

## L'ANALISI NARRATIVA DEI RACCONTI BIBLICI

JEAN-PIERRE SONNET

(©*Manuel d'exégèse de l'Ancien Testament*,

M. BAUKS – Chr. NIHAN (ed.), Genève, Labor et Fides, 2008, 47-94)

- J.-N. ALETTI, «Lessico dell'analisi narrativa», in ID., *Lessico ragionato dell'esegesi biblica. Le parole, gli approcci, gli autori*, Brescia 2006 (2005), 71-85.
- R. ALTER, *L'arte della narrativa biblica*, Brescia 1990 (1981).
- R. ALTER – F. KERMODE (éd.), *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass 1987.
- Y. AMIT, *Reading Biblical Narratives. Literary Criticism and the Hebrew Bible*, Minneapolis 2001.
- S. BAR-EFRAT, *Narrative Art in the Bible* (JSOTS 70), Sheffield 1989.
- A. BERLIN, *Poetics and Interpretation of Biblical Literature*, Winona Lake 1994.
- J. P. FOKKELMAN, *Come leggere un racconto biblico: guida pratica alla narrativa biblica*, Bologna 2002 (1995).
- D.M. GUNN – D.N. FEWELL, *Narrative in the Hebrew Bible*, Oxford, 1993.
- D. MARGUERAT, «Entrer dans le monde du récit», in D. MARGUERAT (éd.), *Quand la Bible se raconte*, LB 134, Paris 2003, 9-37.
- D. MARGUERAT – Y. BOURQUIN, *Per leggere i racconti biblici*, Roma 2001 (1998).
- D. MARGUERAT – A. WENIN – B. ESCAFFRE, *Autour des récits bibliques*, CE 127, Paris 2004.
- J. L. SKA, «Our Fathers Have Told Us». *Introduction to the Analysis of Hebrew Narratives*, SubBib 13, Roma 1990.
- \_\_\_\_\_, «Sincronia: l'analisi narrativa», in *Metodologia dell'Antico Testamento*, SIMIAN-YOFRE, H. (ed.), StBi 25, Bologna 1994, 139-170.
- J. L. SKA – J.-P. SONNET – A. WENIN, *L'analyse narrative des récits de l'Ancien Testament*, CE 107, Paris 1999.
- M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington 1985.
- \_\_\_\_\_, *La grande chronologie. Temps et espace dans le récit biblique de l'histoire*, LR 31, Bruxelles 2008 (1990).

Fin dal suo inizio in Gen 1,1, «Quando all'inizio Dio creò il cielo e la terra... », la Bibbia ebraica introduce il suo lettore nel suo modo maggiore: il modo narrativo. Queste pagine vorrebbero essere una breve introduzione all'arte biblica del racconto ed all'approccio critico che ne scaturisce. Se il racconto della Bibbia s'iscrive nella grande tradizione narrativa, mettendo in opera gli «universali» della narratività, se ne distingue anche per alcuni tratti particolari, legati alla singolarità del suo progetto. Prima di caratterizzare il modello narrativo della Bibbia e di presentare gli elementi costitutivi della sua arte di narrare, una notizia farà da eco alla storia dell'approccio detto narrativo, e un cenno sull'«arte composita» della Bibbia offrirà un «raccordo» con l'approccio storico-critico presentato negli altri capitoli di questo manuale. Ma, fin d'ora, sottolineiamo che la narratività, nella Bibbia come altrove, è legata al parametro temporale: un racconto rappresenta «del tempo» con «del tempo» – esso racconta azioni che si sono svolte nel tempo (in un rapporto allo stesso tempo cronologico e causale), e lo fa tramite un veicolo eminentemente temporale, quello del discorso, nella sua sequenzialità propria. Si capisce quindi quanto la qualifica di «sincronica» spesso utilizzata per caratterizzare la lettura narrativa è poco appropriata: non c'è niente più «diacronico» di un racconto, poiché una tale comunicazione racconta azioni che si sono svolte «attraverso il tempo» (*dia-chronos*), e questo con l'aiuto di un mezzo linguistico che si produce lui stesso in maniera sequenziale, vale a dire «attraverso il tempo». In maniera abbastanza interessante, il parametro temporale che tocca gli altri approcci esposti in questo libro è scrutato qui all'interno della proposta biblica. È del resto il motivo per cui questa presentazione finirà con un esame della dimensione storiografica dei racconti della Bibbia. In quale maniera l'arte della Bibbia di raccontare «storie» si allea con la sua pretesa di raccontare la «Storia»?

## 1. Storia e preistoria di un metodo

- L. ALONSO-SCHÖKEL, «Erzählkunst im Buche der Richter», *Biblica* 42 (1961) 143-172.  
 E. AUERBACH, **Mimesis: Il Realismo Nella Letteratura Occidentale**, **Torino 1956** (1946).  
 M. BUBER – F. ROSENZWEIG, *Die Schrift und ihre Verdeutschung*, Berlin 1936.  
 H. GUNKEL, *Genesis*, Göttingen 1910<sup>3</sup>.  
 H.W. FREI, *The Eclipse of Biblical Narrative. A Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics*, New Haven 1974.  
 J.L. SKA, «La “nouvelle critique” et l’exégèse anglo-saxonne», *RSR* 80 (1992) 29-53.  
 J.-P. SONNET, «Du Midrash à Rashi et à l’exégèse narrative contemporaine: continuité de la lecture juive», *NRT* 129 (2007) 17-34.  
 S. WEITZMAN, «Before and After *The Art of Biblical Narrative*», *Prooftexts* 27 (2007) 191-210.

L’approccio chiamato narrativo è allo stesso tempo nuovo ed antico nel paesaggio dell’esegesi biblica. È nuovo nell’assortimento dell’esegesi critica e, in modo abbastanza comodo, se ne può situare l’apparizione con la pubblicazione del libro di Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative* (1981), studio pioneristico ma rapidamente riconosciuto come punto di riferimento in materia. Alter stesso esprime il suo debito nei confronti di lavori pubblicati in ebraico a partire dal 1968 da Meir Sternberg, lavori che sono sboccati nell’opera chiave *The Poetics of Biblical Narrative* (1985). Altri studiosi si erano messi al lavoro nel frattempo, e particolarmente Jan Fokkelman (*Narrative Art in Genesis*, 1975), Jacob Licht, Uriel Simon e Shimon Bar-Efrat. Questa generazione d’esploratori non ha mai mancato di salutare come precursori Luis Alonso Schökel (1961), Erich Auerbach (1946), Martin Buber e Franz Rosenzweig (1936), e Hermann Gunkel (1910 [le date segnalano delle pubblicazioni chiave]).

Il contributo di questi studiosi si è dato sullo sfondo di ciò che Hans W. Frei ha chiamato *l’eclipse of biblical narrative*. Nel corso del XVIII e del XIX secolo, la «storia» considerata dalla ricerca non era mai la storia narrata, ma quella dei testi (la storia redazionale) o quella degli avvenimenti (la storicità dei fatti riportati): «Il realismo di tipo storico dei racconti biblici, riconosciuto da tutti, al posto di essere esaminato in sé stesso e nelle sue implicazioni quanto al senso ed all’interpretazione, è stato trasporto sull’interrogativo totalmente differente di sapere se il racconto realista fosse o meno storico» (p. 16). Come e perchè, su questo sfondo, la questione del racconto è tornata con forza? In un modo illuminante, certi hanno collegato questa svolta nell’esegesi con sviluppi recenti della critica letteraria, e principalmente con il *New Criticism*, che si è sviluppato nei paesi anglo-sassoni negli anni 1930-1950. Nel suo tornare all’opera letteraria nella sua autonomia di «artefatto», affrancandola dalla tutela dell’intenzione dell’autore, dalla storia, dalla sociologia o dalla psicologia, e nella sua pratica del «*close reading*» (la «lettura avvicinata»), il *New Criticism* ha senza dubbio preparato la rivoluzione esegetica iniziata dai nostri autori. Altre filiazioni si lasciano tuttavia riconoscere, particolarmente riguardo ai Formalisti russi (1914-1930), tramite Roman Jakobson, o anche, in una tradizione neo-aristotelica (richiamandosi quindi della *Poetica* d’Aristotele), riguardo a Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction* [1961]). Nel contesto europeo, l’eredità di Aristotele e dei Formalisti russi si è tradotta grazie all’influenza delle narratologie elaborate da Gérard Genette e Umberto Eco. Ma certi esegeti «narrativi» non mancano di ricordare che la loro pratica si distingue da un’applicazione a senso unico, che andrebbe dai modelli teoretici al corpus biblico. La Scrittura, afferma Sternberg, «emerge come l’opera più interessante e più magistrale nella tradizione narrativa» (*Poetics*, 518), al punto, sostiene, che la Bibbia ha più da insegnare alla teoria letteraria in generale che da impararne.

D’altra parte, è importante osservare che gli approcci narrativi contemporanei presentano affinità con pratiche antiche nella tradizione interpretativa del Giudaismo. Il «*close reading*» che le letture moderne fanno intervenire è stato preceduto da quello del *midrash*. Presupponendo l’unità organica delle Scritture, i maestri del *midrash* vi identificarono analogie di tutti generi e livelli. Tuttavia, come scrive Alter, «benché i midrashisti partissero effettivamente dal presupposto dell’unità del testo, essi però, in sostanza, pensavano ben poco ad esso come ad un racconto continuo, come ad una storia che si dipana in forma coerente, nella quale il significato di dati precedenti viene progressivamente, o addirittura sistematicamente, disvelato o arricchito dall’aggiunta di dati

successivi. Ciò significa, in pratica, che il *midrash* propone all'esegesi fasi specifiche, o azioni singole oggetto del racconto, ma non una *lettura* continua delle narrazioni bibliche» (*Arte della narrativa*, 22). Fra il *midrash* e le letture contemporanee, un momento della tradizione è stato tuttavia una tappa intermedia importante, avviando una svolta verso la lettura narrativa. Si tratta del contributo di Rashi di Troyes (1040-1105) e della scuola che lo seguì, i quali si impegnarono ad esporre il senso contestuale (*peshat*) della Scrittura. Non è quindi raro di vedere le analisi narrative critiche sfruttare le intuizioni di un Rashi, Rashbam, Bekhor Shor o di un altro commentatore ebraico medievale, ripreso o meno nelle *Miqra'ot Gedôlôt*.

## 2. Dei testi compositi

Y. AMIT, *The Book of Judges : The Art of Editing*, BibInt 38, Leiden 1999.

J.L. SKA, «Essai sur la nature et la signification du cycle d'Abraham (Gn 11,27-25,11)», in A. WÉNIN (ed.), *Studies in the Book of Genesis. Literature, Redaction and History*, BETL 155, Leuven 2001, 153-177.

\_\_\_\_\_, «A Plea on Behalf of the Biblical Redactors», *ST* 59 (2005) 4-18.

J.-P. SONNET, «“Que ne suis-je mort à ta place !” De la cohérence narrative du cycle de David (1 S 16-1 R 2)», in Ph. ABADIE (ed.), *Mémoires d'Écriture. Hommage à Pierre Gibert*, LR 25, Bruxelles 2006, 274-295.

J. TIGAY, «The Evolution of the Pentateuchal Narratives in the Light of the Evolution of the Gilgamesh Epic», in ID. (ed.), *Empirical Models for Biblical Criticism*, Philadelphia 1985, 21-52.

Se c'è un'arte della composizione nella Bibbia, e particolarmente al livello della macro-narrativa, è certamente «composita», come l'ha evidenziato per primo Alter. Il macro-racconto che leggiamo è indubbiamente un *patchwork* di testi e di redazioni d'origini diverse. Una dimostrazione extra-biblica di questo fenomeno è fornita dall'epopea di Gilgamesh, di cui gli archeologici hanno esumato diverse versioni successive. Esse fanno assistere all'integrazione di episodi disparati in un insieme progressivamente unificato, e ci permettono quindi d'immaginare un processo similare nel caso della letteratura biblica (si veda Tigay). Uno dei fenomeni decisivi della genesi dei testi antichi è descritto da Jean Louis Ska come la «legge della conservazione» (delle fonti); è questa legge che spiega le tensioni che si incontrano nel *patchwork* finale; sono «un segno che gli editori-redattori non hanno interamente rifoggiato le unità narrative individuali ricevute dalla tradizione [...]. Gli editori-redattori si sforzarono di preservare la tradizione quanto era possibile» («Plea», 10). Il testo antico non è eliminato, viene integrato al meglio delle esigenze e delle possibilità che offre ai redattori. Occorre quindi rendersi tanto più sensibili a ciò che Yairah Amit ha chiamato «*the art of editing*» nella Bibbia ebraica. Questa arte della composizione a partire da materiali precedenti, scrive, «è una profonda rielaborazione d'insieme, che comprende la selezione dei materiali da includere, l'organizzazione della sequenza, la foggatura dei personaggi, la guida del lettore tramite gli interventi del narratore e l'incorporazione dei suoi giudizi, o tramite dialoghi fra gli eroi del mondo narrato e l'accesso ai loro pensieri, la rielaborazione dei dati in conformità a strutture convenzionali come lo schema delle tre o quattro ripetizioni, lo sviluppo graduale, il chiasmo, l'incorporazione di motivi generici», ecc. (*Art of Editing*, 309). Accostati da una certa angolatura (che Sternberg chiama «*source oriented*»), gli insiemi narrativi della Bibbia rivelano anzitutto le loro cuciture, segni di una genesi complessa; accostati sotto un altro aspetto («*discourse oriented*»), gli stessi insiemi appaiono come totalità dinamiche che integrano le loro parti in uno (o parecchi) intreccio unificante.

Il confronto con l'epopea di Gilgamesh risulta anche prezioso su questo punto. Come ha mostrato Tigay, i frammenti sumerici, alla base dell'epopea, sono stati unificati tramite un tema unitario: la ricerca dell'immortalità da parte dell'eroe, Gilgamesh, in seguito alla morte del suo amico Enkidu. D'altra parte, l'integrazione di materiale diverso nell'intreccio ha fatto intervenire la creazione di inclusioni (il motivo delle mura della città d'Uruk inquadra così l'epopea, «sottolineando la futilità degli sforzi sviluppati nel frattempo nella ricerca dell'immortalità»), o la funzione strutturante di un personaggio: «Sembra che la conversione d'Enkidu nell'amico di Gilgamesh sia stato il cambiamento

iniziale tramite cui l'autore dell'epopea ha conferito un'unità ai materiali utilizzati» (*Evolution*, 32-33). Fenomeni analoghi si osservano nel racconto biblico, così per esempio nell'insieme manifestamente composito della storia dell'ascensione di Davide (1 Sam 16–2 Sam 6): la ricerca regale di Davide unifica la sequenza dei capitoli; la ripresa in inclusione del motivo dell'unzione di Davide (da parte di Samuele in 1 Sam 16,13; da parte degli anziani d'Israele in 2 Sam 5,3; si veda anche il riferimento che fa Davide alla sua scelta – «Yhwh mi ha scelto» [2 Sam 6,21]) segnala l'esito della ricerca; l'intervento ricorrente di un personaggio contribuisce anche all'unità dell'intreccio: Mikal, figlia di Saul e prima sposa di Davide, ritorna sul palcoscenico diciotto capitoli dopo la sua prima apparizione (la promessa di un matrimonio con la figlia del re è stato un motivo importante nell'impresa di Davida fin da 1 Sam 17,25). In 1 Sam 19,12, Mikal salva Davide dalla trappola che gli tende Saul, permettendogli di scendere e di fuggire *בַּעַד הַחֵלֶזֶן*, «dalla finestra». In 2 Sam 6,16, dopo tante peripezie e dopo le trattative politiche di cui è stata l'oggetto, la ritroviamo, osservando Davide *בַּעַד הַחֵלֶזֶן*, «dalla finestra», e disprezzandolo per essersi disonorato nella sua danza davanti all'arca. Fenomeni simili unificano il ciclo d'Abramo fra Gen 12 e 22: ricerca di una discendenza conformemente alla promessa; contrappunto del motivo di Sodoma e Gomorra in Gen 13,10-13; 14; 18–19; ruolo strutturante del *לֵךְ-חֵלֶזֶן*, «Vattene», in Gen 12,1 e 22,2. Il racconto biblico assicura così la sua coerenza tramite l'integrazione di materiali d'origine diversa in potenti intrecci unificanti, e segnala la progressione di questi intrecci grazie ad analogie, segnate dalla riapparizione di motivi e di espressioni verbali.

Il fenomeno dei doppioni illustra a modo suo la posta in gioco dell'indagine narrativa. Se i doppioni hanno dato luogo a molteplici ipotesi sulla storia redazionale dei testi, occorre anche interrogarli come fenomeni narrativi, integrati nella dinamica temporale del racconto: la ripetizione di una scena ha generalmente un'incidenza determinante sullo sviluppo di un intreccio. Sternberg prende l'esempio di tre paia di episodi: Saul è revocato una prima volta in 1 Sam 13 in quanto fondatore della dinastia (si veda v. 13-14); in 1 Sam 15, è personalmente scartato della regalità; Agar, madre d'Ismaele, è mandata via a due riprese (Gen 16 e 21,9-21); Esau è spossessato due volte da parte del suo fratello maggiore (Gen 25,29-34 e 27): «Non è per niente a caso che questo triplice paio si colloca in punti della storia in cui Dio fa delle scelte che l'umanità potrebbe percepire come arbitrarie, se non ingiuste, tanto vanno contro delle priorità sociali o naturali [...]. Saul ha perso il suo posto fin dal primo delitto – una debolezza minore del resto; Ismaele ha perso il suo, senza essere lui stesso colpevole, ed Esau a causa della complicità tra Rebecca e Giacobbe. Ma una serie di due permette al racconto di rafforzare, di diversificare o di equilibrare le motivazioni che conducono al rovesciamento, e di prolungare la sua esecuzione. Ismaele non è responsabile del cattivo atteggiamento di sua madre, ma è responsabile del suo. Esau è stato spogliato della benedizione per inganno, ma solo dopo aver venduto la primogenitura a Giacobbe per una minestra. Saul, dopo aver ricevuto un primo avvertimento a proposito dell'ubbidienza, aggrava il suo caso e soffre proporzionalmente. Ovunque il raddoppiamento *lungo* l'asse del tempo amplifica la scelta divina e la fa passare dall'atto al processo – seconda chance inclusa – attenuando il colpo impartito al non-eletto, dando il colpo per tappe, e, se necessario, in ordine ascendente. E al momento in cui il secondo *round* ha realizzato o condotto a termine la caduta del personaggio, il primo ci aveva già preparati» (*Grande chronologie*, 89-90).

