

Luciano Zappella  
**STRATEGIE DELLA FICTION NELLA NARRATIVA BIBLICA:  
IL GIOCO DEI PUNTI DI VISTA**

Chi comincia a leggere l'inizio del libro della Genesi / *Bereshit* non può che porsi una domanda: come è possibile che il narratore racconti un fatto (la creazione) cui non può aver assistito? Come è possibile che egli possa addirittura assumere il punto di vista di Dio (il narratore vede che Dio vede che quanto ha creato è buono: Gen 1,3 e *passim*)? Come può una narrazione così "pertinente" essere svolta da un narratore tanto "impertinente"? In termini narratologici, si potrebbe rispondere che siamo di fronte ad un *narratore onnisciente*. C'è come un gioco di specchi e di punti di vista incrociati tra il narratore e Dio: chi narra l'inizio della creazione crea anche l'inizio della narrazione. Dio crea il mondo e crea anche il narratore che narra la creazione; la narrazione della creazione è la creazione della narrazione. E allora la narrazione biblica inizia con un racconto di creazione che a sua volta crea la narrazione stessa. La narrazione comincia con la creazione e la creazione dà vita alla narrazione. *Raccontare significa dirsi*.

Insomma, il narratore di Gen 1 «ci racconta avvenimenti ai quali nessuno ha assistito, e tuttavia li racconta con autorità. L'autorità deriva dalla sua posizione di narratore. In altri passi il narratore può, se lo desidera, guardare cosa accade nel consiglio celeste, o nella mente dei personaggi e dello stesso Dio, o nella profondità del loro cuore: poco tempo dopo l'inizio del più grande progetto della storia, "il Signore si pentì di aver fatto l'uomo sulla terra e se ne addolorò in cuor suo", come è scritto in Gen 6,6. Il narratore lo sa perché lo sa, e lo sa perché lo dice, e forse lo sa soltanto nel momento in cui lo dice; non occorre considerare tale affermazione "storicamente affidabile" e supporre che, in precedenza, lo Spirito Santo abbia fatto una telefonata allo scrittore»<sup>1</sup>.

Questa è la magia della narrazione! Il narratore ha dei poteri straordinari: nella narrazione, egli rende normale ciò che nella vita quotidiana non è affatto normale<sup>2</sup>. Non è forse ciò che Dio fa nella storia? E la Bibbia non è forse la narrazione dell'esperienza di un Dio che «non teme di avere delle storie con degli esseri umani»<sup>3</sup>?

### ***Autorialità e autorevolezza***

Da diversi anni ormai, la narratologia ci ha fornito le chiavi per entrare nel complesso mondo del testo narrativo, in particolare del rapporto tra *autore reale* e *autore implicito*, da un parte, e *narratore* e *narratario*, dall'altra; e da anni, la narratologia è entrata a pieno titolo nei metodi esegetici applicati alla Bibbia.

Le strategie comunicative del testo biblico possono essere così riassunte.

**a.** Se è possibile scrivere una biografia di Manzoni o di Svevo (autori reali), altrettanto non si può fare per gli autori dei testi biblici (anche di quelli il cui nome compare all'inizio del testo). Se nel primo caso l'autore reale (la *personalità storica*) può essere confrontato con l'autore implicito (la *personalità letteraria*), nel secondo caso l'operazione non è possibile, dal momento che la personalità letteraria ha inglobato in sé la personalità storica.

**b.** Si potrebbe obiettare che una situazione analoga caratterizza i poemi omerici: ad Omero sono stati attribuiti l'*Iliade* e l'*Odissea*, ma della sua figura storica non sappiamo praticamente nulla. E tuttavia, ancora oggi si parla di "poemi omerici", mentre nessuno parla, a proposito, per esempio, della *Torah* / Pentateuco di "racconti mosaici". La maggior parte dei narratori biblici sono quindi **anonimi** (nel senso che non hanno nome), anche se la loro narrazione è tutt'altro che anonima (nel senso

---

<sup>1</sup> J.P. Fokkelman, *Come leggere un racconto biblico: guida pratica alla narrativa biblica*, EDB, Bologna 2003, p. 60.

<sup>2</sup> Come è noto, la tradizione ebraica attribuisce a Mosè i cinque libri della Torah (Pentateuco). La logica razionale respinge immediatamente tale attribuzione perché Mosè non può certo aver raccontato la propria morte (cfr. *Deuteronomio* 34,1-12); per la logica "narrativa" invece ciò non costituisce affatto un problema, come non costituisce problema la narrazione del *bereshit* (inizio) senza testimoni.

<sup>3</sup> E. Parmentier, *Dieu a des histoires. La dimension théologique de la narrativité*, in: D. Marguerat (cur.), *La Bible en récit...*, p. 119.

che non è priva di personalità). Quando si parla di «libro di Giosuè», «libro di Giobbe» o «libro di Ester», il *di* è complemento di argomento (libro che parla *di*...), non una attribuzione autoriale (libro scritto *da*...). Bisognerà attendere scritti più tardi per vedere un narratore non anonimo (cfr. in particolare *Esdra e Neemia*).

c. Già dal 1750, con Jean Astruc, si fa strada la convinzione che i primi due capitoli del libro della Genesi/*Bereshit* sono provenienti da due fonti (*Urkunde*): *elohista* e *jawista*. Da questo momento la critica del Pentateuco è diventata una bandiera dell'esegesi e la cosiddetta *ipotesi documentaria*, da allora fino agli anni Settanta del XX sec., è stata un dogma esegetico. In sostanza, si sostiene che il Pentateuco sia il frutto di un lavoro redazionale derivante dall'assemblaggio di diverse tradizioni o fonti o documenti, con evidente svalutazione dell'autore finale. Merito del metodo storico-critico è stato di aver chiarito che la Bibbia è frutto di un lavoro compositivo durato diverse generazioni che raccoglie materiale tradizionale molto antico. Al di là della distinzione tra «autore», «redattore», «editore», «compilatore», a noi qui interessa sottolineare come la lunga sezione della Bibbia che va dal Pentateuco (*Torah*) ai libri storici (*Profeti anteriori*) sia il risultato di una **pluralità** di voci narrative, indipendentemente dalla presenza di un compilatore finale. «I testi del Pentateuco e dei libri storici sono dei plurali irriducibili»<sup>4</sup>.

d. L'anonimato dei narratori biblici li avvicina ai narratori dei racconti popolari (il rapporto tra narratori e compilatore finale è della stessa natura del rapporto tra i fratelli Grimm e la raccolta delle loro fiabe), ma anche ai narratori dell'epopee dell'antica Grecia: «come i narratori dell'antica Grecia, i narratori biblici sono per la maggior parte dei portavoce della tradizione del loro popolo. Non sono gli autori di queste tradizioni e fanno di tutto per nascondersi dietro ad esse. Non cercano neppure di informarci su ciò che si è svolto come fanno gli storici, non cercano di essere originali e creativi come gli scrittori di ogni tempo, ma vogliono fornire le versioni migliori e più essenziali della tradizione viva di Israele, quelle che consentiranno al popolo di sopravvivere a tutti i rovesci della sua storia»<sup>5</sup>.

L'autorialità della Bibbia è dunque diversa da quella di altri testi narrativi: il narratore biblico è **anonimo, plurale e voce collettiva**. Tale autorialità non intacca affatto l'autorevolezza della narrazione. Si potrebbe dire che la Bibbia, anche solo da un punto di vista narrativo, è testo autorevole perché narrata da una voce narrativamente autorevole; infatti «in religione e in teologia gli esseri mortali, compresi gli scrittori, sono soggetti a Dio, poiché l'uomo è stato creato da Dio. Ma (...) quando si tratta di raccontare una storia, la situazione è radicalmente diversa. Nei testi narrativi Dio è un personaggio, cioè una creazione di colui che scrive e racconta. Dio è una costruzione linguistica, Abramo è uno strumento linguistico, Davide è un ritratto che consiste esclusivamente in segni linguistici. Dio può agire soltanto se l'autore è disposto a parlarci di lui. È l'autore a decidere se Dio ha il permesso di dire qualcosa nel racconto e, in tal caso, con quale frequenza e quantità di parole. Considerato in questo modo, Dio non è diverso da un asino. In un racconto anche un asino può parlare, addirittura in modo tale da far arrossire di vergogna una persona importante – si legga il racconto di Balaam e la sua asina in Numeri 22-23»<sup>6</sup>.

