

IL RACCONTO E LA VITA

Lectio biblica come avventura della mente e del cuore

SOMMARIO: INTRODUZIONE – 1. FENOMENOLOGIA DEL LEGGERE; 1.1 *Suggestioni iniziali*; 1.2 *Abbozzo fenomenologico attraverso il pensiero di H.R. Jauss*; 1.3 *Il gioco strutturale del testo e la coscienza credente* – 2. TEORIA DEL TESTO BIBLICO; 2.1 *Suggestioni iniziali*; 2.2 *Abbozzo teorico attraverso il pensiero di N. Frye*; 2.3 *La Scrittura e la coscienza credente* – CONCLUSIONE

...le grandi opere si volgarizzano da se stesse,
senza bisogno di modificarsi,
poiché formano lo spirito umano a loro immagine:
*non ego mutabor in te,
sed tu mutaberis in me...*

(H. DE LUBAC, *Paradossi e nuovi paradossi*)

INTRODUZIONE

Secondo la narrazione evangelica, la fede pasquale degli apostoli nasce attraverso un «esercizio memoriale»: ricordando e rileggendo la vicenda vissuta con Gesù alla luce delle Scritture e sotto la guida dello Spirito, fino a riconoscere in Lui il messia promesso. I testi delle apparizioni del risorto – quelli di Luca in particolare – mettono in luce questa struttura. Ora, proprio i due elementi sottolineati (l'esercizio memoriale e il riconoscimento attraverso le Scritture) ci consentono di affermare che non è stato sufficiente neppure per i discepoli della prima ora aver vissuto alcuni anni con Gesù, per riconoscerlo come Messia e credere alle sue parole. Necessario è stato il riconoscimento dischiuso dalle Scritture sotto la guida della memoria e il soffio dello Spirito inviato a insegnare ogni cosa e ricordare tutte le parole del

Maestro (Gv 14,26). Anche la nostra fede possiede una struttura simile, tanto simile che, con Sequeri, possiamo battezzarla come «omologa»: anche la nostra fede è infatti suscitata dall'«incontro con Gesù», incontro che accade nella forma di un riconoscimento della verità delle sue parole, reso possibile dall'offerta della memoria di Lui che la testimonianza della Chiesa e il soffio dello Spirito non lasciano mai mancare. I modi in cui nella Chiesa tale memoria si ripresenta sono molteplici, dalla testimonianza del singolo credente alle dichiarazioni solenni di un concilio... Tra questi, luogo singolare sia per gli apostoli che per noi oggi per accedere a tale memoria, è la Scrittura, cui Gesù stesso, prima e dopo la sua resurrezione, appellava per spiegare il mistero della sua vita e morte. Ora è proprio la necessità di una *lettura e rilettura dell'evento di Cristo attraverso le Scritture* a rivelare una struttura omologa tra la nostra fede e quella apostolica: come allora quel ricordo, riletto sotto la luce della Scrittura, ha guidato i primi apostoli fino a suscitare in loro la persuasione della sua verità; così oggi quel ricordo, condensato nel racconto evangelico, può guidare anche noi alla fede.

Questa tesi suppone che il testo sia «l'omologo ripetibile dell'accesso alla verità della manifestazione di Gesù. Ovvero, più semplicemente, il simbolo reale del processo costitutivo della fede nella rivelazione di Dio»¹. O, più semplicemente ancora, luogo in cui si dischiude anche per un lettore la possibilità di percorrere un'avventura della mente e del cuore che, nell'intreccio tra il racconto e la vita, lo guidi a riconoscere e credere alla verità dell'annuncio di Gesù. La tesi è affascinante, e intuitivamente molto convincente, seppure finora – come denuncia Sequeri stesso – non ancora supportata da una «fenomenologia della scrittura e della lettura del testo»², capace di mostrare come la «complicità» che nasce tra un testo e il suo lettore sia in effetti particolarmente propizia a suscitare nel lettore quel dinamismo di sentimenti e pensieri che, dando forma credente alla sua coscienza, lo possono disporre a riconoscere in Gesù la verità di Dio. Questa fenomenologia – la cui elaborazione dovrebbe essere compito della teologia fondamentale e sistematica – dovrebbe costituire la base per poi elaborare una teoria teologica del testo biblico, cioè di una teoria che, non limitandosi a delineare le coordinate entro le quali il testo biblico debba essere letto, sia in grado di mostrare come il testo biblico stesso, in forza della sua qualità di *scrittura*, sappia condurre il lettore a riconoscere la verità di cui è portatore, ovvero sappia proporsi come *Sacra Scrittura*:

¹ P. SEQUERI, *Il Dio affidabile* (= Biblioteca di Teologia Contemporanea 85), Brescia, Queriniana, 1996, 194.

² *Ivi*.

Una teoria teologica del testo biblico non si limita a raccomandare genericamente l'apertura dell'interpretazione alla trascendenza del senso dottrinale spirituale cui provvedono la fede viva e l'insegnamento ecclesiastico. Essa elabora invece una sistematica ricognizione della disposizione del testo alla intercettazione e all'indirizzamento teologale dell'atto di lettura, con *i mezzi del testo scritto e tramandato*. Perché essa non individua in nessun punto della formazione del testo, nella sua genesi come nella sua struttura, una lettera morta. Non riduce il testo a una tradizione documentale di cui far rivivere le informazioni, ma lo comprende come *atto testimoniale di Dio (in senso soggettivo e oggettivo) che fin dal suo passato ha tutta l'intenzione di continuare a vivere anche per quel suo futuro che siamo noi adesso*. E oltre³.

Convinto dell'importanza del tema, vorrei almeno iniziare ad abbozzare questa fenomenologia – semplicemente mostrando come il gioco tra lettore e testo sia estremamente propizio perché si riproduca effettivamente il processo costitutivo della fede nella rivelazione di Dio – e questa teoria del testo biblico – semplicemente mostrando di quali strutture letterarie il testo biblico si avvalga al fine di orientarne teologalmente la lettura. Scelgo di svolgere il tema valorizzando i contributi che provengono dalla letteratura, più attenta a queste dinamiche di quanto non lo sia normalmente la teologia. E, in particolare, raccogliendo l'invito di Sequeri, mi rivolgo agli studi di due critici letterari, H.R. Jauss e E. Frye. Con questo, ho dichiarato il metodo e i limiti della presente ricerca e posso senz'altro avviare la riflessione.

1. FENOMENOLOGIA DEL LEGGERE

Vorrei incominciare a tracciare questa fenomenologia dell'atto della lettura in due momenti. In un primo momento suggerisco di raccogliere i fenomeni più vistosi che si presentano durante la lettura semplicemente analizzando alcune famose «scene di lettura»⁴. In un secondo momento mi propongo di scorrere il pensiero di uno specialista, H.R. Jauss, in vista di un chiarimento e completamento della fenomenologia.

³ P. SEQUERI, «La struttura testimoniale delle scritture sacre: teologia del testo», in *La rivelazione attestata. La Bibbia fra testo e teologia*, a cura di G. ANGELINI, Milano, Glossa, 1988, 6-7.

⁴ Raccoglio l'invito ad avviare la riflessione da alcune scene di lettura da E. SALMANN, «Tradition als Nachlese. Eine theologische Phänomenologie der Lektüre», in *Patrimonium Fidei. Traditionsgeschichtliches Verstehen am Ende?*, a cura di E. SALMANN - M. PERRONI (= Studia Anselmiana 124), Roma, Benedictina-Edizioni Abbazia S. Paolo, 1997, 159-184.

1.1 *Suggestioni iniziali*

Esistono all'interno della letteratura alcune scene di lettura, pagine nelle quali il testo stesso racconta al lettore quello che, attraverso la lettura, gli accade o gli può accadere o, forse, a sua insaputa gli sta già accadendo! È come se, inavvertitamente, il racconto stesso, quasi lasciandosi sfuggire un segreto, svelasse al lettore la sua «magia». Proprio per questo, questi testi possono costituire un valido punto di partenza per la nostra analisi. Li interroghiamo cercando una risposta alla domanda: «cosa ci accade quando leggiamo un testo?».

1.1.1 La lettura di Paolo e Francesca, ovvero: il racconto come esperienza di visione e rivelazione

La prima scena di lettura che vorrei prendere in considerazione si trova nell'*Inferno* dantesco⁵. Sceso dal primo cerchio, quello del *Limbo*, al secondo, il cerchio dei lussuriosi, Dante si ritrova

...in luogo d'ogni luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
(*Inf.* V, 27-30)

Il poeta riconosce di essere in una vera e propria «bufera infernal» (*Inf.* V, 31), espressione, per contrappasso, della passione violenta di cui hanno vissuto le anime dei lussuriosi quando ancora erano sulla terra. Qui, in un momento d'improvvisa quiete, Dante rivolge la parola a due anime che, a differenza delle altre, si muovono insieme: Paolo e Francesca. Mentre l'uomo resta in silenzio, Francesca racconta al poeta la loro passione d'amore, insistendo, quasi a voler giustificare la propria colpevolezza, sul ruolo svolto dall'*Amore*, che, come forza trascendente e irresistibile, è indicato come il vero protagonista invisibile della loro relazione (Cf *Inf.* V, 100; 103; 106). Forse sorpreso che l'Amore, tanto cantato dalla lirica stilnovistica come esperienza spirituale, possa rivelarsi esperienza ambivalente, Dante interroga Francesca sull'origine della loro passione. Rispondendo, Francesca racconta come tutto sia iniziato leggendo un libro...

...Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancillotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.

⁵ Le citazioni dall'*Inferno* sono tratte dalla seguente edizione: D. ALIGHIERI, *La divina commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.
(*Inf.* V, 115-138)

Ecco delineata la prima scena di lettura che si svolge tra due personaggi, Paolo e Francesca, e un libro, quello della storia d'amore di Lancillotto e Ginevra. Tutto inizia quando, soli, Paolo e Francesca iniziano a leggere. Lentamente la lettura li coinvolge e li appassiona. In più punti alzando gli occhi dal testo, Francesca incontra lo sguardo di Paolo e Paolo quello di Francesca. I loro volti arrossiscono, rivelando di conoscere intimamente la passione narrata. La lettura continua, proseguono gli sguardi, forse dapprima fugaci, poi prolungati. Il sentimento iniziale, un intimo confuso turbamento emotivo, diviene una passione d'amore che, senza rendersene conto, iniziano a rivolgere l'uno verso l'altro. I loro volti adesso impallidiscono...

Se ora cerchiamo di definire il ruolo svolto dal testo in questa scena, dobbiamo riconoscere innanzitutto che il racconto ha suscitato nei suoi lettori la stessa passione che stava narrando. Leggendo una storia d'amore, Paolo e Francesca sono stati improvvisamente afferrati da una passione d'amore! Il contenuto narrativo ha inciso a tal punto sui suoi lettori che questi, identificandosi con i personaggi, sono stati guidati passo dopo passo dal testo a riconoscere in se stessi la medesima passione d'amore, fino a ripetere anch'essi quanto raccontato, fino a lasciarsi travolgere dalla passione. Sembra quindi che la lettura, lentamente, abbia svelato Paolo e Francesca a loro stessi: evocando o risvegliando in loro un sentimento latente, non ancora provato o troppo prematuramente dimenticato; oppure guidandoli a scoprire un affetto reciproco ancora germinale, di cui fino ad allora non avevano ancora coscienza; o forse costringendoli a rivelare l'uno all'altra un amore fino a quel momento inconfessato perché ritenuto impossibile! Comunque sia, la lettura del testo per Francesca e Paolo si è rivelata esperienza analoga a una «rivelazione». Analoga a rivelazione in un duplice senso: innanzitutto nel senso che qualcosa di non ancora conosciuto o avvertito viene ora scoperto; in secondo luogo nel senso che qualcosa di celato viene svelato. In qualsiasi caso, ciò che viene avvertito come una rivelazione è qualcosa che riguarda il lettore nel suo intimo, il sentimento d'amore di Paolo e Francesca.

L'aspetto rivelativo dell'atto di lettura è confermato, oltre che dalle parole di Francesca⁶, dal significato complessivo del pellegrinaggio di Dante attraverso il regno infernale: il poeta vuole ricondurre il mondo traviato sulla via del bene e della verità, mediante la rappresentazione delle pene e dei premi che attendono i peccatori e i buoni nella vita eterna. Il racconto ha dunque un significato allegorico: Dante rappresenta l'anima umana che, caduta nell'errore e nel peccato, lo riconosce e se ne pente, grazie alla guida di Virgilio (simbolo della ragione). Purificata, l'anima potrà poi comprendere le verità divine sotto la guida di Beatrice (simbolo della Sapienza), pervenendo all'unione con Dio, fine ultimo per cui è stata creata e a cui tende naturalmente. Ora, Dante non raggiunge questo scopo semplicemente infondendo nel suo lettore il timore del castigo dei dannati, descritto come contrappasso della vita vissuta sulla terra, ma soprattutto scommettendo sulla forza rivelatrice del racconto: proprio perché svela il lettore a se stesso, costringendolo a mettersi di fronte a se stesso, la lettura può condurre il lettore a riconoscere la verità di se stesso, confessando i medesimi affetti o atteggiamenti peccaminosi di quanti lo hanno preceduto sulla terra e ora sono dannati. Come la lettura del testo è stata per Paolo e Francesca esperienza di rivelazione, così il racconto della donna può diventare occasione di rivelazione anche per il lettore. Lo diventa già per Dante stesso se, tra le righe, accettiamo di scorgere una sua singolare partecipazione emotiva che tradisce un sentimento simile a quello ricordato da Francesca⁷:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade.
(*Inf.* V, 139-143).

Si crea così un singolare legame tra i diversi personaggi coinvolti, una catena che partendo dal libro delle gesta di Lancillotto giunge fino al lettore: il testo svela Paolo e Francesca a loro stessi, il loro racconto svela Dante a se stesso, la narrazione lirica di Dante svela il lettore odierno a se stesso...! In conclusione, stando a questa prima scena di lettura, dobbiamo affermare che leggere è compiere un'esperienza di rivelazione, lasciarci svelare dal testo a noi stessi, fino a lasciarci raccontare quanto neppure noi sapevamo di noi stessi o non

⁶ La donna definisce "Galeotto" il libro: come il siniscalco Galehaut incitava Lancillotto e Ginevra a *rivelarsi* il loro amore, così il testo ha *rivelato* ai suoi due lettori la passione che avevano in animo.

⁷ Cf H.R. JAUSS, *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987, II: 92-94.

volevamo sentirci dire. Questa è la nostra prima risposta alla domanda «cosa ci accade leggendo?».

