

# Entrare nel mondo del racconto: introduzione all'analisi narrativa

di Daniel Marguerat

© Daniel Marguerat, *Entrer dans le monde du récit*, in: *Cahier Évangile* n° 127 (mars 2004), pp. 6-22.  
© 2006 S.B.E.V. (Service Biblique catholique Évangile et Vie, 8, rue Jean Bart - 75006 Paris; [www.bible-service.net](http://www.bible-service.net)).  
(traduzione dal francese di Luciano Zappella)

## 0. Introduzione

La magia di un racconto è la sua capacità di costruire un mondo. Basta una frase. «Nel principio Dio creò i cieli e la terra. La terra era informe e vuota» (Gen 1,1-2). Una frase e il narratore apre uno spazio che il lettore e la lettrice sono invitati ad abitare. Il potere di attrazione del racconto è di dispiegare un mondo che il lettore si appresta a percorrere, un mondo popolato di personaggi, condotto in un'azione in cui il narratore ha predisposto sorprese e nuovi sviluppi. Sollecitando l'immaginazione del lettore, il racconto, in un batter d'occhio, fa viaggiare nello spazio e nel tempo. Magia del «c'era una volta...».

Ora, a ben vedere, percorrere il mondo di un testo non è un'operazione così semplice come potrebbe sembrare. In effetti, il mondo di finzione che il racconto propone al lettore, che dispiega davanti a lui, è una costruzione complessa che si compone di una trama, di una rete di personaggi, di una gestione del tempo, di una lettura dello spazio, di un sistema di valori, di un codice di comunicazione. È intessuta di detto e non detto, di avanzate e di ritorni. Ha le sue chiarezze e le sue oscurità.

Prendiamo il racconto biblico delle origini (Gen 1-3). Le figure convocate dal testo affluiscono. L'acqua e il secco, terra e cielo, mondo vegetale e mondo animale; in seguito, di fronte alla coppia umana primordiale, l'emergere del divieto, l'intervento di un serpente che parla, la trasgressione sorpresa da un Dio che passeggia nel giardino delle delizie. Un codice di rappresentazione, proprio dell'universo mitico, influenza il racconto. Ogni testo allinea una serie di figure disposte secondo un codice, e tale codice deve essere decifrato, o imparato dal lettore, in modo che non confonda il racconto delle origini con un corso di storia e di geografia.

È infatti il lettore, la lettrice, che dispiegano il mondo del testo con l'operazione della lettura. Sono loro che danno vita a questo mondo a partire da ciò che il testo dice, o anche da ciò che non dice ma presuppone implicitamente. Nel suo libro *Lector in fabula* (1985) Umberto Eco ha sviluppato la nozione di «cooperazione interpretativa del lettore». Con tale espressione intende dire che il testo, per essere letto, richiede da parte del lettore una cooperazione attiva, un lavoro di decodificazione che ogni autore si attende e si augura. Anzi, il narratore, se vuole essere capito, favorirà e guiderà il lavoro del lettore, senza il quale il testo rimane morto.

Tra il testo e il mondo del racconto si frappone l'operazione della lettura, grazie alla quale il lettore giungerà a costruire e a abitare l'universo che il testo gli propone. Il testo è quindi il dormiente che la lettura risveglia. Si è sottratto al suo autore e ai suoi lettori originari (coloro per i quali il testo è stato originariamente scritto) per terminare il suo percorso nella ricezione offertagli dal lettore. Ne deriva che «il testo, rimasto orfano di suo padre, l'autore, diventa il figlio adottivo della comunità dei lettori» (Paul Ricœur).

Ma su quali elementi si basa la lettura? Quale strategia ha adottato il narratore per orientare la lettura? Come conferisce il ritmo alla sua narrazione? Con quali mezzi suscita adesione o repulsione verso i suoi personaggi? Come fa a far conoscere il suo sistema di valori? Cosa nasconde al lettore? Ecco il tipo di domande a cui si interessa l'analisi narrativa.

L'analisi narrativa si propone di determinare *attraverso quali procedure il narratore costruisce un racconto di cui l'operazione della lettura libera l'universo narrativo*. Essa si dota dei mezzi con cui identificare l'architettura narrativa del testo che, con l'atto della lettura, dispiega il mondo nel quale il lettore e la lettrice sono invitati ad entrare.

Il mio intento è di introdurre all'analisi narrativa presentando la sua storia, le sue sfide e gli strumenti che ha creato. Questa introduzione si svolgerà in cinque momenti. Il primo definisce lo scopo dell'analisi narrativa confrontandola con altri approcci, tenendo conto del fatto che ogni lettura si definisce sulla base degli interrogativi che rivolge al testo. Il secondo traccia brevemente la storia dell'analisi narrativa, per far cogliere quali fattori hanno condotto all'affermarsi di questo tipo di lettura. Il terzo momento sarà metodologico: quali sono gli strumenti concettuali creati per questa lettura? Il quarto illustrerà il procedimento con l'aiuto di esempi. Una conclusione valuterà infine le possibilità offerte da questo tipo di lettura.

Prima di entrare nel merito, fissiamo qualche definizione. Si definisce *racconto* ogni discorso che enuncia dei fatti articolati tra loro da una successione nel tempo (ordine cronologico) e da un nesso di causalità (ordine di configurazione). A differenza della descrizione («l'uomo camminava sulla riva del mare»), il racconto necessita pochissimo di un'azione causalmente legata alla precedente. La *narratività* è l'insieme delle caratteristiche tramite le quali un testo (o un'opera) si fa riconoscere come racconto. Lo studio scientifico della *narratività* è l'oggetto di una disciplina chiamata *narratologia*.

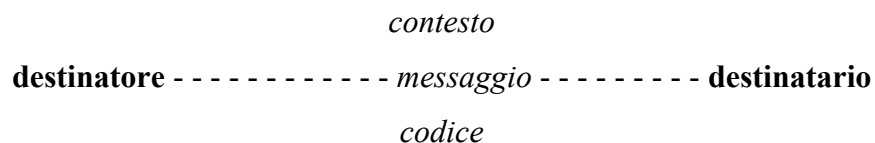
## 1. La scopo dell'analisi narrativa

Il testo biblico, come ogni testo, si presta a diverse letture. Nessuna può pretendere di essere la «migliore», per la semplice ragione che ogni lettura ha il suo scopo specifico. Ogni lettura si definisce tramite la domanda che rivolge al testo. E, senza dubbio, la risposta ottenuta dipende dall'interrogativo. Una lettura psicologica della Bibbia raggrupperà nel testo gli indizi che le consentano di cogliere nella scrittura l'emergere dell'inconscio; non avrebbe il diritto di sostituirsi ad un'altra lettura che, per esempio, sarà interessata a individuare i tratti della costruzione retorica del testo. Ogni lettura si presenta davanti al testo con una domanda; tale domanda mette in campo un interrogativo per rispondere al quale ha plasmato degli strumenti metodologici.

