

SECONDO INCONTRO
LA BIBBIA COME LETTERATURA

A. IL RACCONTO BIBLICO

La comprensione delle “discendenze” letterarie e artistiche rischierebbe di essere incompleta senza una considerazione attenta della loro “ascendenza” biblica, visto che la Bibbia ha prodotto grande letteratura perché è essa stessa grande letteratura.

1. La Bibbia tra testualità e letterarietà

La Bibbia non è caduta dal cielo quale entità astratta e conclusa in sé, ma è giunta a noi sottoforma di testo. Come tutti i testi, anche quello biblico ha una *storia* e un *mondo*. Della *storia del testo* (la diacronia) si occupa il metodo storico-critico, il cui merito è di averci fatto capire che la Bibbia è il risultato di lungo processo compositivo, di una complessa stratificazione testuale e di una variegata serie di “autori”. Un approccio storico-critico alla Bibbia mette al riparo da una lettura astorica e fondamentalista, anche se contiene il rischio di ridurre il testo in brandelli, a volte con un eccesso di pignoleria che fa perdere il senso dell’insieme.

Del *mondo del testo* (la sincronia) si occupa invece l’analisi narrativa, cioè l’applicazione alla Bibbia dei principi della narratologia, o scienza del racconto. Alla sua base c’è la constatazione che i testi biblici non solo sono compositi, ma sono anche composti, e composti bene. Per parlare dell’esperienza dell’incontro con Dio nella storia, il popolo ebraico e poi i discepoli di Gesù non hanno proposto delle speculazioni filosofiche o dei sistemi teologici, ma hanno scelto di narrare delle storie. Ridotta alla sua essenza, la Bibbia è il racconto del patto stipulato tra Dio e l’umanità. Ma, come vedremo più avanti, è anche il patto narrativo stipulato tra il narratore e il lettore.

Si può concludere dicendo che la Bibbia non è solo un testo ma un testo letterario. Non è solo la lettera ma anche la letteratura. Non è solo storia e la sua evoluzione (*history*) ma anche racconto e la sua configurazione (*story*).

2. Una grande narrazione: la storia e le storie

Se dunque la Bibbia è un grande testo narrativo (grande in senso sia quantitativo sia qualitativo), lo è in quanto presenta un narratore, un intreccio, un tempo, uno spazio e un sistema dei personaggi. La narratologia si occupa proprio di analizzare il rapporto che si instaura tra questi elementi costitutivi del racconto.

Il suo presupposto fondamentale è il fatto che la formalizzazione narrativa di un fatto (quella che i francofoni chiamano la *mise en récit*) è generatrice di senso. Infatti spesso il significato delle esperienze che si vivono nel quotidiano non viene colto nel momento stesso in cui le si vive perché manca la giusta distanza. Quando invece le si raccontano a distanza di tempo e di spazio, allora acquistano (anche se non sempre) un significato. Questo dipende dal fatto che la specie umana, oltre che intelligente (*homo sapiens*), è una specie affabulatrice (*homo narrans*). Detto altrimenti: se vuoi che un messaggio penetri nella mente, inseriscilo in una storia. O ancora: l’essere umano non può volare, ma sa raccontare.

Come ogni racconto di finzione, anche i racconti biblici mettono in atto delle strategie narrative. Inoltre, come nei racconti storici, i racconti biblici hanno la pretesa di basarsi sulla realtà o su avvenimenti storici che si sono svolti. Tuttavia, a differenza delle opere di finzione o storiche, la Bibbia avanza

anche la pretesa di dire qualcosa su Dio, sul trascendente, sul destino ultimo dell'essere umano. Non solo la Bibbia parla di Dio, ma lo fa parlare e lo fa agire sotto gli occhi del lettore, lo "mette in scena", letteralmente e letterariamente. Quello che si ritrova nei racconti biblici è un narratore che, da una parte, dispone di un surplus di conoscenza e che, dall'altra, conosce e sposa il punto di vista di un personaggio del tutto onnisciente quale è Dio e ne rende conto grazie alla mediazione del racconto. Tutto questo ci porta a dire che la Bibbia è al tempo stesso:

- un *racconto*, nella misura in cui dispiega una dimensione propriamente narrativa, tipica dei racconti di finzione;
- una *storia*, perché la Bibbia vuole pronunciarsi su avvenimenti che si sono realmente prodotti;
- una *teologia*, perché narra un Dio onnisciente il cui sapere è superiore sia a quello degli altri personaggi sia a quello del narratore.

3. Una grande narrazione: le strategie del racconto

Abbiamo detto che un racconto è costituito, essenzialmente, da una voce narrativa, da un intreccio che organizza gli eventi, da una successione nel tempo di fatti e di azioni e da un insieme di agenti che indirizzano la vicenda verso un fine e una fine. Gli autori biblici non hanno frequentato corsi di scrittura creativa né hanno letto manuali di narratologia, ma sono stati in grado di produrre testi che presentano una raffinata serie di strategie narrative la cui analisi consente di entrare nel mondo del testo e del suo messaggio¹.

a. Nei racconti biblici il *narratore* è quasi sempre anonimo (non ha nome e cognome) e onnisciente: sa tutto della storia che narra e conosce i pensieri più riposti dei personaggi, anche di Dio; e però spesso mantiene un certo riserbo, limitandosi a fornire al lettore gli elementi essenziali per comprendere il racconto.

b. L'analisi narrativa sottolinea con forza anche il rapporto che si instaura tra il narratore e *lettore*, un rapporto basato sul cosiddetto «patto narrativo», in forza del quale il lettore si affida totalmente a ciò che il narratore racconta. Le «clausole» del patto sono, in sostanza, le scelte operate dall'autore: l'uso di un certo genere letterario, la soppressione di determinati fatti, la volontà di spiazzare o confermare il lettore nelle sue ipotesi, l'innescare nel lettore un processo di identificazione o di repulsione, il coinvolgerlo nel processo di interpretazione del testo.