1.1.2 La lettura di Don Chisciotte, ovvero: il racconto come esperienza di identificazione e imitazione

Il secondo esempio letterario che prendiamo in considerazione si trova raccontato nel *Don Chisciotte* di Cervantes, edito per la prima volta nel 1605⁸. In questo caso non ci troviamo di fronte al racconto di una scena di lettura vera e propria, quanto alla narrazione di un'esistenza interamente segnata dagli effetti di una lettura assidua e febbrile! Tutta l'esistenza del protagonista, consacrata a compiere imprese leggendarie in veste di cavaliere errante, nasce, infatti, dalla lettura ininterrotta di romanzi cavallereschi. La sua avventura è iniziata leggendo dei libri...

Bisogna poi sapere che questo gentiluomo, nei periodi di tempo in cui non aveva nulla da fare (cioè la maggior parte dell'anno), si dedicava alla lettura dei romanzi cavallereschi e a poco per volta ci si appassionò tanto che dimenticò quasi del tutto la caccia e anche l'amministrazione del suo patrimonio; anzi la sua curiosità e la smania di questa lettura arrivarono a tal segno, che vendé parecchi appezzamenti di terreno, e di quello buono anche, per comprarsi dei romanzi cavallereschi. (I, 21-22).

Lentamente, ma inesorabilmente, la lettura dei romanzi diventa per Don Chisciotte una vera e propria malattia! All'inizio, solo l'ozio lo avvicina ai libri. Saltuariamente, solo se e quando non ha nulla di meglio da fare. Ma, successivamente sono i testi ad attirare la curiosità del loro lettore. Diventano interessanti, più appassionanti della vita reale, al punto che ora egli è disposto a dedicare loro sempre più tempo, sottraendolo alle altre occupazioni della vita. La curiosità e l'interesse per i romanzi crescono adesso in modo impressionante, diventano una vera e propria passione. Don Chisciotte brama di averne sempre di nuovi, disposto anche a sacrificare i suoi beni. Ormai è una mania, un chiodo fisso. La lettura finisce per assorbire tutte le sue energie fisiche e mentali, fino a condurlo alla pazzia:

Insomma, si sprofondò tanto in quelle letture che passava le notti dalla sera alla mattina, e i giorni dalla mattina alla sera, sempre a leggere; e così, a forza di dormir poco e di leggere molto, gli si prosciugò talmente il cervello che perse la ragione. Gli si riempì la fantasia di tutto quello che leggeva nei suoi libri: incanti, litigi, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste e stravaganze impossibili; e si ficcò talmente nella testa che tutto quell'arse-

⁸ Le citazioni del testo di Cervantes sono tratte dalla seguente edizione: M. CERVANTES, *Don Chisciotte* I-II, Milano, Mondadori, 1998.

nale di sogni e d'invenzioni lette ne' libri fosse verità pura, che secondo lui non c'era nel mondo storia più certa. (I, 23).

Confuso il mondo reale e quello sognato, considerando, anzi, quest'ultimo più vero e reale del primo, alla soglia dei cinquant'anni, Don Chisciotte decide in cuor suo, di intraprendere la carriera del cavaliere errante, seguendo le orme di tanti eroi ammirati!

Cerchiamo ora di analizzare quale sia stato il ruolo svolto dalla lettura del testo nel determinare l'esperienza del «Cavaliere dalla Triste Figura», come lo chiamava il suo scudiero, Sancio. I racconti cavallereschi hanno, innanzitutto, dischiuso a Don Chisciotte la visione di un mondo diverso da quello imposto dalla quotidianità, un mondo caratterizzato da uomini valorosi, pronti a lottare per difendere nobili ideali, consacrando ad essi l'intera esistenza. Il romanzo – e in questo la lettura si conferma esperienza di rivelazione – ha svelato a Don Chisciotte un nuovo *modus vivendi*, risvegliando in lui sentimenti cavallereschi. Inoltre, la lettura deve aver prodotto una fortissima impressione sul nostro personaggio, affascinandolo fino al punto di indurlo a credere ciecamente nell'ideale descritto, anche contro ogni evidente smentita (prontamente interpretata dal protagonista come un'astuzia maligna inventata da una «turba di incantatori»⁹). Sedotto dall'immagine fantasiosa del mondo cavalleresco narrato nei romanzi, Don Chisciotte non solo crede a quanto legge, ma finisce con l'identificarsi con i personaggi letterari, pretendendo poi di imitarne le gesta: cavalca pensando continuamente ai suoi modelli, cosicché quando la realtà gliene offre l'occasione, immagina presente tutta la situazione letta sui libri e agisce di conseguenza, imitando il comportamento del cavaliere ricordato. Così una volta affronta dei mulini a vento convinto di imitare le lotte dei cavalieri contro giganti; in un'altra occasione, confondendo un'osteria con un castello, tratta l'oste e la servitù secondo il più solenne cerimoniale di corte; un'altra volta ancora, prendendo un catino d'ottone per il «famoso elmo di Mambrino», ingaggia un duello con un povero barbiere...

Sembra di dover riconoscere che la lettura ha avuto un potere «magico» sul povero Don Chisciotte: ha suscitato ammirazione, quindi desiderio di imitazione dell'eroe, infine identificazione. Dobbiamo allora dire che, non meno che esperienza di rivelazione, la lettura è

⁹ «Sancio – disse Don Chisciotte – [...] Come?! È mai possibile che in tanto tempo che tu vieni con me, non ti sia ancora riuscito di vedere che tutte le cose dei cavalieri erranti sembran chimere, sciocchezze, stravaganze, e che son tutte a rovescio delle altre? E non perché la cosa sia così, ma perché sempre in mezzo a noi s'agita una turba d'incantatori, che mutano e svisano tutte le nostre cose a piacer loro e secondo il loro desiderio di aiutarci o di rovinarci...». (XXV, 245).

anche esperienza di identificazione. Rivelazione e identificazione sono esperienze che s'accompagnano nella lettura: da un lato il racconto è rivelazione, svela il lettore a se stesso, proprio perché suscita in lui quei sentimenti di ammirazione, emulazione... che lo possono condurre a voler imitare il personaggio descritto, identificandosi con lui; dall'altro lato, il racconto non potrebbe stimolare l'identificazione del lettore con i suoi personaggi se non sapesse toccare una corda che già vibra nel suo cuore, iniziando così a rivelargli qualcosa di se stesso! L'intreccio di rivelazione e identificazione nell'atto della lettura è confermato, del resto, dall'intento e dalla strategia con cui Cervantes ha composto il romanzo. L'autore non ne ha fatto mistero e attraverso le parole di un «amico» (una proiezione dello stesso autore) nel *Prologo* ci rivela chiaramente che

...questo vostro libro non ha proprio bisogno di nessuna di quelle doti che voi dite che gli mancano; perché è tutta un'invettiva contro i romanzi cavallereschi... (*Prologo*, 11).

Poco oltre leggiamo:

E poiché questo vostro lavoro non mira che a distruggere l'autorità e il favore che hanno nel mondo e fra il volgo i romanzi di cavalleria [...]. Cercate anche che nel leggere il vostro racconto chi è melanconico sia mosso alle risa, chi è allegro rida più che mai, l'ignorante non si annoi, il dotto ammiri l'invenzione, la persona seria non la disprezzi, e il saggio non manchi di lodarla. Soprattutto mirate a rovesciare questa costruzione senza fondamento, questi romanzi cavallereschi, aborriti da molti, ma lodati da molti di più; e se raggiungete questo scopo, non sarà poco. (*Prologo*, 11-12).

Dunque il testo intende ridicolizzare gli ideali cavallereschi. Ma la forza di quest'impresa non consiste semplicemente nel descrivere come folle il mondo cavalleresco, quanto piuttosto in una precisa strategia letteraria di cui Cervantes si è potuto servire proprio basandosi sull'efficacia del legame tra rivelazione e identificazione. L'autore convince il lettore del non senso del mondo leggendario poiché può scommettere tanto sul facile entusiasmo, che porta il lettore a identificarsi con il suo eroe; quanto sulla successiva delusione per i fallimenti e le strampalerie di Don Chisciotte, che lo porteranno a prendere le distanze dalle fantasie dal suo protagonista. In questo modo, sapendo che il lettore tenderà a identificarsi col suo eroe, Cervantes tenta di rompere l'incanto magico del libro liberando progressivamente il suo lettore dal fascino seducente dell'imitazione. Ridendo delle disgrazie del povero cavaliere, il lettore imparerà a ridere di quel mondo infondato. Così, il testo opera con il suo lettore una sorta di rivelazione *in negativo*: mandando in frantumi una determinata visione del mondo, invita a percorrere nuove vie di penetrazione

della realtà. Se, invece di risa, la lettura suscita commozione, partecipazione verso il povero cavaliere, fino a rimproverare il suo scudiero per l'irriverenza verso il suo padrone... allora significa che l'incanto dell'identificazione non è ancora stato spezzato e la lettura continua a funzionare ancora come esperienza di rivelazione *diretta*: svelerà al lettore l'origine della sua identificazione nella nostalgia di un mondo perduto!

1.1.3 La lettura di Agostino, ovvero:

il racconto come esperienza di trasformazione e conversione

Dopo l'aspetto rivelativo e identificativo, la terza scena di lettura che ora ci accingiamo a prendere in considerazione ci permetterà di rilevare la forza di trasformazione che un testo esercita su un lettore. La lettura trasforma il suo lettore e, se questi non oppone ferrea resistenza, in un certo senso lo «converte» a sé! Questo accadeva già sia nella prima scena di lettura, dove Paolo e Francesca sono «mossi» dal testo; sia nella seconda, dove Don Chisciotte è attirato dal romanzo. In queste prime due scene, tuttavia, la funzione rivelatrice e identificatrice della lettura s'imponeva in modo tale da oscurare il lento processo di trasformazione del lettore! Questo appare, invece, con nitidezza nelle scene di lettura che incontriamo nelle biografie dei santi, dove il momento della conversione è spesso accompagnato da una lettura della Bibbia o della vita dei santi: costretto a letto, a 26 anni, Ignazio s'accende del desiderio di imitare i santi attraverso la lettura di una *Vita Christi* e del *Flos Sanctorum*; Edith Stein risolve la sua crisi leggendo tutto d'un fiato *La vita di santa Teresa d'Avila*, presa casualmente da uno scaffale della biblioteca nell'autunno del 1921; Agostino vince ogni resistenza leggendo un passo di san Paolo... Consideriamo, come terzo esempio di scena di lettura, proprio il racconto di Agostino, che troviamo nel libro delle *Confessioni*, e precisamente, nel libro ottavo, dove Agostino racconta gli ultimi momenti prima della sua definitiva conversione¹⁰. La scena di lettura vera e propria è anticipata da un racconto che contiene a sua volta una scena di lettura. Il narratore è Ponticiano:

Ponticiano infervorandosi continuò a parlare per un pezzo, e noi ad ascoltarlo in fervido silenzio. Così venne a dire che un giorno [...] egli era uscito a passeggiare con tre suoi camerati nei giardini contigui alle mura della città. Lì, mentre camminavano accoppiati a caso, lui con uno degli amici per proprio conto, si persero di vista. Ma questi ultimi vagando entrarono in una capanna abitata da alcuni tuoi servi *poveri di spirito*, di quelli cui *appartiene*

¹⁰ Le citazioni del testo di Agostino sono tratte dalla seguente edizione: AGOSTINO, *Le Confessioni*, Roma, Città Nuova, 1965.

il regno dei cieli, e vi trovarono un libro ov'era scritta la vita di Antonio. Uno dei due cominciò a leggerla e ne restò ammirato, infuocato. Durante la lettura si formò in lui il pensiero di abbracciare quella vita e abbandonare il servizio del secolo per votarsi al tuo. [...] Improvvisamente pervaso di amore santo e di onesta vergogna, adirato contro se stesso, guardò fisso l'amico e gli chiese: «Dimmi, di grazia, quale risultato ci ripromettiamo da tutti i sacrifici che stiamo compiendo? Cosa cerchiamo, a quale scopo prestiamo servizio? Potremo sperare di più, a palazzo, del rango di amici dell'imperatore? E anche una simile condizione non è del tutto instabile e irta di pericoli? E quanti pericoli non bisogna attraversare per giungere a un pericolo maggiore? E quando avverrà che ci arriveremo? Invece *amico di Dio*, se voglio, ecco, lo divento subito». A man mano che leggeva, un mutamento avveniva nel suo intimo, ove tu vedevi, e la sua mente si svestiva del mondo, come presto apparve. Nel leggere, in quel rimescolarsi dei flutti del suo cuore, a un tratto ebbe un fremito, riconobbe la soluzione migliore e risolse per quella. Ormai tuo, disse all'amico suo: «Io ormai l'ho rotta con quelle nostre ambizioni. Ho deciso di seguire Dio...». (VIII,6,15).

Il racconto produce un effetto fortissimo sul retore che si sente «smascherato» dalle parole del connazionale, costretto a riconoscere come, da un lato, i sentimenti e le riflessioni che si muovono dentro di lui siano simili a quelli dei due funzionari; e come, dall'altro lato, differente sia l'esito della sua vita:

Questo il racconto di Ponticiano. E tu, Signore, mentre parlava mi facevi ripiegare su me stesso, togliendomi da dietro al mio dorso, ove mi ero rifugiato per non guardarmi, e ponendomi davanti alla mia faccia, affinché vedessi quanto ero deforme, quanto storpio e sordido, coperto di macchie e piaghe. Visione orrida; ma dove fuggire lungi da me? Se tentavo di distogliere lo sguardo da me stesso, c'era Ponticiano, che continuava, continuava il suo racconto, e c'eri tu, che mi mettevi nuovamente di fronte a me stesso e mi ficcavi nei miei occhi, affinché scopriessi e odiassi la mia malvagità. La conoscevo, ma la coprivo, la trattenevo e me ne scordavo. (VIII, 6, 15).

Ma ora quanto più amavo i due giovani ascoltando gli slanci salutari con cui ti avevano affidato la loro intera guarigione, tanto più mi trovavo detestabile al loro confronto e mi odiavo... (VIII, 7, 16).

