



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE DELLA CULTURA

CICLO XXXVI

Settore Concorsuale: PHIL-04/B

Gruppi scientifico-disciplinare: 11/PHIL-04

FIGURE E TEMI DEL TESTO SACRO

STORIA, SVILUPPI E NUOVE PROSPETTIVE
PER UNA SEMIOTICA DELLA BIBBIA

TUTOR
GIOVANNI MARRONE

COTUTOR
STEFANO TRAINI

TESI DI DOTTORATO DI
ANNA VARALLI

COORDINATRICE DI DOTTORATO
GIULIA DE SPUCHES

ANNO 2025

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1 – SEMIOTICA E BIBBIA. UNA NUOVA DISCIPLINA, IL TESTO PIÙ ANTICO	7
1.1 Gli anni Sessanta e Settanta: la crisi dell'esegesi storico-critica e le prime aperture al modello strutturalista	7
1.2 L'analisi del testo biblico tra esegesi ed ermeneutica: un problema di trasmissione.....	10
1.3 Non solo esegesi: il secondo congresso nazionale dell'A.C.F.E.B. (1969).....	12
1.4 Le basi teoriche della Semiotica della Bibbia	14
1.4.1 L'incontro con la semiotica classica degli anni Sessanta e Settanta	15
1.4.1.1 <i>Postulato di immanenza</i>	17
1.4.1.2 <i>Postulato della generatività</i>	18
1.4.2 Il contributo alla teoria narrativa	21
1.4.3 La svolta figurativa	24
1.4.3.1 <i>La memoria delle figure e le figure in divenire</i>	27
1.4.3.2 <i>Figure e istanza enunciativa</i>	30
1.4.4 La teoria dell'enunciazione sviluppata nel CADIR	31
1.4.4.1 <i>Il modello del rilievo</i>	37
1.4.4.1 <i>Il modello della vetrata</i>	42
CAPITOLO 2 – RACCONTI NEL RACCONTO: PARABOLE, MIRACOLI E TESTO EVANGELICO.....	48
2.1 Parabole e miracoli nel Nuovo Testamento: strumenti didattici e rivelazioni teologiche	50
2.1.1 La parabola fra immagine, allegoria, metafora e similitudine	50
2.1.2 Il miracolo, il segno del divino	52
2.2 La funzione delle parabole e dei miracoli nel testo evangelico	54
2.3 La parabola, il mondo fittizio delle possibilità	55
2.3.1 Il processo ermeneutico.....	56
a. <i>Distanziamento</i>	57
b. <i>Esposizione</i>	58

c. Interpretazione.....	59
2.3.2 I processi di enunciazione	61
2.4 Il miracolo e l'atto di fede	63
2.4.1 Il processo del racconto miracoloso.....	65
a. Richiesta.....	65
b. <u>Riconoscimento</u>	68
2.5 Conclusioni.....	70
CAPITOLO 3 – MORTE E RESURREZIONE DI LAZZARO, AMICO DI GESÙ	72
3.1. La resurrezione o il risveglio di Lazzaro. Una ricognizione.	73
3.1.1 Primo spostamento: il viaggio dalla Giordania alla Giudea (vv. 1-16).....	75
3.1.2. Secondo spostamento: la difficoltà di raggiungere la tomba (vv. 17-37).....	81
3.1.3. Terzo spostamento: Gesù al sepolcro e il risveglio di Lazzaro (vv. 38-44)	89
3.1.4. Una conseguenza funesta: la decisione del sinedrio (vv. 45-57)	90
3.2 La relazione tra la fede e la resurrezione di Lazzaro.....	96
3.3 “Gesù scoppiò in pianto” (v. 35). La dimensione passionale del testo	102
3.4 La Resurrezione di Lazzaro secondo Giotto di Bondone.....	108
3.4.1 L'affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova.....	115
3.4.2 L'affresco della Cappella della Maddalena ad Assisi	126
3.5 Egesi visiva e interpretazione testuale: convergenze metodologiche	135
CAPITOLO 4 – DA MATTINA A SERA, IL PRIMO GIORNO	
DOPO IL SABATO.....	137
4.1. La risurrezione di Cristo e le donne al sepolcro.....	138
4.1.1 Il corpo di Gesù come oggetto di valore sottratto (vv. 1-2).....	139
4.1.2 La tomba non-vuota delle tracce dell'assenza (vv. 3-10).....	141
4.1.3 Dall'incontro con gli angeli al messaggio pasquale (vv. 11-18).....	144
4.2. L'apparizione ai Dodici e l'incredulità di Tommaso	149
4.2.1 “La sera di quel giorno” (vv. 19-23).....	149
4.2.2 La prova di Tommaso, da incredulo a credente (vv. 24-31)	151
4.3. Toccare e non toccare: il <i>Noli me tangere</i> in Giotto di Bondone	155
4.3.1 L'incontro tra Maria e il Victor Mortis della Cappella degli Scrovegni	159
4.3.2 Il Risorto-custode nella Cappella della Maddalena	167

4.4 Percorsi ermeneutici del credere: tra narrazione e rappresentazione.....	174
CAPITOLO 5 – UN TAVOLO PER TRE: L’INCONTRO INATTESO	
SULLA VIA DI EMMAUS	177
5.1. Cristo è un evento di parola e gesto.....	177
5.1.1 Il primo spostamento: la fuga da Gerusalemme verso il villaggio di Emmaus (vv. 13-27).....	180
5.1.2 Il secondo spostamento: il ritorno precipitoso a Gerusalemme (vv. 28-35)	186
5.2. Due iconografie per un solo episodio: il cammino e la cena in Emmaus	193
5.2.1 Riconoscere Cristo, questione di pochi secondi.....	193
5.2.2 Il ricco banchetto nella Cena in Emmaus di Londra tra frutta, vino e pollo arrostito	199
5.2.3 La Cena in Emmaus di Brera, un pasto frugale senza pretese	206
5.3 Aspettualità e rivelazione: dinamiche del credere tra testo e immagine	215
CONCLUSIONE	217
BIBLIOGRAFIA.....	227
INDICE DELLE FIGURE.....	238

Abbreviazioni

Nm	Libro dei Numeri
1Cor	Prima Lettera ai Corinzi
Mt	Vangelo di Matteo
Mc	Vangelo di Marco
Lc	Vangelo di Luca
Gv	Vangelo di Giovanni
GDLI	Grande Dizionario della Lingua Italiana

Il dialogo non è la trasmissione di un contenuto,
né tantomeno la definizione sempre più specialistica
di termini che informano su qualcosa.

È la qualità della nostra relazione con l'altro
e quindi del nostro essere nel mondo.

Noi, esseri viventi che siamo "mancanza d'essere",
esistiamo perché coesistiamo, perché dialoghiamo.

Johnny Dotti, Mario Aldegani, *Che cosa cercate?*, 2022

INTRODUZIONE

Questo lavoro si propone di esplorare il contributo della semiotica all'analisi dei testi biblici a partire dalle ricerche che si sono sviluppate all'interno del gruppo di ricerca del CADIR (Centre pour l'Analyse du Discours Religieux) con sede a Lione. Il primo gruppo di lavoro – che nasce con il nome di Groupe d'Entrevernes – si riunisce nel 1969 nella cittadina montanara di Entrevernes, nell'Alta Savoia; i primi membri sono Jean Calloud, Corina Combet-Galland, Georges Combet, Jean Delorme, François Génuyt, Jean-Claude Giroud, Louis Panier e Annie Perrin. L'intuizione di questi studiosi teologi di aprire gli studi biblici all'approccio semiotico porta rapidamente all'istituzionalizzazione del gruppo di ricerca all'interno della Facoltà di Teologia dell'Université Catholique de Lyon, dove prende il nome di CADIR a partire dal 1975.

Attraverso cinque capitoli, questo elaborato traccia un percorso che va dalle basi teoriche della semiotica biblica all'analisi dettagliata di specifici episodi evangelici, mettendo in luce come questo approccio metodologico possa arricchire la nostra comprensione dei testi sacri. Per arricchire la ricerca, sono state esaminate diverse opere d'arte che raffigurano gli episodi evangelici studiati, con l'obiettivo di individuare eventuali parallelismi tra l'interpretazione dei testi sacri e la loro traduzione intersemiotica.

Il primo capitolo affronta gli esordi del gruppo di ricerca del CADIR e le prime aperture degli esegeti al modello strutturalista. In Francia, negli anni Sessanta, l'esegesi biblica affronta un periodo di profonda crisi. Questo metodo, pur avendo prodotto risultati significativi nell'ambito della ricerca storica e filologica, mostrava alcuni limiti: una focalizzazione eccessiva sulla ricostruzione del contesto storico, un'attenzione predominante alle questioni di autenticità e datazione, la tendenza a frammentare in unità sempre più piccole il testo e la conseguente difficoltà a coglierne il senso unitario. Il testo biblico è stato uno dei primi *testi* su cui la semiotica ha posato gli occhi e che le ha permesso di rafforzare e implementare le proprie basi teoriche negli anni in cui muoveva i suoi primi passi. Tuttavia, in poco meno di vent'anni, questo interesse si è aperto a nuove testualità, di fatto lasciando indietro il testo biblico, di cui si era iniziato ad esplorare soltanto la superficie. Il CADIR, che ha accolto fin da subito la sfida lanciata dalla semiotica, ha fatto del testo biblico il suo primario oggetto di ricerca per

oltre cinquant'anni, concentrandosi in particolare su forme letterarie specifiche (parabole, i racconti dei miracoli ed epistole) e arrivando a sviluppare una teoria figurativa ed enunciativa autonoma dall'evoluzione di quella teoria greimasiana successiva alla pubblicazione del *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979). L'applicazione della semiotica all'interpretazione dei testi biblici rappresenta una delle più significative innovazioni metodologiche nel campo degli studi biblici degli ultimi decenni. Questa svolta metodologica ha segnato un momento di profonda trasformazione nel modo di accostarsi ai testi sacri, offrendo nuovi strumenti per comprenderne la ricchezza di significato e la complessità strutturale. La semiotica non sostituisce l'esegesi, ma ricorda sia all'esegeta che al semiologo che in ognuno dei loro numerosi compiti sono prima di tutto lettori. Così la semiotica "[...] ne doit pas apprendre ce qu'il faut lire, mais comment il faut lire pour se trouver à tout instant en face du non-connu, de l'imprévu" (Greimas 1977, p. 228). L'abilità del semiologo non gli consente di esprimere il significato con maggiore competenza rispetto agli altri, ma piuttosto di decostruire il suo modo di leggere nel tentativo di descrivere un'organizzazione discorsiva e, in una certa misura, di spiegarne le funzioni significanti. L'introduzione della semiotica negli studi biblici ha permesso di superare alcune delle limitazioni dell'esegesi tradizionale, offrendo nuovi strumenti di analisi, portando a una maggiore attenzione alla dimensione letteraria dei testi e rinnovando il modo di considerare il rapporto testo-lettore.

Il secondo capitolo si concentra su due generi fondamentali che compongono il Nuovo Testamento, le parabole e i miracoli, e come questi contribuiscono a veicolare il messaggio principale del Vangelo. In particolare, il capitolo esamina l'impianto teorico alla base del primo lavoro del Groupe d'Entrevignes, *Signes et Paraboles* (1975), che guiderà per molti anni gli studi del gruppo di ricerca.

La parabola, ampiamente usata da Gesù nei Vangeli, è un discorso metaforico che illustra un concetto astratto attraverso una narrazione realistica. Essa si inserisce nel racconto evangelico (il racconto primario) e si compone di due livelli: la scena storica, dove l'enunciatore (Gesù) si rivolge ai suoi interlocutori, e la scena parabolica, che è fittizia ma non estranea al racconto primario. La parabola, infatti, attinge al contesto referenziale del racconto primario per la sua costruzione, usa elementi del mondo reale per creare un mondo immaginario che, a sua volta, dà gli strumenti all'enunciatario per interpretare il mondo reale. La funzione primaria della parabola è pedagogica: permette agli ascoltatori di vedere rappresentate le azioni che essi stessi potrebbero

compiere e, quindi, di poter apprendere un saper-fare. Il suo scopo non è semplicemente quello di raccontare una storia, ma di spingere all'azione, di influenzare il comportamento del suo enunciatario.

Il miracolo, invece, è il racconto di un evento che può essere definito storico nonostante la sua portata straordinaria, sempre subordinato al programma narrativo principale del Vangelo. Esso si integra al racconto primario tramite due strategie: la richiesta, a monte del racconto ed espressa oralmente o attraverso azioni, che modalizza il soggetto secondo il *voler-fare*; il riconoscimento, posto invece a valle del racconto, che avviene sul piano cognitivo e comporta un'attribuzione di competenza a Gesù da parte del beneficiario del miracolo.

Il terzo capitolo analizza il racconto della risurrezione di Lazzaro narrato nel Vangelo di Giovanni (capitolo 11), un brano che il CADIR ha studiato approfonditamente e ripreso più volte negli anni, offrendo diverse interpretazioni. Il capitolo si concentra quindi su tre analisi del brano: quella di François Genuyt (1986), quella di Anne Pénicaud (2013) e quella di Jean Delorme rivista da Marc Thériault (2020). L'importanza di questo brano risiede nella sua complessità narrativa e nella ricchezza di temi, come la vita e la morte, la fede e il dubbio, il rapporto tra il divino e l'umano. Un aspetto centrale dell'analisi è l'attenzione al ruolo del lettore: il CADIR sottolinea come la lettura di questo brano non sia un semplice atto di decodifica ma un processo di interazione dinamica con il testo, in cui il lettore è chiamato a confrontarsi con le diverse interpretazioni possibili e a costruire il proprio percorso.

A partire dagli spostamenti di Gesù, le tre analisi individuano diverse sequenze narrative all'interno del brano. Affrontando una sequenza dopo l'altra, il capitolo esplora il significato profondo del miracolo della risurrezione di Lazzaro: ne emerge che non si tratta solo di un evento straordinario che dimostra il potere divino di Gesù, ma di un segno che rivela la sua identità di Figlio di Dio e la sua missione di salvezza. La risurrezione di Lazzaro anticipa la risurrezione di Cristo e offre un'immagine della vita eterna promessa ai credenti. Inoltre, il capitolo esamina come il miracolo di Lazzaro si inserisce nel contesto più ampio del Vangelo di Giovanni, contribuendo a sviluppare la tematica della fede come percorso di conoscenza e di relazione con Gesù. I personaggi che circondano Gesù, come Marta, Maria e i discepoli, rappresentano diverse modalità di approccio alla fede, con i loro dubbi, le loro paure e le loro speranze. Attraverso le loro esperienze, il lettore è invitato a riflettere sul proprio percorso di fede e a confrontarsi con la sfida di credere in ciò che non si vede. Infine,

L'analisi evidenzia come il testo evangelico non sia solo un racconto di eventi passati, ma una parola viva che interpella il lettore e lo invita a un confronto personale con il mistero della fede. Infine, viene affrontata l'analisi di due affreschi di Giotto di Bondone presenti nella Cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305) e nella Cappella della Maddalena ad Assisi (1307-1308). Le opere presentano una composizione molto simile, che bilancia la dimensione sacra e quella umana: la figura di Cristo è posta al centro dell'azione, circondata da una folla in preda a diverse emozioni, dal dolore alla meraviglia. Entrambi gli affreschi esprimono con forza il messaggio teologico della vittoria sulla morte, ma lo fanno attraverso sensibilità narrative e stilistiche diverse, rispondendo a specifiche istanze devozionali e culturali.

Il quarto capitolo si concentra sull'analisi narrativa del primo giorno dopo il sabato, focalizzandosi sugli eventi che avvengono tra il mattino e la sera come descritti nel capitolo 20 del Vangelo di Giovanni. Il capitolo analizza in dettaglio l'episodio del *Noli me tangere*, in cui Gesù invita Maria a non trattenerlo. Viene evidenziato il cambiamento di prospettiva che si verifica in Maria, che passa dal dolore per la perdita del corpo di Gesù alla gioia per il suo riconoscimento come Risorto. L'analisi si sposta poi sull'apparizione di Gesù ai discepoli riuniti la sera dello stesso giorno, soffermandosi sulla figura di Tommaso, assente durante la prima apparizione e incredulo fino a quando non tocca le ferite di Gesù. Attraverso l'esame di questi eventi, viene messo in luce il tema del vedere e del toccare, elementi chiave per il riconoscimento del Risorto. Da un lato, si evidenzia la difficoltà dei discepoli a credere alla risurrezione senza una prova tangibile, dall'altro si sottolinea il superamento di Maria del vedere e del toccare come condizione necessaria per giungere alla fede. Anche in questo caso, il capitolo esplora come questi eventi si inseriscono nel percorso narrativo del Vangelo di Giovanni, contribuendo a sviluppare il tema della testimonianza e dell'annuncio pasquale. Le diverse reazioni dei personaggi di fronte al Risorto, dalla disperazione di Maria alla gioia dei discepoli, offrono al lettore una riflessione sulla complessità del processo di fede e sulla trasformazione interiore che esso comporta.

Infine, il capitolo si chiude con l'analisi di altri due affreschi di Giotto, anche questi presenti nelle città di Padova e Assisi, incentrati sull'iconografia del *Noli me tangere*. L'analisi si concentra in modo particolare sull'interpretazione dell'artista del tema del contatto fisico tra Cristo Risorto e Maria Maddalena. A Padova, Giotto sviluppa il tema del superamento della separazione tra mondo terreno e divino, concentrandosi sul significato spirituale del divieto di toccare Cristo come invito ad abbracciare una nuova

dimensione di fede. Ad Assisi, invece, l'artista pone l'accento sul processo del riconoscimento di Cristo Risorto e sulla sua duplice natura umana e divina, evidenziando il percorso dall'incomprensione alla rivelazione. Mentre l'affresco padovano propone un'interpretazione incentrata sul cammino di fede come modello per il fedele, quello di Assisi approfondisce il mistero della natura divina di Cristo e la complessità del suo riconoscimento dopo la Resurrezione.

Il quinto capitolo è uno studio inedito – come potrebbe essere affrontato oggi se si lavorasse attivamente e su questo tipo di testi – ed esamina il racconto dell'apparizione di Cristo Risorto ai due discepoli in cammino verso Emmaus, come narrato nel Vangelo di Luca (Lc 24,13-35), del racconto dell'apparizione di Cristo Risorto ai due discepoli in cammino verso Emmaus, come narrato nel Vangelo di Luca (Lc 24,13-35), concentrandosi in modo particolare sulla dimensione passionale del brano. Questo episodio illustra il percorso di fede dei due discepoli e offre al lettore una riflessione sul mistero della Risurrezione. Il capitolo inizia analizzando la struttura simmetrica del racconto, caratterizzata da un doppio movimento dei due discepoli: un allontanamento da Gerusalemme verso Emmaus (vv. 13-27) e un ritorno verso la città santa (vv. 33-35). Al centro di questa struttura si colloca il momento del riconoscimento di Gesù (vv. 28-34), che segna un punto di svolta nel loro percorso. I due uomini, tristi e delusi per la morte di Gesù, non lo riconoscono nella persona che li affianca. Gesù li interroga sui loro discorsi e, con pazienza, spiega loro le Scritture, mostrando come la morte e la resurrezione del Messia fossero state preannunciate dai profeti. Questo dialogo rappresenta un processo di illuminazione graduale, un percorso in cui Gesù guida i discepoli verso la comprensione del mistero della sua persona e della sua missione. Il momento cruciale del racconto è l'invito a cena che i discepoli rivolgono a Gesù, il quale accetta e, a tavola, compie il gesto dello spezzare del pane, un rimando all'Ultima Cena che rivela la sua identità. Nel preciso istante in cui i discepoli lo riconoscono, Gesù scompare dalla loro vista. Questo gesto eucaristico, che si ripete in diversi episodi del Vangelo di Luca, assume un significato profondo: è attraverso la condivisione del pane, simbolo del sacrificio di Cristo, che i discepoli giungono alla piena comprensione della Risurrezione. Il capitolo sottolinea come il riconoscimento di Gesù non avvenga attraverso una visione miracolosa, ma tramite l'ascolto della Parola e la condivisione del pane. È un processo che richiede tempo, pazienza e apertura del cuore. L'episodio di Emmaus, quindi, non si limita a narrare un evento straordinario, ma offre una riflessione sul percorso di fede di ogni credente. Come i discepoli, anche

il lettore è invitato a lasciarsi guidare dalla Parola di Dio e a riconoscere la presenza di Cristo risorto nella propria vita. Il messaggio di risurrezione che hanno ricevuto i due discepoli non rimane fine a sé stesso: il ritorno dei discepoli a Gerusalemme rappresenta un nuovo inizio per la comunità cristiana e i due uomini sono chiamati a farsi carico della loro nuova missione di testimoni della Risurrezione, la stessa missione che ancora oggi accoglie ogni credente.

Infine, il capitolo offre un'analisi delle due Cene di Caravaggio, conservate alla National Gallery di Londra (1601-1602) alla Pinacoteca di Brera (1606). Entrambe le opere, ambientate in una locanda, presentano Cristo al centro della composizione affiancato dai due discepoli, ma si distinguono significativamente per atmosfera e momento narrativo rappresentato. La versione londinese, caratterizzata da un forte contrasto chiaroscurale e da una tavola riccamente imbandita, cattura l'istante culminante del riconoscimento di Cristo, enfatizzato da elementi dinamici come il tovagliolo che cade e la canestra in bilico. La tela di Brera, invece, propone un'atmosfera più raccolta e introspettiva, cogliendo il momento di tensione che precede il riconoscimento, con una tavola più sobria e una luminosità più morbida. Il simbolismo eucaristico, presente in entrambe le opere attraverso gli elementi del pasto, si esprime in modo più elaborato nella versione di Londra, mentre a Brera si concentra maggiormente sul tema del sacrificio. Le due interpretazioni riflettono due momenti diversi della vita dell'artista: la versione londinese, realizzata in un periodo di successo, celebra la gloria della Resurrezione, mentre quella milanese, dipinta durante l'esilio, esprime una più profonda riflessione sulla fragilità umana e sul significato della redenzione.

La presente ricerca si basa su un'approfondita raccolta documentale dei lavori del CADIR. Grazie alla preziosa collaborazione della professoressa Anne Pénicaud, è stato possibile consultare non solo pubblicazioni ormai rare del gruppo di ricerca lionese, ma anche materiali inediti che hanno contribuito significativamente alla comprensione del loro approccio metodologico e teorico.

CAPITOLO 1

Semiotica e Bibbia.

Una nuova disciplina, il testo più antico

1.1 Gli anni Sessanta e Settanta: la crisi dell'esegesi storico-critica e le prime aperture al modello strutturalista

Il primo incontro tra Semiotica e Bibbia avviene negli anni Sessanta, in un momento di profonda crisi dell'esegesi storico-critica. Nell'immediato dopoguerra, l'esegesi risponde a un bisogno crescente di comprendere le sacre scritture, che si estrinseca intensificando le ricerche e la divulgazione intorno a esse. Questo sforzo è all'origine di un rinnovamento straordinario degli studi biblici, i cui risultati sono stati a lungo riconosciuti e largamente diffusi. Tuttavia, dopo vent'anni da queste prime ricerche, gli esegeti iniziano a domandarsi quali siano le finalità della loro speculazione, a quale scopo ci si interroga sull'origine del testo biblico, sulle circostanze della sua produzione, sulle fonti usate e sul messaggio trasmesso. Questi interrogativi hanno come risultato anche una profonda revisione dei metodi di analisi fino ad allora utilizzati. La crisi dell'esegesi si presenta sotto tre aspetti principali: (i) una perdita del messaggio spirituale e teologico del testo, dovuta alla crescente influenza del positivismo, che enfatizza la conoscenza empirica e la ricerca dei "fatti", talvolta a scapito della dimensione interpretativa e simbolica delle Scritture; (ii) un'inclinazione all'esoterismo e alla privatizzazione del dibattito esegetico; (iii) uno stagnamento sulla retrospettiva storica, che da una parte oscura la funzione di testo religioso delle Scritture e dall'altra sembra portare il biblista a evitare la propria responsabilità teologica (Marguerat 1987). Inoltre, la crisi che coinvolge l'esegesi rivela un profondo scarto tra le finalità che si era posta inizialmente e il metodo effettivamente attuato dai biblisti: ci si rende presto conto che le procedure di lavoro dell'esegesi non sono più al servizio del suo scopo originale di studio del testo biblico, e la responsabilità di questo allontanamento viene demandata all'analisi storico-critica, intenta a scomporre i testi per valutarne l'autenticità e individuarne le fonti, portando a una lettura frammentaria e impedendo una visione unitaria del messaggio biblico.

È in questo momento che gli stessi esegeti iniziano timidamente a vagliare e ad aprirsi anche ad altri metodi: in particolare, entrano in contatto con il metodo strutturalista in occasione di alcuni appuntamenti tenuti nel 1967 per l'organizzazione di un congresso

di biblisti francesi dedicato alle modalità di approccio al testo biblico. È soprattutto a partire dai lavori del seminario permanente che Greimas teneva presso l'École pratique des hautes études di Parigi e dall'elaborazione della sua teoria semiotica che si sviluppano gli studi semiotici della Bibbia. Infatti, su iniziativa di P. Xavier Léon-Dufour e tramite Paul Ricoeur, A. J. Greimas – che ha avuto modo di partecipare ad alcuni di questi incontri – decide di coinvolgere alcuni dei suoi allievi del seminario permanente per lavorare in modo mirato sul testo biblico. Da questi incontri prende vita il secondo congresso nazionale dell'Association Catholique Française pour l'Étude de la Bible (A.C.F.E.B.) che si tiene a Chantilly dal 3 al 7 settembre del 1969. Greimas non ha potuto parteciparvi in prima persona ma suggerisce ad alcuni studiosi con i quali condivideva il medesimo orientamento di ricerca di parteciparvi. Così, nella terza giornata di studi del congresso, significativamente intitolata "Le texte e l'analyse structurale", Joseph Courtès, Roland Barthes e Louis Marin propongono un'analisi dei capitoli 10 e 11 degli Atti degli Apostoli, pubblicate negli atti del seminario *Exégèse et herméneutique* del 1971, a cura di Léon-Dufour. A partire da questi incontri, in poco tempo si costituiscono gruppi di biblisti formati da insegnanti e studenti, in particolare nelle città di Lione (attorno a Jean Delorme, Jean Calloud e Edgar Haulotte) e Parigi (attorno a Pierre Geoltrain); il gruppo di lavoro ASTRUC (da A-nalyse STRUC-turale e in omaggio a Jean Astruc¹), invece, riunisce regolarmente le squadre lionese e parigina (Delorme 2001a). In linea con tale apertura, si diffondono ricerche in semiotica applicata al campo biblico e teologico in tutto il mondo: in particolare, negli Stati Uniti su iniziativa di Daniel Patte (attivo a Nashville, TN) nasce anche la rivista *Semeia*; in Germania con Erhard Güttgemans (Bonn) viene fondata la rivista *Linguistica Biblica*; infine, si formano i gruppi SEMANET nei Paesi Bassi (Tilburg) e ASTER in Québec (Canada).

Nel presente lavoro vogliamo soffermarci in particolare sull'attività del gruppo di Lione, il primo a prendere ispirazione dagli studi e dalla figura di Greimas e che entra a far parte della ricerca universitaria della Facoltà di Teologia dell'Université Catholique de Lyon a partire dal 1971. Nel 1974 ad Annecy, a distanza di cinque anni dal primo incontro tra semiologi ed esegeti, il gruppo di Lione organizza un congresso internazionale di tre settimane che riunisce biblisti di Nashville (sei professori e laureati con D. Patte e G. Philipps), di Roma (R. Lack), del Canada (O. Genest), dell'Olanda,

¹ Biblista del XVII secolo e pioniere dell'esegesi biblica moderna.

della Svizzera (C. Galland) e di Parigi (J. Escande, C. Turiot), con la partecipazione anche di Jacques Geninasca. Questa si rivela essere l'occasione per presentare nuovamente agli esegeti il metodo strutturalista, le sue applicazioni in campo biblico e le novità che questa nuova disciplina ancora in pieno sviluppo poteva apportare allo studio delle Sacre Scritture. Nel testo del suo intervento a questo seminario² Delorme scrive:

L'analyse structurale des textes : sur un sujet pareil, il me faut en commençant faire profession de modestie. Il s'agit des recherches en cours, sur des 'corpus' textuels forcément limités. Et le statut théorique de ces analyses n'est pas encore totalement élucidé : il se cherche en plusieurs directions. Je ne puis vous présenter ici qu'un type d'analyse structurale, celui que nous pratiquons dans un groupe lyonnais selon la problématique de Greimas. Je me propose de le situer parmi les divers types d'analyses appliquées à des textes, puis d'en illustrer quelques démarches sur un texte évangélique (Delorme 1974, p. 1).

Delorme presenta l'analisi strutturale come uno dei possibili metodi per analizzare il testo evangelico, il cui statuto teorico non è ancora del tutto chiarito ma subito evidenzia un aspetto fondamentale della disciplina, ovvero la necessaria limitazione del corpus su cui lavorare. Come scrive più avanti, quella strutturale, è un'analisi di tipo esplorativo che prende come oggetto testi, in questo caso, a lungo letti, spiegati e commentati, che sono parte del patrimonio culturale cristiano ormai da molti secoli: addentrarsi in un terreno così delicato richiede allo studioso audacia, estro e ingegno ma anche una rigorosa metodologia. Così, leggiamo, "[...] la sémiotique se propose de construire en objet de connaissance scientifique le dispositif immanent de la 'sinification' des textes" (ivi, p. 5). Fare analisi non vuol dire acquisire il senso dei testi come un dato intuitivo, catturarlo come un'idea o un'informazione, e nemmeno precisare quali criteri permettono di verificare ciò che il testo *vuol dire*. Si tratta di interrogarsi sul senso, o sul testo in quanto produttore di senso (ivi) ma non sul messaggio che vuole trasmettere o sulle sue origini e le circostanze della sua produzione.