c. In un testo narrativo bisogna sempre distinguere il «cosa» si racconta (la *storia*) dal «come» si racconta (il *discorso*). Il primo elemento è l'ordine logico-cronologico dei fatti, mentre il secondo è l'*intreccio*, vale a dire l'ordine dei fatti così come il narratore decide di raccontarli. I racconti biblici presentano di solito due tipi di intreccio: l'*intreccio di risoluzione*, in cui l'azione trasformatrice, cioè il punto di svolta che fa passare dalla situazione iniziale a quella finale, risolve una situazione problematica (una malattia, una morte, una catastrofe naturale) e l'*intreccio di rivelazione*, in cui l'azione trasformatrice mira a rivelare l'identità di un personaggio.

d. Dal momento che il racconto è una successione cronologica di eventi, l'intreccio di una storia ha a che fare con la dimensione del *tempo*. E come si distingue il «cosa» si racconta dal «come» si racconta, così si distingue il *tempo della storia*, cioè l'effettiva durata dei fatti narrati, dal *tempo del racconto*, cioè il tempo impiegato dal narratore. Il racconto avrà quindi un certo *ordine*, fatto di anticipazioni (dire prima nel racconto ciò che è avvenuto dopo nel tempo) o di retrospezioni (dire dopo nel racconto ciò che è avvenuto prima nel tempo); è evidente che anticipare e posticipare un fatto è una strategia narrativa che mira a stimolare la partecipazione attiva del lettore. Oltre all'ordine, il racconto ha anche una certa *durata*, cioè la velocità e il ritmo del racconto, fatta di fenomeni di accelerazione, quando un fatto è narrato in poche righe, oppure fenomeni di rallentamento, quando la vicenda avanza lentamente o è del tutto ferma.

e. Il potere del narratore si manifesta anche nella costruzione dei *personaggi*. È il narratore a farsi garante del loro grado di affidabilità (o inaffidabilità), della loro consistenza psicologica, delle loro mancanze. Di conseguenza, indagare le modalità attraverso le quali il narratore costruisce i personaggi

¹ Per un approfondimento rimando a Luciano ZAPPELLA, *Manuale di analisi narrativa biblica*, Claudiana, Torino 2014.

è di fondamentale importanza per far risaltare gli effetti di senso prodotti sul lettore, effetti che saranno diversi a seconda che il narratore susciti nel lettore dei sentimenti di empatia o di antipatia per i personaggi. Il narratore può presentare i personaggi secondo due modalità: o attraverso un modo narrativo (*telling*), cioè fornendo elementi di informazione e di descrizione, esprimendo giudizi morali, esplicitando motivazioni, sentimenti e intenzioni, oppure attraverso un modo scenico (*showing*), cioè limitandosi a narrare le azioni, le parole e/o i pensieri dei personaggi.

4. Una grande narrazione: *mise en récit* e *mise en théologie*

Da questo s'è detto fin qui, risulta evidente come sottolineare il carattere narrativo della Bibbia non significhi inseguire mode letterarie o proporre accattivanti modalità di lettura, ma evidenziare il fatto che la Bibbia è il grande racconto del patto (*bêrit*) stipulato tra Dio e l'umanità; e però, in quanto racconto, la Bibbia è anche il patto del racconto stipulato tra il narratore e il lettore. La narrazione del Dio come Signore della storia (*master of the history*) è mediata da quel signore delle storie (*master of the tale*) che è il narratore.

Se si accetta la stipula del patto narrativo tra narratore e lettore, si può sperimentare l'azione di Dio nella storia, il suo patto con l'umanità. Il narratore intreccia delle storie con il lettore perché parla di un Dio che intreccia delle storie con l'umanità. È in questo intreccio che si gioca la rivelazione divina. Tale elemento si coglie soprattutto se si legge la Bibbia come un macroracconto al cui interno le singole unità narrative costituiscono altrettanti anelli di un'unica catena. La narrazione biblica tiene insieme la componente narrativa (la *mise en récit*) e lo spessore teologico (la *mise en théologie*), una teologia della storia e una teologia tramite delle storie. Non sarà quindi fuori luogo parlare di teonarrativa o narrat(e)ologia.

Per cercare di cogliere più nel dettaglio la rilevanza della componente narrativa della Bibbia posta al servizio del messaggio teologico, prenderemo in considerazione quattro testi: 2 Samuele 12,1-7; Luca 10,25-37; Genesi 38; Genesi 22,1-19.

B. LA FINZIONE COME VERITÀ: 2 Samuele 12,1-7

Prima di analizzare di analizzare il brano in questione, è opportuno chiarire le differenze che intercorrono tra racconto di finzione e racconto storiografico. Lo facciamo con questa tabella:

RACCONTO DI FINZIONE	RACCONTO STORIOGRAFICO
storia narrata e organizzazione del discorso	resoconto oggettivo dei fatti
organizzazione del tempo per motivi estetici	organizzazione del tempo legata alle fonti
onniscienza del narratore	osservatore esterno
non coincidenza tra autore e narratore	coincidenza tra autore e narratore

Collocazione nel contesto. In 2 Samuele 11 si racconta dell'adulterio di Davide con Betsabea (la futura madre di Salomone) e l'assassinio del marito di costei, Uria, commissionato dallo stesso Davide. Il cap. 12 comincia così:

Il Signore mandò a Davide il profeta Natan che, entrato da lui, disse:
 «C'erano due uomini in una stessa città, uno ricco e uno povero. ²Il ricco possedeva greggi e armenti in grande abbondanza; ³il povero invece non aveva che un'agnella, piccolina, che egli aveva comprato e allevato. Essa era cresciuta insieme con lui e con i suoi figli; mangiava dal suo piatto, beveva dal suo bicchiere e dormiva sul suo seno: era per lui come una figlia. ⁴Un viandante giunse dall'uomo ricco e questi non andò a prendere dal suo gregge e dal suo armento per preparare una vivanda all'ospite venuto da lui, ma prese l'agnella di quel povero e ne preparò una vivanda per l'uomo venuto da lui».