Il racconto di Ponticiano suscita le riflessioni di Agostino che, ascoltando, inizia spontaneamente a confrontare la sua vita con quella dei soggetti della narrazione. Triste e in lacrime, si ritira nel giardino annesso all'abitazione dove si svolge una singolare scena di lettura:

A un tratto dalla casa vicina mi giunge una voce, come di fanciullo o fanciulla, non so, che diceva cantando, e ripetendolo più volte: «Prendi e leggi, prendi e leggi». Mutai d'aspetto all'istante e cominciai a riflettere con la massima cura se fosse una cantilena usata in qualche gioco di ragazzi, ma non ricordavo affatto di averla udita da nessuna parte. Arginata la piena

delle lacrime, mi alzai. L'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino ad aprire il libro e a leggere il primo verso che vi avrei trovato. Avevo sentito dire di Antonio che ricevette un monito dal Vangelo, sopraggiungendo per caso mentre si leggeva: *«Va, vendi tutte le cose che hai, dalle ai poveri e avrai un tesoro nei cieli, e vieni, seguimi»*. Egli lo interpretò come un oracolo indirizzato a se stesso e immediatamente si rivolse a te. Così tornai concitato al luogo dove stava seduto Alipio e dove avevo lasciato il libro dell'Apostolo all'atto di alzarmi. Lo afferrai, lo aprii e lessi tacito il primo versetto su cui mi caddero gli occhi: *«Non nelle crapule e nell'ebbrezze, non negli amplessi e nelle impudicizie, non nelle contese e nelle invidie, ma rivestitevi del Signore Gesù Cristo né assecondate la carne nelle sue concupiscenze»*. Non volli leggere oltre, né mi occorreva. Appena terminata infatti la lettura di questa frase, una luce, quasi di certezza penetrò nel mio cuore e tutte le tenebre del dubbio si dissiparono. (VIII, 12, 29).

Nel libro delle *Confessioni* la lettura dell'apostolo Paolo si rivela determinante per la sua conversione, anche se, come ricorda Agostino stesso, questa è preceduta da tanti libri e racconti che, dalla giovanile lettura dell'*Ortensio* di Cicerone¹¹ alla narrazione di Ponticiano, hanno svolto un ruolo significativo nella sua vita: gli hanno aperto gli occhi; lo hanno messo in crisi; interrogato; affascinato, colmandolo del desiderio di imitazione o lasciandolo triste, deluso, insoddisfatto...

Intuiamo a questo punto il ruolo svolto dal testo nella conversione di Agostino. La lettura è stata esperienza di rivelazione e di identificazione, ma soprattutto esperienza «drammatica» di trasformazione. Gli ha dischiuso il suo mondo interiore, gli ha posto dinnanzi modelli esemplari e, coinvolgendolo emotivamente, lo ha lentamente cambiato, costringendolo però a ingaggiare un confronto serrato e doloroso, dapprima con i protagonisti delle narrazioni, quindi con se stesso. Smascherando il suo vero volto, il racconto gli ha sottratto ogni quiete; provocandolo con l'esempio di altri uomini, lo ha gettato nello sconforto. Ma quanto più cresceva questo disorientamento e si disgregavano le proprie certezze, tanto più incisiva si rivelava l'azione del racconto e l'animo si disponeva ad accogliere qualcosa di nuovo! La lettura, questa sembra essere la conclusione da raccogliere da questa terza scena di lettura, per Agostino è stata un'esperienza di trasformazione, fino a divenire una vera e propria conversione! Espe-

¹¹ «...e fu appunto il corso normale degli studi che mi condusse al libro di un tal Cicerone, ammirato dai più per la lingua, non altrettanto per il cuore. Quel suo libro contiene un incitamento alla filosofia e s'intitola *Ortensio*. Quel libro, devo ammetterlo, mutò il mio modo di sentire, mutò le preghiere stesse che rivolgevo a te, Signore, suscitò in me nuove aspirazioni e nuovi desideri, svilò d'un tratto ai miei occhi ogni vana speranza e mi fece bramare la sapienza immortale con incredibile ardore di cuore. [...] non per affilarmi la lingua dunque usavo quel libro, che mi aveva del resto conquistato non per il modo d'esporre, ma per ciò che esprimeva» (III, 4, 7).

rienza di rivelazione e identificazione, certamente, ma contemporaneamente esperienza di trasformazione. Quest'intreccio di elementi descrive l'unica esperienza della lettura, cogliendola da aspetti differenti. E, probabilmente, è proprio il rapporto che s'accende tra il testo e il lettore attraverso la lettura a spiegare la fortuna del testo agostiniano lungo la storia della spiritualità cristiana. Le *Confessioni* sono potute diventare testo di riferimento per tante generazioni di cristiani poiché non si limitano semplicemente a «informare» il lettore dell'esperienza di Agostino, piuttosto lo attirano nello stesso dinamismo di conversione: come il racconto di Simpliciano, di Ponticiano, la *Vita di Antonio*, il testo di Paolo... hanno svelato Agostino a se stesso, trasformandolo; così le *Confessioni*, con la loro franchezza, costringono il lettore a guardarsi interiormente, gli svelano aspetti che volentieri avrebbe sottaciuto, lo sfidano a seguire l'esempio del santo accettando una lotta con se stesso, lo trasformano lentamente disponendolo a riconoscere la parola divina.

1.1.4 Sintesi e rilancio

L'analisi di queste tre scene di lettura ci ha permesso di descrivere ciò che (ci) accade leggendo. Abbiamo così iniziato a raccogliere gli elementi di una fenomenologia dell'atto di lettura che ci consenta di delineare il «gioco strutturale» che s'innesci, attraverso la lettura, tra il testo e il suo lettore; e ci consenta quindi di mostrare, conseguentemente, come quel gioco, se condotto con il racconto evangelico, possa effettivamente costituire «l'omologo ripetibile dell'accesso alla verità della manifestazione di Gesù», ovvero sia «gioco» propizio a dare forma credente alla coscienza, dischiudendo al lettore un processo «omologo» a quello che ha consentito agli apostoli di riconoscere il Signore risorto.

Gli elementi che abbiamo raccolto finora sembrano già confermare l'ipotesi di lavoro: questo «gioco», che ci è parso esperienza di visione e rivelazione, di identificazione e imitazione, di trasformazione e conversione, sembra condurre effettivamente il lettore in un'esperienza simile a quella apostolica narrata dai vangeli: leggendo, il lettore si lascia coinvolgere, qualcosa inizia a parlargli, rivelandogli ciò che neppure lui conosce di se stesso; comincia allora a sentire, a vedere, a pensare in un modo diverso; qualcosa lo attira, lo affascina, ma nello stesso tempo esercita una forza, una pressione, impone un cambiamento sempre più radicale. Quando si giunge a questo punto il testo, a carte scoperte, senza pudore, sfida il suo lettore in una lotta senza esclusione di colpi: immutabile e saldo nella sua scrittura, lo invita alla conversione, *non ego mutabor in te, sed tu mutaberis in me...* Ora, questa sequenza non ricorda forse il modo con cui si è

costituita l'esperienza della fede narrata nei vangeli? Coinvolgimento libero e gioioso, nuova comprensione di sé e del mondo, desiderio di imitazione, ma anche resistenza e ribellione, disponibilità alla conversione ma anche continui fraintendimenti e incomprensioni... questo complesso di sentimenti e pensieri che accompagnano un lettore non sono anche gli stessi che scandiscono l'esperienza della folla, di Nicodemo, del giovane ricco, degli apostoli...?

1.2 *Abbozzo fenomenologico attraverso il pensiero di H.R. Jauss*

Le riflessioni svolte finora sono state, effettivamente, solo delle suggestioni (forse azzardate), fondate più sulla mia personale esperienza di lettore che su uno studio approfondito del fenomeno. Ora mi propongo di studiare più attentamente l'esperienza della lettura attraverso la ricerca di Hans Robert Jauss, principale esponente della celebre Scuola di Costanza, dove ha insegnato fino alla lezione conclusiva del suo iter accademico, nel 1987. L'interesse di Jauss si colloca nel campo dell'esperienza estetica e dell'ermeneutica letteraria, dove ha dato il suo contributo migliore nella definizione dell'estetica della ricezione, delineata attraverso un lungo e serrato confronto con il pensiero di Adorno e di Gadamer. Costruendo con moltissimo materiale letterario un'accurata indagine fenomenologica dell'esperienza estetica, Jauss ha ritenuto di poter affermare (contro il principio dell'autonomia dell'arte di Adorno e contro l'immediata applicazione del principio di fusione degli orizzonti di Gadamer) che l'esperienza estetica è innanzitutto un'esperienza di coinvolgimento (riso, pianto, commozione...) che egli descrive come esperienza del «godimento di sé nel godimento dell'altro»¹². «Godimento di sé», contro il distacco imposto dall'estetica di Adorno; «godimento dell'altro», contro l'indistinta fusione di pensieri descritta da Gadamer. Questo «godimento» è quello che Jauss intende con l'espressione «piacere estetico»¹³, che poi descrive nelle tre forme principali in cui si presenta: *aisthesis*, *katharsis*, *poiesis*.

Sintetizzo quest'esposizione nella tesi seguente: l'atteggiamento del piacere estetico, che è nello stesso tempo liberazione da e liberazione per qualcosa, può attuarsi in tre funzioni: per la coscienza come produttività nel creare il mondo come propria opera (*poiesis*), per la coscienza come ricettività nell'utilizzare la possibilità di rinnovare la propria percezione della realtà esterna e della realtà interna (*aisthesis*), e infine – e con ciò l'esperienza sogget-

¹² H.R. JAUSS, *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987, I: 101.

¹³ *Ivi*, 87ss.

tiva si apre all'esperienza intersoggettiva – nell'adesione ad un giudizio richiesto dall'opera o nell'identificazione con norme dell'agire in essa tracciate e che devono venire ulteriormente determinate. *Poiesis, aisthesis e katharsis*, nel senso delle tre categorie fondamentali dell'esperienza estetica, non devono essere pensate gerarchicamente, come una struttura a strati, ma come una connessione di funzioni autonome che non possono essere ricondotte una all'altra, ma possono entrare l'una con l'altra in un rapporto di conseguenza¹⁴.

L'analisi delle tre forme del «piacere estetico» costituisce il cuore dell'estetica della ricezione jaussiana, a cui segue la sua ermeneutica letteraria, costruita sui principi dell'ermeneutica di Gadamer. Più precisamente, queste riflessioni compongono le due grandi parti della sua opera: *Teoria e storia dell'esperienza estetica* e *Domanda e risposta. Studi di ermeneutica letteraria*, alle quali, successivamente, è seguita una terza parte *Estetica e interpretazione letteraria*, complementare rispetto alle due precedenti. Ora, proprio perché condotto soprattutto in riferimento all'estetica letteraria, lo studio di Jauss si presta in modo particolarmente congeniale ad arricchire la nostra fenomenologia del leggere. Lo consideriamo proprio (e unicamente) con l'intento di completare le osservazioni fin qui svolte.

1.2.1 Memoria e riconoscimento

L'esperienza della lettura, come ogni altra esperienza estetica, è per Jauss un «piacere» che egli riconduce, innanzitutto, alla capacità dell'arte di dischiudere un mondo altro da quello della realtà quotidiana, rinnovando così nel lettore la percezione di sé e del mondo. A testimonianza di questa prima forma di piacere estetico, che definisce come *aisthesis*, lo studioso ricorda il fascino esercitato nel Medioevo dalle *chansons de geste* sulla gente semplice e su poveri lavoratori:

Il fascino di un immaginario mondo di eroi deve essere stato avvertito con particolare intensità da un pubblico che poteva sfuggire all'orizzonte chiuso di un mondo limitato dall'analfabetismo e ordinato da dogmi immutabili solo ascoltando poesia o musica, o guardando le figure della «Bibbia illustrata delle cattedrali». Ma anche oggi l'aprirsi di un mondo «altro», al di là della realtà quotidiana, costituisce la soglia più vistosa dell'esperienza estetica¹⁵.

Il racconto coinvolge dunque il suo lettore, prendendolo quasi per mano, fino a condurlo nel punto in cui anch'egli può vedere la realtà con gli occhi del testo. In questo modo il testo può far sognare il suo

¹⁴ *Ivi*, 106.

¹⁵ *Ivi*, 41.

lettore a occhi aperti, fino a trasformare il suo punto di vista sul mondo:

Il proprio modo di guardare e quello dell'altro divengono mediabili grazie all'*aisthesis*: col modo di guardare dell'altro si apre, per lo sguardo che sotto la guida del testo si affida alla percezione estetica, l'orizzonte di esperienza di un mondo visto in maniera diversa¹⁶.

Fin qui Jauss conferma quanto già emerso dall'analisi delle scene di lettura: leggere si rivela esperienza (piacevole) di visione e rivelazione (*aisthesis*). Ora – ed è qui che il pensiero di Jauss arricchisce la nostra fenomenologia – dobbiamo prendere in considerazione l'elemento che caratterizza in modo singolare l'esperienza estetica come *aisthesis*: la memoria. È a partire dal romanticismo che la memoria inizia a essere apprezzata come «facoltà dell'*aisthesis*»¹⁷, cioè come capacità di suscitare un'appropriazione del mondo; mentre precedentemente, sulla scia del pensiero agostiniano, la memoria era piuttosto considerata una «potenza» o uno «spazio vuoto» attraverso cui conoscere il proprio mondo interiore, abitato dalla presenza di Dio:

Con l'arte romantica, che interiorizza come paesaggio il mondo esterno ed estraneo, comincia – dopo il preludio delle *Confessions*, dove Rousseau tentò di totalizzare la contingenza della storia della sua vita – la scoperta della memoria come facoltà dell'*aisthesis*. Difficilmente si troveranno testimonianze storiche del processo di questa scoperta prima degli scritti autobiografici di Rousseau. Esso presuppone una nuova attenzione per l'esperienza involontaria o inconscia, che sfugge tanto alle istanze della ragione illuminata quanto a quelle della morale sociale, ma che può essere ritrovata in e dietro le razionalizzazioni e le idealizzazioni della vita passata, quando l'esperienza estetica emancipata prende sotto la sua guida anche l'esame di coscienza. Con Rousseau affiora nella prassi estetica la memoria come facoltà dell'*aisthesis* che, diffidando della selezione interessata dello storico e della memoria idealizzata del memorialista, cerca la verità perduta del passato nelle tracce della vita affettiva inosservata¹⁸.

¹⁶ *Ivi*, 151.

¹⁷ *Ivi*, 176.

