

LUCIANO ZAPPELLA

«IO NARRERÒ TUTTE  
LE TUE MERA VIGLIE »

Manuale di analisi narrativa biblica



Bergamo 2010

## PREFAZIONE

Questo lavoro non ha altra ambizione che di offrire, a chi ne è digiuno/a o a chi conserva solo vaghe reminescenze di studi liceali, gli strumenti di base per entrare nel mondo del racconto biblico. Il lettore e la lettrice non vi troveranno particolari elementi di originalità, bensì, come da manuale, un repertorio di riferimenti essenziali da cui partire per ulteriori approfondimenti.

Ogni capitolo presenta una struttura ricorrente: nella prima parte, vengono presentati i principali contributi teorici della narratologia, mentre nella seconda ci si sofferma, con opportuni esempi, sulla narratività biblica.

Al termine dell'esposizione è stato posto un Dizionario dei termini usati in narratologia.

Si è cercato infine di limitare le note alle indicazioni bibliografiche.

L.Z.



## CAPITOLO I

### Questioni preliminari

#### 1. Breve storia del metodo narrativo

##### *1.1 Dal New Criticism all'analisi narrativa*

Fino ai primi decenni del XX secolo, l'esegesi biblica presenta una solida impostazione storico-critica, finalizzata a indagare l'origine dei testi, la loro stratificazione redazionale, la loro evoluzione. Si parla quindi di **storia della redazione** (*Redaktionsgeschichte*), che considera gli autori come dei redattori che rielaborano e fissano tradizioni orali o scritte più antiche, di **storia delle forme** (*Formgeschichte*), che studia la tradizione orale precedente alla messa per iscritto dei testi biblici, di **storia della tradizione** (*Traditionsgeschichte*), che studia il contenuto della trasmissione orale, e di **storia della trasmissione** (*Überlieferungsgeschichte*), che studia la modalità della trasmissione orale.

A partire dalla metà del XX secolo, nei paesi anglosassoni si sviluppa il **New Criticism**, una scuola critica che, superando l'approccio storico, sociologico e psicologico, intende riportare l'opera letteraria alla sua autonomia di "manufatto". La sua metodologia può essere così riassunta<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Cfr. Wellek – Warren 1956, 1981<sup>2</sup>; Amit 2001.

- più che uno strumento per ricostruire il passato e l'identità dell'autore, il testo deve essere considerato in sé, nella sua autonomia estetica;
- di conseguenza, la forma, che è possibile analizzare in modo oggettivo e "scientifico", prende il sopravvento rispetto al contenuto;
- il testo esprime il suo significato autonomamente e non grazie a fattori esterni.

Se è vero che l'analisi narrativa dipende in larga misura dal *New Criticism*, è altrettanto vero che diversi studiosi hanno espresso non pochi dubbi sulla totale oggettività dei testi, sul loro significato universale e sull'onnipotenza dell'autore. Il *New Criticism* viene integrato e, per certi versi, corretto dal *Reader Response Criticism* (analisi della risposta del lettore), una corrente critica che, sulla scia di W. Iser<sup>2</sup>, sottolinea come il significato dei testi dipenda dalla soggettività del lettore. Ne consegue che il significato di un testo, in quanto frutto dello scambio tra testo e lettore, varia da lettore a lettore.

### 1.2 L'analisi narrativa

Ove si prescinda dalla metodologia midrashica, che potrebbe essere considerata il precedente più remoto dell'approccio narrativo<sup>3</sup>, sono tre gli autori che hanno cominciato a far intravedere la qualità letteraria del testo biblico, sottolineando la stretta connessione tra forma e contenuto: FRANZ ROSENZWEIG (1886–1929), MARTIN BUBER (1878–1965)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Iser 1974, 1980, 1996; Eco 1979.

<sup>3</sup> «Colui che analizza scientificamente la Bibbia sul piano letterario ha da imparare più dai commentari tradizionali che non dall'analisi scientifica moderna» (Alter 1990, p. 22; cfr. le sue stesse precisazioni in *Ibid.*). Significative anche le parole di Sternberg 1985, p. xiii-xiv: «La mia ammirazione per il loro [= gli antichi rabbini] genio interpretativo – e non uso il termine alla leggera – è pari soltanto alla diversità delle mie scelte rispetto ai loro presupposti e alle licenze che si prendono. Ad un livello più elevato di quello del metodo, più profondo di quello della banale opposizione tra ricerca e creazione, il loro modo di spiegarsi con il linguaggio biblico rimane una fonte impareggiabile di stimolo e di liberazione».

<sup>4</sup> I loro saggi sono raccolti in *Die Schrift und ihre Verdeutschung*, Schocken, Berlin 1936 (trad. ingl. *Scripture and Translation*, Indiana University Press, Bloomington 1994).

e ERIK AUERBACH (1892-1957)<sup>5</sup>. Un'altra opera a suo modo pionieristica e fondativa è quella di MEIR WEISS, che introduce il concetto di "interpretazione totale"<sup>6</sup>, un approccio sincronico ai testi biblici teso a far risaltare il nesso tra forma e contenuto. Da notare come tutti gli autori citati sin qui siano ebrei, europei o israeliani, in qualche modo eredi della metodologia midrashica.