In poche parole, la narrazione biblica ha fatto di una costrizione (l'origine composita e la legge della conservazione) l'occasione per una dimostrazione d'arte letteraria: una logica narrativa, sequenziale e cumulativa, sottende effettivamente i macro-racconti biblici. Questa narratività «à grande échelle» richiede tuttavia da parte dei ricercatori (che hanno essenzialmente messo in luce la narratività degli episodi) una maggiore attenzione critica.

### 3. IL MODELLO NARRATIVO

- ISER, W., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976; trad. inglese, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1978; trad. francese, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles 1985; trad. italiana, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987; trad. portoghese, *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*, Teoria, Sao Paulo 1996.
- SKA, J. L., «Un narrateur ou des narrateurs?», in D. MARGUERAT, éd., *La Bible en récits. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, MoBi 48, Genève 2003, 264-275.
- SONNET, J.-P., «Y a-t-il un narrateur dans la Bible? La Genèse et le modèle narratif de la Bible», in Fr. MIES, éd., *Bible et littérature. Dieu et l'homme mis en intrigue*, Le livre et le rouleau 6, Bruxelles 1999, 9-27.
- STERNBERG, M., *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington 1985, 58-83.

#### 3.1. Il narratore

Chiunque siano stati, gli autori della Bibbia non assicurano loro stessi la *narrazione* del suo racconto – non ci fanno udire la propria voce o riconoscere i loro privilegi naturali. Si cerca invano di caratterizzare l'istanza narratrice del racconto biblico a partire da criteri empirici, postulando per esempio autori (che sarebbero stati) testimoni di ciò che raccontano. Nella maggior parte del corpus narrativo della Bibbia (si tratterà più avanti dell'eccezione che costituiscono i libri di Esdra e di Neemia), il compito e il privilegio del narrare sono affidati ad un'istanza – quella del **narratore** – di cui la *persona* letteraria è da distinguere dall'individualità storica degli autori (e delle scuole redazionali). La Bibbia pone del resto fin dalle sue prime parole, e in maniera notevolmente efficace, la questione di questo narratore – stabilendo con ciò un contratto di lettura che vale per tutto ciò che segue. Qual è la voce che regge e guida la narrazione, e riporta: «Quando in principio Dio creò il cielo e la terra...»? Questa voce da prova di privilegi esorbitanti, raccontando non solo ciò di cui nessun umano è stato testimone (cfr. Gb 38,4), ma riferendo anche le parole («Sia la luce!») e la percezione di Dio («Dio vide che la luce era cosa buona» [Gen 1,3-4]) nel suo atto creatore. In opere d'origine storica così diversa come i libri della Genesi, di Samuele e di Giona, il narratore appare con le stesse caratteristiche essenziali, in altre parole come una voce senza viso né nome, che non si pone mai in avanti sotto la forma di un «io» o altrimenti (evita ogni riferimento all'atto di raccontare e ogni rivolgersi al suo uditorio), ed esercitando in ognuno di questi libri i privilegi dell'**onniscienza**. Il narratore ha così accesso all'interiorità psichica dei personaggi (Abramo «rise e disse in cuor suo: “Ad uno di cent'anni può nascere un figlio?”» [Gen 17,17]; cfr. 1 Sam 1,11 e Gn 4,1), Dio incluso («YHWH si pentì di aver fatto l'uomo sulla terra e se ne addolorò in cuor suo» [Gen 6,6]; cfr. 1 Sam 15,35 e Gn 3,10); o ancora questo narratore riporta, fin dalla soglia del racconto, la qualità morale d'un personaggio («Noè era uomo giusto e integro tra i suoi contemporanei e camminava con Dio» [Gen 6,9]); in altre parole, e per parlare come 1 Sam 16,7, egli «guarda il cuore». Tenendosi nell'**anonimato** delle scritture e ri-scritture, come conviene in ogni letteratura tradizionale, gli «autori empirici» (Eco) hanno delegato il compito della narrazione ad un unico narratore provvisto di un'autorità e di privilegi che trascendono i propri.

Se la convenzione del «narratore onnisciente» è conosciuta da tutta la tradizione letteraria (e per prima cosa nella letteratura antica), essa prende tuttavia nella Bibbia una forma singolare: la «scienza» del narratore vi appare abbinata alla «scienza» del personaggio di Dio che, per primo, è onnisciente. In questo senso, all'inizio del racconto del diluvio in Gen 6,12:

Dio guardò la terra ed ecco: [essa era] *corrotta* (נִשְׁחָתָה), perché ogni uomo aveva corrotto (הִשְׁחָתָה) la sua condotta sulla terra.

La ripresa di un verbo connotato moralmente («essere corrotto») traduce l'abbinamento fra la visione divina della terra e la prospettiva del narratore, che esplicita il giudizio divino. Questo abbinamento appare anche in Es 2–3:

### Es 2,23-25

I figli d'Israele gemettero per la loro schiavitù, alzarono grida di lamento e il loro grido dalla schiavitù salì a Dio. Allora Dio *ascoltò* il loro lamento, si ricordò della sua alleanza con Abramo e Giacobbe. Dio *guardò* la condizione degli Israeliti; Dio *conobbe*...

### Es 3,7

YHWH disse: «Ho *guardato* la miseria del mio popolo in Egitto e ho *ascoltato* il suo grido a causa dei suoi sorveglianti; *conosco* infatti le sue sofferenze.»

Partecipando, come per ispirazione profetica, alla «scienza» del personaggio di Dio, il narratore biblico non lo sovrasta con il suo sapere. Del resto, il narratore porta in se stesso un limite essenziale, che dice il suo statuto di narratore: se racconta la storia con la libertà dell'artista ordinando la presentazione delle cose, scegliendo prospettiva e *tempo*, egli è tuttavia incapace di far accadere qualsiasi cosa sul palcoscenico della storia. Il personaggio di Dio è, da parte sua, *onnisciente* ed *onnipotente* (in maniera certo sconcertante): Dio crea il mondo e piega il corso della storia; fa piovere una pioggia di quaranta giorni e quaranta notti sull'insieme della terra (Gen 7,4), o anche una pioggia di zolfo e di fuoco su Sodoma e Gomorra (Gen 19,24); egli apre o chiude il grembo delle donne, rendendole feconde o sterili (Gen 20,18; 29,31; 30,22). Di fronte alla potenza del maestro della storia, l'«impotenza» del narratore è evidente. Raccontando a cose fatte una storia in cui non può cambiare nulla, il narratore, per ufficio, non può che raccontare. Ma lo fa con arte provetta ed in vista di certi effetti. Fare riferimento ad un tale *master of the tale*, è, concretamente, far valere un'intenzione sottendendo la *narrazione*, ed entrare in un «patto» orientando il gioco della lettura.

Il narratore è così colui che, quando interviene di sua propria autorità, fornisce la versione *affidabile* della storia – come Dio, del resto, quando parla –, metro su cui misurare tutte le altre versioni. Il racconto biblico si presenta infatti come una scacchiera della verità, presentando tutta la gamma delle deformazioni del vero, che si tratti di versioni rimaneggiate e tendenziose, come le parole del serpente in Gen 3,1 («È vero che Dio ha detto: “Non mangerete di nessun albero del giardino?”»), di menzogne sfrontate, come quella di Caino in Gen 4,9 («Dove è Abele, tuo fratello?» — «Non lo so»), di false notizie come l'annuncio in 2 Sam 13,30 che «Assalonne ha ucciso tutti i figli del re e neppure uno è scampato», o di versioni «umane, troppo umane», come il motivo dato da Mosè alla sua non-entrata nella terra di Israele in Dt 31,2 («Io oggi ho centoventi anni; non posso più andare e venire [alla testa d'Israele]»). In ciascuno dei passaggi citati, gli interventi del narratore, o ancora quelli di Dio, sono quelli che permettono al lettore di scovare l'errore o la manipolazione dei fatti (cfr. rispettivamente Gen 2,16; Gen 4,8; 2 Sam 13, 29; Dt 34,7). Due esempi contrastati illustreranno questa inchiesta. In 1 Sam 17,28, il giovane Davide, salito al fronte dove l'armata d'Israele è umiliata giorno dopo giorno da Golia e dalla sua sfida, riceve aspri rimproveri da parte di Eliab, suo fratello maggiore:

Lo sentì Eliab, suo fratello maggiore, mentre parlava con gli uomini, ed Eliab s'irritò con Davide e gli disse: «Ma perchè sei venuto giù e *a chi hai lasciato quelle poche pecore nel deserto?* Io conosco la tua boria e la malizia del tuo cuore: tu sei venuto per vedere la battaglia».

Il rimprovero è bruciante, ma il lettore ha ricevuto del narratore un'informazione al v. 20 che gli permette di capire che l'insinuazione formulata da Eliab è infondata: «Davide si alzò di buon mattino: *lasciò il gregge alla cura di un guardiano*, prese la roba e partì come gli aveva ordinato Iesse, e arrivò all'accampamento [...]». Davide ha affidato il suo gregge a chi è proprio un «guardiano» (fa lo stesso al v. 22 per i bagagli); è dunque lui stesso un pastore affidabile (e questo è un elemento rilevante nella sua traiettoria). Un caso simmetrico si legge in Gen 16,4-5: quando Sarai si lamenta di Agar presso Abramo, il lettore può chiedersi se non inventa un pretesto per cacciar via una rivale più seducente del

previsto. Il narratore tuttavia si è prima curato di legittimare il suo discorso. Sarai è dura, senza dubbio, ma la verità si trova dalla sua parte:

Egli si unì ad Agar, che restò incinta. Ma, *quando essa si accorse di essere incinta, la sua padrona non contò più nulla per lei*. Allora Sarai disse ad Abram: «L'offesa a me fatta ricada su di te! Io ti ho dato in braccio la mia schiava, ma *da quando si è accorta d'essere incinta, io non conto più niente per lei*. YHWH sia giudice tra me e te!»

Sottolineare il privilegio d'onniscienza del narratore biblico richiede però di far subito osservare che è questo un privilegio che egli è ben lontano da esibire ad ogni piè sospinto. In realtà ne fa uso con una selettività drastica, ed è dunque piuttosto la **riservatezza** che lo caratterizza. Condurre la sua narrazione in maniera minimalista e puntinista, il narratore si mostra in genere estremamente discreto rispetto alla vita interiore (stati d'animo, motivazioni) dei suoi personaggi, sia umani che divino, e questo a scopo di impegnare il suo lettore in un gioco continuo di ipotesi. Lo stesso narratore interviene tuttavia con l'autorità e la «scienza» che gli sono proprie, quando occorre e quanto conviene, in modo da rilanciare la narrazione verso l'effetto ricercato.

NB: nel racconto storiografico della Bibbia ebraica, il libro di Neemia fa eccezione poiché il narratore vi si esprime alla prima persona (cfr. Ne 1,1). Il libro di Esdra ha la caratteristica propria di alternare narrazione onnisciente e narrazione limitata, assicurata dal narratore-testimone che è Esdra (in Esd 7,27–9,15; cfr. Tb 1,3-3,6). In questi casi, la genetica del testo raggiunge per così dire la sua poetica (la narrazione del libro di Esdra è del resto assicurata in buona parte dalla produzione di «fonti» scritte); la letteratura del ritorno d'esilio ha apparentemente promosso la posizione del narratore-testimone, e quindi un modello narrativo distinto (in tutto o in parte), richiedendo delle operazioni di lettura adeguate.

### 3.2. Modo narrativo e modo scenico

Attribuire un'intenzione alla narrazione – a come viene condotta dal narratore – è percepire che essa nasce da scelte: ciò che è raccontato *così* avrebbe potuto essere raccontato *altrimenti*; la «storia» raccontata avrebbe potuto dare luogo a «racconti» infinitamente diversi, sia nella selezione degli elementi, nella loro distribuzione o nel loro modo di presentazione (ritmo, punto di vista, ecc.). Queste scelte sono i fenomeni che saranno esaminati nel seguito di quest'introduzione. Segnaliamo a questo punto la scelta offerta al narratore di ricorrere ad uno dei due modi principali di rappresentazione: il modo narrativo («*telling*») e il modo scenico («*showing*») (la distinzione è stata illustrata nella teoria letteraria moderna da Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction*, ma ha delle radici aristoteliche, essendo il «*telling*» il modo dell'epopea e lo «*showing*» quello del teatro).

Quando sceglie il **modo narrativo**, il narratore riporta le cose per via di sommario, d'inventario e di commentario, sia nell'esposizione («C'era nella terra di Uz un uomo chiamato Giobbe...»), nei ritratti dei personaggi («... uomo integro e retto, temeva Dio ed era alieno dal male» [Gb 1,1]), o ancora nei suoi giudizi nel corso dell'azione («In tutto questo Giobbe non peccò con le sue labbra» [Gb 2,10]). Quando sceglie il **modo scenico**, il narratore «drammatizza» le cose (nel senso inglese della parola), producendo scene relativamente dettagliate ed a *tempo* più lento, mettendo il lettore in contatto con l'idiosincrasia dei personaggi nei loro atti, nei loro comportamenti e (soprattutto) nelle loro parole:

Allora Giobbe si alzò e si stracciò le vesti, si rase il capo, cadde a terra, si prostrò e disse: «Nudo uscii dal seno di mia madre, e nudo vi ritornerò. YHWH ha dato, YHWH ha tolto, sia benedetto il nome di YHWH!» (Gb 1,20-21)

Ritrovandosi in un certo senso in prima fila, il lettore registra i colpi, conta i punti, compara le versioni delle cose e formula lui stesso progressivamente un giudizio. In un caso come nell'altro, il narratore è evidentemente la fonte della narrazione; nel modo narrativo, la conduce ricapitolandola con l'autorità che gli è propria, mentre nel modo scenico mette in avanti scene che fa «vedere», cedendo il passo davanti ai personaggi che parlano ed agiscono.

### 3.3. Il lettore

In tutti gli effetti che crea, il narratore ha in vista il «narratario», cercando di suscitare una risposta appropriata da parte sua. Questo «narratario» è caratterizzato come **lettore implicito** (*implied reader*), vale a dire il lettore postulato o proiettato dal testo, capace di comprenderne l'intenzione e di rispondere alla sua domanda in maniera adeguata. Esso incarna, scrive Wolfgang Iser, «tutte le predisposizioni necessarie perché un'opera letteraria produca il suo effetto – predisposizioni richieste, non da una realtà empirica esterna, ma dal testo stesso. In conseguenza, il lettore implicito ha le sue radici solidamente piantate nella struttura del testo; è una realtà costruita [dal testo] e non deve essere identificato in alcun modo con un lettore reale qualunque» (p. 70). E' dunque meno una persona che un ruolo, che ogni lettore concreto è invitato a riempire. Nel caso del racconto biblico, ben distante sotto molti aspetti dal nostro mondo culturale e letterario, le predisposizioni o la competenza di questo lettore ideale sono, in parte, lontane dall'essere immediatamente le nostre. L'unica risposta a quest'ostacolo è iniziarsi progressivamente al «mondo» culturale e letterario della Bibbia e del Vicino-Oriente antico. Questa iniziazione passa per una frequentazione «ravvicinata» del corpus scritturistico, poiché il racconto biblico forma il suo lettore attraverso molteplici situazioni che lo coinvolgono e lo sollecitano. Lo fa notevolmente in sviluppi dell'intreccio dove personaggi all'interno del mondo narrato sono loro stessi destinatari (uditori o anche lettori) di messaggi decisivi (orali o scritti). Quando Davide sente Natan dirgli «Sei tu quest'uomo» (2 Sam 12,7), la situazione non può non colpire il lettore, che ha anche lui cercato di decifrare la parabola e/o il caso giuridico sottomesso al re dal profeta. Nello stesso modo, i lettori del *libro* dell'Esodo si ritrovano, per così dire, «contigui» ai figli d'Israele quando Mose legge alle loro orecchie il «*libro dell'alleanza*» (Es 24,7; per aver letto Es 20–23, il lettore conosce parola per parola il contenuto del libro proclamato da Mose). Le reazioni degli uni – «Tutto ciò che YHWH ha detto, lo faremo e lo ascolteremo» (Es 24,7) – troveranno eco nella ricezione e nella risposta degli altri? Testo fondatore, ordinato all'etica della sua ricezione – «Oggi ascolterete la sua voce?» (Ps 95,7) –, il racconto biblico non poteva mancare di creare tali analogie e di trarne profitto.

### 3.4. Tre posizioni di lettura

La traiettoria del lettore nel «dramma» della sua lettura si svolge parallelamente a quella dei personaggi nel mondo dell'azione, ma secondo diversi casi di figura che il racconto della Bibbia sfrutta efficacemente (cfr. STERNBERG, *Poetics*, p. 163-172).

#### 3.4.1. Il lettore ne sa più del personaggio

E' in particolare il caso nei racconti d'apparizione. In Es 3,1-6, il lettore, istruito dal narratore, sa di primo acchito che è l'angelo di YHWH che appare a Mosè nel roveto (Mosè lo scopre solo al v. 6, quando Dio prende l'iniziativa di rivelarsi); allo stesso modo in Gdc 6,11-24 e 13,2-25 solo il lettore sa dall'inizio che è l'angelo di YHWH che si manifesta a Gedeone o a Manoach e a sua moglie. Il lettore dispone allora di un tempo d'anticipo sul personaggio, in una situazione tipica d'**ironia drammatica**, che nasce dal contrasto fra la percezione parziale o erronea di una situazione da parte di un personaggio e la percezione della situazione reale da parte del lettore (percezione talvolta condivisa da altri personaggi). Il fenomeno si osserva ugualmente nei racconti d'inganno o di dissimulazione, dove il lettore è regolarmente in situazione superiore rispetto al personaggio ingannato (così in Gen 27,18-33; 31,32-35; 38,15-19).