¹⁸ *Ivi*, 176-177. Le prime avvisaglie di questo mutamento sono già avvertibili, secondo Jauss, nel *Canzoniere* del Petrarca, laddove la memoria pur pensata ancora agostinianamente come «spazio vuoto», custodisce tenacemente il ricordo di un amore profano per la donna amata: «Comunque nel *Canzoniere* l'esperienza lirica non si mantiene affatto entro i limiti dello schema agostiniano. Petrarca non adotta gli schemi di comportamento e le immagini del raccoglimento interiore cristiano – il pentimento e la penitenza, la meditazione, il pellegrinaggio, la passione, il ritorno al cielo – solo per ritrovare e spiritualizzare il proprio amore nell'orizzonte dell'autoanalisi religiosa. Il tema del pentimento per il giovanile errore dell'amore e della poesia, introdotto nel sonetto d'apertura, non si risolve in penitenza e conversione, ma getta le basi di un'esperienza assolutamente estetica. In essa la concezione cristiano-medievale del mondo si interseca in maniera singolare con l'inizio

Con Rousseau, dunque, la memoria inizia ad essere considerata come facoltà capace di raccogliere la verità del passato, una verità altrimenti inosservata, incompresa, già perduta ancor prima di essere stata colta. La memoria, rendendo nuovamente presente il vissuto, permette di scoprirne il significato fino a quel momento non ancora pienamente compreso, perché celato in gesti compiuti inconsapevolmente ● involontariamente. Non si tratta, però, di un esercizio intellettuale, paragonabile al lavoro di ricostruzione storica compiuto da uno studioso; il ricordo che la memoria evoca è, infatti, letteralmente un «*ri-cor-do*» cioè un sentimento● del cuore, accompagnato da una sensazione colma d'affetto. Richiamando alla mente un'esperienza vissuta, la memoria può destare di nuovo● la sensazione che l'aveva accompagnata in origine, quasi confermandone l'intensità; oppure, attraverso una nuova sensazione, può suscitare una differente interpretazione della stessa esperienza. In questo modo, colmando la distanza temporale tra presente e passato, la memoria conduce ad apprezzare o disprezzare, a custodire o rinnegare la verità apparsa in un evento trascorso:

...la discontinuità – sancita a partire da Agostino – della forma narrativa autobiografica, per Rousseau fonda al contrario la possibilità di riconquistare e approfondire la verità del passato. Poiché il ricordo affettivo può rinnovare nella sensazione presente un'esperienza passata, esso annulla la distanza temporale tra il vecchio e il nuovo io● e può quindi compiere più della semplice percezione¹⁹.

Finora abbiamo affermato che la memoria permette di percepire in modo nuovo la verità di un'esperienza compiuta nel passato, ora dobbiamo precisare che questa percezione si presenta più come un *ri*-conoscere che come un *conoscere* la verità. Non si tratta, infatti, di una conoscenza assolutamente nuova, bensì di qualcosa di cui dobbiamo già aver avuto una qualche conoscenza, sebbene inconsapevole o involontaria, che ora, attraverso il ricordo, si ripresenta per essere riconosciuta. Quando● ricordiamo, le esperienze passate si presentano ai nostri occhi e al nostro cuore per essere riconosciute nella loro verità. Dobbiamo alle riflessioni di Proust il guadagno della specificazione della memoria come riconoscimento di una verità presente, inavvertitamente, nel vissuto passato. Secondo Proust, compito specifico dell'esperienza estetica è proprio quello di consentire all'uo-

della "modernità": mentre Petrarca non dispone ancora della percezione estetica come facoltà dell'appropriazione del mondo, con il *Canzoniere* l'esperienza lirica rivolta verso l'interno scavalca già la giurisdizione della *humilitas* cristiana». (*Ivi*, 168).

¹⁹ *Ivi*, 273

mo di riscoprire la verità del proprio vissuto dimenticato (il tempo perduto!), oltre le forme di abitudine e indifferenza che caratterizzano la sua esistenza:

Ciò che percepiamo immediatamente e sfugge alla conoscenza: ma, dopo l'appropriazione per mezzo della memoria, la realtà sepolta sotto gli scopi e le abitudini, vittima dell'«errore dell'indifferenza», può aprirsi per la coscienza nel *medium* dell'arte. Nel procedimento di Proust la funzione critica del puro vedere viene trasferita alla memoria, e viene inasprita con la condizione che la capacità di scoprire la verità sia legata all'esperienza involontaria, che sfugge all'arbitrio dell'intelletto osservante e della memoria che gli è soggetta (*mémoire volontaire*). Così l'esperienza estetica scopre nella memoria la facoltà di risalire oltre la superficie del mondo percepibile e conquista all'*aisthesis* artistica la possibilità di portare alla luce, nel processo temporale del ricordare, la «cosalizzazione» di ciò che appare²⁰.

L'intensità del riconoscimento reso possibile dal ricordare attraverso l'esperienza estetica è tale da suscitare una nuova visione della realtà: riconoscendo la verità nascosta in un evento passato, iniziamo anche a conoscere in modo nuovo il nostro mondo che, a questo punto, incomincia a rivelarsi *altro* da quello che ci appare immediatamente alla portata dei sensi, senza però essere realmente *altro* da questo mondo. Senza cadere in un'estetica platonizzante, dove il ricordo suscitato dall'arte è anamnesi finalizzata al riconoscimento di un mondo trascendente, Proust riesce a delineare la funzione estetica del riconoscimento come capacità di vedere, attraverso il ricordo, la realtà trasfigurata:

Nelle *Recherche* il ricordare resta indirizzato all'immanenza di un'esperienza che ha bisogno del *déjà vu*, della distanza temporale vissuta tra la prima percezione perduta e il successivo ri-conoscere. Perciò il tempo ritrovato annuncia solo in apparenza una patria trascendente e un esistere fuori dal tempo; in realtà esso rinvia ad un al di là terreno: il mondo unico dell'io narrante, che la memoria ha reso percepibile e l'arte comunicabile²¹.

Possiamo tentare di descrivere l'intreccio suscitato dall'esperienza estetica (ricordo, riconoscimento, visione) pensando al rapporto tra il bambino e l'adulto. Quello che il bambino vede o sente in modo assolutamente nuovo, poiché lo avverte per la prima volta, è capace di evocare nell'adulto il ricordo di esperienze passate, un ricordo carico d'affetto capace di suscitare in lui sentimenti dimenticati, accantonati, rimossi... rivelandogli – sì, proprio come una vera rivelazione! – la verità di sé stesso e del mondo che, celata nel proprio passato, ora inizia a riconoscere.

²⁰ *Ivi*, 186-187

²¹ *Ivi*, 187.

1.2.2 Immaginazione e identificazione

L'esperienza della lettura, come ogni altra esperienza estetica, presenta anche una singolare capacità di coinvolgere il suo lettore, suscitando in lui un variegato ventaglio di atteggiamenti: stupore, sorpresa, compassione, commozione, riso, pianto, malinconia, rabbia... Accade come se il lettore, dimentico di sé, si sentisse parte della situazione raccontata, fino al punto da identificarsi con il protagonista o con un personaggio della vicenda narrata dal testo. L'identificazione è un fenomeno caratteristico di ogni esperienza estetica che

...predisporre per principio alle offerte di identificazione per il fatto che c'è una corrispondenza reale tra la struttura percettiva dell'atteggiamento estetico e la rappresentazione di modelli e ideali di una condotta umana di vita²².

Anche la nostra riflessione sulle tre scene di lettura aveva messo in luce la facilità con cui l'esperienza estetica suscita l'identificazione del lettore con il protagonista di un racconto. Ora Jauss ci insegna che possono esserci diverse forme di identificazione estetica, classificabili in base alle differenti reazioni emotive suscitate nel lettore o nello spettatore. La prima, l'identificazione associativa (esemplarmente descritta in riferimento alle prime rappresentazioni estetiche del dramma sacro nel XII secolo), si verifica quando un astante è, fin dall'inizio, coinvolto non come semplice spettatore, bensì come attore della rappresentazione. In questo caso s'annulla qualsiasi distanza tra l'osservatore e la vicenda rappresentata: tutti si sentono coinvolti in una stessa festa o parte di un unico gioco! La distanza tra lo spettatore (o lettore) e la rappresentazione (o racconto) rimane, invece, nelle altre quattro forme di identificazione che, seguendo la classificazione aristotelica dei caratteri, Jauss chiama ammirativa, simpatetica, catartica e ironica. L'identificazione ammirativa nasce da un sentimento di meraviglia o stupore, che si trasforma poi in ammirazione verso chi è colto come migliore di se stessi. Questo si verifica quando ci si trova di fronte a un eroe o a un santo: allora il lettore avverte subito la distanza tra sé e l'altro, e ne prova ammirazione. L'identificazione simpatetica tra un lettore e il protagonista di un romanzo scaturisce, invece, da un sentimento di compassione verso qualcuno giudicato simile a se stesso: non più l'eroe perfetto che poteva suscitare ammirazione, bensì una figura ben più modesta, feriale, quotidiana. Il sentimento di partecipazione diventa ancora più intenso nel caso dell'identificazione catartica, dove il lettore non solo prova ammirazione o simpatia, ma si pone nella stessa posizione dell'eroe, spesso

²² *Ivi*, 194.

in situazione di sofferenza o difficoltà, distanziandosene poi attraverso un sentimento di commozione tragica o liberazione comica. Infine, Jauss suggerisce di nominare «ironica» quella situazione in cui l'identificazione non riesce a prodursi compiutamente, poiché vengono negate le forme tradizionali di identificazione attese da uno spettatore o da un lettore: il caso classico è quello in cui un eroe scompare oppure agisce come un antieroe. Anche in questo caso abbiamo un'esperienza estetica che, al posto della commozione, ammirazione, liberazione... produrrà, probabilmente, noia, disgusto o indifferenza... continuando così a confermare, anche se indirettamente, l'inclinazione spontanea del lettore a identificarsi col personaggio rappresentato.

Queste diverse forme di identificazione suscitano sentimenti differenti che rivelano l'intensità del coinvolgimento, ovvero l'ampiezza della distanza tra un lettore e il personaggio in cui tende a immedesimarsi. Annullata nel caso dell'identificazione associativa, questa distanza discrimina le altre quattro forme di identificazione: tende a crescere nel caso dell'identificazione ammirativa o ironica, tende a diminuire negli altri due casi. In ogni caso l'identificazione richiede la capacità di immedesimarsi nel ruolo di un personaggio, una capacità che Jauss riconduce all'immaginazione. Ora, definire con più precisione il ruolo svolto dall'immaginazione non è compito agevole, dal momento che essa può suscitare molteplici atteggiamenti che rendono ambivalente la stessa esperienza estetica:

L'esperienza estetica resa possibile dalla catarsi è dunque caratterizzata da una certa ambivalenza, che possiamo considerare il prezzo per il fatto che la catarsi liberatrice è acquisita attraverso la mediazione dell'immaginario: essa infatti è in grado di spezzare l'irritamento del mondo della vita, ma può sia condurre lo spettatore alla libera identificazione morale con un'azione esemplare, sia bloccarlo nella semplice curiosità, sia, infine, trascinarlo attraverso l'identificazione emozionale in comportamenti collettivi manipolati. Proprio da questa ambivalenza ha continuamente preso le mosse, nella storia dell'esperienza estetica, una polemica contro gli effetti incontrollabili dell'arte condotta in nome dell'autorità religiosa, della morale sociale o della ragione pratica²³.

Consapevole di questa polemica, ma anche convinto del ruolo irrinunciabile dell'immaginazione all'interno di una teoria dell'esperienza estetica che voglia comprendere innanzitutto il momento della ricezione, Jauss definisce il ruolo dell'immaginazione come «anticipazione». Se, infatti, da un lato occorre condividere il sospetto (continuamente riaffiorato nella storia dell'estetica da Agostino a Adorno) che l'arte in forza dell'immaginazione distolga gli occhi dalla realtà;

²³ *Ivi*, 199.

dall'altro lato, ridimensionando la pretesa assoluta di questo sospetto, occorre anche riconoscere che, proprio grazie all'immaginazione, l'arte è capace anche di dischiuderci una visione anticipata della realtà. In questo caso l'immaginazione non è immediatamente o necessariamente qualcosa d'ingannevole, bensì uno stimolo, un incitamento, un invito a trasformare in realtà quanto già anticipato nel sogno. Questa «anticipazione dell'immaginazione»²⁴ può realizzarsi verso il futuro come utopia (Bloch), oppure verso il passato come riconoscere retrospettivo (Proust). Come utopia, l'immaginazione dipinge, sullo sfondo di un presente imperfetto, il quadro di un nuovo ordinamento sociale; come riconoscere retrospettivo l'immaginazione ritrova, attraverso le pieghe di un passato imperfetto, l'ideale perseguito. In questo modo l'immaginazione permette di ritrovarsi nel passato e di ricrearsi in un futuro. In altre parole, attraverso l'immaginazione possiamo immaginarci quello che vorremmo essere un domani e quello che avremmo voluto essere ieri. A questo punto comprendiamo come, risvegliata nell'incontro con un testo, l'immaginazione presieda il dinamismo che conduce un lettore all'identificazione con un personaggio letterario e come tutto questo concorra a formare la coscienza umana:

l'esperienza estetica rende possibile sia la specifica distanza dal ruolo dello spettatore, che l'identificazione ludica con ciò che egli deve o vorrebbe essere; essa permette di godere ciò che nella vita sarebbe irraggiungibile, o anche che difficilmente potremmo sopportare; essa fornisce il quadro esemplare di riferimento per situazioni e ruoli che possiamo far nostri attraverso l'imitazione ingenua, ma anche la libera emulazione; essa offre infine la possibilità di comprendere di fronte a tutti i ruoli e le situazioni, la realizzazione di sé come un processo di formazione estetica²⁵.

1.2.3 Domanda e risposta

L'esperienza estetica, finora descritta come piacere apparso nella forma dell'*aisthesis* e della *katharsis*, delinea solo in parte il gioco strutturale che coinvolge il testo e i suoi lettori. Memoria e riconoscimento da un lato, e immaginazione e identificazione dall'altro, costituiscono i pilastri della teoria della ricezione delineata da Jauss, soprattutto nel confronto con la teoria estetica di Adorno, ma non esauriscono la descrizione dell'intreccio che, nell'esperienza estetica, lega un lettore a un racconto. Chiariscono che la comprensione di un testo implica, negativamente, il superamento dell'atteggiamento disinteressato e contemplativo imposto dall'estetica della rappresentazione; e, positivamente, il coinvolgimento emotivo del lettore o dello spettato-

²⁴ *Ivi*, 47.

²⁵ *Ivi*, 48-49.

re; ma non descrivono ancora tutto ciò che accade quando un lettore si accosta a un testo. Queste considerazioni costituiscono quindi solo la prima parte di una fenomenologia della lettura: l'estetica della ricezione deve ora essere completata da una riflessione capace di mostrare come, dopo il primo impatto emotivo, il gioco tra il testo e il lettore sappia evolversi nelle forme della comprensione e dell'interpretazione. Questo è il compito che Jauss riserva all'ermeneutica letteraria, svolta nella seconda e terza parte della sua opera.

