

CARLO VECCE

ALFONSO E IL CANTICO DEI CANTICI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMXCIX

CARLO VECCE

ALFONSO E IL CANTICO DEI CANTICI

L'eco del *Cantico dei Cantici* risuona negli scritti di sant'Alfonso M. de Liguori portando con sé la voce e la suggestione di autori che sono alle fondamenta della meditazione alfonsiana: san Juan de la Cruz, santa Teresa d'Avila, san Francesco di Sales. Diverso l'esito, rispetto ai grandi mistici spagnoli: per Alfonso l'esperienza dell'estasi, raccontata per allegoria nel *Cantico*, è dono inarrivabile di Dio; ma spetta all'uomo scavare una sua via quotidiana alla santità, attraverso l'esercizio della virtù ordinaria, e la conformazione della volontà alla Volontà Divina.¹ Resta, dell'estasi, uno spazio ineffabile, che non a caso si consegna, nei primi scritti di Alfonso, alla poesia, e che poi riemerge e si distende nella prosa delle opere ascetiche della maturità, nella *Vera sposa di Gesù Cristo* (1761) e nella *Pratica di amar Gesù Cristo* (1768).

Dai suoi maestri spirituali Alfonso ha imparato a leggere il *Cantico* come la storia individuale del rapporto tra l'Anima e Dio; di quella storia ha scelto di privilegiare l'aspetto dell'amore, in tutta la gamma di espressioni di sentimenti e d'affetti, rispetto al momento della contemplazione mistica, dell'itinerario dell'anima e della mente verso Dio attraverso le tre vie indicate da Juan (la via purgativa, la via illuminativa, la via unitiva). Più che un viaggio fino al termine della notte, è il calore di un incendio, che brucia ma non dissolve. Alternativa alla ragione del secolo dei Lumi, questa lettura del *Cantico* porterà così l'accento sulle ragioni del cuore, costituendo un codice

¹ S. A. M. DE LIGUORI, *Opere ascetiche. Introduzione generale*, a cura di O. Gregorio, G. Cacciatore, D. Capone, premessa di Don Giuseppe De Luca, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 182-84 e 208-9. Per il testo latino del *Cantico* faccio riferimento a *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova Editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a A. Colunga O.P. et L. Turrado, Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, pp. 614-18. Ma rinvio, per il testo originale, e per tutte le questioni legate alla sua origine e all'interpretazione, al *Cantico dei cantici*, a cura di G. Garbini, Brescia, Paideia, 1992.

comunicativo che avrà influenza enorme sulla pietà popolare dell'Europa cattolica almeno fino all'età della Restaurazione.²

Come s'è detto, il primo confronto alfonsiano col *Cantico* avvenne in forma di riscrittura poetica, negli anni in cui era più viva l'impressione ricavata dalla lettura dei testi di Juan e Teresa, ma anche soprattutto dall'esperienza personale dell'estasi (fissata dalle biografie al 28 agosto del 1723), e dalla frequentazione della Venerabile Maria Celeste Crostarosa nel monastero di Scala, intorno al 1730.³ Nella tradizione manoscritta del canzoniere mistico della Crostarosa trovano posto alcuni dei più antichi testi poetici alfonsiani, come la canzone dell'*Anima amante di Dio desolata*, «Selva romita e oscura», pubblicata per la prima volta da Gennaro Sarnelli nell'*Anima desolata* (1740).⁴ L'anima abbandonata da Dio si rivolge alla selva, teatro e testimone del suo dolore, con un piglio melodrammatico degno del teatro profano, come un recitativo solitario di una Didone o di una Arianna abbandonata.

Selva romita e oscura,
che col tuo mesto orrore
sembri nel mio dolore
fatta compagna al cor;
piango, né può giammai
finire il pianto mio,
finché il mio caro Dio
non torno a ritrovar.

Abbi tu dunque amica
pietà del mio tormento,
lasciami a mio talento
piangere e sospirar.

Dove, mio Ben, Tu sei?
Ove da me ne andasti
lontano e mi lasciasti
misera senza Te?

Ma si avverte anche la suggestione delle canzonette di Pietro Matteo Petrucci (il cardinale esinate che tanto influenzò la formazione di Alfonso), ad esempio in un testo derivato dal *Cantico* come la *Stanza di Giesù*.⁵

² Cfr. l'importante contributo di G. BARBERI SQUAROTTI, *Alfonso M. de Liguori letterato*, in questi Atti.

³ O. GREGORIO, *Canzoniere Alfonsiano*, Angri, C. Contieri, 1933, pp. 191-94.

