruzione dei musicisti avveniva nell'accademia annessa al tempio e la tradizione musicale si tramandava all'interno delle famiglie levitiche, assicurando così la continuità; cfr. [s. n.], *La musica ebraica. Dall'antichità al rinascimento*, in [www.sapere.it](http://www.sapere.it).

Peculiare era lo *shofar*, corno di ariete, simbolicamente legato al sacrificio di Isacco – peraltro, unico strumento ancor oggi in uso nelle sinagoghe, poiché dopo la distruzione del tempio (70 d.C.) gli altri strumenti non furono più suonati in segno di lutto – il cui suono peculiare, fortemente evocativo di forze soprannaturali, fa da sfondo alla rivelazione divina sul Sinai (Es 19, 16-19), alla caduta delle mura di Gerico (Gs 6, 4-5, 20), alla processione dell'Arca dell'alleanza (2Sam 6, 15), e alla battaglia di Gedeone (Gc 7, 16 ss.).

Il declino del tempio salomonico condusse alla progressiva scomparsa delle orchestre e all'utilizzazione esclusiva della voce umana. Inoltre, dopo l'esilio babilonese (587-538 a.C.), privati del luogo di culto e dei rituali sacrificali, gli Ebrei si concentrarono sulla preghiera e sulla lettura e lo studio della Bibbia, elementi primari del nuovo culto sinagogale, basati sugli insegnamenti di Ezra e Neemia. In tal modo, l'elemento musicale divenne inscindibile dalla preghiera, ma anche dalla lettura e dallo studio dei testi sacri. Esso si sviluppò in due forme primarie: la salmodia<sup>2</sup> e la cantillazione nella lettura biblica<sup>3</sup>.

Per quel che riguarda la danza, abbiamo parecchie fonti ma, considerato che la religione ebraica vieta le arti figurative, si tratta di testimonianze esclusivamente letterarie e non sempre molto chiare. L'importanza della danza nella società israelita può desumersi anzitutto dalla lingua: undici vocaboli infatti esprimevano, più o meno direttamente, il concetto generico e talora specifico della danza. Così, per esempio, la parola *hul* (giro) è usata per il ballo tondo, mentre due parole, con una precisione ignota alle altre lingue, sono impiegate a descrivere la danza di elevazione: *rāqad* (saltare su un solo piede) e *kafas* (saltare con o sui due piedi)<sup>4</sup>.

*Hól* è la radice ebraica di “danza”, da cui deriva *ḥālil*, flauto. Sussiste, dunque, una connessione molto stretta tra danza e musica, e da questo semplice raffronto di parole si rileva un ovvio legame tra le due forme di espressione artistica, spesso impiegate per lodare Dio: «Lodatelo col timpano e le danze» (Sal 150, 4). Sono molte le radici verbali che in ebraico si riferiscono alla danza: in 2Sam 6, 16, Davide *karkēr*, “saltava roteando”, e *pazzēz*, “danzava in maniera flessuosa”; oppure *dallēg*,

---

<sup>2</sup> La salmodia è strettamente legata alla struttura poetica e sintattica dei salmi, caratterizzata da due parti (emistichi) parallele per ogni versetto. L'intonazione melodica è organizzata intorno a una nota centrale ripetuta, con brevi fioriture (ornamentazioni) all'inizio, al centro e alla fine del versetto; tale procedimento si adatta facilmente alla lunghezza variabile dei versetti stessi. L'esecuzione era antifonale (canto eseguito all'inizio o alla fine di ciascun salmo), o responsoriale (ritornello corale in risposta al versetto intonato dal celebrante). Tale forma di cantilena venne adottata, oltre che per i Salmi, per altre parti liriche della Bibbia, quali i Proverbi. Passata, con i Salmi stessi, nella liturgia dei primi cristiani, essa costituisce il principale anello di congiunzione con il canto gregoriano e una delle premesse fondamentali della musica occidentale; cfr. *ivi*.

<sup>3</sup> La cantillazione (o *lectio* biblica) è l'altra forma primaria, anche se di datazione più tarda, della musica ebraica. Essa consiste nella lettura intonata del Pentateuco e delle altre parti in prosa della Bibbia. È guidata da appositi accenti (*teamim*) apposti sopra o sotto il testo, che iniziarono a essere indicati intorno al 500 d.C. e completati nell'895 per opera dei Massoreti, nella fissazione definitiva del testo biblico: insieme ai *teamim*, vennero anche aggiunti i segni che indicano le vocali. I *teamim* indicano sia la punteggiatura, sia le formule melodiche e sono quindi indissolubilmente legati alla sintassi e al significato del testo; non indicano né l'altezza, né la durata dei suoni e dopo la diaspora si creò una grande varietà di interpretazioni legate alle tradizioni locali, pur su basi concettuali comuni e inalterate; cfr. *ivi*.

<sup>4</sup> Cfr. C. Sachs, *Storia della danza*, Milano 1985.

“saltare balzellando”, o *qappēs*, “saltare a piedi nudi sulla terra” (Cc 2, 8); *šāla’*, “zoppicare” (il popolo d’Israele a volte viene descritto come zoppicante); *pēsah*, “pasqua”, ma anche “saltare”; *šāḥaq*, “ridere di gioia”, riferito alla danza come segno di festa. La danza, nella Bibbia, è intesa soprattutto come lode e manifestazione di gioia spirituale. Si danza per festeggiare una vittoria ottenuta con l’intervento divino, in occasione di feste religiose, e in occasione di nascite e matrimoni.

L’Oesterley ha precisato che «noi usiamo la parola danza in un senso ristrettissimo: nell’antichità erano incluse in essa tante forme di movimenti, da un passo grave e ritmico simile alla marcia, ai moti selvaggi della danza estatica», fornendo altresì una classificazione delle danze ebraiche<sup>5</sup>. Innanzitutto, c’era una danza processionale, della quale si ha un’eco nel già citato *Secondo libro di Samuele* (6, 14), che indirettamente ci fa intendere l’importanza della danza per gli Ebrei osservanti. Infatti, leggiamo che il re David, durante il trasporto dell’arca, indossato un *efod* di lino, danzava con esultanza davanti al Signore. Insieme con tutti gli Israeliti, egli gridava di gioia al suono di trombe. Quando l’arca giunse alla città di Davide, Mikal figlia di Saul si affacciò alla finestra; vide il re David che, secondo il rito, saltava e danzava davanti al Signore e, in cuor suo, lo dispreggiò. Terminati i sacrifici, Davide benedisse il popolo nel nome del Signore degli eserciti, e poi distribuì viveri a tutti. Infine, tornò a casa. Qui Mikal gli fece notare che non aveva certo fatto una bella figura, facendosi vedere mezzo svestito anche dalle serve dei suoi dipendenti come avrebbe fatto un uomo da nulla. Al che il re replicò: «Io ho fatto festa in onore del Signore che ha scelto me come capo d’Israele, suo popolo, al posto di tuo padre o di un suo discendente. In onore del Signore lo farò ancora».

Vi erano poi danze sacre che venivano fatte intorno ad un altare, una vittima sacrificale, e che si svolgevano in cerchio o a passo di marcia degli adoratori, i quali si tenevano per mano. Per esempio, nell’antica commemorazione della Festa delle Capanne, in ogni giorno della festa, la gente saliva al tempio con dei ramoscelli, che venivano agitati al cospetto del Signore facendo una processione di danza in cerchio intorno all’altare. Nei primi sei giorni essi giravano intorno all’altare una volta. Nel settimo giorno lo facevano sette volte, in un crescendo di danza e allegria. Tali danze ritmate avvenivano in modo circolare, ed è forse per questo motivo che nell’ebraismo, la danza in cerchio è chiamata *ḥag*, ovvero “festa”.

Ancora: nel *Primo libro di Samuele* (10, 5) è raccontata una danza estatica, propria dei profeti, sia di YHWH che di Baal, probabilmente derivata da antichissime saltazioni magico-rituali<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance*, New York 1923, pp. 6 ss.