### 1.1. Gli elementi della comunicazione

Qual è lo scopo dell'analisi narrativa? La sua specificità apparirà nel confronto con due altri tipi di lettura della Bibbia: l'analisi storico-critica e l'analisi strutturale (o semiotica). Per spiegarmi, mi baso sullo schema del linguista Roman Jakobson (1896-1982) che formalizza la comunicazione verbale (cfr. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002).

Quando qualcuno (il destinatario) rivolge un messaggio a un altro (il destinatario), l'atto di comunicazione può essere così schematizzato:



Ogni messaggio verbale possiede una duplice dimensione: il contesto e il codice. Se io dico «ponte», mi capite perché sapete distinguere il fonema /ponte/ da /fonte/: abbiamo in comune un codice linguistico. Ma se mi capite è anche perché sapete che la parola «ponte» indica un'opera che scavalca un fiume; il contesto a cui rinvia la parola ci è altrettanto noto. Un messaggio verbale ha dunque due facce: da una parte, rinvia al contesto, cioè al mondo rappresentato (la sua funzione referenziale); dall'altra, rinvia ad un insieme di segni verbali regolati da un codice linguistico (la sua funzione metalinguistica). Queste due dimensioni sono allineate lungo l'asse verticale (contesto-messaggio-codice), che si chiama asse della rappresentazione.

Questa doppia dimensione della comunicazione verbale consente di cogliere lo scopo dell'analisi storico-critica e quello dell'analisi strutturale e di mostrare come esse si situino su traiettorie diverse.

L'analisi storico-critica (o critica storica) risponde alla domanda: *cosa dice il testo?* Essa si concentra sulla funzione referenziale, il polo nord dell'asse della rappresentazione: si tratta di ricostruire storicamente il contesto a cui il testo rinvia. A questa domanda, ne segue un'altra: *su quali tradizioni si basa l'autore e a chi rivolge il suo scritto?* È la posizione del giornalista: cosa dice il testimone e qual è la fonte della sua informazione?

L'analisi strutturale (o semiotica) risponde alla domanda: *come il testo produce senso?* Il testo viene letto come un sistema di segni di cui si tratta di cogliere l'organizzazione in rete. Ci si colloca qui sul polo sud dell'asse della rappresentazione. È la posizione dello studioso di grammatica: come si organizza il discorso?

L'analisi narrativa non si colloca né sul polo del contesto né sul polo del codice. Non la si deve cercare sull'asse verticale della rappresentazione, ma sull'asse orizzontale (destinatore-messaggio-destinatario), cioè sull'asse della comunicazione. La sua domanda è: *quale effetto esercita il testo sul destinatario?* La ricerca si interessa al modo in cui il destinatario comunica il suo messaggio al destinatario; essa verte sulla configurazione che consente al messaggio di ottenere il suo effetto su di lui. È la posizione dell'informatico: attraverso quali canali passa la comunicazione?

Insisto: ogni interrogativo ha la sua legittimità, ma non ognuno conduce agli stessi risultati. È dalla fecondità del suo interrogativo e dalla prestazione dei suoi strumenti che si valuta una lettura.

### 1.2. La frattura originaria

A questo punto, si pone una domanda, che sembra semplice ma non lo è: cosa intende l'analisi narrativa con messaggio? Partiamo da una constatazione evidente: ci sono mille modi di raccontare la stessa storia. Ne fornisco due esempi.

Primo racconto: *In un bel pomeriggio di primavera, Nathalie passeggia e passa sul ponte che scavalca il fiume. Osserva la corrente dell'acqua e la schiuma prodotta dall'acqua che urta una pietra. Non c'è un pesce, là, dietro la pietra? Nathalie si sporge, si sporge di più, ma purtroppo perde l'equilibrio e oscilla sull'acqua. Si regge con tutte le sue forze al parapetto del ponte, ma ben presto le sue braccia si indeboliscono; vorrebbe gridare ma la paura le blocca la gola e cade nell'acqua ribollente... ed è allora che un passante si tuffa, la afferra per le spalle e la tira su. Eccola in salvo.*

Secondo racconto: *Ieri, alle 11 e 45, la piccola Nathalie Tremblay, 5 anni, ha rischiato di cadere dal ponte del Fiume delle trote. Fortunatamente, un passante ha assistito alla scena e ha potuto bloccare la piccola prima che cadesse in acqua, molto alta in quel punto. Solo un grosso spavento per Nathalie.*

Il contenuto informativo è identico in un caso e nell'altro, non così invece l'effetto dei due racconti. Il primo drammatizza la caduta e adotta il punto di vista di Nathalie (il suo piano, la sua paura, il suo salvataggio da parte di uno sconosciuto). Il secondo racconto tratta il dramma a distanza, basandosi invece sul punto di vista del soccorritore (il giornalista lo ha interrogato?). Si può distinguere un contenuto informativo, che corrisponde al significato, e una configurazione narrativa, che corrisponde al significante. Tale distinzione riveste una grande importanza dal momento che da essa è nata l'analisi narrativa.

Ogni nuova lettura nasce infatti da una separazione originaria. L'analisi narrativa colloca la sua fondazione in un gesto di frattura. Seymour Chatman ne è l'artefice, quando nel suo studio *Story and Discourse* (1978) ha proposto di distinguere *story* e *discourse* come si distingue il significato dal significante. Si parlerà di «storia raccontata» (*story*) e di «costruzione del racconto» (*discourse*). La «storia raccontata» è il contenuto informativo (identico) dei due racconti della disavventura di Nathalie. Questo concetto si applica al significato, cioè agli eventi narrati, senza tener conto della loro disposizione nel racconto e ricostruiti nel loro ordine cronologico. La «costruzione del racconto» designa la configurazione propria di ogni racconto. Il concetto si applica al significante, cioè al modo di esposizione della storia narrata. Semplificando molto, si può dire che i vangeli sinottici presentano tre varianti nella costruzione del racconto della stessa storia raccontata.

Ponendo questa distinzione, Chatman enunciava l'assioma fondatore della narratologia. L'analisi narrativa si dedica ad osservare come il narratore costruisca la storia raccontata all'intenzione dei suoi lettori; la strategia che sviluppa costruendo il suo racconto riguarda ciò che si chiama la *retorica narrativa*.

### 1.3. Autore implicito e lettore implicito

Che ne è in narratologia della coppia destinatore-destinatario, il mittente e il ricevente del messaggio?