⁴ *Canzoniere Alfonsiano*, op. cit., pp. 21-23.

⁵ P. M. PETRUCCI, *Poesie sacre morali, e spirituali*, Venezia, Giangiacomo Hertz, 1786, pp. 221-22. Sul rapporto col Petrucci, cfr. *Canzoniere Alfonsiano*, op. cit., pp. 64-77.

Chi mi dice, dove sia
 il bellissimo Giesù?
 Va cercando questo core
 prati, e selve, e valli, e monti,
 mari, e laghi, e fiumi, e fonti
 per trovare il suo Signore.
 Ma no il trova, no, no, no:
 onde grida sospirando,
 quando, o Dio, ti mirerò,
 Giesù caro? Quando? Quando?
 La dolente Anima mia
 senza te non può star più.

L'assenza di Dio è tanto più cocente dopo l'esperienza dell'estasi; l'anima prova lo strazio del morire, ma non muore; infine, pur disperando del perdono divino, si abbandona tutta al Signore. Alfonso descrive una condizione provata ed espressa dai mistici spagnoli, quella della *Noche Obscura*, legata alla meditazione della quarta parte del *Cantico dei Cantici*, l'episodio della Sposa che, lasciata chiusa la porta del suo cuore, avverte la presenza dello Sposo, gli apre troppo tardi, e lo cerca angosciosamente nella notte. Le *Canciones entre el Alma y el Esposo* di Juan de la Cruz, introduzione poetica al *Cántico Espiritual*, si aprono in quel preciso momento:⁶

¿Adónde te escondiste,
 Amado, y me dexaste con gemido?
 Como el ciervo huyste
 aviéndome herido;
 salí tras ti clamando y eras ydo.

⁶ S. J. DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual. Poesías*, a cura di C. Cuevas García, Madrid, Alhambra, 1979, p. 121. Il giovane Alfonso lesse il testo di una delle edizioni italiane che, fino al 1729, riportavano il *Cántico* nella redazione più antica, sulla base della prima traduzione italiana di Alessandro di San Francesco (ed. Roma, Francesco Corbellotti, 1627, pp. 383-518: *Essercitio d'amore fra l'anima e Christo suo sposo, et dichiarazione della Canzone sopra il misterioso Libro della Cantica, nella quale si dichiarano e toccano punti et effetti dell'orazione, composta dal medesimo venerabile P.F. Giovanni della Croce*). La seconda redazione del *Cántico*, apparsa nell'edizione spagnola di Siviglia del 1703, servi di base per la nuova traduzione di Marcantonio Pindemonte, nella lussuosa edizione delle *Opere di San Giovanni della Croce*, Venezia, Angelo Geremia, 1747, pp. 259-385 (*ivi*, a pp. xx-xxiii, le interessanti dichiarazioni di metodo del traduttore). Sullo stile del *Cántico*, cfr. C. P. THOMPSON, *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz*, Madrid, Swan, 1985; D. ALONSO, *El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz*, in *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Editorial Gredos, 1976 (V ed.), pp. 217-305.

Come nelle *Canciones*, anche nel testo alfonsiano domina un senso di attesa e di ricerca, che passa attraverso sintomi corporali (odori, profumi, sensazioni tattili di dolore e di piacere), legati più alla sfera della percezione minore (odorato, gusto, tatto), che a quella della percezione maggiore (vista, udito). Da un punto di vista antropologico, è importante questa dislocazione sensoriale della mistica moderna, in un'epoca che invece, come osserva Lucien Febvre, vede la prevalenza della percezione visiva nella rappresentazione del mondo, con la nascita della scienza moderna e del metodo sperimentale.

Alfonso sa che l'esperienza mistica è, in sé, incomunicabile, ma che è invece ben comunicabile tutto l'universo di sentimenti e atti di volontà che predispongono l'anima all'unione. In questa prospettiva risalta, nel ciclo mistico delle poesie alfonsiane, la canzone «La Sposa non vive che sol per amare», il cui titolo-didascalia recita: «Si describe la vita di un'Anima vera Sposa di Gesù sulle parole di S. Bernardo: Exigit Deus timeri ut Dominus, honorari ut Pater, ut Sponsus amari».⁷ La citazione è tratta dal *Sermo LXXXIII in Canticum* di Bernardo;⁸ e i *Sermones* bernardini, frequentemente citati in altre opere di Alfonso, stabiliscono un ritorno alle fonti della mistica medievale, della contemplazione che è anche forma di conoscenza intellettuale e di via sapienziale. Nel Medioevo il *Cantico dei Cantici* conobbe una grande tradizione di esegesi, che aveva raggiunto il suo culmine con i *Sermones*, un testo centrale nell'opera di Bernardo, per cui il culmine della conoscenza umana si raggiunge nell'estasi, rapporto di fusione, deificazione dell'anima per mezzo dell'Amore. L'esperienza estatica è personale, incomunicabile, mentre è possibile speculare sulle cause e le condizioni che la rendono possibile, e che giungono ad un perfetto accordo di volontà e di amore tra Creatore e creatura. È questa d'altronde la tradizione di lettura del *Cantico* che Dante riprende, dalla *Vita Nova* fino all'incontro con Bernardo alla fine del *Paradiso*.