⁵ Davide arse d'ira contro quell'uomo e disse a Natan: «Per la vita del Signore, l'uomo che ha fatto questo è certamente degno di morte! ⁶Pagherà quattro volte il valore dell'agnella per aver compiuto un tale misfatto e per non aver avuto compassione». ⁷Natan rispose a Davide: «Sei tu quell'uomo!».

Una domanda preliminare²: Davide considera la storia narrata da Natan come un racconto di finzione (*māšāl*, parabola) o come un fatto realmente accaduto? Chi propende per la prima ipotesi sottolinea il fatto che i personaggi sono anonimi e che non vi sono indicazioni spazio-temporali; chi propende per la seconda fa notare come la forte reazione di Davide dipenda dalla sua convinzione che il fatto sia reale. Reale o fittizio che sia, resta il fatto che Davide ha preso per vera la vicenda.

Analizziamo tre aspetti: **a.** la modalità narrativa di Natan; **b.** le condizioni di ricezione di Davide; **c.** gli effetti sul lettore.

a. La strategia narrativa di Natan fa di tutto per manipolare Davide e per spingerlo a prendere le parti del povero, al punto di fargli dimenticare il carattere fittizio del racconto. Comincia con una descrizione molto sobria: due uomini, uno ricco e l'altro povero, nella stessa città. Parlando di una «agnellina» e dicendo che il povero ha dovuto comprarla, Natan sottolinea il fatto che l'investimento emotivo dell'uomo è ben più forte dell'investimento economico. L'intimità quasi filiale contribuisce a caricare emotivamente la situazione: sembra che il povero, sprovvisto di tutto, voglia compensare la carenza di beni con un *surplus* di investimento relazionale e affettivo che conferisce alla sua agnellina un valore inestimabile, ben superiore al suo valore di mercato.

Il narratore Natan punta a conferire al gesto del ricco un carattere ignobile e odioso. Per ottenere ciò, cerca di suscitare presso il destinatario Davide una grande simpatia per il povero. In questo modo, quando vede il ricco prendere l'unica agnella del povero, Davide attribuisce meno importanza al furto e più importanza al fatto che il ricco non abbia avuto nessuna considerazione per l'importanza affettiva che il povero aveva attribuito alla sua agnellina. È questa insensibilità che conferisce al furto il carattere di disumanità denunciata alla fine da Davide.

b. Con il suo modo di coinvolgere Davide nella storia che ascolta, l'abile strategia narrativa di Natan contribuisce a nascondere agli occhi di Davide il lato fittizio del suo racconto. La reazione infiammata del re, condotta anche dal notevole lavoro narrativo di Natan, ha qualcosa di eccessivo. La sua collera lo spinge ad uscire dal suo ruolo di giudice per lasciare posto ad un accesso di ira, segno che Davide è sempre sotto pressione a seguito del suo misfatto riferito nel capitolo precedente. Può darsi che Davide manifesti non soltanto la sua indignazione contro il ricco, ma anche un oscuro desiderio di riabilitarsi ai propri occhi come un re giusto, dopo il misfatto di Uria.

Le parole di Natan («*attā ha-ish!*», v. 7a) cadono come una mannaia su Davide e gli aprono gli occhi. Anzitutto, gli fanno capire il carattere fittizio della storia del ricco e del povero. In secondo luogo, mostrano che questo racconto fittizio rinvia a una realtà che Davide non sospettava (e che non ha niente di fittizio). Davide è costretto a fare una *rilettura* sia del racconto fittizio sia dell'episodio di cui è stato protagonista con Uria, comportandosi come il ricco nei confronti del povero (con Betsabea a fare la parte dell'agnellina).

c. Quando si tratta di condurre qualcuno alla sua verità nascosta, la finzione dà prova di una indubbia efficacia. Essa, infatti, ha il potere di assumere il reale senza essergli asservita, tanto che essa può rimodellarlo al punto di strappare il velo delle apparenze, di passare attraverso il rifiuto o l'incapacità di vedere le cose in faccia e di far venire a galla la verità nascosta. Ciò che vale per Davide all'interno del racconto potrebbe valere tanto più anche per il lettore della sua storia. Certo, il narratore della storia di Davide fa in modo che il lettore si collochi in una posizione dominante rispetto al re. Dandogli accesso al giudizio di Dio (11,27b: «Ma quello che Davide aveva fatto dispiacque al Signore») e al motivo dell'arrivo di Natan (12,1a: «Il Signore mandò Natan da Davide...»), lo dota di un sapere nettamente superiore che gli consente di godere dell'ironia della situazione: egli capisce che la storia

² Riprendo qui l'analisi di André WENIN, *David et l'histoire de Natan (2 Samuel 12,1-7), ou le lecteur et la fiction prophétique du récit biblique*, in: Daniel MARGUERAT (cur.), *La Bible en récit. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, («Le monde de la Bible», 48), Labor et Fides, Genève 2003, pp. 153-164.

di Natan ricama sui fatti narrati nel capitolo precedente e quindi è in grado di capire subito che Davide sta pronunciato la propria condanna. Ma che non si metta a gioire troppo presto nel vedere Davide preso in trappola, perché, quando Natan gli apre gli occhi dicendogli «Sei tu quell'uomo», in modo inatteso il lettore può sentirsi preso di mira da questo «tu», può trovarsi coinvolto nella faccenda come una persona rosa dalla bramosia, proprio come Davide, e, come lui, raramente esente dalla dissimulazione, dall'ingiustizia e dall'insensibilità verso gli altri. Tocca allora al lettore rileggere la storia del cap. 11 per vedere se essa non si possa in qualche modo applicare anche a lui. Forse si potrebbe persino arrivare a dire che il narratore assicura al lettore una posizione di privilegio rispetto a Davide della stessa natura di quella che quest'ultimo di fronte ai personaggi presenti nel racconto di Natan, per meglio attirarlo, a sua volta, in trappola: condurlo a incriminare Davide prima di trovarsi al suo fianco sul banco degli accusati.