<sup>6</sup> Nel *Primo libro dei Re* (18, 26) si intuisce che negli adoratori di Baal l’estasi si manifestava con una danza dal passo in principio zoppicante, la quale a poco a poco si mutava in una saltazione convulsiva, accompagnata dalle urla provocate dal dolore delle autolesioni. Oltre alla danza idolatrica intorno al vitello d’oro (un pericolo sempre ricorrente; Es 32, 18 ss.), si può ricordare ciò che avvenne a Baal-Peor (Nu 25). Elia si esprimeva con sarcasmo nei confronti di

Esistevano anche danze di fertilità, come quella che si svolgeva durante la Festa dei Tabernacoli, in autunno, con la famosa danza delle torce, propria dei nobili israeliti. Vi erano danze di esultanza per vittorie in guerra. Ben noti sono i passi che ne parlano nella Bibbia. Già nell'*Esodo* (15, 20) vediamo danzare la profetessa Miriam per celebrare la vittoria di Mosè sugli Egiziani e il passaggio del Mar Rosso: «Miriam la profetessa, sorella d'Aronne, prese in mano il timpano, e tutte le donne uscirono dietro a lei con dei timpani, e danzando»; o, anche, la figlia di Jefte che si fa incontro al padre vittorioso, e le donne che festeggiano la vittoria di Davide. Infine, le danze sacre-iniziatriche, che si svolgevano durante il rito della circoncisione. Un'altra danza famosa, ma di genere diverso, è quella del vitello d'oro (Es 32, 9 e 19).

Ciò che valeva per l'antico Israele, quando il tempio era ancora intatto, non doveva valere per i tempi successivi nel giudaismo. Il tempio fu distrutto (586 a.C.); il popolo fu disperso; poi solo una minima parte tornò; i costumi in Giudea e nella diaspora si trasformarono col tempo, tanto che lo scenario appare completamente mutato se prendiamo in considerazione le chiese giudaiche prima e quelle gentili poi.

Del resto, il riscontro della danza nel Nuovo Testamento è molto povero. Si parla della danza licenziosa di Salomé, che fece invaghiare Erode (Mt 14, 6). Molto noto è l'episodio evangelico in cui si narra della morte di Giovanni il Battista. La storia è riferita anche da Marco (6, 17-29): Erode aveva fatto arrestare Giovanni, reo di aver pubblicamente dichiarato la condotta adultera del sovrano, che aveva preso con sé Erodiade, moglie di suo fratello. Perciò, la donna provava rancore e desiderava farlo uccidere: un desiderio che sapeva impossibile, dal momento che Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo. Tuttavia, durante il banchetto per la festa di compleanno di Erode, la figlia di Erodiade, Salomè, danzò per il re, che ne restò tanto affascinato da prometterle qualsiasi cosa. La ragazza, istigata dalla madre, chiese la testa del profeta. Dunque, non era sconosciuta, almeno in ambito regale, la pratica di danzare durante i banchetti e le feste.

Gesù parlò della danza, citando un gioco di gruppo dei ragazzi – «Vi abbiamo suonato il flauto e non avete ballato; abbiamo cantato un lamento e non vi siete battuti il petto» (Mt 11, 17) – e applicando tale logica a sé e a Giovanni Battista (vv. 18 ss.). Si noti comunque che si trattava di un gioco comunitario, in cui i ragazzi non danzavano, ma erano «seduti nelle piazze» e «gridano ai loro compagni» (v. 16). Da quest'ultimo episodio in poi (Lc 7, 32 ss.), in tutto il Nuovo Testamento non si parla mai più di danza e di ballo, né in terra né in cielo.

---

Israele che serviva Baal. «Allora Elia s'accostò a tutto il popolo e disse: "Per quanto [tempo] salterete [ritualmente] voi dai due lati? Se Jahwè è Elohim, seguite lui; se poi lo è Baal, seguite lui!"» (1Re 18, 21). Infatti, i profeti di Baal «saltavano intorno all'altare che avevano fatto» (v. 26). Tale danza rituale era accompagnata anche da grandi grida e da forme di auto-flagellazione (v. 28).

Per altro verso nell'Antico Testamento si può parlare solo di una virtualità drammatica delle storie, dei miti, dei personaggi, attestata del resto dalle innumerevoli rielaborazioni drammatiche di tutti i tempi e Paesi: la forma espositiva ha però carattere epico. Né la recitazione amebea di alcuni salmi, a due e forse anche a tre voci (per esempio, 24, 7-10; 118, 1-4), autorizza a scorgervi primitivi testi drammatici, data la mancanza di azione e sviluppo. Lo stesso dicasi del libro di *Giobbe*, la cui cornice drammatica ha forma narrativa, mentre il nucleo centrale, in forma di discorso alternato, non ha nulla di teatrale.

Tuttavia, nella seconda metà del XIX secolo, ebbe fortuna la tesi per cui il *Cantico dei cantici*, che ha numerosi elementi di azione drammatica, sarebbe addirittura il travestimento di un dramma; ma per dimostrarla si ricorse ad integrazioni e mutamenti affatto arbitrari. Come scrive il Carr: «One of the prevailing mythologies in OT study is that the Song of Songs is really a dramatic “script” that has been preserved for us by the Jewish community as part of Holy Scripture only because its true nature has been obscured and forgotten»<sup>7</sup>.

«Il *Cantico* è un enigma», scrive Agostino (*Sermo* 46, 35). È scritto in ebraico e attribuito pseudoepigraficamente a Salomone<sup>8</sup>. Secondo l'ipotesi maggiormente condivisa dagli studiosi, la redazione definitiva del libro è avvenuta in Giudea in epoca postesilica (V-III sec. a.C.) ad opera di un autore ignoto, forse sulla base di qualche testo più antico di epoca monarchica (X sec. a.C.)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a “sacred marriage” drama?*, in “Journal of the Evangelical Theological Society”, 22/2, June 1979, p. 103.

<sup>8</sup> Il primo versetto infatti dice: «Cantico dei cantici che è di Salomone» (Ct 1,1). L'ebraico *šîr haššîrîm* è comunemente spiegato come un superlativo: “cantico dei cantici” significherebbe “il cantico più bello tra tutti i cantici”; è tuttavia possibile anche la spiegazione: “cantico composto di cantici”, ossia collezione di cantici. Quanto all'attribuzione a Salomone, ricordiamo che quest'ultimo, secondo il *Primo libro dei Re*, compose non meno di «tremila proverbi e millecinque cantici» (1Re 5, 12), e secondo il *Siracide* fu molto ammirato «per i cantici, i proverbi, le parabole e le interpretazioni» (Sir 47, 17). Il fatto che a Salomone siano attribuiti non solo proverbi ma anche canti d'amore indica che l'amore stesso è visto come qualcosa che richiede di essere vissuto con sapienza. Il fatto che il *Cantico dei cantici* contenga canzoni non deve trarre in inganno: il suo fine non è primariamente di procurare diletto, ma di insegnare; cfr. J. Winandy, *Le Cantique des cantiques. Poème d'amour mué en écrit de sagesse*, Tournai 1960.