Un'intera canzone alfonsiana, *Anima introdotta nella Cella Vinaria già ubbriacata del Divino Amore*, «Dove mi trovo? deh quale è questa», è dedicata al tema dell'ebbrezza d'amore, e si presenta come lunga parafrasi del

⁷ *Canzoniere Alfonsiano*, op. cit., pp. 286-88.

⁸ S. BERNARDI, *Sermones super Cantica Canticatorum*, a cura di J. Leclercq, C. H. Talbot, H. M. Rochais, in S. BERNARDI, *Opera*, Romae, Editiones Cistercienses, 1957-1958, II, p. 300: «Exigit ergo Deus timeri ut Dominus, honorari ut pater, et ut sponsus amari. Quid in his praestat, quid eminet? Nempe amor. Absque hoc et timor poenam habet, et honor non habet gratiam. Servilis est timor, quamdiu ab amore non manumittitur. Et qui de amore non venit honor, non honor, sed adulatio est». Sulle citazioni bernardine, cfr. S. A. M. DE LIGUORI, *Opere ascetiche. Introduzione generale*, op. cit., pp. 315-17.

versetto del *Cantico* «Introduxit me Rex in Cellam Vinariam: ordinavit in me caritatem» (Ct. 2,4).⁹

Dove mi trovo? Deh quale è questa
 cella beata, dove respiro
 aura sì bella, ch'ardo e sospiro
 tutt'avvampando di santo Amor!

Chi mi condusse in questo chiuso
 orto sì ricco di tanti fiori,
 che spiran tutti di mille odori
 un pieno odore, che sazia il cor?

Un dolce sonno mi fa beata:
 o creature, non mi svegliate:
 lasciate pure, oh Dio, lasciate
 ch'io segua in pace sempre a dormir.

Sono ripresi i versi finali della prima parte del *Cantico*, che descrivono simbolicamente il primo congiungimento tra l'Amato e l'Amata; il vino rappresenta l'ubriacatura dell'anima (Ct. 4,10; 5,1; 7,10; 8,2), che giunge ad un isolamento spaziale e temporale dal mondo: il «chiuso orto» (vv. 5-6), che è l'*hortus conclusus* del *Cantico* (Ct. 4,12), ricco di fiori e odori, pervaso dal vento dello Spirito (Ct. 4,16). Il passaggio al «dolce sonno» (v. 9) si intende con l'allusione al versetto del *Cantico* che seguiva quello della Cella Vinaria: «Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo» (Ct. 2,5); e continua con la preghiera della Sposa di non essere svegliata, che corrisponde al versetto finale delle parti I, II e VII del *Cantico* (Ct. 2,7; 3,5; 8,4). Segue la descrizione degli effetti dell'estasi, per mezzo di antitesi. Ma l'estasi finisce, e l'anima entra nella Notte Oscura: «Cerco e non trovo, né so che cerco» («Quesivi et non inveni»: Ct. 5,6); e arriva ad accusare l'Amato di essere «scortese» (come nella canzone dell'anima desolata). Nella parte finale l'anima dichiara impossibile appagare l'amore dello Sposo, e troppo limitata l'esperienza estatica nella vita terrena; le resta solo la via della donazione totale.