Aristotele, *La poetica*

**9. Storia e poesia.** Da quel che abbiamo detto, risulta manifesto anche questo: che compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti [1451 b] lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi (giacché l'opera di Erodoto, se fosse posta in versi, non per questo sarebbe meno storia, in versi, di quanto non lo sia senza versi), ma differiscono in questo, che l'uno [storico] dice le cose accadute [5] e l'altro [poeta] quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira [10] la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì.

<sup>4</sup> J.L. Ska, *Un narrateur ou des narrateurs?*, in: D. Marguerat (cur.), *La Bible en récit...*, cit., p. 271.

<sup>5</sup> J.L. Ska, *Idem*, p. 274.

<sup>6</sup> J.P. Fokkelman, *Come leggere un racconto biblico*, pp. 62-63.

## 1. La storia di Natan (2 Sam 12,1-10): il potere di verità della finzione

Il Signore mandò Natan da Davide e Natan andò da lui e gli disse: «C'erano due uomini nella stessa città; uno ricco e l'altro povero. <sup>2</sup>Il ricco aveva pecore e buoi in grandissimo numero; <sup>3</sup>ma il povero non aveva nulla, se non una piccola agnellina che egli aveva comprata e allevata; gli era cresciuta in casa insieme ai figli, mangiando il pane di lui, bevendo alla sua coppa e dormendo sul suo seno. Essa era per lui come una figlia. <sup>4</sup>Un giorno arrivò un viaggiatore a casa dell'uomo ricco. Questi, risparmiando le sue pecore e i suoi buoi, non ne prese per preparare un pasto al viaggiatore che era capitato da lui; prese invece l'agnellina dell'uomo povero e la cucinò per colui che gli era venuto in casa». <sup>5</sup>Davide si adirò moltissimo contro quell'uomo e disse a Natan: «Com'è vero che il Signore vive, colui che ha fatto questo merita la morte; <sup>6</sup>e pagherà quattro volte il valore dell'agnellina, per aver fatto una cosa simile e non aver avuto pietà». <sup>7</sup>Allora Natan disse a Davide: «Tu sei quell'uomo! Così dice il Signore, il Dio d'Israele: "Io ti ho unto re d'Israele e ti ho liberato dalle mani di Saul, <sup>8</sup>ti ho dato la casa del tuo signore e ho messo nelle tue braccia le donne del tuo signore; ti ho dato la casa d'Israele e di Giuda e, se questo era troppo poco, vi avrei aggiunto anche dell'altro. <sup>9</sup>Perché dunque hai disprezzato la parola del Signore, facendo ciò che è male ai suoi occhi? Tu hai fatto uccidere Uria, l'Ittita, hai preso per te sua moglie e hai ucciso lui con la spada dei figli di Ammon. <sup>10</sup>Ora dunque la spada non si allontanerà mai dalla tua casa, perché tu mi hai disprezzato e hai preso per te la moglie di Uria, l'Ittita".

Una domanda preliminare: Davide considera la storia narrata da Natan come un racconto di finzione (*mashal*, parabola) o come un fatto realmente accaduto?

Chi propende per la prima ipotesi sottolinea il fatto che i personaggi sono anonimi e che non vi sono indicazioni spazio-temporali; chi propende per la seconda fa notare come la forte reazione di Davide dipenda dalla sua convinzione che il fatto sia reale. Reale o fittizio che sia, resta il fatto che Davide ha preso per vera la vicenda.

Analizziamo tre aspetti: la modalità narrativa di Natan, le condizioni di ricezione di Davide, gli effetti sul lettore.

**a.** La strategia narrativa di Natan fa di tutto per manipolare Davide e per spingerlo a prendere le parti del povero, al punto di fargli dimenticare il carattere fittizio del racconto. Comincia con una descrizione molto sobria: due uomini, uno ricco e l'altro povero, nella stessa città. Questa prossimità geografica contribuisce a porre in rilievo il contrasto tra i rispettivi possessi: a uno bestiame di piccola e grossa taglia in abbondanza, all'altro niente, tranne un'agnellina. L'evocazione è oggettiva, quasi neutra.

Parlando di una «agnellina» e dicendo che il povero ha dovuto comprarla, Natan sottolinea il fatto che l'investimento emotivo dell'uomo è ben più forte dell'investimento economico. L'intimità quasi filiale contribuisce a caricare emotivamente la situazione: sembra che il povero, sprovvisto di tutto, voglia compensare la carenza di beni con un surplus di investimento relazionale e affettivo che conferisce alla sua agnellina un valore inestimabile, ben superiore al suo valore di mercato.

Il narratore Natan punta a conferire al gesto inqualificabile del ricco un carattere ignobile e odioso. Per ottenere ciò, cerca di suscitare presso il destinatario Davide una grande simpatia per il povero e conferisce alla sua descrizione una forte carica affettiva. In questo modo, quando vede il ricco prendere l'unica agnello del povero per mostrarsi un buon ospite agli occhi del viaggiatore di passaggio, Davide attribuisce meno importanza al furto che al fatto che il ricco non abbia provato nessuna pietà, che non abbia accordato nessun tipo di considerazione per l'importanza affettiva e per il peso esistenziale di cui il povero aveva investito la sua agnellina. Questa insensibilità di fronte ad un uomo reso vulnerabile dalla vita è effettivamente molto più grave del latrocinio commesso. È questa insensibilità che conferisce al furto il carattere di disumanità denunciata da Davide. Il narratore Natan lo ha sottilmente condotto a questo punto raccontando la fine. Quando infatti riprende il tono neutro dell'inizio per riferire del gesto del ricco, da una parte rafforza l'impressione di insensibilità crudele manifestata in questo gesto, ma, dall'altra parte e soprattutto, astenendosi da ogni critica, crea un vortice in cui Davide va infilarsi per nascondere senza indugio questa intollerabile assenza di giudizio.

**b.** Con il suo modo di coinvolgere l'uditore nella storia che ascolta, l'abile strategia narrativa di Natan contribuisce a nascondere agli occhi di Davide il lato fittizio del suo racconto. La reazione infiammata del re, condotta anche dal notevole lavoro narrativo di Natan, ha qualcosa di eccessivo. La sua collera lo spinge ad uscire dal suo ruolo di giudice per lasciare posto ad un accesso di ira, segno

che Davide è sempre sotto pressione a seguito del suo misfatto riferito nel capitolo precedente. Esplodendo letteralmente di fronte alla vicenda dei due uomini, potrebbe darsi che Davide manifesti non soltanto la sua indignazione e la sua sete di giustizia, ma anche un oscuro desiderio di riabilitarsi ai proprio occhi come un re giusto, cercando di riequilibrare la sua eccessiva ingiustizia di ieri con una giustizia altrettanto eccessiva. Il fatto è che la strategia narrativa di Natan è riuscita a toccare Davide e a risvegliare la sua parte migliore in modo che possa, per così dire, ritrovarsi.