Il testo illustra il potere di verità della finzione. Non una verità fattuale, ma la verità di chi accoglie la storia e la fa sua. Sebbene la realtà contenuta nella storia possa essere nulla, la verità che essa contiene è massima. La parabola non mostra la realtà di Davide, ma mostra la verità della sua realtà. L'intento non è di raccontare *la* storia, ma di proporre al lettore, tramite *una* storia, una pratica di verità in vista della trasformazione del suo essere grazie al potere che la finzione ha di far venire alla luce ciò che è spesso nascosto nell'opacità di ogni realtà umana.

C. QUESTIONI DI PUNTO DI VISTA: LUCA 10,25-37

Occorre distinguere tra il concetto di voce narrativa e quello di punto di vista (PdV). La voce narrativa appartiene a colui che parla (un narratore interno o esterno), mentre il punto di vista appartiene a colui che percepisce e giudica; ne consegue che tra questi due aspetti non vi è necessariamente coincidenza e che il PdV cambia più frequentemente di quanto cambi la voce narrativa. Facciamo un esempio. Nei due enunciati «Luigi passeggiava nel bosco» e «Marco vide che Luigi passeggiava nel bosco» la voce narrativa non cambia (è quella di un narratore esterno), ma il PdV sì: nel primo, il PdV è quello del narratore, mentre nel secondo è quello di Marco. Anche nei due enunciati «Luigi era persona di grande sensibilità» e «Marco era convinto che Luigi fosse una persona di grande sensibilità», la voce narrativa non cambia, ma nel primo la voce e il PdV (il giudizio su Luigi) coincidono (sono del narratore), mentre nel secondo la voce è del narratore e il PdV è di Marco (PdV che può essere diverso da quello del narratore, il quale può anche smentirlo, dicendo «Marco era convinto che Luigi fosse una persona di grande sensibilità, ma si sbagliava di grosso»).

La parabola ha un prima e un dopo: è inserita in un dialogo tra Gesù e un dottore della Torah a partire dal grande comandamento di Dt 6,5; Lev 19,18:

25 Ed ecco, un dottore della Torah si alzò per metterlo alla prova dicendo: «Maestro, dopo aver fatto cosa erediterò vita eterna?». 26 Gli rispose: «Nella Torah cosa sta scritto? Come leggi?». 27 Rispose dicendo: «*Amerai il Signore Dio tuo con tutto il cuore con tutta la tua anima con tutta la tua forza e con tutto la tua mente e il prossimo tuo come te stesso*» (Dt 6,5; Lev 19,18). 28 Gli disse: «Hai risposto correttamente; fai questo e vivrai». 29 Ma quello volendo giustificarsi disse a Gesù: «E chi è "mio prossimo"?». 30 Gesù riprese e disse:

[...]

³⁶ «Chi di questi tre ti sembra sia diventato "prossimo" di colui che è incappato nei banditi?».

³⁷ Disse: «Chi ha fatto la misericordia verso di lui». Gli disse Gesù: «Vai e anche tu fai lo stesso».

Leggiamo il testo della parabola

³⁰ Un certo uomo stava scendendo da Gerusalemme a Gerico e si imbatté in alcuni banditi, i quali dopo averlo spogliato e percosso, se ne andarono lasciandolo mezzo morto. ³¹ Per

caso, un certo sacerdote scendeva per quella stessa strada e, dopo averlo visto, passò oltre dall'altra parte.³² Allo stesso modo anche un levita, arrivato in quel luogo, dopo averlo visto, passò oltre dall'altra parte.³³ Ma un certo Samaritano che era in viaggio arrivò vicino a lui e, avendolo visto, fu preso dalla compassione nelle viscere³⁴ e, dopo essersi avvicinato, bendò le sue ferite versandovi olio e vino; fattolo salire sopra la sua cavalcatura, lo portò a una locanda e si prese cura di lui.³⁵ E il giorno dopo, tirati fuori due denari, li diede al locandiere e gli disse: «Prenditi cura di lui e quello che spenderai in più, al mio ritorno, io te lo rimborserò».

Farò adesso una lettura ravvicinata sulla base dello spazio, del tempo, dei personaggi e delle scelte lessicali.

Il **punto di vista spaziale** si sposta da un personaggio all'altro. Anzitutto si vede il ferito, poi il sacerdote e il levita e infine il samaritano; tuttavia, ci si sofferma a lungo sul samaritano in modo che il lettore più che guardare *al* samaritano guarda *con* lui. Il samaritano è l'unico personaggio della parabola a parlare e quindi è il solo che emerge come soggetto a pieno titolo. Gli altri rimangono oggetti che o ricevono aiuto, come il ferito, oppure, come nel caso del sacerdote e del levita, rifiutano di prestarlo. Quindi paradossalmente, nella parabola, quelli che nella società israelitica hanno voce – o sacerdote e il levita – tacciono, mentre chi non ha voce – il samaritano – parla. Le prime parole pronunciate dal samaritano sono rivolte al locandiere; sono parole che allargano l'ambito della cura e coinvolgono altri nella guarigione del ferito. Dice: «Prenditi cura di lui» (v. 35a), anzi, si offre di saldare completamente il debito – quale ne sia l'ammontare: «e quello che spenderai in più, al mio ritorno, io te lo rimborserò» (35b). Quando si tratta di definire chi sia il prossimo, parole e azioni s'integrano a vicenda.

Il **punto di vista temporale** accentua la prospettiva spaziale: quando il samaritano entra in scena, il ritmo narrativo rallenta. Questo rallentamento attira l'attenzione sulle azioni del samaritano. Il comportamento del sacerdote e del levita è illustrato per sommi capi e mediante una serie di verbi simili:

³¹ Per caso, un certo sacerdote *scendeva* per quella stessa strada e, *dopo averlo visto, passò oltre* dall'altra parte.

³² Allo stesso modo anche un levita, *arrivato* in quel luogo, *dopo averlo visto, passò oltre* dall'altra parte.