Il tema della Cella Vinaria è tipico nella letteratura mistica, e vale la pena, a questo punto, confrontare la via seguita da Alfonso con quella della tradizione spagnola. Teresa dedica alla Cella Vinaria una parte dei *Conceptos del Amor de Dios sobre algunas palabras de los «Cantares» de Salomón*: «Metióme el Rey en la bodega de vino y ordenó en mi la caridad [...] So-

⁹ *Canzoniere Alfonsiano*, op. cit., pp. 288-91.

stenedme con flores y acompañadme de manzanos, porque desfallezco de mal de amores»: l'ebbrezza d'Amore nell'Unione è talmente intensa da portare alla morte, o meglio, a quella condizione antitetica dell'esistenza mirabilmente espressa nella poesia teresiana: «que muero porque no muero».¹⁰ Juan ricrea il versetto biblico nella stanza XXVI delle *Canciones*: «En la interior bodega / de mi Amado beví» (nella traduzione del Pindemonte: «Nella più interna cella / io bevei dell'Amato»); e gli dedica un ampio commento, che non fu ignorato da Alfonso: «Introduxit me Rex in Cellam Vinariam: ordinavit in me caritatem. Che significa: m'introdusse nella secreta cella del vino, ed ordinò in me la Carità. Il che equivale al dire: Mi diede a bere l'amore, avendomi posta entro il suo amore; e più chiaramente e con proprietà favellando, ordinò in me la sua carità, accomodando e adattando a me la sua medesima carità: la qual cosa è bere l'Anima lo stesso amore del suo Diletto, infondendolo egli in lei».¹¹

Si è visto come Alfonso abbia creato i suoi testi riscrivendo, in certa misura, il testo sacro. La modalità di riscrittura è dominante in un suo tardo lavoro di divulgazione biblica, la *Traduzione de' Salmi e de' Cantici che si contengono nell'ufficio divino*, pubblicata nel 1775, con la finalità di rendere intelligibili i Salmi a chi recita la Liturgia delle Ore.¹² Alfonso mette da parte la tradizione dei commenti eruditi, ma dopo averla profondamente studiata, e dopo aver affrontato le questioni filologiche legate al confronto del testo latino della Vulgata, del testo greco dei Settanta, e di quello ebraico curato da Saverio Mattei. Naturalmente è privilegiata la Vulgata, considerata ispirata dalla tradizione della Chiesa. Ma è singolare la preoccupazione anche formale del traduttore, che nell'introduzione si chiede se i Salmi siano stati originalmente composti in versi o in prosa: cita così le opinioni dello Scaligero e del Calmet, che parlavano di «prosa adornata» di carattere poetico; di San Girolamo, che li qualificava senz'altro «versi»; e infine del Mattei, che li definiva «versi sciolti

¹⁰ S. T. DE JESÚS, *Obras*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1964, pp. 730-82 (in particolare pp. 771 e 777). Cfr. A.-M. PELLETIER, *Lectures du Cantique des Cantiques. De l'enigme du sens aux figures du lecteur*, «Analecta Biblica» 121, Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1989, pp. 370-78. Sul «que muero porque no muero» Alfonso scrisse la canzone *In onore di S. Teresa sopra le sue parole: «Moro, perché non moro»*, pubblicata nelle *Considerazioni sopra le virtù e pregi di S. Teresa di Gesù*, Napoli, 1743. Il testo delle opere teresiane che probabilmente aveva a disposizione era quello della traduzione italiana pubblicata a Venezia presso Baglioni (nel 1671-1685 in prima redazione, e nel 1690-1707 in redazione ampliata e corretta), ripresa poi nelle edizioni del primo Settecento.

¹¹ *Opere di San Giovanni della Croce*, op. cit., II, p. 342.

¹² D. A. M. DE LIGUORI, *Traduzione de' Salmi e de' Cantici che si contengono nell'ufficio divino*, Bassano, Remondini, 1775.

senza numero obbligato di sillabe e senza alcun vincolo. Ma che fossero simili ai cori delle tragedie». ¹³ Alfonso sceglieva, per questa sua traduzione, la prosa volgare, perché da diversi anni aveva abbandonato l'espressione poetica, e forse anche perché doveva sembrargli, quella del verso assolutamente libero, soluzione troppo ardita. Ma intanto si dimostrava attento ad una vicenda che aveva appassionato intellettuali e pubblico tra Sei e Settecento, la questione della traduzione dei Salmi: e proprio a Napoli, in quegli stessi anni, assisteva alla pubblicazione della grande opera di traduzione e commento del Mattei. ¹⁴

Dal volume di Salmi e Cantici restava fuori il *Cantico dei Cantici*, del quale invece Alfonso aveva prodotto, più di trent'anni prima, un'originale parafrasi poetica, «Deh m'apri o sorella», testimoniata nei manoscritti crosarosiani, e stampata come *Dialogo tra Gesù e l'Anima amante tratto dai Sacri Cantici*, in prima redazione già nel *Cristiano Illuminato* del Sarnelli (1743)(A), e poi in redazione definitiva, attestata a partire dalle *Operette spirituali* edite dal Gessari a Napoli nel 1755 (B). ¹⁵

Aperi mihi, soror mea.