Per destinatario, la narratologia non intende l'autore storico dell'opera, per esempio l'evangelista Matteo. Presuppone infatti che non ci è possibile conoscere questo autore scomparso. In compenso, egli ha lasciato dietro di sé l'opera che noi leggiamo. E questa opera, come tutte le opere, «parla» indirettamente del suo autore. I narratologi hanno inventato il termine *autore implicito* (o implicato) per designare l'immagine che l'autore dà (anche suo malgrado!) di se stesso nella sua opera. L'autore implicito è l'immagine letteraria dell'autore, altrimenti detto l'autore come si dà a conoscere attraverso le sue scelte di scrittura. Si indica quindi con autore implicito l'artefice della strategia testuale così come si manifesta nell'opera.

E il destinatario? Il ragionamento è identico. Noi non siamo in grado di conoscere i destinatari storici ai quali, nel I secolo, era destinato il vangelo di Matteo. Il lettore storico ci sfugge. In compenso, è possibile individuare la figura del lettore *implicito* (o implicato), che è l'immagine di lettore ricostruita a partire dal testo. Il lettore implicito è l'uditorio che l'autore si è fissato nella comunicazione narrativa. Così, il lettore implicito del vangelo di Matteo conosce la Scrittura (non c'è nessun bisogno di spiegargliela); conoscere le basi della storia ebraica, come l'identità del re Erode (in Mt 2,3 non se ne fornisce alcuna spiegazione); tuttavia, non conosce l'ebraico (Mt 27,33.46). È quindi possibile inventariare le competenze di sapere a lui richieste dal narratore. Ma più in generale, il lettore implicito è il ricevente ideale costruito dal testo, il lettore adatto a coglierne tutti i significati nella prospettiva indotta dall'autore. Il lettore reale (voi e io) è quindi invitato a prendere il posto del lettore implicito, cioè a entrare nella strategia di lettura indotta dall'autore implicito. Si può anche dire che il testo, per l'azione che esercita sul destinatario, *costruisce* il suo lettore plasmandone la cultura e il sistema di valori.

### 1.4. Una ricerca specifica

Ciò che si è detto fin qui aiuta a capire dove si colloca l'analisi narrativa e dove non si colloca. Il suo interrogativo riguarda l'effetto ricercato dal testo sul lettore. Se la critica storica si è interessata alla persona dell'autore e alle circostanze storiche del suo lavoro, l'analisi narrativa sposta il suo interesse in direzione del lettore. È l'atto di lettura, gli indizi sui quali il lettore lavora, le condizioni nelle quali egli opera, che focalizzano tutta l'attenzione.

Lo dico qui, ma ci ritornerò: stabilire *cosa* è la ricerca dell'analisi narrativa equivale a dire *cosa non è*. In questo caso, la funzione referenziale del messaggio (il rapporto al contesto) non riguarda la narratologia. Verificare se il racconto dice il vero o ricostruire la verità storica di cui parla non è affar suo. La narratologia descrive il modo in cui la crocifissione di Gesù è (diversamente) raccontata dagli evangelisti, ma non valuta il rapporto tra il racconto e i fatti storici a cui allude. Il suo fissarsi sulla narratività le impedisce di risalire oltre la storia narrata e di pronunciarsi sulla natura dei fatti raccontati.

Su questo punto, tuttavia, la narratologia colpisce nel segno. Quando essa rinuncia a ricostruire l'autore e il lettore storici a vantaggio dell'immagine dell'autore e del lettore impliciti, bisogna riconoscere che la narratologia è nel vero. Essa abbandona l'ingenua confusione storico-critica tra il piano letterario e il piano storico: è corretto pensare che noi di Matteo conosciamo solo il suo testo e che un autore si qualifica per l'orientamento che dà alla sua opera! È anche vero che i lettori impliciti del suo vangelo assomigliamo più all'immagine che si fanno di se stessi, o ai tratti che vogliono modificare in loro, che al ritratto «copia conforme» dei suoi destinatari storici. Di un autore e dei lettori a cui mira noi avremo soltanto l'immagine *costruita dal testo*. Sapere se queste immagini

coincidono con la realtà storica è una questione che, nel caso degli scritti biblici, non siamo in grado di risolvere, a causa della mancanza di informazioni esterne ai testi.

Se la narratologia si occupa dell'arte di raccontare, da quando si è rivolta alla Bibbia?

## 2. La narratività rivisitata

A quando risale la narratività biblica? Ha la sua origine nella fissazione dei primi grandi cicli narrativi (quello di Davide, dell'esodo, di Abramo o di Giacobbe)? Oppure nasce con Robert Alter, che nel 1981 pubblica *L'arte della narrativa biblica* (tr. it. Queriniana, Brescia 1990), prima monografia che affronta la narratività biblica come un fenomeno letterario?

Il fenomeno letterario del raccontare non ha atteso Robert Alter per esistere, ma il concetto appare con lui. Su impulso di Alter il movimento si sviluppa rapidamente negli Stati Uniti, dando vita ad una vera e propria corrente di lettura, il *narrative criticism* (analisi narrativa). Questa corrente non inventa nulla. Riscopre, grazie agli strumenti plasmati in vista di questo scopo, di cosa si compone l'arte millenaria del raccontare. Ciò è costitutivo della tradizione biblica, della fede di Israele come della fede dei primi cristiani: Israele, e poi i primi cristiani, hanno formulato la propria identità con il racconto. È questo processo di memoria narrativa, continuamente ripreso nella riformulazione dei racconti e nella riscrittura «midrashica», che ha consentito alla fede ebraica, e poi a quella cristiana, di ricordare gli eventi fondatori del passato.

### 2.1. Racconto e incarnazione

Questo ricordo non fa sorgere un passato morto: esso stabilisce la pertinenza teologica degli eventi passati per comprendere il presente. Ricordare l'Esodo celebra la memoria del Dio a cui Israele deve la sua esistenza. Fare racconto della vita di Gesù consente di identificare il Cristo che la comunità prega e che crede presente. Insomma, per Israele come per la Chiesa, la narratività è il vettore letterario del messaggio salvifico. È anche la mediazione dell'identità credente: dirsi il passato significa dire ciò che esso ha fatto di noi. Raccontare significa *dirsi*.

Sottolineo la dimensione teologica della narratività biblica: essa non è soltanto un rivestimento del messaggio. Se gli ebrei e i cristiani raccontano *delle storie* è perché credono in un Dio che si rivela nella storia. Raccontare delle storie è fare memoria di ciò che è avvenuto *nella storia*. Il racconto è il testimone obbligato di un Dio che si fa conoscere nello spessore di una storia di uomini e di donne, una storia vissuta. Ecco perché la salvezza si dirà in una storia: il racconto è il veicolo privilegiato dell'incarnazione.