È soprattutto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, in particolare in ambiente statunitense, che si infittiscono gli studi, a partire da due testi fondamentali quali quelli di ROBERT ALTER e MEIR STERNBERG<sup>7</sup>. L'elemento di novità è rappresentato dal fatto che non ci si limita più a considerare brevi sezioni di testo, ma si affrontano sezioni più ampie, interi cicli narrativi<sup>8</sup>, interi libri<sup>9</sup>, fino a veri e propri com-

---

<sup>5</sup> Cfr. in particolare il I cap. di *Mimesis*, «La cicatrice di Ulisse» (Auerbach 1956, pp. 3-29).

<sup>6</sup> *The Bible from Within. The Method of Total Interpretation*, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem 1984. Si tratta della traduzione inglese dell'originale ebraico *Hammiqra' Kidmûtô*, Jerusalem 1962, 1967<sup>2</sup>. Dello stesso Weiss, cfr. anche «The Poetics of Biblical narrative: Researching the Biblical Narrative according to the Latest Methods of Literary Criticism», in *Molad* 2, 402-406.

<sup>7</sup> Alter 1990 e Sternberg 1985.

<sup>8</sup> Cfr. C. Conroy, *Absalom Absalom! Narrative and Language in 2 Sam 13-20*, (Analecta Biblica 81), Pontificio Istituto Biblico, Roma 1978; D. Jobling, *The sense of Biblical Narrative: Three Structural Analyses in the Old Testament (1 Samuel 13-31, Numbers 11-12, 1 Kings 17-18)*, Journal for the Study of Old Testament Supplement 7, Sheffield 1978; Eslinger, *Kingship of God in Crisis. A Close Reading of 1 Samuel 1-12* (Bible and Literature Series 10), Almond (ISOT Press), Sheffield 1985; Aletti 1991, 1996; Wénin 2005, 2007, 2008.

<sup>9</sup> J.P. Fokkelman, *Narrative Art in Genesis*, Assen - Amsterdam 1975; Id., *King David. Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. Vol. I*, Van Gorcum, Assen - Maastricht 1981; Id., *The Crossing Fates. Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. Vol. II*, Van Gorcum, Assen - Maastricht 1986; Id., *Throne and City. Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. Vol. III*, Van Gorcum, Assen - Maastricht 1990; Id., *Vow and Desire: Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. Vol. IV*, Van Gorcum, Assen - Maastricht 1993; Webb, *The Book of the Judges. An Integrated Reading* (Journal for the Study of Old Testament Supplement 46), JSOT Press, Sheffield 1987; L.R. Klein, *The Triumph of Irony in the Book of Judges* (Bible and Literature Series 14; ISOTS 68), The Almond Press-Sheffield Academic Presse, Sheffield 1988.

menti<sup>10</sup> che mettono in risalto i capisaldi dell'approccio narrativo, vale a dire l'idea che bisogna considerare il testo nella sua globalità e nella sua forma finale: esso presenta un'unità autoriale che va sviscerata anche quando (o soprattutto quando) presenta tensioni e contraddizioni.

Di grande importanza anche la scuola francofona (ricordo in particolare: Jean-Louis Ska, Daniel Marguerat, André Wénin, Jean-Pierre Sonnet, Elisabeth Parmentier, Jean-Daniel Macchi, Yvan Bourquin) riunita intorno al *Réseau de recherche en analyse narrative des textes bibliques* (RRENAB), nato con l'intento di promuovere e coordinare la ricerca in analisi narrativa<sup>11</sup>.

### 1.3 I criteri di fondo dell'analisi narrativa

Rimandando alla trattazione le varie fasi dell'analisi narrativa, possiamo fin d'ora individuare i tre assi portanti che reggono l'intero edificio: a) dal testo come fonte storica al testo in sé; b) il rapporto tra narrazione e ideologia; c. il ruolo del lettore.

#### 1.3.1 Il testo in sé

È noto che la Bibbia presenta diverse versioni di uno stesso episodio (le cosiddette "scene-tipo"<sup>12</sup>): l'annunciazione della nascita dell'eroe alla madre sterile; l'incontro al pozzo con il futuro fidanzato; il testamento dell'eroe morente; la prova di iniziazione; le scene di riconoscimento; il pericolo nel deserto. L'esegesi storica considera que-

---

<sup>10</sup> Cfr. R. Alter – F. Kermode, *The Literary Guide to the Bible*, Collins, Cambridge 1987; L. Ryken, L.– T. Longman III, *A Complete Literary Guide to the Bible*, Zondervan, Grand Rapids 1993; R.B. Dillard.– T. Longman III, *An Introduction to the Old Testament*, Zondervan, Grand Rapids 1994; L.E. Keck, (ed.), *The New Interpreter's Bible. A Commentary in Twelve Volumes*, Nashville, Abingdon Press 1994–2002; Resseguie 2008.

<sup>11</sup> Cfr. la raccolta di saggi in D. Marguerat (ed.), *La Bible en récits. Colloque international d'analyse narrative des textes de la Bible*, Lausanne (mars 2002) (Le Monde de la Bible), Labor et Fides, Genève 2003; Focant – Wénin 2005; AA.VV., *Regards croisés sur la Bible: Études sur le point de vue (Actes du IIIe colloque international du RRENAB Paris, 8–10 juin 2006)*, (Lectio divina), Cerf, Paris 2007.