#### 3.4.2. Il personaggio ne sa più del lettore

Qui è il lettore che, spesso provvisoriamente, è sprovvisto d'informazioni che non scappano al personaggio. In Gen 42,7, perché Giuseppe, riconoscendo i suoi fratelli, fa sì che il riconoscimento non sia reciproco? In 2 Sam 14,3, qual è il piano di Ioab, dettato alla donna di Teqoa («Poi entra presso il re e parlagli così e così»)? Ogni volta, il narratore si guarda bene dall'esplicitare le cose

(avrebbe potuto farlo: per convenzione, è onnisciente), in modo da ingaggiare il lettore in una dinamica di curiosità e di suspense; in molti casi, il lettore si ritrova allora analogicamente associato alla traiettoria di un personaggio (eventualmente collettivo) privato dello stesso sapere, anche lui in posizione inferiore rispetto a «colui che sa».

### ***3.4.3. Il lettore e il personaggio sono sullo stesso piano***

In questo terzo caso, il lettore e il personaggio ricevono insieme la chiave degli enigmi del racconto. Nel racconto del giudizio di Salomone in 1 Re 3,16-28, il lettore, all'inizio, non sa più del re quale delle due donne dica il vero: tengono tutte e due un discorso a specchio che rende impossibile ogni delucidazione. Occorre la messa in scena di un verdetto atroce – «Tagliate in due il figlio vivo e datene una metà all'una e una metà all'altra» (v. 25) – affinché si dichiari la vera madre. Salomone e il lettore scoprono insieme la verità delle cose.

## 4. L'INTRECCIO: IL MONTAGGIO DEGLI AVVENIMENTI

Leggere il racconto della Bibbia è verificare la perspicacia della *Poetica* d'Aristotele che colloca nell'intreccio, vale a dire nel «montaggio degli avvenimenti/delle azioni» (ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις [§ 6-7]), «il principio e l'anima della tragedia» (e d'ogni racconto in generale) (§ 6). L'arte di costituire un intreccio, come si vedrà, è essenzialmente legata a fenomeni di configurazione temporale.

In una prima tappa, rievochiamo i momenti caratteristici dell'intreccio, specialmente biblico, rilevando che sono offerti, come ogni elemento narrativo, alla libertà del narratore – libertà di adottare, modificare o ancora di aggirare le convenzioni letterarie con l'intento di produrre l'effetto ricercato. Precisiamo anche che questi momenti si osservano ai diversi livelli della narrazione: nell'unità narrativa per eccellenza che è l'**episodio** (per esempio il combattimento di Davide e Golia in 1 Sam 17), eventualmente suddiviso in **scene** (ricorrendo quindi al modo scenico o *showing*; così le scene della sfida, vv. 4-11; dell'arrivo di Davide sul campo di battaglia, vv. 20-30; del colloquio con Saul, vv. 31-40; del combattimento a singolar tenzone, vv. 41-51); questi momenti dell'intreccio però si osservano anche, in un contesto più ampio, al livello del concatenamento degli episodi in **cicli** (così il ciclo di Davide [1 Sam 16–1 Re 2], esso stesso divisibile in due atti [1 Sam 16–2 Sam 6 e 2 Sam 7–1 Re 2]), integrati a loro volta all'interno di **libri**.

#### 4.1. I momenti dell'intreccio

All'inizio di un racconto viene generalmente l'**esposizione**, «parte iniziale di un'opera letteraria e specialmente drammatica, dove il narratore fa conoscere le circostanze e i personaggi dell'azione, in principali fatti che hanno preparato questa azione» (*Petit Robert*). Questo è il caso del prologo del libro di Giobbe (Gb 1,1-5), dove il narratore situa il personaggio di Giobbe: chi è? dove vive? che cosa è solito a fare? L'esposizione finisce con la frase: «Così faceva Giobbe ogni volta» (1,5). Con la frase «Un giorno, i figli di Dio andarono a presentarsi davanti a YHWH e anche satana andò in mezzo a loro» (1,6), l'azione comincia. In italiano, la transizione dall'esposizione all'azione è espressa dal passaggio dall'imperfetto al passato remoto. In ebraico, l'esposizione è abitualmente espressa da forme verbali *yiqtol* o *w<sup>e</sup>qatal* (frequentative o «iterative»), mentre l'apparizione di un *wayyiqtol* (preceduto o no da un *way<sup>e</sup>hî*, «fu» + indicazione temporale) segnala il passaggio all'azione (si veda anche 1 Sam 1,3-4; 2 Re 4,8). Ma il racconto può anche cominciare *in medias res* (secondo l'espressione d'Orazio che, nell'*Ars Poetica*, loda Omero di non far cominciare la storia della Guerra di Troia *ab ovo* ma, al contrario, di precipitare il lettore *in medias res*, «nel mezzo delle cose, come se fossero già conosciute»). L'esposizione è allora **differita**: i dati che contribuiscono all'intelligenza dell'azione sono rivelati nel corso degli episodi. È questo il caso nel libro di Giona. Giona è mandato da Dio a Ninive fin dal primo versetto del racconto, ma si deve aspettare 1,9 per scoprire le opinioni religiose del profeta inviato, 3,3 per saperne di più sulla città dove è mandato e 4,2 per capire come Giona considera il Dio che lo invia. Il personaggio di Betsabea, è allo stesso modo, ed in maniera molto significativa, l'oggetto di un'esposizione differita: è attraverso lo sguardo di Davide che questa donna, «molto bella», entra nel racconto (1 Sam 11,2), ed è solo al termine dell'indagine ordinata dal re che essa riceve un'identità (v. 3).

L'azione si apre spesso con una fase di **complicazione**. Una crisi si sviluppa attorno ad una mancanza (mancanza d'acqua nelle tappe nel deserto in Es 15,23; 17,1; Nm 20,2), ad un conflitto (Amaleq attacca Israele in Es 17,8; Acab dichiara la sua intenzione di appropriarsi la vigna di Nabot in 1 Re 21,2) o ad un'altra disgrazia (l'asservimento dei figli d'Israele in Es 1,8-11). La crisi è regolarmente aggravata (la schiavitù egiziana è resa più pesante in Es 1,13 e 5,6). Il racconto biblico costruisce volentieri questa fase di complicazione in tappe, spesso di tre o quattro momenti (Gen 8,6-12: dopo il diluvio, Noè manda la colomba a tre riprese; Nm 22,22-34: l'asina di Balaam distingue tre volte ciò che il suo maestro «vedente» non vede; Gdc 16,4-21: occorrono a Dalila quattro tentativi per scoprire il segreto di Sansone; 1 Sam 3,2-10: le quattro chiamate di Samuele; 2 Sam 18,24-27: la vedetta chiama tre volte, e Davide reagisce in ogni caso).

Questa traiettoria ascendente conduce fino allo **scioglimento**, provocato da un'**azione decisiva** (la morte dei figli primi nati in Es 12, il fuoco mandato da Dio in 1 Re 18,38, che consuma il sacrificio offerto da Elia, l'intervento di Daniele nel processo di Susanna in Dn 13,4-6). Lo scioglimento propriamente detto prende spesso la forma dei due fenomeni descritti da Aristotele nella sua *Poetica* (§ 11) come i più potenti degli impulsi dell'azione drammatica: la peripezia e il riconoscimento.

- La **peripezia** (περιπέτεια) è il rovesciamento d'un aspetto delle cose nel suo esatto opposto: un personaggio passa dalla felicità all'infelicità (o vice versa), un accusato è discolpato, una vittima designata è risparmiata, ecc. Aristotele prende l'esempio del messaggero nel *Edipo re* di Sofocle, il quale, convinto di annunciare una buona notizia ad Edipo, gli rivela invece la sua disgrazia – inducendolo a capire che ha ucciso suo padre. Una scena molto vicina si legge in 2 Sam 18,19–19,1: il messaggero che torna dal campo di battaglia per annunciare a Davide la morte di suo figlio Assalonne, usurpatore del trono, è convinto di annunciare al re una notizia che lo rallegrerà. Lo fa precipitare, invece, nel più profondo dei dolori. Le peripezie o rovesciamenti non mancano nella Bibbia: in Dn 13, il grido del giovane Daniele nella folla rovescia la sorte di Susanna, salvandola da una morte sicura stabilendo la sua innocenza (v. 46). In Gen 38,25, è la sorte di Tamar a venir rovesciata, mentre in Gr 26,16-19 è quella del profeta Geremia.

- Il **riconoscimento** (ἀναγνώρισις) è il passaggio dell'ignoranza alla conoscenza da parte di uno o parecchi personaggi. La storia di Ulisse nell'*Odissea* d'Omero si ribalta quando il re d'Itaca è riconosciuto da Euriclea, la vecchia balia, per la cicatrice che porta alla coscia dopo un incidente di caccia. La scena in Gen 27,21-23 dove il vecchio Isacco, cieco, palpa suo figlio cadetto Giacobbe che si fa passare per il maggiore, Esaù, senza poter riconoscere l'usurpatore, è come un'eco ironica della scena omerica. Il riconoscimento avviene tuttavia al v. 33: al ritorno d'Esaù, Isacco s'accorge tremando che Giacobbe ha ottenuto la benedizione con l'inganno. Il riconoscimento biblico trova forse la sua scena paradigmatica in Gen 28, quando Giacobbe esclama al risveglio del suo sogno: «Certo, YHWH è in questo luogo ed io non lo sapevo!» (Gen 28,16).

Un intreccio costruito attorno ad una crisi ed alla sua risoluzione è chiamato *intreccio* (o *trama*) di *risoluzione*; quando l'intreccio si sviluppa attorno al passaggio dell'ignoranza alla conoscenza o ad un processo di riconoscimento da parte di un personaggio, è detta di *rivelazione*. I due fenomeni però sono spesso combinati, e specialmente nella Bibbia – così nel libro dell'Esodo, dove la liberazione della schiavitù in Egitto (intreccio di risoluzione, si veda Es 14,30) si abbina ad un processo di riconoscimento del Dio liberatore (intreccio di rivelazione, si veda Es 14,31). «Il riconoscimento il più bello», scrive Aristotele, «è quello che è accompagnato da una peripezia, come per esempio quello dell'*Edipo*» (*Poetica*, § 11). Al suo apice, la storia di Giuseppe combina un riconoscimento, poiché i fratelli riconoscono Giuseppe (Gen 45,1-3), e un rovesciamento, poiché la dichiarazione di Giuseppe al v. 3 significa la fine della loro prova.

Il ribaltamento dell'azione, per rovesciamento o per riconoscimento, conduce all'**epilogo**. Talvolta questa conclusione viene determinata inequivocabilmente dalla morte del protagonista, come nella galleria dei patriarchi, dei giudici e dei re, e nel libro di Giobbe, il cui ultimo versetto annuncia: «Poi Giobbe morì, vecchio e sazio di giorni» (Gb 42,17). In altri casi, la conclusione è ugualmente evidente, poiché il personaggio (o i personaggi) lascia la scena dell'azione. Così al termine della rivolta di Seba: «[Ioab] fece suonare la tromba; tutti si dispersero lontano dalla città e ognuno andò alla propria tenda» (2 Sam 20,22). Una variante di questa tecnica s'osserva quando certi protagonisti sono mandati altrove, come nel racconto del soggiorno d'Abramo e di Sarai in Egitto: «Poi il faraone lo affidò ad alcuni uomini che lo accompagnarono fuori della frontiera insieme con la moglie e tutti i suoi averi» (Gen 12,20) o nella conclusione dell'episodio della grande assemblea di Sichem, dove Giosuè aveva convocato tutte le tribù: «Poi Giosuè rimandò il popolo, ognuno al proprio territorio» (Gs 24,28).

#### 4.2. Organizzazione dell'intreccio e temporalità

- MARTIN, W.J., « “Dischronologized” Narrative in the Old Testament », *Congress Volume Rome 1968*, VTS 17, Leiden 1969, 179-186.
- PERRY, M., « Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meaning », *Poetics Today* 1 (1979) 35-64.
- SKA, J.L., « Sommaires proleptiques en Gen 27 et dans l’histoire de Joseph », *Biblica* 73 (1992) 518-527.
- ID., « Quelques exemples de sommaires proleptiques dans les récits bibliques », in J.A. EMERTON (éd.), *Congress Volume, Paris 1992*, VTS 61, Leiden 1995, 315-326.
- ID., « De quelques ellipses dans les récits bibliques », *Biblica* 76 (1995) 63-71.
- STERNBERG, M., « Time and Space in Biblical (Hi)story Telling: The Grand Chronology », in R. SCHWARTZ, ed., *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*, Oxford 1990, 81-145; trad. francese, *La grande chronologie. Temps et espace dans le récit biblique de l’histoire*, Le livre et le rouleau 32, Bruxelles 2007.
- WEINRICH, H., *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1964; trad. francese, *Le Temps*, Paris 1973; trad. italiana, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna 1978.

Nella sua opera *Laokoon – oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte – ovvero dei confini della pittura e della poesia* [1766]), Gotthold E. Lessing ha tracciato una linea di demarcazione fra le arti legate al tempo (che si svolgono nel tempo), come la letteratura e la musica, e le arti legate allo spazio (che si dispiegano nello spazio), come la pittura e la scultura. Nel caso del racconto, il rapporto al tempo si raddoppia: se il medium del linguaggio, ineluttabilmente iscritto nell’ordine della successione, è eminentemente temporale, le azioni rappresentate (nel mondo del racconto) si producono o sono prodotte anch’esse nel tempo. Come si vedrà, i rapporti che si instaurano fra i due ordini (nel medium, nell’azione) sono molteplici, ma, in ogni caso, è secondo il ritmo sequenziale della lettura, in un dinamismo rivolto al futuro ed allo stesso tempo retrospettivo, che il lettore costruisce progressivamente il senso del racconto (si veda Perry). Dai vincoli imposti dalla sequenzialità del discorso, il racconto biblico ha tratto un profitto straordinario, di cui si devono scrutare più da vicino i diversi aspetti.

#### 4.2.1. *Tempo narrato e tempo narrante*

Il doppio rapporto al tempo, nell’azione rappresentata e nel medium rappresentante, si determina notevolmente nel rapporto fra **tempo narrato** (*erzählte Zeit*) e **tempo narrante** (*Erzählzeit*). Il «tempo narrato» corrisponde alla durata degli eventi nel mondo del racconto: «Cadde la pioggia sulla terra per quaranta giorni e quaranta notti» (Gen 7,12); «[Abramo] si mise in viaggio verso il luogo che Dio gli aveva indicato. Il terzo giorno Abramo alzò gli occhi e da lontano vide quel luogo» (Gen 22,3-4). Il «tempo narrante» è il tempo materiale necessario all’atto di raccontare; nella maggioranza dei casi, questo è evidentemente più breve del «tempo narrato». Il «tempo narrante» può tuttavia avvicinarsi al «tempo narrato» (così nel caso del discorso diretto), perfino anche eccederlo, quando la narrazione, in un effetto di rallentatore, ed in vista di uno scopo ben preciso, si dilunga su un motivo dato: «Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare suo figlio» (Gen 22,10). Nel distendersi così sproporzionatamente, il tempo narrante traduce l’intensità che si vive nel tempo narrato – e nella coscienza d’Abramo.

#### 4.2.2. *Ordine della storia e ordine del racconto*

Per aver letto romanzi e aver visto finzioni narrative al cinema, sappiamo tutti che una storia può essere raccontata con ordine o disordinatamente. Il narratore può sposare da vicino la sequenza cronologica e causale degli eventi che riporta; nella sua libertà di narratore, può anche, e di proposito, presentare le cose in un ordine diverso: «Avrete il centro d’una vita prima del suo inizio, l’inizio dopo la sua fine, la storia della morte prima di quella della nascita», il tutto producendo «un vasto

imbroglio» (H. de Balzac, prefazio ad *Une fille d'Ève*). Leggere un racconto ed entrare nell'intelligenza di una storia è necessariamente ricostituire nell'immaginazione il corso degli eventi nella loro sequenza cronologica come nella loro concatenazione di causa ed effetto. I Formalisti russi hanno chiamato *fabula* questa ricostituzione dell'ordine (originale) delle cose, che è anche chiamata *storia* (S. Chatman: «story»; G. Genette: «histoire»). Quanto alla disposizione dei motivi che appaiono al lettore nell'opera letteraria compiuta, chiamata *sjuzet* dai Formalisti, non è altro che il **racconto** (Chatman: «discourse»; Genette: «récit»).

All'interno degli episodi biblici, non è raro che l'ordine di presentazione dei motivi (nel racconto) si stacchi dal loro ordine di sopravvenienza nella storia, in maniera tale di mantenere la suspense, approfondire la curiosità e riservare sorprese. Questo è il caso 1 Re 1,5-7:

Intanto Adonia, figlio di Agghit, insuperbito, diceva: «Sarò io il re». Si procurò carri, cavalli e cinquanta uomini che lo precedessero. Il re suo padre, per non affliggerlo, non gli disse mai: «Perché ti comporti in questo modo?». Adonia era molto bello; era nato dopo Assalonne. Si accordò con Ioab, figlio di Zeruia, e con il sacerdote Ebiatar, che stavano dalla sua parte.