### 2.2. Gli inizi

Ma torniamo agli inizi dell'analisi narrativa. Gli anni 1980 segnano l'inizio del riconoscimento della narratività biblica come fenomeno letterario degno di essere studiato scientificamente; di colpo, questi racconti millenari si trovano ad essere rivisitati da studiosi interessati a decostruirli per ascoltarne il meccanismo. Vedremo che l'analisi strutturale (o semiotica) aveva giocato d'anticipo. Ma il libro di Robert Alter fa intravedere bene cosa diventerà l'analisi narrativa; vale la pena soffermarvisi.

L'autore non è un teologo, ma uno specialista di letteratura e di cultura ebraica: conosce bene sia il «midrash» sia gli scritti di Omero e cita tanto l'esegeta Ibn Ezra quanto il romanziere Charles Dickens. L'interesse che lo spinge verso il testo è prettamente letterario, cosa che ha come effetto di far uscire la Bibbia dall'isolamento culturale in cui si era trovata rinchiusa per immergerla nel grande fiume della narratività mondiale. La sua domanda è: i procedimenti narrativi in uso nella letteratura antica e moderna come emergono nel testo sacro? Si capisce qui che il *narrative criticism* nasce in un incrocio interdisciplinare in cui letterati, linguisti e esegeti si trovano legati da un interesse comune.

L'apparato di lettura dell'analisi narrativa si è formato negli Stati Uniti, da dove è giunto a noi. Esso beneficia del pragmatismo americano e del potere di integrazione che regna oltre Atlantico. Ma

bisogna anche notare che questa nuova lettura mette a frutto i lavori teorici condotti da specialisti del linguaggio nel mondo intero: in Francia da Gérard Genette (narrazione e intertestualità) e Paul Ricoeur (la temporalità narrativa), in Germania da Wolfgang Iser (il concetto di lettore), negli Stati Uniti da Seymour Chatman (la retorica narrativa), Wayne Booth (l'ironia) e Boris Uspensky (la poetica del racconto). Se è di origine americana, l'analisi narrativa si colloca alla confluenza di molteplici intuizioni. Ben presto, tuttavia, i narratologi americani presenteranno questo tipo di lettura come un modello esaustivo e autonomo, chiamato a sostituirsi ad ogni altra lettura; si vedrà più avanti perché io non concordo con questo argomento.

### 2.3. *Analisi narrativa e analisi strutturale*

Il libro di Alter è stato pubblicato all'inizio degli anni 1980. Il periodo non è casuale. In Francia, gli anni 1970 sono i giorni gloriosi della semiotica del discorso, che analizza il funzionamento del testo a partire dalle sue unità minime di significato (il dizionario di A.-J. Greimas e di J. Courtès, *Sémiotique*, viene pubblicato nel 1979). Negli Stati Uniti, c'è un'atmosfera di perdita di credibilità della critica storica; ci si affanna in una investigazione del passato che non sottolinea l'attualità dei testi biblici e si è alla ricerca di letture alternative. Malgrado una debole ricezione della teoria semiotica, l'interesse oltre Atlantico si sposta piuttosto sulle letture «pragmatiche»; con ciò si indicano le letture basate sull'effetto del testo sui destinatari: retorica e analisi narrativa. L'analisi narrativa esamina con quale strategia il narratore esercita sul lettore l'effetto che determinerà il suo ingresso nel mondo del testo. La sua sorella gemella è l'analisi retorica, che opera una procedura simile sui testi argomentativi: come l'autore organizza il suo discorso al fine di persuadere l'uditore-lettore? L'analisi retorica si applicherà con successo alle lettere di Paolo.

Ho detto che l'analisi semiotica (o strutturale) aveva svolto il ruolo del precursore. L'analisi narrativa riprende basa molto da essa. Come la semiotica, essa considera il testo nella sua forma finale, senza considerare la sua storia e la sua genealogia; non cerca di separare gli elementi tradizionali dei passi dovuti all'attività dell'autore, come fa l'analisi storico-critica. Il testo viene accolto come si offre allo sguardo del lettore. Viene accolto come una totalità significante, in una prospettiva che si definisce *sincronica* (il testo in orizzontale) e non *diacronica* (il testo visto a partire dalla sua genealogia). Come la semiotica, l'analisi narrativa osserva come il testo costruisce progressivamente i suoi valori e i suoi contenuti. Si interessa a ciò che fa tenere insieme il racconto (la trama) e coglie il ruolo fondamentale svolto dai personaggi nella storia narrata.

Ma su punto essenziale l'analisi narrativa rompe con la concezione semiotica. Quest'ultima considera la lettura come l'unico confronto tra il testo e il lettore. L'autore è scomparso; ogni riferimento alla sua intenzione nella scrittura viene ripudiato; da adesso in poi, nessuno «può concludere dicendo: ecco, chiaro, il significato del testo». Le letture pragmatiche, al contrario, non isolano l'enunciato testuale dal suo contesto comunicativo; il testo testimonia di una volontà di comunicare che non sarà trascurata. Si parte quindi dal presupposto che una *intenzione dell'autore* regola la scrittura del testo, la costruzione del racconto denota una strategia di comunicazione, una retorica narrativa, che mira a programmare la lettura. L'«intenzione dell'autore» di cui si parla qui deve essere compresa nel senso della narratologia, non della psicologia. Non si tratta dell'*autore reale* (storico), a cui risale la paternità del testo, ma dell'*autore implicito* (soggetto della strategia di scrittura). Attribuirgli un'intenzione comporta il fatto che il testo viene redatto per essere decifrato in un certo modo e che tale programmazione della lettura possiede degli indizi di comprensione iscritti nel testo stesso. Dal punto di vista narratologico, si parlerà dell'*intenzione dell'opera* piuttosto che dell'*intenzione autoriale*, secondo la tipologia di Umberto Eco (*I limiti dell'interpretazione*).

Di quali strumenti dispone l'autore per elaborare la sua strategia di comunicazione? È ciò che vedremo subito.

## 3. Gli strumenti dell'analisi narrativa

La narratologia ha definito una serie di concetti operativi, corrispondenti ai mezzi di cui dispone ogni narratore per costruire il suo racconto. I concetti sono sei. Il procedimento di analisi narrativa consiste nel sondare il testo per identificare in che modo il narratore, nella costruzione del racconto, ha utilizzato questi sei «strumenti» (cfr. MARGUERAT D. – BOURQUIN Y., *Per leggere i racconti biblici. Iniziazione all'analisi narrativa*, Borla, Roma 2001; ed. or. franc. 1998, 2002<sup>2</sup>).

### 3.1. Primo concetto: la trama

Cosa conferisce al racconto la sua unità? Seguendo una definizione ripresa da Paul Ricoeur, si definisce *trama* la sistematizzazione degli elementi costitutivi la storia narrata. La trama è il movimento integratore del racconto che collega tra loro una serie di azioni e ne fa una storia continua.