<sup>12</sup> Il termine viene mutuato dagli studi sull'epica omerica.

ste scene come «strutture ricorrenti in maniera uniforme di un modello o schema (*pattern*), anziché le molteplici variazioni del modello stesso che ogni sistema di convenzione letteraria inventa. Per di più la critica delle forme utilizza questi modelli a scopo archeologico – per sostenere ipotesi sulle funzioni sociali del testo, la sua evoluzione storica e via dicendo»<sup>13</sup>.

Proprio analizzando una di queste scena-tipo, quella dell'incontro al pozzo, presente in Gen 24,10–61 (Abramo e Rebecca), in Gen 29,1–20 (Giacobbe e Rachele) e in Es 2,15b–21 (Mosè e le sette sorelle di Reuel), R. Alter sottolinea come tutte queste ricorrenze siano il segno di una raffinata arte narrativa. Come sottolinea J.L. Ska, Alter «non cerca le tracce di clan seminomadi, di costumi popolari o di tradizioni vicine al folclore. Lo sfondo dei testi non è di natura storica, ma linguistica e letteraria. Esso è fatto di tutte le potenzialità della lingua. D'altra parte, l'analisi tende a privilegiare lo studio dei personaggi e dei loro caratteri»<sup>14</sup>. La conclusione di Alter è eloquente:

La forza espressiva archetipa di questa scena-tipo nel suo insieme risulta con grande chiarezza. L'uscita dell'eroe dal cerchio familiare ristretto (...) per scoprire una compagna nel mondo esterno è raffigurata nel viaggio del giovane verso una terra straniera; o forse il paese straniero è soprattutto un correlativo geografico della semplice alterità femminile della futura moglie. Il pozzo come oasi è, ovviamente, il simbolo della fertilità e con ogni verosimiglianza anche un simbolo femminile. L'atto di attingere acqua dal pozzo è un gesto che stabilisce, emblematicamente, un legame – maschio-femmina, ospite-ospitante, benefattore-beneficiario – fra lo straniero e la ragazza, e il suo risultato adeguato è costituito dal correre eccitato a portare la notizia, dai gesti di ospitalità, e dalla celebrazione del fidanzamento. La trama della scena-tipo quindi rappresenta drammaticamente il congiungersi, nel matrimonio, di parti che non si conoscono a vicenda. Può darsi che la sua più antica origine sia da ricercarsi in tradizioni di folclore prebiblico, ma è questa un'ipotesi che resta di importanza periferica in ordine alla comprensione dell'uso *letterario* della scena. E, in ogni caso, ciò che interessa veramente – come in ogni arte originale – non è lo schema della convenzione, ma quanto si fa in ciascuna applicazione individuale dello schema, per dargli un taglio improvviso di innovazione,

---

<sup>13</sup> Alter 1990, p. 65.

<sup>14</sup> Ska 1992, p. 41.

o perfino per riformularlo radicalmente in funzione degli obiettivi perseguiti dall'immaginazione dell'autore<sup>15</sup>.

### 1.3.2 Narrazione e ideologia: il ruolo del narratore

«Ideologia della narrazione e narrazione dell'ideologia» è il suggestivo titolo del III capitolo della fondamentale opera di Meir Sternberg *The Poetics of Biblical Narrative*. È merito di Sternberg aver svolto considerazioni assai istruttive sulla peculiarità del narratore biblico, specialmente laddove coglie la differenza profonda tra l'epica mesopotamica e omerica e quella biblica: mentre il narratore omerico «si trova al di sopra degli dèi, dando loro accesso al sapere dei vari statuti in funzione delle sue istanze»<sup>16</sup>, il narratore biblico dà prova di una onniscienza che è strettamente legata all'onniscienza divina<sup>17</sup>. In effetti, nella narrazione biblica il personaggio di Dio è più onnisciente che onnipotente: si potrebbe dire che l'onniscienza del narratore sia un dono del Dio onnisciente<sup>18</sup>.

Ne risulta uno stretto collegamento tra tecnica narrativa e “rivoluzione monoteistica”, ben messo in risalto da R. Alter:

Mai ci coglie il sospetto fondato che il narratore biblico ignori tutto ciò che c'è da sapere sulle motivazioni e sui sentimenti, sulla natura morale e sulla condizione spirituale dei suoi personaggi, anche se (...) è estremamente cauto quando si tratta di condividere questa sua onniscienza con i lettori. Se ci invitasse a partecipare in pieno alla sua conoscenza globale, alla maniera di un romanziere vittoriano col suo stile discorsivo, l'effetto sarebbe di aprirci gli occhi e di farci diventare “simili a Dio, conoscendo il bene e il male”. La sua decisione tipicamente monoteistica è destinata a condurci ad una conoscenza che è quella della carne e del sangue: il personaggio ci è rivelato anzitutto attraverso il discorso, l'azione, il gesto, con tutte le ambiguità che questi elementi comportano; la motivazione, anche se non sempre, è lasciata nell'ombra; sovente siamo in grado di trarre conclusioni plausibili sui personaggi e i loro destini, ma molto resta

<sup>15</sup> Alter 1990, p. 71 (corsivo dell'Autore).