#### Ordine di presentazione (racconto)

- A. Ambizione d'Adonia
- B. Preparativi
- C. Rapporto al padre
- D. Nascita
- E. Complici

#### Ordine di sopravvenienza (storia o *fabula*)

- 1. Nascita D
- 2. Rapporto al padre C
- 3. Ambizione A
- 4/5. Preparativi B
- 5/4. Complici E

Raccontare disordinatamente è, da una parte, menzionare prima del tempo un elemento successivo nella storia, creando così un'anticipazione o una **prolessi**. Il fenomeno è osservato in particolare nel caso dei **sommari prolettici**, procedura caratteristica del *telling*. La Bibbia non conosce il nostro uso dei titoli e sottotitoli, e spetta dunque al narratore di annunciare certi sviluppi mediante un sommario anticipativo. In Gen 42,7a, il narratore segnala all'attenzione del lettore la scena di riconoscimento che sarà sviluppata nel seguito:

<sup>7</sup> Giuseppe vide i suoi fratelli e li riconobbe, ma fece l'estraneo verso di loro, parlò duramente e disse: «Da dove siete venuti?». Risposero: «Dal paese di Canaan per comprare viveri»<sup>8</sup> Giuseppe riconobbe dunque i fratelli, mentre essi non lo riconobbero.<sup>9</sup> Si ricordò allora Giuseppe dei sogni che aveva avuti a loro riguardo e disse loro: «Voi siete spie! Voi siete venuti a vedere i punti scoperti del paese».

Al v. 7a, in oltre, il narratore annuncia di colpo che lo scambio avrà l'aspetto di una prova: «parlò duramente [disse cose dure]»; le «cose dure» in questione non sono quelle che seguono immediatamente nel testo (la domanda «Di dove siete venuti?»); esse verranno più avanti nella scena («Voi siete spie!»). Il procedimento del sommario prolettico è uno dei modi caratteristici con cui il racconto sposta la suspense del «che cosa?» (che cosa sta per accadere?) al «come?» (come si svolgerà ciò che è stato annunciato?). Nella storia di Giuseppe, si veda anche Gen 27,3; 37,31-22; 37,18b.

Raccontare disordinatamente è, d'altra parte, esplicitare a cose fatte (per via di flashback o di **analessi**) un elemento che ha giocato un ruolo determinante nell'intreccio già letto. È questo il caso in Gen 20 – il secondo episodio dove Abramo fa passare sua moglie Sara per sua sorella. Il versetto 18, l'ultimo dell'episodio, rivela un evento che il lettore deve collocare molto più in alto nella *fabula*. Il narratore ci insegna, a posteriori, ed in extremis, che Dio stesso ha inflitto delle disgrazie (d'impotenza e di sterilità) ad Abimelech, a sua moglie ed alle sue serve – mali da cui li guarisce grazie all'intercessione di Abramo: «Abramo pregò Dio e Dio guarì Abimelech, sua moglie e le sue serve, sì che poterono ancora partorire. Perché YHWH aveva chiuso ogni seno della casa d'Abimelech, per il

fatto di Sara, moglie d'Abramo» (Gen 20,17-18). È molto interessante che il motivo della disgrazia inflitta da Dio appare nel suo posto «naturale», cronologico e causale, in Gen 12,17, nel primo episodio in cui Sarai è presentata da Abramo come sua sorella:

Gen 12 [ ----- / YHWH colpì con grandi calamità il Faraone.../ ----- ]

Gen 20 [ ----- / YHWH aveva chiuso ogni seno.../ ]



(Fabula)

#### 4.2.3. Ellissi narrative

Ogni racconto nasce da una selezione, cosicché si moltiplicano necessariamente le omissioni. Nel caso di un buon numero d'esse, e particolarmente quelle che inquadrano gli episodi, il lettore non è per niente invitato a ricostituire i dati assenti, perché ogni speculazione di questo tipo distoglierebbe la sua attenzione dalla trama narrativa. Il lettore, per esempio, non cercherà di indagare sui tredici anni che separano la nascita d'Ismaele dalla sua circoncisione (Gen 16,16 e 17,24), su ciò che succedeva nel corso dei momenti di pace tra una crisi nazionale e l'altra nel libro dei Giudici (si veda così l'intervallo fra Gdc 3,11 e 12; 30 e 31) o sui diciassette primi anni del regno di Giosia (2 Re 22,3; cfr. però 2 Cr 34,3, dove il Cronista fa giocare il modello del «eroe precoce»). Si devono invece distinguere da questi fenomeni denominati **blanks (bianchi-vuoti)** le **ellissi (gaps)**, che, per loro natura, chiedono una delucidazione da parte del lettore. In Dn 6,17-24, il silenzio del narratore a proposito della sorte di Daniele sceso nella fossa dei leoni non può mancare d'incuriosire il lettore. Una volta che la fossa viene sigillata, la narrazione si concentra sulla notte inquieta del re, ed è solo quando esso si precipita, l'indomani mattina, verso la fossa, che le parole di Daniel permettono di chiarire l'ellissi:

<sup>17</sup> Allora il re ordinò che si prendesse Daniele e si gettasse nella fossa dei leoni. Il re, rivolto a Daniele, gli disse: «Quel Dio, che tu servi con perseveranza, ti possa salvare!». <sup>18</sup> Poi fu portata una pietra e fu posta sopra la bocca della fossa: il re la sigillò con il suo anello e con l'anello dei suoi grandi, perché niente fosse mutato sulla sorte di Daniele [...]. <sup>19</sup> Quindi il re ritornò alla reggia, passò la notte digiuno, non gli fu introdotta alcuna donna e anche il sonno lo abbandonò. <sup>20</sup> La mattina dopo il re si alzò di buonora e sullo spuntar del giorno andò in fretta alla fossa dei leoni. <sup>21</sup> Quando fu vicino, chiamò: «Daniele, servo del Dio vivente, il tuo Dio che tu servi con perseveranza ti ha potuto salvare dai leoni?». <sup>22</sup> Daniele rispose: «Re, vivi per sempre. <sup>23</sup> Il mio Dio ha mandato il suo angelo che ha chiuso le fauci dei leoni ed essi non mi hanno fatto alcun male, perché sono stato trovato innocente davanti a lui; ma neppure contro di te, o re, ho commesso alcun male».

L'ellissi si produce regolarmente al livello delle motivazioni e degli stati di coscienza dei personaggi. Verso la fine dell'episodio dell'adulterio di Davide con Betsabea, in 2 Sam 12, nella transizione fra i vv. 19 a 20, il lettore si chiede perché Davide, che ha pregato e digiunato per la guarigione di suo figlio neonato, non è in lutto alla sua morte. Anche qui, l'ellissi è colmata per via retrospettiva. Nei vv. 22-23, Davide rivela a posteriori ai suoi servi (e il narratore al lettore grazie a lui) le ragioni profonde di questo cambiamento di comportamento:

<sup>19</sup> Ma Davide si accorse che i suoi ministri bisbigliavano fra di loro, comprese che il bambino era morto e disse ai suoi ministri: «E' morto il bambino?». Quelli risposero: «E' morto» <sup>20</sup> [...]. Allora Davide si alzò da terra, si lavò, si unse e cambiò le vesti; poi andò nella casa di YHWH e vi si prostrò. Rientrato in casa, chiese che gli portassero il cibo e mangiò. <sup>21</sup> I suoi ministri gli dissero: «Che fai? Per il bambino ancora vivo hai digiunato e pianto e, ora che è morto, ti alzi e mangi!». <sup>22</sup> Egli rispose: «Quando il bambino era ancora vivo, digiunavo e piangevo, perché dicevo: Chi sa? YHWH avrà forse pietà di me e il bambino resterà vivo. <sup>23</sup> Ma ora che egli è morto, perché digiunare? Posso io farlo ritornare? Io andrò da lui, ma lui non ritornerà da me!».

In certi casi tuttavia, l'elemento mancante non è fornito in seguito. Così a proposito d'Uria nello stesso racconto (2 Sam 11-12): il marito di Betsabea conosceva o non conosceva la relazione del re e di sua moglie (gli intermediari menzionati in 2 Sam 11,5 hanno potuto essere all'inizio di fughe)? Egli non scende in casa sua quando il re lo invia perché è consapevole oppure perché ignora l'adulterio (vv. 8-13)? Il narratore sostiene abilmente l'ambiguità, si astiene dal pronunciarsi positivamente e rimanda il lettore alle sue ipotesi.

#### 4.2.4. La grande cronologia

Come ha manifestato Sternberg, una doppia strategia, locale e globale, s'osserva nella narrazione biblica («Grand Chronology», 81-85). Se la Bibbia racconta volentieri le cose disordinatamente all'interno degli episodi, essa però riporta *con ordine* la successione degli episodi. Al livello della narrazione d'insieme, in altre parole al livello della concatenazione degli episodi, dei cicli e dei libri, l'ordine di presentazione dei motivi segue, in un mimetismo notevole, il loro ordine di sopravvenienza nella storia e nel mondo biblico: di padre in figlio, della nascita alla morte, dalla promessa al compimento, dalla storia delle origini alla storia patriarcale e da questa alla storia nazionale, rispettando la sequenza di ognuna delle tappe. Sarà però stupefacente da parte di un racconto che si apre con la parola «all'inizio» (Gen 1,1), e questo per evocare l'inizio delle cose? Questa scelta strategica traduce l'ambizione storiografica del racconto in questione (la storiografia fa lega con l'ordine «naturale») ma anche la sua preoccupazione di raggiungere il suo pubblico più ampio. «Ad una cultura che si definisce per la sua storia, passata, presente e futura», scrive Sternberg, «il racconto della storia [*the story of history*] deve rendersi intelligibile a tutti i membri del pubblico israelita, “uomini, donne, bambini e l'immigrante che avrai nelle tue porte” (Dt 31,11-12)» («Grand Chronology», 91). A questo proposito, il macro-racconto biblico ha ritenuto il modo di narrazione più ordinato, e quindi più trasparente ed accessibile. L'eccezione alla regola si legge nel Deuteronomio, dove Mosè racconta disordinatamente gli episodi dell'uscita d'Egitto e della marcia nel deserto, cominciando *in medias res* con la svolta dall'Oreb (Dt 1,6). L'eccezione conferma nondimeno la regola, perché Mosè *ri*-racconta allora una sequenza già conosciuta: «Data la sequenza del canone narrativo della Bibbia, quando la nostra lettura giunge al Deuteronomio, il percorso storico che Mosè rintraccia in maniera irregolare ci è familiare quanto al suo uditorio, ci è anche intelligibile nella sua sequenza, e quindi viene capito a colpo sicuro» (137-138).

Tenendo presente questa regola, il racconto lascia anche spazio, con grande ingegnosità, ai casi particolari. Il caso della simultaneità sarà esaminato più avanti. A questo punto, rileviamo con Sternberg che il racconto può *andare avanti* (*running ahead*), estendendosi fino alla fine di uno sviluppo, prima di tornare sui propri passi (114-123). Nel libro della Genesi, per esempio, la narrazione anticipa il riferimento alla morte dei padri ad un punto del racconto in cui le loro vite, di fatto, continuano a correre parallelamente a quelle della loro progenie. Il ruolo più elementare di questa tecnica è di evidenziare la continuità dell'intreccio di una vita, quella del padre prima, quella del figlio dopo, di cui la strada è così sgombrata. Così a proposito d'Abramo, la cui morte è raccontata in Gen 25,7-8. Questa chiusura anticipata rende possibile l'apertura, o di fatto la ri-apertura, della «storia [generazioni] d'Isacco» (25,19) come seguito indipendente. Il narratore ritorna poi sui suoi passi per raccontare che «Abramo aveva generato Isacco» (25,19) e che Isacco sposò Rebecca, e prosegue con la storia della nascita d'Esau e di Giacobbe quando «Isacco aveva sessanta anni» (25,26) – mentre Abramo, sempre vivente ma fuori campo, ne ha cento sessanta (per Adamo, si veda Gen 5,3-5; per Terach, si veda Gen 11,32; per Isacco, si veda Gen 35,28; Giacobbe è il solo a resistere a questo schema, per ragioni che gli assomigliano, dal momento che occupa il proscenio fino all'ultimo momento della sua vita e resiste a ogni forma di chiusura anticipata).

In maniera analoga, il narratore racconta tutto di un fiato la settimana della creazione in Gen 1 (secondo una modalità essenzialmente narrativa) prima di tornare, in un *close up* che adotta la modalità scenica, sul giorno chiave che è il sesto giorno (Gen 2,5-3,24). O ancora, esso va fino alla

fine della tavola dei popoli in Gen 10, prima di tornare su suoi passi e di raccontare, in un'altra forma di *close up*, la costruzione di Babele e della sua torre (Gen 11,1-9), risalendo così all'epoca di Nimrod (Gen 10,10: «Al principio del suo regno, ci fu Babele»), e all'età della diversificazione delle lingue (Gen 10,5). Queste costruzioni *en tuilage* rendono evidente la continuità e la compiutezza di certi sviluppi (l'unità di una vita, l'integralità di una settimana inaugurale, o ancora il carattere esaustivo di una tavola dei popoli); esse non compromettono la marcia in avanti della «grande cronologia», nel suo mimetismo d'insieme.

#### 4.2.5. Simultaneità narrative

Il mondo della Bibbia è un mondo di coesistenze – coesistenza dell'umano e del divino, ma anche, dal lato umano, coesistenza di protagonisti (e spesso d'antagonisti) che evolvono con regolarità in arene distinte (Giuseppe in Egitto, Giacobbe e i suoi fratelli in Canaan; Davide a Betlemme, i suoi fratelli sul fronte, affrontando Golia; Roboamo a Gerusalemme, Geroboamo a Sichem; ecc.). Quando l'azione si sviluppa così in arene distinte, gli eventi possono essere simultanei quanto successivi. Come rendere però la *simultaneità* in un medium, il linguaggio, che permette di rendere soltanto una cosa nello stesso tempo? Nel racconto, la concomitanza delle cose può solamente essere espressa attraverso una sequenza. La narrazione deve far durare un «punto del tempo», dando spazio a degli sviluppi concomitanti e passando da un'arena dell'azione all'altra (si veda STERNBERG, «Grand Chronology», 96-136; BAR-EFRAT, *Narrative Art*, 165-184).

Esprimere attraverso un discorso la simultaneità nell'azione, può darsi grazie a degli indicatori formali. I segnali linguistici più elementari sono le espressioni «in quel tempo» (si veda Gen 21,22; Dt 10,1.8; 1 Re 14,1; 2 Re 16,6; 18,16) e «in quei giorni» (si veda Gdc 18,1; 19,1; 1 Sam 28,1; 2 Re 20,1), specialmente quando appaiono all'inizio della frase o dell'episodio. Così l'allacciamento tra il c. 37 ed il c. 38 della Genesi:

Gen 37 E il padre suo pianse [Giuseppe] e intanto i Madianiti lo vendettero in Egitto a Potifar, consigliere del faraone e comandante delle guardie. Gen 38 Ora *in quel tempo* Giuda si separò dai suoi fratelli e si stabilì presso un uomo di Adullam, di nome Chira.

Vista la sua relativa indeterminazione, la formula «in quel tempo» richiede un lavoro d'interpretazione rispetto all'intersezione delle epoche, tanto più che, nel caso di Gen 38, la storia inserita di Giuda e Tamar è particolarmente lunga (v. 12: «passarono molti giorni»). Il *tuilage* degli eventi e dei periodi è evidentemente più preciso quando il narratore fa uso di date, come nell'alternanza caratteristica del libro dei Re. Il narratore esplicita allora a che punto del tempo sincronizzare la storia che ha già raccontato (così un regno nel Nord) e quella che sta per raccontare (un regno nel Sud): «Nell'anno ventesimo di Geroboamo, re d'Israele, Asa divenne re su Giuda» (1 R 15,9). La sincronizzazione biblica può tuttavia giocare *à la seconde près*, particolarmente nel caso d'incontri dal carattere provvidenziale: «Non aveva ancora finito di parlare [il servitore incaricato della ricerca della fidanzata], quand'ecco Rebecca [...] che usciva con l'anfora sulla spalla» (Gen 24,15; cfr. 29,9 e Gdc 3,23-24 a proposito di un incontro miracolosamente evitato).

Il narratore può anche far intervenire il fenomeno della «ripresa riassuntiva» (*Wiederaufnahme*, *resumptive repetition*, fenomeno con un duplice aspetto, in quanto è anche, in certi casi, un indice della storia redazionale dei testi). In 2 Sam 17,24-26, per segnalare che l'attraversamento del Giordano da parti di Assalonne (vv. 24b-26) accade *durante* la scena dell'arrivo (v. 24a) e dell'accoglienza di Davide Macanaim (vv. 27-29), il narratore menziona un'altra volta l'arrivo del re al v. 27. Con altre parole, indica in questo modo che questo episodio della fuga di Davide è il «punto del tempo» che estende mentre trasferisce il lettore nell'accampamento di Assalonne; spetta al lettore di capire che una distanza sicura si è iscritta fra Davide e i suoi inseguitori, secondo il piano consigliato da Cusai.

<sup>24</sup> Davide era giunto a Macanaim,

e Assalonne passò il Giordano con tutti gli Israeliti.<sup>25</sup> Assalonne aveva posto a capo dell'esercito Amasa invece di Ioab. Amasa era figlio di un uomo chiamato Itrà l'Ismaelita, il quale si era unito a Abigal, figlia di Iesse e sorella di Zeruia, madre di Ioab.<sup>26</sup> Israele e Assalonne si accamparono nel paese di Galaad.<sup>27</sup>

*Quando Davide fu giunto a Macanaim*, Sobi, figlio di Nacàs che era da Rabba, città degli Ammoniti, Machir, figlio di Ammiel da Lodebar, e Barzillai, il Galaadita di Roghelim,<sup>28</sup> portarono letti e tappeti, coppe e vasi di terracotta, grano, orzo, farina, grano arrostito, fave, lenticchie,<sup>29</sup> miele, latte acido e formaggi di pecora e di vacca, per Davide e per la sua gente perché mangiassero; infatti dicevano: «Questa gente ha patito fame, stanchezza e sete nel deserto».