<sup>9</sup> L'incipit indicherebbe una datazione al X secolo a.C. e una collocazione redazionale in Palestina. Tale convinzione è stata propria della tradizione ebraica e cristiana, ma l'esegesi moderna tende a collocarne la redazione in epoca postesilica, attorno al IV secolo a.C. Le proposte di datazione sono però variegata: alcuni esegeti (Schökel, Lys, Pope, Gordis, Gottwald) rifiutano di proporre datazioni precise, limitandosi a considerare possibile una redazione tra l'epoca salomonica e quella persiana postesilica. Gli argomenti addotti dalla tesi della redazione al X secolo sono: l'esplicita attribuzione, i paralleli con la poesia amorosa tamil ed egizia, la citazione di Tirsa e Gerusalemme (6, 4), capitali dei due regni dopo la secessione del 933 a.C. D'altro canto, i prestiti linguistici persiani e greci presenti nel *Cantico* mettono in discussione tale antichità, e l'attribuzione deve tener conto del prestigio di cui godette Salomone, che gli garanti l'attribuzione pseudoepigrafa di diverse opere (*Proverbi*, *Qoelet* e *Sapienza*, oltre ad altri testi apocrifi). Alcuni studiosi, come Keel e Albright propongono un periodo tra l'VIII-VI secolo a.C., con redazione definitiva nel VI-V sec. a.C. In tale caso sarebbero da negare influssi linguistici e stilistici greci. Per Joüon e Murphy il *Cantico* non è stato scritto prima dell'esilio, Tournay e Robert indicano il 450-400 a.C., Brenner parla di dinastia Achemenide (550-330 a.C.), Schoville colloca la redazione finale nel 400 sulla base di testi precedenti, così anche Mariaselvam. Ravasi opta per questa opzione, negando materiali precedenti. L'epoca ellenistica (dopo il 330 a.C.) è indicata da diversi autori, che possono o meno ammettere l'esistenza di materiale precedente: Shafi, Heinevetter (III sec. a.C.), Pouget e Guitton (285-220 a.C.), Driver (247-221 a.C.), Krinetzi e Bonora (III sec. a.C.), Garbini (190-50 a.C.). Per completezza va segnalata l'ipotesi di Landy che, notando nel racconto la preponderanza della protagonista e il frequente ricorso al pronome “io” usato solo da lei, ipotizza per il *Cantico* una mano femminile. Una panoramica di tutte queste ipotesi è in G. Ravasi, *Il Cantico dei cantici*, Bologna 1992, pp. 39 ss..

«Attorno al Ct si estende un vero e proprio pianeta poetico, religioso e socioculturale, quello dell'amore che ha prodotto canti, usi, costumi, riti, arte»<sup>10</sup>. L'esame dei parallelismi con testi extrabiblici può avere implicazioni sia per quanto riguarda la composizione del testo (originalità, datazione) sia per quanto riguarda il suo significato (culturale, matrimoniale, allegorico). Tra le diverse corrispondenze può essere rilevata l'attenzione delle culture primitive per i culti della fertilità e la "grande madre". In Cina, nel *Libro delle Odi* (tra 1000-600 a.C.) sono presenti alcuni componimenti relativi all'amore, come la *Preghiera a Tchong*. In India il *Govindagita* (Canto di Govinda), attribuito a Jayadeva (metà XII sec.), descrive tra l'altro gli amori del dio Krishna. In questo testo, come in altri componimenti in lingua tamil, vi sono alcuni temi comuni al *Cantico* che in passato hanno fatto ipotizzare una dipendenza diretta attraverso Mesopotamia e Arabia ancora all'epoca salomonica, ma i temi e i termini comuni possono essere ricondotti all'identità transculturale del fenomeno dell'amore<sup>11</sup>.

In un contesto geografico e culturale più vicino a quello ebraico, sono stati evidenziati paralleli con alcuni racconti ierogamici (cioè relativi a matrimoni e relazioni tra divinità) della Mesopotamia. Nella mitologia sumerica viene narrato l'intreccio tra gli dèi Dumuzi ed Enkidu e la dea Inanna, dove nei dialoghi compare, come nel *Cantico*, il titolo "fratello-sorella"<sup>12</sup>. Il paragone più additato è quello della festa di *akitu*, il capodanno babilonese, dove re e sacerdotessa riproducono l'unione sessuale di Ishtar e Tammuz (Astarte e Adone nella mitologia cananea). Questi paralleli hanno fatto ipotizzare una derivazione del testo biblico da tali mitologie, ma sebbene questo processo comparativistico «può offrire qualche risultato particolare, non riesce a costituire una prova di dipendenza precisa dell'opera biblica da testi mesopotamici»<sup>13</sup>.

Anche in Egitto è presente una letteratura amorosa, testimoniata dal Papiro Harris 500, il Papiro Chester Beatty I, il Papiro di Torino I, l'Ostracon di Gizah. Elementi comuni al *Cantico* sarebbe la radice "yfh", "essere bello", rara nell'Antico Testamento (ma comune nell'estetica egizia), la descrizione degli amati, gli epiteti fratello e sorella. Per l'ambito culturale egizio, senza arrivare ad ammettere una dipendenza diretta del *Cantico*, è possibile constatare queste affinità e attribuirle a una osmosi tra i due orizzonti culturali<sup>14</sup>.

Nella cultura cananea, come in quella mesopotamica, è presente il culto della fecondità centrato anticamente sulla coppia Ashera-El, che fu poi sostituita da Ashera-Baal (con qualche attestazione per la coppia Baal-Anat). Gli accostamenti tra *Cantico* e cultura cananea si sono però focalizzati sul

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 45.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 45-60.

<sup>12</sup> Di grande interesse è il saggio di S.N. Kramer, *The Biblical "Song of Songs" and the Sumerian Love Songs*, in "Expedition", 5, 1962, pp. 25-31.

<sup>13</sup> G. Ravasi, *Il Cantico dei cantici*, cit., p. 49.

<sup>14</sup> Cfr. M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love songs*, Madison 1985.



genere letterario arabo beduino detto *wasf*, “descrizione”, usato per raffigurare la bellezza del partner nelle celebrazioni nuziali. Dunque, secondo alcuni autori (Wetzstein, Budde), i due protagonisti del *Cantico* non sarebbero altro che gli sposi durante il matrimonio<sup>15</sup>.

Molti sono i paragoni che possono essere fatti con la cultura greco romana. Se il *Cantico* risalisse all'epoca ellenistica, come alcuni studiosi ipotizzano, allora fonti ispirative dell'opera potrebbero essere: la poesia amorosa alessandrina, la poesia pastorale greca, gli *Idilli* di Teocrito, alcuni dialoghi platonici (*Simposio*, *Fedro*), gli *Inni* di Callimaco, Apollonio Rodio, le *Bucoliche* di Bione, le *Bucoliche* di Mosco di Siracusa, Saffo, Alceto di Mitilene, Anacreonte, Catullo, l'*Ars amatoria* di Ovidio: «Tutto questo enorme lavoro di collazione non ha finora partorito che collegamenti di tipo generico e universale»<sup>16</sup>.

Il contenuto di questo libro è fra i più originali e, si direbbe, fra i più inaspettati della Bibbia: parla infatti esclusivamente di amore. Indicheremo i due interlocutori principali coi nomi di Sposo e di Sposa. Inizialmente la Sposa esprime avanti alle Figlie di Gerusalemme i suoi desideri amorosi e le lodi per lo Sposo, e intreccia con esso dialoghi d'encomio (I, 2-II, 7). Segue un soliloquio della Sposa, che descrive una visita fattale dallo Sposo, ripetendo la descrizione della primavera che egli recitò sotto la sua finestra e le lodi che le indirizzò (II, 8-17). Poi, la Sposa, avendo perduto lo Sposo, lo cerca nottetempo per la città. Si vede quindi venir su dal deserto un solenne corteggio di armati che accompagna la lettiga su cui è Salomone; ampia descrizione del corteo (III, 1-11). Nel brano che segue, lo Sposo descrive le bellezze della Sposa (IV-V, 1). La Sposa narra che, avendo inteso di notte lo Sposo che bussava alla porta di lei, fu lenta ad aprirgli, e quando gli aprì egli si era già allontanato; si diede allora a cercarlo per la città, s'imbatté nelle Figlie di Gerusalemme con le quali intrecciò un dialogo descrivendo loro il suo Sposo (V, 2-VI, 3). Viene, poi, una nuova descrizione della Sposa e sue lodi, fatte dallo Sposo (VI, 4-12), alla quale fa seguito una descrizione della Sulamite e sue lodi (VII, 1-10). La Sposa invita lo Sposo ad andare con lei per le campagne fiorite; desiderî di lei a riguardo di lui (VII, 11-VIII, 4). La Sposa ritorna dal deserto appoggiandosi sul suo Sposo; si accennano ricordi del passato e propositi per l'avvenire, in forma di aforismi morali (VIII, 57). Nelle ultime parti del *Cantico*, troviamo un dialogo fra la Sposa e i suoi fratelli, ostili ad essa; l'affermazione da parte della sposa della superiorità della sua vigna rispetto a quella di Salomone; l'invito dello Sposo e dei suoi compagni alla Sposa; e infine la risposta di costei (VIII, 8-14)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr. G. Ravasi, *Il Cantico dei cantici*, cit., p. 60.