Dopo quattro anni dall'essere entrato nell'ambiente universitario, nel 1975 il gruppo lionese prende il nome di Centre pour l'Analyse du Discours Religieux (CADIR) e viene ufficializzato come ente dipendente dalla Facoltà di Teologia dell'Université catholique de Lyon; i primi membri sono Jean Delorme (direttore), Jean Calloud, Louis Panier, François Genuyt e Iván Almeida. Negli anni il CADIR consolida l'approccio

² Delorme, J., 1974, *Analyse structurale des textes et exégèse biblique*, testo inedito ciclostilato.

semiotico applicato ai discorsi religiosi e biblici proponendo corsi, seminari di ricerca e anche grazie all'attività editoriale della rivista *Semiotique & Bible*, il cui primo numero andò in stampa quell'anno; in seguito, entrò a far parte dell'unità di ricerca del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

1.2 L'analisi del testo biblico tra esegesi ed ermeneutica: un problema di trasmissione

Già in seguito al primo congresso nazionale avvenuto nel settembre del 1967 ad Angers (Francia)³ emersero diverse problematiche di ordine filologico e storico su cui gli studi biblici nel corso degli anni Sessanta erano già concentrati. In particolare, le questioni più importanti riguardavano lo studio delle forme letterarie presenti nella Bibbia e delle loro funzioni. Ci si domandava quale fosse la provenienza dei testi che compongono la Bibbia – e sollevando, quindi, la questione delle tradizioni – o quali funzioni svolgessero questi testi nelle comunità che li avevano prodotti e che fino ad allora li ricevevano. A seguito di questo primo congresso, gli esegeti francesi concordarono sul fatto che non fosse più sufficiente documentarsi sulle problematiche dell'esegesi ma che fosse giunto il momento di rinnovare il loro modo di leggere e presentare i testi biblici. Alcuni esegeti, inoltre, introdussero il tema della lingua e dei modi di esprimere e di nominare gli eventi descritti nella Bibbia. Per citare Léon-Dufour:

[...] pourquoi revenir encore à ces vieux textes, dont le langage est devenu pour nos contemporains à peu près inintelligible ? La cause de cette inappétence ne proviendrait-elle pas pour une grande part de la manière dont les exégètes et les prédicateurs lisent le texte, à savoir comme un monument du passé dont on répète les affirmations et non comme une Parole qui vient me trouver aujourd'hui dans mon propre langage ? (Léon-Dufour 1971, p. 11).

È a partire da queste domande che emerge la tensione tra l'indagine storica e l'attualizzazione ermeneutica e, per questo motivo, il secondo congresso nazionale dell'A.C.F.E.B. si incentra sui temi dell'esegesi e dell'ermeneutica.

³ Gli interventi vengono successivamente rielaborati nella pubblicazione a cura di P. De Surgy, P. Grelot, M. Carrez, A. George, J. Delorme, X. Léon-Dufour, *La Résurrection du Christ et l'exégèse moderne*, Le Cerf, Parigi 1969.

Gli esegeti, che si trovano di fronte alla necessità di rinnovare il modo di leggere e presentare i testi biblici⁴, si dividono in due linee di pensiero. Da una parte c'è chi sostiene il metodo storico, esposto da padre Marie-Joseph Lagrange per la prima volta nel 1903 (Fabris 2010), che guarda al "rapporto tra quello che un libro o testo dice o racconta e la realtà degli accadimenti ricostruibili sulla base di documenti databili e attendibili" (ivi, p. 864). L'approccio storico-critico ricolloca ogni scritto nelle circostanze delle sue origini, nel suo contesto letterario e culturale, con l'obiettivo di chiarirne i processi storici di produzione, interpretarlo in conformità al suo genere discorsivo e alle intenzioni del suo autore (o autori), tenendo conto del fatto che l'interpretazione possa variare sulla base delle peculiarità specifiche di ascoltatori e lettori collocati in situazioni spazio-temporali differenti. L'esperienza religiosa è quindi vincolata alla conoscenza dei fatti e dei personaggi della comunità cristiana, che a loro volta rimandano a situazioni di vita dell'autore e dei destinatari del testo biblico, dell'esperienza riferita nel testo o nelle fonti storiche. In questo modo, si pensa di poter decifrare il senso letterale, definito come senso originale e storico del testo e base della lettura spirituale, e si crede di poter, per questo tramite, raggiungere un equilibrio tra le esigenze della scienza e quelle della fede nella Parola di Dio (Delorme 1993). Dall'altra parte, invece, c'è chi mette in discussione il metodo storico e sostiene sia necessario spostarsi sulla dimensione filosofica che emerge dai testi biblici. Il metodo storico va a oggettivare il senso e accantona la parte soggettiva, quella del lettore del testo, concentrandosi esclusivamente sui destinatari storici: è necessario tornare a considerare dove si situa il soggetto che interpreta i testi fuori dal primo contesto storico (Léon-Dufour 1971). La maggior parte degli esegeti è concorde sul fatto che non si tratta solamente di ricostruire gli eventi storicamente ma ritiene sia in essere un'ulteriore difficoltà legata alla trasmissione: attraverso quale linguaggio sono trasmessi i testi delle scritture e quale linguaggio usare oggi? È fondamentale che la distanza che il tempo ha posto tra questi linguaggi sia opportunamente rispettata per non cadere in finti problemi e in soluzioni illusorie. Si tratta quindi di affrontare un problema di linguaggio che non può essere risolto con il solo metodo della critica

⁴ Una problematica ancora attuale all'inizio degli anni Novanta. Cfr. Pontificia Commissione Biblica, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*, Libreria Editrice Vaticana, 1993 (per la versione online consultare www.vatican.va): "Il metodo storico-critico, particolarmente attento, come indica il suo nome, all'evoluzione storica dei testi o delle tradizioni nel corso del tempo-diacronia, si trova attualmente in concorrenza, in certi ambienti, con i metodi che insistono su una comprensione sincronica dei testi, sia che si tratti della loro lingua, della loro composizione, della loro trama narrativa o del loro sforzo di persuasione" (versione online).

letteraria e storica: l'ideale di lettura dei testi non deve ridursi ad un trasporto illusorio al passato, immaginando di non poterlo più rivivere, ma consiste nell'interpretare e attualizzare la lingua del passato riconoscendo la distanza che la separa da quella contemporanea, e cercando di tracciare le linee di continuità che uniscono le diverse interpretazioni accampate nel corso dei secoli. Inoltre, si pone anche il problema dell'accessibilità alla verità del testo perché la distanza culturale evidenziata dalla prospettiva storica rende inevitabile interrogarsi sulla questione ermeneutica. L'analisi storico-critica, infatti, non costruisce il senso attuale del testo ma ne restituisce il senso storico: non è quindi più sufficiente trasmettere il senso *primitivo* che il testo aveva per gli ascoltatori e lettori a cui era inizialmente rivolto, ma è necessario manifestare il senso che quel testo può esibire nel presente o, più esattamente, aprirsi al significato che ogni persona deve poter trovare nel testo interpretato.

1.3 Non solo esegesi: il secondo congresso nazionale dell'A.C.F.E.B. (1969)

Uno degli obiettivi del secondo congresso nazionale dell'A.C.F.E.B. è quindi quello di aprire i metodi dell'esegesi a una maggiore efficienza attraverso il confronto con altre discipline, ad esempio quelle delle scienze umane, senza rinnegare il metodo della critica letteraria e storica usati fino a quel momento. In particolare, il confronto avviene con il metodo dell'analisi strutturale che permette di determinare meglio il rapporto tra gli elementi della narrazione; quello dell'analisi psicologica, che consente di comprendere "chi" sia il soggetto interpretante delle Scritture e come dal suo profilo psicologico ne viene condizionato il senso; infine, il metodo dell'analisi filosofica per determinare quali siano le condizioni di ogni interpretazione. Il "modello semiologico" è quello che maggiormente scuote gli esegeti riuniti al congresso perché si pone come metodo estraneo alle scienze bibliche, rispetto invece al metodo storico-critico che ne faceva parte sin dalla nascita (Ricoeur 1971). Ad alcuni esegeti questo nuovo approccio appare come una minaccia, una disciplina che con i suoi modelli risultava essere troppo esigente e laboriosa per imparare a interrogarsi sul senso, pur sempre rispettando il testo (Delorme 1993); altri, invece, per avere un approccio più intimo e graduale con questa nuova disciplina e ammorbidire il possibile shock iniziale, approfittano del rinvio del secondo congresso al 1969 – a causa degli avvenimenti socio-politici che in quel tempo scuotevano la Francia – per organizzare un incontro con Greimas e la sua scuola (Léon-Dufour 1971).

Molteplici studi – come il modello semiologico – si propongono di prendere in carico il testo non più nella sua dimensione storica o nel rapporto tra gli eventi e le situazioni a cui rimanda ma nella sua costruzione letteraria (come fa la retorica), nella sua logica narrativa (come fa la narratologica) e nelle sue strategie di contatto con i lettori (come avviene nell'approccio del *reader criticism*). L'approccio semiotico alla Bibbia modificò profondamente il paradigma scientifico dell'esegesi perché, da una parte, chiese di passare da una visione diacronica e storica dei testi a una lettura immanente e sincronica e, dall'altra, perché riprende alcuni dei concetti fondamentali dalle scienze del linguaggio. Mentre l'esegesi tradizionale, così come viene comunemente praticata dai biblisti, considera i testi come documenti che testimoniano la storia del popolo ebraico o delle origini del cristianesimo, focalizzandosi sull'autore, il suo pensiero, le influenze ricevute e esercitate, nonché sulla sua identità specifica, l'analisi strutturale adotta un approccio diverso. Essa mette da parte l'interesse per l'autore storico dei testi biblici, prendendoli, piuttosto, in considerazione come luoghi di emergenza e formalizzazione del senso. Questi testi sarebbero, dunque, rientrati nella categoria dei discorsi intransitivi – per usare un'espressione di Jacques Geninasca – ovvero dei discorsi la cui finalità non è quella di informare sugli stati delle cose o su oggetti esterni, ma di rivelare le condizioni che permettono l'emergere della significazione (Panier 2007).

Ricœur introduce il nuovo modello semiologico nel corso del suo intervento al secondo congresso internazionale dell'A.C.F.E.B. e ne sottolinea tre caratteri fondamentali: *antistorico*, *antipsicologico* e *antisociologico*. Per la sua antistoricità, il modello semiologico viene inserito tra gli approcci di tipo sincronico: rievocando la separazione tra *langue* e *parole* di Ferdinand de Saussure – dove la prima costituisce l'aspetto sociale e oggettivo del linguaggio e quindi "e code non-psychologique de tous les emplois psychologique" (Ricœur 1971, p. 38) mentre la seconda è l'atto soggettivo e individuale di parola – che implica filosoficamente la priorità del sincronico sul diacronico. Ricœur afferma in merito che "la subordination du point de vue historique au point de vue systématique l'éloigne des considérations évolutives ou évolutionnistes et donc des apories de l'historicisme" (1971, p. 38). Anche rispetto al carattere antipsicologico, Ricœur riprende la separazione saussuriana: estendendo le considerazioni sui codici del linguaggio ai codici che si attuano nel testo, il metodo strutturale decide di non trattare quest'ultimo come espressione di una mentalità individuale o collettiva. Qualsiasi psicologia del parlante, dell'autore, della mentalità individuale o collettiva viene eliminata come extralinguistica. Questa decisione metodologica diviene decisiva per la

nozione di “senso” che non viene riconosciuto nell’intenzionalità dell’autore ma deve essere ricercato nell’interazione reciproca tra gli elementi. Infine, il modello strutturale è anche antisociologico «[...] on n’explique pas un symbolisme par une organisation sociale, car celle-ci est elle-même symbolique» (ivi, p. 39). Ricœur sottolinea che questo non esclude che esistano delle relazioni tra organizzazione interna dei testi e organizzazioni economico-sociali o sociopolitiche, ma che queste relazioni sono tra loro omologhe piuttosto che in un rapporto lineare di causa ed effetto.

Rispetto ad altri approcci già citati (narratologia, retorica, *reader criticism*), fu subito chiaro che il ‘modello semiologico’ avrebbe permesso di esplorare più a fondo l’organizzazione del contenuto; tuttavia, nei primi anni di applicazione, l’analisi strutturalista non venne assunta come modello autonomo ma come uno strumento in più per analizzare il testo e venne quindi inserita nelle operazioni previste per il completamento dello studio di un testo letterario, insieme alle discipline già citate⁵. Infatti, in questi primi anni, la semiotica cerca ancora di stabilirsi come disciplina autonoma e non era ancora disponibile un metodo consolidato: i numerosi gruppi di ricerca che si erano organizzati intorno all’analisi del testo biblico si dividevano in altrettante correnti, tutte rappresentate nel numero 8 della rivista *Communication* dal titolo “Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit” (Delorme 1993). Come scrive Delorme, all’inizio la tentazione era stata quella di guardare a metodi più accessibili e consolidati; tuttavia, i mesi di formazione presso il Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica – fondato nel 1970 e di cui Greimas fu per un certo periodo direttore scientifico (1971-1972) – e i seminari tenuti presso la Libera Università di Urbino⁶ tra il 1971 e il 1973, stimolano la discussione e contribuiscono a sviluppare e a consolidare la disciplina semiotica⁷ proprio grazie alla possibilità di incontro tra ricercatori di vari campi di studio.

1.4 Le basi teoriche della Semiotica della Bibbia

Per comprendere come l’analisi del testo biblico si sia avvicinata alla semiotica, è necessario ripercorrere i primi anni di sviluppo di questa disciplina, a cui risalgono anche i primi incontri con le Sacre Scritture. Se – almeno inizialmente – il gruppo di

⁵ Delorme, J., 1993, *Sémiotique et étude de la Bible*, testo inedito.

⁶ Intitolata nel 2003 a Carlo Bo, rettore per oltre cinquant’anni.

⁷ Per approfondire l’attività scientifica presso il Centro di Semiotica e di Linguistica di Urbino si rimanda al sito del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche “Umberto Eco”: www.semiotica.uniurb.it/attivita/attivita-della-memoria/ (consultato il 23/08/2024).

studiosi del CADIR era interessato più all'applicazione della metodologia che allo sviluppo teorico della disciplina, è innegabile che la neonata disciplina semiotica sia stata arricchita a sua volta da queste applicazioni pratiche al testo biblico. Infatti, come sosteneva Greimas, lo sviluppo della semiotica segue da una parte la progressiva elaborazione dei concetti e delle definizioni che permettono di rafforzare una teoria del linguaggio; dall'altra ha possibilità di sviluppo grazie al confronto con dei testi che costituiscono degli insiemi significanti. Poiché *teoria* e *pratica* risultano essere strettamente collegate e si alimentano a vicenda, la feconda attività del gruppo di Lione avrebbe permesso di:

modulare il dettato greimasiano secondo prospettive inedite, sia dal punto di vista metodologico che da quello strettamente teorico, fino ad arrivare in anni più recenti all'elaborazione di una vera e propria teoria del testo (e, in particolare, proprio della figura) che si pone, a detta di Panier (1995), come prolungamento della teoria greimasiana (Bertetti 2013, p. 109)⁸.

Il CADIR si inserisce quindi nel progetto semiotico da una parte attingendo alla teoria semiotica per analizzare il testo biblico, dall'altra fornendo nuovi spunti e modelli che alimentano a loro volta la disciplina. La ricerca condotta all'interno del CADIR non si limita quindi all'assimilazione e all'applicazione scientifica delle teorie semiotiche ed entra attivamente nel progetto semiotico: da una parte, l'elaborazione teorica ha permesso di portare alla luce effetti di significato e strutture singolari del corpus biblico che, dall'altra parte, hanno contribuito ad alimentare la teoria della nuova disciplina. Inoltre, nella pratica semiotica il gruppo lionese vede uno strumento pedagogico di grande utilità per sviluppare e formalizzare un nuovo approccio alla lettura biblica sia individuale che di gruppo, particolarmente adatto quindi nell'ambito della catechesi di ragazzi e adulti.

1.4.1 L'incontro con la semiotica classica degli anni Sessanta e Settanta

Alla fine degli anni Sessanta, la Semiotica cerca di stabilirsi come disciplina autonoma. In questa prima fase di ricerca – i cui risultati hanno portato a ciò che è stata definita come semiotica “standard” o “classica” (Panier 2002; 2005), in contrapposizione alla svolta fenomenologica annunciata in *De l'imperfection* alla fine degli anni Ottanta

⁸ Il testo a cui si fa riferimento nella citazione è Panier, L., 1995, “La théorie des figures dans l'exégèse biblique ancienne. Résonances sémiotiques”, in *Documents de Travail et pré-publications (Bible, récit et figures)*, n. 240-241-242, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

(Hénault 2012) – Greimas pubblica alcuni dei testi fondanti della semiotica, come *Sémantique structurale* (1966) o *Du Sens: Essais sémiotiques* (1970), a cui seguiranno nel decennio successivo *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques* (1976) – testo di grande importanza all’inizio dell’analisi dei testi biblici perché presenta gli strumenti della semiotica all’interno di procedure pratiche di analisi – e, infine, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), il lavoro teorico più completo fino a quel momento e in cui vengono presentati e definiti i concetti chiave della disciplina, concepita come teoria generale del linguaggio.

Per Greimas, la semiotica si colloca nel solco di due tradizioni principali: da un lato, quella della riflessione linguistica, fortemente influenzata dallo strutturalismo di Saussure e Hjelmslev; dall’altro, quella della ricerca in etnoletteratura, con il contributo di V. Propp nello studio delle fiabe e di C. Lévi-Strauss nell’analisi dei miti. Inoltre, è importante ricordare che lo sviluppo della semiotica da parte di Greimas è stato in parte una risposta ai limiti della lessicologia, una volta preso atto dell’impossibilità di affrontare lo studio delle parole senza una teoria del linguaggio che fornisca un quadro unitario e delle regole di organizzazione applicabili a un livello superiore: quello del discorso. Per questo motivo, la semiotica greimasiana si configura come un progetto orientato a descrivere i sistemi di significato, andando oltre i segni e la loro classificazione proposta dalla semiologia degli anni Sessanta. Questa scienza del significato (o per meglio dire “disciplina a vocazione scientifica”) si propone di essere autonoma rispetto alle altre discipline, definendo il proprio oggetto di studio, i propri postulati e le proprie procedure. Il suo apparato teorico diventa la base per una metodologia di analisi del testo che mira a rendere il significato un oggetto intelligibile e a sviluppare modelli rappresentativi di esso. Il progetto semiotico, inoltre, non si limita ai testi verbali, ma si estende a tutte le manifestazioni di significato, considerate come testi o discorsi.

Interrogandosi sul rapporto tra semiotica e ricerca biblica, Greimas ha parlato di un matrimonio di convenienza, che spiega con un’etica comune, esigente nei confronti di sé e degli altri (Greimas 1977; Delorme 1993). Rispetto a ciò, Panier (2000) ha individuato alcuni postulati della semiotica greimasiana degli anni Sessanta e Settanta che hanno contribuito a dare forma alla pratica di analisi dei testi nel campo degli studi biblici e, contemporaneamente, ne sono stati modificati: si tratta del postulato dell’immanenza e di quello della generatività, che ripresentiamo brevemente.

1.4.1.1 Postulato di immanenza

Il principio di immanenza costituisce uno dei cardini dello strutturalismo. Viene ripreso da Greimas dagli studi semiolinguistici di Saussure e Hjelmslev, i quali affermavano che la linguistica deve considerare la lingua come una totalità autosufficiente e non deve concentrarsi su aspetti esterni alla lingua, che siano fisici, sociologici o altro. Se nella sua *Semantica strutturale* (cita), Greimas continua ancora a considerare il segno linguistico come unità di analisi, successivamente tale concetto viene superato a favore di quello di *testo*, cioè di “una grandezza considerata anteriormente alla propria analisi, senza alcuna restrizione nella scelta” (Greimas, Courtés 1979, p. 358), ovvero una qualsiasi porzione di realtà portatrice di contenuti culturali che si ritiene utile indagare. Allora, riformulando il principio di immanenza hjelmsleviano, Greimas afferma che il significato non deve essere cercato fuori dal testo ma deve essere trovato all’interno del suo stesso sistema di segni e relazioni, che emerge dalle relazioni e dalle strutture interne ad esso. Ciò implica la chiusura dell’oggetto di analisi “che consente la ricostruzione sistematica di un’articolazione interna: attraverso la ‘chiusura’ del testo si può cogliere la pluralità semantica” (Traini 2018, p. 2). Per Greimas, il senso di un testo è costruito attraverso le sue strutture interne e le sue dinamiche significative, piuttosto che attraverso riferimenti esterni o contestuali, cosa che rimanda al suo celebre aforisma “Hors du texte, pas de salut!”. Quello dell’immanenza è forse il postulato che ha interessato maggiormente gli esegeti ma che, contemporaneamente, scuoteva il loro approccio al testo biblico (Panier 2002). Infatti, da una parte pone al centro il testo e la sua oggettività in quanto oggetto di osservazione, aprendo la possibilità di un ritorno alla lettura dei testi nella loro forma finale, così come sono stati tramandati. Dall’altra, invece, chiede di lasciare da parte l’interesse per l’ambiente e la cultura d’origine dei testi, le condizioni della loro redazione e trasmissione, e la conoscenza degli autori: tutti elementi che l’esegesi considerava come un prerequisito per la lettura. Parlare di immanenza non significa solo, in senso hjelmsleviano, limitarsi al concetto di chiusura del testo: nella prospettiva greimasiana, è la costituzione di un livello di analisi (Traini 2018). I testi sono la manifestazione di una significazione immanente, il modo in cui le strutture profonde trovano espressione in forme manifeste e sensibili. Come scrive Panier:

[...] les textes ne sont pas le véhicule (ou le contenant) d’un message ou d’un contenu de sens à consommer, ils sont la manifestation d’une signification à lire, le champ d’application d’un acte de lecture qui suppose des conditions, une compétence, un

sujet. Les textes sont la manifestation d'une signification immanente, pour autant qu'un acte de lecture d'y applique (Panier 2002, p. 203).

Indicando il testo come la manifestazione di un senso *da leggere*, il principio di immanenza orienta la semiotica verso la pratica dell'interpretazione e le condizioni per la costruzione del testo come totalità significativa.

1.4.1.2 Postulato della generatività

La struttura soggiacente ai testi viene pensata da Greimas come un sistema di livelli o strati di articolazione del senso, ognuno con delle proprie logiche di organizzazione e delle regole di passaggio da un livello all'altro. La semiotica greimasiana viene così considerata una teoria della generazione del senso, che opera attraverso il processo della generatività "che consente agli elementi più profondi di e più semplici di generare elementi più superficiali e più complessi secondo regole di *conversione*" (Traini 2013, p. 98). Viene così a delinearsi quello che lo stesso Greimas chiamerà Percorso generativo del senso (cita), che prende avvio al livello immanente della manifestazione del testo e si dirige in profondità lungo diversi livelli, che vanno dal più astratto al più concreto.

Al livello profondo delle strutture semio-narrative si situano elementi di tipo logico-semantico e la struttura elementare della significazione: il quadrato semiotico, cioè la rappresentazione visiva delle articolazioni logiche di una categoria semantica qualunque. Attraverso il meccanismo della conversione è possibile il passaggio dalle strutture semio-narrative profonde (semantica e sintassi fondamentale) a quelle di superficie (semantica e sintassi narrativa): le relazioni logico-semantiche del quadrato semiotico e le operazioni sintattiche di affermazione e negazione dei valori assumono qui la forma di narratività antropomorfizzata. Greimas, ispirandosi allo studio di Vladimir Propp sulle fiabe russe, propone una grammatica e una sintassi narrativa: definisce il modello attanziale, le relazioni tra gli attanti e le loro trasformazioni. In particolare, gli attanti Soggetto e Oggetto, che costituiscono il nucleo del modello attanziale, si interdefiniscono sulla base della loro relazione e acquisiscono esistenza semiotica solo in funzione della loro relazione con il valore, inizialmente investito nell'oggetto desiderato e che diventa poi anche valore del Soggetto. Il programma narrativo, l'unità elementare della sintassi narrativa, permette così di descrivere delle prime forme di narratività come la successione sintagmatica di enunciati di stato retti da enunciati del fare, e indica sintatticamente gli scopi e le azioni dei soggetti come enunciati di trasformazione giuntive. Infine, attraverso il meccanismo della convocazione, avviene la messa-in-discorso delle strutture semio-narrative di

superficie in quelle discorsive: viene definita quindi una narratività meno astratta in cui si iscrivono attori, spazi, tempi e i programmi narrativi che provengono dalle strutture soggiacenti.

In conclusione, il percorso generativo, partendo dalla manifestazione testuale, ne descrive le strutture profonde soggiacenti e logicamente preliminari. Inoltre, suggerisce che il significato prende forma nel piano più profondo e nelle articolazioni più elementari e profonde; i livelli successivi – narrativo e discorsivo – non ne modificano il contenuto.

Come afferma Panier, inizialmente la grammatica narrativa è l'elemento che ha maggiormente influenzato l'analisi dei testi biblici perché, individuando le trasformazioni narrative, permetteva di descrivere con precisione le storie. L'approccio è stato quello di applicare il modello greimasiano in modo indiscriminato alle narrazioni bibliche, con l'idea che potesse adattarsi a tutti i testi. Ben presto, però, all'interno del gruppo di ricerca, ci si è accorti che questo modo di lavorare – unito a un certo abuso del metalinguaggio specifico della disciplina, scrive l'autore – andava ad oscurare il lavoro di lettura e di analisi e, soprattutto, che non era possibile applicare a tutti i testi quel modello: "on laissait croire qu'il suffit d'appliquer un modèle pour découvrir l'organisation du sens" (Panier 2002, p. 206). Prendiamo come esempio l'esercizio pratico di analisi⁹ pubblicato a chiusura di *Analyse sémiotique des textes* (Groupe d'Entrevignes 1979), libro che raccoglie alcuni articoli di presentazione della teoria semiotica apparsi in precedenza nella rivista *Sémiotique & Bible*. Il brano analizzato è l'episodio della Torre di Babele (Gn 11,1-9) ed è letto attraverso la griglia dell'analisi strutturale: si presenta come un vero e proprio esercizio di applicazione di quella teoria complessiva del senso e del testo elaborata da Greimas nel suo *Maupassant* (1976). Come unità di lavoro viene usata la divisione in versetti – come suggerisce Barthes: "Le verset est une excellente unité de travail du sens; puisqu'il s'agit d'écrémer les sens, les corrélations, le tamis du verset est d'une excellente taille" (1971, p. 189) – e per ognuno di essi vengono individuati i ruoli figurativi e tematici, i programmi narrativi, gli attanti, le sequenze di enunciati di stato e del fare, le categorie fondamentali in gioco: lo scopo è individuare la struttura elementare della significazione, costruire un quadrato semiotico che chiude il lavoro di analisi. Parafrasando le parole di Panier, l'illusione iniziale è stata credere che l'accumulo di

⁹ Questa analisi è stata estrapolata e tradotta in Varalli, A., a cura, 2023, *Il gioco del senso nella narrazione della Torre di Babele*, Bologna, Luca Sossella.

metodi avrebbe potuto arricchire la scoperta del 'senso' (ivi): la semiotica era stata infatti presentata come un metodo in aggiunta a numerosi altri per indagare i testi, accanto a quei metodi di più vecchia data come quello storico, sociologico, letterario e psicoanalitico.

Applicati agli studi biblici, i principi teorici e metodologici dell'immanenza e della generatività che abbiamo richiamato hanno modificato il modo di guardare i testi e hanno sollevato due problematiche, la prima legata alla lettura (il rapporto lettore-testo) e la seconda relativa allo status del testo all'interno della disciplina teologica. In relazione alla lettura, il principio di immanenza richiede al semiologo di considerare i testi nella loro interezza come espressioni di una totalità significativa, evitando di ricontestualizzare ogni frammento nella sua origine, come avviene comunemente nell'esegesi. L'approccio consiste nell'affrontare il testo così com'è presentato, similmente a qualsiasi lettore che si avvicina al testo biblico. Per quanto riguarda invece lo status del testo, questo principio conduce a trattare i testi come "des monuments de la parole et du langage" (Panier 2002, p. 205), inserendoli nella categoria dei discorsi intransitivi (o riflessivi) definiti da Geninasca, la cui funzione non è quella di informare sugli eventi o spiegare la loro genesi, né di fornire dati su cui basare una costruzione teologica, ma di significare (Geninasca 1998, 2012).

Verso la fine degli anni Settanta, Greimas elabora una grammatica del discorso: attraverso l'analisi strutturale della narrazione, infatti, è stato possibile individuare delle strutture che superano i confini della narrazione stessa. Greimas considerava la narrazione un accesso privilegiato alle strutture di ogni tipo di discorso: una forma fondamentale dell'espressione umana e la più naturale, che permette all'uomo di pensare sé stesso e il mondo, arricchendo il suo universo di significati con le metafore che sviluppa attraverso la narrazione (Greimas 1976). Il suo obiettivo era creare una tipologia del discorso che fosse indipendente dalle classificazioni culturali dei generi letterari. Greimas distingue una dimensione pragmatica, legata alle azioni e alle trasformazioni, e una dimensione cognitiva, che riguarda invece l'universo del sapere, cioè gli stati e i processi di conoscenza (come informare e interpretare) e le credenze che ne derivano. Queste due dimensioni possono costituire la base di diversi tipi di discorsi: quelli che mirano a stimolare l'azione di un soggetto (esortazione, persuasione), quelli che valutano un'azione (lode, rimprovero), o quelli che costruiscono o trasmettono conoscenze e credenze (discorsi didattici, scientifici, storici, ideologici, ecc.). Allora, la comunicazione non può più essere vista come un semplice

trasferimento di valore o di messaggio tra un emittente e un destinatario ma come un'interazione fatta di azioni e reazioni attraverso cui i soggetti trasformano le proprie competenze, secondo delle modalità (dovere e volere, sapere e potere). Come scrive Traini (2013), con la teoria delle modalità aumentano le potenzialità descrittive del metalinguaggio semiotico e si perfeziona l'analisi dei testi, ponendo l'attenzione sui regimi di comunicazione intersoggettiva.

1.4.2 Il contributo alla teoria narrativa

L'analisi narrativa, come abbiamo detto, è stata il metodo che ha arricchito maggiormente lo studio dei testi biblici: ha permesso di affrontare in modo nuovo alcuni dei problemi esegetici più antichi, la gerarchizzazione dei programmi narrativi e, in relazione ai Vangeli, l'integrazione delle microstorie all'interno della narrazione evangelica più ampia (cfr. cap. 2), rinnovando anche l'approccio di lettura dei racconti sia dell'Antico che del Nuovo Testamento. Il modello narrativo elaborato e sperimentato per la prima volta sui racconti ha sviluppato notevolmente i modi in cui si costituisce e si trasforma la relazione tra un Soggetto e un Oggetto investito di un valore. Come abbiamo già ricordato, la narratività può essere vista come la successione sintagmatica di enunciati di stato e del fare e delle loro trasformazioni; le relazioni tra i soggetti sono mediate dagli oggetti che circolano e vengono scambiati attraverso conflitti, rivalità, contratti e accordi sul valore dei valori. Tuttavia, molte delle storie bibliche analizzate non riproducono esattamente questo modello di costituzione del Soggetto in relazione all'Oggetto. In particolare, il lavoro di lettura dei racconti di miracoli, parabole e testi apocalittici ha messo in discussione alcuni dei modelli teorici, come lo schema narrativo o il passaggio dal tematico al figurativo – di cui parleremo più avanti – e ha dato luogo a una serie di sviluppi della semiotica standard, al fine di rendere meglio conto delle relazioni fiduciarie tra i soggetti e della dimensione figurativa dei testi. Ad esempio, nelle narrazioni dei miracoli – che insieme alle parabole costituiscono le micro-storie incasellate nel racconto evangelico e di cui ci occuperemo nel capitolo seguente – si può osservare che la realizzazione di un desiderio, come può essere quello della guarigione dell'emorroissa, episodio presente nei tre vangeli sinottici (Mt 9,20-22; Mc 5,25-34; Lc 8,43-48), viene messa in secondo piano per dare maggiore rilievo alla relazione interpersonale tra Gesù e il beneficiario del miracolo e allo scambio di valori che avviene nel dialogo (cfr. § 2.3.1). Come scrive Panier, "Le récit biblique ne reproduit pas strictement le schéma canonique de la

narrativité, mais c'est la connaissance de ce schéma qui a permis de découvrir et de préciser cette particularité" (2002, p.207): senza la definizione dello schema narrativo di Greimas e l'elaborazione di una teoria della narratività, le particolarità dei racconti dei miracoli – che presentiamo a seguire – non sarebbero emerse; ciò ha portato il CADIR e i sostenitori dell'approccio semiotico a perfezionare i loro strumenti analitici, indagare e meglio definire quelle tipologie di narrazione in cui la soggettività degli attori si intreccia con la narrazione di azioni o eventi, cioè racconti di miracoli, parabole e testi apocalittici (Thériault 2006).