Qui Jauss riprende i concetti basilari dell'ermeneutica gadameriana, rileggendoli però alla luce delle intuizioni fondamentali dell'estetica della ricezione²⁶. Questa gli consente, da un lato, di valorizzare il

²⁶ Jauss torna più volte a confrontarsi col filosofo tedesco, riconoscendo il debito indiscusso verso la sua ermeneutica: «La teoria dell'esperienza ermeneutica sviluppata da Gadamer, l'esplicazione storica di questa teoria nella storia dei concetti-guida umanistici, il principio di cercare nella *Wirkungsgeschichte* l'accesso ad ogni comprendere storico, e la fondazione dell'unità ermeneutica di comprensione, applicazione e interpretazione, costituiscono dei presupposti metodologici incontestabili, senza i quali anche la mia impresa sarebbe impensabile» (H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, I: 31). Contemporaneamente, partendo dalla scoperta del ruolo attivo del lettore, Jauss non teme di apportare delle precisazioni decisive: «Credo perciò di potermi richiamare a Gadamer contro Gadamer quando privilegio la sua determinazione attiva del comprendere, quando alla passiva 'fusione di orizzonti' antepongo il compito della demarcazione dell'orizzonte e vedo sorgere il processo della *Wirkungsgeschichte* dalla ricezione produttiva» (Id., I: 32). Più precisamente, da Gadamer Jauss riprende in primo luogo l'unità ermeneutica di comprensione, interpretazione e applicazione ma, distinguendo il momento percettivo da quello riflessivo, distingue poi anche tra comprensione o atto primario e interpretazione o atto secondario: «Io tento, invece, di scomporre quest'attività nei due atti ermeneutici del comprendere e dell'interpretare, differenziando l'interpretazione riflessiva, come fase di una seconda lettura, dalla comprensione diretta che si realizza nella percezione estetica, come fase di una prima lettura. A ciò mi obbliga l'interesse a fare del carattere estetico del testo poetico, finalmente in modo esplicito e dichiarato, la premessa della sua interpretazione. Per riconoscere il modo in cui il testo poetico, grazie al suo carattere estetico, ci mette in grado preventivamente di percepire e comprendere qualcosa, l'analisi deve muovere non già dalla domanda sul significato dell'elemento singolo nella forma complessiva del tutto, ma deve seguire il significato ancora aperto nel processo della percezione che il testo traccia per il lettore nella sua qualità di "partitura"» (H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, 160). In secondo luogo, Jauss riprende la struttura dialogica che, nel pensiero di Gadamer, deve guidare alla fusione degli orizzonti, insistendo però sulla differenziazione di orizzonti e sul ruolo attivo del lettore nella lettura: «Se il testo, nella sua diversità, deve diventare l'istanza di verifica in base alla quale può essere corretto il pre-giudizio [*Vorurteil*] dell'interprete, e per la quale la sua interpretazione può divenire finalmente esperienza che partecipa a sua volta alla trasformazione del soggetto esperiente, ciò vuol dire che la differenziazione d'orizzonte qui richiesta deve precedere la fusione degli orizzonti del passato e del presente. Così almeno suonano – o così io le interpreto – le conclusioni del capitolo "Il principio della *Wirkungsgeschichte*"... [...] In tal modo nell'ermeneutica di Gadamer, in quanto essa intenderebbe ricondurre ogni comprensione all'"inserimento in un accadere dettato

ruolo attivo del lettore (concretamente presente con i suoi sentimenti, la sua sensibilità...); dall'altro, di difendere l'alterità del testo (concretamente avvertita proprio grazie alla variegata gamma di sentimenti suscitati nel lettore!). Fondata sulla percezione estetica, l'ermeneutica jaussiana si presenta, così, come ermeneutica della distanza tra un testo e un lettore, ovvero come ermeneutica del gioco che scaturisce tra un testo e il suo lettore, in forza della distanza che li separa. Nel dettaglio, questo gioco si svolge in tre momenti successivi, scanditi da tre differenti letture o riprese del testo in forma memoriale:

...nel primo momento dell'analisi, la formazione della percezione estetica può essere osservata *in actu*, e può essere descritta ugualmente come effetto delle strutture poetiche e delle aspettative di significato ancora aperte del testo. Nel secondo momento dell'analisi poi, ritornando dalla fine e dalla considerazione globale della poesia al suo inizio, l'esperienza estetica della prima lettura può divenire l'orizzonte della comprensione interpretativa, che partendo dalle sue congetture e dalle domande rimaste aperte costruisce un'unità di significato. Poiché però questa interpretazione lascia ancora indistinto ciò che in essa è implicato dal testo e ciò che è introdotto dall'interprete, nel terzo momento dell'analisi deve essere resa nuovamente visibile, per mezzo della differenziazione d'orizzonte, la distanza temporale in un primo momento elusa, deve essere ricostruito come contro-istanza storica il senso intenzionato dall'autore e deve essere illuminata la specifica precomprensione partendo dalla storia della ricezione che condiziona l'orizzonte d'interpretazione dell'interprete²⁷.

Il primo momento o la prima lettura, iniziale impatto (emotivo) tra un testo e un lettore, suscita una prima comprensione del significato del testo, che resta, tuttavia, ancora aperto: i sentimenti suscitati, i ricordi evocati, i sogni immaginati... quanto emerge nel processo della percezione richiama e costituisce l'orizzonte di comprensione del lettore. Qualcosa è certamente stato compreso, qualcos'altro ancora resiste alla comprensione e si presenta nelle domande spontaneamente affiorate ma rimaste senza una risposta nel corso della prima lettura. Sono proprio queste domande a guidare la seconda

dalla tradizione" [*Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen*], l'autocomprensione orientata in un senso storico-ontologico sopprimerebbe daccapo la radice della sua teoria della storicità e dialogicità del comprendere stesso, teoria che avrebbe avuto per compito proprio quello di svelare la differenza storica nella distanza temporale e, mediante l'applicazione di domande e risposte, di recuperare il testo dal suo passato nella viva attualità del dialogo. La contraddizione tra differenziazione e fusione d'orizzonte, tra una definizione attiva e una passiva del comprendere, sarebbe in *Verità e metodo* innegabile» (Id., 13-14). Infine, corrispondentemente alla valorizzazione del ruolo attivo del lettore, Jauss riprende il principio della *Wirkungsgeschichte*, vedendo sorgere la storia degli effetti dalla ricezione produttiva di un lettore.

²⁷ *Ivi*, 47.

lettura: la comprensione della prima diviene, così, l'orizzonte di precomprensione della seconda. Quest'ultima, nell'intreccio tra domanda che il lettore pone al testo e domanda alla quale il testo intende rispondere, approda all'interpretazione, da sottoporsi poi a verifica in un terzo momento, attraverso una lettura storica capace di ricostruire le domande alle quali un tempo il testo aveva offerto una risposta. Affiorata durante la prima lettura, messa alla prova nel corso di una seconda ripresa, ricercata nelle sue forme storiche nel terzo momento, la domanda lirica o poetica, impostasi durante l'esperienza estetica, è il *fil rouge* che intesse le diverse fasi dell'ermeneutica jaussiana, per questo Jauss le riconosce una funzione specifica:

Se si accetta la mia proposta di determinare l'interrogazione lirica mediante il mutamento di direzione della domanda, differenziandola in tal senso dall'interrogazione retorica, che mira all'adesione ad una risposta predeterminata e intensificata emotivamente, essa acquista allora la sua caratteristica funzione. Questa è da vedere nel fatto che l'interrogazione lirica è in grado di aprire verso altri orizzonti l'orizzonte chiuso di domande che fanno aspettare una risposta determinata, ma che possono anche negarla o rimettere la decisione all'interrogante. In questo modo diventa possibile ammettere nell'uso poetico tutti gli schemi concepibili di domanda e risposta – compresa la domanda diretta, la domanda didattica o la domanda retorica, e la risposta semplice, la risposta diretta • la risposta già implicita nella domanda –, purché essi soddisfino al generico postulato di provocare nel lettore un mutamento d'orizzonte dal conosciuto all'indeterminato²⁸.

La domanda – questa è la sua funzione – dischiude nuovi orizzonti di significato fino a quel momento non ancora avvertiti e, contemporaneamente, muta l'orizzonte di comprensione del lettore. Detto altrimenti, la domanda rimette continuamente in gioco il lettore, costringendolo a riconfrontarsi col testo: in questo modo il gioco strutturale tra un testo e un lettore assume forma dialogica.

1.3 Il gioco strutturale del testo e la coscienza credente

A questo punto possiamo raccogliere qualche conclusione. L'analisi fenomenologica condotta attraverso le riflessioni di Jauss conferma e completa molte delle intuizioni emerse dall'esame di alcune scene di lettura. Leggere si è rivelato esperienza semplice e complessa, un gioco di «andirivieni»²⁹ tra il testo e il lettore, un gioco che richiede l'esercizio della memoria, lo stupore del riconoscimento, il

²⁸ H.R. JAUSS, *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria*, II: 110.

²⁹ *Ivi*, 292.

coinvolgimento dell'immaginazione, il rischio dell'identificazione, la spontaneità della percezione, lo sforzo dell'interpretazione... Qualcosa appare, viene evocato, chiede di essere riconosciuto: ci si può affidare oppure ritrarre. Qualcosa ci riguarda, suscita la nostra immaginazione, chiede di incarnarsi dentro di noi: possiamo resistergli oppure acconsentire. Qualcosa ci interpella, suscita un dialogo tra noi e il testo, vuol trasformare il nostro orizzonte di comprensione: possiamo accettare la sfida oppure rinunciare. Questo è il gioco strutturale che, attraverso la lettura, coinvolge lettore e testo. Ora, questo gioco, nel caso della Scrittura, non costituisce forse «l'omologo ripetibile dell'accesso alla verità di Dio»? Quello che accade accostando un testo, non ricorda il processo che, dopo la morte e la resurrezione del Maestro, ha portato gli apostoli a riconoscere la verità della sua testimonianza? Hanno avuto bisogno, gli stessi testimoni delle apparizioni, di ritornare con la memoria agli avvenimenti accaduti e di rileggerli alla luce delle Scritture, per poter riconoscere la verità di Dio: memoria e riconoscimento, proprio gli elementi del gioco tra testo e lettore! E, ancora, ciò che accade accostando un testo, non richiama alla mente anche il processo che, ancor prima della passione, aveva invogliato pescatori, pubblicani, prostitute... a seguire Gesù, credendo alle sue parole? Avevano visto un uomo, queste folle, eppure guardando a Gesù avevano visto «di più», avevano visto irrompere nel loro mondo il regno di Dio: visione e rivelazione, ancora elementi determinanti il gioco della lettura! Se è così, allora dobbiamo concludere che il gioco strutturale innescato dalla lettura tra un testo e un lettore è effettivamente propizio a suscitare nel lettore lo stesso processo di riconoscimento e affidamento alla verità di Dio apparsa in Gesù. In altre parole, possiamo e dobbiamo dire che la *lectio evangelica* struttura effettivamente un'avventura della mente e del cuore (un *itinerarium mentis* e *affectus fidei*, per esprimerci con Sequeri) omologa a quell'esperienza che ha guidato gli apostoli a riconoscere la verità di Dio apparsa in Gesù Cristo. A questo punto la dimostrazione della tesi potrebbe essere conclusa, sotto il profilo fenomenologico. Occorrerebbe però completare la riflessione definendo ulteriormente l'omologia sul versante del rapporto tra il testo e Gesù, e sul versante del rapporto tra gli apostoli e i lettori. Bastino qui pochi cenni. Sul primo versante occorrerebbe fondare la possibilità di incontrarsi realmente con Gesù accostando il testo evangelico. Sul secondo versante occorrerebbe fondare la possibilità di riconoscersi realmente nell'esperienza apostolica. Il primo aspetto dovrebbe trovare la sua giustificazione nella cristologia: realmente accade, in forza dello Spirito, di trovarsi di fronte a Cristo (Parola di Dio) leggendo le Scritture (Parola di Dio). Il secondo aspetto dovrebbe invece trovare la sua giustificazione nell'antropologia: realmente il lettore, nel corso

del gioco di andirivieni dischiuso dalla lettura, scopre un'affinità (antropologica) che gli consente di riconoscersi nella vicenda narrata. In questo modo, mentre riscopre la verità delle proprie esperienze passate, contemporaneamente, il lettore scopre anche la verità delle esperienze narrate nel testo stesso. Entrambi gli aspetti dovrebbero poi fondarsi nella pneumatologia: da un lato, lo Spirito permette agli apostoli di ricordare, guida la loro missione, ispira la scrittura evangelica... in una parola: garantisce la verità del vangelo; dall'altro lato, lo stesso Spirito accompagna il lettore lungo la lettura permettendogli di riconoscere, come gli apostoli, la verità della propria esperienza e quella (affine) dell'esperienza del racconto evangelico. Accade così che pagine evangeliche posseggano la forza di suscitare, attraverso quanto dischiudono e ricordano, il riconoscimento della verità del nostro vissuto, e contemporaneamente la persuasione della loro verità. La lettura *spirituale* rende così possibile, in uno stesso atto, la percezione della verità del testo e la riappropriazione della verità di se stessi o, meglio, la percezione della verità del testo attraverso la riappropriazione della verità di se stessi e la riappropriazione della verità di se stessi attraverso la percezione della verità del testo!

2. TEORIA DEL TESTO BIBLICO

Se il gioco tra il testo e il lettore ci è apparso estremamente propizio a riprodurre il processo costitutivo della fede nella rivelazione di Dio, ora dobbiamo riflettere sul modo con cui il testo biblico declina questo gioco, sulle strutture letterarie di cui esso si avvale al fine di orientare la nostra lettura *teologicamente*; ovvero, secondo le parole dell'evangelista Giovanni, al fine di raccontare i segni di Dio e così suscitare un affidamento che, trasformando il cuore e la mente, doni la vita:

Molti altri segni fece Gesù in presenza dei suoi discepoli, ma non sono stati scritti in questo libro. Questi sono stati scritti, perché crediate che Gesù è il Cristo, il Figlio di Dio e perché, credendo, abbiate la vita nel suo nome. (Gv 20, 30-31).

In che modo, in forza di quale stile narrativo il testo dispone il suo contenuto in vista di quest'obiettivo? Questa è la domanda che ora ci accingiamo a considerare. Senza pretendere affatto di esaurire la ricerca, procediamo ancora una volta raccogliendo alcune impressioni iniziali, quindi tentiamo di completare ulteriormente lo studio con il pensiero di N. Frye.

2.1 Suggestioni iniziali

Possiamo introdurci nella riflessione sullo stile del testo biblico raccogliendo l'invito di Auerbach a confrontarlo con lo stile omerico³⁰. Ciò che colpisce di primo acchito un lettore che accosta la narrazione omerica è l'abbondanza delle digressioni: ogni volta che, raccontando, il poeta introduce un nuovo particolare, subito sospende il racconto per descrivere minuziosamente il dettaglio. Una ferita, uno scudo, una nuova divinità o semplicemente un nuovo personaggio... vengono immediatamente precisati nel momento della loro comparsa attraverso lunghe parentesi narrative. Analogamente anche i sentimenti intimi dei protagonisti sono svelati al lettore. Tutto è descritto con precisione, nulla è lasciato senza una spiegazione: il dove, il come, il perché... di ogni avvenimento! Nell'insieme, osserva Auerbach, queste digressioni, che spezzano continuamente la narrazione rimandando il seguito di un'azione, non suscitano nel lettore uno stato di *suspense*, bensì semplicemente una piacevole distensione. Anche i momenti più drammatici vengono così sgonfiati di qualsiasi tensione. Significativo, in questo senso, è il famoso episodio del riconoscimento di Odisseo, che Auerbach ricorda a conferma della sua interpretazione.