<sup>16</sup> Sternberg 1985, p. 89

<sup>17</sup> «Tutto dipende da una rivoluzione epistemologica che ha spostato il centro di gravità dall'esistenza alla conoscenza» (Sternberg 1985, p. 88).

<sup>18</sup> Sui rapporti tra onniscienza e reticenza, cfr. più avanti cap. II § 3.3.

questione di congettura e persino di molteplici possibilità, tutte accattivanti<sup>19</sup>.

### 1.3.3 Il ruolo del lettore

Sulla scia della narratologia, l'esegesi biblica si è sintonizzata sul lettore<sup>20</sup>. Come sottolinea P. Ricœur, «il testo termina la sua corsa fuori da se stesso nell'atto della lettura», il testo «diventa il figlio adottivo della comunità dei lettori»<sup>21</sup>. Superando le frontiere dello strutturalismo, l'analisi narrativa intende evidenziare gli effetti di senso del testo sul lettore, o sulla comunità dei lettori. Passa quindi in secondo piano la struttura del testo e prende invece il sopravvento l'analisi delle strategie retoriche messe in atto dal narratore per produrre effetti di senso sul lettore.

Una volta affermata la centralità del lettore, resta da chiedersi chi è il lettore, anche perché ci può essere il rischio che il lettore non sia altro che il prodotto dell'immaginazione del critico. D. Marguerat sintetizza il problema enucleando due posizioni:

Prima posizione: si definisce "lettore" l'immagine del narratario come emerge dalla strategia narrativa: il narratore attribuisce al lettore una competenza (per esempio la conoscenza delle Scritture), presuppone da parte sua delle informazioni (per esempio sulla cultura ebraica e la geografia di Israele) oppure gli attribuisce una ignoranza che cerca di colmare: è quello che chiamerei il *lettore codificato*. Ma è anche possibile considerare il lettore che il narratore vuole costruire con il suo testo: si tratta allora dell'insieme, non delle sue competenze, ma degli effetti che il testo cerca di esercitare su di lui. È un lettore auspicato più che postulato, ideale più che registrato. Lo si può definire il *lettore costruito*<sup>22</sup>.

Su questa base, Marguerat distingue tra *uditorio narrativo* (l'insieme dei lettori codificati, con le loro competenze, la loro cultura,

<sup>19</sup> Alter 1990, p. 191.

<sup>20</sup> Cfr. il saggio introduttivo di D. Marguerat, *L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, in Id. 2003b, pp. 13-40.

<sup>21</sup> P. Ricœur, «Eloge de la lecture», *Etudes théologiques et religieuses* 64 (1989), 395-405 (cit. a p. 403 e 404).

<sup>22</sup> Marguerat 2003b, pp. 21-22.

il loro sapere, la loro ignoranza) e *uditorio autoriale* (l'insieme dei lettori che il narratore vuole modificare, dispiegando a suo vantaggio il mondo del racconto).

## 2. L'analisi narrativa biblica: finalità e metodo

Come detto, l'analisi narrativa si basa sull'idea che ogni racconto mira a produrre nel lettore degli effetti di senso. Essa parte da due domande: **a.** con quali modalità il testo entra in comunicazione con il lettore? **b.** in che modo il testo è significativo per chi lo legge?

### 2.1 Un approccio pragmatico

A differenza del metodo storico-critico, l'analisi narrativa non si occupa della genesi del testo e della sua storia (prospettiva diacronica), ma del testo così come si presenta (prospettiva sincronica)<sup>23</sup>. Allo stesso modo, non cerca di risalire dal testo alla dimensione storica dell'autore reale e dei destinatari primi; non si muove quindi in una prospettiva "archeologica". Inoltre, mentre il metodo storico-critico nega la coerenza dei testi biblici, ritenendoli l'esito di assemblaggi avvenuti nel tempo, e si limita a considerare i loro autori dei meri compilatori più o meno abili, l'analisi narrativa assume come un dato di fatto che i testi siano coerenti sul piano narrativo. La sua domanda è questa: «Che ruolo gioca l'arte letteraria *nella formazione del racconto biblico*»<sup>24</sup>.

Il suo intento è di analizzare la dinamica comunicativa che si istaura tra il testo e il lettore<sup>25</sup>, il quale non può che essere un lettore implicito.

---

<sup>23</sup> Si tenga però presente la precisazione di Sonnet 2008, p. 48: «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"».

<sup>24</sup> Alter 1990, p. 13 (corsivo dell'Autore).

<sup>25</sup> «Il vero autore del racconto non è soltanto chi lo racconta, ma anche, e a volte maggiormente, chi lo ascolta» (Genette 1976, p. 310).

La diade *testo-lettore* (da intendere nella duplice direzione del lettore che legge il testo e del testo che “legge” il lettore) fa sì che l’analisi narrativa sia un approccio pragmatico.

Più che al “cosa si narra” (cioè alla storia, *story*), l’analisi narrativa è interessata al “come si narra” (cioè al discorso, *discourse*). Ciò dipende dal fatto che una medesima storia può essere narrata in modo diverso a seconda degli effetti di senso che il narratore intende suscitare nel lettore.