La prima caratteristica individuata da Louis Panier è relativa ai Soggetti: nelle narrazioni dei miracoli, questi si definiscono in una relazione intersoggettiva in cui il dialogo ha un ruolo più importante della relazione giuntiva con l'Oggetto di valore mancante o ricercato (ivi). In queste narrazioni è possibile che la ricerca dell'Oggetto si interrompa e il Soggetto devii dal suo obiettivo iniziale, senza però annullare del tutto la ricerca. L'oggetto che verrà acquisito diventa il segno della relazione stabilita tra Gesù e il beneficiario. Diretta conseguenza di questa prima caratteristica è anche la ridefinizione degli Oggetti di valore: questi diventano degli '*oggetti enunciativi*', esito dello scambio enunciativo (dialogo) tra i soggetti e inseparabili dalla parola che li definisce e li installa nella narrazione.

Prendiamo ad esempio il miracolo del cieco Bartimeo:

E giunsero a Gerico. E mentre partiva da Gerico insieme ai discepoli e a molta folla, il figlio di Timèo, Bartimèo, cieco, sedeva lungo la strada a mendicare. Costui, al sentire che c'era Gesù Nazareno, cominciò a gridare e a dire: «Figlio di Davide, Gesù, abbi pietà di me!». Molti lo sgridavano per farlo tacere, ma egli gridava più forte: «Figlio di Davide, abbi pietà di me!». Allora Gesù si fermò e disse: «Chiamatelo!». E chiamarono il cieco dicendogli: «Coraggio! Alzati, ti chiama!». Egli, gettato via il mantello, balzò in piedi e venne da Gesù. Allora Gesù gli disse: «Che vuoi che io ti faccia?». E il cieco a lui: «Rabbunì, che io riabbia la vista!». E Gesù gli disse: «Va', la tua fede ti ha salvato». E subito riacquistò la vista e prese a seguirlo per la strada (Mc 10,46-52).

Bartimeo è il Soggetto alla ricerca dell'Oggetto di valore '*vista*'. Come notiamo, il miracolo – il momento in cui il Soggetto operatore Gesù dà la vista a Bartimeo – non è il punto focale della narrazione: vediamo che la narrazione è poco interessata al miracolo in quanto tale, che viene presentato con poche parole nell'ultimo versetto. Ciò che viene messo in primo piano è invece la trasformazione della relazione intersoggettiva tra i due attori, lo scambio di parole da cui emerge che non è il desiderio

espresso da Bartimeo ma è la sua fede che gli permette di ottenere l'Oggetto di valore: "«Va', la tua fede ti ha salvato». E subito riacquistò la vista [...]". Il miracolo è quindi la sanzione positiva del credere di Bartimeo – e non il mezzo attraverso cui l'uomo è condotto a credere – nonché l'esito del dialogo tra i due che, però, rivela a sua volta una mancanza da parte di entrambi i Soggetti. Scrive Delorme a proposito del miracolo:

Si bien que dans l'exaucement, le bien communiqué n'est plus ce qui vient simplement combler le manque, il couronne un itinéraire de reconnaissance où le croire et l'écoute de la parole sont mis à l'épreuve. Il devient le signe corporel qui renvoie à un autre type d'incomplétude. C'est ce que Jésus révèle en disant : « Ta foi t'a sauvé ». La « foi » est reconnue dans le développement contraire d'une relation interpersonnelle où les deux partenaires se situent par rapport à un Autre, l'un par l'aveu d'impuissance qu'exprime son recours à Jésus, l'autre par l'effacement du pouvoir qu'on lui reconnaît au profit du pouvoir de la foi du premier (Delorme 1992, p. 321).

Nella relazione interpersonale che si stabilisce tra i due interlocutori, entrambi si situano in relazione a un terzo soggetto: Bartimeo si definisce in relazione al suo *non-poter-fare* che lo porta a rivolgersi a Gesù; quest'ultimo, invece, riconosce che non è il suo *poter-fare* ma è il potere della fede di Bartimeo a colmare la sua stessa mancanza. Infine, l'ultima particolarità relativa ad alcune delle narrazioni dei miracoli è la correlazione tra il piano pragmatico e il piano cognitivo: il punto focale della narrazione si sposta dalla performance principale (il miracolo) verso il riconoscimento, l'interpretazione e la sanzione della performance. Questo accade nei racconti in cui chi assiste al miracolo si fa domande sulla vera identità del Soggetto operatore, come nell'episodio di Gesù che calma la tempesta (Mc 4,41: "Ed essi furono presi da gran timore e si dicevano gli uni gli altri: «Chi è dunque costui, al quale persino il vento e il mare ubbidiscono?»"); oppure in quei racconti che conducono a una controversia, come nel caso delle guarigioni avvenute nel giorno di riposo, ad esempio la guarigione della donna curva nel Vangelo di Luca:

Stava insegnando in una sinagoga in giorno di sabato. C'era là una donna che uno spirito teneva inferma da diciotto anni; era curva e non riusciva in alcun modo a stare diritta. Gesù la vide, la chiamò a sé e le disse: «Donna, sei liberata dalla tua malattia». Impose le mani su di lei e subito quella si raddrizzò e glorificava Dio. Ma il capo della sinagoga, sdegnato perché Gesù aveva operato quella guarigione di sabato, prese la parola e disse alla folla: «Ci sono sei giorni in cui si deve lavorare; in quelli dunque venite a farvi guarire e non in giorno di sabato». Il Signore gli replicò: «Ipocriti, non è forse vero che, di sabato, ciascuno di voi slega il suo bue o l'asino dalla mangiatoia, per

condurlo ad abbeverarsi? E questa figlia di Abramo, che Satana ha tenuto prigioniera per ben diciotto anni, non doveva essere liberata da questo legame nel giorno di sabato?». Quando egli diceva queste cose, tutti i suoi avversari si vergognavano, mentre la folla intera esultava per tutte le meraviglie da lui compiute (Lc 13,10-17).

L'esame dei testi biblici ha rivelato che la concezione tradizionale della grammatica narrativa dell'epoca non è sufficiente per spiegare appieno le potenzialità significanti che si manifestano nella rappresentazione figurativa degli attori e nell'intreccio di diversi campi semantici. Queste sfide interpretative hanno reso necessario lo sviluppo di nuove procedure analitiche, in grado di prestare maggiore attenzione all'organizzazione del dispositivo figurativo all'interno del discorso.

1.4.3 La svolta figurativa

A questo punto del discorso è doveroso fare una precisazione. La semiotica biblica e le teorie che fino ad ora sono state presentate si sviluppano a partire da quella che viene definita "semiotica standard", rappresentata dal *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, pubblicato nel 1979. Negli anni a seguire, anche la teoria greimasiana si è confrontata con le questioni poste dal trattamento della componente discorsiva ma, come scrive Pénicaud (2001), ha scelto di esplorarla in continuità con la logica narrativa, evolvendo così in direzione di una "Semiotica delle passioni" elaborata da Greimas e Fontanille, pubblicata nel 1991. Tuttavia, la semiotica biblica non è mai entrata veramente in dialogo con questa evoluzione della teoria greimasiana, sviluppando così una teoria figurativa ed enunciativa autonoma, che presenteremo nei paragrafi a seguire.

Negli anni Ottanta, la semiotica greimasiana sposta l'attenzione dall'analisi dell'enunciato allo studio dell'enunciazione o del discorso. La ricerca si focalizza sul passaggio dalle strutture potenziali del linguaggio e della memoria discorsiva di una cultura o di un soggetto a quelle che il discorso effettivamente articola e attualizza; questo avviene grazie un soggetto enunciatore che si fa carico della competenza socio-culturale ancora virtuale e la attualizza nel discorso attraverso l'enunciazione. Questo ha permesso di soffermarsi con maggiore attenzione al livello discorsivo del percorso generativo del senso dove, dal punto di vista sintattico, la discorsivizzazione delle strutture semio-narrative è l'insieme delle procedure di attorializzazione, spazializzazione e temporalizzazione. Invece, dal punto di vista semantico, "[...] un

percorso narrativo dato può essere convertito, al momento della discorsivizzazione, sia in un percorso tematico, sia, con una tappa ulteriore, in un percorso figurativo [...]” (Greimas, Courtés, 1979, p. 295), attraverso le procedure di tematizzazione e figurativizzazione dei valori delle strutture semio-narrative; il piano semantico, in altre parole, è dove i valori tematici vengono assunti concretamente dalle figure.

Nel suo lavoro *Lo schermo dell'apparire* (2013) – testo a cui faremo riferimento in questo paragrafo – Bertetti ha dedicato una sezione alla teoria della figuratività sviluppata dal CADIR, ripercorrendone gli aspetti fondamentali. Se per Greimas, quindi, la messa in discorso è l'interazione tra la dimensione figurativa e quella tematica, gli studiosi del gruppo di Lione si soffermano in modo particolare sul rapporto tra figurativo e tematico e sottolineano che, se da una parte la componente figurativa è descrittiva e rappresentativa del mondo e accentua la dimensione referenziale del discorso, dall'altra la dimensione tematica dispiega sì la sua portata concettuale ma assume anche una funzione classificatoria rispetto alle figure del mondo. Allora tematico e figurativo articolano le due forme del discorso: la dimensione figurativa riveste la funzione descrittiva o rappresentativa della realtà, mentre quella tematica ne articola la forma predicativa o interpretativa (Bertetti 2013). Lo spiega bene Calloud:

Il ne faut pas concevoir ces deux dimensions comme deux colonnes d'un livre de comptes entre lesquelles se répartiraient les données signifiantes, à charge pour le lecteur d'en faire la somme. Elles sont comme deux états de la signification, deux transcriptions du sens intégrales l'une et l'autre et équivalentes, mais distantes et de contexture différente, ou comme deux visées à l'intersection desquelles s'indique le sens. D'orientation contraire, elles regardent l'une [il figurativo] vers la représentation, l'autre [il tematico] vers la classification. Lorsqu'il tend à s'autonomiser le jeu de la première assure ou accentue la dimension référentielle du discours ; le jeu de la seconde engendre ou déploie sa portée conceptuelle. Les deux sont nécessaires. L'une n'existe guère sans l'autre et le lien entre elles n'est jamais complètement rompu. Il ne saurait l'être d'ailleurs puisque la dimension figurative est parfaitement observable mais non interprétable par elle-même, tandis que la dimension thématique a vocation d'interprétant mais ne contient pas le donné à interpréter (Calloud 1985, p. 23).

Ne risulta che queste due dimensioni sono entrambe necessarie e interdipendenti: la dimensione figurativa è perfettamente osservabile ma non è di per sé interpretabile, mentre la dimensione tematica funge da interprete – il riferimento è alla definizione di simbolo di Pierce (Calloud 1985, nota 5) – ma non contiene il dato da interpretare.

Le parabole evangeliche, oggetto di studio del CADIR (e di Greimas) in questi anni insieme alle epistole del Nuovo Testamento, sono diventate luoghi privilegiati per analizzare e mettere alla prova i nuovi strumenti della semantica discorsiva e per osservare la trasformazione dei valori semantici (Thériault 2006). Osserviamo che le riflessioni di Greimas nel suo saggio *Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo* (1983) sono in linea con il lavoro di analisi sulle parabole. Qui, infatti, Greimas fa riferimento al funzionamento discorsivo dell'allegoria e della parabola per indicare la capacità del discorso figurativo “[...] di proiettare una duplice referenza, la prima *in profondità* e creatrice di una isotopia tematica più astratta, e la seconda *in lateralità*, in grado di sviluppare una nuova isotopia figurativa parallela” (1983, p. 127). Portiamo l'esempio che usa Greimas nel suo scritto, un breve ragionamento intorno alle parabole presenti nel capitolo 15 del Vangelo di Luca: la parabola della pecora smarrita, della moneta perduta e del Figliol prodigo. Nel capitolo possiamo individuare delle isotopie figurative – la perdita della pecora, della moneta e del figlio e il loro ritrovamento – che figurativizzano il tema soggiacente e più astratto della mancanza e della sua risoluzione. Questi percorsi figurativi possono essere considerati equivalenti perché ripropongono una variazione dello stesso tema; tuttavia, costituiscono un elemento di variabilità sulla resa del significato testuale che, partendo dalla perdita dell'animale e della moneta, conduce alla teologia cristiana del pentimento e della salvezza – che troviamo nella parabola del Figliol prodigo – attraverso un ragionamento figurativo. Per ragionamento figurativo si intende una forma di argomentazione che funziona per analogia diretta, al contrario della razionalità deduttiva e dimostrativa che invece è organizzata su relazioni di causa effetto e su rapporti motivati fra le parti e il tutto (Bertrand 2000). Come scrive Greimas: “Sotto questo punto di vista, il discorso parabolico si distingue dal discorso allegorico, caratterizzato dalla corrispondenza – somiglianza o identità – tra gli elementi discreti delle isotopie parallele” (ibidem). La parabola, infatti, non si limita a una corrispondenza semplice come accade nell'allegoria anche se, in apparenza, così potrebbe sembrare. Scrive Fabbri:

[...] la parabola opera delle leggere deformazioni interne per cui si crede di continuare a credere a una verità nota, ma in realtà si sta verificando un cambiamento, che si rivela poi all'improvviso [...]. Definirò dunque la parabola come dotata di capacità metaforiche, cui però si aggiungono dei significati che fanno lentamente scivolare il concetto fino a differenziarlo (Fabbri 1987, p. 47).

Credere, perché il ragionamento parabolico è basato su un rapporto soggettivo di tipo fiduciario, su un *credere-vero*: poiché è caratterizzata da più percorsi figurativi per una sola isotopia tematica, la parabola “fa affidamento alla libera interpretazione del destinatario, facendola dipendere dalla sua sola responsabilità” (Bertrand 2000, p. 138): così formulata, la questione del discorsivo sembra inseparabile da quella dell’enunciazione. È su questa linea che il CADIR ha sviluppato una teoria della figura che si pone a prolungamento di quella greimasiana (Panier 1995), e una teoria dell’enunciazione – di cui ci occuperemo in seguito – che è orientata all’atto di lettura.

1.4.3.1 La memoria delle figure e le figure in divenire

Le grandezze figurative si presentano come degli elementi di contenuto che hanno la necessità di combinarsi con altre figure per produrre degli effetti di senso. Queste combinazioni hanno un’esistenza virtuale, ciò che si chiama memoria discorsiva: queste si costituiscono in configurazioni discorsive, dove le virtualità si attualizzano dando vita a dei percorsi figurativi nel testo. Abbiamo accennato che il rapporto tra il figurativo e il tematico, secondo il gruppo lionese, chiede un lavoro di interpretazione il quale, a sua volta, implica una competenza condivisibile tra enunciatore ed enunciatario. Scrive Calloud (1985) che prestare attenzione alle configurazioni figurative e analizzare le loro combinazioni e interazioni nel testo è un modo genuino di evidenziare ciò che appartiene alla “forma” nel contenuto: si tratta né più né meno che di produrre un atto effettivamente interpretativo. Questa competenza condivisibile – che viene descritta da Calloud come un dizionario delle figure o una “memoria” condivisa (ivi) – costituisce a sua volta un *codice figurativo*, formato da una rete di “contenuti” tematici registrati all’interno di una cultura e da una serie di regole che ne permettono la selezione. Le figure – scrive Calloud – sono riconoscibili nei testi solo nella misura in cui possono essere memorizzabili e memorizzate: godono di una doppia esistenza, attualizzata nel testo e virtuale nella memoria. La figura, quindi, da una parte, si pone come un elemento testuale che partecipa alla significazione complessiva del testo; dall’altra, invece, come un elemento che fa parte di una competenza discorsiva condivisa, dotato di una propria autonomia e in grado di migrare da un testo all’altro, ma anche di essere interpretato dal lettore in base alla competenza nominata in precedenza. Questo apre al problema della segnicità del rapporto tra figura e tema: dal testo di Calloud già citato o anche da alcuni lavori di Panier (1983, 1995) emerge che l’architettura del testo è sottesa a una rete di correlazioni segniche, di relazione tra significato e significante. È infatti Panier (1995) a proporre

l'appartenenza del livello figurativo al piano immanente del contenuto e a porre il rapporto tra figurativo e tematico nei termini di un rapporto tra significante e significato (Bertetti 2013). Ne risulta che:

[...] la correlazione tra significato tematico e significante figurativo non è data una volta per tutte, ma è variabile, seppure in base a una serie di opzioni registrate dal codice, e si pone di volta in volta al momento della convocazione nel discorso delle grandezze figurative (Bertetti 2013, p. 116).

Allora, come scrive Panier (1995), le figure ricevono il loro significato dall'inserimento nella rete discorsiva. L'interazione tra le figure, rappresentate da attori interrelati nello spazio e nel tempo, non si limita alla manifestazione delle strutture profonde: la messa in discorso va a concatenare le figure (unità minime) in percorsi figurativi e l'istanza di enunciazione contribuisce all'elaborazione del significato andando a disporre le figure in concatenamenti sempre nuovi, costituendo così dei significati connotativi all'interno di un insieme significante; in questo modo, le figure si arricchiscono vicendevolmente grazie alle relazioni che intrattengono tra loro, aprendosi ad altre dimensioni di significato. Il lavoro di enunciazione – che nel caso del testo biblico viene assunto dal lettore – trasforma il contenuto delle figure e costruisce il significato all'interno del particolare dispositivo figurativo letto. In altre parole, il lavoro di inserimento delle figure nel discorso deve essere visto come un'organizzazione fondante del significato (Thériault 2006).

Il lavoro del CADIR rivolto alla lettura semiotica del testo biblico e, in particolare, alla teoria patristica della figura – ambito nel quale si sviluppano quelli che possono essere chiamati i primi “trattati di semiotica”, le opere che affrontano la teoria del testo e della figura (Origene) e la teoria dei segni (Agostino) – ha messo in luce un particolare meccanismo del figurativo proprio del discorso biblico che può essere applicato anche ad altri tipi di testo, e ha permesso di riflettere anche sulla dimensione enunciativa della componente discorsiva. La pratica della lettura delle Sacre Scritture nei primi secoli del cristianesimo si trova di fronte a una duplice sfida, dovuta sia alla struttura del corpus biblico cristiano, suddiviso com'è noto in Antico e Nuovo Testamento, sia all'affermazione di fede che vede nell'incarnazione di Cristo il compimento delle Scritture stesse. Da una parte, nonostante la diversità dei libri che la compongono, la Bibbia che viene definita come un'unità globale dai Padri della Chiesa perché è unica l'istanza di enunciazione – l'autore è lo Spirito Santo – ed è unico il referente – tutta la

Scrittura parla infatti di Cristo, definito da Ireneo di Lione nel suo *Adversus Haereses* come “il tesoro nascosto delle Scritture [...] poiché Egli è stato indicato mediante simboli e parabole” (IV, 26,1). Dall'altra parte, invece, il secondo principio che regola il corpus biblico e che riguarda l'articolazione dei due Testamenti sembra andare in senso opposto. Nella tradizione cristiana, di cui il Nuovo Testamento viene solitamente considerato come un'aggiunta che segue cronologicamente l'Antico Testamento. Tuttavia, questo non è del tutto corretto: il Nuovo Testamento non si pone come un'aggiunta o un complemento che annulla la pertinenza di ciò che viene prima; al contrario, presuppone l'Antico Testamento ma al contempo ne trasforma la funzione. In altre parole, i due Testamenti non sono mai separati: nella sequenza temporalizzata di Antico e Nuovo Testamento, esiste una relazione logica più che cronologica tra ciò che viene ricevuto e percepito come segno e ciò che deve essere conosciuto ed eseguito come conoscenza. Come scrive Panier:

Le Nouveau Testament définit une position de lecture de l'Ancien – c'est-à-dire une instance d'énonciation – telle que l'Ancien Testament dans son ensemble se trouve instauré véritablement comme texte et comme réseau ou parcours de figures à lire : le Nouveau Testament fait advenir l'ancien l'ordre de la figure (Panier 1995, p. 33).

L'ipotesi del CADIR è che la Bibbia possa essere trattata come una struttura semiotica e sostengono che tra Antico e Nuovo Testamento si instauri una relazione che è paragonabile a quella che si stabilisce tra “manifestazione” e “immanenza” (Calloud 1993). Allora, nella prospettiva cristiana, l'Antico Testamento è un testo da leggere e rileggere alla luce del Nuovo, che è insieme elaborazione dell'universo semantico immanente e chiave di lettura che rivela un piano di significazione immanente, cioè dotato di una propria forma o organizzazione che può essere riconosciuta e descritta sulla base di modelli.

È su questa ipotesi che il CADIR parla di “figure in divenire”. Nella Bibbia, gli elementi figurativi che corrispondono a una grandezza del mondo naturale non sono figure se non per l'incidente di una ripresa che è insieme ripetizione e deformazione; la portata figurativa dell'Antico Testamento diventa ancora più chiara se la si osserva a partire dal Nuovo Testamento perché è lì che viene affermata, esplicitata e dispiegata. Questo rapporto che si viene a stabilire tra i due Testamenti può essere chiamato figurativo o tipologico, nel senso di “prefigurazione”: una figura è un primo indicatore testuale di una realtà a venire, che non permette di riconoscerne i tratti per anticipazione ma che definisce la cornice di questa venuta (Calloud 1993). In altre parole, non esiste figura se

non in relazione a un compimento. Inoltre, la figura, in ogni singola manifestazione, non ha mai una pienezza di senso: la tensione enunciativa che causa il divenire delle figure rimanda il senso a favore di una catena figurativa che rivela un piano immanente, quello della significazione (ivi). Ogni elemento figurativo oppone una “resistenza” al processo di significazione e questa opposizione diventa indice della figura stessa e di quelle a venire, permettendo di riconoscere all’interno del testo quella che viene definita da Panier la sequenza o “catena delle figure”, effetto che viene creato dalla reiterazione delle stesse e dal loro concatenamento.

1.4.3.2 Figure e istanza enunciativa

Come afferma Calloud, la sequenza figurativa è indice di una capacità discorsiva e apre un campo di indagine sull’istanza enunciativa. Riprendendo il percorso generativo del senso, abbiamo ricordato che il passaggio dal piano semio-narrativo a quello discorsivo avviene attraverso l’operazione che viene denominata *convocazione* e che si differenzia dalla *conversione* che avviene nel passaggio dalle strutture semio-narrative profonde a quelle di superficie. Il CADIR si è a lungo interrogato su questo passaggio e Panier afferma che, essendo la convocazione un’operazione del tutto differente dalla conversione, risulta difficile attenersi a una visione puramente generativa del percorso semiotico¹⁰, cosa che per altro aveva già sostenuto anche Ricœur (Ricœur, Greimas 2000): la prima, infatti, richiede un’istanza enunciativa che non può essere ridotta a un meccanismo di trasformazione delle strutture tra i piani semio-narrativo e discorsivo del percorso generativo perché è il luogo in cui l’insieme significativo che si manifesta in un testo viene messo in discorso (Thériault 2006). La dimensione figurativa, che si colloca appunto al livello delle strutture discorsive, invita quindi a passare dal racconto a ciò che viene enunciato come parola, dalla storia raccontata a ciò di cui si parla: usando le parole di Calloud, è la dimora dove il soggetto prende forma (Calloud 1993). Per spiegare al meglio queste affermazioni è necessario fare un passo indietro. Come abbiamo già anticipato, il modello narrativo dà particolare importanza alla relazione Soggetto-Oggetto, alle sue variazioni e alle operazioni giuntive che la riguardano, andando a descrivere così la circolazione di oggetti e di valori. Ciò che si domanda Calloud rispetto al percorso generativo è se la relazione tra il piano narrativo e il piano

¹⁰ Rimane da sottolineare che questo allontanamento del CADIR da una delle articolazioni del modello generativo non significa abbandonare la semiotica greimasiana, che rimane alla base della loro elaborazione teorica: questa presa di distanza è ciò che ha permesso di elaborare la teoria della figuratività del gruppo lionese che, come abbiamo già anticipato a inizio di questo paragrafo, si pone come prolungamento della teoria greimasiana (Panier 1995).

discorsivo non vada a generare, a causa dell'operazione enunciativa, un oggetto che definisce "molto particolare" che metterebbe in congiunzione non più gli attori del racconto ma gli attori coinvolti nella scrittura e nella lettura. Enunciare o mettere in discorso non consisterebbe soltanto nel rendere più concreto e conforme alla nostra percezione l'oggetto della struttura narrativa, ma anche nel rendere percepibile, attraverso l'effetto della figuratività, che c'è anche dell'altro di cui si sta parlando, qualcosa di nascosto: quindi, richiamare un enunciatario ricettivo a tale oggetto, un soggetto che desidera. Perché ciò avvenga, il dispositivo figurativo deve essere, anche solo per un momento, un segno per il lettore che è presente qualcosa per lui: la dinamica che si istituisce narrativamente tra un soggetto e l'oggetto del desiderio viene trasferita al rapporto tra il soggetto lettore e un "tesoro nascosto", una conoscenza che già possiede ma che non è discorsivamente disponibile. Come abbiamo detto più sopra, non esiste figura se non in relazione a un compimento: questo movimento segue una traiettoria diretta verso una "rivelazione" piuttosto che verso l'insegnamento o la ricezione di un messaggio finalmente decodificato. Il lettore deve quindi partecipare attivamente all'interpretazione del testo per superare l'apparente insignificanza delle singole figure, quella che è stata definita come una resistenza: deve mettere in gioco la propria competenza discorsiva per individuare il senso della figura lungo la catena di figure e i rimandi figurativi che attraversano tutto il testo (Bertetti 2013).

1.4.4 La teoria dell'enunciazione sviluppata nel CADIR

Abbiamo già accennato che, negli Ottanta, la semiotica greimasiana sposta l'attenzione dall'analisi dell'enunciato allo studio dell'enunciazione e abbiamo avuto modo di approfondire la messa in discorso delle strutture semio-narrative, cioè l'insieme delle procedure di attorializzazione, spazializzazione e temporalizzazione. Greimas prevede un soggetto enunciatore, cioè un'istanza individuale che si fa carico della competenza socio-culturale ancora virtuale e la attualizza nel discorso attraverso l'enunciazione. Ecco che viene così introdotta da Greimas l'enunciazione, cioè l'istanza di mediazione che assicura la messa in enunciato-discorso delle virtualità della lingua" (Greimas, Courtés 1979, p. 104), ponendo la dimensione enunciativa al centro della componente sintattica discorsiva. L'istanza dell'enunciazione può essere definita come un "luogo chiamato *ego, hic et nunc*" (ivi, p. 105); l'atto enunciativo proietta fuori dall'istanza dell'enunciazione degli attanti dell'enunciato e delle coordinate spazio-temporali per mezzo delle procedure di *débrayage*: si costituisce così il soggetto dell'enunciazione –

che approfondiremo più avanti – attraverso tutto ciò che esso non è. Il testo finito non conserva nulla di un autore che egli non abbia voluto inserire volontariamente e che rimane per definizione fuori dal suo testo: tuttavia, conserva necessariamente le marche dell'enunciazione che lo ha generato.

Come è stato accennato poco più sopra (§ 1.4.3), l'importanza della componente discorsiva nella significazione porta gradualmente alla luce la natura riduttiva del percorso generativo greimasiano e del principio della generatività: la maggior parte delle critiche mosse dal CADIR riguarda l'uso dell'approccio discorsivo da parte di Greimas. Infatti, per gli studiosi dei testi biblici e per il gruppo lionese, i cui lavori hanno portato allo sviluppo della teoria figurativa presentata nel paragrafo precedente, la quale afferma che il significato di un testo si dispiega sulla superficie delle sue figure piuttosto che nella profondità delle strutture elementari, diventava imperativo riconoscere all'analisi discorsiva un'autonomia che la svincolasse dalla necessità esclusiva di alimentare un quadrato semiotico il cui ruolo di matrice era ormai contestato (Pénicaud 2001). Come leggiamo in Pénicaud, la pratica della semiotica biblica che ha permesso di individuare il cuore del problema, cioè il fatto che la semiotica greimasiana fa risiedere il senso di un testo nel suo enunciato, escludendo qualsiasi considerazione sull'enunciazione. Ciò che viene contestato non in modo specifico del pensiero di Greimas, ma di una più ampia teoria della significazione, è l'assenza di uno sviluppo teorico intorno all'istanza di enunciazione, che viene considerata soltanto come il luogo di convocazione delle strutture dal livello semio-narrativo a quello discorsivo:

Mais lorsque le modèle génératif tente d'intégrer cette instance d'énonciation dans la structuration de la signification, il en fait simplement le lieu où les valeurs matricielles de la signification se trouvent converties en la « chair » d'un texte achevé (ivi, p. 394).

L'enunciatore, infatti, è inteso esclusivamente come l'operatore attraverso cui si realizza il processo di conversione delle strutture, che non ha alcuna influenza sulla significazione, come se il legame tra il testo e la sua enunciazione diventasse di per sé privo di significato (Pénicaud 2001). Il gruppo lionese ha così indirizzato i suoi studi al tentativo di sopperire a questa mancanza, chiedendosi come l'istanza di enunciazione si iscriva nella teoria semiotica e in che modo questa inclusione possa rinnovare la pratica di analisi che la affianca.