Ma non è questo il solo rapporto tra la storia di Natan e la realtà del libro di Samuele. È ciò che il profeta indica chiaramente a Davide lasciando cadere la mannaia, dopo le sue parole di infiammata condanna: «*attà ha-ish!*» (v. 7a). Queste due parole aprono gli occhi a Davide. Anzitutto, tolgono per lui il velo al carattere fittizio della storia sulla quale si è appena pronunciato. Ma, nello stesso tempo, mostrano che questo racconto fittizio rinvia ad una realtà che Davide non sospettava e che non ha niente di fittizio. Esse comportano una *rilettura* sia del racconto fittizio sia della realtà che prende di mira. Così, alcune parole del racconto svelano il loro doppio senso, fino a quel momento non colto da Davide: le quattro parole che al v. 3 sottolineano la descrizione della relazione tra il povero e l'agnellina (12,3: «il povero non aveva nulla, se non una piccola agnellina che egli aveva comprata e allevata; gli era cresciuta in casa insieme ai figli, mangiando il pane di lui, bevendo alla sua coppa e dormendo sul suo seno. Essa era per lui come una figlia») e rinviano alle parole di Uria che rifiuta di andare a trovare Bathsheva (11,11: Uria rispose a Davide: «L'arca, Israele e Giuda stanno sotto le tende, Ioab mio signore e i suoi servi sono accampati in aperta campagna e io enterei in casa mia per mangiare, bere e per coricarmi con mia moglie? Com'è vero che il Signore vive e che anche tu vivi, io non farò questo!»), ma anche alle manovre del re per condurvelo contro la sua volontà (11,13: «Davide lo invitò a mangiare e a bere con sé; lo ubriacò, e la sera Uria uscì per andarsene a dormire sul suo lettuccio con i servi del suo signore, ma non scese a casa sua»). Dopo questo richiamo, il finale del racconto di Natan non fa che sottolineare la crudele disumanità di cui Davide si è reso colpevole dopo il rifiuto del marito ingannato, con lo scopo di salvare le apparenze, come il ricco. Ma affinché la finzione assolva pienamente al suo ruolo di verità, non è necessario che sia un calco della realtà che cerca di denunciare. Basta che miri all'essenziale. La rilettura del passato resa inevitabile da ciò che la finzione ha svelato farà il resto, come mostra il seguito del racconto di Natan (12,7b—12, soprattutto vv. 9-10: «Perché dunque hai disprezzato la parola del Signore, facendo ciò che è male ai suoi occhi? Tu hai fatto uccidere Uria, l'Ittita, hai preso per te sua moglie e hai ucciso lui con la spada dei figli di Ammon. Ora dunque la spada non si allontanerà mai dalla tua casa, perché tu mi hai disprezzato e hai preso per te la moglie di Uria, l'Ittita.»).

c. Quando si tratta di condurre qualcuno alla sua verità nascosta, la finzione dà prova di una indubbia efficacia. Essa infatti ha il potere di assumere il reale senza essergli asservita, tanto che essa può rimodellarlo al punto di strappare il velo delle apparenze, di passare attraverso il rifiuto o l'incapacità di vedere le cose in faccia e di far venire a galla la verità nascosta. Ciò che vale per Davide all'interno del racconto potrebbe valere tanto più anche per il lettore della sua storia. Certo, il narratore della storia di Davide fa in modo che il lettore si collochi in una posizione dominante rispetto al re. Dandogli accesso al giudizio di Dio (11,27b: «Ma quello che Davide aveva fatto dispiacque al Signore») e al motivo dell'arrivo di Natan (12,1a: «Il Signore mandò Natan da Davide...»), lo dota di un sapere nettamente superiore che gli consente di godere dell'ironia della situazione: egli capisce che la storia di Natan ricama sui fatti narrati nel capitolo precedente e quindi è in grado di capire subito che Davide sta pronunciato la propria condanna. Ma che non si metta a gioire troppo presto nel vedere Davide preso in trappola, perché, quando Natan gli apre gli occhi dicendogli «Sei tu quell'uomo», in modo inatteso il lettore può sentirsi preso di mira da questo «tu», può trovarsi coinvolto nella faccenda come una persona rosa dalla bramosia, proprio come Davide, e, come lui, raramente esente dalla dissimulazione, dall'ingiustizia e dall'insensibilità verso gli altri. Tocca allora a lui rileggere la storia del cap. 11 per vedere se essa non si possa in qualche modo applicare anche a lui. Forse si potrebbe persino arrivare a dire che il narratore assicura al lettore una posizione di privilegio rispetto a Davide della stessa natura di quella che quest'ultimo di fronte ai personaggi

presenti nel racconto di Natan, per meglio attirarlo, a sua volta, in trappola: condurlo a incriminare Davide prima di trovarsi al suo fianco sul banco degli accusati.

Il testo illustra il potere di verità della finzione. Non una verità fattuale, ma la verità di chi accoglie la storia e la fa sua. Sebbene la realtà contenuta nella storia possa essere nulla, la verità che essa contiene è massima. La parabola non mostra la realtà di Davide, ma mostra la verità della sua realtà. In questo senso, ciò che corrisponde all'intenzione profonda degli scritti "profetici" è analogo all'intento del profeta Natan quando propone la sua storia al re. L'intento non è di raccontare *la* storia, ma di proporre al lettore, tramite *una* storia, una pratica di verità in vista della trasformazione del suo essere grazie al potere che la finzione ha di far venire alla luce ciò che è spesso nascosto nell'opacità di ogni realtà umana.

## 2. C'è chi sale e chi scende: tra ebrei e samaritani

Il *Buon samaritano* di Van Gogh è la rilettura (il *Buon samaritano* di Delacroix) di una rilettura (Luca 10,25-37). In esso, Van Gogh ricorre a chiaroscuri, colori e contrasti, vesti e pose, spazio e distanza per narrare una storia con quattro *personaggi*: due in primo piano e due sullo sfondo. Al pari di un'opera letteraria, alcuni personaggi sono descritti più accuratamente di altri e in questa tela il samaritano e il ferito concentrano su di sé l'attenzione e sono accuratamente delineati, mentre il sacerdote e il levita sono poco più che sagome appena visibili in lontananza. Un *punto di vista* viene palesato dalla collocazione dei personaggi sulla tela, nonché dalla loro dimensione, colore, postura e contegno. Il *tema* del racconto visivo è insito nella storia che narra.

Due personaggi appena visibili sfumano quasi senza soluzione di continuità all'orizzonte.

**1.** In lontananza il **sacerdote** indossa una veste color marrone giallastro, pressoché indistinguibile dall'azzurrognolo dello sfondo. Il sacerdote s'allontana dal luogo dell'aggressione percorrendo uno stretto sentiero montuoso che conduce a Gerico.

**2.** Non molto distante vi è una seconda figura, il **levita**, più vicino all'osservatore, ma al pari del sacerdote si fonde con il paesaggio. Anch'egli indossa un mantello scuro e, a capo chino, legge un libro mentre avanza lungo il sentiero.

**3.** Una terza e una quarta figura, il **samaritano** e l'uomo in difficoltà, riempiono la parte centrale del dipinto, da cui erompono emozione e pathos. La retorica del racconto emerge dalle dimensioni dei personaggi, dal colore delle vesti, dalle espressioni dei visi e dagli atteggiamenti. Il samaritano e il ferito stanno in primo piano e la loro prominente cattura l'attenzione, mentre il sacerdote e il levita svaniscono nel paesaggio lontano. I colori opachi, tenui, dei personaggi - espressione del loro carattere interiore - si tramutano nei colori brillanti, caldi, del samaritano, indice di speranza e di vita.

Due elementi dell'ambientazione sono metafore della sventura e della vita. Uno *scrigno aperto* sulla sinistra, privo di contenuto, è un memento della sciagura e della tragedia consumatesi su questa strada. Lo scrigno incustodito è simbolo dell'uomo abbandonato, moribondo; è anche buona metafora del samaritano, individuo «ripudiato» dalla società israelitica. Sulla destra *un fiume e una cascata* sono metafore della vita: al pari dell'acqua che, portando refrigerio e nutrimento, rappresenta la confortante presenza della natura nell'aspro paesaggio montano, il samaritano incarna la presenza risanatrice dell'umanità lungo l'accidentato cammino. Lo scrigno e la cascata rimarcano i temi della sciagura e della vita.

Due elementi scenici - un *libro* e una *veste* - sono metafore del disinteresse e della sollecitudine, che nel dipinto simboleggiano anche due punti di vista contrapposti. Il levita avanza leggendo un libro, assorbito dal proprio mondo e ignaro del dolore e della tragedia che lo circondano. Una veste condivisa funge da antimetafora. Il samaritano indossa una tunica di colore blu acceso, proprio il medesimo colore della veste che avvolge il ferito per coprirne la nudità. Il libro e la veste rilevano i temi del disinteresse da un lato, e della sollecitudine dell'altro. Il libro - quasi certamente la torà - è fonte di vita al pari del fiume e della cascata che danno vita alla terra riarsa e arida; ma né il sacerdote né il levita mettono in pratica i comandamenti e i precetti della torà fermandosi a soccorrere l'uomo in difficoltà. Sollecitudine o salvezza provengono invece da uno straniero, che condivide la propria veste con l'uomo abbandonato e gli presta aiuto.