Tali effetti di senso sono il risultato di un consapevole montaggio narrativo o costruzione del discorso, che l’analisi narrativa è chiamata ad indagare. Come sottolinea D. Marguerat, le domande che l’analisi narrativa si pone sono le seguenti : «Su quali elementi lavora la lettura? Che strategia ha messo in atto il narratore per orientare la lettura? Quale dinamica si svolge tra il detto e il non-detto del testo? Con quali mezzi il narratore fa scattare l’adesione o la repulsione nei confronti dei personaggi? Come rende noto il suo sistema di valori? Cosa nasconde al lettore?»<sup>26</sup>.

## 2.2 *Il mondo del racconto*

Un testo narrativo presenta una serie di elementi costitutivi la cui analisi dettagliata (non necessariamente in quest’ordine) consente di entrare nel mondo del testo.

### 2.2.1 La delimitazione del testo

È importante individuare le indicazioni di tempo e di spazio, la vicenda, i personaggi e i temi che permettono di delimitare un macro- o un micro-racconto (chiusura del testo, *closure*). Una volta delimitato il testo, bisogna cogliere la successione delle scene e la loro progressione narrativa (sequenza narrativa).

### 2.2.2 La «voce» narrativa

---

<sup>26</sup> Marguerat 1996, p. 1.

La voce narrativa è una finzione letteraria e indica colui che racconta, secondo una determinata strategia, i fatti. La sua presenza nel testo è soggetta a numerose possibilità: può essere dotato di una sua identità o essere anonimo; può narrare in prima o in terza persona, essere parte o meno della vicenda narrata, essere onnisciente oppure no, affidabile o reticente. Nel corso dell'analisi, bisogna chiedersi "chi" parla e "come" parla.

Nel caso della narrazione biblica, il narratore è quasi sempre anonimo e onnisciente<sup>27</sup> (sa tutto della storia che narra e conosce i pensieri più riposti dei personaggi, anche di Dio); spesso, però, non abusa della sua onniscienza, anzi mantiene un certo riserbo, limitandosi a fornire al lettore gli elementi essenziali per comprendere il racconto. Nella maggior parte dei casi, è un narratore affidabile rispetto alla sua narrazione.

### 2.2.3 L'intreccio

A differenza della *fabula*, cioè l'ordine logico-cronologico dei fatti, l'intreccio costituisce la struttura narrativa prescelta dall'autore per redigere il testo. In sede di analisi occorre anzitutto individuare le cinque tappe principali in cui si articola l'intreccio:

1. la situazione iniziale o esposizione;
2. l'azione complicante che determina l'annodamento ovvero l'inizio del conflitto che sta alla base della tensione narrativa;
3. l'azione trasformatrice, cioè il punto di svolta che fa passare dalla situazione iniziale a quella finale;
4. lo scioglimento, cioè la fine della tensione narrativa e la ricomposizione / trasformazione della situazione iniziale;
5. la situazione finale o epilogo.

È evidente che queste tappe non si presentano in modo meccanico; occorre pertanto indagare lo spazio assegnato ad ognuna di esse, i legami che si stabiliscono, le corrispondenze e le differenze.

Altro elemento importante ai fini dell'analisi è l'individuazione delle diverse tipologie di intreccio. In un *intreccio di risoluzione*, per esempio, l'azione trasformatrice risolve una situazione problematica (u-

---

<sup>27</sup> Cfr. Ska 2003.

na malattia, una morte, una catastrofe naturale, ecc.), mentre in un *intreccio di rivelazione*, l'azione trasformatrice mira a rivelare l'identità di un personaggio. Un racconto può giocare su questi due tipi di intreccio.

Da ultimo, bisogna tener presente che l'esposizione o l'epilogo possono essere assenti, soprattutto se il racconto costituisce un episodio di una sequenza più ampia; in questo caso, ciò che precede presenta determinati personaggi, tempi e luoghi, mentre ciò che segue mostra i prolungamenti.

#### 2.2.4 I personaggi

Questa parte dell'analisi risulta particolarmente delicata e complessa, anche in relazione alla tipologia del racconto. Il "personaggio" è una figura, non necessariamente umana, che svolge un determinato ruolo all'interno del racconto; in quanto tale, può essere individuale o collettivo.

Sarà quindi bene anzitutto tracciare una mappa delle funzioni semantiche svolte dai personaggi, sulla base del modello attanziale: il soggetto, l'oggetto, l'aiutante e l'oppositore.

In relazione al ruolo, bisogna individuare la figura del *protagonista* (svolge un ruolo centrale nello sviluppo dell'intreccio), della *spalla* (è il contraltare del protagonista), del *figurante* (svolge un ruolo passivo nello sviluppo dell'intreccio), della *comparsa*.

In relazione alla tipologia, ci si deve chiedere quali sia la loro caratterizzazione psicologica: vi sono infatti personaggi a tutto tondo (dotati di una pluralità di tratti psicologici e descritti con una forte consistenza narrativa) e personaggi piatti (dotati di pochi tratti psicologici e descritti con poca consistenza narrativa), personaggi dinamici (presentano una evoluzione psicologica nel corso del racconto) e personaggi statici (non presentano evoluzione psicologica).

Un altro aspetto importante nell'analisi dei personaggi è la loro costruzione da parte del narratore. Si tenga presente infatti che il personaggio è creato a insindacabile discrezione del narratore: è costui a farsi garante del suo grado di affidabilità (o inaffidabilità), della sua consistenza psicologica, delle sue mancanze. Di conseguenza, indagare le

modalità attraverso le quali il narratore costruisce i personaggi è di capitale importanza per far risaltare gli effetti di senso prodotti sul lettore. È di tutta evidenza che gli effetti di senso saranno diversi a seconda che il narratore susciti nel lettore dei sentimenti di comunione, di identificazione o di antipatia per i personaggi.