Questa nuova fase di ricerca semiotica del CADIR, che si sviluppa tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila, si concentra inizialmente sul “soggetto enunciatore” presupposto da un enunciato. Il punto di partenza di questa riflessione risiede nella distinzione tra l’istanza di enunciazione e l’autore, cioè si abbandona l’idea che l’autore proietti sé stesso nei suoi scritti e che possa essere in qualche modo riconosciuto attraverso un lavoro di indagine (storica, geografica, sociologica). Come scrive Panier, se l’enunciazione è innanzitutto un’operazione di *débrayage*, l’enunciato come discorso presuppone un’istanza enunciante che è necessariamente assente nell’enunciato “*mais dont la forme sémiotique de l’énoncé dessine la place et la position, place « vide » qui peut être celle du « lieu réel » de l’énonciation*” (Panier 2011, p. 19). Il testo, dal momento in cui viene scritto, stabilisce una distanza definitiva tra sé e il suo autore: il soggetto dell’enunciazione, responsabile della produzione dell’enunciato, resta sempre implicito e presupposto e non può essere identificato nell’enunciatore (il locutore o l’autore). Si tratta, infatti, di un luogo virtuale costruito dal discorso, una pura posizione logica, un’istanza teorica di cui non si conosce nulla a priori: è un soggetto che definisce progressivamente, attraverso il discorso, il suo spessore semantico, cioè il risultato di un insieme di informazioni e determinazioni di vario ordine che lo riguardano nel testo; questa istanza soggettiva può essere compresa solo seguendo un percorso a ritroso, a partire dalle informazioni che si possiedono sull’enunciato (Bertrand 2000). Il carattere virtuale qualifica il soggetto dell’enunciazione in una posizione di attesa, predisposta a essere attivata da un enunciato quando si presenta un lettore. Così, scrive Delorme (2005), si dà voce alla parola che non ha altro supporto che la scrittura; questa aspetta un lettore per attivarsi, per attualizzarsi grazie alla sua collaborazione: “*Elle dort tant qu’on ne l’éveille pas en refaisant le chemin par lequel elle a passé et dont l’écrit garde la trace. [...]*” (ivi, p. 133). Questo presuppone una lettura attenta e una partecipazione paziente, l’ascolto di quella che Delorme chiama “la voce del testo”, silenziosa e immersa sotto la lettera scritta: come nel discorso orale la voce è la manifestazione sonora delle parole di chi parla, così la lettera è la manifestazione leggibile del discorso che presiede all’articolazione del testo. La voce del testo non si sostituisce come sinonimo al soggetto dell’enunciazione, poiché istanza puramente virtuale e inaccessibile, ma è indice della “forza enunciativa” che manifesta (Pénicaud 2018).

Come già accennato, la messa in discorso di un enunciato presuppone una posizione originaria, situata nel discorso come quella di un “io, qui, ora”, rispetto alla quale si dispiegano gli attori (“non io”), gli spazi (“non qui”) e i tempi (“non ora”)

dell'enunciato per mezzo delle procedure di *débrayage*. Il soggetto dell'enunciazione si trova, rispetto all'enunciato, nel punto focale da cui si dipana un discorso diverso da sé, che non ha nulla a che fare con il soggetto empirico colto dalla prospettiva storica: per questa ragione, la semiotica parla indifferentemente di soggetto o istanza di enunciazione (Pénicaud 2007).

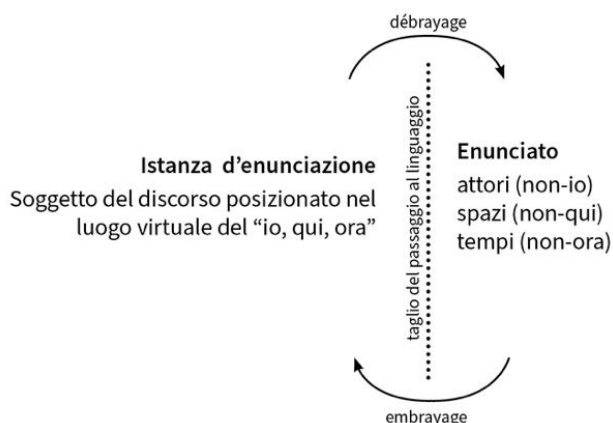


Figura 1 – Modello dell'enunciazione (ripreso e tradotto da Pénicaud 2018).

Allora, il *débrayage* è da intendersi come una scissione, un'operazione che crea, simultaneamente, da una parte gli attori, gli spazi e i tempi dell'enunciato, dall'altra il soggetto, il luogo e il tempo dell'enunciazione. La presenza di attori, spazi e tempi di un enunciato attesta quindi l'enunciazione nella misura in cui essa è assente, sono allo stesso tempo la traccia lasciata dall'enunciatore all'interno dell'enunciato e ciò che ne segnala l'assenza, come le impronte sulla sabbia indicano la presenza assente di un viandante, usando le parole di Pénicaud (2014): l'enunciazione esiste solo in relazione all'enunciato immanente di cui è la manifestazione. Riprendendo la metafora della sabbia, ogni traccia non è significativa di per sé: è solo l'insieme delle orme che indica una direzione, resa evidente dalla loro associazione. Allo stesso modo, è l'insieme delle scene figurative¹¹, e solo questo insieme, a designare la posizione dell'enunciazione.

Scrivi Pénicaud (2014) che l'enunciazione, considerata come un insieme di attori, spazi e tempi, ha la funzione di una "scena originaria inaccessibile", in quanto è segnalata ai lettori dall'enunciato ma rimane tuttavia inarrivabile: l'attenzione a questo paradosso

¹¹ Come Greimas, i ricercatori del CADIR hanno parlato a lungo di "scènes discursives", termine sostituito negli anni con quello più chiaro di "scènes figuratives" al fine di evitare confusioni (cfr. Pénicaud 2014, nota 13).

ha portato a riflettere anche sul versante dell'enunciatorio postulato dall'enunciazione, la principale novità introdotta dal CADIR.

La struttura logica dell'enunciazione comporta due istanze, una l'enunciatore, cioè il destinante all'origine del discorso, l'altra l'enunciario, cioè il destinatario che lo riceve e lo interpreta: entrambe le posizioni caratterizzano l'effettiva iscrizione di un soggetto nella relazione con il testo ma non si identificano né con l'autore e il lettore empirici né con le immagini che il testo può dare dell'autore e del lettore coinvolti. La relazione tra enunciatore ed enunciario è costruita dal discorso e, come esso, rimane virtuale nel testo finché non viene attualizzata durante la lettura (Delorme 2001b). Come abbiamo già anticipato, il soggetto dell'enunciazione si trova, rispetto all'enunciato, nel punto focale segnato dalle tre coordinate "io, qui, ora". Allora è possibile una seconda osservazione: nell'attualità della lettura, è il lettore a occupare temporaneamente questa posizione di "io", "qui" e "ora". Il lettore diventa a sua volta:

[...] il soggetto produttore del discorso, poiché la «lettura» è un atto di linguaggio (un atto di significazione) allo stesso titolo della produzione del discorso propriamente detto. Il termine di «soggetto dell'enunciazione», impiegato spesso come sinonimo di enunciante, ricopre in effetti le due posizioni attanziali di enunciante e di enunciario (Greimas, Courtés 1979, p. 102).

La presenza del lettore, quindi, è necessaria perché i testi si attualizzino e si riattivino. Scrive Delorme che un testo non può solamente essere decifrato attraverso i codici culturali e le competenze specifiche richieste dalla lingua: ogni scrittura conduce il lettore a cercare "non seulement dans les dictionnaires et les encyclopédies, mais d'abord en lui-même et dans son affrontement au texte, le type de compétence auquel celui-ci fait appel" (2005, p. 20). Così, per il fatto stesso di leggere, anche se non in grado di esplorare tutte le possibilità di significazione che offre il testo, il lettore costruisce un discorso ed è impegnato in un'operazione enunciativa "in divenire", accettando di lasciarsi condurre dall'enunciato verso una posizione in perenne aggiustamento che si adatti all'enunciazione (Pénicaud 2014). Da un punto di vista semiotico:

[...] la lecture n'est donc pas un retour en arrière qui permettrait de retrouver les conditions d'écriture d'un texte, mais le premier pas d'une marche en avant invitant des lecteurs à se laisser transformer en énonciataires, c'est-à-dire en sujets d'énonciation, en s'harmonisant avec l'énonciation d'un énoncé (ivi, p. 54).

Ecco ciò che differenzia il metodo semiotico da quello esegetico: non *limitarsi a ma integrare* nell'analisi l'ambiente e la cultura d'origine dei testi, le condizioni della loro redazione e trasmissione, per favorire una lettura attiva e indirizzata all'interpretazione del testo. L'enunciatario è rimandato alla posizione di enunciatore, che sperimenta come la capacità immanente al testo sia di stimolo e sia di resistenza alla lettura, in una sorta di percorso di sorprese e delusioni, di perdita di ciò che si voleva e si credeva di poter leggere, di apertura verso l'inaspettato (Delorme 2005). In questo processo da enunciatario a enunciatore, le marche dell'enunciazione si presentano al lettore come delle tracce da seguire e da riattivare, "les traces d'un à venir qui reste entièrement à inventer" (ivi, p. 54). In questo modo, il lettore è coinvolto in un'avventura significativa del tutto nuova, si trova nella posizione di poter esplorare le innumerevoli possibilità di significazione offerte dai concatenamenti figurativi del testo; mentre la potenza di significato di quest'ultimo si realizza e si rinnova ad ogni lettura che sviluppa nuovi effetti di senso "de la même façon que la diversité des textures du papier sur lequel est tiré un négatif produit des photographies qui peuvent être très différentes" (ibidem). Così, il senso accolto da un enunciatario è in perpetuo divenire e allo stesso tempo sempre all'inizio: appena raggiunge un terreno fertile, vi sfugge, aprendo sé e il lettore a nuove possibilità.

Abbiamo affermato che l'istanza dell'enunciazione implica di per sé la posizione del lettore-enunciatore. L'unica condizione è, però, che il lettore non si riduca all'individuo empirico che proietta sul testo le proprie determinazioni sociologiche, psicologiche e storiche. Il lettore è colui al quale il testo si fa segno, cioè sia colui che segue il percorso tracciato dal testo, sia colui che elabora dei modelli di interpretazione sulla base di questo percorso. Tuttavia, scrive Pénicaud (2014), il lettore deve essere guidato in questo processo di trasformazione in enunciatore. Per tale motivo, intorno agli anni Dieci, il CADIR ha elaborato due modelli operativi, una guida chiara per il lettore poco pratico della metodologia semiotica: il modello del "rilievo" (*model du relief*) e quello della "vetrata" (*model du vitrail*), il primo indirizzato all'analisi delle scene figurative mentre il secondo all'organizzazione delle stesse all'interno del testo.

Questi due modelli sembrano essere, sulla carta, degli strumenti molto utili all'analisi semiotica: cercando di facilitare l'approccio attraverso uno schema visuale, cercano di avvicinare lo studio approfondito del testo anche ad un pubblico di 'non addetti ai

lavori'. Per questo motivo, i due modelli sono stati utilizzati¹² nell'ambito delle pratiche di lettura della Bibbia organizzate dal CADIR durante i fine settimana e le vacanze scolastiche, indirizzate a chi volesse avvicinarsi in un modo nuovo e rinnovato alle Sacre Scritture. Si tratta di un vero e proprio momento di incontro per far conoscere i principali gruppi di lettura semiotica della Bibbia e, in particolare, le offerte formative del CADIR: gli esercizi iniziano con una sessione di lettura aperta a tutte le persone interessate; successivamente, offrono un momento formativo incentrato sulla teoria semiotica. Poiché i due modelli sono in diretta continuazione, si è scelto di non separarli e presentarli insieme uno dopo l'altro.

1.4.4.1 Il modello del rilievo

È un modello visivo pensato per facilitare l'accesso al livello figurativo di un enunciato. È una pratica di divisione degli enunciati: in questo, la semiotica è in linea con tutte le analisi letterarie che procedono a stabilire i limiti del testo letto e li ampliano con una suddivisione interna più o meno rifinita. La differenza tra le pratiche di lettura dipende dal criterio utilizzato per la divisione. Tale criterio è, ad esempio, tematico per una lettura basata sul paradigma della "realtà" (che delimita le parti di un testo in base ai temi trattati), o verbale per un'analisi strutturale (che si basa sulla ripetizione di parole o frasi). In semiotica, il criterio di divisione utilizzato è enunciativo, costituito dalle scene figurative di un enunciato (i dispositivi degli attori nello spazio e nel tempo) nella misura in cui sono il segno dell'enunciazione su cui si basa. Esistono due categorie di figure: le figure cornici (*figures cadres*), cioè attori, spazi e tempi che permettono di individuare le diverse scene figurative; e le figure semplici (*figures simples*), che vanno a qualificare le prime dando loro una propria determinazione che si evolve nel corso di un enunciato. Il modello non solo mette in evidenza le differenze delle componenti discorsive (attori, spazi e tempi) nelle scene figurative – l'unità di base dello sguardo semiotico sul testo – ma permette anche di specificare le forme assunte dalla loro organizzazione all'interno di un enunciato (Pénicaud 2014a). Se inizialmente l'analisi figurativa si accontentava di osservare la successione delle scene, attraverso l'uso di questo modello è possibile considerare anche il loro incastro. Come un rilievo scultoreo viene realizzato scavando nella profondità della lastra di marmo, così il modello mette in luce una profondità interna degli enunciati, da cui il nome dello stesso.

¹² Non è chiaro se il gruppo propone ancora queste attività (<https://bible-lecture.org/> consultato il 20 ottobre 2024).

Il modello organizza l'enunciato lungo due assi. Il primo è la successione delle scene: ogni variazione, per quanto minima, delle tre componenti discorsive segnala un cambio di scena figurativa. Visivamente, l'asse della successione viene rappresentata da una riga verticale, interrotta nel punto in cui si deve segnalare il cambio di scena. Ogni scena viene collocata una sotto l'altra. Il secondo asse è quello orizzontale su cui si segnala il concatenamento delle scene che si verifica ogni volta che presente una figura del discorso. Infatti, nel modello dell'enunciazione che abbiamo già incontrato in precedenza, l'atto di linguaggio permette a un soggetto di generare un enunciato verbale che sia altro da sé e che installa delle figure da lui indipendenti. Dal punto di vista dell'analisi figurativa, l'operazione di *débrayage* definisce il soggetto enunciatore come un generatore di scene figurative a incastro. Riportiamo di seguito l'esempio molto semplice di una vignetta di fumetto, lo stesso che presenta Pénicaud (2014a), per illustrare il modello.

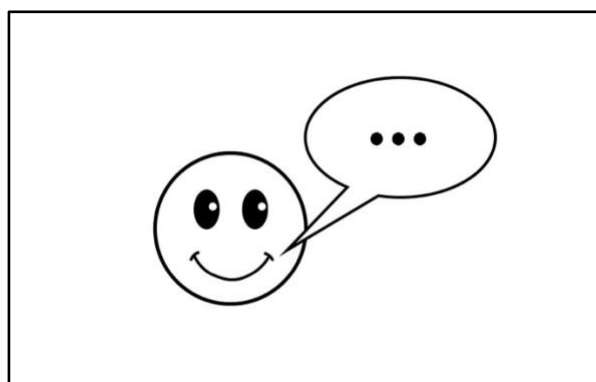


Figura 2 – Vignetta di esempio (ripresa da Pénicaud 2014a, p. 30).

In questa vignetta, dove il riquadro sta a indicare l'atto di linguaggio, è possibile individuare due dimensioni che vengono sviluppate parallelamente: da una parte gli attori (lo *smile*) e la realtà di cui fanno parte; dall'altra gli enunciati verbali sottoforma di testo scritto. Queste due dimensioni sono collegate dal discorso (l'enunciazione) degli attori, da un dire e da un ascoltare; in particolare, il balloon raffigura il *débrayage*, cioè il dire dell'attore, attraverso la punta che ne collega la bocca al suo enunciato verbale, mentre l'*embrayage* dell'ascolto "*y est désigné plus rarement, et par des signes moins nettement codifiés*" (Pénicaud 2014a, p. 31). Andando ad applicare il modello del rilievo, si ottiene il seguente schema:

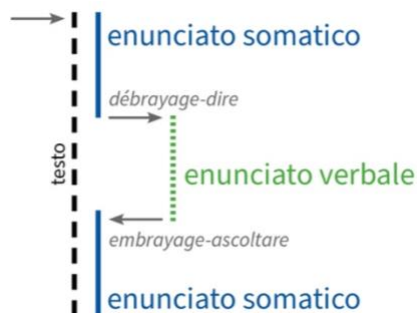


Figura 3 – Relazione enunciato somatico ed enunciato verbale.

Come il fumetto, il modello utilizza una linea di base che rappresenta il testo, cioè il prodotto dell'enunciazione; su questa si distribuiscono gli enunciati somatici, cioè gli attori e la realtà di cui fanno parte. Quando gli attori si inseriscono all'interno del discorso, entrano in gioco ulteriori operazioni dell'enunciazione (dire-débrayage e/o ascoltare-embrayage), rappresentate da frecce orizzontali che sottolineano la loro natura dinamica: il débrayage genera un enunciato verbale che l'embrayage rimanda a un enunciato somatico. Questa enunciazione fa quindi circolare tra gli attori gli enunciati verbali, che vengono immediatamente raddoppiati da una linea somatica, perché ogni enunciato dispiega necessariamente una linea di base (come quella del testo) che dispiega altri attori situati in spazi e tempi. Grazie a questa dinamicità, è possibile individuare più livelli enunciativi: la ripetizione del modello porta alla luce i concatenamenti dei livelli enunciativi incastonati uno nell'altro, la *mise en abyme* del discorso. Il modello può assumere quindi una forma anche molto complicata per integrare tutte le figure e tutte le possibili forme di enunciazione e per presentare i concatenamenti nel modo più fine possibile.

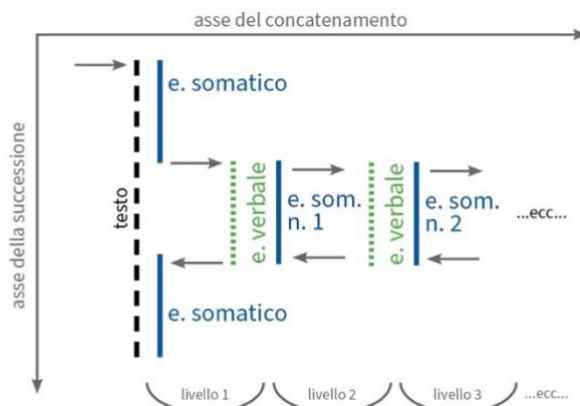


Figura 4 – Possibile sviluppo del modello del rilievo.

Come si realizza il “rilievo” di un enunciato? Pénicaud (2014a, pp. 33-34) fornisce un pratico e dettagliato elenco di procedure per la realizzazione di un’analisi applicando il modello appena presentato: si tratta di una vera e propria guida passo-passo, volta a costruire un ausilio visivo, un’interfaccia visiva provvisoria e approssimativa – perché non bisogna soccombere alla realizzazione del modello perfetto – che sia tuttavia uno strumento utile a indagare il testo. Proponiamo qui di seguito lo schema realizzato dall’autrice del rilievo sul testo di Lc 10, 38-42¹³.

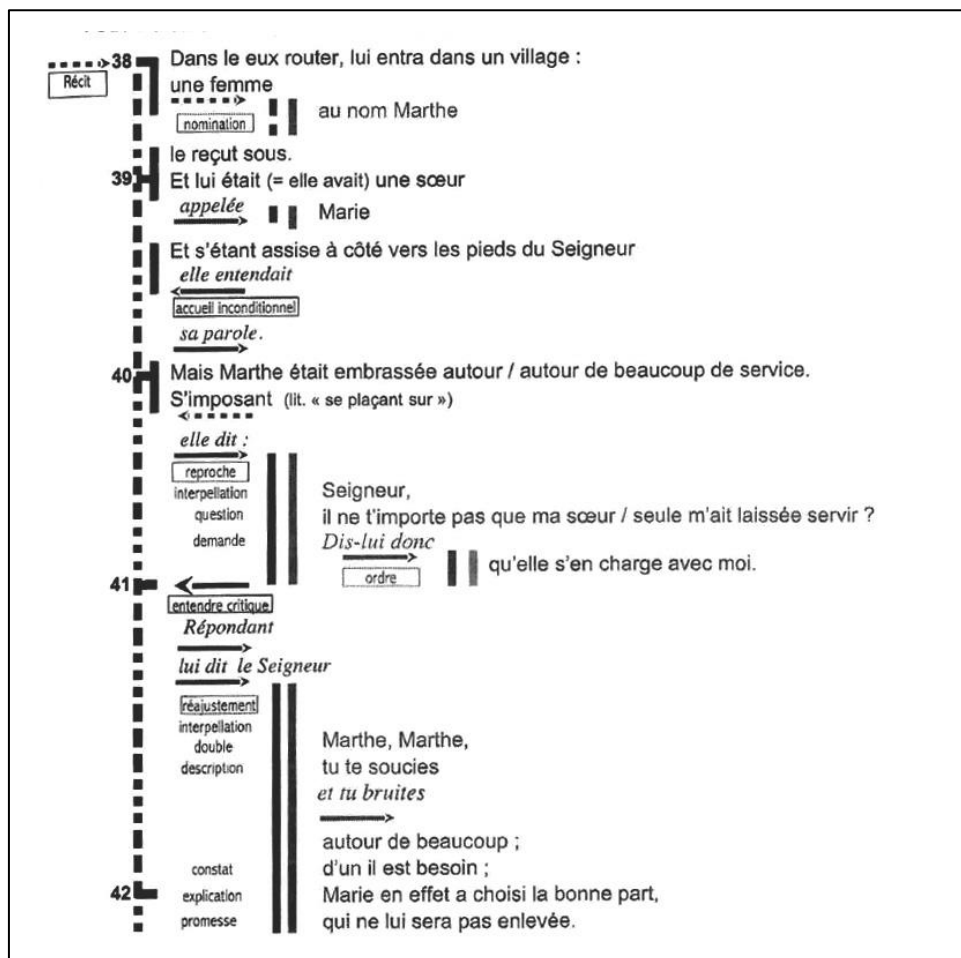


Figura 5 – Modello del rilievo applicato al testo di Lc 10,38-42 (ripreso da Pénicaud 2014a, p. 35)

¹³ “Mentre erano in cammino, entrò in un villaggio e una donna, di nome Marta, lo ospitò. Ella aveva una sorella, di nome Maria, la quale, seduta ai piedi del Signore, ascoltava la sua parola. Marta invece era distolta per i molti servizi. Allora si fece avanti e disse: «Signore, non t’importa nulla che mia sorella mi abbia lasciata sola a servire? Dille dunque che mi aiuti». Ma il Signore le rispose: «Marta, Marta, tu ti affanni e ti agiti per molte cose, ma di una cosa sola c’è bisogno. Maria ha scelto la parte migliore, che non le sarà tolta» (Lc 10,38-42).

Le conclusioni dell'autrice assumono un carattere più generale e teorico intorno al testo biblico e contribuiscono ad arricchire il quadro complessivo attorno a questo oggetto di ricerca. Come già era emerso da altri studi¹⁴, Pénicaud ritorna sull'intransività del testo biblico, riprendendo un articolo di Geninasca che esplora la distinzione tra il "discorso transitivo" e il "discorso intransitivo", con un focus sull'operatività del testo letterario nella costruzione del significato.

Je propose de distinguer deux grandes classes de discours, informatifs et signifiants, compte tenu de la fonction que la parole y assume : les premiers sont, par définition, transitifs : ils proposent une description, indépendante des états du sujet énonçant, des états ou des événements du monde. Subordonnés au savoir encyclopédique et logiquement consistants, ils enchaînent énoncés et scénarios («frames», «schémas d'action») en même temps qu'ils composent les figures ou les configurations du monde naturel. La visée des seconds est intransitive, plus précisément réflexive : ils renvoient aux conditions d'émergence de la signification discursive et de leur propre énonciation. Les descriptions qu'à l'occasion ils proposent des états du monde ou de ses acteurs ne sont jamais que le moyen de mettre en scène (de figurativiser) les conditions d'émergence de la signification discursive, celles qu'ils présupposent ou celles qui président à l'existence d'autres classes de discours. À l'intérieur de la totalité instaurée des discours littéraires, les formants du monde (scénarios, figures, configurations), auxquels font référence les formants de la langue, assurent l'accès aux structures signifiantes (schémas catégoriels et syntaxiques) qui en conditionnent la compréhension. (Geninasca 1998, pp. 110-111).

Allora i discorsi intransitivi o riflessivi non si limitano a descrivere stati del mondo, ma restituiscono le condizioni che rendono possibile l'emergere del senso e l'enunciazione. Scrive Pénicaud (2014a) che nel testo biblico, le numerose operazioni del discorso (débrayage-dire ed embrayage-ascoltare) presenti in un enunciato creano altrettante concatenazioni tra la forma letteraria del racconto (caratterizzato dall'enunciazione riportata) e quella del discorso (determinato dalla presenza dell'enunciazione enunciativa), dando un effetto di *mise en abyme*. Questo gioco di richiami si riflette, a sua volta, sul lettore: la lettura del testo lo colloca, dal punto di vista enunciativo, in una posizione in parte analoga a quella degli attori che ascoltano la parola. Leggere ciò che gli attori ascoltano rimanda il lettore al loro stesso modo di ascoltare, che sia per somiglianza o per differenza: in questo "gioco di specchi" che si viene a creare, l'effetto di senso prodotto nella finzione del racconto può agire anche sul lettore attraverso

¹⁴ Ad esempio, quello già citato di Panier (2007) a cui Pénicaud sembra non fare alcun riferimento.

l'esperienza attiva della lettura. Tuttavia, un personaggio non può assumere singolarmente la funzione di modello o anti-modello: l'analisi degli enunciati – che abbiamo visto dividersi in somatici e verbali – permette al lettore di confrontare e confrontarsi con i diversi modi in cui i personaggi di un testo comprendono o interpretano, e di valutarne il fare cognitivo.

In conclusione, da queste analisi emerge un aspetto molto caro agli studiosi del CADIR, cioè la funzione pedagogica del testo biblico: il lettore è invitato a partecipare al processo di costruzione del senso in modo attivo e attraverso un lavoro dialogico di interazione continua con il testo. La guida da esso fornita, scrive Pénicaud, è priva di qualunque imposizione: i testi, infatti, si limitano a offrire delle proposte che il lettore è chiamato a verificare personalmente. Allora, essere in grado di apprezzare queste proposte e coglierne i benefici per la vita, rafforza la fiducia che il lettore ripone nella Parola e che si manifesta attraverso i testi.

1.4.4.1 Il modello della vetrata

Il secondo modello è quello chiamato “della vetrata” che si pone in diretta continuazione di quello già presentato del rilievo, fornendo un ulteriore supporto per l'analisi figurativa. Come il precedente, si tratta di una pratica di ritaglio degli enunciati e il passaggio dal primo modello a quest'ultimo si realizza attraverso un'inversione: l'attenzione si sposta dalle scene associate a un enunciato e dalle loro figure per considerarne, invece, la disposizione. Tuttavia, il modello della vetrata non guarda più gli attori, i tempi e i luoghi, ma si sofferma sulle linee di forza che li organizzano e osserva come sono disposti. Se il modello del rilievo metteva in luce la profondità interna degli enunciati, rappresentando l'enunciato come uno spazio, il modello attuale lavora invece su un piano bidimensionale: l'enunciazione viene infatti paragonata a una vetrata, in cui si distinguono le linee della legatura a piombo che uniscono i pezzi di vetro colorato, creando così un disegno comune: le scene figurative sono i pezzi di vetro, mentre le linee di piombo sono le giunzioni che le dispongono una accanto all'altra (Pénicaud 2014b).

In questo modo, i due modelli sviluppano due punti di vista sull'enunciato e sull'enunciazione complementari: il modello del rilievo, indagando le scene figurative, si occupa delle manifestazioni dell'enunciazione nell'enunciato; invece il modello della vetrata, evidenziando la disposizione delle scene e non più le figure che le compongono, sovrappone all'enunciato una rappresentazione della sua enunciazione

“la forme dans laquelle se coule l’élan énonciatif (la «voix») d’un texte: une forme visible susceptible d’être décrite et par conséquent interprétée” (ivi, p. 56).

In questo modello, ogni linea rappresenta un movimento dell’enunciazione, in particolare un débrayage, ridisegnando così l’enunciato come spazio enunciativo. Il modello della vetrata opera attraverso la distinzione tra il débrayage enunciazionale e quello enunciativo:

Partendo dal soggetto dell’enunciazione, implicito ma produttore dell’enunciato, si possono dunque proiettare (al momento dell’atto di linguaggio o dei suoi simulacri all’interno del discorso), installandoli nel discorso, sia degli attanti dell’enunciazione, sia degli attanti dell’enunciato. Nel primo caso, si opera un débrayage enunciazionale, nel secondo un débrayage enunciativo. A seconda del tipo di débrayage utilizzato, si distingueranno due forme discorsive nonché due grandi tipi di unità discorsive: nel primo caso, si tratterà delle forme dell’enunciazione enunciata (o riportata): è il caso dei racconti in prima persona, ma anche delle sequenze dialogate; nel secondo caso, delle forme dell’enunciato enunciato (o oggettivato): come accade nelle narrazioni che hanno soggetti qualsiasi, nei discorsi detti oggettivi ecc. (Greimas, Courtés 1979, pp. 69-70).

Riprendendo i due assi del modello precedente, il débrayage enunciativo si colloca sull’asse della successione perché ogni cambiamento figurativo corrisponde a un débrayage che installa degli attanti dell’enunciato, segnalando quindi un cambiamento di scena figurativa. Invece, il débrayage enunciazionale è presente all’interno dell’enunciato sottoforma di dialogo: installa nel discorso un soggetto enunciatore che genera nuove scene figurative a incastro.

	Asse della successione	Asse del concatenamento
Mod. del rilievo	Variazione delle componenti discorsive	Attori si inseriscono all’interno del discorso
Mod. della vetrata	Débrayage enunciativo	Débrayage enunciazionale
	Cambio di scena figurativa	Incastro delle scene figurative

Tabella 1 – Differenze tra modello del rilievo e modello della vetrata.

Come è ben noto, è possibile anche un movimento contrario che va dall’enunciato all’enunciazione, cioè un embrayage. Si distinguono così l’embrayage enunciazionale, cioè il modo in cui un enunciato verbale ritorna all’enunciato somatico, quando si

produce un effetto di identificazione tra il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione; e l'embrayage enunciativo, che non può essere presente nell'enunciato perché rappresenta il processo "effettivo" che agisce sul lettore, il meccanismo che lo guida all'interpretazione e alla comprensione del discorso (Pénicaud 2014b).