Esprimere mediante un discorso la simultaneità, tuttavia, può anche fare a meno d'ogni segnale formale, poiché sono sufficienti all'intelligenza delle cose, ad esempio, l'intreccio e le indicazioni di luogo. Un caso di questo genere è rappresentato dalla scena della sfida di Golia nella valle del Terebinto in 1 Sam 17. La scena si chiude al v. 11 su una nota sospesa: «Saul e tutto Israele udirono le parole del Filisteo; ne rimasero colpiti ed ebbero gran paura». La storia è apparentemente giunta ad un punto morto. Senza transizione, nel v. 12 spunta un nome: «Davide era il figlio...». Sarebbe il figlio di Iesse l'uomo provvidenziale? Tuttavia Davide è *in quel momento* lontano del fronte, occupato a fare la spola fra il palazzo reale ed il gregge del padre a Betlemme (vv. 12-15). Un ritorno alla fronte, il tempo di un versetto – «Il Filisteo avanzava mattina e sera; continuò per quaranta giorni a presentarsi» (v. 16) –, fa misurare la durata delle cose, e l'*impasse* della storia, prima che l'iniziativa di Iesse al v. 17, mandando Davide a rifornire di viveri i suoi fratelli, sblocchi le cose. Nelle sue due arene, l'azione è stata concomitante: Davide arriva sul fronte precisamente prima dell'ultima formulazione della sfida. Il narratore ha abilmente nutrito la suspense spostando il lettore da un teatro all'altro di un'azione simultanea.

In questi casi, l'arte della narrativa consiste nel fare di una limitazione linguistica (il fatto di poter raccontare una sola cosa nello stesso tempo) un vantaggio narrativo sotto l'aspetto della suspense o anche del tema, grazie alle analogie e contrasti fra personaggi e situazioni in entrambi i recinti narrativi. Questo si osserva nella lotta contro il tempo raccontata in 1 Re 1,11-53: mentre a Ein-Roghel, nella vicinanza di Gerusalemme, il banchetto dell'intronizzazione di Adonia è al culmine, nel palazzo di Gerusalemme, il partito pro Salomone cerca di superare i golpisti in velocità, ricordando a Davide il giuramento che ha fatto (o avrebbe fatto) a favore di Salomone (vv. 11-40). La simultaneità è resa per forza in sequenza: il lettore è trasferito da un campo (vv. 9-10, a Ein-Roghel) all'altro (vv. 11-40, in Gerusalemme), prima di ritrovarsi a Ein-Roghel (vv. 41-50). La sequenzialità del discorso si accompagna tuttavia d'ingegnose passerelle che sottolineano la simultaneità dell'azione – e l'ironia dei suoi contrasti. Nel corso dei vv. 11-40, il lettore è tenuto informato di ciò che si trama nell'altro campo grazie alle insinuazioni di Natan e Betsabea (v. 25: «Eccoli a mangiare e a bere con lui e a gridare: Viva il re Adonia!»), prima che il clamore che saluta a Gerusalemme la consacrazione di Salomone – «Viva il re Salomone!» – attraversi lo spazio: «Li sentirono Adonia e i suoi invitati, che avevano appena finito di mangiare. Ioab, udito il suono della tromba, chiese: “Che cos'è questo frastuono nella città in tumulto?”» (1 Re 1,41). Trasportato fuori le mura, presso i congiurati, il lettore ha accesso agli sviluppi *intra muros* grazie all'arrivo di un messaggero presso i convivi d'Adonia (che annuncia loro «anzi Salomone si è già seduto sul trono del regno» [v. 46]).

#### 4.2.6. *Suspense, curiosità, sorpresa: i tre universali narrativi*

Combinati assieme a tanti altri, i fenomeni passati in rassegna concorrono alla generazione dei tre dinamismi narrativi, la suspense, la curiosità e la sorpresa, che forniscono la spinta caratteristica del narrare. Identificare le forme bibliche di questi tre «universali» narrativi è capire quanto la Bibbia scommette sulle virtù del racconto (si veda STERNBERG, *Poetics*, 264-320).

La *suspense* deriva da una conoscenza incompiuta a proposito di un conflitto (o di un'altra contingenza) che si profila nel mondo del racconto; essa nasce dalla differenza fra ciò che la narrazione ha già messo in prospettiva (una sfida, un conflitto, una ricerca) e ciò che deve ancora accadere. Di fronte all'ambiguità dell'avvenire, il lettore, diviso fra paura e speranza, formula ipotesi prospettive, che costituiscono scenari alternativi. Così in 1 Sam 17: ci sarà qualcuno per rispondere alla sfida di Golia? Sarà forse Davide? In 1 Sam 25: riuscirà Davide a massacrare Nabal per la sua insolenza e la sua ingratitudine? Potrà forse Abigail fermarlo in tempo? La suspense può anche governare cicli interi: potrà Abramo prestarsi al disegno divino della discendenza (Gen 12,2) mentre sua moglie, Sara(i), è sterile (Gen 11,30)? Potrà Davide conformarsi all'unzione regale che ha ricevuto mentre un altro «unto» (almeno sulla scena politica, e agli occhi di Davide) è ancora sul trono? Se, nel contesto biblico, diversi fattori giocano a favore della suspense (non c'è niente come la suspense e l'incertezza rispetto all'esito finale per rendere manifesta la libertà di scelta dei protagonisti), altri giocano contro di lei: una narrazione della storia intessuta esclusivamente di suspense, nei rischi e nei fattori contingenti del mondo, potrebbe far pensare ad un lassismo divino, occultando la signoria di YHWH sulla storia. Se il narratore accentua la suspense, deve anche manifestare che la storia non sfugge di mano a Dio, anzi che si tratta dell'esatto contrario; perciò si capisce il ruolo delle anticipazioni divine in Gen 15,13-17; Es 3,17-22; 6,6-8 o 2 Sam 17,14. Qui come altrove, le rivelazioni anticipative sul «che cosa» della storia non annullano la suspense: spostano la domanda dal «che cosa» al «come» della realizzazione effettiva delle cose.

Nel caso della *curiosità*, le ipotesi che formuliamo non riguardano più al futuro ma sono retrospettive: un elemento del passato – un avvenimento, una decisione presa, una strategia decisa, ecc. – ci sfugge perché il narratore ha scelto di passarlo sotto silenzio. Nell'episodio del giudizio di Salomone, in 1 Re 3,16-28, il crimine è già accaduto. Il narratore ha scientemente occultato la verità del dramma consumatosi nella notte. Come Salomone di fronte alle due donne, vogliamo sapere. In 1 Sam 16,1-13, quando Samuele è mandato presso Iesse e i suoi figli, sappiamo di colpo che Dio ha già fatto la sua scelta – «mi sono visto un re fra i suoi figli» (v. 1) – e noi cerchiamo di delucidarla. Sapendo che non sappiamo, andiamo avanti con la mente rivolta verso gli eventi passati che sono stati oggetto di un'elissi, e proviamo a fare delle inferenze. La curiosità è di rigore una componente speciale nella Bibbia: il disegno di Dio soggiace a tutta la storia, e si offre al lettore come un elemento da decifrare e da riconoscere (l'intervento di Giuseppe in Gen 50,20 è rilevante in questo senso; cfr. Gdt 9,5-6).

Nel caso della *sorpresa*, il narratore disarmonizza il lettore con una rivelazione «a cose fatte», che l'obbliga a rivedere interamente le cose. L'elissi, in questo caso, viene fatta furtivamente, all'insaputa del lettore, il quale non sapeva di non sapere. Questo è il caso in Gen 20,17-18, quando il lettore apprende che «Dio guarì Abimelech, sua moglie e le sue serve, sì che poterono ancora partorire. Perché YHWH aveva chiuso ogni seno della casa d'Abimelech, per il fatto di Sara, moglie d'Abramo». Questa divulgazione differita spinge il lettore a ri-considerare tutto l'intreccio (essa proietta in particolare una luce retrospettiva ed ironica sul motivo del v. 4: «Abimelech non si era ancora accostato a [Sara]»), integrando la provvidenza di Dio nell'ambito delle cause e degli effetti. Una tale sorpresa governa la lettura dell'episodio in Gen 32-33 in cui Giacobbe ed Esaù si ritrovano («Ma Esaù gli corse incontro, lo abbracciò, gli si gettò al collo, lo baciò; piansero» [33,4]; Esaù è dunque cambiato completamente nei suoi sentimenti verso suo fratello [cfr. Gen 27,41], e non lo sapevamo: eravamo completamente assorbiti nel punto di vista di Giacobbe che temeva l'arrivo di Esaù «con quattro cento uomini» [32,7; 33,1]). È anche il caso nel libro di Giona. Giunto a Gn 4,2, il lettore scopre *alla fine* ciò che gli era sfuggito: il profeta nutriva dei pregiudizi rispetto alla misericordia divina fin dall'inizio del dramma («Non era forse questo che dicevo quand'ero nel mio paese?»).

## 5. I PERSONAGGI

- ALTER, R., « L'homme et Dieu mis en récit: de l'art biblique de raconter », VS 154 (2000) 207-213.
- , « From line to story », in ID, *The Art of Biblical Poetry*, New York 1985, 27-61; « De la ligne à l'histoire », in ID, *L'art de la poésie biblique*, Le livre et le rouleau 11, Bruxelles 2003 (1985), 45-90.
- AUERBACH, E., « Fortunata », in ID, *Mimesis* (veda bibliografia generale).
- GARSIEL, M., *Biblical Names. A Literary Study of Midrashic Derivations and Puns*, Ramat Gan 1991.
- MILLER, C.L., *The Representation of Speech in Biblical Hebrew Narrative. A Linguistic Analysis*, HSM 55, Atlanta 1996.
- SONNET, J.-P., « "C'est moi qui, pour YHWH, c'est moi qui veux chanter" (Jg 5,3). La poésie lyrique au sein du récit biblique », in C. FOCANT – A. WENIN (éd.), *Analyse narrative et Bible*, BETLh 191, Louvain 2005, 373-387.
- , « Du personnage de Dieu comme être de parole », in Fr. MIES, éd., *Bible et théologie. L'intelligence de la foi*, Le livre et le rouleau 26, Bruxelles 2006, 15-36.
- ZAKOVITCH, Y., « Through the Looking Glass: Reflections/Inversions of Genesis Stories in the Bible », *BibInt* 1 (1993) 139-152.

La riservatezza dell'arte narrativa della Bibbia è evidente soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi, ben a distanza dal soggettivismo a cui ci ha abituato la letteratura occidentale (nell'espressione delle maniere d'essere, dei sentimenti, dei flussi di pensiero, dei processi di decisione, ecc.). Questo minimalismo non impedisce alla Bibbia di conferire una profondità sorprendente a molti dei suoi personaggi. La maestria del racconto biblico a questo proposito si riconosce dalla maniera con cui combina il modo narrativo (*telling*) e il modo scenico (*showing*). Il narratore consegna certo al lettore qualche chiave riguardante i diversi personaggi (modo narrativo), ma fa soprattutto di questo lettore un osservatore e un giudice dei personaggi nelle loro opere (modo scenico).

### 5.1. Il modo narrativo (*Telling*)

Brevi **ritratti** accompagnano spesso l'esposizione, o anche intervengono nello sviluppo dell'azione. Così per Esaù e Giacobbe (Gen 25,25-27), Giuseppe (Gen 37,2-4; 39,6b), Mosè (Nm 12,3; Dt 34,7.10-12), Saul (1 Sam 9,2), Davide (1 Sam 16,12). Questi ritratti, molto mirati, hanno spesso una funzione **prolettica** (d'anticipazione) nei racconti dove figurano. In Gdc 3,15-17, la presentazione di Eud come «Beniaminita» (figlio della destra) e pure «mancino», e la descrizione di Eglon, re di Moab, come «un uomo molto grasso» (עָגֵלֹן) è inoltre un gioco di parole su עֵגֶל «vitello»), preparano il gesto dell'eroe: «Allora Eud, allungata la mano sinistra, trasse il pugnale [nascosto] sulla sua coscia destra e la piantò nel ventre [del re]. Anche l'elsa entrò con la lama; il grasso si rinchiusse intorno alla lama» (Gdc 3,21-22). I dettagli sull'abbondante capigliatura di Assalonne in 2 Sam 14,25-26 preparano il lettore al racconto della sua morte tragica in 2 Sam 18,9: Assalonne muore, la testa presa nella chioma ingarbugliata di un grande terebinto.

Il **nome** designa il personaggio in quanto soggetto singolare, senza per questo definirlo in maniera deterministica. Il dono del nome è talvolta accompagnato da una spiegazione poetico-etimologica di portata prolettica: «E lo chiamò Noè (נֹחַ) dicendo: "Costui ci consolerà (יִנְחֵמֵנוּ) del nostro lavoro e della fatica delle nostre mani, a causa del suolo che YHWH ha maledetto"» (Gen 5,29). Questo di fatto suscita delle attese – perché la «consolazione» annunciata può rivestire più forme. In altri casi, la spiegazione etimologica gioca *a posteriori* e viene a sottolineare l'affinità tra un nome, una persona e una maniera d'essere. Così nel caso di Giacobbe. La radice עִקֵּב è legata al «calcagno»: «Subito dopo, uscì il fratello e teneva in mano il calcagno (בְּעִקְבֵּי) di Esaù; fu chiamato Giacobbe

«יַעֲקֹב») (Gen 25,26). Ma il verbo עָקַב significa anche «insidiare», «soppiantare». Esaù lo riconoscerà lui stesso, non senza amarezza: «Forse perché si chiama Giacobbe mi ha soppiantato (יַעֲקֹבִי) già due volte? Già ha carpito la mia primogenitura ed ecco ora ha carpito la mia benedizione!» (Gen 27,36). I nomi degli eroi biblici non sono tutti provvisti di tali commenti etimologici (così Aronne e Miriam, Davide e Salomone, Ester) e certi hanno per altro un'origine molto enigmatica (Aronne, Davide). Alcuni personaggi illustrano altri tratti di quelli che isola l'etimologia del nome (così Samuele, cfr. 1 Sam 1,20). In poche parole, che sia provvisto o no di una etimologia dichiarata, che dia luogo o no a giochi di parole durante il racconto, il nome non esaurisce il personaggio (e ancora meno lo determina) ma contribuisce piuttosto a sottolineare il mistero del suo destino personale in un mondo caricato di promesse e di senso. Questo è particolarmente manifesto allorché il nome del personaggio è l'oggetto di un cambiamento, ad una svolta dell'intreccio (così Abram e Sarai diventati Abra[ha]mo e Sara in Gen 17,5.15; Giacobbe-Israele in Gen 32,29; e Osea ricevendo da Mosè il nome di Giosuè in Nm 13,16).

Oltre al nome ed ai tratti fisici, sociologici, sociali o psicologici, i ritratti comportano degli epiteti che formulano dei **giudizi morali** (da parte del narratore): Giobbe, «uomo integro e retto, temeva Dio ed era alieno dal male» (Gb 1,1; cfr. Gen 6,9). Questi giudizi, formulati all'avvio del racconto, significano forse che tutto sia già giocato? No, perché se noi conosciamo di colpo il «che cosa» a proposito della qualità morale del personaggio, non sappiamo ancora «come» il personaggio illustrerà questa qualità nei corsi e ricorsi della storia. È solo al termine della lettura del libro di Giobbe, dopo esser stato testimone della sua rivolta, che il lettore misura concretamente ciò che integrità e rettitudine, timore di Dio e astensione del male possano significare.

Certi **epiteti** accostati ai nomi dei personaggi esprimono in maniera sottile la posizione dei personaggi sulla scacchiera delle relazioni. Presentare Mikal come «figlia di Saul» (1 Sam 18,20.28; 2 Sam 3,13; 6,16.20; 2 S 21,8) o presentarla come «moglie di Davide» (1 Sam 19,11; 25,44), è situarla al centro di «interessi» molto diversi. Il punto di vista del narratore, del personaggio in questione o di altri personaggi è prolungato efficacemente da tali **appellativi**. Così in 1 Sam 6,16: «Mentre l'arca di YHWH entrava nella città di Davide, Mikal, figlia di Saul [e non «moglie di Davide»], guardò dalla finestra; vedendo il re Davide [e non «Davide, suo marito»] che saltava e danzava dinanzi a YHWH, lo dispreggiò in cuor suo» (1 S 6,16) (vedere qui sotto il punto di vista).

Nel corso dell'azione, il narratore, usando del suo privilegio d'onniscienza, può beneficiare il lettore di **visuali interiori** (*inside views*), rivelando i sentimenti, le motivazioni e le intenzioni dei protagonisti. «Esaù serbò rancore a Giacobbe per la benedizione che suo padre gli aveva dato» (Gen 27,41); (a proposito di Ruben) «egli intendeva salvarlo dalle loro mani e ricondurlo a suo padre» (Gen 37,22); «Poi Amnon concepì verso di lei un odio grandissimo: l'odio verso di lei fu più grande dell'amore con cui l'aveva prima amata» (2 Sam 13,15; cfr. anche Es 3,6; 1 Sam 18,1; 2 Sam 12,19). Ma è ben più frequente attraverso la rappresentazione delle parole, «interne» o «esterne», che il narratore dà accesso ai sentimenti dei personaggi. Facendo questo, egli sceglie il modo scenico e trasforma il lettore in osservatore e giudice.

## 5.2. Il modo scenico (*Showing*)

Se le **azioni** dei personaggi fanno la trama dell'intreccio, traducono anche l'essere dei protagonisti. I comportamenti sulla scena del dramma, i modi d'agire o di reagire, le decisioni fatte o no rivelano il «carattere» delle figure narrative. Per due volte, Saul cerca di inchiodare Davide al muro con un colpo di lancia (1 Sam 18,11 e 19,9-10) e questo gesto ripetuto «drammatizza» il voltafaccia dei sentimenti del re nei confronti del giovane musico: Davide, che polarizza sulla sua persona l'amore di tutti, Saul compreso (1 Sam 16,21; 18,1.7.16), è ormai il bersaglio della gelosia del re. La caratterizzazione può anche nascere da un'assenza d'azione: uomo d'iniziativa su tanti fronti, Davide manca decisamente di risoluzione allorché affronta i suoi figli (così di fronte ad Amnon e Assalonne in 2 Sam 13-14 o di fronte ad Adonia in 1 Re 1). Tuttavia, è nel coordinare il discorso all'azione che il narratore biblico sfrutta al meglio le risorse del modo scenico.