Il narratore può presentare i personaggi secondo due modalità: o attraverso un modo narrativo (*telling*), cioè fornendo elementi di informazione e di descrizione, esprimendo giudizi morali, esplicitando motivazioni, sentimenti e intenzioni, oppure attraverso un modo scenico (*showing*), cioè limitandosi a narrare le azioni, le parole e/o i pensieri dei personaggi.

Tra le modalità di rappresentazione dei personaggi di cui può disporre il narratore, particolare importanza assume la focalizzazione, termine che viene mutuato dal cinema: i diversi gradi di “messa a fuoco” producono un diverso grado di distanza tra il lettore e la narrazione. Con la *focalizzazione zero* (panoramica), il narratore esce dalla cornice della materia narrata e offre al lettore una serie di informazioni sui personaggi che il lettore non può conoscere. Con la *focalizzazione esterna* (piano fisso) il narratore inserisce il lettore nella cornice del racconto conducendolo a vedere e a sapere ciò che vedono e sanno i personaggi. Con la *focalizzazione interna* (primo piano) il narratore porta il lettore a conoscere l’interiorità del personaggio.

### 2.2.5 Il tempo

Dal momento che il racconto è una successione cronologica di eventi, la dimensione del tempo è una componente essenziale. Partendo dalla distinzione tra *tempo della storia*, cioè l’effettiva durata dei fatti narrati, e *tempo del racconto*, cioè il tempo impiegato dal narratore, bisognerà anzitutto chiedersi quale sia l’ordine cronologico dei fatti, se cioè vi siano anticipazioni (prolessi) o retrospezioni (analessi); anticipare e posticipare un fatto, rispetto all’ordine cronologico, è scelta dettata dalla strategia narrativa, quindi elemento decisivo per la partecipazione del lettore.

Vi è poi da tener presente la *durata*, cioè la velocità e il ritmo del racconto, determinata dal rapporto tra tempo della storia e tempo del

racconto. Bisognerà quindi individuare i fenomeni di accelerazione, quando cioè un fatto è narrato in poche righe (sommario) o in poche parole (ellissi), pagine di equilibrio, quando c'è sostanziale coincidenza tra tempo del racconto e tempo della storia (scena), e di rallentamento, quando la vicenda avanza lentamente (analisi) o è del tutto ferma (pausa).

Un altro aspetto importante della gestione del tempo da parte del narratore è la *frequenza*, che può far vita a un racconto singolativo, quando si racconta una volta ciò che è avvenuto una volta, ripetitivo, quando si racconta più volte ciò che è avvenuto una sola volta, iterativo, quando si racconta una sola volta ciò che è avvenuto più volte.

#### 2.2.6 Il patto narrativo

Come s'è detto, l'analisi narrativa sottolinea con forza l'effetto che il mondo del racconto esercita sul mondo del lettore. Tra l'autore implicito, con le sue strategie narrative, e il lettore implicito, con le sue aspettative, si sviluppa una sorta di collaborazione, basata sul patto narrativo. Nell'analisi di un testo narrativo si dovranno dunque individuare le "clausole" del patto, vale a dire le scelte operate dall'autore implicito per chiamare in causa il lettore implicito.

Esse possono essere così riassunte: l'uso di un determinato genere letterario, la soppressione di determinati fatti, la volontà di spiazzare o confortare il lettore, la volontà di innescare nel lettore un processo di identificazione o di repulsione, la volontà di coinvolgere il lettore nel processo di interpretazione del testo.

### 3. La narrativa biblica come fiction

Si può studiare il racconto biblico facendo ricorso alle categorie valutative e interpretative tipiche della *fiction* (narrativa di invenzione)? È lecito considerare il testo biblico alla stregua di un romanzo? Non c'è il rischio di una *diminutio* che lascia sullo sfondo, se non addirittura cancella, la dimensione teologica del testo? E, infine, è possibile sostenere che la risposta del lettore biblico sia analoga a quella di un lettore di

*fiction*? Queste le obiezioni che vengono rivolte all'analisi narrativa e che necessitano di una risposta.

### 3.1 Tra storia sacra e narrativa di invenzione

Normalmente si afferma che la Bibbia racconta una storia sacra. Tuttavia, tranne che negli approcci letteralisti, nessuno pensa più che quanto narrato nella Bibbia sia storicamente avvenuto. Si tratta dunque del racconto oggettivo di fatti realmente accaduti (*history*) oppure di una narrazione (*story*), nel senso della presenza di «un agente (poco importa che sia umano o meno), uno stato iniziale, una serie di mutamenti orientati nel tempo, e prodotti da cause (che non è necessario specificare a ogni costo) fino a un risultato finale (sia esso transitorio o interlocutorio)»<sup>28</sup>? Quella biblica è la narrazione di un mito o di una storia?