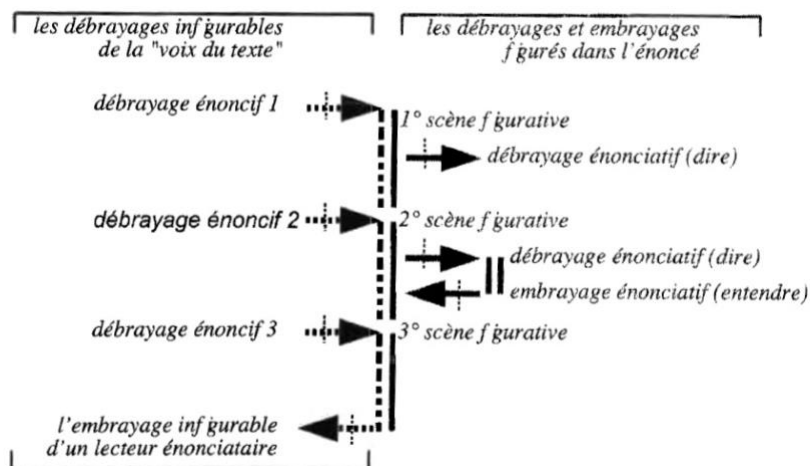


Figura 6 – Schema della successione e del concatenamento di débrayage/embrayage (ripreso da Pénicaud 2014b, p. 57).

La categoria di ritaglio attraverso cui opera il modello della vetrata è la “lunghezza focale”, termine preso in prestito dal mondo fotografico (Pénicaud 2014b). La lunghezza focale corrisponde alla distanza tra il centro dell’obiettivo e il sensore di immagine (piano focale), e determina l’estensione di una scena che è possibile acquisire (angolo di visione). Le due grandezze sono legate tra loro secondo una relazione di proporzionalità inversa: più è corta la lunghezza focale e più è ampio l’intervallo che è possibile acquisire, con un’attenzione al dettaglio tuttavia approssimativa; al contrario, più è lunga, più grandi appaiono gli oggetti distanti e maggiore è la precisione al dettaglio. Come applicare questa definizione ai testi? Pénicaud propone di considerare l’enunciato come un micro-universo osservabile a diversi livelli di ingrandimento. In questo modo:

Cette observation différenciée permet d’observer chacun de ces niveaux en lui-même, et de le découvrir constitué à la manière d’un vitrail (ou d’un puzzle) par l’assemblage de plusieurs scènes figuratives. À chaque niveau de focale, une scène figurative apparaît comme un dispositif d’acteurs dans un espace et dans un temps (ivi, p. 59).

Attraverso il taglio della focale emerge quindi una struttura “a vetrata” o “a puzzle”, cioè un insieme finito di scene figurative osservabili e analizzabili, in cui ogni scena figurativa si presenta come un insieme di attori, spazi e tempi. Alla focale successiva, la scena presa a riferimento viene scomposta in elementi di taglio inferiore: questo nuovo punto focale, a sua volta, distingue e connette nuove scene figurative. La divisione prosegue in questo modo fino a raggiungere la focale più alta, composta da scene “minime”, indivisibili in unità più piccole. L’uso della focale funziona quindi per incastro: scompone le scene figurative maggiori in unità più piccole, facendone emergere l’organizzazione interna e gli elementi che la compongono, fino ad arrivare a individuarne gli elementi minimi, come in un gioco di scatole cinesi. Emerge quindi una struttura gerarchicamente organizzata, in cui ogni enunciato occupa un posto ben definito di questo insieme.

Il modello della vetrata ha come obiettivo quello di realizzare uno schema visuale della forma enunciativa degli enunciati di un testo. Per ottenere questo risultato, le focali devono essere costruite e ordinate una ad una, incastrandole una nell’altra. Una “vetrata” sarà efficace solo quando tutte le scene figurative saranno state collocate in una focale. Riprendendo il brano del Vangelo di Luca (Lc 10,38-42), Pénicaud propone l’analisi attraverso il modello della vetrata, il cui risultato è il seguente:

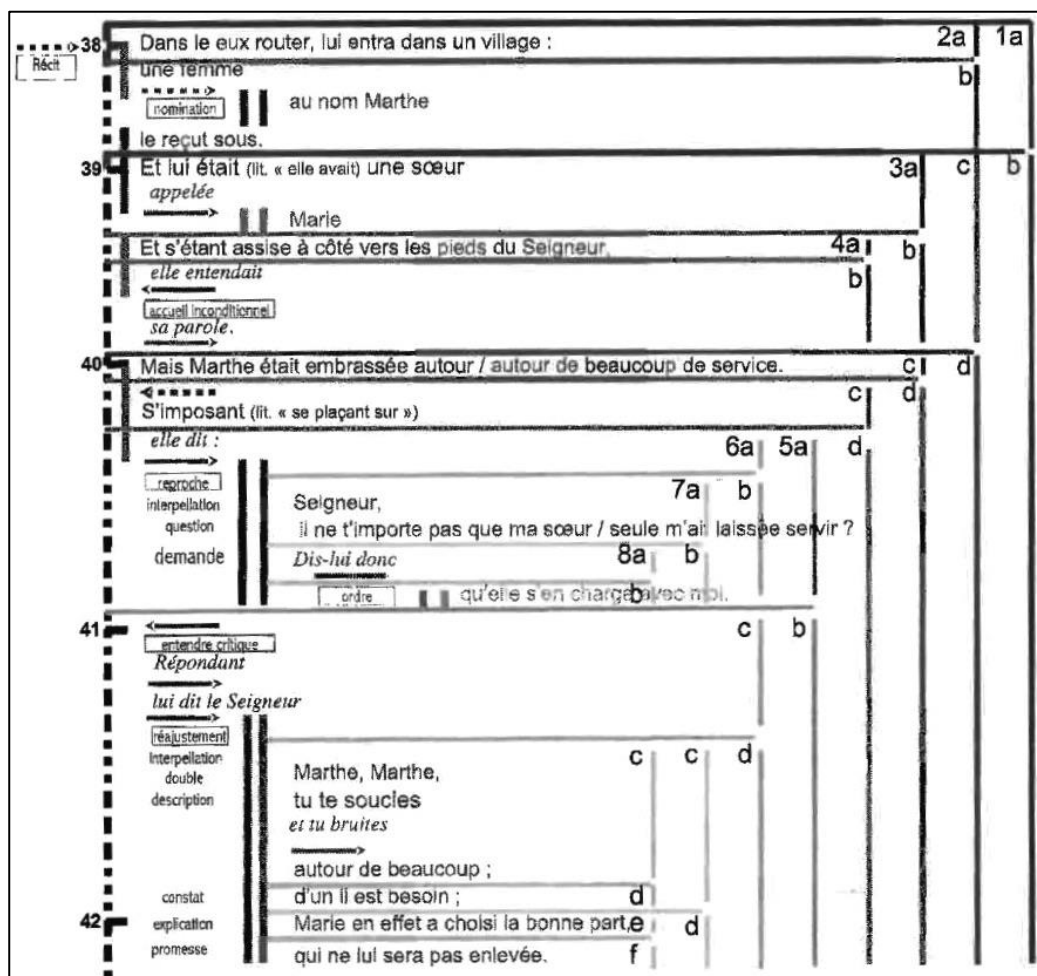


Figura 7 – Modello della vetrata applicato al testo di Lc 10,38-42 (ripreso da Pénicaud 2014b, p. 64).

La prima operazione da compiere è ipotizzare una divisione delle focali su tutto l'enunciato, ottenendo, in questo caso, un totale di otto focali. Come l'effetto di una lente di ingrandimento, ogni lunghezza focale viene suddivisa in una pluralità di elementi più piccoli: ad esempio, la focale 1a viene suddivisa in 2a e 2b, mentre la focale 1b in 2c e 2d, e così via. La costruzione di ciascun livello focale richiede la suddivisione dell'intero spazio testuale considerato in più scene figurative (configurazioni di attori in uno spazio e in un tempo). La lettura di una vetrata abbandona la vista d'insieme e procede focale per focale; per ognuna di esse è necessario attraversare tre momenti: a) convalidarne la divisione, b) osservare la forma enunciativa e c) interpretarla.

- a) Convalidare la divisione delle focali significa spiegare chiaramente i criteri di suddivisione della lunghezza focale (quali attori, in quale spazio e in che tempo), e individuare e denominare le diverse scene (le disposizioni degli attori, spazi e tempi) altrettante configurazioni che questo punto focale distingue e associa.

Questo primo passaggio può coincidere con la realizzazione della vera e propria vetrata: si tratta di individuare gli attori, gli spazi e i tempi coinvolti nella divisione, associandoli nelle diverse configurazioni che vanno a costituire una focale. Pénicaud afferma che si tratta quindi di un passaggio tecnico, che richiede grande precisione.

- b) Nell'osservazione della forma enunciativa è necessario identificare le figure che emergono in ogni focale. La giustapposizione dei frammenti di una focale consente di ottenere più informazioni riguardo le figure, che emergono sottoforma di somiglianze e differenze.
- c) Interpretare la forma enunciativa significa identificare le strutture significanti che sono alla base del figurale: considerare tutte le organizzazioni figurali di un enunciato permette di discernere le sue strutture organizzative. Il passo successivo e ultimo di questo procedimento è mettere in discussione, in rapporto a queste strutture, il "fare senso" insito nell'enunciazione, cioè considerare l'enunciazione del testo attraverso il prisma di questa struttura: in breve, afferma Pénicaud, si tratta di confrontare ciò che le affermazioni "dicono" e ciò che "fanno".

In conclusione, come il modello del rilievo, la vetrata non pretende di costituire una rappresentazione oggettiva della dichiarazione: la sua costruzione è sempre suscettibile di essere messa in discussione perché non mira all'esattezza, ma serve a favorire l'apertura degli occhi e delle orecchie del lettore. Anche approssimativa, anche parziale, la proposta di una vetrata è quindi sempre utile al suo scopo: guidando il lettore in una scoperta regolata dell'enunciato, gli permette di praticare un'analisi enunciativa che tenta di leggere questa enunciazione. L'utilità di tale lettura è, per quanto possibile, quella di guidare i lettori nel delicato percorso che li conduce verso una posizione di enunciazione. Se punto di partenza dell'analisi risiede nella realizzazione della vetrata e nella lettura sistematica delle lunghezze focali, il suo punto di arrivo è una visione dell'enunciato come forma organizzata da una struttura significante.

CAPITOLO 2

Racconti nel racconto: parabole, miracoli e testo evangelico

La complessità e la ricchezza delle Sacre Scritture, unita all'interesse del gruppo lionese per la dimensione figurativa ed enunciativa del testo, ha portato i suoi membri a occuparsi sin dalle origini soprattutto di tre generi fondamentali che compongono il Nuovo Testamento: le parabole, i miracoli e le lettere degli Apostoli. In particolare, questo capitolo vuole approfondire l'impianto teorico alla base del primo lavoro del gruppo lionese, pubblicato nel 1977 ancora sotto il nome di Groupe d'Entrevernes: *Signes et Parabole. Sémiotique et textes évangéliques*. Il Groupe nasce nel 1969 nella cittadina montanara di Entrevernes, nell'Alta Savoia, non lontano dal lago d'Annecy. I primi membri e autori di questa pubblicazione sono Jean Calloud, Corina Combet-Galland, Georges Combet, Jean Delorme, François Génuyt, Jean-Claude Giroud, Louis Panier e Annie Perrin.

Signes et Parabole. Sémiotique et textes évangéliques è uno studio complessivo sulle parabole e sui miracoli e della loro funzione all'interno del testo evangelico, a partire dall'analisi di quattro racconti. L'interesse del gruppo di ricerca è quello di mostrare l'importanza, dal punto di vista semiotico, di alcuni insiemi della letteratura evangelica. Infatti, la maggior parte degli studi esegetici non permetteva di esaminare come due tipi di testi diversi, le parabole e i miracoli, "concorrano alla significazione in un racconto più ampio che li contiene, li condiziona e ne è condizionato" (Groupe d'Entrevernes 1977, p. 14)¹⁵. La scelta del corpus di analisi ricade su due racconti parabolici del vangelo di Luca, la parabola del buon Samaritano (Lc 10,25-37) e la parabola del figliol prodigo (15,11-32), e sui miracoli della moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mc 6,30-53) e della pesca miracolosa (Lc 5,1-11). Queste parabole e racconti di miracoli, scelti arbitrariamente, da una parte presentano un testo relativamente breve, che consente di controllare al meglio le procedure e gli strumenti di analisi proposti; dall'altra, gli autori sostengono che in questi brani "il problema della significazione vi si presenta in tutta la sua intensità" (ivi, p. 13): poiché sia le parabole sia i miracoli richiedono una un'interpretazione all'interno dei vangeli, questo favorisce un approccio semiotico per indagare le modalità differenti attraverso cui i racconti producono significazione. Questa scelta porta così al confronto di due forme

¹⁵ Traduzione italiana: Groupe d'Entrevernes, *Segni e Parabole. Semiotica e testo evangelico*, ElleDiCi, Torino 1982.

letterarie distinte, fino a quel momento studiate separatamente per indagare le loro origini e la loro storia. Il principio teorico hjelmsleviano di immanenza giustifica lo studio di parabole e miracoli, presenti simultaneamente all'interno del racconto evangelico, che viene inteso come un'unità globale di significato e che integra tra loro segmenti così dissimili.

La spiegazione del metodo semiotico attraverso l'applicazione pratica è molto cara al CADIR che già nei primi numeri della rivista «Sémiotique et Bible» pubblicati nel biennio 1975-1976, dedica ampio spazio a quelli che chiama "rudimenti di analisi"¹⁶. I primi quattro capitoli dell'opera sono quindi degli esercizi pratici di analisi attraverso cui familiarizzare con gli strumenti semiotici. In particolare, i primi tre capitoli sono il frutto del lavoro comune del gruppo di ricerca, e riprendono il procedimento e i modelli dagli insegnamenti di A. J. Greimas, di cui molti seguivano il seminario permanente all'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il quarto capitolo, invece, è a firma di Jacques Geninasca e deve molto agli studi precedenti dell'autore sui testi poetici¹⁷. L'autore, che analizza il miracolo della pesca miracolosa e la chiamata dei primi quattro discepoli, utilizza un procedimento analitico differente che però non mette in discussione la teoria della significazione con e su cui i membri del CADIR stanno lavorando. Come si legge nella prefazione, Geninasca:

sperimenta il carattere operativo dell'ipotesi secondo la quale il racconto di Luca, come un poema articolato in strofe e gruppi di strofe, è costituito dalle relazioni che si instaurano tra le unità discorsive. Le unità sono definite in modo fondamentale da una relazione di equivalenza semantica, rispetto alle quali i parallelismi osservabili nel testo greco, ad un livello di superficie, funzionano come indici. Ciò spiega l'attenzione che egli rivolge con priorità alle articolazioni del testo, prima del funzionamento delle concatenazioni narrative (Groupe d'Entrevignes 1977, p. 14).

¹⁶ In seguito, questi articoli vengono raccolti in una pubblicazione a cura di Jean-Claude Giroud e Louis Panier dal titolo *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique* (Presses universitaires de Lyon, 1979).

¹⁷ Cfr. J. Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Editions La Balconnière, Neuchâtel 1971.

2.1 Parabole e miracoli nel Nuovo Testamento: strumenti didattici e rivelazioni teologiche

Prima di addentrarci nel dettaglio dei contenuti del libro, è necessario specificare cosa sono le parabole e i miracoli. Per farlo, ci serviremo di alcuni dizionari di teologia e di concetti biblici del Nuovo Testamento.

2.1.1 *La parabola fra immagine, allegoria, metafora e similitudine*

Nel contesto dell'esegesi biblica neotestamentaria, emerge con particolare rilevanza l'utilizzo di diverse figure retoriche, tra cui spicca la parabola come strumento didattico-narrativo privilegiato nella predicazione di Gesù. L'etimologia del termine *παράβολή* (*parabolē*) rivela la natura intrinseca di questo dispositivo retorico, configurandosi come un processo di giustapposizione tra una realtà quotidiana e una verità spirituale più profonda. Il discorso metaforico, molto diffuso nell'antichità, serviva a esprimere contenuti intellettuali per i quali non erano (ancora) presenti dei concetti astratti. Peisker (1970) individua nel Nuovo Testamento diverse forme metaforiche, tra cui la parabola o esempio, la metafora, l'allegoria, e la similitudine.

La parabola si distingue per la sua struttura narrativa unitaria, finalizzata alla trasmissione di un insegnamento morale o spirituale specifico; è un modo di parlare che illustra il pensiero servendosi di un'immagine. A differenza dell'allegoria, che presenta una stratificazione simbolica più complessa dove ogni elemento assume un significato correlato a una realtà ulteriore, la parabola mantiene una coerenza interpretativa centrata su un unico messaggio principale.

L'apparato retorico neotestamentario si arricchisce ulteriormente attraverso l'utilizzo di immagini e similitudini. Le prime operano come richiami sensoriali immediati, privi della struttura narrativa caratteristica delle parabole, mentre le seconde stabiliscono confronti espliciti tra realtà diverse, spesso introdotti da specifici marcatori linguistici ("come", "simile a"). Questa differenziazione strutturale riflette diverse strategie comunicative, ciascuna finalizzata a un obiettivo didattico specifico.

La peculiarità della parabola come strumento didattico risiede nella sua capacità di mediare tra l'esperienza quotidiana dell'ascoltatore e le verità teologiche più profonde, creando un percorso figurativo che facilita la comprensione e l'interiorizzazione del messaggio spirituale.

La seguente tabella fornisce una panoramica delle forme metaforiche individuate e delle loro principali caratteristiche.

	Parabola	Allegoria	Immagine	Similitudine
Struttura Base	• Narrativa completa con trama e personaggi. • Storia lineare • Personaggi definiti • Ambientazione quotidiana • Conclusione morale	• Sistema di simboli interconnessi. • Struttura stratificata • Elementi simbolici multipli • Corrispondenze multiple • Interpretazione complessa	• Elemento descrittivo singolo. • Struttura descrittiva • Elemento singolo • Assenza di narrazione • Focus visivo	• Comparazione diretta. • Struttura binaria • Due elementi comparati • Uso di “come” o “simile a” • Relazione diretta
Strategie Comunicative	• Narrazione coinvolgente • Contestualizzazione • Sviluppo graduale • Risoluzione	• Simbolismo elaborato • Collegamenti multipli • Interpretazione a livelli • Significati sovrapposti	• Impatto immediato • Visualizzazione diretta • Richiamo emotivo • Memorabilità	• Chiarezza espositiva • Paragone esplicito • Comprensione immediata • Sintesi concettuale
Obiettivi didattici	• Insegnamento morale • Riflessione profonda • Memorizzazione attraverso la storia • Applicazione pratica	• Comprensione concetti complessi • Analisi multilivello • Approfondimento teologico • Interpretazione spirituale	• Impatto emotivo • Memorizzazione visiva • Connessione immediata • Risonanza affettiva	• Chiarificazione rapida • Comprensione immediata • Collegamenti logici • Sintesi concettuale
Esempio	Parabola del Figliol Prodigo (Lc 15,11-32).	“Io sono la vite, voi i tralci” (Gv 15).	Il Buon Pastore (Gv 10).	“Il regno dei cieli è simile a un granello di senape” (Mt 13,31).

Tabella 2 – Panoramica delle forme metaforiche (parabola, allegoria, immagine e similitudine).

Per quanto riguarda l'efficacia didattica, ciascuna figura retorica manifesta peculiarità specifiche che ne determinano l'ottimale applicazione in diversi contesti formativi. La parabola dimostra la sua massima efficacia nella trasmissione di insegnamenti morali complessi, dove la struttura narrativa facilita l'interiorizzazione di principi etici articolati. L'allegoria, con la sua stratificazione simbolica, si rivela particolarmente adatta all'esplorazione di concetti teologici profondi, permettendo una comprensione graduale e multidimensionale. L'immagine, caratterizzata dalla sua immediatezza espressiva, eccelle nella creazione di un impatto emotivo diretto, mentre la similitudine manifesta la sua forza nella chiarificazione istantanea di concetti attraverso paralleli immediati. Relativamente al contesto d'uso, possiamo notare una precisa correlazione tra la scelta della figura retorica e le specifiche esigenze comunicative. Le parabole trovano la loro collocazione ottimale in contesti di insegnamento esteso, dove la diversificazione dei destinatari richiede una strategia comunicativa inclusiva e stratificata. Le allegorie si prestano particolarmente a discussioni teologiche approfondite, dove la complessità simbolica può essere pienamente apprezzata e analizzata. Le immagini risultano particolarmente efficaci in situazioni che richiedono un forte impatto emotivo immediato, mentre le similitudini si rivelano strumenti preziosi per la rapida chiarificazione di concetti nuovi o complessi.

2.1.2 Il miracolo, il segno del divino

Nel contesto della tradizione biblica, il miracolo si configura come un fenomeno complesso che trascende la mera manifestazione prodigiosa, presentandosi come un evento straordinario carico di significato teologico. La terminologia biblica utilizza diverse espressioni per descrivere questi eventi, come θαυμαστος (thaumastos), τέρας (teras) e σημεῖον (semeion), ciascuna delle quali contribuisce a illuminare sfaccettature diverse del fenomeno miracoloso (Hofius 1970, Latourelle 1979).

La natura del miracolo biblico si caratterizza per la sua dimensione trascendente, che supera le leggi naturali conosciute e le capacità umane, generando stupore e meraviglia nei testimoni. Tuttavia, sarebbe riduttivo interpretare il miracolo esclusivamente come un evento inspiegabile: esso si presenta piuttosto come un linguaggio simbolico attraverso cui il divino si manifesta nella storia umana, rivelando la sua potenza e il suo piano salvifico.

La distinzione tra miracolo e segno, sebbene talvolta sfumata, risulta fondamentale per una comprensione approfondita del fenomeno. Mentre il miracolo enfatizza l'aspetto

straordinario dell'evento, il segno ne sottolinea il significato teologico intrinseco. Questa distinzione emerge in particolare nel Vangelo di Giovanni, dove i miracoli di Gesù sono presentati come 'segni' che rivelano la sua identità divina e il suo messaggio di salvezza. L'evoluzione della comprensione del miracolo attraverso la storia biblica mostra un significativo sviluppo: nell'Antico Testamento, i miracoli sono principalmente associati alla liberazione del popolo d'Israele e alla manifestazione della potenza divina, mentre nel Nuovo Testamento assumono una valenza cristologica, rivelando la natura divina di Cristo e il suo potere salvifico.

La relazione tra miracolo e fede si rivela particolarmente complessa e bidirezionale. La fede può manifestarsi come prerequisito per l'esperienza miracolosa, creando un terreno fertile per la manifestazione dell'intervento divino, come evidenziato in numerosi episodi evangelici. Allo stesso tempo, il miracolo può fungere da catalizzatore per il rafforzamento della fede, offrendo una testimonianza tangibile della presenza e dell'azione divina nella storia. Questa dinamica si manifesta con particolare evidenza nei miracoli di Gesù, dove la fede dei beneficiari spesso gioca un ruolo cruciale, come nel caso emblematico della guarigione del servo del centurione. Tuttavia, la relazione tra miracolo e fede non segue sempre uno schema lineare: vi sono casi in cui la guarigione avviene indipendentemente dalla fede esplicita del beneficiario, sottolineando la natura incondizionata della misericordia divina. Proponiamo qui di seguito una tabella che confronta le diverse terminologie usate nella Bibbia.

Termine Greco	Significato Letterale	Dimensione Teologica	Contesto d'Uso
θαυμαστος (thaumastos)	Meraviglioso, sorprendente	Enfatizza la reazione emotiva e cognitiva dell'osservatore di fronte all'inspiegabile	Utilizzato principalmente per descrivere la risposta umana all'intervento divino
τέρας (teras)	Prodigio, portento	Sottolinea l'aspetto straordinario e soprannaturale dell'evento	Spesso associato a manifestazioni di potenza divina nell'Antico Testamento

Termine Greco	Significato Letterale	Dimensione Teologica	Contesto d'Uso
σημεῖον (semeion)	Segno, indicazione	Evidenzia il significato simbolico e il messaggio teologico sottostante	Predominante nel Vangelo di Giovanni per descrivere i miracoli di Gesù
δύναμις (dynamis)	Potenza, forza	Enfatizza la manifestazione della potenza divina nell'azione miracolosa	Comune nei Vangeli sinottici per indicare le opere potenti di Gesù

Tabella 3 – Confronto tra i termini che compaiono nella Bibbia nei contesti in cui si indica un miracolo.

2.2 La funzione delle parabole e dei miracoli nel testo evangelico

La prima questione su cui si interrogano gli autori è quella di come ritagliare il racconto evangelico per poter meglio affrontare l'analisi. Il gruppo di ricerca sostiene l'ipotesi che il *racconto primario* che costituisce il testo evangelico si componga di una successione di episodi collegati in modo organico e sia strutturato internamente da un programma narrativo dominante, il cui oggetto principale viene identificato nell'insieme dei valori figurativizzati dalla metafora del regno di Dio. La realizzazione di questo programma può essere intesa sia come la comunicazione della "buona novella", sia come l'attribuzione del regno di Dio. Una seconda ipotesi che il gruppo di ricerca pone come condizione per l'analisi è il fatto che, all'interno del racconto primario, parabole e miracoli possono essere letti come dei *micro-racconti*, autonomi e facilmente circoscrivibili: costituiscono quindi dei nuclei, condizione che ne giustifica il confronto proprio perché li rende paragonabili e raggruppabili sotto il concetto di *opera*. Tale concetto è ripreso dall'ermeneutica, in particolare dal lavoro di P. Ricœur, il quale scrive:

Tre sono, a mio avviso, le caratteristiche che contraddistinguono la nozione di opera. L'opera è, in primo luogo, una sequenza più lunga della frase, dalla quale viene provocato un nuovo problema di comprensione relativo a quella totalità chiusa e definita costitutrice dell'opera come tale. In secondo luogo l'opera si trova sottoposta a una forma di codificazione applicata alla composizione stessa e nota come genere letterario, grazie alla quale il discorso diventa racconto, poema, saggio, ecc. In altre parole, l'opera ha la capacità di catalogarsi sotto un certo genere letterario. Infine

l'opera riceve una configurazione che è unicamente sua, che la caratterizza in senso individuale e che viene chiamata stile (Ricoeur 1975, p. 62).

Parabole e miracoli, che si presentano come racconti autonomi, sono quindi comparabili perché presentano queste tre caratteristiche: 1) sono sequenze che presentano un inizio e una fine ben definite; 2) presentano una struttura codificata che permette di catalogarli sotto il genere letterario del racconto; 3) presentano una propria configurazione interna che ne giustifica l'autonomia.

Questa autonomia è rafforzata anche dal punto di vista dei programmi narrativi: infatti, se nel racconto primario viene sviluppato un programma narrativo dominante, un *agire* che pone i valori del regno di Dio, i micro-racconti sviluppano due dimensioni diverse di questo agire, distaccandosi dal programma principale. Si differenziano così i miracoli come *opere somatiche*, che dipendono da un fare pragmatico e in cui è valorizzata la dimensione del *fare*; le parabole in *opere di parola*, che dipendono da un fare cognitivo e in cui viene valorizzata la dimensione del *dire*. L'analisi è quindi possibile da due livelli differenti: da una parte, operando un'indagine su ciò che differenzia le opere somatiche e di parola dal racconto primario; dall'altra, indagando ciò che differenzia invece le opere somatiche dalle opere di parola. È su questo secondo confronto che gli autori incentrano l'opera *Signes et Paraboles*, ponendo così le basi per le ricerche degli anni a seguire incentrate soprattutto sul discorso parabolico.

2.3 La parabola, il mondo fittizio delle possibilità

La parabola, molto diffusa nell'antichità e ampiamente utilizzata da Gesù nei Vangeli a scopo pedagogico, è un discorso metaforico, cioè un modo di parlare che illustra il pensiero servendosi di una immagine. È possibile distinguere diverse forme metaforiche: immagine, metafora, paragone, similitudine, parabola o esempio, allegoria, proverbio (Coenen, L., Beyreuther, E., Bietenhard, H., 1970, pp. 1156-1161). Per restringere ulteriormente il corpus di analisi, il gruppo di ricerca decide di limitarsi solo al modello di parabola da loro definito *racconti-parabola*: si tratta del racconto di esempi, una storia liberamente costruita che narra un caso tipico, che poi il destinatario deve generalizzare.

Nell'insieme del racconto evangelico, le parabole si allontanano dal racconto primario dal punto di vista narrativo: si presentano come storie raccontate da un narratore, un racconto nel racconto in cui quello primario è quello *enunciante*, mentre la parabola

emerge come *racconto enunciato*. Ciò dipende dalla presenza di un'enunciazione distanziatrice (*débrayage* enunciativo) che pone le parabole come racconti *fittizi* all'interno dei restanti racconti evangelici. Di questi racconti fittizi, vedremo in seguito, fanno parte anche i miracoli, che invece sono definiti *storici* o *reali*; in questo caso, gli aggettivi fittizio e storico/reale non fanno riferimento alla realtà dei fatti ma sono nozioni correlative che hanno valore solo all'interno del racconto (Groupe d'Entrevernes 1977, p. 157).

Se nel racconto primario sono presenti numerose indicazioni attoriali, temporali e spaziali che ne aumentano l'illusione referenziale, non è altrettanto così per le parabole che "si svolgono in tempi e spazi indefiniti, con personaggi anonimi ridotti ai loro ruoli tematici" (ibidem). La scena storica e la scena parabolica si pongono in continuità perché gli ascoltatori, come se fosse una breve lezione, vedono rappresentate da altri attori le azioni che essi stessi potrebbero realizzare. Infatti, nonostante si collochi nel genere delle favole, la parabola non rinvia a un mondo altro estraneo a quello del racconto primario poiché è quest'ultimo a fornirle ciò che gli autori chiamano *contesto referenziale*, cioè il piano referenziale interno: nel racconto primario vi sono installate figure ad alto grado di iconizzazione e il discorso parabolico "vi si può riferire come a un piano di realtà costruito di cui eventualmente supporre l'accettazione da parte dell'enunciatario e condursi come si trattasse di veri e propri 'oggetti' del mondo esterno" (Marsciani, Zinna 1991, p. 119). Le parabole hanno quindi un aggancio nel racconto primario sia perché vi si collocano l'autore (enunciatore) e gli ascoltatori (enunciatari), sia perché il loro contenuto rimanda a situazioni eccezionali che si discostano solo in parte da ciò che potrebbe essere effettivamente vissuto. In questo modo, il contesto evangelico va a realizzare solo una delle interpretazioni possibili del racconto parabolico.

2.3.1 Il processo ermeneutico

Nel racconto evangelico, tra il racconto primario e le parabole si stabilisce un collegamento che presenta una struttura ermeneutica: nel racconto parabolico sono presenti tre momenti – produzione, comprensione e interpretazione – che vanno a simulare un processo ermeneutico, in cui si possono distinguere tre fasi – distanziamento, esposizione, interpretazione. Seguendo questa distinzione, il Groupe d'Entrevernes si avvale delle leggi generali dell'ermeneutica e fa riferimento alle

elaborazioni teoriche di P. Ricœur in questo ambito per affrontare lo studio delle parabole.

a. Distanziamento

La distanziamento, che Ricœur chiama *distanziamento alienante*, è un processo che accomuna le scienze dello spirito e le scienze umane. Si tratta della presa di distanza del soggetto a partire dalla quale è possibile l'oggettivazione, parte costitutiva del testo come scrittura e al tempo stesso condizione necessaria per l'interpretazione (Ricœur 1975).