L'interesse per lo studio della Bibbia balza agli occhi, dal momento che i grandi libri narrativi consistono in una serie di episodi, più o meno collegati gli uni agli altri. Esiste un'unità propria di ogni entità narrativa, ma anche un'unità del racconto portante. All'interno dei capitoli 1-11 della Genesi, ogni episodio ha il suo scenario specifico (la creazione, la caduta, Caino e Abele, ecc.); ma questi episodi sono inseriti in uno scenario più ampio, che è la storia delle origini, dove essi svolgono un ruolo specifico; si può allora parlare di una evoluzione del racconto tra Genesi 1 e Genesi 11 ed esaminare di cosa essa si componga.

Tale constatazione è tanto più vera per i vangeli in cui le entità narrative sono ancora più piccole. L'analisi narrativa distingue tra una *trama episodica*, limitata al micro-racconto (parabola, racconto di miracolo, controversia, ecc.), e una *trama unificante* che è quella del racconto portante. La trama episodica di Luca 7,1-10 (la guarigione del servo del centurione) si concentra sulla mobilitazione del potere di Gesù; quella di Luca 7,36-50 (Gesù e la donna peccatrice) punta sul riconoscimento del perdono come grazia liberatrice; ma questi due micro-racconti sono uniti in una sequenza che conduce il lettore da 7,1 a 7,50 e la cui trama tematizza il riconoscimento dell'autorità profetica di Gesù. Le due trame episodiche sono così sovrastate dalla trama unificante della sequenza di Luca 7. Sono possibili altre combinazioni, come l'intreccio di trame, di cui l'evangelista Marco è maestro; ne vedremo un esempio più avanti.

La narratologia dispone di diversi modelli di strutturazione della trama. Lo «schema quinario» individua cinque momenti: situazione iniziale – complicazione – azione trasformatrice – soluzione – situazione finale. Altri preferiscono un modello ternario: complicazione – trasformazione – risoluzione. Ogni modello tenta di valutare il posto dominante che assume, all'interno del racconto, l'azione trasformatrice che riporta. L'idea soggiacente è che ogni racconto rende conto di una trasformazione o di una acquisizione o di una perdita; è nel narrare questa trasformazione che il fatto di raccontare trova la sua legittimità.

### 3.2. Secondo concetto: la gestione dei personaggi

Se la trama costituisce lo scheletro del racconto, i personaggi ne sono il rivestimento. In alcuni tratti, il racconto fa vivere una serie di personaggi posti in relazione. Nel vangelo, tutti i personaggi sono descritti sulla base del rapporto che stringono con l'eroe principale, Gesù. Essi possono rientrare in una tipologia: l'eroe, l'antieroe, il complice, l'oppositore.

L'analisi narrativa mostra un grande interesse ad esaminare come il narratore costruisce i suoi personaggi. Li abbozza soltanto (*personaggio piatto*) o sviluppa il loro ritratto (*personaggio a tutto tondo*)? Cosa dice di loro? Ebbene, le modalità del dire sono importanti tanto quanto il dire. Da dove proviene l'informazione sui personaggi che è consegnata lettore? Proviene da un altro personaggio? dal narratore? La fonte è evidentemente indicatrice dello statuto e della affidabilità dell'informazione. Prendiamo il mormorio della folla intorno a Gesù e Zaccheo: «È andato ad alloggiare in casa di un peccatore!» (Lc 19,7). Questa critica non avrà lo stesso valore dell'enunciato del narratore: «I farisei, che *amavano il denaro*, udivano tutte queste cose e si beffavano di lui» (Lc 16,14). I narratologi parleranno nel primo caso di un enunciato *intradiegetico* (la folla è un personaggio interno alla storia narrata, detta anche *diegesi*); nel caso dell'enunciato del narratore, non appartenendo alla storia narrata, si parlerà di una istanza *extradiegetica*. Ci ritornerò più avanti.

Il narratore può anche giocare d'astuzia suggerendo al lettore un'informazione di cui priva i personaggi della storia narrata o frustrare il lettore privandolo di un dato di cui i personaggi dispongono. Nella vicenda dei viandanti di Emmaus (Lc 24,13-35) si serve alternativamente di questo stratagemma. Comunica al lettore l'identità del viaggiatore che si unisce ai viandanti, Gesù, ma sottolinea che costoro lo ignorano (24,16). Più tardi, racconterà che Gesù insegna ai due discepoli «in tutte le Scritture le cose che lo riguardavano» (Lc 24:27), ma non dice una parola al lettore del contenuto di questo insegnamento. Nel primo caso (informazione fornita al lettore, ma di cui il personaggio della storia narrata è privato) si dirà che il narratore assegna al lettore una posizione superiore a quella del personaggio. Nel secondo (il personaggio sa, ma il lettore no), il lettore occupa una posizione inferiore rispetto a quella del personaggio. Diventa interessante chiedersi a quale(i) effetto(i) punta questo duplice disequilibrio nella distribuzione dell'informazione.

### 3.3. Terzo concetto: la focalizzazione

Questo concetto risponde alla domanda: chi vede nel racconto? Gérard Genette (*Figure III*, 1972), ha plasmato un vocabolario che consente di identificare tre tipi di intrusione narrativa. Si parlerà di *focalizzazione interna* quando il narratore ci rende partecipi dell'interiorità di un personaggio («Dice dentro di sé»). La *focalizzazione esterna* coincide con ciò che ogni osservatore della scena potrebbe constatare («Entrò in casa»). La *focalizzazione zero* corrisponde alla visione ampia che abolisce i confini del tempo e dello spazio («Era malato da molto tempo e veniva da lontano»). Ritorrerò su questo gioco delle focalizzazioni.

### 3.4. Quarto concetto: la temporalità

Si è detto che la temporalità fa parte, insieme al nesso di casualità, della definizione del racconto. Il tempo appartiene alla stessa pasta del racconto. In che modo? Il racconto non fa altro che riportare una successione di azioni legata tra loro nel tempo, gioca con il tempo. Più precisamente: il racconto è il risultato di un gioco instaurato tra due tempi. C'è, anzitutto, il tempo della storia narrata, fissato dal calendario, che il lettore può ricostruire grazie alle indicazioni fornite dal narratore. C'è, poi, il tempo della narrazione, cioè il tempo che impiega il racconto a dire le cose. Questi due tempi non coincidono e il racconto si serve di tali distorsioni tra il *tempo narrato* e il *tempo narrante*.

Il gioco dei tempi, spiegato dalla retorica narrativa, può intervenire su due registri, l'ordine o la velocità.

Sul registro dell'*ordine*, il ritorno indietro, o *analepsi*, fa memoria del passato (caso tipico: le citazioni della Scrittura nel Nuovo Testamento); il caso inverso sarà la proiezione nel futuro, o *prolessi* (caso tipico: gli annunci della Passione-risurrezione). Si capisce che, in entrambi i casi, la regia del tempo contribuisce al significato dal momento che fa appello a una trama passata o a una trama futura in vista del senso nel presente.