Sposo Deh m'apri, o sorella,
la porta del core,
non soffre l'amore
ch'io parta da te.
 Ingrata mi sei,
ma pur mi sei cara;
deh a render impari
Amore ed amor.
Ut dilectus meus locutus est, anima mea liquefacta est.

Sposa Ad una parola
del Re mio diletto
m'intesi nel petto
il cor liquefar.
 Or quale contento
sarebbe mai stato,
se meco fermato
si fosse a parlar?

¹³ D. A. M. DE LIGUORI, *Traduzione de' Salmi ...*, op. cit., p. 7.

¹⁴ C. LERI, *Sull'arpa a dieci corde. Traduzioni letterarie dei Salmi (1641-1780)*, Firenze, Olschki, 1994.

¹⁵ *Canzoniere Alfonsiano*, op. cit., pp. 292-98.

Libera parafrasi, e non traduzione, il *Dialogo* si pone in rapporto di emulazione con il suo modello più illustre, le *Canciones* di Juan de la Cruz, istituendo una vera struttura drammatica, mentre l'archetipo spagnolo rende quasi interamente la voce della Sposa. Simile la strofa, nella sua brevità: *coplas* di settenari ed endecasillabi in Juan (*aBabB*), strofette di senari, di cui l'ultimo tronco, in Alfonso (*abbx*). Al di là delle evidenti differenze di struttura, contenuto, e modalità di ripresa del testo biblico, tra Juan ed Alfonso si rileva una singolare analogia di vicenda formale: come nel *Cántico Espiritual* (forgiato attraverso il passaggio da una prima ad una seconda redazione), così nel testo alfonsiano, tra la prima (A) e la seconda edizione (B), si riconosce un processo redazionale che portò l'autore a raddoppiare il numero delle strofe, con significativi progressi di contenuto e di pensiero.

Sia nella prima che nella seconda redazione il dialogo comincia con lo Sposo che chiede alla Sposa di aprire la porta (la porta del cuore che, dopo una prima esperienza estatica, è ora trovata chiusa): «Aperi mihi, soror mea» (Ct. 5,2); la Sposa, la cui anima si è liquefatta nell'udire la voce dell'amato, tarda ad aprire, non trova più lo Sposo, lo cerca disperatamente, chiedendo aiuto alle Figlie di Gerusalemme, ma non lo trova (Ct. 5,6; 5,8; 5,10); lo Sposo è fuggito sui monti deserti, per farsi inseguire dall'amata (Ct. 8,14).

L'inizio della parafrasi coincide dunque con la quarta parte del *Cántico*, quella della prova d'amore; è un canto in cui la luce scompare, per lasciare il posto a suoni, voci, profumi, sapori. Si torna in seguito alla parte iniziale del *Cántico*: lo Sposo si fa raggiungere, diventa fiore di campo e giglio di valli (Ct. 2,1), e chiama la Sposa colomba (Ct. 2,14); la Sposa lo invoca come fascetto di mirra tra i suoi seni (Ct. 1,12), e gli chiede candidi gigli e fiori vermigli (Ct. 2,16: simbologia di purificazione e passione), avverte il suo sguardo, lanciato di nascosto attraverso le fessure della finestra, ascolta la sua voce (Ct. 2,9-10), dorme ma il suo cuore vigila (Ct. 5,2); infine, lo Sposo si dichiara ferito d'amore, chiama la Sposa dal Libano per l'incoronazione, e le chiede di portare scolpita nel cuore la sua immagine (Ct. 4,9; 4,8; 8,6): che è l'immagine della Passione, della morte sulla Croce.

Nella seconda redazione, le numerose varianti vanno nella direzione di una maggiore congruenza delle parole e delle immagini rispetto ai contenuti religiosi e teologici:

A.	B
8 Amor <i>per</i> amor	Amore <i>ed</i> amor
26 sapere <i>qual</i> sia	sapere <i>chi</i> sia
63 son <i>caro</i> , son buono	son <i>bello</i> , son buono
97 <i>Sii</i> grata in amore	<i>E</i> grata in amore

100 <i>contenta il mio cor</i>	<i>consolami tu</i>
142 <i>deh sorgi, sorella</i>	<i>deh sorgi, mia bella</i>
229 <i>Amante mia sposa</i>	<i>Sorella mia sposa</i>
231 <i>fedele t'invito</i>	<i>amante t'invito</i>
254 <i>già morto e schernito</i>	<i>trafitto e schernito</i>
255 <i>io meco t'invito</i>	<i>da Sposo t'invito</i>