Abbiamo visto che la parabola introduce un racconto nel racconto che non si pone in relazione di continuità con i racconti evangelici. Dal punto di vista delle strutture discorsive, la parabola è il risultato di un'enunciazione enunciativa, i cui attori e riferimenti spaziali e temporali si distanziano dal racconto primario. Come già anticipato, la parabola si identifica come un'opera completa e una realtà autonoma. Questa condizione costituisce e caratterizza il testo scritto sotto tre aspetti: l'autonomia nei confronti dell'intenzione dell'autore, del contesto socioculturale e del lettore.

Ricœur scrive che il testo scritto è autonomo rispetto all'intenzione dell'autore perché "una volta fissato tramite scrittura, non coincide più con ciò che l'autore intendeva dire: il significato verbale, quello cioè del testo scritto, e il significato mentale, cioè quello psicologico, quello inteso dall'autore, hanno ormai destini diversi" (ivi p. 68). Usando il metalinguaggio semiotico, possiamo riportare questo discorso alla teoria dell'enunciazione. Nel momento in cui l'enunciato viene prodotto non può che evocare la sua effettiva produzione se non attraverso le marche dell'enunciazione inscritte in esso. Queste tracce dell'istanza empirica dell'enunciazione non corrispondono però al soggetto dell'enunciazione: quello che Ricœur chiama "significato mentale", l'intenzione dell'autore, rimane insondabile.

In quanto enunciazione enunciativa, il testo è autonomo anche nei confronti del contesto socioculturale di produzione; ciò gli consente di aprirsi a una serie illimitata di letture situate in contesti socioculturali diversi da quello di origine attraverso l'atto di lettura. Una delle proprietà della parabola è infatti la capacità di prendere le distanze dal contesto culturale del racconto primario e dalla situazione che presenta per essere ricontestualizzata diversamente. La parabola può essere quindi presa come riferimento anche da enunciatari diversi da quelli della situazione iniziale, condizione che rimanda all'autonomia del testo rispetto al lettore, perché "[il testo scritto] può attirarsi un

pubblico che comprende virtualmente chiunque sappia leggere” (ivi, p. 69). Grazie al processo della distanziamento, il testo parabolico si presenta come una struttura oggettiva che prende le distanze dal contesto di riferimento. Questa sospensione è la condizione necessaria affinché il racconto parabolico possa organizzare un nuovo universo semantico e porsi come racconto di finzione.

b. Esposizione

Grazie al linguaggio, il testo parabolico “sostituisce un’esperienza: non è l’esperienza del reale, ma del possibile” (Groupe d’Entrevignes 1977, p. 165), si allontana dal mondo culturale di riferimento e produce un mondo fittizio e imitabile, in cui vengono rappresentate nuove possibilità attraverso l’esposizione di un nuovo sistema di valori. Così la parabola pone un’alternativa, implica una critica al mondo presente e anticipa un mondo futuro, come nelle rappresentazioni teatrali: “Nell’ascoltare la parabola *si rappresenta qualcosa*, come si recita un’opera teatrale o si esegue una sinfonia che coinvolge gli spettatori” (ivi, p. 165).

Attraverso l’ascolto della parabola, è quindi possibile apprendere una competenza interpretativa, un *saper-fare*, un sapere che rimane agli ascoltatori. Attraverso la comunicazione di questo sapere parabolico, gli enunciatari entrano in un mondo in cui si acquisisce una competenza, cioè la possibilità di essere e agire in un modo diverso. La parabola si presenta quindi come un esercizio di simulazione, è l’equivalente di un esperimento di pensiero che consente di creare scenari ipotetici e che ha “il grande valore di distogliere da un modo quotidiano di pensare le cose e di configurare nuovi modi di guardare il mondo” (Fabbri 2002)¹⁸. Ha il carattere di una lezione: invita gli ascoltatori ad apprendere ciò che occorre fare attraverso la simulazione di problemi che potrebbero trovarsi a dover risolvere nella vita concreta. La distanza tra finzione e realtà non si annulla perché il *saper-fare* rimane nell’ambito del mondo finzionale descritto: gli ascoltatori trovano nel racconto parabolico una soluzione al problema senza essere automaticamente qualificati ad operare al livello del racconto primario (ivi, p. 159). Notiamo però che l’acquisizione della competenza del *saper-fare* non rimane fine a sé stessa: grazie alla parabola attraverso cui ha appreso un altro modo di vedere, l’ascoltatore è in grado di scegliere come agire di fronte a situazioni simili a

¹⁸ Da *Scienza, quante storie!* Intervista di Paolo Fabbri con Licia Gambarelli, pubblicata in “Ricerca e Storia”, n. 22, 06/11/2002, disponibile online su <https://www.paolofabbri.it/interviste/> (consultato il 20 ottobre 2024).

quelle descritte. Il racconto parabolico “non è soltanto qualcosa che si rappresenta ma anche qualcosa da rappresentare – un impulso all’azione” (ivi, p. 165).

c. Interpretazione

Dal racconto primario emerge che la parabola, in quanto oggetto culturale, è accessibile e facilmente comprensibile dall’enunciatore a cui si rivolge. Nonostante ciò, è comunque richiesta all’ascoltatore una competenza di interpretazione, necessaria all’ascolto della parabola e alla sua comprensione perché il solo cogliere il senso interno delle parabole, che è il risultato della performance di ascolto, risulta essere insufficiente. I racconti parabolici, infatti, sono prodotti all’interno di un contesto e non sono quindi innocenti: il testo parabolico e il contesto intrattengono un rapporto e tra essi si generano dei confronti (ivi, p. 166). L’interpretazione è il confronto tra il testo e il suo contesto, e ha il compito di effettuare un ritorno al contesto che permette agli ascoltatori di applicare il senso della parabola alla propria esperienza. Per usare le parole di Ricœur:

[...] uno degli scopi di ogni ermeneutica è quello di lottare contro la distanza culturale; è una lotta che possiamo comprendere [...], in termini propriamente ermeneutici, come lotta contro l’allontanamento del senso in quanto tale, cioè dal sistema dei valori sul quale il testo si stabilisce; in questo senso l’interpretazione «avvicina», rende «uguale», «simile e contemporaneo», il che significa davvero rendere *proprio* ciò che prima era *estraneo* (Ricœur 1986, p. 148).

A conseguenza dei due aspetti della parabola che sono stati segnalati nel momento dell’esposizione (l’acquisizione del saper-fare e l’impulso ad agire), anche l’interpretazione comprende un aspetto cognitivo e uno pratico: la parabola deve prima essere compresa e poi messa in pratica. La comprensione del testo parabolico non si esaurisce in se stessa ma “si completa in quanto autointerpretazione di un soggetto che, d’ora in avanti, si comprende meglio, si comprende diversamente, o anche comincia a comprendersi” (ibidem). Quindi l’enunciatario, attraverso l’interpretazione della parabola che propone un mondo di finzione tramite cui congiungersi con un nuovo modello di sapere, che poi l’ascoltatore utilizza per rileggere il proprio rapporto con il mondo abituale, riceve una nuova dimensione della propria soggettività e giudica se stesso sulla base di questa nuova conoscenza. Possiamo notare che l’attualizzazione del soggetto cognitivo non conduce a una trasformazione nella pratica e a una tacita accettazione di ciò che deve o non deve

essere fatto: gli ascoltatori sono invitati a scegliere tra l'insieme dei valori positivi o negativi che si possono individuare nel testo parabolico.

Nella parabola si verificano due momenti di interpretazione. Il primo coinvolge l'enunciatore, cioè Gesù, il quale deve interpretare il proprio comportamento e quello degli ascoltatori che ha di fronte per trasporlo in un racconto fittizio. Prendiamo ad esempio la parabola del buon Samaritano (Lc 10,25-37) che viene analizzata dal Groupe d'Entrevignes:

²⁵Ed ecco, un dottore della Legge si alzò per metterlo alla prova e chiese: «Maestro, che cosa devo fare per ereditare la vita eterna?». ²⁶Gesù gli disse: «Che cosa sta scritto nella Legge? Come leggi?». ²⁷Costui rispose: «*Amerai il Signore tuo Dio con tutto il tuo cuore, con tutta la tua anima, con tutta la tua forza e con tutta la tua mente, e il tuo prossimo come te stesso*». ²⁸Gli disse: «Hai risposto bene; fa' questo e vivrai». ²⁹Ma quello, volendo giustificarsi, disse a Gesù: «E chi è mio prossimo?». ³⁰Gesù riprese: «Un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico e cadde nelle mani dei briganti, che gli portarono via tutto, lo percossero a sangue e se ne andarono, lasciandolo mezzo morto. ³¹Per caso, un sacerdote scendeva per quella medesima strada e, quando lo vide, passò oltre. ³²Anche un levita, giunto in quel luogo, vide e passò oltre. ³³Invece un Samaritano, che era in viaggio, passandogli accanto, vide e ne ebbe compassione. ³⁴Gli si fece vicino, gli fasciò le ferite, versandovi olio e vino; poi lo caricò sulla sua cavalcatura, lo portò in un albergo e si prese cura di lui. ³⁵Il giorno seguente, tirò fuori due denari e li diede all'albergatore, dicendo: «Abbi cura di lui; ciò che spenderai in più, te lo pagherò al mio ritorno». ³⁶Chi di questi tre ti sembra sia stato prossimo di colui che è caduto nelle mani dei briganti?». ³⁷Quello rispose: «Chi ha avuto compassione di lui». Gesù gli disse: «Va' e anche tu fa' così» (Lc 10, 25-37, corsivi originali).

La parabola segue il dialogo che Gesù intrattiene con un giurista, il quale mette alla prova Cristo con discussioni su problemi di etica e religione, chiedendo la sua opinione. Gesù interpreta il suo comportamento e racconta la parabola del buon Samaritano, una prova di ordine etico davanti a cui si sono trovati tre personaggi diversi (un sacerdote, un levita e il Samaritano). Alla fine della parabola, Gesù non risponde al quesito del giurista ma rilancia la domanda (v. 25: "Chi di questi tre ti sembra sia stato prossimo di colui che è caduto nelle mani dei briganti?"). Il secondo momento, invece, riguarda l'enunciatario e compie il percorso inverso, cioè interpretare il modello proposto nel racconto parabolico per poterlo tradurre nella pratica e riportare alla propria esperienza. La difficoltà che l'ascoltatore incontra davanti alla parabola non consiste

nell'attribuirle una significazione ma nell'assegnarle un riferimento pratico ed essere in grado di applicare in situazioni sempre nuove il saper-fare acquisito.

2.3.2 I processi di enunciazione

Nel progredire con l'analisi dei racconti parabolici, il gruppo di ricerca si concentra sullo studio dei processi di enunciazione e sulle strategie attoriali. Sul piano narrativo, gli autori si focalizzano sullo studio della componente *pragmatica* del linguaggio, che prende in considerazione la dimensione dell'azione del linguaggio e l'intenzionalità dei soggetti che sono coinvolti nella comunicazione. La pragmatica, che si affianca alla sintassi – lo studio delle relazioni fra segni, della loro organizzazione interna e delle loro combinazioni nelle frasi – e alla semantica – lo studio delle relazioni fra il significante e il significato – “si occupa del rapporto tra i segni e i loro utenti, ovvero dell'uso dei segni, che ha sempre luogo in un contesto” (Sbisà 2011, versione online). La parabola è un atto di parola¹⁹, che “appare in primo luogo come un «far-sapere», ovvero come un fare che produce la congiunzione del soggetto enunciatario con un oggetto di sapere” (Greimas, Courtés 1979, p. 19), prodotto all'interno di contesti diversi, che esplicita il contenuto proposizionale di atti performativi. La performatività riguarda l'enunciatore e può trovarsi o a monte del testo parabolico (ad esempio in Mc 4,3: “Ascoltate”) oppure alla fine, come nel caso della parabola del buon Samaritano vista in precedenza (v. 37: “Va' e anche tu fa' così”) ma non ne fa parte perché, nella parabola, la performatività è descritta dal narratore e non eseguita (Groupe d'Entrevignes 1977).

Tornando alla definizione della componente pragmatica, Sbisà afferma:

Ogni uso di segni, ogni produzione di senso avviene in un situazionale, cioè in determinate coordinate spazio-temporali, da parte di un certo individuo dotato di certe proprietà sociali e interazionali, per certi destinatari, nel corso di una certa attività, nell'ambito di una certa scena sociale. Contemporaneamente, ogni uso di segni si contestualizza nel contesto cognitivo del soggetto: ciò che questi sa o crede del mondo e in particolare del contesto situazionale, ciò che desidera o intende fare, ciò che dà per scontato, ciò che ritiene di condividere con il suo uditorio (Sbisà 2011, versione online).

Come abbiamo visto, la parabola è contemporaneamente legata al contesto evangelico entro cui è prodotta, da cui si genera la relazione testo-contesto grazie a cui è possibile

¹⁹ Cfr. § 2.3.

l'interpretazione, ma è autonoma nei confronti del contesto socioculturale di produzione. Da una parte, ciò che lega le parabole al contesto è la risposta passionale che suscita negli ascoltatori, poiché possono generare comprensione o incomprensione, accettazione o rifiuto, suscitare desiderio di conoscenza o avversione; dall'altra, indipendentemente dalle intenzioni dell'enunciatore e dagli atteggiamenti degli ascoltatori, il loro contenuto non cambia e non trasforma il contesto ma lo raddoppia trasponendolo nel racconto fittizio.

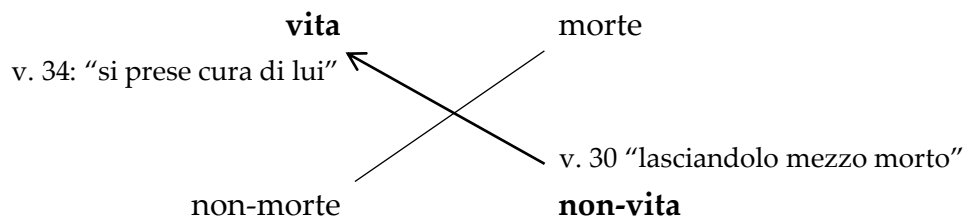
La capacità della parabola di poter essere ricontestualizzata diversamente ogni volta da parte degli ascoltatori è parte della strategia enunciativa messa in atto dall'enunciatore che spersonalizza il dialogo per puntare a una ripersonalizzazione libera del discorso parabolico. L'enunciatore, inoltre, evita la creazione di un discorso astratto tramite l'uso di ruoli figurativi, di personaggi che compiono azioni ben definite; gli ascoltatori sono invitati non a immedesimarsi nei personaggi (un padre o un Samaritano) ma a guardare le azioni da loro compiute e a prenderle come esempio. Infatti, la parabola non indica e non fa riferimento a nessuno degli ascoltatori in particolare: sono questi che hanno il compito di riconoscersi come riferimenti del testo parabolico.

All'interno del testo evangelico, le parabole si pongono come *condensatori di verità*: non operano direttamente all'interno del racconto primario ma ne traspongono le trasformazioni in un racconto fittizio; la conoscenza a cui hanno accesso degli ascoltatori è diretta e immediata, ridotta "ad un predicato d'azione, unico, positivo o negativo, che trascende la disparità dei ruoli sociali" (Groupe d'Entrevernes 1977, p. 178).

L'insieme dei racconti parabolici costituisce una sorta di secondo Vangelo che si dispone trasversalmente al racconto primario: offrono una selezione di valori e desideri, di azioni e di possibilità alla quale l'ascoltatore può attingere per agire rettamente nel mondo reale; il rapporto che si instaura con il testo evangelico gioca tra un mondo della verità e del sapere (quello delle parabole) e un mondo del segreto e dell'indecisione (il mondo reale). Le parabole definiscono così una struttura semantica che il lettore può utilizzare come codice di lettura e di comprensione del racconto primario.

Possiamo affermare che la forza del racconto parabolico è racchiusa nella sua pragmaticità, nel poter interpretare non un concetto astratto ma un'azione: il senso

della parabola è messo in luce dal processo, dall'azione che è mediatrice del passaggio tra due stati. Prendiamo nuovamente ad esempio la parabola del buon Samaritano: l'uomo caduto in mano dei briganti passa dallo stato di ferito e in fin di vita a uomo curato grazie all'azione mediatrice del buon Samaritano che si ferma a prestargli soccorso.



Da questo schema si capisce come l'azione del samaritano vada a invertire il corso logico degli eventi, riportando l'uomo alla condizione di partenza. Il senso della parabola si coglie in un comportamento che segue una norma – “aiuterai il prossimo tuo come te stesso” (Lc 10,27) – che non viene esplicitata nel testo ma che il racconto parabolico racconta e mette in evidenza. Dato che l'enunciatario è sempre calato in una situazione e la parabola non riguarda un soggetto astratto, il testo parabolico è in grado di interrogare l'ascoltatore sul proprio volere, sulla posizione che assume a riguardo di quanto ascoltato. È grazie al meccanismo della distanziamento che altri ruoli tematici, comportamenti e atteggiamenti diventano esempi a cui guardare: la parabola invita così l'ascoltatore a riflettere sulla propria prassi. L'interpretazione riduce la distinzione tra il senso compreso e il senso vissuto, andando quindi a ridurre la distanza tra finzione e realtà. In questo scarto si crea un'attesa, una sospensione, e la risposta che richiede la parabola nei suoi ascoltatori è un cambiamento nella prassi, sollecita alla conversione.

2.4 Il miracolo e l'atto di fede

I racconti dei miracoli, come anche le parabole-esempio e gli eventi, sono parte della trama storica del racconto evangelico e dipendono strettamente dalla realtà del racconto primario. Sono unità autonome all'interno del racconto evangelico e possono essere raggruppate in un'opera compiuta: se il racconto primario è l'insieme delle relazioni che si intrecciano tra Gesù e tre gruppi di personaggi costanti (i discepoli, gli avversari e la folla), i miracoli sono invece azioni compiute a favore di singoli personaggi del tutto sconosciuti, che si staccano dall'attore collettivo “folla” e a cui poi,

però, non fanno ritorno. Sono una sorta di deviazione dal programma narrativo di base – l’attività didattica di Gesù per creare una comunità e di comunicazione dei valori del regno di Dio – l’intrusione di un “altro” che chiede qualcosa che, a prima vista, sembra non essere in linea con i valori del messaggio evangelico. Il contratto che si stabilisce tra Gesù e il richiedente e che segna questa deviazione crea uno scarto tra il racconto del miracolo e il racconto primario, come succede con l’enunciazione della parabola. In verità, i valori proposti dal miracolo e quelli proposti dalla metafora del regno di Dio intrattengono un rapporto di necessità: sono semanticamente differenti ma si presuppongono e implicano a vicenda, tanto che è possibile stabilire delle relazioni metaforiche tra l’opera di miracolo e l’agire per l’attribuzione del regno di Dio (Groupe d’Entrevignes 1977, p. 161). Il miracolo, come la parabola, solleva anch’esso il problema dell’interpretazione, soprattutto perché presenta due livelli di significazione. La prima significazione del miracolo è incontestabile, esso si presenta come un oggetto di conoscenza indiscutibile e verificabile che genera meraviglia; ma anche oggetto di domanda nel momento in cui si considera il carattere di eccezionalità che lo differenzia da altri contenuti sempre dipendenti dal racconto primario. La seconda significazione, invece, è ambigua: per poterlo interpretare e comprendere, coloro che assistono e accertano l’efficacia del miracolo devono anche riconoscerne i presupposti, cioè chi è l’autore (Gesù) e quali sono i valori che lo muovono. L’oggetto dell’interpretazione è l’articolazione tra la prima significazione, detta *correlata* (dipendente dal miracolo) e la seconda, detta *topica* (dipendente dal racconto primario)²⁰. In quanto trasformazione somatica (che riguarda la dimensione del fare), il miracolo è enunciato come un fatto incontestabile ma non è chiara la sua significazione all’interno del sistema di valori del regno di Dio; la difficoltà nell’interpretazione è riuscire a mettere in relazione la significazione del miracolo con il programma principale, attraverso l’atto del credere²¹. I miracoli suppongono una *performance di fede*, l’unica che possa portare alla luce la significazione propriamente religiosa del miracolo ma che non ha sempre buon esito. Essa dovrebbe compiersi nel riconoscimento – il risultato dell’interpretazione – dell’autore e delle motivazioni della sua missione che ha inizio solo con la credenza, “cioè con l’accettazione di una competenza e di un’autorità garante del sapere-vero” (ivi, p. 163).

²⁰ Cfr. ivi, p. 162.

²¹ Cfr. cap. “Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo” in Greimas A.J., *Del senso* 2, 1994, p. 111-119.

2.4.1 Il processo del racconto miracoloso

Come abbiamo già detto, il miracolo è un racconto nel racconto, un'opera in cui si espone il programma salvifico del regno di Dio e una performance che dipende strettamente dalla realtà del racconto primario: il miracolo è un'opera di trasformazione. Nonostante si tratti di una performance "difficile" (guarigioni, resurrezioni, dominio della natura ed esorcismi), il fatto miracoloso non introduce nulla di straordinario. Al contrario, "pone in gioco lo straordinario per ripristinare l'ordinarietà della vita umana" (ivi, p. 168) e reintroduce l'escluso nel circuito della società. L'efficacia del miracolo produce, in chi vi assiste, stupore e meraviglia ma può anche intimorire, come nell'episodio in cui Gesù placa il mare in tempesta²² o quando la sua potenza si libera in modo incontrollato²³.

A differenza della parabola che produce un discorso in terza persona e sospende la relazione interpersonale, il miracolo è completamente immerso in una dimensione dialogica, attraverso cui si attesta l'esito positivo del fatto miracoloso, e dipende dagli atteggiamenti e dalle intenzioni degli interlocutori: è un'azione breve e negoziata, l'oggetto di un contratto.

Per potersi integrare al racconto primario il miracolo vi si aggancia a monte tramite una strategia di richiesta, e a valle tramite il riconoscimento. Si tratta di due performance – la prima nella categoria del volere, la seconda in quella del sapere – che si collocano su due piani distinti ma in presupposizione reciproca: la richiesta sul piano dei contenuti correlati, quindi dipendenti dal miracolo, mentre il riconoscimento sul piano dei contenuti topici, dipendenti dal racconto primario.

a. Richiesta

La performance della richiesta si compone di due operazioni: quella della persuasione e quella della motivazione. È solitamente espressa oralmente attraverso preghiere o suppliche, ma spesso si svolge silenziosamente attraverso uno spostamento che ha come scopo quello di avvicinarsi a Gesù il più possibile, invadendo il suo spazio personale, come ad esempio con il paralitico (Mc 2,4: "Non potendo però portarglielo innanzi, a causa della folla, scoperchiarono il tetto nel punto dove egli si trovava e, fatta

²² "Si destò, minacciò il vento e disse al mare: «Taci, calmati!». Il vento cessò e ci fu grande bonaccia. Poi disse loro: «Perché avete paura? Non avete ancora fede?». E furono presi da grande timore e si dicevano l'un l'altro: «Chi è dunque costui, che anche il vento e il mare gli obbediscono?»" (Mc 4,39-41).

²³ Si tratta dell'episodio dell'emorroissa: "E la donna, impaurita e tremante, sapendo ciò che le era accaduto, venne, gli si gettò davanti e gli disse tutta la verità" (Mc 5,33).

un'apertura, calarono la barella su cui era adagiato il paralitico"), o intimo come nel caso dell'emoirroissa (Mc 5,27: "udito parlare di Gesù, venne tra la folla e da dietro toccò il suo mantello"). Il fatto di richiedere un beneficio presuppone una previsione del programma da eseguire da parte di colui che compie la richiesta che, a sua volta, suppone una competenza, un potere implicato ma non evidente, che si demanda invece all'esecutore. Inoltre, per poter essere autentica e per essere presa in carico, la richiesta presuppone la fede nel poter-fare di Gesù: l'emoirroissa crede fermamente che il solo tocco delle vesti di Cristo possa guarirla ed è ciò che conferma Gesù (Mc 5,34: "Figlia, la tua fede ti ha salvata. Va' in pace e sii guarita dal tuo male"); alla notizia della morte della figlia, è Gesù che sollecita il capo della sinagoga ad avere fede (Mc 5,36: "Ma Gesù, udito quanto dicevano, disse al capo della sinagoga: «Non temere, soltanto abbi fede!»").

- *Persuasione*

Il richiedente cerca di condizionare Gesù mediante un'opera di persuasione, che consiste nel modalizzare il soggetto secondo il voler-fare: "[...] Ma se tu puoi qualcosa, abbi pietà di noi e aiutaci» (Mc 9,22) dice a Gesù il padre del ragazzo epilettico. In alcuni casi, è Gesù stesso che decide di agire, spinto dalla pietà:

Quando fu vicino alla porta della città, ecco, veniva portato alla tomba un morto, unico figlio di una madre rimasta vedova; e molta gente della città era con lei. Vedendola, il Signore *fu preso da grande compassione* per lei e le disse: «Non piangere!». Si avvicinò e toccò la bara, mentre i portatori si fermarono. Poi disse: «Ragazzo, dico a te, alzati!». Il morto si mise seduto e cominciò a parlare. Ed egli lo restituì a sua madre (Mc 7,12-15, corsivi miei).

Emerge il carattere fortemente contrattuale che caratterizza la richiesta del miracolo: si tratta, alla fine, di un accordo che si stipula tra i partecipanti.

- *Motivazione*

Rispetto al programma iniziale di Gesù, incentrato sull'istituzione del regno di Dio, la richiesta del miracolo introduce una digressione, un cambio di orientamento. Per far sì che venga accolta, è necessario non solo persuadere il soggetto ma anche motivarlo a compiere il miracolo "appellandosi ai valori topici del suo agire" (Groupe d'Entrevignes 1977, p. 170) e, reciprocamente, è necessario che anche il richiedente sia motivato a sua volta dagli stessi valori. Per far sì che ciò avvenga, deve essere riconosciuta e accettata da entrambi i contraenti una correlazione tra i valori topici e i

valori correlati. Nel caso di Gesù, egli è motivato da un dover-fare e riconosce questa correlazione, che emerge in modo chiaro nel miracolo della guarigione del paralitico dove il perdono dei peccati (che rientra nei valori topici) corrisponde alla guarigione (valori correlati). Nel caso invece del richiedente, non è detto che la correlazione sia riconosciuta al momento della richiesta: è necessaria un'interpretazione che lo possa portare a riconoscere e ad apprendere i valori del regno. In sintesi, è presente quindi una motivazione reciproca: Gesù deve essere motivato a riconoscere che la richiesta del miracolo si lega al suo progetto di istituzione del regno; il richiedente deve essere motivato a riconoscere che la sua richiesta del beneficio si articola a livello di valori superiori ai propri.

Tuttavia, la performance interpretativa richiesta per il buon esito del miracolo non riesce sempre nel migliore dei modi. Anche se Gesù la sollecita, spesso rimane deluso: nell'episodio del ragazzo epilettico "Egli allora disse loro: «O generazione incredula! Fino a quando sarò con voi? Fino a quando dovrò sopportarvi? [...]» (Mc 9,19); nella città di Nazareth "[...] impose le mani a pochi malati e li guarì. E si meravigliava della loro incredulità" (Mc 6,5-6a). Con la richiesta, colui che sollecita il miracolo "ha avanzato, senza esserne completamente consapevole, un meccanismo che dovrebbe condurlo alla conoscenza di un programma che fino a quel momento gli sfuggiva" (Groupe d'Entrevignes 1977, p. 171). La sfida che si pone con il miracolo presuppone che esista un programma *più alto* che va oltre il beneficio ottenuto dal miracolo stesso: per il richiedente ciò non è sempre chiaro ma deve fare lo sforzo di accettarlo con fiducia. Poiché è evidente che la performance del miracolo portata a termine da Gesù è parte di un suo programma più ampio finalizzato all'istituzione del regno, è la fede del richiedente negli stessi valori (i valori del regno) che rende possibile il miracolo ma non il contrario.

Il contratto tra i due partecipanti assume quindi la forma di un contratto fiduciario e, per il richiedente, l'interpretazione del miracolo secondo i valori del regno si confonde con il credere²⁴. La fede motiva il richiedente e lo allinea ai valori del regno, lo rende soggetto attualizzato; la prova principale del miracolo consiste nell'adesione ai valori del regno e nell'accesso al credere. A livello del miracolo compiuto, il successo della performance è ciò che caratterizza l'eroe secondo la fede. Il miracolo è la glorificazione della fede, come emerge nell'episodio già citato dell'emorroissa (Mc 5,34) o in quello

²⁴ Cfr. cap. "Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo" in Greimas A.J., *Del senso* 2, 1994, p. 111-119.

del cieco di Gerico: "E Gesù gli disse: «Va', la tua fede ti ha salvato». E subito vide di nuovo e lo seguiva lungo la strada" (Mc 10,52).

b. Riconoscimento

In quanto trasformazione somatica, il miracolo "è la manifestazione figurativizzata del /sembrare/ che si associa all'essere per costruire il vero (/essere/ + /sembrare/)"²⁵. Il fare interpretativo si può ridurre al riconoscimento della verità, al credere come sapere-vero, cioè a quell'operazione di comparazione e identificazione tra ciò che viene proposto e ciò che invece già si conosce o si crede, e quindi definito in base al proprio universo cognitivo (Panier 1985).

Il riconoscimento è la strategia a valle del miracolo e lo ricollega al racconto primario. Come la richiesta, anch'esso si compone di due operazioni: l'approvazione e la ratifica.

- *Approvazione*

L'approvazione verifica la corretta esecuzione del contratto. Il miracolo si presenta come oggetto di conoscenza indiscutibile ma soprattutto verificabile: la folla vede il paralitico alzarsi, prendere sottobraccio la barella e andarsene (Mt 9,7; Mc 2,12; Lc 5,25); il funzionario reale può accertarsi dell'ora in cui suo figlio è guarito (Gv 4,52-53). Il riconoscimento del fatto miracoloso porta i beneficiari e chi vi assiste a riconoscere lo straordinario potere dell'esecutore; di conseguenza, la fama di Gesù cresce in tutto il paese. Tuttavia, quest'ultimo diffida di questo tipo di fama e ordina spesso di non diffondere le sue gesta riguardo ai miracoli, come accade nell'episodio della bambina morta: "E raccomandò loro con insistenza che nessuno venisse a saperlo e disse di darle da mangiare" (Mc 5,43). Infatti, quando si limita alla realizzazione fattuale del miracolo, il riconoscimento rimane incompiuto perché non si innalza al sistema di valori condivisi da Gesù.