Tornato a Itaca dopo molti anni, travestito da straniero, Odisseo viene accolto come ospite da Penelope e, secondo l'usanza, le vengono lavati i piedi. Chiamata a questo servizio è la vecchia nutrice Euriclea che subito, toccando i piedi del padrone, riconosce la cicatrice:

- 385 ...Portò la vecchia una conca lucente,
 dove soleva i piedi lavare; e molta acqua vi infuse,
 gelida, ed altra calda ne aggiunse. Ed Ulisse, frattanto,
 lungi dal focolare sedé, e verso l'ombra si volse:
 che subito temé che quella vedere potesse
 390 la cicatrice, e tutto venisse scoperto. La vecchia
 fattasi presso, a lavare si diede il signore. E conobbe subito
 la ferita, che un verro col bianco suo dente
 gl'inferse un giorno...
- 466 Dunque la vecchia, prone tendendo le mani a lavarlo,
 al tocco la ferita conobbe. Cadde lasciò il piede;
 e nella conca la gamba piombò: diede il rame un rimbombo,
 si reclinò da una banda, al suol cadde l'acqua rovescia.
- 470 Gioia e ambascia insieme le strinsero l'animo...³¹

³⁰ Cf E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1998.

³¹ OMERO, *Odissea*, Bologna, Zanichelli, 1954, canto XIX (traduzione di E. ROMAGNOLI).

Tra l'istante in cui la nutrice riconosce la cicatrice di Ulisse e quello successivo in cui lascia cadere il piede nel catino, Omero frapponendo una digressione sull'origine della ferita di Ulisse di circa settanta versi, durante i quali tutta la drammaticità della scena viene stemperata!

Radicalmente differente è lo stile del testo biblico, che Auerbach esemplifica sulla base del racconto del sacrificio di Isacco. Qui la narrazione inizia con la voce di Dio che chiama Abramo, preceduta solamente dall'indicazione «Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo» (Gn 22,1). Dove si trovino i due personaggi non è detto. Così pure è taciuto il perché Dio abbia deciso di tentare Abramo. Imprecisa è anche la risposta del patriarca: l'eccomi rivela più un atteggiamento, che una qualsiasi indicazione su Abramo, di cui non sappiamo nulla, né dove si trovava, né cosa stesse facendo. Il lettore viene a conoscenza solo di una voce che chiama e di una che risponde. Nient'altro. Il resto rimane in ombra. Lo stile essenziale e scarno caratterizza anche il seguito del racconto, costruito senza digressioni, in una sequenza di proposizioni coordinate in modo molto semplice. Assenti anche gli aggettivi: i servi, l'asino, la legna... sono semplicemente servi, asino, legna... senza ulteriore caratterizzazione che aiuti l'immaginazione. Come il luogo, anche l'indicazione temporale è lasciata nel vago (di buon mattino, tre giorni dopo...). Assai sobrio, infine, è anche il dialogo tra padre e figlio che interrompe per un istante il silenzio, che subito dopo avvolge nuovamente la scena. Lo stesso stile narrativo affiora anche dai brani neotestamentari dove il racconto di eventi che determinano il destino di vita e di morte dell'uomo avvengono quasi sempre sullo sfondo di un luogo e di un tempo indeterminati, attraverso brevi dialoghi, poche parole o, addirittura, una sola parola nel caso di molte vocazioni!

Avvertiamo immediatamente la differenza tra i due stili: il primo, quello omerico, propenso a tutto illuminare e descrivere, collocando ogni avvenimento al suo posto nello spazio e nel tempo, mostrando nessi causali che legano sentimenti, pensieri, azioni; il secondo, quello biblico, intento a rivelare solo quanto sufficiente alla descrizione dell'azione, privo di qualsiasi ricchezza espressiva, caratterizzato più da silenzio e frammentarietà che da loquacità e ordine. La diversità diventa ancor più evidente, se ci concentriamo sul modo con cui vengono presentati i personaggi e sul loro mondo. Gli eroi omerici, tutti appartenenti a un ceto nobile, appaiono eterni: Ulisse, Agamennone, Achille... non sono intaccati dallo scorrere del tempo. Dopo parecchi anni, Ulisse non sembra invecchiato e Penelope risplende ancora in tutta la sua bellezza. Nonostante il trascorrere degli anni, nulla sembra realmente cambiare. Vivono nel presente. Qualcosa di simile avvertiamo anche quando consideriamo l'aspetto psichico dei protagonisti. Le passioni che li animano sembrano susseguirsi con

ordine e, non apparendo mai contemporaneamente, non danno mai vita a un reale dissidio interiore, se non nella forma abbozzata dell'indisposizione di fronte a due azioni possibili. Completamente diversa è, invece, la situazione dei personaggi biblici. Questi sono, innanzitutto, inseriti in una storia che li precede, li raggiunge e li supera. Le loro azioni non sono mai solo «presente»: quando conduce il figlio sul monte Moria, Abram● ricorda bene la promessa di Dio, i dubbi suoi e della moglie, il miracolo della nascita di Isacco. Il nuovo comando di Dio sembra rivoluzionare nuovamente tutta la sua vita e rimettere in discussione il futuro, per questo la sua ●bbidenza conosce una drammaticità sconosciuta agli eroi omerici. Del resto, mentre il destino di questi ultimi è fissato dall'inizio e tutto si svolge in conformità al decreto degli dei, quello dei personaggi biblici oscilla continuamente. Qui gli uomini sono sempre esposti al rischio di fallire: possono scoraggiarsi come capita a Mosè nel deserto ● a Elia, Geremia e a tutti coloro che Dio chiama a testimoniare la Parola di Dio in una Gerusalemme ingannata da falsi profeti; possono commettere una colpa come accade a Saul, Davide, Salomone e poi a tutti i re d'Israele; oppure possono cadere nell'umiliazione e nella sventura, come apprendiamo dalla vicenda di Giobbe... A differenza di quelli omerici, i personaggi biblici si trasformano nel corso● della loro esistenza, per questo possiedono anche una profondità personale del tutto assente nei tipi omerici. Del resto, anche il mondo in cui si muovono è ben diverso. L'eroe greco appartiene alla nobiltà e trascorre la sua esistenza tra banchetti, assemblee e partite di caccia. Il suo è un mondo chiuso all'interno dell'aristocrazia dove tutto●, persino i combattimenti, mantiene un tratto di nobiltà e di grandezza. La narrazione biblica, al contrario, coglie la realtà nei suoi aspetti frammentari e quotidiani, dove l'uomo appare spesso segnato da meschinità e debolezza. Il litigio tra Caino e Abele, la gelosia di Sara verso Agar, l'invidia dei fratelli nei confronti di Giuseppe, la passione e il pentimento di Davide, il mescolamento – così frequente – tra l'ardore spirituale e la passione inclinata verso la materialità... esprimono i tratti più comuni dell'esistenza. Questa differente visione del mondo si riflette sullo stile: esiste, infatti, certamente una correlazione tra il contenuto e la forma, tra la narrazione e lo stile. Mentre il mondo idilliaco del racconto omerico si manifesta in uno stile preciso● e ordinato●, il mondo● biblico segnato dall'impatto tra Dio e uomo, tra la grazia e il peccato si esprime in una forma frastagliata:

Entrambi gli stili, nella loro contrapposizione, rappresentano dei tipi fondamentali: nell'uno, descrizione particolareggiata, luce uguale, collegamenti senza lacune, espressione franca, primi piani, evidenza, limitazione per quanto è sviluppo storico e problematica umana; nell'altro, rilievo dato ad alcune parti, oscuramento di altre, stile rotto, suggestione del non detto, sfondi

molteplici e richiedenti interpretazione, pretesa di valore storico universale, rappresentazione del divenire storico e approfondimento del problematico³².

Queste diversità stilistiche producono un effetto diverso sul lettore. Mentre il testo greco con il suo senso di eterno presente distoglie dalla realtà quotidiana, quello biblico con il suo senso della storia costringe il lettore a fare i conti con la sua storia. Il testo biblico rimanda a una storia, intende suscitare una fede. Così, se Omero, non lasciando nulla di inespresso, suscita una sensazione di piacevolezza e di evasione; il testo biblico con la sua frammentarietà, essenzialità, alternanza di detto e taciuto... infonde un senso di inquietudine, stimola la fantasia, suscita un appello, un coinvolgimento, invoca una presa di posizione. La realtà quotidiana è ripresa ma in modo così essenziale da lasciar aperta la possibilità di essere ricordata e riconsiderata; così il lettore è condotto fino al punto in cui poter percepire logiche differenti, ugualmente possibili, discriminanti tra la vita e la morte, la verità e la menzogna, la presenza o l'assenza di Dio:

In questa mancanza di «carne», questa riserva nell'addurre motivazioni o circostanze (che ricordano la logica di tante storie dello Zen che si focalizzano nel «colpo» dell'illuminazione), i racconti e le similitudini tradiscono un retroterra, una presenza epifanica, un'eccedenza, un silenzio cui i testi rispondono e fanno da sfondo, fonte e orizzonte. Questa tensione intrinseca dei testi fa leva sul lettore, lo coinvolge nella loro dinamica, lo spinge ad identificarsi, a decidere della propria vita, e del significato del testo, nonché della storia che riporta. Per questo, i Vangeli, *genus* letterario unico nel mondo, riflettono, pur nella loro elementarità, la coscienza della comunità primitiva (il riflesso di certi eventi nella storia della sua conversione) e la coscienza epifanica di Gesù, e ricompongono questo nesso di modo che il lettore possa e debba ricordarsi delle sue vicende confrontandosi con il testo, con la fede della chiesa e con la presenza del Logos. La semplicità apparente dei testi condensa e custodisce in sé un intreccio drammatico, un intrigo, una rete quanto mai differenziata di nessi, di provocazioni, di possibilità di rapporto fra evento, testo ed esistenza. In questo con-testo, Dio compare solo indirettamente, ma in modo molto efficace. Anche quando non viene nominato (come in Gv 8), è lui il garante dell'intrigo appena descritto³³.

Questi pochi pensieri ci hanno permesso di iniziare a intuire in che modo il testo biblico in forza dei suoi mezzi letterari orienta la lettura del suo lettore in senso teologale. Ora dobbiamo approfondire questa riflessione con il pensiero di Frye.

³² E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1998, 28.

³³ E. SALMANN, «Letteratura e Teologia», in Id., *Presenza di Spirito*, Padova, Il Messaggero, 2000, 448-449.

2.2 Abbozzo teorico attraverso il pensiero di N. Frye

Docente di letteratura inglese presso l'università di Toronto, Northrop Frye (1912-1991) ha dedicato diversi studi al rapporto tra Bibbia e letteratura, condensandoli principalmente in due testi: *Il grande Codice* e *Il potere delle parole*. L'interesse di Frye per lo studio della Bibbia risale agli inizi del suo insegnamento e precisamente all'esigenza di introdurre i suoi studenti nella comprensione dello sfondo biblico della poesia inglese. Ma quello che nelle intenzioni dell'autore doveva essere solo un corso di introduzione alla conoscenza biblica, si è poi trasformato, da un lato, in una ricerca più ampia sui rapporti tra Bibbia e letteratura, una ricerca destinata a «illustrare la relazione tra la struttura della Bibbia, nelle sue manifestazioni narrative e metaforiche, e le convenzioni e i generi della letteratura occidentale»³⁴; dall'altro lato, sotto lo stimolo di autori come Gadamer, Ricoeur e Ong, quello studio è divenuto l'occasione per una ripresa e riformulazione della prospettiva critica esposta nelle opere precedenti, in particolare in *Anatomia della critica*. Ora, è proprio dal quadro teorico della critica fryeana e precisamente dalla tesi fondamentale che attraversa tutte le sue opere, che dobbiamo prendere le mosse per raccogliere il contributo del suo pensiero all'elaborazione di una teoria biblica che sappia valorizzare la qualità letteraria del testo. Ecco la tesi di fondo dell'autore:

«Riassumendo brevemente la mia tesi principale su questo argomento, ogni società umana possiede una mitologia ereditata, trasmessa e modificata dalla letteratura. Lo studio della mitologia comparata è affascinante, ma si esaurisce presto se si limita a considerare la configurazione dei modelli. Generalmente si ritiene che debba essere fondata sulla psicologia o sull'antropologia, mentre si trascura il fatto che il suo ampliamento fondamentale e più rilevante è nella letteratura (ivi compresa la critica letteraria) che incarna una mitologia nell'ambito di un contesto storico»³⁵.

La tesi mette in relazione mitologia, letteratura e società, sostenendo un intreccio continuo e reciproco tra mitologia e società e individuando nella letteratura il luogo in cui tale legame viene allo scoperto. Studiando la letteratura, «incarnazione» della mitologia in un dato contesto, è possibile, allora, da un lato risalire ai miti che reggono le società umane; e dall'altro, scoprire come questi miti formano le società. In riferimento a queste due possibilità, lo studio della letteratura può avvenire in due direzioni: da un lato, in una direzione verticale, studiare letteratura significa scoprire il mito ad essa sog-

³⁴ N. FRYE, *Il potere delle parole*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, 1.