Qui il ritmo narrativo è piuttosto accelerato: andare/giungere, vedere e passare oltre.

Ma quando arriva il samaritano il ritmo rallenta. Lo spazio riservato a questo è doppio rispetto a quello dedicato al sacerdote e al levita. Nel testo greco il comportamento del samaritano è descritto in 60 parole, a fronte delle 26 del sacerdote e del levita insieme. Il narratore lucano rallenta il ritmo narrativo per fornire un'accurata e particolareggiata descrizione dell'atteggiamento compassionevole del samaritano nei confronti del ferito.

Il **punto di vista psicologico** potenzia la prospettiva spaziale e temporale del racconto. Dei quattro personaggi della parabola – l'uomo in difficoltà, il sacerdote, il levita e il samaritano – viene riportata solo la motivazione del samaritano, mentre non ci sono sguardi interni su quelle del sacerdote e del levita. Questi vedono l'uomo che giaceva per strada ma passano oltre sull'altro lato. Perché passano oltre? Siccome il narratore non lo dice, possiamo fare delle ipotesi: temevano che i briganti fossero ancora appostati nei dintorni e che avrebbero potuto derubarli qualora si fossero fermati? Non volevano essere contaminati dal contatto con un cadavere, che avrebbe impedito loro di attendere ai servizi del tempio (cf. Lev. 21,1-2; Num. 5,2; 19,11-13)? La cruda realtà è che non hanno prestato soccorso a un uomo in difficoltà.

Nel caso del samaritano il narratore onnisciente ci dà una chiara motivazione del comportamento del samaritano: «egli si mosse a pietà» (10,33). Il centro dell'unità narrativa (10,25-37) è costituito dal termine «compassione» (*splanchnizomai*) che segna il punto di svolta della vicenda (il rovesciamento). L'assalto dei briganti e l'ignobile passività del sacerdote e del levita contraddistinguono la traiettoria discendente, mentre la compassione del samaritano inverte la spirale negativa della sorte dell'uomo.

Il **punto di vista fraseologico** sviluppa e approfondisce le prospettive determinate dagli altri livelli. Al v. 33, *Samarites* (samaritano) appare in posizione rilevata – è la prima parola della frase – e fa convergere l'attenzione sul cambio di prospettiva: «Ma un samaritano... gli si avvicinò». Il ritmo dei tre verbi s'interrompe, segnalando anche il cambiamento di direzione. I tre verbi – «giunse», «vide» e «passò oltre» – sono ripetuti, ad eccezione dell'ultimo, ponendo fine all'indifferenza.

Ma un samaritano in viaggio *gli giunse vicino*,
e quando *lo vide*,
fu mosso a pietà (10,33).

Anziché «passare oltre», il samaritano è «mosso a pietà». Una nuova sequenza di verbi inverte il ciclo della negligenza: il samaritano «dopo essersi avvicinato», «bendò» le ferite «versandovi» olio e vino, indi «fattolo salire», «lo portò alla locanda» e «si prese cura di lui»; infine, diede al locandiere l'equivalente di due giorni di paga (cf. Mt. 20,9-13), dandogli istruzione di occuparsi dell'uomo e offrendosi di rifondere al suo ritorno qualunque spesa aggiuntiva (vv. 34-35). La sollecitudine e la compassione prendono il posto della negligenza e dell'indifferenza. Secondo la descrizione del narratore, il ferito rappresenta tutti o nessuno; è «un uomo» denudato e lasciato moribondo, non è quindi possibile distinguere se sia un amico o un nemico, o quale ne siano l'etnia, la religione, la regione di provenienza o l'occupazione: è semplicemente il prossimo in difficoltà. È invece possibile identificare la collocazione nella scala sociale del tempo degli altri viandanti: se il sacerdote e il levita sono al vertice della gerarchia, per parte sua il samaritano è un «reietto sociale e religioso».

Il punto di vista fraseologico sottolinea la distanza tra l'anonimo e i due viandanti. Il sacerdote e il levita non si limitano a «passare oltre, ma «passano oltre sull'altro lato» – verbo che ricorre soltanto qui nel Nuovo Testamento (10,31-32). Il verbo contiene in sé il senso di contrapposizione con la presenza del prefisso *anti-* (*antiparerchomai*). Se il levita giunse «fin sul luogo» ove l'uomo giaceva e passò sull'altro lato, il samaritano ricuce lo strappo dell'indifferenza. Egli giunge «vicino» all'uomo e va «verso di lui» (vv. 33-34). In questo verbo la vicinanza è espressa mediante il prefisso *pros-* (*proserchomai*). Il prefisso *anti-* («contro») riassume l'azione dei primi due personaggi, mentre il prefisso *pros-* («verso») caratterizza l'atteggiamento del secondo.

Abbiamo detto che la domanda che mette in moto il racconto parabolico è: *e chi è mio prossimo?* Che caratteristiche deve avere? Gesù non definisce le caratteristiche del prossimo. Racconta una storia. Una storia inventata, quindi fittizia, ma che dice una profonda verità. Dopo il racconto della parabola, Gesù pone una domanda molto diversa: *Chi di questi tre ti sembra sia diventato "prossimo" di colui che è incappato nei banditi?* (v. 36). Del samaritano non si dice che è una brava persona (anzi, come sappiamo, i samaritani non erano ben visti dai giudei). Si dice che, a differenza del sacerdote e del levita, che fanno il giro largo, lui si avvicina, si approssima, si fa prossimo. Diventiamo vicini come risultato di un'azione, di una trasformazione. Chiunque può diventare il prossimo di chiunque. Ma appunto: chi è il mio prossimo? L'uomo ferito (l'oggetto della cura) o il Samaritano (il soggetto che cura)? Qui Gesù smonta la logica della domanda del dottore della legge (*chi è "mio prossimo?"*): secondo la Torah il prossimo è il *destinatario* dell'amore (il ferito); invece nella parabola il prossimo è il *datore*, la persona che dona l'amore. Da quel momento in poi, il prossimo non è più definito dai tratti che sono stati fissati in via preliminare, ma da quelli che si acquisiscono attraverso la trasformazione. La prima domanda (*chi è "mio prossimo?"*) viene posta prima della trasformazione narrativa messa in atto dalla parabola, mentre la seconda è la diretta conseguenza del racconto: *Chi di questi tre ti sembra sia diventato "prossimo" di colui che è incappato nei banditi?* Si potrebbe dire che la parabola funziona in modo molto diverso rispetto al comandamento della Legge. Infatti, anche

la conseguenza è diversa: il comandamento propone un programma da realizzare (*Fai questo e vivrai*, v. 28), la narrazione parabolica ci costringe a costruire il programma attraverso l'interpretazione (*Chi è diventato prossimo dell'uomo ferito?*).