La collocazione dei personaggi esprime un *punto di vista spaziale*. Il samaritano viaggia in direzione opposta al sacerdote e al levita, mettendo in tal modo in evidenza due punti di vista divergenti. Nel dipinto il sacerdote e il levita svaniscono nello sfondo e si distinguono poco dal terreno accidentato. Il samaritano avanza in direzione opposta ai religiosi; procedendo verso gli spettatori e riempiendone il campo visivo egli rappresenta una risposta alternativa alla sciagura e un punto di vista discordante. Nel quadro il sacerdote e il levita discendono - in senso sia traslato sia proprio - mentre il samaritano ascende: i potenti sono rovesciati e gli umili innalzati. Oltre ad avanzare in di-

rezioni antitetiche, i viandanti sono disposti in ordine inverso rispetto alla posizione che occupano nella gerarchia socioreligiosa di Israele. Il sacerdote e il levita sono quasi al vertice, mentre il samaritano precipita nella scala della gerarchia sociale e si colloca quasi al fondo, insieme ai gentili. Van Gogh, tuttavia, inverte questo ordine: il sacerdote e il levita sono piccoli, appena visibili - proprio come i samaritani erano appena visibili agli israeliti nel periodo neotestamentario (si ricordi solo che i giudei della Galilea, per evitare di attraversare la Samaria quando si recavano a Gerusalemme, sceglievano una strada alternativa). Per converso, quello che in questa gerarchia occupa una posizione infima, nel dipinto appare più grande. Le differenze eclatanti nelle dimensioni dei personaggi, nei colori e negli atteggiamenti danno risalto a due punti di vista discordanti. L'opinione prevalente nella cultura del tempo - quella del sacerdote e del levita - viene minimizzata, mentre si dà risalto al punto di vista di un esterno, il samaritano. Nel dipinto di Van Gogh chi era invisibile nella società giudaica diviene oltremodo visibile e si fanno invece quasi invisibili i rappresentanti più in vista della società.

### Luca 10, 25-37

Ed ecco, un dottore della legge si alzò per metterlo alla prova, e gli disse: «Maestro, che devo fare per ereditare la vita eterna?» <sup>26</sup>Gesù gli disse: «Nella legge che cosa sta scritto? Come leggi?» <sup>27</sup>Egli rispose: «Ama il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore, con tutta l'anima tua, con tutta la forza tua, con tutta la mente tua, e il tuo prossimo come te stesso». <sup>28</sup>Gesù gli disse: «Hai risposto esattamente; fa' questo, e vivrai». <sup>29</sup>Ma egli, volendo giustificarsi, disse a Gesù: «E chi è il mio prossimo?»

<sup>30</sup>Gesù rispose: «Un **uomo** scendeva da Gerusalemme a Gerico, e s'imbatté nei briganti che lo spogliarono, lo ferirono e poi se ne andarono, lasciandolo mezzo morto.

<sup>31</sup>Per caso un **sacerdote** scendeva per quella stessa strada; e lo vide, ma passò oltre dal lato opposto.

<sup>32</sup>Così pure un **Levita**, giunto in quel luogo, lo vide, ma passò oltre dal lato opposto.

<sup>33</sup>Ma un **samaritano** che era in viaggio, passandogli accanto, lo vide e ne ebbe pietà; <sup>34</sup>avvicinatosi, fasciò le sue piaghe, versandovi sopra olio e vino; poi lo mise sulla propria cavalcatura, lo condusse a una locanda e si prese cura di lui. <sup>35</sup>Il giorno dopo, presi due denari, li diede all'oste e gli disse: "Prenditi cura di lui; e tutto ciò che spenderai di più, te lo rimborserò al mio ritorno".

<sup>36</sup>Quale di questi tre ti pare essere stato il prossimo di colui che s'imbatté nei ladroni?» <sup>37</sup>Quegli rispose: «Colui che gli usò misericordia». Gesù gli disse: «Va', e fa' anche tu la stessa cosa».

Il *punto di vista spaziale* nella parabola lucana si sposta da un personaggio all'altro. Anzitutto si scorge il ferito, poi il sacerdote e il levita e infine il samaritano; tuttavia ci si sofferma a lungo sull'ultimo in modo che la collocazione spaziale subisca una svolta e piuttosto che volgere lo sguardo *al* samaritano si guarda *con* lui. Questi è l'unico personaggio della parabola a parlare e quindi è il solo che emerga come soggetto a pieno titolo. Gli altri rimangono oggetti che o ricevono aiuto oppure, come nel caso del sacerdote e del levita, rifiutano di prestarlo. Nella parabola quelli che nella società israelitica hanno voce - i primi due viandanti - paradossalmente tacciono, mentre parla chi non ha voce - il samaritano. Nella parabola le parole e il silenzio equivalgono alle due insignificanti figurine del sacerdote e del levita ritratte da Van Gogh in contrasto con il samaritano, dipinto proporzionalmente più grande del normale. Le prime parole di questo, rivolte al locandiere, estendono l'ambito della sollecitudine e della premura così da coinvolgere altri nella guarigione del ferito: «Abbi cura di lui» (10,35a), ancorché egli non si aspetti che né il locandiere né chi è stato soccorso se ne accollino il costo; anzi, si offre di saldare completamente il debito - quale ne sia l'ammontare: «E quando sarò tornato ti rifonderò qualsiasi cifra tu abbia speso in sovrappiù» (10,35b). Quando si tratta di definire chi sia il prossimo, parole e azioni s'integrano a vicenda.

Il *punto di vista temporale* accentua la prospettiva spaziale; il ritmo narrativo rallenta quando entra in scena il samaritano. Il narratore può mettere in rilievo un elemento importante rallentando l'andamento temporale del racconto; accelerandolo, invece, sorvola sugli eventi narrativi. Per mezzo di un sommario, ad esempio, si può accennare rapidamente a un avvenimento, mentre una descrizione accurata del medesimo evento rallenta il ritmo costringendo il lettore a prestare attenzione ai particolari. Nella parabola lucana il punto di vista temporale attira l'attenzione sulle azioni del samaritano.

no così da rendere più lenta la narrazione. Il comportamento del sacerdote e del levita è illustrato per sommi capi e mediante una serie di verbi simili: «stava scendendo», «giunse», «vide» e «passò oltre».

Ora per caso un sacerdote *stava scendendo* per quella strada;  
e quando lo *vide*,  
*passò oltre* sull'altro lato.  
E del pari un levita, quando *giunse sul luogo*  
e lo *vide*,  
*passò oltre* sull'altro lato (Lc. 10,31-32).

Si è davanti a un certo ritmo: andare/giungere, vedere e passare oltre, ma quando sopraggiunge il samaritano l'andamento narrativo rallenta. Lo spazio riservato a questo è doppio rispetto a quello dedicato al sacerdote e al levita. Nel testo greco il comportamento del samaritano è descritto in 60 parole, a fronte delle 26 del sacerdote e del levita insieme. Analogamente al punto di vista spaziale nel *Buon samaritano* di Van Gogh, in cui sacerdote e levita svaniscono in lontananza sullo sfondo, mentre il samaritano si staglia in primo piano, il narratore lucano rallenta il ritmo narrativo per fornire un'accurata e particolareggiata descrizione dell'atteggiamento compassionevole e sovrabbondante del samaritano nei confronti del ferito.

Il **punto di vista psicologico** potenzia la prospettiva spaziale e temporale del racconto. Dei quattro personaggi della parabola - l'uomo in difficoltà, il sacerdote, il levita e il samaritano - viene riportata solo la motivazione di quest'ultimo e non vi sono sguardi interni su quelle del sacerdote e del levita. Costoro videro l'uomo che giaceva per strada ma passarono oltre sull'altro lato: temevano forse che i briganti fossero ancora appostati nei dintorni e che avrebbero potuto derubarli qualora si fossero fermati? si angustiavano per la contaminazione che deriva dal contatto con un cadavere, che avrebbe impedito loro di attendere ai servizi del tempio (cf. Lev. 21,m1-2; Num. 5,2; 19,11-13)? È tuttavia superfluo speculare sulle loro motivazioni poiché il racconto - forse intenzionalmente - le tace. La cruda realtà è che non hanno prestato soccorso a un uomo in difficoltà. Uno sguardo interno, d'altronde, fornisce una motivazione perspicua del comportamento del samaritano: «egli si mosse a pietà» (10,33). Il fulcro dell'unità narrativa (10,25-37) è costituito dal termine «compassione» (*splanchnizomai*), peripezia o rovesciamento, nell'intreccio a U. L'assalto dei briganti e l'ignobile passività del sacerdote e del levita contraddistinguono la traiettoria discendente, mentre la compassione del samaritano inverte la spirale negativa della sorte dell'uomo.