- *Ratifica*

Il riconoscimento può avere buon esito solo tramite l'operazione di ratifica, che riaggancia la narrazione del miracolo al racconto primario e che verifica la conformità tra il sistema di valori dell'opera miracolosa e quello del programma più ampio finalizzato all'istituzione del regno. Non è detto che l'operazione di ratifica avvenga, a volte perché i beneficiari non sono sempre preparati al riconoscimento come nel caso dei nove lebbrosi che non tornano indietro a glorificare Dio per la loro guarigione.

²⁵ Groupe d'Entrevignes 1982, p. 172.

Entrando in un villaggio, gli vennero incontro dieci lebbrosi, che si fermarono a distanza e dissero ad alta voce: «Gesù, maestro, abbi pietà di noi!». Appena li vide, Gesù disse loro: «Andate a presentarvi ai sacerdoti». E mentre essi andavano, furono purificati. Uno di loro, vedendosi guarito, tornò indietro lodando Dio a gran voce, e si prostrò davanti a Gesù, ai suoi piedi, per ringraziarlo. Era un Samaritano. Ma Gesù osservò: «Non ne sono stati purificati dieci? E gli altri nove dove sono? Non si è trovato nessuno che tornasse indietro a rendere gloria a Dio, all'infuori di questo straniero?». E gli disse: «Àlzati e va'; la tua fede ti ha salvato!» (Lc 17,12-19).

Quando invece la ratifica riesce, il contratto fiduciario è verificato: il beneficiario, che ha aderito ai valori del regno al momento della richiesta, agisce secondo questi valori. *“La ratifica completamente realizzata rende il credente, sotto l'aspetto del volere, un discepolo”* (Groupe d'Entrevignes 1977, p. 173, corsivi originali), inizia a seguire Gesù come il cieco di Gerico (Mc 10,52; Lc 18,43) o il gruppo di donne guarite da spiriti maligni e da infermità (Lc 8,1-2). Attraverso la ratifica, il beneficiario viene associato al programma narrativo di Gesù: oltre ad aver ottenuto la guarigione, è congiunto ai valori del regno e si inserisce nella realizzazione del programma di salvezza operato da Cristo.

In conclusione, diversamente dalla parabola, il miracolo non è indifferente al contesto ma trae da esso la propria significazione e inserisce all'interno del racconto primario una digressione: sviluppa un programma subordinato che si chiude rapidamente prima di continuare con il programma principale del vangelo. Come la parabola, invece, anche il miracolo ha come fine quello di spingere i beneficiari a un *agire*, a un fare modalizzato secondo il volere, che sia conforme al sistema di valori del programma principale.

L'aspetto sorprendente del miracolo consiste nell'intervento di una forza sacra ma, in questo senso, l'*agire* di Gesù provoca deliberatamente il confronto con la religione tradizionale. Infatti, il miracolo può generare un conflitto interpretativo a seconda che venga associato ai valori recati da Gesù nel suo programma di instaurazione del regno o ai valori della religione tradizionale, difesi dagli scribi e dai sacerdoti: *“L'evento è segno: pone in discussione i sistemi religiosi”* (ivi, p. 186). Gesù solleva il conflitto con la scelta dei beneficiari dei suoi miracoli (gli impuri, gli umili, i malati, gli emarginati) e sceglie delle circostanze che obbligano gli avversari rivalutare il sistema di valori entro cui assume significazione il miracolo; rimprovera gli avversari *“di essere incapaci di ammettere il segno miracoloso nell'ambito rituale della loro religione”* (ibidem).

L'agire di Gesù e il risultato dell'esecuzione miracolosa, infatti, assume senso ed è compatibile solo con i valori regno.

Il modello costruito deve tenere conto sia della possibilità del miracolo, che segue tutto il processo dalla richiesta al riconoscimento, ma anche della sua impossibilità. Infatti, nessun miracolo è possibile se non giunge alla manifestazione dei valori del regno, come nel caso in cui Gesù rifiuta di cedere alle tentazioni del diavolo nel deserto (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13) o quando rifiuta di essere messo alla prova dai farisei (Mc 8,12: "Ma egli sospirò profondamente e disse: «Perché questa generazione chiede un segno? In verità io vi dico: a questa generazione non sarà dato alcun segno»"). Ciò succede anche quando manca nel beneficiario la fede negli stessi valori di Cristo o non viene riconosciuta a Gesù la competenza per agire (Mc 6,2-3: "«Da dove gli vengono queste cose? E che sapienza è quella che gli è stata data? E i prodigi come quelli compiuti dalle sue mani? Non è costui il falegname [...]?»").

Rispetto al programma principale che riguarda l'instaurazione del regno e la salvezza dell'uomo, il miracolo emerge quindi come un momento puntuale e visibile di quel lavoro della parola di Dio i cui risultati si manifestano lentamente: è la prova concreta del fare salvifico e ne dimostra la capacità eccezionale.

2.5 Conclusioni

Sia le parabole sia i miracoli introducono nel racconto primario un'istanza interpretativa, anche se strutturata in modo diverso. Le parabole sono operazioni di parola che richiedono un'interpretazione pratica e producono un oggetto unicamente intellegibile: gli ascoltatori sono invitati a scegliere tra i valori che si possono individuare nella parabola e ad assegnarle un riferimento pratico; infine, ad applicare il saper-fare acquisito in situazioni sempre nuove. I miracoli, invece, sono operazioni somatiche che richiedono un'interpretazione cognitiva e producono un oggetto concreto e verificabile: sono alla base di un impegno volontario del beneficiario che, consapevolmente, aderisce al sistema di valori del regno e decide di seguire Gesù, divenendo suo discepolo. Tra queste due tipologie di micro-racconto e operazioni d'interpretazione non è possibile stabilire un ordine: per chi non ha fede nell'esistenza di un programma più alto è difficile riuscire a lasciarsi istruire dalla parabola e trasformare quel saper-fare in azione; lo stesso vale per chi non ascolta la parabola, per cui sarà difficile dare un contenuto specifico al voler-fare che lo muove, all'impegno volontario di seguire Gesù. Si noti, infine, che entrambe queste due tipologie di micro-

racconto rilanciano l'*agire* del racconto primario: nella parabola l'*agire* è inteso come strumento di rettitudine, mentre nei miracoli come adesione ai valori del regno.

CAPITOLO 3

Morte e resurrezione di Lazzaro, amico di Gesù

¹Un certo Lazzaro di Betània, il villaggio di Maria e di Marta sua sorella, era malato. ²Maria era quella che cospargesse di profumo il Signore e gli asciugò i piedi con i suoi capelli; suo fratello Lazzaro era malato. ³Le sorelle mandarono dunque a dirgli: «Signore, ecco, colui che tu ami è malato».

⁴All'udire questo, Gesù disse: «Questa malattia non porterà alla morte, ma è per la gloria di Dio, affinché per mezzo di essa il Figlio di Dio venga glorificato». ⁵Gesù amava Marta e sua sorella e Lazzaro. ⁶Quando sentì che era malato, rimase per due giorni nel luogo dove si trovava. ⁷Poi disse ai discepoli: «Andiamo di nuovo in Giudea!». ⁸I discepoli gli dissero: «Rabbì, poco fa i Giudei cercavano di lapidarti e tu ci vai di nuovo?». ⁹Gesù rispose: «Non sono forse dodici le ore del giorno? Se uno cammina di giorno, non inciampa, perché vede la luce di questo mondo; ¹⁰ma se cammina di notte, inciampa, perché la luce non è in lui».

¹¹Disse queste cose e poi soggiunse loro: «Lazzaro, il nostro amico, si è addormentato; ma io vado a svegliarlo». ¹²Gli dissero allora i discepoli: «Signore, se si è addormentato, si salverà». ¹³Gesù aveva parlato della morte di lui; essi invece pensarono che parlasse del riposo del sonno. ¹⁴Allora Gesù disse loro apertamente: «Lazzaro è morto ¹⁵e io sono contento per voi di non essere stato là, affinché voi crediate; ma andiamo da lui!». ¹⁶Allora Tommaso, chiamato Dìdimò, disse agli altri discepoli: «Andiamo anche noi a morire con lui!».

¹⁷Quando Gesù arrivò, trovò Lazzaro che già da quattro giorni era nel sepolcro. ¹⁸Betània distava da Gerusalemme meno di tre chilometri¹⁹e molti Giudei erano venuti da Marta e Maria a consolarle per il fratello. ²⁰Marta dunque, come udì che veniva Gesù, gli andò incontro; Maria invece stava seduta in casa. ²¹Marta disse a Gesù: «Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto! ²²Ma anche ora so che qualunque cosa tu chiederai a Dio, Dio te la concederà». ²³Gesù le disse: «Tuo fratello risorgerà». ²⁴Gli rispose Marta: «So che risorgerà nella risurrezione dell'ultimo giorno». ²⁵Gesù le disse: «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; ²⁶chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno. Credi questo?». ²⁷Gli rispose: «Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene nel mondo».

²⁸Dette queste parole, andò a chiamare Maria, sua sorella, e di nascosto le disse: «Il Maestro è qui e ti chiama». ²⁹Udito questo, ella si alzò subito e andò da lui. ³⁰Gesù non era entrato nel villaggio, ma si trovava ancora là dove Marta gli era andata incontro. ³¹Allora i Giudei, che erano in casa con lei a consolarla, vedendo Maria alzarsi in fretta e uscire, la seguirono, pensando che andasse a piangere al sepolcro.

³²Quando Maria giunse dove si trovava Gesù, appena lo vide si gettò ai suoi piedi dicendogli: «Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto!». ³³Gesù allora, quando la vide piangere, e piangere anche i Giudei che erano venuti con lei, si commosse profondamente e, molto turbato, ³⁴domandò: «Dove lo avete posto?». Gli dissero: «Signore, vieni a vedere!». ³⁵Gesù scoppiò in pianto. ³⁶Dissero allora i Giudei: «Guarda come lo amava!». ³⁷Ma alcuni di loro dissero: «Lui, che ha aperto gli occhi al cieco, non poteva anche far sì che costui non morisse?».

³⁸Allora Gesù, ancora una volta commosso profondamente, si recò al sepolcro: era una grotta e contro di essa era posta una pietra. ³⁹Disse Gesù: «Togliete la pietra!». Gli rispose Marta, la sorella del morto: «Signore, manda già cattivo odore: è lì da quattro giorni». ⁴⁰Le disse Gesù: «Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?». ⁴¹Tolsero dunque la pietra. Gesù allora alzò gli occhi e disse: «Padre, ti rendo grazie perché mi hai ascoltato. ⁴²Io sapevo che mi dai sempre ascolto, ma l'ho detto per la gente che mi sta attorno, perché credano che tu mi hai mandato». ⁴³Detto questo, gridò a gran voce: «Lazzaro, vieni fuori!». ⁴⁴Il morto uscì, i piedi e le mani legati con bende, e il viso avvolto da un sudario. Gesù disse loro: «Liberatelo e lasciatelo andare».

⁴⁵Molti dei Giudei che erano venuti da Maria, alla vista di ciò che egli aveva compiuto, credettero in lui. ⁴⁶Ma alcuni di loro andarono dai farisei e riferirono loro quello che Gesù aveva fatto.

⁴⁷Allora i capi dei sacerdoti e i farisei riunirono il sinedrio e dissero: «Che cosa facciamo? Quest'uomo compie molti segni. ⁴⁸Se lo lasciamo continuare così, tutti crederanno in lui, verranno i Romani e distruggeranno il nostro tempio e la nostra nazione». ⁴⁹Ma uno di loro, Caifa, che era sommo sacerdote quell'anno, disse loro: «Voi non capite nulla! ⁵⁰Non vi rendete conto che è conveniente per voi che un solo uomo muoia per il popolo, e non vada in rovina la nazione intera!». ⁵¹Questo però non lo disse da se stesso, ma, essendo sommo sacerdote quell'anno, profetizzò che Gesù doveva morire per la nazione; ⁵²e non soltanto per la nazione, ma anche per riunire insieme i figli di Dio che erano dispersi. ⁵³Da quel giorno dunque decisero di ucciderlo.

(Gv 11,1-53)

3.1. La resurrezione o il risveglio di Lazzaro. Una ricognizione.

Il brano qui proposto viene analizzato a più riprese dal gruppo di ricerca lionese. Una prima bozza di analisi viene pubblicata da François Genuyt sulla rivista «Sémiotique & Bible» (Genuyt 1986a) e viene in seguito sviluppata maggiormente in un numero di «Lumière & Vie» (Genuyt 1986b)²⁶. Un'analisi a opera di Anne Pénicaud viene pubblicata sulla rivista teologica d'informazione e di formazione «Foi & Vie» (Pénicaud 2013). Infine, sempre sulla rivista del gruppo lionese, viene ripresa e aggiornata da Jean-Yves Thériault un'analisi inedita di Jean Delorme risalente al 1997 (Delorme, Thériault 2020).

Prima di presentare i risultati di queste analisi, è doveroso segnalare che ogni autore ha lavorato su versioni differenti della Bibbia francese – o su traduzioni proprie – che non è stato possibile rintracciare. Per questo motivo, verranno di volta in volta riportati

²⁶ Questa analisi viene infine integrata in una pubblicazione più ampia dedicata al Vangelo di Giovanni (Calloud, Genuyt 1987).

in lingua originale i versetti che necessitano di un ragionamento approfondito sulla sintassi francese e verrà fornita, se necessaria, una traduzione letterale italiana. Inoltre, per ragioni differenti, le analisi non si soffermano sulla dimensione passionale che emerge dal testo: per tale motivo, ne verrà proposta una lettura in seguito (§ 3.3).

La resurrezione di Lazzaro è un evento cardine all'interno del Vangelo di Giovanni. Si pone a chiusura della serie dei miracoli compiuti da Gesù tra gli uomini e, al contempo, è l'evento che scatena il dramma della condanna di Gesù e dello stesso Lazzaro: paradossalmente, la resurrezione colloca l'autore del miracolo e il suo beneficiario tra la vita e la morte. Il testo mette il lettore davanti a una delle problematiche più profonde dell'umano: affronta il tema della morte personale non in modo diretto ma illustrando la perdita di una persona cara o vicina, il modo attraverso cui abitualmente si viene in contatto con essa. L'evento della resurrezione di Lazzaro risulta essere l'apice di una serie di dialoghi che rivelano una forte vocazione pedagogica, in cui Gesù cerca di "ouvrir les yeux et les oreilles de ses interlocuteurs à l'appel de la vie" (Pénicaud 2013, p. 9). Infatti, il testo utilizza quella che Pénicaud (2013) chiama una costruzione a specchio: parlando con Gesù della morte di Lazzaro, gli attori si trovano di fronte a quella parola di vita che lui stesso annuncia ma che fanno fatica a riconoscere. Infine, oltre a far riflettere sul tema della vita e della morte, questa serie di dialoghi porta il lettore a mettere in discussione modi di pensare e di comportarsi del tutto spontanei, legati in modo particolare ai temi dell'amicizia e dell'amore (Delorme, Thériault 2020).

Genuyt (1986a) incentra l'analisi sull'organizzazione dei percorsi figurativi del brano partendo dalla riflessione sulla temporalità del racconto e sull'organizzazione dello spazio e degli attori. Questa prima fase del lavoro ha come fine l'identificazione di alcuni modelli che possano rendere coerente il comportamento, le azioni e le parole dell'attore principale Gesù. Modelli che in questa analisi vengono solo abbozzati, ma che sono successivamente sviluppati in maniera più dettagliata in Genuyt (1986b). Lo scopo dell'analisi è quello di vedere come il testo procede alla riprogettazione e alla riorganizzazione della categoria 'vita/morte' e come i personaggi si confrontano con essa. Gli esiti dell'analisi di Delorme del 1997, ripresa e riveduta da Thériault ed infine pubblicata nel 2020, risultano essere non molto distanti da quelli di Genuyt (1986a). Gli autori concludono lo studio con una riflessione di carattere pedagogico incentrata sul confronto tra la figura di Lazzaro e quella del credente. Su questa linea prosegue anche

lo studio di Anne Pénicaud, incentrato in modo particolare sull'enunciazione e sulla figura del lettore.

Tutte le analisi qui presentate dividono il brano in sequenze a partire dallo spostamento dell'attore principale (Gesù) nello spazio. Individuano quindi tre sequenze: il viaggio dalla Giordania alla Giudea, l'arrivo al villaggio e l'avvicinamento alla tomba, infine Gesù davanti alla tomba.

3.1.1 Primo spostamento: il viaggio dalla Giordania alla Giudea (vv. 1-16)

La prima sequenza (vv. 1-16)²⁷ si incentra sulla decisione di Gesù di intraprendere il viaggio che dalla terra "al di là del Giordano" lo riporta in Giudea, luogo dal quale era scappato insieme ai discepoli perché in pericolo (Gv 10,40). Il momento della decisione disorienta allo stesso modo sia i discepoli che affiancano Gesù, sia le sorelle di Lazzaro che lo hanno mandato a chiamare: per i primi si tratta di una decisione prematura e imprudente per la vita del loro maestro; le seconde la giudicheranno tardiva e fatale per la vita di Lazzaro. In entrambi i casi, la decisione di Gesù deluderà le aspettative dei due gruppi.

Le sorelle di Lazzaro inviano un messaggero da Gesù per avvertirlo della malattia del fratello. Non si tratta di una richiesta ma di un'informazione: informa Gesù della malattia di Lazzaro e, al contempo, mette al corrente il lettore dell'esistenza di un legame tra i due (v. 3: "colui che tu ami")²⁸ che viene costantemente sottolineato lungo tutto il testo (cfr. v. 5, v. 36). Viene quindi introdotto il tema dell'amore e dell'amicizia, e ciò porta il lettore a riconoscere nei personaggi dei ruoli tematici ben precisi: in Gesù il ruolo dell'amico e in Lazzaro quello dell'oggetto d'amore (Genuyt 1986a). Questo conduce il lettore a crearsi anche delle aspettative relative al comportamento di Gesù, le stesse che condividono Marta e Maria. Infatti, informare Gesù dello stato di salute di Lazzaro pone le due donne nel momento sospeso dell'attesa²⁹, carico però di speranza:

²⁷ In questa prima sequenza, Genuyt (1986a) sceglie di non analizzare il v. 2 in cui il narratore introduce i personaggi (Marta, Maria e Lazzaro) e dove identifica una delle sorelle anticipando un episodio che nel Vangelo di Giovanni viene raccontato solo nel capitolo successivo, cioè la vicenda di Maria che cosparge i piedi di Gesù durante la cena di Betania (Gv 12,1-11). Delorme e Thériault (2020) fanno accenno al versetto ma non approfondiscono ulteriormente la riflessione.

²⁸ Il verbo utilizzato nel testo originale greco è *phileo* e fa riferimento all'affetto amichevole, da cui il sostantivo *philia*-amicizia. Altri verbi presenti nella Bibbia e che fanno riferimento alla stessa sfera sono *eraô* – che fa riferimento all'amore coniugale, passionale ed erotico – e *agapaô* – traduce il verbo amare quando fa riferimento all'amare Dio e il prossimo (Delorme, Thériault 2020, pp. 45-46).

²⁹ Cfr. § 3.3.

Lazzaro è in pericolo, la sua malattia richiede un soccorso immediato, e Marta e Maria si rivolgono a Gesù in nome della loro amicizia. La speranza è che l'arrivo precipitoso di Gesù possa portare a una soluzione a questa emergenza (Genuyt 1986a, p. 21; Delorme, Thériault 2020, p. 25).

Appresa la notizia, Gesù nel v. 4 afferma: “«Questa malattia non porterà alla morte, ma è per la gloria di Dio, affinché per mezzo di essa il Figlio di Dio venga glorificato»”. Una frase che all'inizio sembra essere una diagnosi, si conclude con la dichiarazione di una finalità che al momento risulta difficile da comprendere (Pénicaud 2013). Sorge, inoltre, una contraddizione: anche se Gesù afferma che la malattia non condurrà alla morte, già siamo a conoscenza che Lazzaro morirà. In effetti, l'affermazione di Gesù non mette in contrapposizione la morte con la possibilità di sfuggirle attraverso la guarigione ma introduce un terzo termine di paragone, la gloria di Dio. Il modo di pensare comune e condiviso anche dalle due sorelle vede la 'vita' e la 'morte' come termini che si escludono; la malattia è invece uno stato a metà tra i primi due che può evolvere e trovare un esito positivo – la guarigione – o negativo – la morte.

Il tempo della malattia e il tempo della morte sono messi in relazione con un evento che non trova posto nella linea cronologica ma che si pone su un altro piano: l'ora in cui verrà la gloria di Dio e attraverso cui avverrà la glorificazione del Figlio di Dio. Il rapporto tra la vita e la morte si trova trasformato in relazione alla supremazia attribuita alla gloria di Dio e al Figlio; quindi, i valori 'vita/morte' vengono inclusi nel valore più alto 'gloria' (Genuyt 1986a). Detto in altro modo, l'introduzione del terzo termine 'gloria' porta a rivalutare la relazione che intercorre tra i termini 'vita' e 'morte': non si tratta più di un *aut-aut* che non ammette una terza soluzione ma, in un'ottica processuale, il secondo termine diventa un passaggio verso il terzo (Delorme, Thériault 2020). Dire che la malattia di Lazzaro “è per la gloria di Dio”, cioè è un mezzo attraverso cui Dio manifesta il peso del suo Essere e la sua Verità, la libera dall'alternativa 'guarigione' o 'morte' e apre un'altra prospettiva: in funzione del terzo termine, “la maladie s'éclaire, et cet éclairage lui donne un «valeur» que la suite du texte va élaborer” (ivi, p. 27, corsivi originali). È possibile, quindi, individuare il programma narrativo che muove Gesù ad esprimere queste parole: “le programme formulé par Jésus est défini, non pas en fonction de la guérison éventuelle de Lazare, mais de la reconnaissance des deux acteurs: Dieu et le Fils” (Genuyt 1986a, p. 22). All'interno di questo programma, Dio assume il ruolo di Destinante dei valori inseriti nella narrazione, mentre Gesù assume il ruolo di Soggetto operatore mosso da un dover-fare

(dover-glorificare). Infine, l'uso di un termine enigmatico come 'la gloria di Dio' invita il lettore a mettere in discussione il suo modo di pensare e a cambiare livello di senso per continuare a leggere. Nel modo di pensare di Gesù, infatti, la morte non ha un valore disforico ma viene ri-assiologizzata euforicamente e deve essere ritenuta come un valore autentico, la condizione necessaria per accedere a una nuova forma di vita (Genuyt 1986b).

La notizia della malattia di Lazzaro, però, non sollecita in Gesù la risposta desiderata. Nell'arco di due versetti, il narratore prima riafferma ancora una volta l'amore di Gesù per Marta, sua sorella e Lazzaro (v. 5) e riorienta così il dilemma di questa situazione verso il lettore, andando ad alimentare determinate aspettative; poi, però, lo informa che Gesù rimane altri due giorni nel luogo dove si trovava (v. 6), lasciandolo spiazzato davanti a tale comportamento. La decisione di Gesù si pone controcorrente rispetto a ciò che il lettore si aspetta: il suo insegnamento mobilita sin da subito l'istanza della sorpresa (Pénicaud 2013) ed egli traccia il suo cammino con una libertà che lascia stupiti ma che, al momento, risulta poco chiara sia agli occhi degli attori della narrazione sia a quelli del lettore. A questo punto della narrazione sembra, quindi, che Gesù non abbia alcuna intenzione di prestare soccorso al suo amico. Questa prima decisione rende pertinente la velocità con cui avviene lo spostamento dell'attore, interpretabile in funzione delle modalità del soggetto: come sottolinea Genuyt – facendo quasi sicuramente riferimento a Greimas (1966, p. 270) – uno spostamento rapido rivela l'intensità del desiderio (*voler essere* congiunto con), mentre la lentezza ne rivela l'indebolimento (Genuyt 1986a).

Al desiderio delle due sorelle si contrappone diametralmente quello dei discepoli. Quando Gesù esorta i suoi compagni a tornare in Giudea, essi non nascondono la preoccupazione che questa decisione possa ripristinare la situazione di pericolo da cui erano sfuggiti (v. 8: "I discepoli gli dissero: «Rabbì, poco fa i Giudei cercavano di lapidarti e tu ci vai di nuovo?»"). Infatti, se per le due sorelle un intervento immediato del Maestro è l'unico modo per scongiurare la morte di Lazzaro, nell'ottica dei discepoli tornare in Giudea mette in pericolo la sicurezza di tutto il gruppo e l'unica alternativa ragionevole sarebbe quella di rimanere in Giordania. Al momento, quindi, ci si trova davanti a una scelta – o la vita di Lazzaro o la vita di Gesù – e ciascuna presenta un'implicazione temporale: il pericolo di morte per Lazzaro richiede una partenza immediata, mentre il rischio di morte per Gesù esige il rinvio della partenza. La decisione di Gesù, infine, combina tutti gli inconvenienti possibili perché non si

inserisce in nessuno dei programmi narrativi ipotizzabili: da una parte, avviene troppo tardi per scongiurare la morte di Lazzaro, andando contro le aspettative delle due sorelle e la logica dell'amicizia; dall'altra, è troppo prematura e opera contro ogni istinto di sopravvivenza. Infatti, tale decisione finirà per far precipitare la situazione, far condannare Gesù e condurlo verso gli episodi della Passione.

Gesù risponde con una sorta di proverbio³⁰: “«Non sono forse dodici le ore del giorno? Se uno cammina di giorno, non inciampa, perché vede la luce di questo mondo; ma se cammina di notte, inciampa, perché la luce non è in lui»” (vv. 9-10). Come nel caso precedente in cui un terzo termine di paragone permetteva di uscire dal dualismo ‘vita/morte’, anche in questo caso l’alternativa ‘giorno’ o ‘notte’ può essere superata grazie alla ‘luce’. Con questo termine, però, Gesù fa riferimento al contempo a due *luci* diverse: la prima è la “luce del mondo” che possiamo facilmente identificare con la luce solare; la seconda, invece, è una *luce interna* all’uomo (“la luce non è *in* lui”). Di quest’ultima, si trova un riferimento precedente in Gv 8,12: “Di nuovo Gesù parlò loro e disse: «Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita». Il dualismo ‘giorno/notte’ viene ridefinito, i due termini non sono più opposti perché è possibile camminare di notte senza procedere nelle tenebre (Delorme, Thériault 2020). Un altro riferimento a Gesù come luce del mondo ritorna anche in Gv 12,35-36, capitolo che fa parte dei preliminari dell’ultima Pasqua:

Allora Gesù disse loro: «Ancora per poco tempo la luce è tra voi. Camminate mentre avete la luce, perché le tenebre non vi sorprendano; chi cammina nelle tenebre non sa dove va. Mentre avete la luce, credete nella luce, per diventare figli della luce» (Gv 12,35-36).

Anche in questo caso, non è l’esperienza umana che determina cosa è giorno e cosa è notte: Gesù rivolge al lettore l’invito ad accedere all’ordine del credere (“credete nella luce”) per cambiare modo di pensare e di concepire le cose, lo stesso invito che rivolgerà a Marta in v. 25. Nell’analisi di Delorme e Thériault (2020), gli autori individuano un cambiamento di piano: anche se Gesù parla di ore, di giorno e di notte, non sta facendo riferimento a una durata cronologica abituale. Come nel caso precedente della relazione tra vita e morte, si riferisce a una temporalità che coincide con quella della manifestazione della gloria di Dio e, quindi, la decisione di partire per

³⁰ Così definito in Delorme e Thériault (2020) mentre in Pénicaud (2013) viene utilizzato il termine “parabola”.

la Giudea non è un semplice ritorno – cioè il ristabilirsi di una situazione precedente – perché c'è un altro obiettivo che guida questo viaggio: dover risvegliare Lazzaro.

L'analisi di Genuyt (1986a) arriva allo stesso risultato ma attraverso un percorso differente. Il dialogo tra Gesù e i discepoli (vv. 7-12) pone l'accento su quale sia il momento migliore per un'eventuale partenza. Il proverbio con cui risponde Gesù permette di individuare da una parte un momento favorevole alla partenza – il 'giorno' – a cui corrisponde la sicurezza del restare in Giordania voluta dai discepoli; e dall'altra, un momento sfavorevole in cui si rischia di inciampare – la 'notte' – da mettere in relazione con il pericolo di tornare in Giudea, mettendo a rischio la vita di tutti. In v. 11, Gesù però propone una divisione ternaria del tempo che si sostituisce alla divisione binaria 'giorno/notte' precedente. Gesù, infatti, aggiunge un tempo presente che non appartiene a nessuno dei due intervalli temporali citati.

C'est ce troisième temps, temps du départ pour le réveil, qui interdit de comprendre la venue en Judée comme un retour qui annulerait les effets de l'aller, de même que la nuit, où l'on bute, annulerait le bénéfice du jour. Jour et nuit, aller et retour, ne sont pas deux contraires qui se neutraliseraient, bien qu'ils soient opposés : ils se conjuguent dans un moment de vérité (Genuyt 1986a, p. 23).

È grazie a questo tempo presente, il tempo della verità, che la partenza per la Giudea può non essere percepita come un ritorno che andrebbe a ripristinare la situazione di pericolo precedente. La partenza e il ritorno in Giudea non sono più due alternative che si escludono a vicenda ma, in un'ottica processuale, sono il passaggio per giungere alla manifestazione della gloria di Dio. Infatti, sia Lazzaro che Gesù dovranno affrontare la morte, ed è grazie a questi due avvenimenti che la gloria di Dio potrà manifestarsi. Come scrive Genuyt: "si quelqu'un marche la nuit, il bute, et cette chute crée l'événement, quelque chose arrive qui vaut la peine d'être raconté, – les récits sont faits pour ça" (ibidem).