D. L'IRONIA DRAMMATICA: GENESI 38

Una delle risorse retoriche più importanti di un testo narrativo è l'ironia, che si verifica quando c'è uno scarto fra il livello superficiale e il livello profondo di un enunciato o di una azione. Ci sono due tipi di ironia: l'ironia *verbale* è prodotta dal contrasto tra due significati possibili di un'unica dichiarazione; l'ironia *drammatica* consiste invece nel contrasto fra la percezione sbagliata di una situazione da parte di uno dei personaggi e la percezione più completa della situazione da parte del lettore (o di alcuni dei personaggi). L'ironia presuppone, quindi, un lettore attento e concentrato sul testo, un lettore capace di stare al gioco del narratore il cui fine è di "dare da pensare". Il contrasto verbale o drammatico da cui scaturisce l'ironia altro non è che il contrasto tra conscio e inconscio; è in sostanza la consapevolezza degli infiniti risvolti problematici della realtà³.

Uno degli esempi più suggestivi di *ironia drammatica* è la vicenda di Giuda e Tamar in Gn 38, che si potrebbe definire la storia dell'ingannatore ingannato⁴.

In quel tempo, Giuda si separò dai suoi fratelli e rizzò la sua tenda presso un uomo di Adullam, di nome Chira. ² Qui Giuda vide la figlia di un uomo cananeo, che si chiamava Sua; se la prese in moglie e si unì a lei. ³ Essa concepì e partorì un figlio, che egli chiamò Er. ⁴ Poi concepì ancora e partorì un figlio, che chiamò Onan. ⁵ Ancora un'altra volta partorì un figlio, che chiamò Sela. Essa si trovava in Chezib quando lo partorì. ⁶ Giuda prese una moglie per il suo primogenito Er, la quale si chiamava Tamar. ⁷ Ma Er, il primogenito di Giuda, era perverso agli occhi del Signore, e il Signore lo fece morire. ⁸ Allora Giuda disse a Onan: «Accostati alla moglie di tuo fratello, fa' il dovere di cognato nei suoi riguardi, e assicura così una posterità per tuo fratello». ⁹ Ma Onan, sapendo che la prole non sarebbe stata sua, ogni volta che si univa alla moglie di suo fratello, disperdeva per terra, per non dare una posterità a suo fratello. ¹⁰ Ciò ch'egli faceva dispiacque agli occhi del Signore, che fece morire anche lui. ¹¹ Allora Giuda disse alla nuora Tamar: «Ritorna a casa di tuo padre come vedova, fin quando mio figlio Sela diverrà grande». Perché temeva che anche questi morisse come gli altri fratelli. Così Tamar se ne andò e ritornò alla casa di suo padre.

Grazie alla precisazione del narratore onnisciente, il lettore, a differenza di Tamar, sa che la frase rivoltale da Giuda nasconde il suo timore che anche Sela possa morire. Giuda insomma non ha alcuna intenzione di darle il suo terzogenito.

¹² Passarono molti giorni e morì la figlia di Sua, la moglie di Giuda. Quando Giuda ebbe finito il lutto, salì da quelli che tosavano il suo gregge a Timna, e con lui vi era Chira, il suo amico di Adullam. ¹³ Allora fu portata a Tamar questa notizia: «Ecco che tuo suocero sale a Timna per la tosatura del suo gregge». ¹⁴ Allora Tamar svestì i suoi abiti vedovili, si coprì con un velo, si profumò, poi si pose seduta alla porta di Enaim, che è sulla strada verso Timna. Aveva visto infatti che Sela era ormai diventato adulto, ma lei non gli era stata data in moglie.

³ Uno degli esempi più famosi, oltre che più riusciti, di narrazione ironica è *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, già a partire dal tema di fondo del romanzo: il tentativo di riacquistare la salute si risolve ironicamente nella constatazione che i veri sani sono i malati. Anche le istituzioni narrative vengono rovesciate: Zeno è un narratore inattendibile, contraltare di un lettore incredulo.

⁴ Riprendo qui l'analisi di André WENIN, *Le jeu de l'ironie dramatique. L'exemple des récits de ruses et de tromperies*, in Daniel MARGUERAT – André WENIN, *Saveurs du récit biblique*, Labor et Fides – Bayard, Genève – Paris 2012, pp. 271-274.

Sempre grazie all'onniscienza del narratore, il lettore viene informato (v. 14b: Aveva visto infatti che Sela era ormai diventato adulto, ma lei non gli era stata data in moglie) che Tamar ha capito l'inganno di Giuda, il quale però non ne è al corrente. E se prima era lei a non sapere qualcosa che invece sapevano Giuda e il lettore, adesso è lei a sapere qualcosa che Giuda non sa, cioè il fatto che da ingannatore sta per diventare ingannato. Al tempo stesso, il lettore vede Tamar avvolgersi in un velo, ma non sa (perché il narratore non glielo dice) qual è il progetto che ha elaborato e che sta mettendo in atto. Il sapere di Tamar è quindi doppio rispetto a quello di Giuda e del lettore.