<sup>16</sup> *Ivi*.

<sup>17</sup> P.W.T. Stoop van Paridon, *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book šir hašširîm*, Lovanio 2005 (“Ancient Near Eastern Studies”, Supplement 17), p. 476. L'autrice identifica non meno di sette interlocutori: la protagonista, la sua attendente, il suo amato, il re Salomone stesso, le altre donne dell'*harem*, le guardie. In ogni caso, sono da notare due importanti assenze, che rendono più verosimile ascrivere il *Cantico* alla poesia amorosa: in tutto il

Gli Ebrei hanno sempre interpretato il *Cantico* in senso allegorico. Il tema che esso suggerisce loro fin dall'inizio, e che essi manterranno invariato, è quello dell'amore di Jahvé per la nazione eletta, e dell'unione con essa in mistiche nozze. I cristiani recepiscono senza discussioni l'interpretazione allegorica degli Ebrei. Fin dal V secolo però, Teodoro di Mopsuestia sostiene che il *Cantico* non è altro che un canto d'amor profano<sup>18</sup>. Non a caso verrà condannato dal secondo Concilio di Costantinopoli. Il tema fondamentale classico, passando nell'esegesi cristiana, subisce una inevitabile trasformazione: diventa quello delle mistiche nozze di Cristo e della Chiesa. Esso darà origine a sviluppi diversi, a seconda che Cristo sia posto in relazione con l'umanità, l'anima individuale oppure la Chiesa, e a seconda delle applicazioni ascetiche e mistiche suggerite dal tali punti di vista. Tra le opere dei primi secoli, quelle di Origene<sup>19</sup>, di Gregorio Nisseno<sup>20</sup>, di Ambrogio<sup>21</sup>, di Gregorio Magno<sup>22</sup>, hanno profondamente influenzato l'esegesi successiva. Il Medioevo, soprattutto nel Trecento, vede nascere intorno al *Cantico* un'abbondante letteratura: essa non presenta nulla di particolarmente originale, a parte una notevole preferenza per le applicazioni mariane. I sermoni di Bernardo costituiscono il più bel commento che questa epoca abbia prodotto<sup>23</sup>.

Il Protestantismo all'inizio non modifica in nulla l'interpretazione tradizionale. Tuttavia Castalione, nel 1547, riprende l'idea di Teodoro di Mopsuestia. Il Cinquecento e il Seicento rappresentano un periodo di transizione nel corso del quale le più antiche interpretazioni vengono sfruttate più sistematicamente (per esempio da parte di Cornelio a Lapide), mentre iniziano a manifestarsi nuovi orientamenti. Così, si cerca di scoprire, sotto il simbolismo, un senso letterale proprio che sarebbe sufficiente a se stesso. Tale è la posizione di Bossuet e di Dom Calmet, quando pensano al tempo stesso alle nozze di Salomone e alle tappe che percorre l'anima nel progredire della sua unione con Dio.

Nel 1909, p. Joüon lavora a rispolverare il vecchio tema, leggendo sotto le effusioni liriche del poema la successione delle tappe dell'alleanza, dall'uscita dall'Egitto fino all'era messianica. Questa impresa, rispolverata dal Targum, non poteva aspirare al successo. Ricciotti, nel 1928, ritorna alla semplice idea biblica di Jahvé, Sposo di Israele, e considera le descrizioni poetiche come un semplice ornamento letterario. Gli studi di p. Buzy, la cui opera ci fornisce un riassunto

---

libro non viene utilizzata alcuna espressione religiosa; da nessuna parte viene fatto il benché minimo accenno alla nascita di figli o alla fecondità della coppia, motivo che era completamente estraneo ai temi convenzionali della poesia amorosa.

<sup>18</sup> Teodoro di Mopsuestia, *Commento al Cantico* (i frammenti pervenuti sono in *Patrologia Graeca*, 87, 27-214).

<sup>19</sup> Di Origene ci sono pervenuti i frammenti di un commento (*Patrologia Graeca*, 13, 61-216), due omelie (ivi, 13, 37-58; *Patrologia Latina*, 23, 1175-1196) e alcuni *scholia* a lui attribuiti (*Patrologia Graeca*, 17, 253-278; 13, 36).

<sup>20</sup> Gregorio di Nissa ha dedicato al *Cantico* quindici omelie (*Patrologia Graeca* 44, 775-1120).

<sup>21</sup> Ambrogio, *De sacramentis*; *De mysteriis*; *De Isaac*; *Expositio psalmi 118*.

<sup>22</sup> Gregorio Magno, *Omelia 34 sui vangeli* (*Patrologia Latina*, 76, 12-82).

<sup>23</sup> Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni sul cantico dei cantici*, che contiene ottantasei prediche.

conclusivo, giungono ad una conclusione simile: le immagini non celano alcun simbolismo, la loro unica funzione è quella di creare l'atmosfera; il Cantico è un capolavoro di pura poesia.

Mentre sul versante cattolico ci si sforzava di ripensare l'interpretazione tradizionale del *Cantico*, l'ipotesi naturalista di Teodoro di Mopsuestia e di Castalione continua a trovare estimatori. Nel 1898, Budde la impone ai propri contemporanei. Partendo dalle osservazioni di Wetzstein, console prussiano a Damasco, il quale ha studiato sul posto la festa nuziale dello *Hauran*, egli dà per certo che il libro biblico sia soltanto una raccolta di canti popolari, eseguiti durante le giornate in cui si celebravano le nozze; solo in virtù dell'interpretazione allegorica una raccolta così profana ha potuto essere ammessa nel Canone.

Pur con sfumature diverse la maggior parte degli autori, per lo più tedeschi, concordano con l'opinione di Budde. La presa di posizione è così potente e generalizzata che certi cristiani ne restano scossi. Pur concedendo loro che la spiegazione naturalista sia sufficiente a render conto delle particolarità del libro, tuttavia, per salvaguardare i diritti della tradizione, essi sovrappongono al senso proprio letterale un senso tipico metaforico.

Qui, come in altri casi, era inevitabile il ricorso alla testimonianza dei dati archeologici. Un testo cuneiforme, interpretato come un inno a Tammuz, suggerisce che il *Cantico* possa essere un rituale, utilizzato in Palestina in occasione di feste licenziose che venivano celebrate in onore del dio della vegetazione. Anche se tale ipotesi non ha trovato estimatori, essa ha pur tuttavia influenzato le opere più recenti, che la pongono sullo stesso piano dell'interpretazione naturalista: i canti d'amore eseguiti durante le feste nuziali avrebbero parecchie analogie con gli inni liturgici che cantavano le nozze degli dèi. Questo è lo stato attuale del pensiero esegetico non cattolico, principalmente in Germania.

Come si può vedere, siamo di fronte ad una estrema varietà di opinioni<sup>24</sup>: possiamo affermare che non ve ne sono altri esempi nella storia dell'esegesi biblica. In realtà il problema che, consapevolmente o meno, tutti i commentatori si sono sforzati di risolvere, è quello del genere letterario al quale ascrivere quest'opera. Problema che, nel caso del *Cantico*, si presenta di una difficoltà senza pari. Il che ci riporta alla tesi della natura drammatica del libro biblico in questione. L'interpretazione, proposta nel 1621, da Panigarola era: il *Cantico* sarebbe semplicemente un dramma che mette in scena [gli amori di] un pastore e [d'] una pastorella<sup>25</sup>. Nel 1771, Jacobi riprende tale idea, dandole però una forma nuova: la fanciulla, fidanzata ad un pastore, sarebbe stata rapita di sorpresa per l'harem di Salomone, ma non riuscendo le proposte del monarca a farla cedere, questi sarebbe stato alla fine costretto a lasciarla libera. Tale interpretazione conoscerà

---

<sup>24</sup> Tutte quelle fin qui citate, si leggono nell'ottimo saggio A. Robert, *Introduzione al Cantico dei Cantici*, in <http://www.famigliedellavisitazione.it>.