³⁵ *Ivi*, 3; Cf anche p. 66 e *Id*, *Il grande Codice*, Torino, Einaudi, 1986, 12.

giacente e, scendendo ancor più in profondità, tentare di spiegare l'origine del mito; dall'altro lato, in una direzione orizzontale, studiare letteratura significa riflettere sulla modalità con cui essa, attraverso le sue strutture linguistiche, trasmette il contenuto mitologico a una data società. Nella prima direzione, Frye spinge la sua riflessione fino a tentare di comprendere come nascano le immagini, i temi, i motivi del mito che poi danno origine alla letteratura, dunque una riflessione sui processi mentali che originano la letteratura. In questa linea di sviluppo egli scopre l'intreccio tra eredità culturale e eredità psicologica, ovvero tra il mito e gli interessi esistenziali dell'uomo. Nella seconda direzione, l'interpretazione della letteratura come veicolo di una mitologia porta Frye a interessarsi delle strutture letterarie che, trasmettendo un contenuto mitologico, riescono a dare forma a una società. Ora, è proprio a partire dalla constatazione che la Bibbia è il testo che ha esercitato la più forte influenza sulla letteratura occidentale, che Frye s'interessa del testo biblico, tentando di stabilire, da un lato (nella prima direzione), il legame tra il mito raccontato e gli interessi esistenziali dell'uomo; e, dall'altro lato (nella seconda direzione), la modalità letteraria con cui tale testo veicola il proprio contenuto formando, in questo caso, non una società ma una comunità credente. Comprendiamo, a questo punto, la rilevanza del pensiero di Frye per iniziare a tracciare una teoria del testo biblico capace di mostrare come, proprio in forza della sua struttura letteraria, il testo biblico sappia orientare la lettura in senso teologale. La Bibbia non è letteratura (nessuno – ricorda Frye –, neppure Blake che la definì «il Grande Codice dell'arte», si azzarderebbe a sostenerlo). Possiede infatti un «più» irriducibile a ciò che intendiamo con letteratura; tuttavia, secondo Frye, questo di «più» si dischiude solo al lettore che inizialmente accosta la Bibbia con l'approccio con cui si accostano testi letterari:

Questo presupposto [quello che riteneva necessario il linguaggio descrittivo, concettuale o retorico e mai quello letterario per comunicare la verità, ndr] perdurava, nonostante il fatto che sia scritta, con eccezioni poco significative, nel linguaggio letterario del mito e della metafora: si tratta, in breve, di un'opera letteraria che ha qualcosa in più. Questo libro tenterà ancora una volta di spiegare che cosa la Bibbia abbia in più, perché la risposta iniziale alla Bibbia debba essere di carattere letterario e infine perché, all'interno della Bibbia stessa, tutti i valori connessi al termine «verità» possano essere raggiunti solo passando per il mito e la metafora³⁶.

Mito e metafora, insieme alla tipologia, sono gli aspetti caratteristici dello stile biblico, uno stile che, definito inizialmente come «reto-

³⁶ N. FRYE, *Il potere delle parole*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, 5.

rico», viene poi meglio precisato come «kerigmatico» o «metaletterario», collocato tra la retorica e la poetica, e distinto dagli altri «modi» recensiti, quello concettuale e quello descrittivo:

...in primo luogo, la scrittura cherigmatica esige generalmente una base letteraria, cioè mitica e metaforica; in secondo luogo, il modo cherigmatico non è originato, come la retorica comune, da un appello diretto e personale, né da ciò che lo scrittore «dice». La retorica comune non «annuncia» veramente: essa riveste, invece di un tono emozionale gli argomenti e si serve delle figure poetiche per colorire gli appelli all'azione immediata, ma raramente si avvicina all'interesse primario di «come vivere una vita più in abbondanza». Quest'ultimo, invece, è proprio il tema centrale di ogni autentica cherigmatica [...]. In poesia, tutti gli elementi possono essere tra loro giustapposti, o implicitamente identificati. Il *kerygma* fa un passo avanti e dice «Sei ciò con cui ti identifichi» [...]. Nei primi tre modi che abbiamo esaminato all'inizio l'enfasi è posta sulla coazione: la coazione ad accettare i fatti accertati nel modo descrittivo, la logicità di un'argomentazione in quello dialettico, i condizionamenti della società e dell'autorità costituita in quello ideologico. Nel modo poetico non esiste una simile coazione; per tutta la durata di ogni singola opera qualsiasi cosa può essere accolta come vera. Così l'immaginario e la sua libertà di creare devono essere la base per qualsiasi cosa vada al di là di esso; ciò che di fatto lo travalica è il «mito di cui vivere», un mito che è anche un modello per un'azione continua e che costituisce la caratteristica cherigmatica fondamentale³⁷.

A questo punto, dopo aver delineato il pensiero di Frye nelle sue coordinate principali, possiamo senz'altro concentrarci sugli elementi caratteristici dello stile biblico, cercando di mostrare come questi orientino, plasmandolo, il loro lettore: il mito, la metafora e la tipologia.

2.2.1 Il mito

Il primo aspetto dello stile biblico che Frye mette in luce è il suo carattere mitologico: dall'inizio alla fine, dai racconti della creazione e del diluvio fino alla crocifissione di Gesù, il lettore che s'accosta alla Bibbia si trova di fronte a un universo mitologico che ruota attorno al tema della liberazione³⁸. Ma cosa intende Frye per mito? Il mito è innanzitutto una storia o un racconto, ben distinto però dalla favola e dalla leggenda. A differenza di queste ultime, infatti, il mito possiede una struttura più complessa; essendo strettamente legato, da un lato, agli interessi esistenziali dell'uomo (soprattutto quelli primari: cibo e bevande, sessualità, proprietà e libertà di movimento) che continuamente evoca; e, dall'altro lato, alla società nella quale viene raccontato, alla quale ricorda le sue origini, le sue divinità, le sue

³⁷ *Ivi*, 139-140.

³⁸ Cf N. FRYE, *Il Grande Codice*, 79.

tradizioni... Contrariamente a quello che si pensa, il mito non è *anti-storico*, bensì *contro-storico*, ovvero non si preoccupa di seguire la successione cronologica degli eventi (intesi, oltretutto, come eventi unici); bensì, rielaborando liberamente gli eventi, tenta di presentarli come situazioni-tipo che si ripetono³⁹. In questo modo il mito guida il suo lettore orientandone la lettura in una determinata direzione: stimolando l'immaginazione, gli consente di distaccarsi momentaneamente dalla propria storia per poi riconoscerla, sulla scia degli elementi tipologici del mito, aspetti nuovi. Più precisamente, stimolando l'immaginazione, il mito dischiude per un lettore la possibilità di intravedere anche nella propria esistenza quegli aspetti tipologici che compongono il mito. Così il mito fornisce al suo lettore occhi nuovi, capaci di riconoscere presenze altrimenti «invisibili». Osserviamo a questo punto come, valorizzando il linguaggio mitologico la Bibbia valorizzi uno stile narrativo particolarmente propizio a innescare il gioco strutturale che nasce tra un testo e il lettore, declinandolo però verso una particolare forma di visione: grazie al linguaggio del mito, il gioco strutturale viene attivato in modo da condurre il lettore a vedere in modo nuovo. In questo modo egli può riconoscere la presenza di Dio anche nella propria storia personale. Il linguaggio del mito è al servizio dell'annuncio:

La Bibbia è mitica piuttosto che storica, perché per i suoi fini il mito è il solo veicolo per quella che è stata tradizionalmente chiamata rivelazione⁴⁰.

³⁹ Frye esemplifica il rapporto tra il mito e la storia in riferimento alla crocifissione di Gesù: «La crocifissione di Gesù fu un evento storico; non vedo alcuna ragione per negarlo. Vi sono però molte difficoltà di natura storica che riguardano questo evento, per esempio la data e il luogo, il pregiudizio a favore delle autorità romane e contro la casta sacerdotale ebraica, i miracoli di eclissi e tombe che si aprono e la lacerazione del velo del tempio; il significato essenziale di tutti questi fatti, qualunque sia il loro rapporto con la realtà, è chiaramente simbolico. Il punto non è che il mito falsifica la storia, bensì che la storia, ovvero la registrazione continua degli effetti prodotti dalle ideologie dominanti, falsifica gli interessi primari. Il fatto di essere un evento storico assimila la crocifissione di Gesù a quella di tutti coloro che morirono in una maniera tanto odiosa e oscena. Il mito della crocifissione ci ricorda che siamo coinvolti nella morte di Cristo nella stessa misura dei contemporanei, dal momento che l'esigenza di disfarsi di chiunque turbi il nostro ordine sociale è impellente come allora. [...] Ne deriva che è solo il mito nella sua dimensione presente, non l'evento storico nel passato, ad avere il potere di dare a tutte le altre vittime di una brutale ingiustizia un posto centrale nella considerazione degli uomini. I Vangeli in sé non sono particolarmente sensibili al fatto che ogni forma di brutalità è ingiusta: sono troppo occupati a difendere l'innocenza di Cristo (Lc 23,41). Ma questo elemento comincia a portarci più lontano del mito stesso. Gli scrittori del Vangelo sono convinti che era Dio quello che gli uomini avevano tentato di uccidere...». Cf. N. FRYE, *Il potere delle parole*, 81.

⁴⁰ N. FRYE, *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori riuniti, 1989, 17.

Questi miti illustrano, con l'uso essenziale della parola, la visione che l'uomo ha della sua natura e del suo destino, del suo ruolo nell'universo e del senso sia di inclusione che di esclusione da un ordine infinitamente più grande di lui. Così, se la letteratura di per sé non fa alcuna affermazione ontologica, il senso dell'effettiva presenza di personalità non umane, siano esse angeli, demoni, dei o Dio, si fonda necessariamente sul modo immaginativo o poetico di disporre le parole⁴¹.

Comprendiamo ora anche la ferma e decisa presa di posizione polemica di Frye contro il progetto della demitizzazione. Contrariamente a Bultmann, Frye ritiene che il mito, lungi dal nascondere il kerygma, lo rivela. Il kerygma non si trova spogliando la narrazione del suo rivestimento mitologico, bensì può essere raggiunto proprio grazie al mito, ovvero proprio accettando di lasciarsi condurre da quel linguaggio nel gioco strutturale predisposto dal testo a orientare la visione!

Se questa rimozione degli elementi mitici fosse possibile, saremmo di nuovo nella situazione che abbiamo già analizzato: il kerygma sarebbe solo una forma di ordinaria retorica, a cui il teologo aggiunge l'ossatura della propria dialettica (o presudo-dialettica), mentre l'elemento letterario verrebbe visto come qualcosa che è stato lasciato nel testo inavvertitamente, o semplicemente allo scopo di rendere più amena la lettura [...] Per giungere ad individuare il modo verbale della Bibbia, qualunque esso sia, dobbiamo attraversare il territorio della letteratura; ma dobbiamo anche uscirne e procedere verso qualcos'altro⁴².

Quello che abbiamo è piuttosto l'assorbimento di una presentazione poetica e mitica che ci conduce oltre il mito verso qualcos'altro, eludendo così coloro i quali partono dal presupposto che «mito» significhi semplicemente qualcosa che non è realmente accaduto⁴³.

2.2.2 La metafora

Spesso nominata accanto al mito, la metafora rappresenta il secondo tratto distintivo dello stile biblico, un tratto così importante da indurre Frye a definire la Bibbia «libro interamente dominato dalla metafora»⁴⁴, poiché,

La Bibbia comprende un'immensa varietà di materiali e le forze unificatrici che li tengono assieme non possono essere i rigidi legami della coerenza dottrinale e della logica che crollerebbero ben presto sotto la spinta delle crisi culturali, ma le forze più flessibili dell'unità immaginativa fondata sulla metafora⁴⁵.

⁴¹ N. FRYE, *Il potere delle parole*, 40.

⁴² *Ivi*, 123.

⁴³ *Ivi*, 126-127.

⁴⁴ N. FRYE, *Mito, metafora, simbolo*, 40.

⁴⁵ N. FRYE, *Il grande codice*, 278-279.

La metafora sembrerebbe essere figura retorica di prim'ordine per veicolare il messaggio biblico. Ma cosa dobbiamo intendere con metafora? Nei suoi scritti, Frye tratta della metafora sempre in riferimento al mito. La metafora è, infatti, «il principio costruttivo della mitologia»⁴⁶, così leggiamo in *Mito, metafora, simbolo*. Più precisamente, il mito produce una visione metaforica e un'intera mitologia «congelata» crea una cosmologia. Questo è quanto accaduto nel mondo greco dove i diversi miti, formando una mitologia, hanno delineato una cosmologia basata sulla visione della ricorrenza ciclica della natura. Ma anche la Bibbia possiede numerosi spunti che possono dar luogo a una mitologia e, conseguentemente, a una cosmologia. Questo è precisamente quanto avvenuto nel mondo antico e medioevale, quando sulla base del mito biblico, si è creduto che il cosmo fosse strutturato su quattro livelli: il livello superiore o paradiso; quello della creazione o paradiso terrestre; quello della caduta e del peccato originale, il nostro mondo; e, infine, il livello demoniaco degli angeli caduti o dell'inferno. Nonostante abbia dato luogo a questa cosmologia cristiana attestata ancora nel XVIII secolo, la Bibbia, a differenza della mitologia pagana suscita, secondo Frye, più che una cosmologia, una «gigantesca metafora»⁴⁷:

Normalmente, se «congeliamo» un'intera mitologia, questa si trasforma in una cosmologia e naturalmente vi sono state delle cosmologie cristiane ed ebraiche come delle cosmologie di ispirazione non-biblica. Ma ciò che la Bibbia ci dà non è tanto una cosmologia, quanto la visione d'una metamorfosi che, sollevando l'uomo dal rapporto alienante con la natura, lo riporta ad un tipo di esistenza facile e spontaneo, ma non per questo pigro e passivo, bensì informato ad un'esistenza che non conosce alienazione...⁴⁸.

Attraverso il mito, la Bibbia dischiude quindi al suo lettore la visione di un mondo metaforico. Chiedersi se il mondo delineato metaforicamente sia vero o falso sarebbe domanda impertinente, come impertinente sarebbe chiedersi se il mito sia storico o anti-storico. Come il mito elude l'antitesi tra storia e antistoria per presentarsi semplicemente come contro-storico, così la metafora sfugge all'alternativa tra vero e falso, un'alternativa che appartiene alla mentalità della logica razionale. Ma la metafora non si lascia descrivere dalle categorie della logica, non è né logica né anti-logica, piuttosto, stabilendo un'identità tra due realtà logicamente inconciliabili, si rivela semplicemente contro-logica:

L'affermazione «A è B» non è quindi né logica, né anti-logica: è contro-logica.

⁴⁶ N. FRYE, *Mito, metafora, simbolo*, 49.

⁴⁷ N. FRYE, *Il grande codice*, 96.

⁴⁸ N. FRYE, *Il grande codice*, 112.

La parola «è» si trova in realtà in quel posto per distruggere il senso di uno spazio che intervenga tra l'elemento personale A e l'elemento naturale B, e ci porta in un mondo in cui il soggetto e l'oggetto possono interpenetrarsi l'uno nell'altro con la stessa libertà con cui ciò avveniva al tempo di Omero. Ciò che la metafora opera nello spazio, il mito opera nel tempo [...]. Quando siamo sul punto di far nostra una visione del tempo e dello spazio quale ci viene offerta dal mito e dalla metafora, siamo pronti ad incontrare la concezione di una creazione mitica e metaforica che esisteva dall'inizio, ma che esiste ancora e che rinasce non appena la guardiamo con occhi nuovi⁴⁹.