Il **punto di vista fraseologico** sviluppa e approfondisce le prospettive determinate dagli altri livelli. In Lc. 10,33, *Samaritēs* (samaritano) appare in posizione rilevata - è la prima parola della frase - e fa convergere l'attenzione sul cambio di prospettiva: «Ma un samaritano... gli si avvicinò».

Il ritmo dei verbi s'interrompe, segnalando anche il cambiamento di direzione. I tre verbi - «giunse», «vide» e «passò oltre» - sono ripetuti, a eccezione dell'ultimo, ponendo fine all'indifferenza.

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

Anziché «passare oltre», il samaritano è «mosso a pietà»; una nuova sequenza di verbi, che fa ancora parte del punto di vista fraseologico, inverte il ciclo della negligenza. Il samaritano «*andò verso*» l'uomo, ne «*fasciò le ferite*» e «*vi versò sopra olio e vino*», indi «*lo caricò sulla bestia da soma*», «*lo portò alla locanda*» e «*si prese cura di lui*»; infine, diede al locandiere l'equivalente di due giorni di paga, dandogli istruzione di occuparsi dell'uomo e offrendosi di rifondere al suo ritorno qualunque spesa aggiuntiva (10,34-35). La sollecitudine e la compassione prendono il posto della negligenza e dell'indifferenza. Secondo la descrizione del narratore il ferito rappresenta tutti o nessuno; è «un uomo» denudato e lasciato moribondo, non è quindi possibile distinguere se sia un amico o un nemico, o quale ne siano «etnia, religione, regione di provenienza od occupazione»: è semplicemente il prossimo in difficoltà. È invece possibile identificare la collocazione nella scala sociale



del tempo degli altri viandanti: se il sacerdote e il levita sono al vertice della gerarchia, per parte sua il samaritano è un «reietto sociale e religioso».

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

La questione di chi sia il prossimo funge da cornice del racconto ed esprime due *punti di vista ideologici* divergenti (10,29-36). Quando Gesù chiede al legista quale dei tre sia «il prossimo dell'uomo che è caduto nelle mani dei briganti», questi risponde con una definizione che avvalora lo sguardo interno: «Quello che gli mostrò pietà» (10,37). Alla svolta sul piano fraseologico ne corrisponde una a livello ideologico. Dapprima il legista interroga Gesù: «Chi è il mio prossimo?» (10,29), e in luogo di dibattere una domanda per la quale non vi è risposta Gesù riformula la domanda. È prossimo chi agisce come tale nei confronti di qualcuno in difficoltà - ossia «chi mostra... pietà». La prospettiva fraseologica approfondisce e sviluppa due concezioni: la prima rispecchia il luogo comune diffuso in quella società, e forse in ogni società; la seconda si allontana nettamente dal modo di pensare abituale. La domanda del legista cerca di stabilire non solo chi sia il prossimo, ma anche chi non lo sia; quali sono i confini che separano il prossimo da chi non lo è? il prossimo è un israelita o un proselito? è un soldato romano o un tiranno dispotico? è un samaritano? quanto deve essere largo il cerchio? Gesù tuttavia rovescia questo punto di vista e ridefinisce il prossimo come quello che mostra compassione e pietà per gli altri. Il prossimo non conosce confini: lo status sociale, l'etnia, la religione o la regione di provenienza non contano». Il prossimo è invece chi agisce - chi fa, come mostrano le ultime parole di Gesù: «Va' e fa' altrettanto» (10,37).

### 3. Questione di punti di vista: la legatura di Isacco

Questa analisi di Gen 22 ha come primo scopo di scoprire nel racconto un filo conduttore che consenta di tracciare al tempo stesso l'itinerario del lettore e quello di Abramo. Vedremo che una delle strategie essenziali del narratore di Gen 22 è di fissare diversi livelli di «conoscenza». Da una parte, il narratore e il lettore ne sanno di più di Abramo e, dall'altra, Abramo ne sa di più di suo figlio Isacco e dei servi. Questo raddoppiamento all'interno del racconto della situazione privilegiata del lettore rispetto ai personaggi è una delle principali risorse della trama. Tale strategia è anche all'origine della forte intensità drammatica che caratterizza questa celebre pagina biblica.

**A. Introduzione** <sup>1a</sup> Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse:

**B. I scena** <sup>1b</sup> «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». <sup>2</sup>Riprese: «Su, prendi tuo figlio, il tuo diletto che tu ami, Isacco, e va' nel territorio di Moria, e offrilo ivi in olocausto su di un monte che io ti dirò!».

**C. II scena** <sup>3</sup> Abramo si alzò di mattino per tempo, sellò il suo asino, prese con sé due suoi servi ed Isacco suo figlio, spaccò la legna per l'olocausto e si mise in viaggio verso il luogo che Dio gli aveva detto.

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

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

**C'. V scena** <sup>9</sup> Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva detto e ivi Abramo edificò l'altare, vi depose la legna, legò Isacco suo figlio e lo depose sull'altare sopra la legna. <sup>10</sup> Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per scannare il suo figliolo.

**B'. VI scena** <sup>11</sup> Ma l'angelo del Signore lo chiamò dal cielo e gli disse: «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». <sup>12</sup> Riprese: «Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che rispetti Dio e non mi hai risparmiato il tuo figliolo, l'unico tuo!». <sup>13</sup> Allora Abramo alzò gli occhi e guardò; ed ecco: un ariete ardente, ghermito dal fuoco, impigliato con le corna in un cespuglio. Abramo andò a prendere l'ariete e l'offrì in olocausto al posto del suo figliolo. <sup>14</sup> Abramo chiamò il nome del santuario «il Signore provvede», onde oggi si dice: «Sul monte il Signore provvede».

<sup>15</sup> Poi l'angelo del Signore chiamò dal cielo Abramo per la seconda volta <sup>16</sup> e disse: «Giuro per me stesso, oracolo del Signore: perché tu hai fatto questo e non hai risparmiato il tuo figliolo, l'unico tuo, <sup>17</sup> io ti benedirò con ogni benedizione e moltiplicherò assai la tua discendenza, come le stelle del cielo e come la sabbia ch'è sul lido del mare; la tua discendenza s'impadronirà della porta dei suoi nemici <sup>18</sup> e si diranno benedette per la tua discendenza tutte le nazioni della terra, in compenso del fatto che tu hai ubbidito alla mia voce».

**A'. Epilogo** <sup>19</sup> Poi Abramo tornò dai suoi servi, e insieme si misero in cammino verso Bersabea; e Abramo abitò a Bersabea.

#### 1. La suddivisione in «scene» e la strategia del narratore

La scelta delle diverse scene è dettata da una strategia intenzionale: sono i momenti in cui la differenza di prospettiva (tra il lettore e Abramo, tra Dio e Abramo e tra Abramo e i suoi servi e Isacco) appare con maggiore intensità. Più precisamente, bisogna dire che, in queste poche scene, il lettore e i personaggi hanno non solo delle prospettive e dei livelli di conoscenza diversi, ma sono come separati da compartimenti stagni. In questo modo, il lettore beneficia da subito di una situazione privilegiata dal momento che, fin dall'inizio, conosce l'intenzione di Dio (v. 1a). Vale probabilmente la pena aggiungere due cose al riguardo. Anzitutto, questa strategia crea un tipo particolare di tensione drammatica perché – per forza di cose – il lettore non può comunicare al personaggio ciò che sa. In secondo luogo, questa situazione si ritrova all'interno del racconto: neppure Dio può comunicare la sua vera intenzione ad Abramo prima della fine della prova, e Abramo stesso non può dire a Isacco o ai suoi servi qual è lo scopo del suo viaggio. Tale strategia determina due conseguenze.