### 5.3. Dialoghi

La preferenza biblica per il **discorso diretto** è tale che il pensiero è quasi invariabilmente reso come discorso reale, ovverosia come monologo citato. Questo monologo interiore ha l'interesse di confrontare direttamente il lettore con il pensiero del personaggio, smascherando le intenzioni e i cuori. «Allora Sara rise dentro di sé e disse: “Avvizzita come sono dovrei provare il piacere, mentre il mio signore è vecchio?”» (Gen 18,12); «Geroboamo disse nel suo cuore: “In questa situazione il regno potrebbe tornare alla casa di Davide. Se questo popolo verrà a Gerusalemme per compiervi sacrifici nel tempio, il cuore di questo popolo si rivolgerà verso il suo signore, verso Roboamo re di Giuda; mi uccideranno e ritorneranno da Roboamo, re di Giuda”» (1 Re 12,26-27; cfr. anche Gen 6,7; 8,21; 17,17; 1 Sam 27,1; Est 6,6); «Saul aveva detto [= si era detto]: “Non sia contro di lui la mia mano, ma contro di lui sia la mano dei Filistei”» (1 Sam 18,17; a proposito del discorso diretto introdotto dal verbo אָמַר come espressione del pensiero del personaggio, cfr. anche 1 Sam 18,21; 20,26 e Gen 38,11).

La rappresentazione dei **dialoghi** è la tecnica più significativa (e la più illustrata) dell'opzione «scenica» della narrazione biblica. Dio è il primo a parlare nel racconto biblico (Gen 1,3), a parlare all'uomo (Gen 1,28), in un dialogo con lui (Gen 3,9-10). Lo chiama in discorso diretto (Gen 12,1), in seno a dialoghi («Dio lo chiamò dal rovetto e disse: “Mosè, Mosè!”. Rispose: “Eccomi!”. Riprese: “Non avvicinarti!”» [Es 3,4]), laddove scrittori moderni sarebbero ricorsi a forme d'introspezione del personaggio umano. Poiché il racconto biblico gravita attorno ad interventi divini che hanno la forma d'atti di parola (chiamate, promesse, benedizioni, accuse, comandamenti, dichiarazioni di perdono, ecc.), è essenziale che Dio, nella creazione come nella storia, parli – ed in discorso diretto. A seguito della sua analogia con la parola divina (o della sua interazione con essa), la parola umana gioca un ruolo centrale nell'intreccio biblico. «Nella messinscena biblica della condizione umana», scrive Alter, «ciò che importa prima di ogni altra cosa è il rapporto e confronto dei personaggi tramite le loro stesse parole» (1990, p. 111).

Nella narrazione biblica, l'interazione dei personaggi è sempre anche quella delle loro parole, in corrispondenza o in contrapposizione rispetto alle azioni stesse. La perspicacia del lettore è allora sollecitata. A lui lo scoprire le mezze-verità, i calcoli cortigiani, le deformazioni affettive, o anche la sincerità degli uni e degli altri negli scambi di parola «Vedi: sono con te», annuncia Dio a Giacobbe nel suo sogno (Gen 28,15); «se Dio è con me...», si riformula Giacobbe al risveglio (v. 20). «Va', scendi», ingiunge Dio a Mosè, «perché il tuo popolo, che tu hai fatto uscire dal paese d'Egitto, si è perversito» (Es 32,7); «il tuo popolo, che tu hai fatto uscire dal paese d'Egitto», gli replica Mosè (v. 12). La pratica biblica di limitare le scene a due personaggi suscita dialoghi a volte molto contrastati. Basti evocare l'amarezza delle recriminazioni di Esaù e il dispetto delle risposte d'Isacco dopo che Giacobbe ha sviato la benedizione del maggiore (Gen 27,34-40); la protesta morale sbalordita di Giuseppe dopo la brusca proposta delle moglie di Potifar – «Coricati con me!» (Gen 39,7-9); il grido indignato di Saul dopo il discorso appassionato di Davide fuori della grotta a Engaddi (1 Sam 24,9-17). Ma il racconto ha anche il suo modo di registrare il **silenzio** dei personaggi. L'intervento di un personaggio preceduto da וַיֹּאמֶר («e lui disse») o וַתֹּאמֶר («e lei disse») può essere seguito da un nuovo intervento dello stesso locutore, sempre preceduto da וַיֹּאמֶר o וַתֹּאמֶר senza che l'interlocutore abbia risposto. Una tale ripetizione significa regolarmente un silenzio teso, pesante e attonito da parte dell'interlocutore: quest'ultimo non dice niente perché si trova *a quia*, sorpreso o perfino imbarazzato dalle parole che ha appena sentito; o anche questo silenzio è strategico, destinato a spingere l'interlocutore più avanti nella verità (cfr. Alter, 2000, 210-211). Così in Gen 20,9-11 (altri esempi nel ciclo di Abramo: Gen 15,2-3; 16,10-11; 17,3.9.15; 21,6-7):

*Abimelech* chiamò Abramo e gli disse: «Che ci hai fatto? E che colpa ho commesso contro di te, perché tu abbia esposto me e il mio regno ad un peccato tanto grande? Tu hai fatto a mio riguardo azioni che non si fanno». *Abimelech* disse ad Abramo: «A che miravi agendo in tal

modo?». Rispose Abramo: «Io mi sono detto: certo non vi sarà timor di Dio in questo luogo e mi uccideranno a causa di mia moglie».

Se i personaggi biblici parlano, cantano anche, in *interventi «lirici»* di cui i più importanti sono la benedizione di Giacobbe (Gen 49), il canto del mare (Es 15), gli oracoli di Balaam (Nm 23–24), il cantico e la benedizione di Mosè (Dt 32 e 33), i canti di Debora (Gdc 5) e d'Anna (1 Sam 2), l'elegia di Davide su Saul e Gionata (2 Sam 1), il salmo e il testamento di Davide (2 Sam 22 e 23), la preghiera di Giona (Gen 2), la confessione del popolo (Ne 9). Mettendo in gioco tutte le risorse della poesia ebraica (parallelismo semantico, effetti di crescendo, metafore prolungate, ecc.), questi sviluppi lirici forniscono finestre sulla *psiche* dei personaggi, ma sostengono anche l'intreccio a modo loro: tornando poeticamente su un evento già raccontato, i protagonisti dell'azione ne rivelano l'intensità (particolarmente teologica), o anche ne amplificano le ripercussioni a lunga portata (cfr. Es 15,17; 1 Sam 2,10), che spetta ancora al racconto di esplorare prosaicamente (Veda Sonnet 2005).

#### 5.4. Analogie

La riserva biblica nella caratterizzazione dei personaggi è accompagnata da un ricorso permanente alle risorse dell'*analogia*. I rapporti di similitudine e di contrasto possono essere impostati espressamente all'interno di un episodio (Golia, impacciato nella sua armatura, contribuisce indirettamente alla caratterizzazione di Davide, libero nei suoi movimenti, 1 Sam 17) o di un ciclo (aggregando Davide con la sua lancia in 1 Sam 18,10–11 e 19,10, Saul diviene figura di Golia *redivivus*). Queste analogie operano particolarmente a favore di simultaneità temporali, essendo il confronto tra contemporanei sempre più pungente (così in 1 Sam 25,13–22: Davide mette in piedi un'operazione di rappresaglie nel momento in cui Abigail prende misure per neutralizzarla; in 1 Sam 30 e 31: Davide è vincitore al sud il giorno in cui Saul è sconfitto al nord). Questi rapporti, però, giocano anche su vasta scala. I personaggi biblici sono necessariamente compresi secondo il loro ordine d'apparizione, vale a dire in maniera sequenziale e cumulativa. Più una figura biblica è preceduta da racconti, più questa figura risponde di ciò che la precede, consciamente o inconsciamente. Un personaggio può essere cosciente del fatto che incrocia una storia già attestata, così Elia, quando prende la strada per l'Oreb (1 Re 19,8–18), o Ioab quando fa della morte d'Uria un'eco di quella d'Abimelech (2 Sam 11,21 e Gdc 9,51–53). Ma un personaggio può ugualmente rivisitare inconsciamente una situazione narrativa che lo precede nel corpus biblico. In questo caso è inabitato a sua insaputa da un personaggio anteriore, già familiare al lettore. Sotto molti aspetti, Salomone è in questo senso un nuovo Adamo, rivisitando «lato corte» il dramma del giardino (1 Re 3,9: discernimento fra bene e male; 1 Re 5,4–5: Stato-giardino dai due alberi; 1 Re 5,13: discorso zoologico e botanico; 1 Re 8,46: riferimento al peccato d'Adamo; 1 Re 11: ruolo della donna); o ancora Giosia riprende in sé molti tratti di Giosue (in rapporto al libro, all'alleanza e alla legge di Mosè [cfr. Gs 1,82; 24,25–26 e 2 Re 23,1–3.25]). Spetta allora al lettore di registrare e di scrutare i giri della storia, il modo in cui sembra ripetersi da una figura all'altra, in variazioni che possono andare fino all'inversione (cfr. Zakovitch). In altre parole, se i personaggi biblici hanno diritto ad una presentazione parsimoniosa, s'irrobustiscono d'analogie complesse con i loro antenati e contemporanei.

#### 5.5. Un casting inedito

Nella galleria dei suoi personaggi, la Bibbia si smarca dai canoni illustrati in altre letterature antiche, che distinguevano fra lo «stile elevato» della tragedia e dell'epopea (i loro nobili eroi dalle prodezze straordinarie, i loro intrighi amorosi o guerreschi, la loro propensione al sublime), e lo «stile basso», riservato alla commedia e alla satira (gli eroi fanno allora parte del popolo minuto, e le loro tribolazioni si prestano al riso) (cfr. Auerbach, 35–60). La Bibbia ignora tali distinzioni: gli eroi biblici possono appartenere a tutte le classi sociali (basti pensare ad Agar, serva di Abramo, a Davide, preso «di dietro al gregge», o alla vedova che implora Eliseo in 2 Re 4); non brillano sempre per le loro qualità né si distinguono con le loro virtù. Le azioni descritte non sono necessariamente eccezionali o straordinarie, e il quotidiano messo in scena è tutto tranne l'occasione di una farsa. E se la Bibbia

conosce anche il racconto epico, come quello della conquista di Giosuè o come le prodezze di Sansone (che mescolano tuttavia il burlesco al picaresco), questi racconti fanno piuttosto eccezione. In questo la letteratura biblica differisce da quella che il Vicino-Oriente antico ci ha trasmesso, esaltando i suoi eroi e le sue figure regali. Coi loro accenti critici verso le classi dirigenti d'Israele e di Giuda, i libri biblici «dei Re» sono ben lontani dagli Annali regali mesopotamici ed egiziani, in cui la critica dei sovrani è semplicemente impensabile. Questa libertà critica è regolarmente rappresentata «en abyme» nell'attitudine di certi personaggi profetici: «Appena lo vide, Acab disse ad Elia: “Sei tu la rovina di Israele!”. Quegli rispose: “Io non rovino Israele, ma piuttosto tu insieme con la tua famiglia, perché avete abbandonato i comandi di YHWH e tu hai seguito Baal” » (1 Re 18,17-18). Nel loro **casting** e nei loro rapporti, i personaggi biblici rivelano quindi l'intrusione di un principio (teologico) inedito, sconvolgendo i generi letterari e riordinando i rapporti sociali.

In maniera analoga, i racconti della Bibbia prediligono i **personaggi di secondo rango** – basti pensare a Giuseppe alla corte di Faraone, a Daniele alla corte di Babilonia o ad Ester, moglie del re di Persia. Se anche non dispongono della potenza suprema, sono loro, nella storia raccontata, che risolvono i problemi e innescano le azioni decisive. Ottengono questi risultati non con la forza o in virtù della loro autorità, ma per la persuasione, l'intelligenza o l'astuzia – le «armi» degli individui e dei gruppi deboli, com'è Israele, circondato da superpotenze. Questi personaggi «catalizzatori» si ritrovano anche negli intrecci «nazionali» o familiari, e spesso sotto tratti femminili: in Rt 3, Rut persuade Booz di sposarla durante la scena nell'aia; in 2 Re 4,28-30, la Sunammita ottiene dal profeta Elia di venire in persona a risuscitare il bambino che è appena morto; in 2 Re 5,2-3, la giovane schiava israelita indica al generale siriano Naaman la via da seguire per ottenere la guarigione.

## 5.6. Personaggi in chiaro-scuro

Sulla scia di E. M. Foster (*Aspects of the Novel* [1927]), l'analisi narrativa distingue volentieri i **personaggi «piatti»** (*flat characters*), costruiti attorno ad una sola qualità e quindi statici, e i **personaggi «rotondi»** (*round characters*), che si segnalano per la loro complessità: carichi di una pluralità di tratti, essi si evolvono dinamicamente. Come si presentano le cose nella Bibbia? Il racconto biblico evidenzia a colpo sicuro alcune figure ricche e complesse, particolarmente a causa della loro evoluzione (e in questo senso davvero «rotonde»). Mosè cambia non solo nel suo rapporto con la dizione (dapprima «pesante di bocca e pesante di lingua» [Es 4,10], finisce la sua carriera con discorsi-fiume nel Deuteronomio), ma anche nel suo rapporto con una missione che distingue poco a poco la sua sorte da quella del popolo. Le «età» di Davide sono in particolare quelle della sua evoluzione interiore, come futuro re e come padre assente, in un itinerario segnato di rovesciamenti imprevedibili, e il dramma di Salomone è quello della sua relazione progressivamente pervertita con il dono della sapienza. In Gen 37–44, non è un solo personaggio ma due che il lettore vede trasformarsi, passando dai propri interessi al senso della responsabilità familiare: Giuseppe e Giuda (che ha beneficiato dell'intervento di Tamar). Sono dunque «piatti» gli altri personaggi, che affiancano queste figure dinamiche o che succedono a loro? Lamech (Gen 4,23-24), il Faraone del racconto dell'esodo (Es 1–14) e Nabal (1 Sam 25,3.17.25) fanno apparentemente di tutto per meritare una tale qualificazione. Resta tuttavia che il modo di presentazione adottato dalla Bibbia accorda alla maggioranza dei personaggi un sorprendente rilievo, presentandoli in una forma di chiaro-scuro o sotto una luce intermittente, ben diversa dalla «luce uguale» che scende sui personaggi omerici (cfr. Auerbach, 20). «L'idea biblica di concepire il personaggio come (sovente) imprevedibile, per un verso impenetrabile, che emerge costantemente da una penombra di ambiguità per immergersi di nuovo», scrive Alter, «manifesta una maggior affinità con la sensibilità moderna rispetto a quella dell'epica greca. La rivoluzione monoteistica della coscienza ha profondamente alterato i modi in cui erano pensati sia l'uomo che Dio» (1990, 158 [cor.]). Personaggi come Abigail, Amnon, Assalonne o anche Sansone si rivelano quindi anche loro, al di là di certi tratti dominanti, irriducibili a qualunque tentativo di «appiattimento». Occorre aggiungerlo? Senza dubbio la presentazione biblica del personaggio (umano) deve molto alla concezione di un altro personaggio in chiaro-scuro, all'individualità indomabile e misteriosa: il personaggio di Dio.

## 6. Il punto di vista

- J.P. FOKKELMAN, *Narrative Art in Genesis. Specimens of Stylistic and Structural Analysis*, SSN 17, Assen – Amsterdam 1975, 50-55.
- A. RABATEL, « Points de vue et représentations du divin dans 1 Samuel 17,4-51 », in *Regards croisés sur la Bible. Études sur le point de vue. Actes du IIIe colloque international du Réseau de recherche en narrativité biblique. Paris 8-10 juin 2006*, LD, Paris 2007, 15-55.
- J.-P. SONNET, « À la croisée des mondes. Aspects narratifs et théologiques du point de vue dans la Bible hébraïque », in *Regards croisés sur la Bible*, 75-100.
- A. WENIN, « Le “point de vue raconté”, une catégorie utile pour étudier les récits bibliques ? L'exemple du meurtre d'Églôn par Éhud (Jdc 3,15-26a) », *ZAW* 120 (2008) 14-27.

Dato che mette in relazione degli agenti e delle visioni molteplici, spesso in conflitto, la drammatica biblica trova nel fenomeno del **punto di vista** una tecnica letteraria particolarmente preziosa nella sua impresa. Il punto di vista, del resto, entra in scena fin da Gen 1 nell'affermazione ripetuta del narratore: «Dio vide che era cosa buona» (Gen 1,4.10.12.18.21.25.31). Se l'identificazione del narratore passa per la domanda «chi racconta?», l'identificazione del punto di vista comprende domande tipo «con quali occhi le cose sono viste e con quali orecchi sono sentite?», «nella coscienza di chi si riflettono?», «nella prospettiva di chi sono espresse?». Nel caso di Gen 1,4, «Dio vide la luce che [era] buona cosa», in narratore riporta il punto di vista divino, assumendolo nel proprio discorso (e non in un discorso riportato, come in Gen 2,18: «YHWH Dio disse: “Non è buono che l'uomo sia solo”»). Facendo questo, il narratore manifesta che condivide la scala dei valori divini: ciò che Dio percepisce come bene o male è percepito e affermato tale dal narratore. Se l'inizio della Genesi mette in scena il primato della prospettiva divina, costituisce allo stesso tempo un narratore «capace» di questo punto di vista, e «abbinato» a questo. Il lettore, però, scopre fin da Gen 3,6 che il dramma può giocarsi nel *clash* dei punti di vista – ed in particolare attorno a ciò che è «buono»: «La donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza» (Gen 3,6). Che sia quello del narratore, del personaggio divino o dei personaggi umani, il punto di vista è così un elemento associato costantemente alla drammatica biblica.