¹⁵ Giuda la vide e la credette una prostituta, perché essa si era coperta la faccia. ¹⁶ Egli deviò il cammino verso di lei e disse: «Suvvia, permetti che io mi accosti a te!». Non sapeva infatti che quella fosse la sua nuora. Essa disse: «Che cosa mi darai per accostarti a me?». ¹⁷ Rispose: «Io ti manderò un capretto del gregge». Essa riprese: «Mi dai un pegno fin quando me lo avrai mandato?». ¹⁸ Egli disse: «Qual è il pegno che ti devo dare?». Rispose: «Il tuo sigillo, il tuo cordone e il bastone che hai in mano». Giuda glieli diede, le si accostò, ed essa concepì. ¹⁹ Poi si alzò e se ne andò; si tolse di dosso il velo e si rivestì dei suoi abiti vedovili.

Giuda non sa che la prostituta con cui si è intrattenuto è in realtà Tamar. La situazione è fortemente ironica in quanto Giuda finisce per prendere il posto di suo figlio Sela rendendo gravida la nuora Tamar. Il lettore può solo immaginare (perché il narratore è reticente in proposito) che Tamar abbia raggiunto uno dei suoi scopi.

²⁰ Giuda poi mandò il capretto per mezzo del suo amico di Adullam, per riprendere il pegno dalle mani di quella donna, ma quello non la trovò. ²¹ Domandò agli uomini di quel luogo: «Dov'è quella prostituta che stava in Enaim sulla strada?». Essi risposero: «Non c'è stata qui nessuna prostituta sacra». ²² Così tornò da Giuda e disse: «Non l'ho trovata, e anche gli uomini del luogo dicevano: Non c'è stata qui nessuna prostituta sacra». ²³ Allora Giuda disse: «Si tenga per sé il pegno, altrimenti ci esporremo al ridicolo. Vedi bene che le ho mandato questo capretto, ma tu non l'hai trovata».

Continua l'ignoranza di Giuda il quale, per non cadere nel ridicolo, finisce per lasciare il pegno a Tamar, consentendole così (ironicamente) di certificare senza ombra di dubbio la paternità del figlio (ma il lettore a questo punto non può sapere se lo farà oppure no).

²⁴ Or avvenne, circa tre mesi dopo, che fu portata a Giuda questa notizia: «Si è prostituita tua nuora Tamar, e anzi è incinta in conseguenza della sua prostituzione». Giuda rispose: «Conducetela fuori e sia bruciata!». ²⁵ Mentre la si faceva uscire, essa mandò a dire al suocero: «L'uomo, a cui appartengono questi oggetti, mi ha reso incinta». E aggiunse: «Ti prego, riscontra di chi siano questo sigillo, questi cordoni e questo bastone». ²⁶ Allora Giuda li riconobbe e disse: «Essa è più giusta di me. Infatti è perché io non l'ho data al mio figlio Sela». E non ebbe più rapporti con lei.

L'ironia drammatica di questo racconto dipende dal fatto che il lettore ne sa di più rispetto a Giuda (l'ingannatore ingannato) e progressivamente di più rispetto a Tamar (l'ingannata ingannatrice), ma questa evoluzione è molto lenta, cosa che contribuisce a mantenere il mistero, ad accrescere l'impazienza del lettore e quindi a rinforzare l'effetto sorpresa dello scioglimento che è determinato da un'iniziativa intempestiva dell'ingannato a sua insaputa.

Oltre a ciò, la storia di Tamar, apparentemente incongrua, visto che spezza il ritmo narrativo di Gn 37–50, serve in realtà a fornire al lettore una corretta chiave di lettura della storia di Giuseppe, il quale,

alla fine della vicenda, si comporta, nei confronti dei fratelli, come ha fatto Tamar nei confronti di Giuda: non lo condanna, ma fa in modo che sia lui stesso a riconoscere l'ingiustizia commessa.

E. L'ONNISCENZA DEL NARRATORE: GENESI 22,1-19

Una delle strategie essenziali del narratore di Gen 22 è di fissare diversi livelli di «conoscenza». Da una parte, il narratore e il lettore ne sanno di più di Abramo e, dall'altra, Abramo ne sa di più di suo figlio Isacco e dei servi. Questo raddoppiamento all'interno del racconto della situazione privilegiata del lettore rispetto ai personaggi è una delle principali risorse della trama. Tale strategia è anche all'origine della forte intensità drammatica che caratterizza questa celebre pagina biblica.

Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo dicendogli:

1. «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». ²Riprese: «Su, prendi tuo figlio, il tuo diletto che ami, Isacco, e va' nel territorio di Moria, e offrilo in olocausto su di un monte che io ti indicherò!».

2. ³Abramo si alzò di mattino per tempo, sellò il suo asino, prese con sé due suoi servi e Isacco suo figlio, spaccò la legna per l'olocausto e si mise in viaggio verso il luogo che Dio gli aveva indicato.

3. ⁴Al terzo giorno Abramo, alzando gli occhi, vide da lontano il luogo. ⁵Allora disse ai suoi due servi: «Sedetevi e rimanete qui, con l'asino; io e il ragazzo andremo fin là, faremo adorazione e poi ritorneremo da voi». ⁶Abramo prese la legna dell'olocausto e la caricò su Isacco, suo figlio; prese in mano il fuoco e il coltello e s'incamminarono tutte due.

4. ⁷Isacco si rivolse a suo padre Abramo e disse: «Padre mio!». Rispose: «Eccomi, figlio mio!». Riprese: «Ecco qui il fuoco e la legna, ma dov'è l'agnello per l'olocausto?». ⁸Rispose Abramo: «Dio si provvederà da sé l'agnello per l'olocausto, figlio mio!». E proseguirono tutte due insieme.

5. ⁹Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato e ivi Abramo edificò l'altare, vi depose la legna, legò Isacco suo figlio e lo depose sull'altare sopra la legna. ¹⁰Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare il suo figliuolo.