### *Il ruolo attivo del lettore*

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

### *La rappresentazione «scenica»*

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

Anche le indicazioni di tempo e di spazio disseminano il racconto di segnali importanti che consentiranno di scoprire l'una o l'altra strategia adottata dal narratore.

### *Indicazioni di tempo*

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

### *Indicazioni di spazio*

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

### 3. Sviluppo drammatico della narrazione

#### *Prima scena (vv. 1b-2)*

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

L'ordine di Dio assomiglia ad una punta di trapano che perfora il cuore di Abramo. Questa scena è caratterizzata da due enumerazioni (la specificazione della vittima; le azioni da compiere) e da un «silenzio» di cui bisogna analizzare la funzione.

**a.** La prima *enumerazione* del racconto mette a nudo il dramma del padre in modo spietato; non gli lascia alcuna scappatoia: «tuo figlio, il tuo diletto che tu ami, Isacco». La tradizione ebraica l'ha capito bene, dal momento che ha trasformato questa frase in un dialogo, sfruttando le possibilità del testo (cfr. *Sanhedrin* 89b; *Genesi Rabba* 55,7). Secondo questa tradizione, Dio dice: «Prendi tuo figlio». Abramo risponde: «Ho due figli, Ismaele e Isacco». Dio riprende: «Prendi il tuo figlio unico». Abramo risponde: «I miei figli sono unici perché uno è figlio unico di Agar e l'altro figlio unico di Sara». Dio aggiunge: «Prendi quello che ami». Abramo ribatte: «Ma io li amo tutti e due». Allora Dio dice: «Prendi Isacco». E Abramo non ebbe più nulla da dire.

**b.** L'elemento che fa entrare il lettore nel mondo del racconto è il *silenzio* di Abramo successivo all'ordine di Dio (v. 2). Il lettore intuisce soltanto i sentimenti del patriarca, ed è tutto: ha cominciato ad entrare nella coscienza silenziosa di Abramo e il processo di empatia è innescato. La strategia del narratore è abbastanza evidente: lascia un «bianco» e il lettore può a suo piacimento sondare questo «vuoto». Può anche riempirlo grazie al vocabolario impiegato da Dio. Infatti, una delle uniche parole che fuoriescono dal mondo delle emozioni («il tuo diletto che tu ami») si trova nella frase di Dio. Nessun dubbio sul fatto che la prova riguarderà questo punto.

I verbi che specificano l'ordine di Dio sono anche sapientemente disposti per scoprire soltanto alla fine il loro significato ultimo: «prendere», «andare» e alla fine – ed è il verbo che riassume la prova – «sacrificare». Poi la frase si apre sul futuro per un'ultima specificazione a proposito del «luogo» di cui abbiamo già parlato: «offrilo in olocausto su di un monte che io ti dirò!» (v. 2b).

#### *Seconda scena (v. 3)*

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

I preparativi della partenza sono chiari: Abramo ritarda fino alla fine il gesto che gli ricorda di più la sua terribile missione: la preparazione della legna del sacrificio.

Osserviamo una certa gerarchia nel modo di procedere di Abramo: dall'asino ai servi, dai servi a suo figlio, da suo figlio alla legna del sacrificio. È importante notare che questo ordine contiene una sapiente progressione. L'asino e i servi, come pure Isacco, possono benissimo far parte di un viaggio qualsiasi. È la menzione della «legna per l'olocausto» a indicare che Abramo obbedisce all'ordine di Dio. Questo gesto decisivo toglie al lettore l'ultimo dubbio sulle intenzioni del patriarca. Questa seconda scena termina con una menzione del «luogo» di destinazione dei viaggiatori, come il v. 2.

#### *Terza scena (vv. 4-6)*

<sup>4</sup>Al terzo giorno Abramo, alzando gli occhi, vide da lontano il luogo. <sup>5</sup>Allora disse ai suoi due servi: «Sedetevi e dimorate qui, con l'asino; io e il ragazzo andremo fin là, faremo adorazione e poi ritorneremo da voi».

<sup>6</sup>Abramo prese la legna dell'olocausto e la caricò su Isacco, suo figlio; egli prese in mano il fuoco e il coltello e s'incamminarono tutt'e due insieme.

#### *Il luogo del sacrificio*

Qui, la tensione sale di un gradino. Il «luogo» è in vista, la scadenza si avvicina e Abramo dovrà parlare. Il narratore ce le fa sentire secondo il metodo abituale: mostra alcuni oggetti o descrive

alcune azioni lasciando al lettore il compito di intuirne l'impatto sul mondo dei sentimenti di Abramo. Un piccolo cambiamento di «prospettiva», il dialogo di Abramo con i suoi servi e i verbi impiegati sono gli elementi più interessanti di questa scena.

Per tre giorni Abramo ha camminato verso il luogo senza che noi sappiamo cosa ha potuto provare. Il narratore non dice nulla dei sentimenti del patriarca quando vede per la prima volta il «luogo» in cui dovrà compiersi il sacrificio del figlio della promessa. Il narratore ci fa vedere il «luogo» con Abramo, quando avrebbe potuto dire, per esempio, «il terzo giorno arrivarono al luogo indicato da Dio». Perché dire che è Abramo a vedere il luogo? Il motivo è semplice. È per Abramo che la vista del «luogo» è determinante, perché è lui che è coinvolto in prima persona. Ma il narratore segnala solo questa «visione» senza fare alcuna allusione ai tumulti che essere ha potuto provocare nel patriarca. Di nuovo, il lettore trova uno spazio aperto alla sua perspicacia e alla sua sensibilità.

Successivamente, Abramo deve parlare per precisare in un modo o nell'altro lo scopo del suo viaggio. Aggira l'ostacolo e riesce a rimanere sufficientemente nel vago affinché ognuno, il lettore, Abramo stesso, Isacco e i due servi, possano conferire alle sue parole un significato accettabile, ma ben diverso in ciascuno dei casi. Per il lettore, queste parole possono avere un senso prolettico: Abramo dice la verità a sua insaputa, come suggeriscono alcuni commentatori. Ritournerà infatti e raggiungerà i servi che lo attendono (v. 19). Ma lui stesso non può sapere qual è la portata delle sue parole. Infine, il narratore riprende i verbi «prendere» e «andare» del v. 2. Il verbo «sacrificare» è sempre non pronunciato, ma appare di nuovo nella menzione della «legna dell'olocausto» che riecheggia la scena precedente (cfr. v. 3b).

#### *Gli «strumenti» del sacrificio*

Il v. 6 elenca un certo numero di oggetti che serviranno al sacrificio. Bisogna notare a questo proposito un certa progressione. Il momento faticoso si avvicina ed è per questo che due elementi del v. 3 (l'asino e i servi) possono, per così dire, sparire dietro le quinte, mentre due nuovi oggetti entrano in scena: il fuoco e il coltello. Manca solo la vittima, ma questa «lacuna» diventerà evidente nella scena successiva. Isacco porta la legna, come si era detto al v. 3. Abramo si incarica del fuoco e del coltello. Perché distribuire gli oggetti in questo modo? Sembra che il narratore voglia far emergere nel racconto ciò che si impone alla coscienza di Abramo, cioè l'imminenza del sacrificio. In effetti, Isacco sarà legato sulla legna per essere immolato, poi bruciato. La futura vittima porta dunque l'elemento passivo del sacrificio (la legna), quello che d'altronde è apparso per primo (v. 3). Abramo, invece, porta i due oggetti «attivi» del medesimo sacrificio: il coltello dell'immolazione e il fuoco dell'olocausto che appaiono ora (v. 6) dal momento che il sacrificio è prossimo. Certo, è il lettore a trarre questa conclusione. Ma gli è suggerita da ciò che il narratore fa apparire in scena in questa tappa del racconto. Il fatto che il coltello sia l'ultimo oggetto menzionato in questa frase gli conferisce tutta la sua potenza evocatrice. Unisce così Isacco (v. 2a) e la legna del sacrificio (v. 3b) che occupavano una posizione identica nelle enumerazioni precedenti e producevano analoghi effetti sul lettore il quale non può fare a meno di cogliere la portata di questa giustapposizione.