Niente sfugge al **punto di vista del narratore**, filtro obbligato della narrazione. Il narratore però può modulare la sua (rap)presentazione delle cose. Rende talvolta percepibile il proprio punto di vista, in particolare tramite commenti espliciti («Ora gli uomini di Sòdoma erano *perversi* e grandi peccatori contro YHWH » [Gen 13,13]; «Mentre aprivano il cuore alla gioia ecco gli uomini della città, *gente iniqua*, circondarono la casa, bussando alla porta» [Gdc 19,22]), spesso abbinati al punto di vista divino («Ma ciò che Davide aveva fatto era *male* agli occhi di YHWH » [2 Sam 11,27]); in altre occasioni, il narratore presenta le cose in maniera relativamente «esterna»: «I Filistei stavano sul monte da una parte e Israele sul monte dall'altra parte e in mezzo c'era la valle» (1 Sam 17,3). Tuttavia, allo stesso modo di Dio che «vede il cuore» (1 Sam 16,7), il narratore può anche rivelare, mediante delle **visuali interiori** (*inside views*) le disposizioni interiori degli uni e degli altri: «Mentre l'arca di YHWH entrava nella città di Davide, Mikal, figlia di Saul, guardò dalla finestra; vedendo il re Davide che saltava e danzava dinanzi a YHWH, *lo dispreggiò in cuor suo*» (2 Sam 6,16). Questo facendo, il narratore raggiunge ed esprime il **punto di vista** interno **del personaggio** (di cui la finestra di Mikal è la metonimia).

Ogni apparizione del discorso citato dei personaggi, evidenziamolo, è l'occasione di un tale cambiamento del punto di vista. In particolare, è il caso dei «monologhi interiori» di cui abbiamo trattato in precedenza. Presentando ciò che il personaggio dice «nel suo cuore/dentro di se», il narratore mette il lettore improvvisamente di fronte ad un punto di vista particolare: «Davide disse nel suo cuore: “Certo un giorno o l'altro perirò per mano di Saul...” » (1 Sam 27,1; cfr. Gen 8,21; 17,17; 18,12; 27,41; Dt 8,17; 1 Sam 1,13; 27,1; 1 Re 12,26; Est 6,6; ma anche, senza riferimento al «cuore», Gen 6,7; 28,16-17; Es 2,14; 3,3). I verbi di percezione e di conoscenza rappresentano anch'essi un'occasione per fare incursione nella prospettiva del personaggio. Così in Gen 38, nell'alternanza fra

il punto di vista di Tamar (v. 14 : «Allora Tamar si tolse gli abiti vedovili, si coprì con il velo e se lo avvolse intorno, poi si pose a sedere all'ingresso di Enaim, che è sulla strada verso Timna. Aveva visto infatti che *Sela era ormai cresciuto, ma che lei non gli era stata data in moglie*» e di Giuda (v. 15: «Giuda la vide e la credette *una prostituta*, perché essa si era coperta la faccia»).

La particella וְהִנֵּה, «ed ecco», spesso associata ad un verbo di percezione, indica regolarmente (ma non sempre!) un tale cambiamento di prospettiva, introducendo il lettore nel punto di vista del personaggio. Dopo aver comunicato al lettore l'identità del visitatore di Abramo («YHWH apparve a lui alle Querce di Mamre, mentre egli sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno» [Gen 18,1]), il narratore fa vedere ciò che vede Abramo (Gen 18,2; cfr. anche Gen 22,13; 24,63; 31,10; 33,1; 37,25):

Egli alzò gli occhi e vide, ed ecco  
[punto di vista interno] *tre uomini in piedi presso di lui*

Nella più caratteristica delle sue forme, il fenomeno fa intervenire un verbo di percezione, la particella וְהִנֵּה ed una frase participiale. L'insieme è stato descritto come un fenomeno di «percezione indiretta libera»: la percezione del personaggio viene di fatto assunta nel discorso del narratore, come lo manifesta il «presso di lui» (e non «presso di me») in Gen 18,2.

I **sogni** dei personaggi biblici sono visioni a cui il lettore è associato «da dentro». Così nel caso del sogno di Giacobbe (Gen 28,12; cfr. Gen 37,7.9; 41,1-7):

Fece un sogno ed ecco:  
[punta di vista interno] *una scala poggiata sulla terra, la sua cima raggiungendo il cielo*

Quando si tratta dell'espressione del punto di vista, il racconto biblico è capace di sfumature molto sottili. Può far intervenire la differenza fra punto di vista percettivo e punto di vista riflessivo. È il caso in 2 Sam 18, al momento dell'arrivo dei messaggeri portatori della notizia funesta della morte di Assalonne: il narratore ci trasporta successivamente nello sguardo della sentinella e nella coscienza di Davide. A tre riprese, Davide alterna mediante un'analisi mentale le percezioni che gli trasmette la vedetta: «La sentinella salì sul tetto della porta dal lato del muro; alzò gli occhi, guardò, ed ecco: un uomo corrente tutto solo. La sentinella gridò e avvertì il re. Il re disse: “Se è solo, porta una buona notizia”» (2 Sam 18,25; cfr. vv. 26 e 27). Il racconto costituisce una sequenza ed un intreccio tra un punto di visto sensoriale, ciò che percepisce la sentinella, ed uno psicologico, quello del padre temendo l'annuncio della morte del figlio.

Se il narratore adotta una prospettiva interna, è spesso perché vuole associare il lettore all'esperienza del personaggio nei momenti chiave dell'azione. In Gdc 11,34, Iefte torna vittorioso del campo di battaglia, dopo aver formulato il voto funesto: «Se tu mi metti nelle mani gli Ammoniti, la persona che uscirà per prima dalle porte di casa mia per venirmi incontro, quando tornerò vittorioso dagli Ammoniti, sarà per YHWH e io l'offrirò in olocausto» (Gdc 11,30-31). Iefte allora vede ciò che non avrebbe mai voluto vedere:

Iefte tornò a Mizpa, verso casa sua; ed ecco  
[punto di vista interno] *sua figlia uscendo gli incontro, con timpani e danze*

In certi momenti chiave, l'azione vera e propria è come sospesa, e il racconto ci lascia scoprire le cose rifratte nel prisma delle coscienze. È questo il caso in Gdc 4, dove Sisara muore per così dire due volte. Il generale cananeo muore una prima volta nel corso «esterno» dell'azione (la narrazione della prodezza di Giaele finisce al v. 21 con il verbo «morì»); una seconda volta nello sguardo di Barak: «Egli entrò da lei, ed ecco: Sisara steso morto con il picchetto nella tempia» (v. 22 ; cfr. 1 Sam 30,1-3).

I modi espliciti dell'espressione del punto di vista coabitano, e spesso si combinano, con il modo implicito, vale a dire il **punto di vista raccontato**. In un tale caso, la narrazione segue un personaggio passo dopo passo nei suoi spostamenti e nelle sue iniziative: «Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capì così nel luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo» (Gen 28,10-11); una tale narrazione sbocca tuttavia regolarmente in un atto percettivo o cognitivo ed in una formulazione esplicita del punto di vista: «Fece un sogno, ed ecco: una scala poggiata sulla terra» (v. 12).

È da osservare che il racconto biblico fa spazio all'espressione di tutti i punti di vista, e particolarmente a quello degli oppositori. Mentre Platone, nella *Repubblica*, mette i poeti in guardia rispetto all'uso della rappresentazione mimetica del punto di vista del «cattivo», fonte di possibile empatia e dunque minaccia per la repubblica (III, § 395), il narratore biblico non indietreggia davanti a niente a questo proposito. Ci associa ai calcoli di Geroboamo, che «disse nel suo cuore: "In questa situazione il regno potrebbe tornare alla casa di Davide..."» (1 Re 12,26), o d'Esau: «Si avvicinano i giorni del lutto per mio padre; allora ucciderò mio fratello Giacobbe» (Gen 27,41); abbiamo accesso, principalmente in stile diretto, al punto di vista menzognero degli uni (il serpente in Gen 3,1.4; Caino in Gen 4,10), idolatra degli altri (il popolo in Es 32,4), blasfemo di altri ancora (il gran coppiere assiro in 2 Re 18,28-36). Il rischio dell'empatia con i personaggi le cui visuali sono direttamente espresse non regge davanti all'interesse del confronto con i disegni degli uni e degli altri. Nella storia che racconta il narratore biblico, occorre esporre il lettore a tutto ciò che possono tramare i personaggi umani e a tutto ciò che può tramare Dio.

Nelle sue molteplici attestazioni, la tecnica del punto di vista evidenzia che il processo della **scoperta** – il passaggio dell'ignoranza ad una certa conoscenza (parziale, erronea), o ad una migliore conoscenza – si trova nel cuore dei racconti biblici. Sviluppi complessi o decisivi trovano spesso il loro compimento mediante il riflesso nelle coscienze (così la fede dei figli d'Israele al momento della presentazione iniziale di Mosè in Es 4,31; la loro fede in YHWH ed in Mosè una volta attraversato il mare [Es 14,31]; il loro timore davanti a Mosè quando scende della montagna con il viso raggianti [Es 34,30]). Non si deve dimenticare che un'altra istanza di scoperta è sempre coinvolta in questa arte di narrare: il lettore. Se il narratore precisa di tanti personaggi che essi «alzano gli occhi», «sentono», «si dicono nel loro cuore», «capiscono», capiscono male o non capiscono, è anche in vista del lettore, per stimolarne così la risposta interpretativa. «Voi avete visto quanto YHWH ha fatto sotto i vostri occhi, nel paese d'Egitto, al faraone, a tutti i suoi ministri e a tutto il suo paese; le prove grandiose che i tuoi occhi hanno visto, i segni e i grandi prodigi. Ma fino ad oggi YHWH non vi ha dato una mente per comprendere, né occhi per vedere, né orecchi per udire» (Dt 29,1-3): dietro la seconda generazione alla quale si indirizza il Mosè deuteronomico si profilano i lettori a venire. Nella sua retorica, Mosè tradisce l'intento ultimo dei libri biblici: che il lettore sia quello che abbia un «cuore per riconoscere, occhi per vedere, orecchi per sentire.»

## 7. La ripetizione

- F. ROSENZWEIG, «Il segreto della forma dei racconti biblici», in ID., *La Scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, Roma 1991, 77-9.
- J. ROUX, *La danse des femmes. Métamorphoses d'une scène type*, Le livre et le rouleau, Bruxelles 2009.
- A. WENIN, « Joseph interprète les rêves en prison (Genèse 40). Quelques fonctions de la répétition dans le récit biblique », in Ph. ABADIE, éd., *Mémoires d'Écriture (FS Pierre Gibert)*, Le livre et le rouleau 25, Bruxelles 2006, 259-273.

Nell'arte narrativa della Bibbia, talmente legata ad un rigoroso risparmio dei mezzi, il fenomeno della ripetizione è notevole in sé (lo è tanto più per i lettori occidentali che siamo, avvezzi ad un'arte letteraria allergica alla ripetizione). La presentazione che segue permetterà di prendere le misure del fenomeno, all'opera ai diversi livelli della narrazione (si veda Alter, *Arte della narrativa*, 65-83 e 112-140).

### 7.1. La parola chiave (*Leitwort*)

L'intreccio può essere sostenuto dalla ripetizione di una o di diverse **parole chiavi** (*Leitwort*). La radice verbale עִבַּד, «servire», segna in questo senso il racconto dell'esodo e invita a capirlo come passaggio dalla «servitù» (Es 1,13: «Gli Egiziani asservirono [וַיַּעֲבֹדוּ] i figli d'Israele brutalmente») al «servizio» (3,12: «quando tu avrai fatto uscire il popolo dall'Egitto, servirete [תַּעֲבֹדוּ] Dio su questo monte»). La continuità del ciclo di Giacobbe fra Gen 25,29-34 e 27,1-40 è sottolineata da un fenomeno d'eco fra le parole בְּכֹרָה, «diritto di primogenitura», e בְּרָכָה, «benedizione» (cfr. in particolare Gen 27,36). L'incontro di Giacobbe e Esaù in Gen 32,2-33,16 mette in campo in maniera insistente la parola פָּנִים, «faccia», e i suoi derivati. Descrivendo per primo il fenomeno, Martin Buber ha parlato di «*Leitwortstil*»; Franz Rosenzweig gli fa eco scrivendo: «una storia [biblica] è attrezzata da un concatenamento di parole identiche [...]. Il senso della narrazione non si chiarisce se non a partire dai segnali che il narratore ha distribuito sulla superficie del suo racconto, come altrettanti fanali» (138 [dal Fr.]).

### 7.2. Il motivo

La narrazione può anche essere scandita ed unificata dalla ricorrenza di un **motivo**: un'immagine concreta, una qualità sensoriale, un'azione, o un oggetto, associati o no al *Leitwort*. Le pietre accompagnano così la carriera di Giacobbe: in Gen 28,11 prende una pietra e ne fa il suo capezzale; al risveglio erige la pietra come memoriale (v. 18); in Gen 29,8, al momento dell'incontro con Rachele, Giacobbe rotola la pietra che ostruisce l'apertura del pozzo; al suo ritorno dalla Mesopotamia, conclude un patto reciproco di non-aggressione col suo suocero Labano ponendo al confine un cippo costituito da un mucchio di pietre (31,45-54), prima di erigere di nuovo una stele di pietra al suo ritorno a Betel in 35,14. Questo rapporto con le pietre sottolinea un tratto particolare del personaggio di Giacobbe, nel suo misurarsi costantemente con la resistenza delle cose. Quanto alla figura di Sansone (Gdc 13-16), essa è associata in maniera allusiva ma insistente al vocabolario e all'immagine del fuoco, a partire dalla fiamma dell'altare in cui sparisce l'angelo che annuncia la sua nascita (13,20) fino al suo modo di rompere i legacci «come si spezza un filo di stoppa qualora sente il fuoco» (16,9; cfr. 15,14), passando per l'incendio delle mietiture dei Filistei grazie alle volpi incendiarie (15,5) e il rogo su cui i Filistei bruciano la moglie di Sansone e suo padre come vendetta (15,6) – a tal punto che il fuoco diventa un'immagine di Sansone, forza cieca che si consuma insieme a tutto ciò che incrocia il suo cammino. Gli attrezzi liturgici del sacerdote di Mika sono elencati

quattro volte in Gdc 18 (vv. 14.17.18.20), e non senza ironia rispetto all'utilitarismo sincretista del sacerdote e dei suoi datori di lavoro.

### 7.3. Il tema

La ripetizione si osserva anche a livello del **tema**: un'idea che è parte del sistema di valori del racconto – sia essa di carattere morale, morale-psicologico, legale, politico, storiografico, teologico – è resa evidente tramite qualche schema ricorrente (associato sovente ad uno o più *Leitwörter*, o ad un motivo). Ad esempio: il favore concesso al più giovane nella Genesi, l'obbedienza opposta alla rivolta nella marcia nel deserto, il rigetto e l'elezione del re, o ancora la libertà del profeta di fronte al re nei libri di Samuele e dei Re.

### 7.4. La sequenza di azioni

Altro fenomeno caratteristico: quello della **sequenza d'azioni**, che concatena ripetutamente delle azioni codificate. La sua forma più corrente, tipica dei racconti popolari, è quella delle tre (o tre più una) ripetizioni consecutive, segnando ciascuna una progressione fino ad un momento cruciale. Così nelle tre catastrofi che distruggono tutti i beni di Giobbe, prima che una quarta faccia perire i figli (Gb 1,13-19), scandite dalle espressioni stereotipate: «Sono scampato io solo che ti racconto questo» e «Mentr'egli ancora parlava, entrò un altro e disse». Per tre volte l'asina di Balaam distingue ciò che suo padrone non vede – l'angelo di YHWH appostato di fronte a lei, su un cammino sempre più stretto. Occorre che Dio apra la bocca all'asina, picchiata a tre riprese, e che apra gli occhi del vedente, affinché Balaam acceda finalmente alla lezione data (Nm 22,22-35) (cfr. il triplice invio della colomba in Gen 8,6-12 e il quadruplice tentativo di Dalila in Gdc 16,1-21).

### 7.5. La scena-tipo

Il fenomeno della **scena-tipo** è senza dubbio quello in cui la ripetizione biblica si accompagna alle variazioni più raffinate. Come altre letterature tradizionali, i racconti biblici ricorrono a convenzioni letterarie per rendere diverse situazioni tipiche (il concetto di «scena-tipo» è del resto tratto dagli studi omerici [Walter AREND, *Die typischen Szenen bei Homer*, 1933]). Si tratta di un episodio che, concatenando in un ordine dato una serie di motivi caratteristici, è ripetuto in diversi racconti con delle varianti significative. L'esempio biblico più interessante è quello dell'incontro della futura fidanzata attorno al pozzo. Vi si ritrovano quattro motivi:

- (a) Il giovane eroe all'alba della sua carriera si reca in una terra straniera;
- (b) Presso un pozzo, incontra una o più «ragazze» (נָעָרָה) che vengono ad attingere acqua;
- (c) Uno di loro attinge acqua per l'altro o per abbeverare il bestiame;
- (d) La ragazza «corre» (רָץ) o «si affretta» (מָהֵר) a casa per annunciare la visita dello straniero, che è accolto nella famiglia, e la vicenda si conclude con un matrimonio.

Questo schema narrativo si ritrova in Gen 24; 29,1-14 e Es 2,15-22 (realizzazioni parziali e metamorfosi dello schema si leggono in 1 Sam 9,11-12 e Rt 2; cfr. anche Gv 4,1-42). In ciascuna delle occorrenze, la scena presenta caratteristiche proprie, abbinate al personaggio (o ai personaggi) e all'intreccio in cui figurano. In Gen 24, è Rebecca, la (futura) fidanzata, che domina la scena, mentre Isacco rimane sullo sfondo; in Gen 29, l'iniziativa ed il punto di vista provengono da Giacobbe, sempre sulla breccia; in Es 2, la brevità dell'episodio non impedisce l'inclusione di una scena di salvataggio – Mosè libera le sette figlie di Reuel (alias Ietro) da pecorai importuni. Altre scene-tipo sono state identificate: «l'annuncio della nascita dell'eroe alla madre sterile» (Gen 17,15-21; Gdc 13,2-7; 1 Sam 1; cfr. Lc 1,5-25); «la vocazione dell'eroe» (Es 3; Gdc 6; 1 Sam 3); «il banchetto d'investitura regale» (1 Sam 9,22-25; 16,3-5.11; 2 Sam 15,9-12; 1 Re 1,9-11.18-19.24-25), «le donne che escono all'incontro del guerriero vittorioso, cantando e ballando al suono dei tamburini» (Es 15,20; Gdc 11,34; 1 Sam 18,6). Il reperimento delle scene-tipo (da distinguere delle scene

semplicemente ripetute, che si tratti della presentazione di Sara e di Rebecca da parte di Abramo ed Isacco come loro «sorelle» [Gen 12,10-20; 20; 26,1-14], o di Mosè che colpisce la roccia [Es 17,1-7 e Nm 20,1-13]) rappresenta un contributo originale dell'approccio narrativo alla critica delle forme. In termini propriamente narrativi, il fenomeno illustra la propensione della Bibbia a far giocare analogie in sequenza, anche a lunga distanza.