<sup>25</sup> Ivi.

nell'Ottocento una fortuna straordinaria, e Renan ne sarà il divulgatore in Francia. Anche nel corso del Novecento essa ha conosciuto un ritorno di successo, grazie alla difesa eloquente da parte di Jean Guitton, che si fa interprete delle idee di Pouget<sup>26</sup>.

In un contributo esplicativo delle questioni interpretative sul *Cantico*, il Constable riferisce tra le altre la suggestiva tesi del Phillips:

Most conservative interpreters who view the book as an extended type believe the events recorded really took place, in contrast to the allegorical interpreters, but their primary significance lies in their illustrative value. «The shepherd is a picture of Christ, that great Shepherd of the sheep. The Shulamite mirrors the Church or the individual believer devoted to Him. Solomon represents the prince of this world armed with all worldly pomp, power, and magnificence. The court women are those who admire him and who look askance at those who turn their backs upon the world, its system, and all that it has to offer in favor of an absent and, to them, unknown Beloved [...] The [Shulamite's] brothers represent the nation of Israel»<sup>27</sup>.

Tuttavia, egli stesso ammette che un'attenta analisi del testo ha convinto molti studiosi che il *Cantico* non sia un dramma, sebbene molti ne siano persuasi, e del resto mancano prove dell'esistenza di produzione drammatica ai tempi di Salomone.

Tra gli studiosi, il Seerveld ha tentato addirittura di ricostruire l'ipotetica struttura drammatica del testo biblico, completandolo con indicazioni di scena, una nuova partitura musicale per i versi, e bozzetti per illustrare scenografie e costumi<sup>28</sup>. Un altro esegeta, il Kramer, scrive che:

Canticles, in our undoubtedly expurgated form, includes some passionate and rhapsodic love songs [...] which are cultic in origin and were sung in the course of the *hieros gamos* or "sacred marriage" between a king and a votary of Astarte, the Canaanite goddess of love and procreation whom even so wise a Hebrew king as the great Solomon worshipped (1 Kgn 11: 5)<sup>29</sup>.

Dal canto suo il Meek sostiene che il Cantico è

a modified and conventionalized form of an ancient Hebrew liturgy celebrating the reunion and marriage of the sun god with the mother goddess which had flourished in Mesopotamia from earliest days [...]; it is essentially sound and constructive, in spite of the fact that a number of assumptions, influences, and arguments have turned out to be erroneous, wholly or in part<sup>30</sup>.

Martti Nissinen, riferiva tra le altre la tesi di Helmet Riggren:

Ringgren [...] noted the parallelism [of Palestinian folk songs] with the Song of Songs [...] After comparing pertinent Egyptian and Mesopotamian sources, he concluded that, in the case of Egypt, the emphasis of the sacred marriage rites was on begetting a royal heir, while in Mesopotamia the rites were all about determining destiny, and the fertility of the land was the focus of attention. He believed the same to be true for Canaan, from

---

<sup>26</sup> Ivi.

<sup>27</sup> T.L. Constable, *Notes on Song of Solomon*, in <http://www.soniclight.com/>, 2015. La tesi ricordata si legge in J. Phillips, *Exploring the Song of Solomon*, Neptune, New Jersey, 1984.

<sup>28</sup> Cfr. C. Seerveld, *The Greatest Song*, Palos Heights, Illinois, 1967.

<sup>29</sup> S.N. Kramer, *Cuneiform Studies and the History of Literature: The Sumerian Sacred Marriage Texts*, in "Proceedings of the American Philosophical Society", 107/6, 1963, p. 489.

<sup>30</sup> In S.N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*, Bloomington 1969, p. 89.

where the Israelite religion received its main influence [...] The relation of the Song of Songs to sacred marriage could not be denied either [...] but he found it difficult to determine the position of the Song of Songs in the process that led from ancient cultic songs to secular folk poetry [...]. He opted for the possibility that the sacred marriage of Baal and Astarte was celebrated in Israel, especially in the time of Manasseh, and this resulted in criticism from the prophets and the Deuteronomists<sup>31</sup>.

Il Tanner, in un ottimo saggio riepilogativo delle posizioni ermeneutiche sul *Cantico* ricordava anche una duplice ipotesi della tesi “drammaturgica”<sup>32</sup>. La prima, che fa capo allo studioso tedesco del primo Ottocento, Ewald, legge nell’opera un dramma a tre voci (Salomone, la donna sulamita e un pastore): la sulamita è innamorata del pastore e Salomone invece tenta di conquistarla e farla sua<sup>33</sup>. Jacobi, dal canto suo, asserì che il *Cantico* intendesse celebrare la fedeltà del vero amore, dal momento che la sulamita, vera eroina del libro, resta leale al marito, umile pastore. Anche Christian D. Ginsburg concludeva che

Thus this Song records the real history of a humble but virtuous woman, who, after having been espoused to a man of like humble circumstances, had been tempted in a most alluring manner to abandon him, and to transfer her affections to one of the wisest, and richest of men, but who successfully resisted all temptations, remained faithful to her espousals, and was ultimately rewarded for her virtue<sup>34</sup>.

Conclude sul punto il Tanner, che osserva:

The “shepherd hypothesis” helps explain why the lover was depicted in a pastoral role, as well as why the poem terminates in a northern setting. Nevertheless several additional criticisms of this view cast doubt on its validity. First, it presents a picture of attempted seduction by the king, who is thus portrayed as the villain of the story. Second, it is difficult to trace any convincing development of the plot. Third, there is nothing definite in the text to indicate the change of male characters. Fourth, it is unlikely that an Israelite shepherd would have the means to provide the luxuries mentioned in some of the passages assigned to the shepherd. Fifth, there is no problem with Solomon also being a shepherd, since he owned many flocks (Eccles. 2:7)<sup>35</sup>.

L’altra tesi è quella di un dramma con due personaggi, Salomone e la donna. È ancora il Tanner che spiega, riferendo la tesi del Delitzsch:

According to Delitzsch the drama consisted of six acts having two scenes each. In this drama Solomon took her to his harem in Jerusalem, where he was purified in his affection from a sensual lust to pure love. Thus Delitzsch rejected the suggestion of those who adopted the “shepherd hypothesis”, as well as those who thought the bride was Pharaoh’s daughter. For Delitzsch, she was a rustic maiden from a remote part of Galilee who was a stranger among the daughters of Jerusalem. Though she was a humble maiden, she was the heroine of the story. She is a pattern of simple devotedness, naive simplicity, unaffected modesty, moral purity, and frank prudence – a lily of

---

<sup>31</sup> In M. Nissinen, *Song of songs and Sacred Marriage*, in M. Nissinen e R. Uro (a cura di), *Sacred Marriages. The Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity*, Winona Lake, Indiana, 2009, p. 243.

<sup>32</sup> Cfr. J.P. Tanner, *The History of interpretation of the Song of Songs*, in “Bibliotheca Sacra”, 154, January-March 1997, pp. 23-46.

<sup>33</sup> G.H. von Ewald, *Das Hohe Lied Salomos übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger*, Göttingen 1826. Precedentemente la tesi dei tre personaggi era stata avanzata da J.F. Jacobi, *Das durch eme leichte und ungekünstelte Erklärung von seinen Vorwürfen gerettete Hohe Lied*, Celle 1772, e rinverdata da F.W.K. Umreit, *Lied der Liebe, das älteste und schönste aus dem Morgenlande*, Heidelberg 1828. Tuttavia, il primo che propose questa ipotesi fu lo studioso ebreo Ibn Ezra nel XII secolo.

<sup>34</sup> C.D. Ginsburg, *The Song of Songs and Coheleth*, New York 1970, p. 11. Questa tesi fu originariamente formulate da S.R. Driver, *An Introduction to the Literature of the Old Testament*, New York 1891.