#### *Quarta scena (vv. 7-8)*

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

#### *Dov'è la vittima?*

Bisogna notare tre fatti: la domanda di Isacco a proposito della vittima, la sua «prospettiva» e la risposta di Abramo che apre un futuro indeterminato. La **domanda** di Isacco riguarda la vittima e ciò quasi non sorprende dopo l'esame degli oggetti nella scena precedente.

In secondo luogo, è qui e solo qui che il racconto fa parlare Isacco, il quale ci svela la propria «**prospettiva**». L'intensità drammatica del momento si basa infatti sul confronto tra la «prospettiva di Isacco» – ciò che egli nota e che lo rende perplesso – e ciò che Abramo sa senza poterlo dire. Se il narratore decide di far valere il «punto di vista» di Isacco in questo punto del racconto è perché a

questo punto egli è coinvolto. Bisogna tuttavia osservare come la prospettiva di Isacco venga espressa da un discorso diretto. È lui a parlare e non il narratore come nei vv. 3 e 13, altri vv. dove si osserva un «cambiamento di prospettiva» nel vero senso del termine.

E cosa vede prima di tutto Isacco? La sua percezione, introdotta dalla particella «ecco» (in ebraico *hinneh*) (v. 7b) contiene il famoso termine «olocausto» che ci perseguita fin dall'inizio. Abramo ha «visto» il luogo del sacrificio, Isacco «vede» la legna e il fuoco, ma non «vede» la vittima. Certo, queste visioni si completano, ma unicamente nella «prospettiva» di Abramo e del lettore. Isacco invece non è lontano dall'intuire il senso del dramma che si appresta a svolgere e di cui è protagonista inconsapevole.

### *Le chiavi dell'enigma*

Il gioco dei livelli di «conoscenza» è un elemento essenziale di questa scena perché consente di cogliere meglio ciò che conferisce a tale passo una simile intensità drammatica. Bisogna dire non soltanto che i diversi livelli di conoscenza e le diverse prospettive vi appaiono più nettamente che altrove. C'è di più, perché i personaggi diventano *coscienti* dei limiti delle proprie «prospettive» e di ciò che impedisce loro di comprendere esattamente ciò che sta avvenendo. Isacco scopre un «oggetto mancante» nell'apparecchiatura portata da suo padre. La sua domanda obbliga il patriarca a svelare in parte il suo gioco. Da un lato, come nella scena precedente, Abramo non può rivelare il segreto della sua iniziativa e il lettore ne intuisce i motivi. Dall'altro, il patriarca stesso rinvia alla propria ignoranza perché fa riferimento a un piano divino di cui non possiede la chiave: «Dio si provvederà da sé l'agnello per l'olocausto, figlio mio!» (v. 8). Qui, il lettore fin dal v. 1 è nella posizione migliore, senza tuttavia poter chiarire completamente il mistero di questa «prova». Tutto sommato, Isacco diventa consapevole della propria ignoranza, la sua domanda rende consapevole Abramo della propria e questo dialogo fa scoprire al lettore che anche lui ignora una parte del dramma. Ogni ignoranza rinvia ad un'altra, allo stesso modo per cui nessuno può comunicare ciò che sa a coloro che lo ignorano. Va da sé che l'empatia del lettore per Abramo non può che aumentare.

Alla fine, Abramo riesce a superare un secondo ostacolo senza rompere il suo silenzio. La sua risposta è di nuovo evasiva, ma è anche prolettica. Abramo dice una cosa di cui non può afferrare il senso nascosto e che riguarda, come abbiamo appena visto, ciò che si colloca al di là della propria «prospettiva». A partire da adesso, egli resterà silenzioso sino alla fine. La narrazione infatti ha esaurito le possibilità di avvicinamento tra le prospettive di Abramo e di Isacco.

### **Quinta scena (vv. 9-10)**

<sup>9</sup>Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva detto e ivi Abramo edificò l'altare, vi depose la legna, legò Isacco suo figlio e lo depose sull'altare sopra la legna. <sup>10</sup>Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per scannare il suo figliolo.

La scena del sacrificio porta al culmine la tensione drammatica giocando sul ritmo della narrazione. Si noterà che il ritmo rallenta progressivamente. Le azioni prendono sempre meno tempo e sono sempre più dettagliate. In altri termini, la relazione tra il «tempo narrante» e «tempo narrato» si avvicina sempre più all'equivalenza (senza tuttavia raggiungerla). La costruzione dell'altare è durata di più rispetto all'azione di sistemare la legna, che a sua volta ha occupato meno tempo della legatura di Isacco e di metterlo sull'altare... Questo rallentamento è particolarmente visibile al v. 10: Abramo stende la mano, poi prende il coltello. L'oggetto che si appresta a sigillare la sorte di Abramo occupa tutta la scena e l'attesa raggiunge il suo punto di rottura. È come se il narratore ritardasse fino all'estremo il gesto definitivo. Bisogna notare che la frase rimane in sospenso perché passa improvvisamente da una catena di forme narrative a un infinito con valore finale («Arrivarono... Abramo edificò l'altare... depose la legna... legò Isacco... lo depose sull'altare... stese la mano... prese il coltello *per scannare il suo figliolo*»: vv. 9-10).

D'altra parte, la scena è più che mai oggettiva. Solo i gesti contano e dimostrano la determinazione di Abramo oramai completamente muto. Nessuna parola, nessuna reazione, neppure quella di Isacco nel momento in cui ha dovuto rendersi conto che era lui la vittima dell'olocausto.

Come ogni scena, anche questa si chiude con uno sguardo verso il futuro, ma un futuro che più tragico non si può. È un presagio? Il testo non usa il verbo «offrire in olocausto» per parlare del sacrificio, ma un verbo meno specifico, «scannare». Il seguito risolverà presto questo enigma.

### **Sesta scena (vv. 11-14.15-18)**

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

Quest'ultima tavola contiene: **a.** lo scioglimento del racconto, scioglimento che si compone di una *anagnorisis* («riconoscimento», «passaggio dall'ignoranza alla conoscenza»); **b.** un sacrificio di sostituzione al posto di colui che era atteso (v. 13: ariete: *peripeteia*); **c.** una eziologia che di per sé chiude il racconto (v. 14); **d.** un secondo discorso divino.

### **Aristotele, La Poetica**

#### **10. Racconti semplici e racconti complessi**

Dei racconti, alcuni sono semplici, altri complessi, giacché tali si trovano ad essere le azioni di cui i racconti sono imitazione. Chiamo semplice quell'azione che, [15] mentre si svolge, come si è definito, con continuità ed unità, muta direzione senza peripezia e senza riconoscimento (*anagnorisis*); mentre complessa quella in cui il mutamento si ha con riconoscimento o con peripezia o con tutti e due. [...]

#### **11. Peripezia, riconoscimento e fatto orrendo**

La peripezia (*peripeteia*), come si è detto, è il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario e questo, [...] Il riconoscimento [30] poi, come già indica la parola stessa, è il rivolgimento dall'ignoranza alla conoscenza, e quindi o all'amicizia o all'inimicizia, di persone destinate alla fortuna o alla sfortuna; il riconoscimento più bello poi è quando si compie assieme alla peripezia [...]. Ma quello di cui si è parlato è il riconoscimento più proprio del racconto e quello più proprio dell'azione; giacché il riconoscimento di tal fatta e la peripezia produrranno o pietà [1452 b] o terrore (di azioni di questo tipo si è assunto che sia imitazione la tragedia) giacché da riconoscimenti e peripezie cosiffatte dipendono anche il conseguire la sfortuna o la fortuna. Due parti della tragedia sono dunque queste, peripezia [10] e riconoscimento, mentre una terza è il fatto orrendo. Di queste tre dunque, di peripezia e riconoscimento si è detto, quanto al fatto orrendo, esso è un'azione che reca rovina o dolore, come ad esempio le morti che avvengono sulla scena, le sofferenze, le ferite e cose simili.