Sulla base di Herbert Schneidau<sup>29</sup>, R. Alter definisce la narrazione biblica in termini di «narrativa di finzione storicizzata» e di «storia romanizzata»<sup>30</sup>. Secondo lui,

questi racconti non sono, a rigor di termini, storiografia, ma piuttosto rifacimento immaginativo della storia ad opera di uno scrittore di talento che organizza i suoi materiali lungo la linea di determinate tendenze, propensioni, tematiche, e secondo una notevole dose di intuizione della psicologia dei personaggi. Egli si sente totalmente libero, non si dimentichi, di inventare per i suoi personaggi monologhi interiori; di attribuire loro sentimenti, intenzioni, o motivazioni, quando li sceglie; di fornire dialoghi 'riprodotti' parola per parola (è uno dei maestri della letteratura in questo campo) per determinate occasioni nelle quali nessuno, fuorché gli attori stessi, avrebbero potuto conoscere esattamente quanto si disse. Nei confronti della storia israelitica l'autore delle storie di Davide ha, fondamentalmente, il medesimo rapporto che caratterizza Shakespeare nei suoi drammi storici nei confronti della storia inglese. Shakespeare, naturalmente, non era libero di far perdere ad Enrico V la battaglia di Agincourt, o di permettere a qualcun

---

<sup>28</sup> Così Eco 1979, p. 142.

<sup>29</sup> H. V. Schneidau, *Sacred Discontent: The Bible and Western Tradition*, University of California Press, Berkeley 1977, p. 215.

<sup>30</sup> Alter 1990, pp. 38-39.

altro di guidare le armate inglesi in quell'occasione, ma, operando a partire dai suggerimenti della tradizione storica, poté inventare una specie di *Bildungsroman*, di romanzo educativo, per il giovane principe Hal; poté circondare questo principe di personaggi inventati, destinati a servire da contrasto, da specchio, da ostacolo, o da aiuto nella sua crescita; poté creare un linguaggio ed una psicologia per il re che costituiscono creazioni proprie dello scrittore, e trasformare il materiale fornitogli dalla storia in una grandiosa proiezione della umana possibilità. È, essenzialmente, quanto fa l'autore del ciclo di Davide per Davide stesso, per Saul, Abner, Joab, Gionata, Assalonne, Mical, Abigail e per tutta una serie di altri personaggi<sup>31</sup>.

M. Sternberg presenta invece una posizione più critica: dopo aver affermato che «lo scritto storiografico non è un resoconto dei fatti – di ciò che è “realmente avvenuto” – ma un discorso che rivendica il suo essere un resoconto dei fatti» e che «lo scritto di invenzione non è un intreccio di libere invenzioni ma un discorso che rivendica la libertà di invenzione»<sup>32</sup>, alla domanda se la Bibbia appartenga al genere storico o al genere romanzesco («does the Bible belong to the historical or the fictional genre?»), risponde: «Il racconto è sicuramente storiografico, lo è indubbiamente a motivo della sua teleologia, e lo è a maggior ragione se consideriamo il suo periodo storico e il suo ambiente»<sup>33</sup>. Come potrebbe essere diversamente visto che il popolo ebraico è definito da un passato di cui bisogna continuamente fare memoria? Già Auerbach faceva notare che

si possono elevare innumerevoli obiezioni storico-critiche contro la guerra di Troia e contro i viaggi di Ulisse, e tuttavia essi producono sul lettore l'effetto voluto da Omero, ma chi non crede al sacrificio d'Abramo non può fare del racconto l'uso per cui fu scritto. Anzi, occorre andare oltre. La pretesa di verità della Bibbia non soltanto è più urgente che in Omero, ma è tirannica, esclude ogni altra pretesa. Il mondo delle storie della Sa-

---

<sup>31</sup> Alter 1990, pp. 51-52.

<sup>32</sup> Sternberg 1985, p. 25.

<sup>33</sup> Sternberg 1985, p. 30. Occorre precisare che il racconto storiografico di cui si sta parlando è costituito dalla sezione che abbraccia il libro della Genesi fino a 2Re.

cra Scrittura non s'accontenta di voler essere la vera realtà storica, ma afferma d'essere l'unica vera<sup>34</sup>.

La conclusione di Sternberg è che

se il racconto fosse scritto o letto come una narrativa di invenzione, allora Dio passerebbe dalla condizione di signore della storia a quella di un prodotto di immaginazione, con esiti disastrosi. (...) Da qui la determinazione della Bibbia a santificare e rendere obbligatoria la credenza letterale nel passato (*literal belief in the past*). La Bibbia non rivendica soltanto lo statuto di storia, ma, come sostiene a ragione Erich Auerbach, pretende di raccontare *la* storia – la sola e unica verità che, come Dio stesso, non tollera rivali [...]. Supponiamo che il racconto della creazione faccia nascere nel suo pubblico la reazione “Ma i Babilonesi raccontano una storia diversa” o che il ciclo dell'Esodo susciti la protesta “Ma gli Egizi negano tutta la faccenda!”. Forse che il narratore biblico alzerebbe le spalle, come farebbe ogni romanziere che si rispetti? Pensare così sarebbe una follia, intendendo follia interpretativa, tanto teleologica quanto teologica<sup>35</sup>.

Per dirla con H. Meschonnic, «la specificità retorica dei testi biblici è di essere parabola in quanto sono una Storia, sono una retorica in quanto sono una Storia»<sup>36</sup>.