Alfonso interviene soprattutto nella struttura, passando da 31 strofe (vv. 124) a 64 strofe (vv. 256). Alla fine del primo intervento della Sposa, dopo il versetto finale del *Cantico* (la fuga del Diletto sui monti deserti: Ct. 8,14), Alfonso aggiunge la parafrasi di uno dei versetti iniziali, la preghiera dell'Amata allo Sposo affinché la porti con sé nella sua fuga (Ct. 1,3); lega dunque fine ed inizio del *Cantico*, intendendolo come un testo circolare, infinito, aperto. Circolare era stata la fuga dello Sposo, circolare era la stessa esperienza mistica.

Il successivo intervento dello Sposo è arricchito dai versetti dell'*Hortus conclusus* (Ct. 4,12-13) e dal tema della seduzione operata dall'amata (Ct. 6,4): l'amore crea un cerchio magico di isolamento dal mondo. Alfonso procede anche per memoria allusiva di versetti non citati direttamente: nel secondo intervento della Sposa, il «qui pascitur inter lilia» (Ct. 2,16) prosegue nell'archetipo con «donec aspiret dies, et inclinentur umbrae» (Ct. 2,17); la notte figura della morte ispira così l'aggiunta della parafrasi dei versetti finali del *Cantico*, quelli dell'assimilazione dell'amore alla morte e alla fiamma perpetua dell'inferno (Ct. 8,6).

La percezione della presenza dello Sposo nascosto (Ct. 2,9-10) guida al suo ritrovamento (Ct. 3,4; 2,4; 4,16; 2,5), con l'aggiunta di strofe che si basano sui versetti utilizzati per la canzone sulla Cella Vinaria, secondo la stessa scelta e la stessa successione; e così avviene anche per la richiesta della Sposa di non essere svegliata dal «sonno felice» (Ct. 5,2; 1,6; 2,7/3,5; 3,6/85). Nelle ultime strofe aggiunte Alfonso ha unito due dei più importanti moduli di ripetizione del *Cantico*, la preghiera di non svegliare la Sposa rapita nell'amplesso, e la domanda «quae est ista quae ascendit de deserto».

Nella seconda redazione, dunque, il dialogo, iniziato in un momento di prova, continua con la fuga dello Sposo, che pure si fa inseguire dalla Sposa, e, preso d'amore per lei, le permette di raggiungerlo, e addirittura, con l'infinita umanità di Cristo, le dice «consolami tu»; la Sposa libera il canto al tema dell'ebbrezza d'amore, forte come la morte e ardente come l'inferno, e del sonno mistico, dell'unione che è figura dell'unione eterna oltre la vita. Alfonso è consapevole della non unitarietà dell'archetipo biblico. Rielabora liberamente il testo, limitando la scelta a pochi versetti (in parte mo-

dificati con inversioni e omissioni), e cambiando l'ordine di sequenza: la nuova successione rivela però uno studio attento dei moduli di ripetizione e dei richiami intratestuali che sono tipici dello stile del *Cantico*.

La parafrasi ha un'evidente finalità di 'apertura' del *Cantico* (come nella parafrasi dei Salmi), di divulgazione della teologia mistica per mezzo della forma più popolare e cantabile della poesia profana. A differenza però delle altre canzoni si fonda su una struttura triplice. Il livello della parafrasi presenta testo italiano e struttura metrica convenzionale, con sequenza di quartine di senari. Al livello dell'archetipo il testo latino dei versetti biblici precede sempre la parafrasi, isolando gruppi di due, tre o quattro strofe per ogni versetto; l'asimmetria dei gruppi di strofe crea un effetto di imitazione della struttura irregolare del versetto biblico; non dunque «versi sciolti», come definiva il Mattei i versetti dei Salmi, ma «strofe sciolte». Infine, il livello drammatico presenta il dialogo tra lo Sposo e la Sposa (tra Gesù e l'Anima nella prima redazione), con tre interventi dello Sposo e due della Sposa; l'effetto da sacra rappresentazione o da oratorio non esclude la possibilità di recitazione negli esercizi spirituali e nei conventi, com'era nelle intenzioni dell'autore fin dalla prima pubblicazione di *Canzoncine Devote* aggiunte a *La via facile e sicura del Paradiso* del Sarnelli nel 1737: «da cantarsi nelle dottrine, nella vita divota, nelle scuole de' fanciulli e delle fanciulle, nelle campagne, nei monasteri e nei lavori».