Secondo registro: la *velocità*. Io posso raccontare in tre pagine un episodio di cinque minuti o riassumere in una frase l'esperienza di dieci anni («si sposarono ed ebbero molti figli»). Il tempo narrante può così cambiare ampiezza e andare dall'episodio (la scena) al sommario (la sintesi di molte azioni). Il sommario è noto nei vangeli (Mc 4,33-34; Gv 2,24-25; cfr. anche At 2,42-47); le genealogie appartengono al medesimo procedimento. La massima velocità del racconto è l'*ellissi*, con la quale si passa sotto silenzio un periodo. In pratica, un racconto varia continuamente la sua velocità, e più il narratore vuole insistere, più rallenta il ritmo. L'interesse accordato dal narratore a certi episodi si concretizza nell'importanza delle sequenze che accorda loro, mentre ne comprime altre in brevi notizie.

### 3.5. Quinto concetto: il quadro

Il colore di un racconto dipende spesso dai tratti, apparentemente neutri, con i quali il narratore fissa un quadro: il momento, il luogo, il contesto sociale. Non è irrilevante che Giuda abbandoni Gesù per tradirlo mentre fa notte (Gv 13,30), che il primo esorcismo di Gesù in Marco si verifichi in una sinagoga (Mc 1,21) o che il primo convertito di Paolo sia un proconsole romano (At 13,12).



Con gli autori biblici, il quadro narrativo riveste spesso una dimensione simbolica con la quale la lettura deve fare i conti. Ma bisogna fare attenzione al modo in cui ogni narratore interpreta la simbolica a cui fa ricorso. In Giovanni, la notte simboleggia l'oscurità dell'uomo privato dalla luce della rivelazione. In Marco, la sinagoga è un luogo di scontro dei poteri per la salvezza dell'uomo. Negli Atti degli apostoli, la conversione dell'ufficiale romano significa l'interesse dell'impero per l'evangelo.

### 3.6. Sesto concetto: il punto di vista del narratore

Una narratore, e specialmente il narratore biblico, non è neutro. Quale sistema di valori sottintende la costruzione del racconto? Dove si coglie l'ideologia che popola il racconto? Quale gerarchia di valori, spesso surrettiziamente, mette in campo? Vi è infatti una certa sottigliezza, da parte del narratore, nel suscitare nel lettore simpatia o antipatia verso un personaggio della storia narrata. In che modo procede?

Due mezzi sono a sua disposizione. O il narratore procede ad un *commento esplicito*: «I farisei, per metterlo alla prova, dissero a Gesù...». Oppure si serve di quello che si definisce *commento implicito*; con questo termine si intendono i procedimenti retorici che giocano sul non detto, cioè la simbolica, l'ironia e l'equivoco. Il quarto vangelo è particolarmente ghiotto di tale procedimento di scrittura che presuppone una condizione di connivenza con il lettore. Per esempio, il lettore di Giovanni non è vittima dell'equivoco in cui cade Nicodemo (Gv 3,4.9); fare della croce il luogo dell'innalzamento di Gesù è un procedimento di ironia giovannea, che l'evangelista non esplicita mai (Gv 3,14; 8,28; 12,32; ecc.)

## 4. Quattro esempi

Si sarà capito come i procedimenti narrativi messi in luce grazie ai sei concetti enumerati evidenziano, da parte dei narratori, la suggestione di un percorso di senso. Vorrei ora concretizzare l'apporto dell'analisi narrativa, applicando quattro procedure nelle quali la narratologia, dal mio punto di vista, consente un lavoro originale sui testi. Queste esemplificazioni saranno, per forza di cose, sommarie. Riguardano l'articolazione delle trame, il gioco delle focalizzazioni, la differenziazione delle istanze narrative e la rivalutazione del fenomeno di ridondanza letteraria.

### 4.1. L'articolazione delle trame (Mc 5,21-43)

La sequenza narrativa di Mc 5,21-43 ha da tempo attirato l'attenzione degli esegeti, per via della sua complessa struttura: il racconto centrato sulla risurrezione della figlia di Iairo (5,21-24.36-43) è interrotto dall'episodio della guarigione della donna con le perdite di sangue (5,25-34). Il testo presenta dunque il caso di un micro-racconto incastonato in una sequenza narrativa più ampia. Alla domanda su cosa costituisce l'unità della sequenza, l'esegesi risponde spesso che le protagoniste sono due donne e nota nei due episodi la ricorrenza della cifra dodici (5,25.42: la donna soffre da dodici anni e la figlia di Iairo ha dodici anni).

L'analisi narrativa osserva da vicino la costruzione del testo. Le due trame di articolano a vicenda; come spesso succede nel procedimento dell'incastonatura, la trama del racconto interno è al servizio della trama del racconto esterno. Nel caso specifico, il risollevarsi della figlia di Iairo si basa narrativamente sul modello di fede rappresentato dalla donna con le perdite di sangue (5,34: «la tua fede ti ha salvata»). Di conseguenza, l'ingiunzione rivolta a Iairo (5,36: «Non tenere: soltanto continua ad avere fede!») può appoggiarsi sull'esempio che il racconto ha appena esposto: il padre è invitato a dar prova della stessa fede che la donna ha appena manifestato.

Il problema non è di sapere se Iairo è al corrente o meno della scena che si è svolta tra Gesù e la donna. Interrogarsi in questi termini significa ricostruire i fatti narrati e valutare la veridicità del racconto a partire da una ricostruzione storica. La narratologia sposta il problema sul piano del rapporto narratore-lettore. L'informazione sulla fede della donna è affidata al *lettore* nei vv. 28-34 sicché può svolgersi l'intreccio di una trama sull'altra. Di conseguenza, bisognerà porre attenzione

al rinvio del modello di fede orchestrato dal narratore tra la donna con le perdite di sangue e l'uomo capo della sinagoga.

L'unità delle sequenze 5,21-43 non riguarda soltanto le due donne, ma il problema della fede. Il narratore ha operato sul percorso della donna con le perdite di sangue, la quale, da un fede quasi superstiziosa nel potere miracoloso di Gesù, giunge davanti a lui alla confessione di «tutta la verità» (v. 33).

#### 4.2. *Il gioco delle focalizzazioni (Mc 5,25-34)*

Restiamo sul racconto di guarigione di cui si è appena parlato (Mc 5,25-34) per osservare come funziona il gioco delle focalizzazioni. *Chi* vede in questo racconto?