## 7.6. Poetica della ripetizione

Il fenomeno della ripetizione manifesta quanto gli autori della Bibbia erano convinti della potenza della parola. La Genesi si apre del resto con un'enunciazione paradigmatica in materia, creatrice di decisive prime impressioni: יְהִי אוֹר וַיְהִי אוֹר, «Sia la luce!» e la luce fu» (Gen 1,3). L'efficacia dell'ordine divino è resa dalla ripresa delle parole enunciate, precedute da un semplice *waw* inversivo. Condensato in maniera estrema nel caso della parola creatrice, questo fenomeno si dispiega narrativamente nel racconto della storia, non senza far intervenire la libertà umana. «Dio disse a Abramo: “Vattene – וָאֵלֶּךְ ” [...] E se ne andò – וַיֵּלֶךְ –, Abramo, come YHWH gli aveva detto» (Gen 12,1.4). La costruzione del santuario del deserto riedita la sequenza creatrice «Sia [...] e fu», coinvolgendo ora la mediazione umana dell'orefice Bezaleel, al termine delle peripezie legate all'erezione del Vitello d'oro: «“Farai il propiziatorio d'oro puro” [...] E [Bezaleel] fece il propiziatorio d'oro puro» (Es 25,17 e 37,6). Ma spesso s'inscrive una distorsione nella ripresa delle parole, e questo fin da Gen 3 e la citazione del comando divino da parte del serpente. Dio aveva detto: «Tu potrai mangiare di tutti gli alberi del giardino; ma dell'albero... » (Gen 2,16); il serpente riformula: «È vero che Dio ha detto: “Non potrete mangiare di tutti gli alberi del giardino...” » (Gen 3,1). La posta in gioco in queste ripetizioni e riformulazioni è sottolineata da Alter: «Quando l'azione e il parlare degli uomini e di donne, visti sempre in qualche fatale movimento convergente con la direttiva divina o divergente da essa, ci vengono riportati nella narrativa biblica, la ripetizione pone continuamente le loro esistenze dentro a una intricata formulazione di parole. Continuamente, diventiamo consapevoli del potere delle parole di far accadere le cose. Dio, o uno dei suoi intermediari, o una autorità puramente umana, parla; l'uomo può ripetere e compiere le parole di rivelazione, ripetere e cancellare, ripetere e trasformare; ma c'è sempre il pressante messaggio originale con cui fare i conti, un messaggio che, nella potenza della sua concreta formulazione verbale, non può essere dimenticato o ignorato» (1990, 139-140). Spetta quindi al lettore di individuare le disparità tenui ma significative all'interno delle reiterazioni apparenti, i «nodi» di significazioni nuove che sorgono nella trama delle unità linguistiche ripetute. L'angelo che annuncia alla moglie di Manoach la nascita di Sansone precisa: «Il rasoio non passerà sulla sua testa, perché il ragazzo sarà un nazireo di Dio fin dal seno [materno]; egli comincerà a liberare Israele dalle mani dei Filistei» (Gdc 13,5). Ripetendo le cose a suo marito, la donna tralascia il riferimento al rasoio e sostituisce alla prospettiva della liberazione quella della morte dell'eroe – riquadrando l'intreccio in maniera stranamente premonitrice: «perché il ragazzo sarà un nazireo di Dio dal seno fino al giorno della sua morte» (v. 7). Al lettore il compito di dar prova di sagacità raddoppiata quando due scene intere si ripetono: l'essenziale si gioca nelle variazioni. I due episodi in cui Mosè percuote la roccia col suo bastone (Es 17,1-7 e Nm 20,1-13) potrebbero apparire equivalenti (sull'asse della selezione); mettono in gioco una serie di varianti, il cui senso si chiarisce in sequenza (sull'asse della combinazione): sono situati l'uno prima e l'altro dopo l'avvenimento delle «parole» del Sinai. Così nel caso dell'ordine divino: in Es 17,6, Dio aveva detto a Mose: «Percuoterai la roccia»; in Nm 20,8, dice a Mose ed Aronne: «Parlerete alla roccia»; Mose però percuote, ed a due riprese (v. 11), preferendo rieditare il gesto che ha già fatto buona prova piuttosto che affinare il suo ascolto profetico. Lette da vicino, le ripetizioni bibliche manifestano che la storia, quando è condotta da Dio, pur attraversata da analogie, non si ripete.

## Excursus : Dinamismo narrativo e strutture di composizione

J.P. FOKKELMAN, *Narrative Art in Genesis*, Assen 1975.

R. MEYNET, *Traité de rhétorique biblique*, Paris 2007.

J. T. WALSH, *Style and Structure in Biblical Hebrew Narrative*, Collegeville 2001.

Il reperimento dei fenomeni di ripetizione nella Bibbia ebraica ha preso una forma sistematica negli studi consacrati alle strutture di composizione – simmetriche, concentriche o parallele – che sottendono il racconto (come anche il poema, l'oracolo e il discorso). Ricorrenze linguistiche appaiono, a diversi livelli, all'interno delle unità narrative, ed alcuni autori (così Fokkelman, Walsh, Wénin) coordinano il reperimento di queste strutture, talvolta relativamente sofisticate, alla caratterizzazione dell'articolazione narrativa. Nell'episodio della torre di Babele in Gen 11,1-9, Fokkelman ha così identificato una doppia strutturazione (20-45). Il testo si organizza, da una parte, in modo parallelo:

- A *Tutta la terra... una lingua unica e delle parole uniche* (v. 1)  
 B «*Orsù! Mattoniamo [nilb<sup>e</sup>nâ] mattoni... e cuociamo...*» (v. 3)  
 C *costruiamo per noi una città...* (v. 4)  
 D *facciamoci un nome...*  
 E *per non essere dispersi sulla faccia di tutta la terra*»
- A' «Un popolo *unico ed una lingua unica...* per tutti loro...» (v. 6)  
 B' *Orsù! Scendiamo e confondiamo [havah... nab<sup>e</sup>lâ]...*» (v. 7)  
 C' *e cessarono di costruire la città* (v. 8)  
 D' *si chiamò suo nome : Babele* (v. 9)  
 E' *YHWH li disperse sulla faccia di tutta la terra.*

Ma lo stesso episodio presenta ugualmente una struttura simmetrica (nel caso specifico una struttura concentrica, vale a dire girando attorno al centro X):

- A *Tutta la terra era una lingua unica* (v. 1)  
 B *si stabilirono là* (v. 2)  
 C *dissero l'uomo a suo compagno* (v. 3)  
 D «*Orsù! Mattoniamo mattoni [havah... nilb<sup>e</sup>nâ]*  
 E *costruiamo per noi* (v. 4)  
 F *una città ed una torre e sua testa nei cieli...*»
- X E *YHWH scese per vedere* (v. 5)  
 F' *la città e la torre*  
 E' *che costruivano i figli d' Adamo*  
 D' «*Orsù! Scendiamo e confondiamo* (v. 7) *[nab<sup>e</sup>lâ]*  
 C' *perchè non comprendano più l'uomo la lingua del suo compagno*» (v. 7)  
 B' *e YHWH li disperse di là.* (v. 8)  
 A' *YHWH confuse la lingua di tutta la terra* (v. 9)

Il riconoscimento delle strutture di composizione è sempre un esercizio euristico benefico, costringendo l'esegeta ad aderire al tessuto linguistico delle narrative dentro i suoi limiti. La cultura della scrittura, nell'Israele antico, si è molto probabilmente accompagnata ad una pratica dell'organizzazione testuale stretta, reggendo il ritmo (temporale) della narrazione in articolazioni diverse (le due onde di un parallelismo; gli echi sempre più distanti di una simmetria). Non si deve dimenticare tuttavia che i nostri rilievi esegetici, nel loro sguardo panoramico, sovrastano il testo come un tutto offerto nello spazio, mentre l'arte della narrativa è essenzialmente un'arte del tempo. Un approccio propriamente narrativo chiederà sempre di convertire la strutturazione spaziale (astratta) in sequenza temporale (concreta), nel dinamismo della lettura, in cui il lettore va da un punto all'altro (da A a A', o ancora da A a X e da X a A') passando per tutti i punti intermedi, nella memoria e nell'anticipazione (la percepibilità degli echi nella lettura e nell'ascolto è quindi un elemento decisivo). In questo percorso sequenziale, il lettore fa inoltre intervenire parametri (di voci, di punto di vista, etc.) che sono particolarmente decisivi, e talvolta più pertinenti che le semplici ricorrenze nella tessitura delle parole.

## 8. La storia e le storie

- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Piccola Biblioteca Einaudi 35, Torino 1956.
- Y. AMIT, «The Dual Causality Principle and its Effects on Biblical Literature», *VT* 37 (1987) 385-400.
- P. RICŒUR, «Le récit interprétatif. Exégèse et théologie dans les récits de la Passion», *RSR* 73 (1985) 17-38.
- J.-P. SONNET, «“Il était un homme...” Le récit biblique entre universalité poétique et particularité historique», in S. KLIMIS – L. VAN EYNDE (éd.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles 2002, 175-187.
- M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington 1985.

### 8.1. Parabole e storiografia

La poetica narrativa della Bibbia descritta in queste pagine è rappresentata nel grande affresco storiografico che si estende dal libro della Genesi al libro dei Re, ma anche in testi che sono stati talvolta caratterizzati (nella tradizione ebraica antica, si veda particolarmente *b. Baba Bathra* 15b) come « parabole » – così i libri di Giobbe e di Giona. Una stessa arte narrativa caratterizza quindi scritti che appartengono al genere storiografico e scritti che hanno lo statuto di finzione. Con Sternberg (1985, 23-35), precisiamo a questo punto che il genere storiografico non si definisce in base al suo valore di verità (e dunque dalla storicità degli avvenimenti riferiti) ma dalla sua *pretesa* di verità – pretesa di raccontare la storia; in maniera analoga, la finzione non è un tessuto d’invenzioni libere (tanti elementi di una finzione possono essere tratti dalla storia) ma un discorso letterario che *richiama* l’invenzione libera. Perché l’insieme Gen-Re *sostiene* di raccontare la storia d’Israele e delle nazioni, delle « generazioni » del cielo e della terra fino all’« anno trentasette della deportazione di Ioiachin, re di Giuda » (2 Re 25,27), esso appartiene al genere storiografico, e lo fa ricorrendo alle convenzioni della storiografia antica. Le procedure di questa coincidono solo parzialmente con quelle della storiografia critica; Tucidide e Erodoto, per esempio, non esitavano a mettere sulla bocca dei loro eroi discorsi inventati che i documenti non garantivano, ma rendevano solamente plausibili (e gli storiografi mesopotamici, ittiti ed egiziani facevano lo stesso). La pretesa dell’insieme Gen-Re di raccontare la storia non è solamente compatibile con la cultura antica ; essa è anche richiesta dalla teleologia di questi scritti. Questi libri si rivolgono in fatti ad un popolo definito dal suo passato, a cui viene intimato di custodire viva la sua memoria (si veda Dt 5,15; 8,2; 15,15; 16,12; 24,18.22, ed i riferimenti al « memoriale » in Es 12,14; 13,9; 17,14). E poiché il Dio della Bibbia si presenta come l’unico, la storiografia biblica rivendica una simile esclusività. Come l’ha sottolineato Auerbach in *Mimesis*, la Bibbia sostiene di raccontare *la* storia – l’unica e sola verità che, come Dio stesso, non sopporta rivale (si veda 16-17). (Parlare così, è dare spazio alla pretesa dei libri in questione, e prolungare razionalmente la loro proposta. Una tale prospettiva non dispensa per niente il lettore moderno dell’inchiesta storico-critica; piuttosto lo impegna in essa, tanto è vero che leggere la Bibbia nella modernità è leggerla criticamente in tutte le sue dimensioni, nella sua coerenza interna e il suo intento generico come nei suoi condizionamenti redazionali e storici.)

La pretesa storiografica della Bibbia si riconosce in due maniere, eterogenee ma complementari. Da una parte, la Bibbia fa regolarmente appello a documenti sopravvissuti del passato, in una maniera che annuncia paradossalmente la storiografia moderna. Costumi del presente sono delucidati (Gen 32,33), nomi e detti in vigore sono messi in rapporto con la loro origine (1 Sam 19,24; 2 Sam 5,6-8), monumenti ricevono una ragione d’essere insieme ad un ancoraggio nella storia (Dt 3,11; 2 Sam 18,18), e si fa appello a documenti scritti quali il libro del Giusto (2 Sam 1,17) o gli annali regali (« Le altre gesta di Salomone, le sue azioni e la sua sapienza, non sono forse descritte nel libro della gesta di Salomone? » [1 Re 11,41 e *passim* ]). Qualunque sia il valore di verità dei riferimenti e

delle spiegazioni forniti, la loro presenza rafforza la pretesa di verità storica del racconto, ancorando il discorso in aspetti pubblici ed accessibili della realtà. D'altra parte, lo stesso racconto mette in rilievo aspetti non pubblici e non verificabili della realtà (monologhi interiori, vedute interiori, punti di vista interni, ecc.), e questo grazie al concorso di un narratore onnisciente. La narrazione anonima ed onnisciente è certo un segnale di finzione letteraria nel racconto moderno; nella letteratura antica, lo stesso modello è investito, in quanto veicolo della tradizione immemorabile, di una autorità soprannaturale che contribuisce all'autorità storiografica del racconto.

## 8.2. Storiografia, teologia ed arte del racconto

Il progetto storiografico della Bibbia è simultaneamente un'impresa teologica: lo sviluppo della storia intrattiene un rapporto permanente con ciò che il narratore riferisce o lascia presentire del disegno di Dio. Il punto importante, però, è di osservare che fra questi due parametri – teologico e storiografico –, l'arte narrativa costituisce, nella Bibbia, la mediazione obbligata. Il compimento (iniziato, portato a termine, eluso, differito) del disegno di Dio nella storia si scopre in altrettante storie. È nella narrazione dei destini umani che il lettore assiste allo choc fra disegno divino e contingenza della storia. «Vattene dal tuo paese, dalla tua patria e dalla casa di tuo padre, verso il paese che io ti indicherò», ingiunge Dio a Abramo, «Farò di te un grande popolo [...] e in te si diranno benedette tutte le famiglie della terra» (Gen 12,2.3). Il lettore deve chiedersi se non ci sia stato un errore di persona, visto che il narratore ha preso cura di precisare prima: «la moglie di Abram si chiamava Sarai [...]. Sarai fu sterile e non aveva figli» (11,29-30). La combinazione del disegno trascendente con il piano delle contingenze riappare alcuni versetti più avanti, quando si apprende che anche lo stesso paese promesso è colpito da una certa forma di sterilità: «Venne una carestia nel paese e Abram scese in Egitto per soggiornarvi, perché la carestia gravava sul paese» (12,10). Ma è quando la contingenza della storia prende la forma di atti umani che l'arte narrativa della Bibbia dà la sua piena misura. Sceso in Egitto a causa della carestia, Abramo si mette al sicuro mentre mette sua moglie in pericolo: «Di dunque che tu sei mia sorella, perché io sia trattato bene per causa tua e io viva per riguardo a te» (12,13). Depositario della promessa di Dio, Abramo espone Sarai al desiderio (ed al seme) d'altri uomini, Faraone in testa. Riferendosi al saggio di Alter, *L'Arte della narrativa biblica*, Paul Ricœur scrive: «Ciò che ha colpito Alter, nei più drammatici di questi racconti, è il fatto che il testo intende comunicare la convinzione che il disegno divino, sebbene *ineluttabile*, non si realizza se non con il tramite di ciò che chiama il *ricalcitare* umano.» Questo confronto del disegno di Dio con le libertà umane capricciose o refrattarie è, aggiunge Ricœur, «una teologia che *genera del narrativo*, meglio, una teologia che chiama il modo narrativo come il suo modo ermeneutico maggiore» (18-19): solo un racconto «ben orchestrato», fra suspense, curiosità e sorpresa, può far presagire ciò che, coniugato a tali contingenze e resistenze, il disegno divino fa nonostante il suo cammino. «Dove è Sara, tua moglie?» (e non tua sorella), chiederanno i visitatori a Abramo prima di far sentire alla futura matriarca ciò che il patriarca già sa (Gen 17,19.21): la nascita avverrà *all'interno* della coppia (Gen 18,9). Tante «storie» ben raccontate fra Gen 12 e Gen 18, ma esse, ed esse solo, e non una forma di comunicazione didattica o dogmatica, fanno scoprire la maniera in cui il disegno originale s'avvera e persevera attraverso le contingenze della storia. L'arte della narrativa biblica mostra forse tutto il suo spessore negli episodi e cicli che illustrano la «causalità duale» (si veda Amit): mettendo in primo piano l'autonomia dei personaggi umani mentre il personaggio di Dio si è come ritirato dietro le quinte, questi racconti fanno sottilmente capire che nell'intreccio umano progredisce quello di Dio. Sono per esempio le iniziative d'Assalonne che precipitano sulla casa di Davide il castigo annunciato da Dio (2 Sam 12,11-12); e sono le iniziative di Giuseppe che catalizzano nella famiglia di Giacobbe il disegno del Dio che ha «concepito “per bene”» ciò che gli uomini avevano «concepito “per male”» (Gen 50,20). In ogni modo, quando la libertà umana degli uni e degli altri si coniuga al disegno di Dio, occorrono tante storie per raccontare la Storia.