6. ¹¹Ma l'angelo del Signore lo chiamò dal cielo e gli disse: «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». ¹²Riprese: «Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che rispetti Dio e non mi hai risparmiato il tuo figliuolo, l'unico tuo figlio!». ¹³Allora Abramo alzò gli occhi e guardò; ed ecco un ariete, impigliato con le corna in un cespuglio. Abramo andò a prendere l'ariete e l'offrì in olocausto al posto del suo figliuolo. ¹⁴Abramo chiamò quel luogo «il Signore provvede», perciò oggi si dice: «Sul monte il Signore provvede». ¹⁵Poi l'angelo del Signore chiamò dal cielo Abramo per la seconda volta ¹⁶e disse: «Giuro per me stesso, oracolo del Signore: perché tu hai fatto questo e non hai risparmiato il tuo figliuolo, l'unico tuo figlio, ¹⁷io ti benedirò con ogni benedizione e moltiplicherò assai la tua discendenza, come le stelle del cielo e come la sabbia ch'è sul lido del mare; la tua discendenza s'impadronirà delle città dei suoi nemici ¹⁸e saranno benedette per la tua discendenza tutte le nazioni della terra, perché tu hai obbedito alla mia voce».

¹⁹Poi Abramo tornò dai suoi servi, e insieme si misero in cammino verso Bersabea; e Abramo abitò a Bersabea.

Bisogna dire che, in queste poche scene, il lettore e i personaggi hanno non solo delle prospettive e dei livelli di conoscenza diversi, ma sono come separati da compartimenti stagni. In questo modo, il lettore beneficia da subito di una situazione privilegiata dal momento che, fin dall'inizio, conosce l'intenzione di Dio (v. 1a). Vale probabilmente la pena aggiungere due cose al riguardo. Anzitutto, questa strategia crea un tipo particolare di tensione drammatica perché – per forza di cose – il lettore non può comunicare al personaggio ciò che sa. In secondo luogo, questa situazione si ritrova all'interno del

racconto: neppure Dio può comunicare la sua vera intenzione ad Abramo prima della fine della prova, e Abramo stesso non può dire a Isacco o ai suoi servi qual è lo scopo del suo viaggio. Tale strategia determina due conseguenze.

La prima riguarda la posizione del lettore. Il parallelismo delle diverse situazioni crea un effetto di empatia e di connivenza. Così, dal punto di vista della conoscenza della trama, il lettore si trova dapprima a fianco di Dio rispetto ad Abramo, poi a fianco di Abramo rispetto a Isacco (o ai servi). Il lettore partecipa, almeno in parte, all'universo di ciascuno dei personaggi del racconto e quindi è sempre più «coinvolto». In particolare, egli può facilmente ricostruire la prova di Abramo dal momento che la sua lettura è un riflesso della situazione del patriarca il quale deve tacere a suo figlio l'elemento essenziale dell'intrigo.

La seconda conseguenza della strategia del narratore riguarda lo stile delle scene centrali (vv. 2-10). I silenzi, gli oggetti e i gesti muti tenderanno a svolgere un ruolo più importante rispetto alle parole che devono restare vaghe. La tecnica adottata è vicina al «dramma», alla rappresentazione «scenica» del teatro. Dopo il v. 1a, il lettore non ha più accesso al mondo interiore dei personaggi e, in termini tecnici, il punto di vista dell'insieme è esterno. Il narratore, infatti, non entra mai nel mondo interiore dei personaggi per rivelarne i pensieri o i sentimenti. Una gran parte della tensione drammatica si basa sulla questione di sapere se Abramo riuscirà a mantenere il silenzio sino alla fine. La sua prova consiste nel dover agire senza parlare a nessuno del significato del «luogo» in cui si sta recando. Si può dire che è un problema di comunicazione a sottendere tutto il racconto.

Indicazioni di tempo

La maggior parte delle scene di Gen 22 sono separate in certi casi da «bianchi» o «ellissi». In termini più semplici, il narratore non dice nulla, ma suppone che qualcosa succeda nel racconto. In altri casi, il narratore introduce tra le scene dei «sommari», cioè dei momenti in cui il «tempo narrato» è proporzionalmente più importante del «tempo narrante» dal momento che un lungo lasso di tempo viene riassunto in poche parole. Non si dice niente, per esempio, di ciò che fece Abramo tra l'ordine di Dio e i preparativi del mattino («ellissi») o durante i tre giorni del viaggio. Di tutto il cammino di avvicinamento al luogo del sacrificio, il narratore riporta soltanto una breve conversazione incorniciata da due «sommari» sul cammino del padre e del figlio (vv. 6b.8b). La sesta scena (vv. 11-14.15-18) è la sola che non risponde a questo criterio. Ma l'ingresso in scena di un nuovo personaggio, l'angelo di JHWH, obbliga a separarla da ciò che precede. L'epilogo si distingue per un cambiamento di personaggio (scomparsa dell'angelo di JHWH) e di luogo (viaggio di ritorno fino a Bersabea)

Indicazioni di spazio

Queste poche scene contengono anche poche indicazioni di spazio. La formula che descrive il luogo del sacrificio ritorna a più riprese come un ritornello (v. 3.9; cfr. vv. 2.4.5.14). Di fatto, il ritmo della narrazione rallenta ogni qual volta il «luogo» assume importanza e richiede una decisione. È il caso di quando Dio impartisce il suo ordine (vv. 1a-2), al momento della partenza, al momento in cui il «luogo» è in vista (vv. 4-6). Quando Isacco interroga suo padre, quest'ultimo deve, perlomeno in modo nascosto, precisare la propria intenzione (vv. 7-8). Infine, sul luogo stesso, Abramo deve passare all'azione (vv. 9-10), l'angelo di JHWH interviene (vv. 11.15-18 e Abramo assegna un nome al luogo del «sacrificio» (v. 14). Ogni scena conta almeno una menzione del luogo, tranne quella della conversazione tra Abramo e Isacco (vv. 7-8), ma essa si colloca durante il cammino, tra il momento in cui Abramo ha visto il luogo (v. 4a) e quello in cui il padre e il figlio vi giungono (v. 9).