#### **a. Il «riconoscimento» di Dio («anagnorisis»)**

I vv. 11-12 pongono fine alla prova, dal momento che lo scopo di una prova, nel mondo biblico, è di «sapere» (cfr. Dt 8,2). La trama del racconto è quindi principalmente una «trama di conoscenza» o «trama di rivelazione», con il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza. Tale passaggio è ben indicato dal v. 12: «Ora so che rispetti Dio e non mi hai risparmiato il tuo figliolo». Dal punto di vista narrativo, *L'ora* possiede una funzione indiscutibile: Dio non sapeva e *ora* sa. Si tratta del grande paradosso di questo racconto che indica come il Dio di Gen 22 rispetti a tal punto la libertà umana da limitare la propria onniscienza. Il lettore comprende ora perché il narratore è così discreto per quanto riguarda i pensieri segreti del patriarca. Anche Dio infatti non ha potuto penetrare in questo universo e ha dovuto, come il lettore, assistere alla scena in qualità di spettatore per vedere fino a che punto sarebbe arrivata l'obbedienza del patriarca.

Se Abramo è sempre o quasi muto (cfr. la breve risposta del v. 11), anche dopo questo lieto fine, la narrazione non lo è. Anzi, diventa molto loquace. Ma è l'angelo che parla, dopo un lungo silenzio del cielo. Il discorso dei vv. 11-12 contiene infatti tutto ciò che il lettore vuole sapere di Abramo. Una sola parola riassume i suoi sentimenti: «[Ora so che] *rispetti* Dio» (v. 12). Il v. riprende la frase

dell'ordine di Dio (v. 2) in forma più breve, ma il legame è evidente. Questi due vv. sono i soli in cui si fa allusione ai sentimenti di Abramo: il suo amore per il figlio (v. 2) e il suo rispetto verso Dio. Il dramma ha mostrato quale di questi due sentimenti ha avuto la meglio. Certo, il lettore a ha potuto intuirlo, ma solo l'angelo di Dio è in grado di affermarlo con autorità.

**b. Il cambiamento di situazione di Abramo («anagnorisis» e «peripeteia»)**

L'*anagnorisis* da parte dell'angelo di JHWH significa anche la fine del tormento di Abramo. Questa volta, la cosa è implicita, ma non meno evidente. Anche Abramo passa dall'ignoranza alla conoscenza, proprio come Isacco, perché entrambi alla fine comprendono il senso degli eventi. Questa *anagnorisis* da parte loro coincide con una *peripeteia* o «cambiamento di situazione», «rovesciamento di situazione». Il lettore intuisce senza difficoltà che Abramo passa dalla disperazione al sollievo, proprio come Isacco del resto. Tuttavia, i personaggi si manifestano appena ed è soprattutto nelle loro azioni che la *peripeteia* sarà descritta più ampiamente: Abramo si appresta ad offrire un sacrificio (v. 13) e poi a dare un nome al luogo (v. 14). Alla fine, se c'è qualcuno che parla, è l'angelo di JHWH a riprendere la parola una seconda volta (vv. 15-18).

Il v. 13 contiene un ultimo cambiamento di «punto di vista» dal momento che il narratore fa scoprire l'ariete impigliato con le corna in un cespuglio con gli occhi di Abramo. È la seconda volta che egli adotta la «prospettiva» del patriarca. La prima volta si trattava della montagna del sacrificio (v. 4) e, questa volta, si tratta della vittima. Il legame balza agli occhi, soprattutto se ci si ricorda della domanda di Isacco al v. 7 in cui il narratore aveva lasciato emergere la «prospettiva» della vittima potenziale. Come d'abitudine, la ripercussione di questa visione su Abramo non viene descritta. Lo stile indiretto libero introdotto dalla particella «ed ecco» (*w<sup>e</sup>hinneh*) rafforza ancora, se fosse necessario, l'oggettività della scoperta. Il narratore si limita a riportare una mera percezione e rifiuta di far parlare Abramo (o Isacco). L'espressione preposizionale «al posto di» che precede le parole «del suo figliolo» riassume in modo lapidario il cambiamento di situazione (*peripeteia*) che ha liberato Abramo e Isacco dalla loro angoscia.

**c. Eziologia**

Alla fine Abramo dà un nome al luogo del sacrificio, sebbene il racconto non usi il discorso diretto. Questa eziologia (spiegazione di un nome a partire da un racconto) conclude naturalmente la narrazione perché collega l'episodio al presente del lettore: «onde oggi si dice: “Sul monte il Signore provvede”». Il gesto di Abramo è, secondo questo v., all'origine di un luogo di culto che molti identificano con Gerusalemme. In effetti, già il libro delle cronache (2 Cr 3,1) colloca il Tempio di Gerusalemme sul «monte Moria», nome che appare in Gen 22,2. Anche il celebre rabbino spagnolo Ibn Ezra ha visto in questa nota del narratore al v. 14b una allusione al santuario della Città santa.

**d. Il secondo discorso dell'angelo di JHWH (22,15-18)**

Il secondo discorso divino dei vv. 15-18 è per molti esegeti un'aggiunta tardiva, per il fatto che l'angelo di JHWH riprende la parola dopo la conclusione del v. 14, quando invece avrebbe potuto continuare il suo discorso del vv. 11b-12. In questa analisi del racconto, vogliamo semplicemente vedere quale sia la funzione di tale discorso nella narrazione. Perché questo secondo intervento? La voce celeste loda Abramo e gli dischiude un nuovo avvenire, quello che aveva accettato di sacrificare. La lode arriva alla fine, dopo una narrazione sprovvista di commenti e ridotta all'essenziale. Il rinnovamento delle promesse corrisponde esattamente a ciò che Abramo ha potuto provare. Il figlio della promessa gli è stato restituito con tutto ciò che significa per il suo avvenire. Se è l'angelo di JHWH che glielo conferma, è per conferire una dimensione più profonda a ciò che avrebbe potuto essere soltanto un sentimento di sollievo molto umano. Qui è ancora la voce più autorizzata a parlare.



**Settima scena: l'epilogo (v. 19)**

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

Niente rompe il silenzio del ritorno. L'atmosfera è suggerita dalla ripresa del verbo «tornare» (v. 19a) che riecheggia la «profezia» di Abramo al v. 5b («ritorneremo da voi»). L'espressione «insieme si misero in cammino» ricorda i vv. 6b e 8b. La differenza tra questi usi è evidente, ma il narratore fa appello un'ultima volta all'immaginazione del lettore per colmare i «vuoti» di questo finale tanto sobrio e spoglio quanto il resto del racconto

**4. Conclusione**

La narrazione di Gen 22 obbliga continuamente il lettore a intervenire in modo attivo nel racconto. A partire da qualche pezzo, egli deve ricostruire tutta la tela e conferirle la sua «terza dimensione». Al lettore è possibile partecipare intensamente al dramma che si svolge sotto i suoi occhi nel corso della lettura. Egli è invitato anzitutto a rivivere i momenti in cui Abramo deve prendere delle decisioni cruciali che impegnano il suo destino nella sua interezza. Il fatto che il narratore lasci tante zone d'ombra nel suo racconto è l'elemento che, paradossalmente, rende possibile la partecipazione del lettore. Questa esperienza di partecipazione attiva è probabilmente anche il luogo in cui bisogna cercare il vero «significato» di questo racconto.

**Queste note sono liberamente tratte da:**

- FOKKELMAN J.P., *Come leggere un racconto biblico: guida pratica alla narrativa biblica*, EDB, Bologna 2003.
- MARGUERAT D. (cur.), *La Bible en récit. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*. Colloque international d'analyse narrative des textes de la Bible, Lausanne (mars 2002), («Le monde de la Bible», 48), Labor et Fides, Genève 2003.
- PARMENTIER E., *Dieu a des histoires. La dimension théologique de la narrativité*, in: D. Marguerat (cur.), *La Bible en récit...*, cit., pp. 112-119.
- RESSEGUIE J. L., *Narratologia del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 2008.
- SKA J.L., *Genèse 22 ou l'épreuve d'Abraham*, in: Marguerat D. (éd.), *Quand la Bible se raconte* («Lire la Bible» 134), Cerf, Paris 2003, pp. 67-84.
- SONNET J.P., *Narration biblique et (post)modernité*, in: D. Marguerat (cur.), *La Bible en récit...*, cit., pp. 253-263.
- WENIN A., *David et l'histoire de Natan (2 Samuel 12,1-7), ou : le lecteur et la fiction prophétique du récit biblique*, D. Marguerat (cur.), *La Bible en récit...*, cit., pp. 153-164.