<sup>35</sup> J.P. Tanner, *The History of interpretation*, cit., p. 34.

the field, more beautifully adorned than he could claim to be in all his glory. We cannot understand the Song of Songs unless we perceive that it presents before us not only Shulamith's external attractions, but also all the virtues which make her the ideal of all that is gentlest and noblest in woman. Her words and her silence, her doing and suffering, her enjoyment and self-denial, her conduct as betrothed, as a bride, and as a wife, her behavior towards her mother, her younger sister, and her brothers – all this gives the impression of a beautiful soul in a body formed as it were from the dust of flowers<sup>36</sup>.

Come abbiamo altrove riferito<sup>37</sup>, il materiale che è spesso identificato come “letteratura drammatica” proviene da diverse culture dell’antico Medio Oriente. Con l’eccezione del *Trionfo di Horus*, edito dal Fairman, questi testi sono il più delle volte frammentari e di matrice essenzialmente cultuale e liturgica. Meglio sarebbe definirli “drammi rituali”.

Per quel che riguarda l’antico Egitto, il *Trionfo di Horus*, che è il risultato dell’innesto di resti e testi incisi su una parete del tempio tolemaico di Edfu, a circa 140 km a nord di Elefantina, può essere a ragione definito un’opera “laica”. Sicuramente è l’unico reperto che può essere identificato come testo drammatico nell’antico Egitto. Il suo editore ha chiarito che «the external shape and form of the work is obvious and certain»<sup>38</sup>, dal momento che le battute sono assegnate a personaggi definiti e sono presenti diverse indicazioni sceniche, che si distinguono dalle parti dialogate per forma e contenuto. La storia narrata è appunto il trionfo di Horus, il re-faraone del Alto e Basso Egitto, sul suo eterno rivale Seth. Nel mito quest’ultimo è rappresentato da un ippopotamo, e una parte del dramma è incentrata sull’arpionamento dell’animale e sul banchetto delle sue carni tra gli dei. In ogni caso, come ammette anche il Carr, «the impression gained from reading the Fairman script is that this piece is closer to “re-enacted ritual” than to drama in the full sense of the word»<sup>39</sup>; cioè, siamo ancora nel campo dei drammi rituali, per quanto massimamente depurati dagli elementi strettamente liturgici.

Il materiale mesopotamico è ancor più difficile da decifrare e sistemare. Jacobsen suggeriva quattro tipi di drammi: il dramma del matrimonio sacro, il dramma della lamentazione, il dramma della strada senza ritorno, e il dramma della ricerca. Tutti questi sono associati a riti e temi di fertilità, per assicurare la fecondità della terra, degli animali e degli uomini. Questi quattro tipi continuarono ad essere regolarmente celebrati nel corso del primo millennio a.C., quando furono affiancati da un quinto tipo, il dramma bellico, attraverso il quale si doveva fare memoria delle guerre di Marduk contro Tiaat, Anu o Enlil<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 35 ss. Cfr. F. Delitzsch, *Commentary on the Song of Songs and Ecclesiastes*, Edinburgh 1877, p. 10.

<sup>37</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Spettacolo e drammaturgia nell’antico Egitto*, in [www.senecio.it](http://www.senecio.it), ottobre 2010; e Id., *I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell’antica Mesopotamia e l’origine del teatro*, *ibidem*, in due parti, maggio e ottobre 2016.

<sup>38</sup> H. W. Fairman, *The Triumph of Horus. An ancient Egyptian Sacred Drama*, Londra 1974, p. 19.

<sup>39</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs*, cit., p. 108.

<sup>40</sup> Cfr. T. Jacobsen, *Religious Drama in Ancient Mesopotamia*, in H. Goedicke e J. J. M. Roberts (a cura di), *Unity and diversity*, Baltimora 1975, pp. 65-97.

Dunque, volendo rispondere alla domanda se nel *Cantico dei cantici* effettivamente venga trascritto il testo di un dramma rituale del matrimonio sacro, ci imbattiamo in due ordini di problemi, ovvero l'identificazione del *Cantico* come "matrimonio sacro" e l'identificazione del *Cantico* come "dramma"<sup>41</sup>. È evidente che i riferimenti geograficamente (e anche cronologicamente) più prossimi al testo biblico hanno caratteristiche diverse. Il *Trionfo di Horus* è un "dramma", ma non ha nulla (o quasi) a che vedere con i riti propiziatori in occasione delle nozze; i testi rituali mesopotamici, diversamente, appaiono essere riti per il "matrimonio sacro", ma non hanno nulla (o quasi) a che fare con i drammi veri e propri.

Tuttavia, in primo luogo, il *Cantico* si pone in modo parallelo rispetto ai testi rituali e ai lasciti poetici che vi sono collegati. Il Lambert ha ben evidenziato il rapporto esistente: «Both are love poetry with no apparent sequence or development. In both there are frequent changes of speaker and at times narrative or monologue occurs. In both scenes change and the lovers appear to have left their metropolitan environment»<sup>42</sup>. È chiaro che questi poemi letterari presentino un certo numero di *topoi*, comuni a tutto il bacino culturale del Vicino Oriente. Tuttavia, alla convinzione del Kramer che il *Cantico* sia «a collection of love lyrics some of which may have been sung at a Palestinian Sacred Marriage Rite going back to Sumerian roots»<sup>43</sup>, bisogna porre una decisa negazione, atteso che, nonostante numerosi tentativi di identificare un'annuale festa di intronizzazione in Israele, durante la quale il regnante (che rappresentava il dio della fertilità Yahweh) rinnovava i riti, non ha trovato convincenti dimostrazioni<sup>44</sup>.

Affermare, come fa il Kramer, che gli scribi non avrebbero perso tempo a trascrivere poesie d'amore, a meno che esse non avessero un carattere rituale, e che trattandosi di liriche, assimilabili per stile e contenuto a quelle dei riti sumerici (dai quali i riti ebraici discendono per via diretta), anche quelle ebraiche del *Cantico dei cantici* "devono" necessariamente essere connesse ad un rito del matrimonio sacro, appare viepiù una forzatura ermeneutica. Tant'è che in tutta la Bibbia – e anche in altri brani più vicini alla sensibilità di uno *hieros gamos* come il *Libro di Osea* – è molto arduo trovare tracce inequivocabili della presenza di una simile ritualità, che appare prerogativa di società politeiste, piuttosto che di una cultura monoteista.

In secondo luogo, ci chiediamo insieme con il Carr, se effettivamente il *Cantico* e questi testi mesopotamici riflettano forme simili. Scrive il Carr, insistendo sulla diversa struttura formale delle due forme letterarie:

---

<sup>41</sup> Ruben Zimmermann riferisce che resti del rito del matrimonio sacro possano essere letti anche in Genesi (6, 1-4); cfr. R. Zimmermann, *Two Love Triangles of Lady Wisdom: Sacred Marriage in Jewish Wisdom Literature?*, in M. Nissinen e R. Uro (a cura di), *Sacred Marriages*, cit., p. 243.

<sup>42</sup> W.G. Lambert, *The Problem of Love Lyrics*, in H. Goedicke e J. J. M. Roberts (a cura di), *Unity*, cit., p. 98.

<sup>43</sup> S.N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite*, cit., p. 84.

<sup>44</sup> Un conciso resoconto di questi tentativi si può leggere in E. Yamauchi, *Cultic Clues in Canticles?*, in "Bulletin of the Evangelical Theological Society", 4 (1961), pp. 80-88.

Here the answer is a qualified negative. Even allowing for the fragmentary nature of the ritual texts it is difficult to imagine any essential unity in them. With Canticles, however, in spite of the lack of scholarly unanimity on the question a reasonable case can be made for the unity of the work. Some of the same elements are present in the ritual texts and Canticles, but Canticles is more cohesive<sup>45</sup>.

Inoltre, diversamente dai testi rituali mesopotamici, che contengono precise istruzioni ai partecipanti relativamente alle cose da dire, alle azioni da compiere, e ai posti da occupare nello spazio del rito, nel *Cantico* questi elementi vengono direttamente “detti” dai due protagonisti, andando quindi a far parte del discorso diretto. Per esempio, si veda il capitolo 3, 6-11, dove la descrizione della processionale matrimoniale proveniente dal deserto è raccontata direttamente dai protagonisti, e non si tratta certo di indicazioni sceniche!