Ora, come il mito, in quanto contro-storico, impone nel lettore un nuovo atteggiamento nei confronti del tempo; così la metafora, in quanto contro-logica, impone al lettore un nuovo atteggiamento nei confronti dello spazio; ovvero, come il mito, transcendendo la storia immediata, mostra qualcosa di altrimenti invisibile, così la metafora, transcendendo le coordinate imposte dalla logica, mostra qualcosa di non afferrabile con il sapere concettuale e descrittivo, qualcosa che è il corrispondente a ciò che solitamente chiamiamo verità o realtà. È così che il linguaggio metaforico della Bibbia dischiude al suo lettore la visione di qualcosa di nuovo e rende l'esperienza della lettura un'esperienza di rivelazione:

Possiamo riassumere quanto abbiamo detto affermando che, se ci avviciniamo alla letteratura con un senso di coinvolgimento o impegno personale, un polo di essa comincia ad assomigliare alla rivelazione di uno stato paradisiaco, di un mondo folle, affettuoso, poetico, in cui tutti gli interessi primari vengono soddisfatti. Si tratta di un mondo di individui, ma non di ego, di un mondo in cui la natura non è più aliena ma sembra essere, secondo la definizione medioevale, il nostro «luogo naturale». Questo è uno dei poli; l'altro è l'inferno immaginativo esplorato nella tragedia, nell'ironia e nella satira⁵⁰.

A questo punto, dobbiamo riconoscere che la metafora, come già il mito, in forza della sua capacità di dischiudere una nuova visione della realtà, è strumento letterario eccezionale al fine di suscitare quel dinamismo di visione e rivelazione che caratterizza il rapporto tra un testo e un lettore. Attraverso la metafora, il testo biblico suggerisce una nuova visione della realtà, ma, soprattutto, ricrea letteralmente gli occhi del suo lettore, «insegnandogli» a vedere. Come il mito non deve essere demitizzato, ma anzi, seguito, in modo da lasciarsi condurre da esso, così la metafora non deve essere tradotta in concetti, ma seguita fino al punto in cui essa riforma il nostro modo di vedere. In altre parole, la metafora biblica, in forza della sua capacità di dischiudere una nuova visione delle cose, dovrebbe aiutarci a leggere

⁴⁹ N. FRYE, *Mito, metafora, simbolo*, 31.

⁵⁰ N. FRYE, *Il potere delle parole*, 110.

tutto il testo in modo metaforico, infondendoci una capacità di «vedere metaforicamente» anche dopo aver chiuso il testo. Frye esemplifica la forza trasformatrice della metafora commentando un passo Blake:

Un componimento di Blake intitolato *Auguries of Innocence* [*Vaticini d'innocenza*] è in gran parte formato da vaticini di questo tipo: He who to wrath the Ox has mov'd/Shall never be by Woman lov'd [Colui che all'ira il bue ha mosso/Mai potrà essere da donna amato]. La nostra prima reazione è dire che si tratta d'una assurdità: la crudeltà potrebbe forse rendere un uomo repellente agli occhi delle donne, ma non vi è alcuna prova che le cose stiano così. Blake replicherebbe di non aver mai preteso che le proprie affermazioni siano ritenute vere sul piano dell'esperienza ordinaria: esse sono in senso proprio dei vaticini d'innocenza, delle asserzioni su un mondo ideale e paradisiaco ove di fatto si verificherà che gli uomini che abusano degli animali non saranno né amati né ammirati. Questa idea del vaticinio d'innocenza ci è utile per affrontare lo stile aforistico e discontinuo della Bibbia. Abbiamo prima detto che mentre la legge dell'AT contiene anche alcune disposizioni sulla guerra e sulla pena di morte, il nudo comandamento «Tu non ucciderai» è il luogo in cui più chiaramente udiamo la voce dell'autorità. In quanto tale è meno importante come legge che come visione di un mondo ideale in cui l'assassino non sarà e forse persino non potrà più essere commesso. Analogamente, molte delle esortazioni di Gesù sono evocazioni di un mondo talmente diverso da quello in cui noi viviamo, da poter risultare ai nostri occhi di scarsa utilità o esagerate come guida all'azione. Esse infatti non sono direttamente delle guide all'agire pratico ma parti della visione di un mondo «innocente» ed è questa visione che deve condurci nell'azione. La visione è fondata sui comandamenti ad amare Dio e il prossimo: se diciamo che l'amore non può venire comandato, stiamo parlando d'un ordine diverso di esistenza⁵¹.

2.2.3 La tipologia

Ne *Il grande codice*, dopo mito e metafora, Frye analizza un terzo elemento stilistico caratteristico della narrazione biblica: la tipologia. Spesso trascurata anche dalla teologia, la tipologia è lo strumento epistemologico attraverso cui i primi cristiani affermavano la corrispondenza tra Antico e Nuovo Testamento:

Il Nuovo Testamento, in breve, rivendica per sé, tra le altre cose, la qualifica di chiave del Vecchio Testamento, di spiegazione di ciò che il Vecchio Testamento vuole veramente significare. I discepoli di Gesù non avrebbero potuto comprendere neppure la Resurrezione se Gesù non l'avesse loro spiegata in relazione alla profezia del Vecchio Testamento (Lc 24,44). Il principio generale d'interpretazione viene generalmente così espresso: «Nel Vecchio Testamento il Nuovo Testamento rimane celato; nel Nuovo Testamento il Vecchio Testamento viene rivelato». Qualsiasi cosa accada nel

⁵¹ N. FRYE, *Il grande codice*, 280.

Vecchio Testamento è un «tipo» o adombramento di qualcosa che accade nel Nuovo Testamento, e l'intero soggetto viene chiamato tipologia. [...] Ciò che accade nel Nuovo Testamento costituisce un «antitipo», una forma realizzata, di qualcosa di prefigurato nel Vecchio Testamento⁵².

Tra Antico e Nuovo Testamento Frye individua una tipologia basata su una sequenza di sette fasi (creazione, rivoluzione o esodo, legge, sapienza, profezia, vangelo e apocalisse), che nel loro insieme danno vita a una struttura parabolica compresa tra creazione e caduta di Adamo da un lato, e resurrezione e ascensione di Gesù, dall'altro; e caratterizzata al centro dalla storia di Israele, segnata dalla stessa alternanza di caduta e innalzamento. Ora più che seguire questa ricostruzione, importa cogliere l'elemento caratteristico della tipologia, elemento che appare dal confronto con altre forme stilistiche. A differenza della metafora, della metonimia e della descrizione che presuppongono due o più elementi presenti simultaneamente, la tipologia è figura retorica che richiede una distanza temporale tra due unità, il tipo e l'antitipo, di cui una costituisca un passato rispetto al presente, oppure il presente rispetto a un futuro. Proprio perché riferita al tempo, la tipologia presuppone e conduce a una teoria della storia: supponendo che avvenimenti differenti possano richiamarsi e siano da porre in relazione l'un con l'altro, alimenta la fiducia e la speranza di intravedere un significato nello scorrere temporale degli eventi. La relazione al tempo è certamente l'elemento che caratterizza la tipologia, ma per comprenderlo dobbiamo confrontare la tipologia con un'altra forma di retorica attenta al nesso tra episodi diversi: la causalità. Quest'ultima si volge principalmente al passato, cercando di cogliere una relazione di causa ed effetto tra eventi trascorsi; la tipologia, al contrario, guarda al futuro, suggerendo legami ancora invisibili. Ancora, mentre la causalità si basa sulle capacità analitiche e sintetiche della ragione e dell'osservazione; la tipologia, invece, si fonda sulle forze della fede e della speranza. Infine, mentre la causalità cerca le sue ragioni solo all'interno della storia restandovi imprigionata; la tipologia, diversamente, osa trascendere la storia riferendosi a eventi oltre la storia. Proprio per queste sue caratteristiche, la tipologia suscita una nuova visione della realtà, introducendo il lettore in un'esperienza che Frye descrive in analogia all'esperienza dello svegliarsi da un sonno:

La tipologia si riferisce ad eventi futuri che sono concepiti come trascendenti il tempo, cosicché essi contengono sia una ascesa verticale che un movimento orizzontale in avanti. Il nucleo metaforico di questo passaggio è l'esperienza dello svegliarsi da un sogno [...] Quando ci destiamo dal sonno,

⁵² N. FRYE, *Il grande codice*, 115-116.

un mondo viene semplicemente abolito e rimpiazzato da un altro. Scorgiamo qui un suggerimento per rinvenire l'origine della tipologia: si tratta essenzialmente di una forma rivoluzionaria di pensiero e di retorica. Abbiamo pensiero rivoluzionario ogni volta che l'impressione che la «vita sia un sogno» comincia a connettersi con l'impulso a destarsi da essa⁵³.

Comprendiamo a questo punto il modo con cui la tipologia attiva e declina il gioco strutturale tra un testo e il suo lettore. Come il mito (attraverso l'immaginazione) e la metafora (attraverso la visione) guidano il lettore ad assumere un nuovo atteggiamento verso la realtà, così la tipologia, strettamente connessa a mito e metafora (e forse per questo negli scritti successivi a *Il grande codice* essa scompare, riassorbita dal mito e nella metafora), guida il lettore fino a suggerirgli, evocando in lui fede e speranza, una nuova visione della realtà. Date queste caratteristiche, la tipologia, come il mito e la metafora, deve essere lasciata libera di suggestionare il proprio lettore, senza essere demitizzata, ovvero tradotta nella relazione ferrea propria della relazione casuale. In questo modo, la tipologia può orientare la lettura di un lettore, inducendolo a considerarsi l'antitipo della narrazione!

...da parte della teoria critica, soprattutto durante l'ultimo ventennio, si è riservata una forte attenzione allo status ontologico del testo, cercando d'individuare dove esso sia in relazione con se stesso e con la mente del lettore, dove il suo significato debba considerarsi in rapporto con l'intenzione dell'autore, quali siano le sue asserzioni esplicite e quelle implicite, e quali le interpretazioni che di esso ne danno i suoi lettori. Se è lecito considerare da tutto ciò il principio più rilevante per il nostro assunto, potremmo forse dire che ogni testo è il tipo della propria lettura. Il suo antitipo prende avvio nella mente del lettore, ove non si ha una semplice ricezione, ma il dispiegarsi d'un lungo e complesso sviluppo dialettico, l'avvolgersi d'uno spago di gomitolo, per usare l'immagine di Blake⁵⁴.

2.3 *La Scrittura e la coscienza credente*

Ci siamo domandati in che modo il testo biblico, grazie agli elementi caratteristici della sua scrittura, sia in grado di guidare il suo lettore in modo da orientarne la lettura in senso teologale. Alcune suggestioni iniziali, raccolte confrontando lo stile biblico con quello omerico, ci hanno permesso di ravvisare la forza suggestiva esercitata dallo stile biblico sul lettore: la sobrietà nelle descrizioni e nei dialoghi, la semplicità narrativa, l'assenza di lunghe spiegazioni, la molte-

⁵³ N. FRYE, *Il grande codice*, 119.

⁵⁴ N. FRYE, *Il grande codice*, 288.

plicità irriducibile di tante situazioni diverse... si sono rivelati tutti elementi capaci di coinvolgere il lettore, da un lato, stimolandolo a integrare il testo con la propria immaginazione; dall'altro lato, rivelandogli una presenza ora silente ora loquace di fronte alla quale prendere posizione. Fin da queste osservazioni iniziali il testo biblico si è rivelato dunque capace di stabilire un contatto col proprio lettore, in modo da attirarlo in un itinerario, in un paesaggio narrativo, lungo il quale riformare in senso teologale il suo sguardo, ovvero in modo da riconoscere la presenza invisibile di Dio lungo la storia del popolo di Israele e nella persona del suo Messia, Gesù Cristo. Il pensiero di Frye ci ha poi consentito di confermare e precisare queste intuizioni iniziali, mettendo in luce come il testo biblico eserciti realmente un effetto «magico» sul suo lettore. Basandosi sul mito, sulla metafora e sulla tipologia, la Bibbia valorizza, infatti, quelle strutture letterarie, che mentre attivano il gioco strutturale tra un testo e un lettore, si rivelano anche particolarmente propizie a disporre il lettore in un atteggiamento ultimamente riconducibile alla fede. Per un verso, infatti, mito, metafora, tipologia sono forme narrative che, staccando momentaneamente il lettore dalla sua storia immediata, si rivelano singolarmente capaci di avviare quel movimento di andirivieni tra un testo e un lettore che costituisce il cuore del gioco strutturale innescato dalla lettura. Per altro verso, queste forme retoriche, declinano questo stesso gioco strutturale in modo da dirigere lo sguardo del loro lettore in una determinata direzione. L'intreccio di memoria, immaginazione, riflessione... attivato attraverso la lettura dalla struttura mitica o metaforica del linguaggio biblico trasforma così l'esperienza della lettura in un'esperienza di rivelazione e, corrispondentemente, di fede. È rivelazione di un mondo *altro* da quello immediatamente presente, poiché si tratta di un mondo che nell'istante della lettura è solo sperato o immaginato, e tuttavia già pre-avvertito attraverso quelle esperienze che il testo evoca nella forma di un ricordo. E diventa fede quando la forza di questa visione e l'intensità del coinvolgimento è tale da indurre a credere in quanto si inizia a vedere, suscitando un affidamento a colui che più d'ogni altro è stato capace di evocare tale mondo di grazia!

CONCLUSIONE

Obiettivo di questo contributo era mostrare come il testo biblico possa essere l'omologo ripetibile dell'accesso alla verità di Dio nella manifestazione di Gesù. Il percorso si è snodato attraverso due riflessioni, volte a delineare, in primo luogo, come il gioco innescato dalla lettura tra un testo e un lettore sappia disporre la coscienza del lettore

ad assumere un atteggiamento credente; e, in secondo luogo, come il testo stesso si strutturi secondo modalità letterarie particolarmente propizie al fine di avviare tale gioco, declinandolo in modo da orientare la lettura in senso teologale. In questo modo, credo di aver mostrato – seppur in modo ancora molto iniziale – come il testo biblico inviti il suo lettore a compiere un'avventura della mente e del cuore, lungo la quale riconoscere la verità di se stesso e quella di Dio. Naturalmente questi pensieri costituiscono solo un inizio, un abbozzo di riflessione. Gli interlocutori potrebbero (e dovrebbero) moltiplicarsi, le loro posizioni andrebbero discusse più criticamente (mentre in queste pagine mi sono limitato a descriverle), gli elementi del gioco strutturale e dello stile biblico dovrebbero essere considerati con più accuratezza... Tuttavia, con le riflessioni tracciate in questo studio, credo di essere riuscito a richiamare l'attenzione della teologia a un tema affascinante e ancora poco esplorato, delineando anche un possibile percorso di ricerca. E questo, credo, resta il maggior contributo di questo articolo.

DAVIDE D'ALESSI
Seminario Arcivescovile
20300 Seveso (Mi)

11 ottobre 2000