### 3.2 Il racconto biblico tra teologia e verità

Come si diceva sopra, la Bibbia non è solo storia, ma soprattutto storia *sacra*. L'aggettivo insiste sulla dimensione teologica del testo. Un approccio narrativo non rischia di mettere in secondo piano l'essenza stessa della Bibbia, riducendola a puro racconto?

Non c'è parola che crea, senza racconto della creazione; non c'è Logos che si incarna, senza il racconto dell'incarnazione. In fondo, la Bibbia non è un trattato teologico-dogmatico, ma il racconto di un'esperienza di fede. E lungi dall'essere personaggi ideali e stereotipati, i personaggi biblici sono essere umani in continua evoluzione, con i

<sup>34</sup> Auerbach 1956, p. 17.

<sup>35</sup> Sternberg 1985, p. 32.

<sup>36</sup> H. Meschonnic, «Poétique du sacré dans la Bible», in *Pour la poétique II. Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973, p. 289. Cfr. in proposito J.-P. Sonnet 2002.

loro alti e bassi (spesso più bassi che alti). Se dunque la narrazione è la modalità prevalente, ciò dipende dal fatto che il racconto è modalità pedagogica per eccellenza: la dimensione narrativa non è qualcosa di accessorio, ma è categoria fondamentale dell'esistenza umana, tanto che si può parlare di una pedagogia narrativa. Sottolinea giustamente E. Parmentier: «Il racconto non è soltanto una storia con un messaggio. La storia è il messaggio: narrandolo, lo fa accadere. Facendo finta di raccontare la storia di un altro, spinge il lettore in una storia che è anche sua»<sup>37</sup>.

Ecco allora che quella biblica è essenzialmente una teologia narrativa. Valorizzare la dimensione estetica del racconto biblico significa svelare la teologia che lo sottende. Infatti, «il modello narrativo parte dall'idea che la teologia non è in primo luogo dell'ordine del cognitivo e del misurabile, ma dell'esperienza di un incontro tra gli umani e Dio. Questa esperienza ha certo bisogno, per essere interpretata con fedeltà, di venire formulata. Ma è la categoria della testimonianza che comanda l'adeguamento alla teologia a un linguaggio vicino alla vita, un linguaggio che sa narrare l'ineffabile dell'esperienza della grazia»<sup>38</sup>.

### 3.3 *Quale risposta per quel lettore*

Visto che l'analisi narrativa punta la sua attenzione sulla risposta del lettore (*reader response*) e visto che la Bibbia esibisce la sua pretesa di cambiare la vita, di chiamare alla conversione, al ricordo che si fa scelta esistenziale («Tutto ciò che il Signore ha detto, noi le faremo»: Es 24,3), ci si può chiedere se la risposta da parte del lettore richiesta dalla Bibbia possa essere equiparata a quella che viene richiesta da un romanzo. Ma anche un romanzo, come fa notare J.-L. Ska, «invita il lettore a scoprire una parte nuova della realtà umana. Il romanzo contiene una visione delle cose presentate in maniera tale che il lettore possa ricostruirla usando tutte le proprie facoltà intellettuali e spirituali. Ogni racconto del genere *fiction* è come una carta che permette al lettore di avventurarsi in territori sempre nuovi dell'esperienza umana»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Parmentier 2003, p. 115.

<sup>38</sup> Parmentier 2007, p. 201.

<sup>39</sup> Ska 1994, pp. 143-144.

Del resto,

anche la narrativa biblica invita il proprio lettore a percorrere un campo di esperienza. Che il tipo di esperienza sia prima religioso ha certo la sua importanza, ma non tocca l'essenziale, poiché esistono anche romanzi religiosi (...). Più che il contenuto dell'esperienza, ciò che importa nella narrazione biblica è il tipo di risposta che include, a nostro parere, un elemento che mette in gioco la libertà di scelta del lettore. La verità che la Bibbia presenta non è solo una parte della verità sulla vita o sul destino umano, ma una scelta che impegna l'esistenza del suo lettore virtuale. Certo, il lettore non è costretto a scegliere, e tutti i lettori della Bibbia non si convertono all'ebraismo o al cristianesimo. Anche questo aspetto fa parte delle caratteristiche più importanti della Bibbia. Infatti, essa rispetta al massimo la libertà del suo lettore, diversamente da molte letterature ideologiche. Ma la Bibbia fa capire quale sia la posta della lettura. Vi sono problemi essenziali dell'esistenza, del destino di un popolo e di tutti i suoi membri nell'Antico Testamento (con la sua dimensione universale), e dell'intera umanità del Nuovo Testamento. [...] Tuttavia (...) la Bibbia procede con molta discrezione. La scelta della forma narrativa, invece delle forme letterarie più ideologiche come i discorsi di propaganda o le arringhe politiche, procede da una pedagogia che merita tutta la nostra attenzione<sup>40</sup>.

D'altra parte, «l'arte non è la vita, è sempre artificio, è sempre mimesi; ma l'arte è *la cosa più vicina alla vita*»<sup>41</sup>. La Bibbia è l'incontro di due libertà, quella divina e quella umana, da una parte, e quella del narratore (narratore) e quella del lettore (implicito), dall'altra.

---

<sup>40</sup> Ska 1994, p. 144.

<sup>41</sup> Wood 2010, p. 152 (corsivo dell'Autore).