Il testo si apre con una focalizzazione zero ai vv. 26-27a: l'informazione fornita al lettore sul passato clinico della donna infrange il quadro temporale del racconto; proviene dal narratore onnisciente. Segue una cascata di focalizzazioni interne, che ci fa partecipare, in successione, all'interiorità della donna («diceva», v. 28, «senti», v. 29) e all'interiorità di Gesù («conscio della sua potenza», v. 30). I versetti 30b-32a sono in focalizzazione esterna, e corrispondono a ciò che ogni spettatore potrebbe osservare (Gesù «voltatosi indietro... disse...»; «i suoi discepoli gli dissero... egli guarda intorno»). Il testo ritorna alle focalizzazioni interne su Gesù («per vedere», v. 32) e sulla donna («sapendo quello che era avvenuto in lei», v. 33), per sfociare in una focalizzazione esterna: la donna dice «tutta la verità» e Gesù la dichiara salva (vv. 33b-34).

Questa grande abilità del narratore Marco non lascia indifferente il narratologo che si interroga sull'effetto di questi rapidi cambiamenti di focalizzazione. Marco è infatti uno specialista del genere. Facciamo notare come sia raro che il lettore del vangelo sia reso partecipe, come qui, del dibattito interiore di Gesù. Tre osservazioni fanno toccare con mano il modo in cui il dispositivo narrativo lavora alla costruzione del senso.

– Il lettore viene reso partecipe di due interiorità (quella della donna e quella di Gesù) da cui i discepoli sono esclusi; la loro incomprendimento (v. 31) non dipende dal fatto che siano stupidi, ma segnala l'anomalia di una guarigione ottenuta (v. 29) e certificata (v. 30) in segreto.

– La successione delle focalizzazioni interne e della focalizzazione esterna finale (vv. 33b-34) indica come appare narrativamente il percorso di questo racconto, un passaggio dalla fede secreta alla confessione pubblica della verità.

– L'espressione forte «dire tutta la verità» (v. 33) riassume questo percorso sul quale Gesù pone il nome di fede; è un passaggio dal registro del corpo (v. 29) al registro della parola vera (v. 34).

#### 4.3. *La differenziazione delle istanze (Lc 7,1-10)*

Il racconto della guarigione del servo del centurione di Capernaum (Lc 7,1-10) è strano. Di chi tratta in realtà: del servo o del suo padrone? Si tratta forse di un racconto di guarigione? In effetti, del malato il testo non dice quasi niente e nessuno lo piange; anche la sua guarigione non sarà narrata, ma appena constatata (v. 10: «quando gli inviati furono tornati a casa, trovarono il servo guarito»). Del centurione, il testo parla, ma senza che sia presente; anche se non viene posto di fronte a Gesù, la sua parola occupa il campo narrativo (vv. 6-8; cfr. v. 3). La presenza del centurione è quindi assicurata da una mediazione di parola, che iscrive subito il racconto sotto il tema del paradosso assenza-presenza. Luca 7,1-10 è la storia di non-incontro riuscito grazie alla scappatoia di una parola.

La mediazione della parola è duplice ed è qui che voglio arrivare. La prima mediazione (vv. 4-5) è assicurata dai notabili ebrei, i quali si esprimono a proprio nome e parlano del centurione in terza persona: «egli merita...». La seconda mediazione (vv. 6-8) è assicurata da alcuni amici, ma costoro non fanno altro che veicolare il discorso del centurione enunciato in «io». Il testo greco attribuisce chiaramente questo discorso al centurione. Traduzione letterale: «mandò degli amici a dirgli» (v. 6b). Non sono gli amici ad esprimersi, ma il centurione tramite loro. Quale spostamento denota questo cambiamento di istanza narrativa?

I notabili perorano la causa del centurione presso Gesù (v. 4): «Egli merita che tu gli conceda questo». Su cosa si fonda secondo loro questa dignità? Si basa sul fatto che egli ama Israele e che ha

costruito una sinagoga. Detto altrimenti: i notabili decidono l'esteriorità religiosa del centurione e delimitano un campo simbolico dello spazio; egli è fuori, ma si è mostrato meritevole costruendo loro uno spazio interno (etimologicamente, sinagoga significa «assemblea»).

La seconda mediazione di parola è assicurata dai suoi amici (!) che trasmettono il suo discorso nei vv. 6b-8. Cosa dice? Afferma che non è degno (contro la parola dei notabili) di ricevere Gesù, ma propone un mezzo per intervenire con un paragone con la sua esperienza militare. Il principio che applica è quello dell'efficacia della parola a distanza: lui, l'ufficiale, ha l'abitudine di comandare e di fare affidamento sul compimento dei suoi ordini a distanza.

Questa seconda mediazione consentirà a Gesù di meravigliarsi di questa fede esemplare, con un enunciato che sovverte l'ambito simbolico dello spazio messo in campo dai notabili ebrei: «Io vi dico che neppure in Israele ho trovato una così gran fede!» (v. 9). Detto altrimenti: colui che è pagano, quindi estraneo all'alleanza della salvezza, si rivela in realtà più «interno» dal punto di vista della fede di coloro che, per la loro appartenenza a Israele, sono all'interno dell'alleanza. Si capisce meglio come, grazie a questo scivolamento al livello delle istanze narrative, il cambiamento di discorso ha determinato nel racconto un cambiamento di prospettiva nell'ordine della salvezza. Luca 7,1-10 non è la storia della guarigione di uno schiavo, ma l'avvento di un pagano alla fede.

#### 4.4. Rivalutazione del fenomeno di ridondanza letteraria

Questo punto meriterebbe da solo un lungo sviluppo. Mi limiterò a suggerire le nuove prospettive e le promesse che l'analisi narrativa apre in questo ambito.

Si definisce *ridondanza* la ripetizione di uno stesso dato all'interno della stessa opera. Nella critica letteraria classica, la ridondanza viene trattata come un doppione. La ripetizione del racconto della moltiplicazione dei pani (Mc 6 e Mc 8) o la triplice descrizione della conversione di Paolo a Damasco (At 9, At 22 e At 26) vengono considerati come degli imprevisti della composizione letteraria. Il principio che domina è che ripetere lo stesso racconto nella stessa opera non può essere una scelta dell'autore, ma il risultato di una costrizione imposta all'autore dalla sua tradizione. La «critica delle fonti» applica a questo fenomeno un approccio diacronico (quali fonti diverse spiegano questa apparizione molteplice?) e un trattamento comparativo (le divergenze di una versione con l'altra si spiegano con la costrizione esercitata sul narratore dalla sua documentazione). In ogni caso, il fenomeno della ridondanza passa per una anomalia letteraria.

La prospettiva narratologia, alleggerita da ogni preoccupazione genealogica, è diametralmente opposta. Non speculando sulla situazione di costrizione o di libertà dell'autore di fronte alle sue fonti, essa accetta il fatto della ridondanza e si interroga sul suo significato. Ancora una volta, a interessare l'analisi narrativa è la domanda «qual è l'effetto del testo sul lettore?».