In terzo luogo, una delle maggiori difficoltà nel definire il *Cantico* come dramma risiede proprio nell’assegnare all’uno o all’altra degli interlocutori determinate “battute”. È ancora il Carr che scrive, sottolineando la differenza con i lasciti egizi e mesopotamici (ben più chiari da questo punto di vista):

As early as the fourth century the scribe of Codex Sinaiticus had made marginal notes assigning speeches and indicating to whom they were addressed, but there has been no agreement on either the divisions or the assignments in subsequent writers. In the same way the act/scene divisions have been widely divergent, with almost as many different suggestions as there are commentators<sup>46</sup>.

Insomma, pur tralasciando la reale possibilità di inscenare un prodotto come il *Cantico* (molte cose andrebbero per lo meno riscritte per trovare una giusta collocazione scenica), è necessario rimarcare che, sebbene il *Cantico* contenga molti motivi comuni con la poesia erotica dell’antico Vicino Oriente e con i rituali del matrimonio sacro, è assolutamente improbabile che in esso sia stata trascritta la parte discorsiva di un “dramma rituale” di questo tipo, limitandosi semmai ad essere una raccolta di testi d’amore in forma poetica.

Un altro particolare episodio della letteratura drammatica ebraica è legato all’influsso della tragedia greca sugli Ebrei in età ellenistica, influsso che è attestato dal singolare dramma Ἐξαγωγή, scritto in greco dall’ebreo alessandrino Ezechiele.

L’attività di questo misterioso tragediografo sembra collegarsi al vivace ambiente culturale di Alessandria (sede di una popolosa comunità ebraica), attorno al II secolo a.C., ma niente si può dire con certezza. È ricordato da varie fonti cristiane come “autore di più drammi”, ma sulla sua

---

<sup>45</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs*, cit., p. 112. Dettagliate analisi sulla struttura formale dei *Cantico* si possono leggere in M. Pope, *Song of songs* (“The Anchor Yale Bible Commentaries”, 7C, 1995, pp. 40-54) e in J.C. Exum, *A Literary and Structural Analysis of the Song of songs*, in “Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft”, 85 (1973), pp. 47-79.

<sup>46</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs*, cit., p. 113.



produzione non conosciamo nulla, eccetto pochi frammenti di questa tragedia, trasmessaci da ampie citazioni di Eusebio di Cesarea, Clemente Alessandrino, ed Eustazio di Tessalonica.

Il nome del poeta si evince da autori di epoche più tarde che citano i suoi versi, come Alessandro Poliistore (un erudito di Mileto del I secolo a.C.); da Eusebio apprendiamo che Ezechiele fu “autore di tragedie”; mentre Clemente precisa che si tratta di “tragedie giudaiche”<sup>47</sup>. Tanto Eusebio quanto Clemente non danno indicazioni dettagliate sulla patria di Ezechiele, ma sia il suo nome (benché non sia da escludere che esso possa essere solo uno pseudonimo scelto ad arte), sia la familiarità con gli argomenti e i temi biblici, ne ricondurrebbero verosimilmente l’appartenenza alla comunità ebraica, dovendosi di conseguenza collocare l’attività tra il III e il I secolo a.C. in ambiente egiziano (in particolare ad Alessandria)<sup>48</sup>.

L’importanza del dramma di Ezechiele tragediografo è capitale. Del mondo ellenistico, infatti, abbiamo informazioni frammentarie sul teatro, come esso si svolgesse, che rapporti avesse coi classici ateniesi, e, a livello di letteratura drammatica, possediamo soltanto due opere: *Alessandra* di Licofrone e, appunto, *Esodo* di Ezechiele<sup>49</sup>. Altro aspetto fondamentale risulta dalla lettura della tragedia: essa appare sviluppata esattamente come un dramma classico (cinque atti in trimetri giambici) e, più precisamente, deve moltissimo a Euripide. Per esempio, lo schema del prologo col quale si apre la tragedia, nel quale compare Mosè appena fuggito dall’Egitto verso l’Etiopia, è chiaramente modellato sulla prassi euripidea.

Questo dato permette di fare due importanti riflessioni: il teatro ateniese era ancora influente in epoca alessandrina tanto da ispirare i suoi autori; un ebreo poteva essere così colto e “conciliante” col mondo pagano da scindere religione e letteratura e trarre da quest’ultima tutti gli aspetti positivi che essa, meritatamente, mostrava.

Di questa significativa e importante testimonianza della produzione drammatica di età ellenistica possediamo 269 versi, che, a grandi linee, corrispondono ai primi 15 capitoli dell’*Esodo* biblico,

---

<sup>47</sup> Ezechiele non si sarebbe dunque limitato a narrare in versi la storia dell’*Esodo*, ma sfruttando la sua padronanza degli autori classici e delle tecniche di composizione tragica (come dimostrano i frammenti pervenuti) avrebbe composto più opere, di cui però nulla ci è giunto; cfr. T. D. Kohn, *The Tragedies of Ezekiel*, in “Greek, Roman and Byzantine Studies”, 43/3, 2002, pp. 5-12.

<sup>48</sup> Cfr. G. Frulla, *Influssi della lingua ebraica in Ezechiele tragico*, in “Rationes Rerum”, 6, luglio-dicembre 2015, in particolare le pp. 41-42 (e la bibliografia in esse citata).

<sup>49</sup> Un’opera recentissima ed eccellente, che getta nuova luce sul teatro e sullo spettacolo (anche) di età ellenistica, è G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all’età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017. Un interessante contributo, anche per la sistemazione bibliografica che contiene, è quello di A. Marandino, *Scrivere e leggere l’Alessandra di Licofrone: sulle tracce dei papiri*, tesi di dottorato in Lingua e Letteratura Greca, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, A. A. 2009/2010, luglio 2010, pp. 240. È di alcuni anni fa la pubblicazione di un eccellente lavoro sull’*Exagoge* da parte di Pierluigi Lanfranchi: un commentario dell’opera di Ezechiele nel quale l’autore si sofferma dettagliatamente sui singoli passi analizzandoli dal punto di vista contenutistico e stilistico, offrendo della questione un quadro più che soddisfacente; cfr. P. Lanfranchi, *L’Exagoge d’Ezéchiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006. Di particolare interesse è la parte introduttiva del lavoro, nella quale l’autore, dopo aver discusso sulla possibilità che il nome stesso di Ezechiele sia uno pseudonimo, si sofferma diffusamente sulle questioni letterarie, sul contesto in cui si inserisce la composizione dell’*Exagoge* e sulle problematiche di trasmissione del testo.

cioè dalla schiavitù del popolo ebraico in Egitto fino al passaggio del Mar Rosso e all'arrivo nell'oasi di Elim. Ezechiele parte dalle cause dell'oppressione egiziana per descrivere il travagliato processo che porterà alla liberazione del popolo ebraico da parte di Mosè, protagonista indiscusso del racconto. I frammenti superstiti si soffermano sulla missione affidata da Dio a Mosè ai danni degli Egizi, l'affrancamento degli Ebrei dalla schiavitù e la loro fuga dall'Egitto. Se la *fabula* grosso modo ricalca il dettato antico testamentario, tuttavia Ezechiele sapientemente introduce delle innovazioni narrative, come il sogno di Mosè, o l'apparizione di un volatile meraviglioso nel quale alcuni studiosi hanno riconosciuto la Fenice<sup>50</sup>.

La Colantoni riferisce che «la critica tende per lo più a credere che questa riscrittura drammatica dell'*Esodo* non fu realizzata solo per essere letta ma anche per essere portata in scena»<sup>51</sup>.

Tuttavia, secondo altri esegeti, da come Ezechiele sviluppa il dramma, pare che le sue intenzioni fossero quelle di produrre un dramma da leggere, e non da rappresentare (del resto, il teatro ellenistico, come quello romano imperiale, era destinato principalmente alla lettura). La tragedia, infatti, ci dà delle spie: molte scene originali della Bibbia sono state modificate e spesso l'autore ricorre a discorsi, agoni (cioè botta e risposta tra due personaggi), o messaggeri che raccontino un fatto impossibile da rappresentare sulla σκηνή.