In questo modo il *Dialogo*, testo poetico originale, era in grado di comunicare il senso del *Cantico* con immediatezza e incisività, molto meglio di un trattato erudito, e veicolando al tempo stesso la tradizione di lettura privilegiata da Alfonso, in cui, accanto al *Cántico Espiritual* di Juan e ai *Conceptos* di Teresa, si collocava il *Cantico de' Cantici di Salomone misticamente dichiarato* di san Francesco di Sales.¹⁶ Quando Voltaire avrebbe definito il *Cantico* «inetta rapsodia», le stanze di Alfonso avrebbero saputo rispondere con accenti tali da toccare direttamente le corde più profonde della pietà popolare, senza compromettere la fedeltà al testo biblico, che invece sarebbe stato in gran parte eluso nella traduzione del carmelitano Evasio Leone: una riduzione drammatica, quest'ultima, di stampo metastasiano, tra recitativi e arie distese in dieci cantate.¹⁷

¹⁶ *Opere di san Francesco di Sales*, Venezia, Baglioni, 1735, I, pp. 553-70.

¹⁷ E. LEONE, *Il Cantico dei Cantici, adattato al gusto dell'italiana poesia e della musica*, Torino, Ignazio Soffietti, 1778. Nel Seicento si stabilisce la tradizione cattolica di interpretazioni drammatiche del *Cantico*: M. GHISLERI, *Commentarium in Canticum Canticorum*, Venezia, 1609; F. PANIGAROLA, *Esposizione letterale e mistica della Cantica di Salomone*, Milano, 1621; P. RAMIREZ S. J., *Canticum Canticorum Salomonis dramatico tenore, litterali allegoria, tropologicis notis illustratum*, Lugduni, 1642.

Di ben altro spessore la frequenza del *Cantico* nelle mature opere ascetiche di Alfonso. Vi si avverte l'insistenza sugli stessi versetti che erano stati raccolti nella struttura del *Dialogo*: pur senza essere citato, il testo poetico continua ad essere operante nella memoria dell'autore. A differenza delle citazioni da altri testi biblici o patristici, i versetti del *Cantico*, citati in latino, sono sempre accompagnati da una parafrasi che si amplia in forma di commento, ma conservando, anche nella prosa, una cadenza ed una scioltezza d'andamento che richiamano la poesia. Si confrontino ad esempio le stanze finali del *Dialogo* e alcuni testi della *Pratica* e della *Vera Sposa*:

Pone me ut signaculum super cor tuum

Frattanto, o mia Sposa,

s'è vero l'affetto,

che vanti nel petto

per Me riserbar;

io voglio che porti

scalpita nel core

per mano d'Amore

l'immagin di Me.

E mentre mi vedi

trafitto e schernito,

da Sposo t'invito

in Croce a morir.

(*Dialogo*, vv. 245-256)

Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum, quia fortis est ut mortis dilectio. Cant. 8.6. Io voglio, le dice, che mi collochi come suggello sopra il tuo cuore, e sovra il tuo braccio, affinché non ami altro che Me, e non operi alcuna azione per altro fine che per piacer a Me; così appunto spiega S. Gregorio: *Super cor, ut super brachium Sponsae Dilectus ut signaculum ponitur, quia in sancta Anima, quantum ab ea diligatur, et voluntate, et actione designatur.* Il Diletto si mette come suggello sul cuore e sul braccio della Sposa, perché l'Anima e colla volontà e coll'opere dà a conoscere quanto ami il suo Sposo. Eh, che l'amore, quando è forte, ben sa discacciare dall'Anima ogni altro affetto, che non è per Dio. *Quia fortis ut mors dilectio.* Siccome non v'è potenza creata, che resiste alla morte, allorché arriva il tempo determinato alla sua venuta, così non v'è impedimento e difficoltà che non resti vinta dall'Amor Divino, quando Egli possiede un cuore. *Si dederit homo omnem substantiam domus suae pro dilectione, quasi nihil despiciet eam.* Cant. 8.7. Un cuore amante di Dio disprezza tutto quel che gli offerisce e gli può dare il Mondo; disprezza in somma tutto ciò che non è Dio.¹⁸

¹⁸ Cito da D. A. DE LIGUORI, *La Vera Sposa di Gesù-Cristo cioè la Monaca Santa per delle*

Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum. Cant. 8.6. Così dice il Signore ad ogni Anima sua Sposa: Mettimi come segno sopra il tuo cuore, e sopra il tuo braccio, affinché a Me indirizzi tutti i tuoi desideri, e tutte le tue azioni; sopra il tuo cuore, acciocché non v'entri altro amore fuori del mio; sopra il tuo braccio, acciocché in tutto quel che fai, non abbi altro fine che me. Oh come ben corre alla perfezione, chi in ogni sua operazione non guarda che Gesù Crocifisso, e non pretende altro, che dargli gusto.¹⁹

E ciò è quello che pretende Gesù-Cristo da un'Anima che l'ama: *Pone me* (le dice) *ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum.* Cant. 8.6. Vuole che lo metta come segno sopra il suo cuore e sopra il suo braccio: sopra il suo cuore, acciocché quanto ella medita di fare, intende di farlo sol per amore di Dio; sopra il suo braccio, acciocché quanto opera, tutto lo faccia per dar gusto a Dio, sicché Dio sia sempre l'unico scopo di tutti i suoi pensieri, e di tutte le sue azioni. Dicea S. Teresa, che chi vuol farsi santo, *bisogna che viva senza altro desiderio, che di dar gusto a Dio.*²⁰

Il rinvio a Teresa d'Avila, tra le fonti principali di Alfonso, si distingue ancora come fondamentale nell'elaborazione delle stanze della Cella Vinaria:

Dove mi trovo? Deh quale è questa
cella beata, dove respiro
aura sì bella, ch'ardo e sospiro
tutt'avvampando di santo Amor!

(Anima introdotta nella Cella Vinaria, vv. 1-4)

Introduxit me Rex in Cellam Vinariam.

Mi ha fatta il mio Sposo
entrare già in quella
solinga sua cella
ripiena di vin.

Ognuno m'intenda:
la Cella è il suo Core,
il vino è l'amore
che a beber mi diè. (Dialogo, vv. 153-60)

virtù proprie d'una Religiosa, Napoli, Vincenzo Flauto, 1764, I, p. 55 (I ed. Venezia, Remondini, 1761; cfr. voll. XIV-XV dell'edizione delle opere di sant'Alfonso edita dai Padri Redentoristi, 1935).

¹⁹ Cito da D. A. DE LIGUORI, *Pratica di amar Gesù-Cristo tratta dalle parole di S. Paolo: CARITAS PATIENS EST, BENIGNA EST &c. Epist. I. Cor. Cap. XIII*, Napoli, Giuseppe Di Domenico, 1769, p. 38 (I ed. Venezia, Remondini, 1768; cfr. vol. I dell'edizione delle opere di sant'Alfonso edita dai Padri Redentoristi, 1933).

Diceva la Sposa de' Cantici: *Introduxit me rex in cellam vinariam, ordinavit in me caritatem*. Cant. 2.4. Scrive S. Gregorio Nisseno, che appunto la Comunione è questa Cella di vino, ove l'Anima resta talmente inebbriata di Divino Amore, che si dimentica, e perde di vista tutte le cose create; e questo è quel languire d'amore, del quale poi parla dicendo: *Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore languo*. Ibid. v. 5.²¹

Dicea la Sagra Sposa: *Introduxit me in cellam vinariam, ordinavit in me caritatem*. Cant. 2.4. Questa cella vinaria, scrive S. Teresa, è il Divino Amore, il quale allorché prende possesso di un cuore, l'inebbria talmente di sé, che lo fa scordare di tutto il creato. L'Ubbriaco è come morto ne' sensi, non vede, non sente, non parla; e tale diventa un'Anima inebbriata di Amor Divino, quasi non ha più senso per le cose del Mondo; ad altro non vuol pensare, che a Dio; di altro non vuol parlare che di Dio; altro non intende fare, che amare, e dar gusto a Dio.²²

Con queste parole il vecchio Alfonso tornava a Teresa, e ricordava l'esperienza dell'estasi, anche se poi il suo cammino spirituale era stato così diverso da quello dei mistici spagnoli. Di fronte all'età che rivendicava l'impero della ragione sulla base dell'impero dei sensi, ricordava, con il tono familiare che gli era proprio, la possibilità estrema di uscire da se stessi, di tagliare il legame sensoriale col mondo. Questa esperienza, lui l'aveva provata. E anche in lui, un giorno, i sensi erano scesi, come cavalieri, a contemplare le acque del fiume della vita.

²⁰ D. A. M. DE LIGUORI, *Pratica ...*, op. cit., pp. 62-63.

²¹ D. A. M. DE LIGUORI, *Pratica ...*, op. cit., p. 22.