Il cambiamento di ottica che caratterizza questo spostamento dell'interrogativo è promettente. Si pongono le seguenti domande: qual è il posto di ogni emergenza del racconto nella trama del libro? Quale ruolo attribuire nell'opera all'insistenza su questo episodio? Tra la prima e la seconda emergenza, cosa ha capito il lettore che modifica la comprensione del racconto? Si possono spiegare le divergenze da una versione all'altra a partire dal cambiamento dei protagonisti o a partire dal cambiamento di uditorio nella storia narrata? Quale progressione della trama spiega queste differenze?

In concreto, si ricorderà che il primo racconto della moltiplicazione dei pani (Mc 6,30-44) si svolge in terra ebraica, mentre il secondo (8,1-10) ha luogo nel territorio pagano della Decapoli. Il primo è destinato a Israele, il secondo ai non ebrei. Tra i due ha luogo la controversia di Gesù con i farisei sulla questione della purità, in cui Gesù rifiuta i riti di purità alimentare (7,15). La barriera che separa il puro dall'impuro, Israele dalle nazioni, è dunque contestata tra i due racconti. Si capisce allora perché l'episodio deve essere ripetuto: è destinato anche ai pagani; anche a loro viene offerto questo simbolo della parola abbondante è offerto. La ridondanza produce senso.

## 5. In conclusione, una valutazione

Come valutare le potenzialità e i limiti della specifica ricerca dell'analisi narrativa dei racconti biblici? Quattro osservazioni imposteranno, in conclusione, questa valutazione.

### 5.1. *Uno strumento semplice di lettura*

L'analisi narrativa ci offre uno strumento di lettura e un linguaggio tecnico che non sono di opprimente tecnicità. I concetti essenziali sono stati qui presentati. Tale semplicità non è di poca utilità, e bisogna riconoscere che si può dire lo stesso di ogni lettura.

### 5.2. *Ritrovare la coerenza narrativa*

Lo spostamento dell'interrogativo sul testo, condotto dall'analisi narrativa, per sua natura rinnova l'approccio verso racconti che mostrano delle tensioni interne: il Pentateuco e il quarto vangelo specialmente. Il loro studio è stato a lungo dominato dalla «critica delle fonti», intendo dire il procedimento diacronico che spiega le tensioni di uno scritto con la presenza di brani tradizionali integrati dal narratore nella sua composizione. Questo lavoro, necessario, è stato fatto. Una nuova prospettiva di lettura condurrà a nuovi risultati.

La lettura del quarto vangelo è un esempio lampante. R. Alan Culpepper ha magistralmente aperto una linea di lettura narrativa nel suo libro ormai classico *Anatomy of the Fourth Gospel* (1983). Sul suo slancio, bisogna ora riesaminare la funzione del prologo (1,1-18) nel corpo del vangelo. Si è molto studiata l'origine di questo brano tradizionale che l'evangelista, correggendolo, ha posto all'inizio del suo testo. Ma qual è il suo ruolo nella posizione strategica dell'inizio? La categoria di «patto di lettura» è qui utile per il fatto che si indica un prologo in cui il narratore fissa le chiavi di lettura del suo racconto. Il prologo svolge sicuramente un ruolo di orientamento del lettore alle soglie del vangelo. Allo stesso modo, oggi non si deve più ripetere il sezionamento del discorso di addio (Gv 13-17) in strati successivi, ma avanzare l'ipotesi di riletture successive di un discorso da parte di un altro nel cuore stesso del vangelo. Insomma, dobbiamo giungere a integrare le tensioni e le fratture del racconto all'interno di un modello di riletture interpretativa piuttosto che smembrarlo esacerbando i suoi contrasti interni.

### 5.3. *Teologia e narratività*

L'analisi narrativa consente di apprezzare in che modo una teologia si dica in narratività. Diffidiamo del teologo che, per il fatto di essere lui stesso un uomo di parola, si fissa sugli enunciati del discorso e sottostima il potenziale interpretativo del raccontare! L'analisi narrativa ci fa capire che la costruzione di una trama, la disposizione di una rete di personaggi, la gestione della temporalità, la semantizzazione dello spazio sono indicativi dell'intenzione teologica tanto quanto una formulazione dottrinale o una confessione di fede.

Imparare gli strumenti di cui gli autori biblici si sono serviti per costruire il loro racconto, sebbene la teorizzazione narratologica fosse loro estranea, significa, secondo me, rendere loro giustizia. Oggi ci si comincia a render conto del pregiudizio che ha subito da questo fatto la lettura di Luca-Atti, uno scritto accusato di cattiva teologia da esegeti che si sono limitati a studiare i discorsi trascurando la costruzione narrativa dell'opera.

Bisogna quindi presupporre che gli autori biblici redigevano i loro testi avendo in testa un apparato metodologico così complesso? Certamente no. Anche Van Gogh non aveva in testa i criteri di cui si serviranno dopo di lui i critici dei suoi quadri. Resta il fatto che essi applicavano, in parte consapevolmente, delle norme di costruzione narrativa che si ritrovano anche nei racconti popolari. Esse appartengono all'arte millenaria del narrare.

### 5.4. *Analisi narrativa e critica storica*

Ho detto che l'analisi narrativa non può bastare a se stessa. Insistiamo. Affermare che il narratore compone il suo racconto per esercitare un effetto sul lettore significa presupporre una connivenza tra narratore e lettore. Tale connivenza ha a che fare con l'appartenenza ad una cultura comune, la quale fa sì che ci si capisca sia in relazione al codice linguistico sia in relazione al contesto del mes-

saggio. Più di un secolo di critica storica ha mostrato fino a che punto il contesto di comunicazione degli scritti biblici sia storicamente e culturalmente situato. Ebbene, la ricerca dei codici di comunicazione non può tralasciare la conoscenza della cultura dell'autore e dei lettori. L'evangelista Matteo e i suoi lettori hanno in comune la conoscenza della Scrittura, della storia e della cultura ebraica, come pure la consapevolezza del conflitto che oppone Chiesa e Sinagoga. Per ricostruire la loro cultura comune è necessario il ricorso alla critica storica.

Lo scarto temporale che ci separa dalla redazione degli scritti biblici rende necessario la conoscenza del contesto originale di comunicazione del testo. Ciò che qui affermo non è condiviso da tutte le correnti della sfera di influenza americana del *narrative criticism*; alcune correnti amplificano il ruolo del lettore fino a considerarlo come il solo criterio di verità nella lettura (penso alla «critica della risposta del lettore», il *reader response criticism*).

Dal mio punto di vista, articolare un interrogativo storico e uno studio della narratività è metodologicamente possibile. Tenuto conto della natura storica dei testi biblici, l'operazione è non solo auspicabile, ma anche indispensabile.