Sul punto, chiara è la posizione del Sommerstein, che, evidenziando la distanza dalle prescrizioni drammaturgiche della *Poetica* di Aristotele, scrive:

L'azione si sposta liberamente da posto a posto e copre un periodo di molti anni, e Dio in persona è tra le *dramatis personae* (benché non sia visto, ma solo udito). [Le sue opere] non avrebbero potuto essere messe in scena, né intesero mai esserlo, e dovrebbero essere considerate parte del tentativo di fornire l'Alessandria ebraica di un'eredità letteraria greca più ellenicamente rispettabile dei Settanta, non di rado rozzi<sup>52</sup>.

Insiste sulla non rappresentabilità dell'opera la stessa Colantoni, affermando:

In questa prospettiva, si rivela utile un confronto fra il testo dell'*Exagoghè* e quello della *Settanta*, traduzione greca di età alessandrina dell'*Antico Testamento*. Tale confronto mira ad individuare e analizzare le variazioni nella struttura narrativa che vi sono fra i due testi. L'obiettivo è quello di comprendere le ragioni delle variazioni presenti nella struttura narrativa, al fine di poter capire se esse sono state introdotte dall'autore, nel rispetto delle regole del genere della tragedia greca, per esigenze di tipo performativo. Scopo di questa indagine è anche comprendere se tali modifiche possono essere parti di tradizioni orali ormai perdute che circolavano all'epoca della stesura della tragedia. Inoltre, sempre con l'obiettivo di cogliere gli elementi performativi del testo, può essere utile condurre un'analisi linguistica dell'*Exagoghè*. Dato il forte carattere performativo della parola nel teatro greco, in un testo tragico molti sono infatti gli elementi linguistici che possono essere spia di una messa in

---

<sup>50</sup> Cfr. P. Lanfranchi, *Il sogno di Mosè nell'Exagoghè di Ezechiele il tragico*, "Materia Giudaica" 8.1, 2003, pp. 105-112; e cfr. B.Z. Wacholder, S. Bowman, *Ezechielus the Dramatist and Ezekiel the Prophet: is the Mysterious ζῶον in the Ἐξαγωγή a Phoenix?*, in "Harvard Theological Review", 78, 1985, pp. 253-277; e H. Jacobson, *Phoenix Resurrected*, in "Harvard Theological Review", n. 80, 1987, pp. 229-233.

<sup>51</sup> F. Colantoni, *L'esodo ebraico dal racconto biblico alla scena ellenistica*, relazione al convegno "L'oralità sulla scena: prospettive comparate", Pavia 10-11 novembre 2016, abstract.

<sup>52</sup> A. H. Sommerstein, *Teatro greco*, a cura di F. De Martino, Bari 2000, p. 91.

scena. Nel caso in esame questo può essere tanto più vero laddove ci si discosti dal testo della *Settanta*. Anche in questo caso un confronto con la versione greca dell'*Antico Testamento* può rivelarsi infatti molto produttivo<sup>53</sup>.

Come ha dottamente precisato il Frulla, i frammenti superstiti della tragedia rivelano una lingua greca fortemente influenzata, in alcuni punti, dal greco dei *Settanta*, ma anche decisamente originale in alcune scelte lessicali ed espressive<sup>54</sup>. Le corrispondenze tra testo di Ezechiele e quello della Bibbia dei Settanta sono frequenti soprattutto nella parte centrale della tragedia (vv. 90-192). Sembra che l'autore tragico voglia aderire alle prescrizioni della *Lettera di Aristeo*, che raccomanda una certa accortezza nel trattare il testo sacro, sentenziando che il testo biblico non venga revisionato o sottoposto a modifiche<sup>55</sup>. Infatti, ai vv. 175-192 della tragedia, alcune espressioni di Ezechiele e dei Settanta possono essere addirittura sovrapposte.

Scriva il Frulla:

Per esaminare gli influssi della lingua ebraica sul testo di Ezechiele è necessario tenere presente che molti elementi presenti in esso sono già evidenti nella lingua dei Settanta: andare a riconsiderarli analizzando l'*Exagogé* significa cercare di capire quanto la cultura ebraica possa aver influito sulla produzione letteraria di Ezechiele e quanto la sua matrice linguistica possa ascrivere a un contesto giudaico. In questo excursus linguistico verranno analizzati soltanto alcuni aspetti particolarmente significativi della sintassi, dei verbi, dei pronomi e delle preposizioni [...]. È certo che uno studio attento [...] delle espressioni utilizzate da Ezechiele nell'*Exagogé* potrebbe facilmente mostrare la sua aderenza a costrutti della lingua ebraica, almeno in quella parte che più fedelmente ricalca il testo dei Settanta [...]. Gli influssi dell'ebraico sono ben riconoscibili anche nei punti del testo in cui Ezechiele non segue la sua autorevole fonte: anche, cioè, nei frammenti nei quali egli introduce episodi estranei al racconto biblico. Questo potrebbe essere un indizio e una prova delle capacità linguistiche di Ezechiele: egli, infatti, come richiedevano i suoi tempi, riesce a muoversi agilmente tra lingua greca e lingua ebraica, tra cultura greca e contesto giudaico<sup>56</sup>.

L'*Exagoge* dimostra come pagano e religioso possano convivere insieme; di come due mondi, pur distanti e spesso in contrasto (anche violento) tra loro, possano fondersi per dar vita ad un unico sostrato culturale; di come, insomma, spetti a tutti il volgersi oltre i propri orizzonti, per prendere dall'altro e dal diverso quanto di meglio esso ci può offrire.

I tentativi di trapiantare il dramma greco in lingua ebraica rimasero senza esito, soprattutto per l'ostilità dei circoli nazionalisti palestinesi. Intorno all'era volgare si hanno saltuarie notizie di mimi Ebrei in Roma, ed Erode I costruì teatri a Gerusalemme e a Cesarea; ma l'odio per gli spettacoli pagani, per di più contaminati coi giochi circensi, resta inalterato e, acuito più tardi dalla distruzione romana di Gerusalemme, si protrasse nei secoli.

---

<sup>53</sup> F. Colantoni, *L'esodo ebraico dal racconto biblico alla scena ellenistica*, cit..

<sup>54</sup> Cfr. G. Frulla, *Influssi della lingua ebraica in Ezechiele tragico*, cit., pp. 43-54.

<sup>55</sup> La *Lettera*, la cui traduzione si può leggere nella *Letteratura giudaica di lingua greca*, curata da Lucio Troiani (Brescia 1997, p. 215), per avvalorare la prescrizione, riporta l'esempio di due autori, Teopompo e Teodette, colpevoli di aver inserito avventatamente il testo sacro all'interno delle loro rappresentazioni, ai quali era stata destinata una sorte spiacevole.

<sup>56</sup> G. Frulla, *Influssi della lingua ebraica in Ezechiele tragico*, cit., pp. 44 e 54.

Altrove abbiamo già riferito di come lo spettacolo e il teatro dell'epoca imperiale ha da un lato ispirato alcune espressioni che Gesù di Nazareth usò nella sua predicazione, e dall'altro probabilmente parodiò la sua passione, morte e resurrezione<sup>57</sup>.

Ebbero peso determinanti gli scritti normativi dei secoli III-IV (i due *Talmud* e il *Midrash*), che condannavano il teatro come fonte di dissipazione (in quanto alienava dallo studio delle legge) e d'inopportuna serenità (il popolo ebraico doveva essere in lutto), nonché come espressione dell'immoralità pagana. Fino al XIX secolo gli Ebrei fedeli alla Legge coinvolsero ogni manifestazione teatrale nel dispregio del *Talmud* per "teatri e circhi".

---

<sup>57</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La spettacolare vita del Nazareno Gesù*, in AA. VV., *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*, Atti del Primo convegno di antichistica, Forte di Gavi (AL), 4 ottobre 2010, in [www.senecio.it](http://www.senecio.it), maggio 2015, pp. 16-58.