Con il v. 11, Gesù torna a parlare dell'amico Lazzaro e si apprende che non si tratta di un'amicizia esclusiva ma è libera, aperta e condivisa da tutto il gruppo ("il nostro amico"). Con questa frase, Gesù afferma che Lazzaro si trova nello stato del sonno solo temporaneamente perché sarà proprio lui a svegliarlo: ricorre quindi all'utilizzo di una metafora in cui sostituisce alla 'morte' il 'sonno', cosa che viene chiaramente esplicitata dal narratore in v. 13. I discepoli, però, possono interpretare l'affermazione di Gesù solo attraverso la propria esperienza: restano ancora legati all'opposizione binaria

‘vita/morte’, il ‘sonno’ viene letto come un segno di guarigione dell’amico malato, cioè come progressivo allontanamento dalla ‘morte’ e lento ricongiungimento alla ‘vita’ (Delorme, Thériault 2020). Per questo motivo, contestano al Maestro l’utilità di raggiungere Lazzaro dato che “se si è addormentato, si salverà” (v. 12). L’intervento del narratore in v. 13 sottolinea l’incomprensione dei discepoli e indica al lettore l’errore interpretativo compiuto. Come risultato, l’interpretazione del lettore si differenzia e distacca da quella dei discepoli. È un insegnamento: senza la luce dell’illuminazione divina, tutte le interpretazioni delle parole di Gesù sono destinate a fallire (Pénicaud 2013). A Gesù non rimane che esplicitare “apertamente” la situazione e chiarire ogni dubbio, una chiara richiesta ad aprire le orecchie e gli occhi: l’enunciato informativo (v. 14) non cancella la pertinenza della metafora usata in precedenza. Infatti, Gesù parla della morte come una ‘dormizione’, uno stato temporaneo che può ricoprire due stati, il ‘sonno’ o la ‘morte’ (GDLI, vol IV, p. 970)³¹, ma che non può essere ridotta a uno solo dei due. Secondo la logica di Gesù, parlare di dormizione mantiene aperta la possibilità del ‘risveglio’, relazione essenziale attraverso cui questo stato deve essere compreso (Genuyt 1986a; Delorme, Thériault 2020). Quella che propone Gesù è una nuova divisione ternaria: nel tempo della ‘vita’ e nel tempo della ‘morte’ introduce l’evento del risveglio, che può verificarsi in entrambi e che impedisce alla morte di neutralizzare la vita, nonostante l’opposizione dei due termini (Genuyt 1986a)³². La possibilità del risveglio e del potervi assistere dei discepoli genera in Gesù uno stato di gioia. Il credere (v. 15: “affinché voi crediate”) è ciò che permette di accedere a quel piano di discorso proposto da Gesù e di abbandonare la visione corrente delle cose per affrontare con un nuovo sguardo le problematiche più urgenti dell’essere umano: tutto il suo agire è finalizzato al credere e solo attraverso la fede i discepoli possono e assistere alla manifestazione della gloria di Dio e del Figlio (Genuyt 1986a; Delorme, Thériault 2020). Il viaggio in Giudea e il risveglio di Lazzaro hanno quindi una doppia finalità: da una parte, sottolineano l’importanza dei legami di amicizia, andando quindi ad annullare quell’apparente mancanza di interesse nei confronti dell’amico – anzi, è un modo per il testo di sottolineare il vincolo d’amore che lega il divino all’uomo

³¹ Oggi, il termine ‘dormizione’ viene utilizzato solo in relazione alla festa dell’Assunzione, chiamata anche *Dormizione della Vergine*, per indicare “il passaggio della Vergine dalla vita terrena a quella celeste (inteso come avvenuto quasi mediante il sonno, cioè in modo diverso dalla morte)” (GDLI, vol. XVIII, p. 970).

³² L’ambivalenza del termine ‘dormizione’ consente di avere due varianti della divisione ternaria individuata. Genuyt (1986a) propone ‘vita-morte-risveglio’, mentre Delorme e Thériault (2020) propongono ‘vita-sonno-risveglio’.

(Pénicaud 2013). Dall'altra, è il modo che permette ai discepoli di aprirsi al credere, di riconoscere in Gesù la Parola viva che chiama alla vita (ivi).

L'ultimo versetto di questa sequenza vede un nuovo personaggio che emerge dall'anonimato del gruppo e prende la parola: si tratta di Tommaso, di cui il narratore specifica anche il soprannome "Didimo", che in greco significa 'gemello'³³. Su questo significato, Delorme e Thériault (2020) si soffermano in modo particolare. Il gemello è colui "che ha la stessa origine, gli stessi caratteri, le stesse qualità; che è simile o equivalente o eguale" (GDLI, vol. VI, p. 638) e che, per questa sua somiglianza, può indurre in errore: "il ressemble à l'autre, mais il cache l'autre" (Delorme, Thériault 2020, p. 30). In questo caso, Tommaso propone un'immagine leggermente travisata di Gesù: rivolgendosi agli altri, dice di seguire il Maestro per "morire con lui", inducendo in errore i suoi compagni perché il Maestro non ha mai voluto che i suoi discepoli andassero incontro alla morte. Tommaso è ancora fortemente legato all'alternativa 'vita/morte' e vede nel ritorno in Giudea il ripristino della situazione di pericolo precedente, che può solo portare il gruppo davanti alla morte.

In conclusione, in questa prima sequenza è possibile individuare due percorsi figurativi differenti. Il primo si sviluppa intorno alle figure delle due sorelle e dei discepoli, nonostante le divergenze dei loro interessi. Tutto ruota intorno a una concezione alternativa di tempi e azioni: andare o tornare, giorno o notte, malattia o guarigione, vita o morte. Il secondo, invece, emerge dalle parole e dalle azioni di Gesù, che offre una terza via alle opposizioni precedenti, cioè la possibilità di partire di nuovo, senza ristabilire la situazione antecedente; di camminare nella luce di Cristo anche in condizioni notturne; infine, la possibilità di risvegliarsi dalla morte e di godere della gloria di Dio (Genuyt 1986a, Delorme, Thériault 2020).

3.1.2. Secondo spostamento: la difficoltà di raggiungere la tomba (vv. 17-37)

All'inizio della seconda sequenza (vv. 17-19), il narratore anticipa al lettore delle informazioni che possono essere utili per interpretare al meglio i fatti successivi: Gesù è arrivato al villaggio di Betania, poco distante da Gerusalemme, ma trova Lazzaro già morto da quattro giorni, molto probabilmente deceduto poco dopo aver ricevuto notizia della sua malattia. Il villaggio dove sono Marta e Maria è il luogo in cui si

³³ Anche il nome Tommaso, in aramaico, ha lo stesso significato e crea così una ridondanza. Giovanni affianca sempre la traduzione greca al nome di Tommaso, come accade nell'episodio dell'apparizione di Gesù ai discepoli (Gv 20,24-29).

consuma il tempo del lutto, quell'esperienza comune di riti e pratiche di consolazione che normalmente si devono osservare in queste occasioni. Si tratta di un tempo intermedio che cerca di ripristinare il passato perduto, e opera sulla base di una logica binaria: o si rimane bloccati in quel passato rimpianto e che non si riesce più a dimenticare, oppure ci si abitua alla nuova situazione e si comincia a vivere in un altro modo (Delorme, Thériault 2020). In questa sequenza, Gesù non si trova all'interno del villaggio e quindi non prende parte a questo tempo del lutto insieme al resto della comunità.

Nonostante ancora non sia all'interno del villaggio, il testo già indica il punto di arrivo dello spostamento di Gesù (v. 17: "trovò Lazzaro che già da quattro giorni era nel sepolcro"): tutta la narrazione, in verità, è orientata verso la tomba di Lazzaro. Si noterà che il ritardo dovuto agli incontri con Marta e Maria per raggiungerla, è necessario ad ottenere un lettore competente e comprendere il punto di vista di Gesù che vuole ribaltare la visione abituale delle cose.

Gesù viene raggiunto da Marta, che lascia di sua iniziativa la casa dove stava per andargli incontro, mentre Maria rimane presso la loro dimora (v. 20). Il testo presenta due forze che si scontrano: lo spostamento di Gesù verso la tomba di Lazzaro viene ostacolato da un altro spostamento uguale e contrario, quello di Marta, che lo obbliga a fermarsi. Si verifica qui un'inversione rispetto alla sequenza precedente: se prima era Gesù a imporre un ritardo nel raggiungere Lazzaro mentre le due sorelle chiedevano un arrivo precipitoso, ora entrambe – in due momenti diversi – fanno ritardare Gesù e impongono una distanza tra lui e la tomba del fratello, si pongono come due ostacoli da superare (Genuyt 1986a). È interessante notare che da questo versetto iniziano a emergere delle differenze tra le due sorelle, fino ad ora considerate come un unico attante: Marta decide di sottrarsi al tempo del lutto e di raggiungere Gesù fuori dal villaggio; Maria, al contrario, rimane nella loro casa ad osservare i riti e le pratiche legate al tempo del lutto.

I due incontri presentano anche delle similarità: avvengono nello stesso luogo anche se in due momenti successivi; entrambe le sorelle vanno incontro a Gesù ma Marta compie questo gesto di sua iniziativa, mentre Maria viene avvisata dalla sorella che Gesù la chiama; davanti a lui, le due sorelle esordiscono dicendo la stessa cosa ma con una piccola variante sintattica, pertinente nelle analisi di Genuyt (1986a) e Delorme e

Thériault (2020)³⁴; infine, Marta intrattiene con Gesù un dialogo, mentre Maria non parla e lascia che siano le sue emozioni a esprimersi.

L'incontro si apre con Marta che non nasconde a Gesù il proprio rammarico e gli rimprovera, neanche troppo velatamente, di non essere stato presente per salvare il fratello. Non cerca una giustificazione al suo ritardo perché la situazione poteva avere solo due alternative: o la presenza di Gesù avrebbe salvato Lazzaro; oppure, come si è verificato, la sua assenza avrebbe avuto come effetto la morte del fratello. Nella reazione di Marta è possibile notare un meccanismo che spesso si attiva quando si assiste alla morte di una persona cara, cioè la ricerca di qualcuno a cui dare la colpa: è un comportamento estremamente umano, dovuto allo stato di sconforto dominato dal sentimento, in cui il lettore non fatica a riconoscersi. L'attesa di Marta e della sorella è stata delusa perché entrambe faticano a conciliare l'amore di Gesù per Lazzaro con l'assenza al suo capezzale (Genuyt 1986b) e si crea un contrasto tra l'attore Gesù e il ruolo tematico ad esso attribuito. Si possono individuare due ragioni di questo contrasto: da una parte, il ritardo di Gesù che si contrappone ai valori previsti dall'amore nei confronti di una persona cara; dall'altra, l'attribuzione al Maestro da parte delle due sorelle del potere di guarire ma non di un potere sulla morte (Genuyt 1986a). Infatti, Gesù ha già dato prova più volte di guarigioni³⁵ ma non è mai successo che intervenisse rispetto a una situazione che si pone al di fuori della "cerchia dei vivi". Inoltre, l'assegnazione a Gesù del potere di guarigione è confermata dall'utilizzo del condizionale, che apre a un tempo e a un luogo ipotetici, oggetto del disappunto di Marta, contrapposto al tempo della morte che non viene accettato: il desiderio rimane legato all'oggetto d'amore perduto.

Il discorso di Marta prosegue in v. 22 "«[...] Ma anche ora so che qualunque cosa tu chiederai a Dio, Dio te la concederà». Con in mente questa ipotesi, Marta si aggrappa a un sapere pregresso relativo al potere della preghiera di Gesù: essendo *illimitata, incondizionale* ("qualunque cosa chiederai") e 'semiautomatica', rivolge al Maestro una preghiera astratta, senza specificarne il beneficiario, mossa da una speranza vaga; attende che questo potere 'magico' agisca (Delorme, Thériault 2020, p. 34). Non si tratta

³⁴ Le versioni italiana e francese del Vangelo di Giovanni correntemente in uso non presentano questa variazione. Si farà quindi riferimento alla versione del brano che compare in Delorme e Thériault (2020), la stessa che analizza anche Genuyt (1986a).

³⁵ Nel Vangelo di Giovanni, il brano della resurrezione di Lazzaro si trova alla fine di una serie di miracoli compiuti da Gesù, tra cui la guarigione di un infermo alla piscina di Betzà (Gv 5,1-18) e del cieco nato (Gv 9,1-41).

quindi di una preghiera che muove dalla fede ma da un ragionamento concreto: ricorrendo alla ragione, Marta si appella a un sapere per trovare un'alternativa al tempo presente. Si può pensare un ragionamento simile: attraverso la preghiera, chiedo a Gesù qualcosa, senza specificare cosa, perché non è necessario dato che sicuramente lui può agire su tutto grazie al suo potere illimitato. La situazione non può che migliorare.

La risposta di Gesù sposta l'attenzione su Lazzaro, il beneficiario della preghiera di Marta: "«Tuo fratello risorgerà»" (v. 23). Da una parte, l'affermazione di Gesù riporta Marta alla realtà e la allontana dalla situazione ipotetica a cui si aggrappa. Dall'altra, si presenta sottoforma di una promessa che fa appello al credere di Marta, riorienta l'attesa verso un avvenire assicurato e pone Lazzaro su un nuovo programma, aprendo una speranza di vita (Genuyt 1986a; Pénicaud 2013); Gesù, però, non indica l'operatore di questa trasformazione.

Marta, tuttavia, non prende le parole di Gesù come una promessa ma come la conferma di un sapere pregresso (v. 24: "[...] «So che risorgerà nella risurrezione dell'ultimo giorno»", corsivo mio) e condiviso dalla comunità a cui appartiene, allontanandosi nuovamente dalla specificità della situazione. La speranza nel futuro che dichiara Marta è effetto di questo sapere acquisito, non delle parole di Gesù, da cui deriva l'atteggiamento distaccato, teorico e organizzato, dal presente. Inoltre, Marta non riserva a Gesù alcun ruolo specifico nell'atto della resurrezione e per questo motivo non gli rivolge alcuna richiesta, non tenta di persuaderlo e di essere l'operatore di questo programma (Genuyt 1986a).

La risposta di Gesù è perentoria: "[...] «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno. [...]»". Le sue parole, ancora una volta, insistono sul presente e, soprattutto, introducono un cambio radicale di prospettiva. La prima cosa da notare è che il destinante coincide con l'oggetto comunicato: Gesù non attribuisce a sé stesso una qualità ma un nome d'azione³⁶. In questo senso, dicendo di essere la resurrezione e la vita, Gesù sta affermando di *essere un fare attivo* (Delorme, Thériault 2020, p. 35), che può essere parafrasato in 'Sono ciò che faccio accadere, sono ciò che dono, cioè la resurrezione e la vita'³⁷. Questa affermazione è anche la rivendicazione di una competenza da parte

³⁶ Per una definizione dei nomi d'azione si rimanda all'Enciclopedia dell'Italiano, ad vocem (Fiorentino 2010).

³⁷ Possiamo inoltre individuare una metonimia, in cui i due termini si basano su un rapporto di causa-effetto: io sono la resurrezione e la vita = io sono colui che permette la resurrezione e dona la vita.

del destinante; infatti, 'resurrezione' è un termine d'azione e rappresenta il passaggio dalla vita alla morte, ma può anche essere letto sul piano operativo come 'vivificazione', 'comunicazione di parole di vita'. Per tale motivo, il potere del destinante concerne tutti i tempi – il tempo della morte e il tempo della vita – e si estende indistintamente sia sui morti perché li riporta alla vita, sia sui vivi perché comunica loro parole di vita (Genuyt 1986a). Non è la prima volta che Gesù usa una formula simile, si tratta della stessa presente in Gv 6,35: "Gesù rispose loro: «Io sono il pane della vita; chi viene a me non avrà fame e chi crede in me non avrà sete, mai! [...]»". Anche in quest'altro versetto, Gesù sta rivolgendo una promessa al suo destinatario che lo impegna a mantenere quello che dice. Il credere del destinatario – quindi il credente, "chi crede in me" – va interpretato non solo come approvazione a ciò che è stato detto ma come risposta attiva del credente a tale promessa. Si possono individuare due figure del credere, il *credere in* e il *credere che*: questi due comportamenti implicano da una parte la fiducia del destinatario nella competenza del destinante (*credere in*), dall'altra l'attesa dell'oggetto promesso (*credere che*). Poiché però, come è stato visto in precedenza, il soggetto operatore e l'oggetto promesso sono una cosa sola, allora *credere in* colui che dice di essere la resurrezione e la vita coincide con il *credere che* c'è una vita dopo la morte, cioè coincide con l'attesa della vita, e questi due comportamenti si fondono nel credente. Come scrive Genuyt, "Le croire est donc plus que la simple condition de la vie puisque la relation inter-subjective recouvre la relation sujet-objet. En croyant, le sujet est actualisé dans son vouloir être" (1986a, p. 27). La relazione che si instaura tra il soggetto operatore e il credente non viene interrotta dalla morte, che rimane comunque una possibilità ("anche se muore"): è il credere che permette di attraversare il tempo della morte, accedendo così alla vita eterna.

Gesù conclude il suo intervento ponendo una domanda a Marta: "«[...] Credi questo?»" (v. 26). Gesù conferma il cambio di prospettiva che ha appena dichiarato e conferma di avere un ruolo e una competenza che Marta non aveva previsto. Con questa domanda, Gesù riporta al centro Marta invitandola a compiere un atto di fiducia che per andare oltre la sicurezza della conoscenza in cui si rifugia, la invita a passare dal regime del sapere a quello del credere. Infine, Delorme e Thériault si soffermano sulla traduzione francese dell'espressione 'credere *in* me', che può essere meglio tradotta con 'credere *verso* di me' o 'credere *presso* me'. Questa versione mette in luce un movimento, uno slancio del destinatario verso il destinante: Gesù non chiede a Marta soltanto di credere

alle sue parole ma di compiere un atto di riconoscimento che la conduca a lui, che la porti a far parte in qualche modo della sua cerchia (Delorme, Thériault 2020)³⁸.

La risposta di Marta (v. 27) non è relativa alla precisa domanda posta da Gesù ma si tratta di una vera e propria professione di fede, la prima che si incontra in tutto il Vangelo di Giovanni e che esprime la fede delle comunità giovannee³⁹ (ivi).

Come già anticipato, l'incontro con Maria presenta alcune differenze rispetto a quello precedente con la sorella. Prima di tutto, nel testo emerge che Maria è chiamata da Gesù, anche se viene omesso questo momento: è Marta che diventa messaggera per conto del Maestro e viene mandata a riferire alla sorella il suo messaggio "di nascosto" (v. 28). In questo caso, la rapidità con cui Maria "si alzò subito" (v. 29) e "in fretta" (v. 31) non ha una spiegazione più profonda come per lo spostamento di Gesù nella prima sequenza, ma attesta l'intenso desiderio della donna di incontrare il Maestro, ancora fermo fuori dal villaggio dove aveva incontrato Marta. I Giudei, non avendo sentito il messaggio portato dalla sorella, fraintendono il motivo per cui Maria lascia velocemente la casa e la seguono. Questo malinteso apre la possibilità a due percorsi differenti. Il primo è guidato dal compianto per l'oggetto perduto: poiché Lazzaro è morto, i Giudei sono convinti che l'unico motivo possibile dell'allontanamento di Maria sia la necessità di piangere sulla tomba del fratello, marca del passato perduto e rimpianto. Il secondo percorso, invece, è l'incontro con Gesù, guidato da un desiderio che non è fisso sul passato perduto ma che si rivolge verso qualcosa che ancora non si conosce: è la parola di Gesù che chiama e attira verso un ordine di valori ancora sconosciuto, ai quali il destinatario è disposto ad accordarsi (Delorme, Thériault 2020). L'incontro tra Maria e Gesù (vv. 32-37) si apre con una frase molto simile a quella con cui esordisce la sorella Marta⁴⁰. Nella versione del Vangelo di Giovanni analizzato in

³⁸ Ampliando il confronto a tutto il Vangelo di Giovanni, è possibile comprendere meglio la portata di questo invito rivolto a Marta. Questo 'credere verso me' di Gesù può essere letto come un invito a seguirlo, cioè "Andare dietro qualcuno che avanza per primo e che fa da guida, indicando la strada" (Barberi Squarotti 1996, p. 504) per diventare sua discepola. Esattamente come accade in Gv 1,43, quando Gesù incontra Filippo e lo invita a seguirlo ("Il giorno dopo Gesù volle partire per la Galilea; trovò Filippo e gli disse: «Seguimi!»"), a cui succede un atto di riconoscimento: "Filippo trovò Natanaele e gli disse: «Abbiamo trovato colui del quale hanno scritto Mosè, nella Legge, e i Profeti: Gesù, il figlio di Giuseppe, di Nàzaret» (Gv 1,45).

³⁹ Per 'comunità giovannea' si intende la comunità ecclesiastica la cui guida è ascrivita alla figura di Giovanni evangelista, al quale sono attribuiti gli scritti neotestamentari del Vangelo, le tre Lettere e l'Apocalisse. Per approfondire cfr. Fioravanti (2004).

⁴⁰ Nelle versioni della Bibbia italiana (CEI, 2008) e della Bibbia francese (AELF, 2013 online), la frase di esordio delle due sorelle non presenta alcuna differenza ("«Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto!»; «Seigneur, si tu avais été ici, mon frère ne serait pas mort»").

Genuyt (1986a) e in Delorme e Thériault (2020), la frase pronunciata da Marta è “Signeur, si tu avais été ici, *ne serait pas mort mon frère*” (Delorme, Thériault 2020, p. 31, corsivo mio), mentre Maria dice “Signeur, si tu avais été ici, *à moi ne serait pas mort le frère*” (ibidem, corsivo mio). La traduzione francese presenta quindi uno spostamento del possessivo tra la prima e la seconda frase (“...mon frère” / “à moi...le frère) e segue nel modo più fedele possibile la versione originale greca. Questa differenza minima nei significanti modifica fortemente il contenuto delle due frasi, aggiungendo una sfumatura al legame comunicato: anche se in entrambi i casi le due sorelle stanno annunciando la morte di Lazzaro, Marta comunica la morte ‘di un fratello’ mentre Maria ‘del fratello’ (Genuyt 1986a). L’affiliazione di Lazzaro a cui fanno riferimento non è la stessa perché Marta sta parlando del fratello come membro di una comunità; invece, Maria si sta riferendo allo stretto legame di parentela che li ha uniti in vita. Già nelle sue parole, Maria rivela di percepire la morte del fratello in modo più potente, perdita che invece Marta filtra attraverso un sapere pregresso sulla resurrezione dell’ultimo giorno. L’atteggiamento delle due sorelle è rivelatore in tal senso perché se Marta argomenta e verbalizza il dolore della perdita, Maria lo somatizza nel corpo (Delorme, Thériault 2020). Maria si presenta quindi come una donna ‘spezzata’, divisa tra la morte del fratello che la inghiotte completamente e la chiamata di Gesù che, invece, la attira ‘di fretta’ a sé.

La comunicazione tra Maria e Gesù avviene su un piano differente rispetto a quella avvenuta con Marta, non usa parole ma si consuma nei corpi dei due interlocutori. Maria cade ai piedi di Gesù, piegata dal dolore provato, inizia a piangere e con lei anche i Giudei che l’hanno seguita. Il gesto di Maria di gettarsi ai piedi di Gesù è un dettaglio che viene anticipato anche all’inizio del brano evangelico. Il narratore, infatti, fa riferimento a un episodio in cui la donna si comporta allo stesso modo, cioè l’episodio della cena di Betania quando Maria cosparge i piedi di Gesù con profumo di nardo e li asciuga con i suoi lunghi capelli (Gv 12,1-11). Nei due episodi – l’incontro fuori dal villaggio e la cena di Betania – Maria assume la stessa posizione davanti a Gesù e quest’ultimo, entrambe le volte, non si sottrae a essa. Questo perché per Lui le due situazioni sono la possibilità di dimostrare il suo amore: nel primo caso, dimostra il suo grande affetto per Lazzaro e le due sorelle – a cui il testo evangelico fa più volte riferimento e di cui la risurrezione dell’amico ne è la prova concreta; nel secondo caso, l’uso del profumo di nardo è sia l’omaggio di Maria a Gesù sia il simbolo dell’amore senza misura di Cristo per l’umanità: anticipa la sua passione e risurrezione, cioè il

dare la vita per l'uomo e l'amore che vince la morte⁴¹. Infatti, Gesù stesso fa riferimento alla sua morte dicendo proprio a Giuda Iscariota “«Lasciala fare, perché essa lo conservi per il giorno della mia sepoltura. I poveri infatti li avete sempre con voi, ma non sempre avete me»” (Gv 12,7-8).

Ritornando all'analisi del testo, dopo questo gesto di Maria, Gesù si commuove profondamente: nel brano francese “[Jésus] frémit en esprit et se troubla lui-même” (Delorme, Thériault 2020, p. 31), che possiamo tradurre come “lui stesso fremette nello spirito e si turbò”⁴². Il verbo greco che viene tradotto in francese con *fremir* è *embrimaomai* che da Delorme e Thériault viene definito “«émettre un son de la voix qui reste sans parole». [...] il évoque le son guttural que le corp exprime quand la parole ne vient pas” (ivi, p. 38). La reazione di Gesù non è visibile e si consuma nel profondo del suo essere (it. “profondamente”; fr. “en esprit” v. 33). Gesù, di fronte a questo sconvolgimento emotivo, non è un soggetto passivo come invece lo è Maria, bloccata nel lutto e schiacciata dal dolore. Anzi, il suo ‘fremere’ è legato alla volontà di raggiungere il luogo della sepoltura, ciò che prova è uno stimolo ad agire: Gesù non è orientato al passato ma è rivolto nel tempo verso l'immediato futuro, e nello spazio verso la tomba (ivi). Questo lo porta quindi a domandare dove sia stato posto Lazzaro e i Giudei lo invitano ad andare a vedere il luogo della sepoltura (v. 34: Gli dissero: «Signore, vieni a vedere!») ma Gesù si lascia andare in un pianto. Le lacrime sono una risposta al turbamento interiore che lo aveva colto ma che può essere mal compresa. Infatti, il gruppo dei Giudei interpreta in modo differente questo pianto. Alcuni lo interpretano come un segno del grande affetto che Gesù provava nei confronti dell'amico Lazzaro: l'uso del verbo all'imperfetto (“come l'amava” v. 35) riconduce Gesù a quel tempo passato e perduto, in cui il pianto è manifestazione del dolore provato. Invece, alcuni muovono una critica nei confronti di Gesù: il suo è il pianto di chi ha guarito degli estranei (“ha aperto gli occhi al cieco” v. 37) ma non ha salvato una persona a lui tanto cara. Anche in questa interpretazione, l'attenzione dei Giudei è rivolta al passato perduto; inoltre, il riferimento al miracolo del cieco nato (Gv 9,1-41) stabilisce un legame con la sequenza successiva, di cui parleremo più avanti.

Quindi, secondo il ragionamento dei Giudei – e delle due sorelle – l'amore provato da Gesù avrebbe dovuto implicare l'evitamento della morte a qualunque costo; l'allontanamento di Lazzaro dalla malattia attraverso la guarigione sarebbe stata la

⁴¹ Per un approfondimento sull'unzione di Betania e sul ruolo del profumo in questo episodio cfr. Reynier (1994), Martelli (2009).

⁴² Traduzione mia.

forma concreta di questo amore. Al contrario, la morte di Lazzaro può essere interpretata come il risultato dell'indifferenza o dell'abbandono di Gesù.

3.1.3. Terzo spostamento: Gesù al sepolcro e il risveglio di Lazzaro (vv. 38-44)

La terza sequenza (vv. 38-44) si apre con l'arrivo di Gesù al sepolcro, una grotta il cui ingresso è stato bloccato con una pietra. Il testo sottolinea nuovamente lo stato emotivo di Gesù con l'utilizzo del verbo *fremir* – nella versione italiana *commuoversi* – e crea quindi un legame tra il turbamento provato e il desiderio di recarsi nel luogo dove è stato posto il corpo del suo amico (Delorme, Thériault 2020). La sequenza si organizza intorno a tre ordini impartiti da Gesù.

Il primo riguarda la pietra che chiude il sepolcro: “Disse Gesù: «Togliete la pietra!»” (v. 39). Questo episodio sembra essere solo un momento preparatorio all'uscita di Lazzaro dal sepolcro; l'opposizione di Marta, tuttavia, sottolinea l'importanza di questa azione. Marta, infatti, si oppone alla richiesta di Gesù e afferma che il corpo di Lazzaro “«[...] manda già cattivo odore: è lì da quattro giorni»” (v. 39): da parte sua, la pietra è l'elemento che permette al mondo dei morti di non inquinare⁴³ quello dei vivi; la pietra ostacola la fuoriuscita del 'cattivo odore', ormai diventato ripugnante dopo quattro giorni. Il vero ostacolo incontrato da Gesù, tuttavia, non è la pietra in sé e si nasconde proprio nelle parole di Marta: si tratta della resistenza dei vivi nel pensare la possibilità di un passaggio tra la vita e la morte. Ciò che è vivo un giorno morirà, ma ciò che è morto non potrà tornare in vita e i morti devono essere relegati in un luogo non accessibile ai vivi. Come nel caso del miracolo del cieco nato, in cui Gesù ha aperto gli occhi dell'uomo che bloccavano la vista, anche in questo caso Gesù deve aprire un passaggio: la pietra raffigura l'ostacolo da rimuovere per permettere alle sue parole di raggiungere l'interno del sepolcro e, quindi, il mondo dei morti (Delorme, Thériault 2020). Gesù si rivolge quindi a Marta facendo riferimento al loro discorso precedente: “«Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?»” (v. 40). Gesù le sta chiedendo nuovamente di abbandonare il regime del sapere e di passare a quello del credere perché è solo quest'ultimo che permette di superare la separazione tra la vita e la morte e poter assistere alla gloria di Dio. L'ordine di Gesù viene ascoltato e la pietra viene rimossa. A questo punto l'opera di Dio è già compiuta: Gesù rende grazie al Padre come se la rimozione della pietra fosse l'atto decisivo, come se avesse raggiunto

⁴³ Si riprende il verbo usato da Delorme e Thériault, ‘polluer’ (2020, p. 40).

l'oggetto a lungo perseguito, cioè l'aver stabilito una nuova rete di relazioni tra la vita, la morte e la gloria di Dio (Genuyt 1986a). Questa glorificazione pubblica del Padre ha come obiettivo destare l'attenzione dei testimoni e far sì che credano alla sua missione, cioè che lui sia l'Inviato di Dio, e diventino consapevoli dell'esistenza di un modo differente di concepire la relazione tra la vita e la morte.

Il secondo ordine di Gesù è rivolto a Lazzaro: "Detto questo, gridò a gran voce: «Lazzaro, vieni fuori!». Il morto uscì, i piedi e le mani legati con bende, e il viso avvolto da un sudario" (vv. 43-44). Si rivolge a Lazzaro come se parlasse a una persona viva e in grado di sentire le sue parole ma il testo non descrive un uomo 'vivo'. Anzi, Lazzaro non viene presentato proprio nel suo stato mortale ("il morto uscì") e non viene detto come raggiunge l'uscita del sepolcro, dato che porta su di sé tutti i segni della morte – mani e piedi legati assieme da bende e il sudario – che, bisogna supporre, gli impediscono di camminare e vedere (Delorme, Thériault 2020). Nonostante ciò, alcuni tratti rimandano invece ad una persona vivente: Lazzaro sente la chiamata di Gesù, obbedisce al suo ordine ed esce dalla tomba. Ciò porta a ridefinire lo statuto della morte, che assume invece la sfumatura di un risveglio, qualcosa di reversibile, proprio come aveva annunciato Gesù in v. 11. Questo passaggio dalla morte al risveglio non è da interpretarsi come un semplice viaggio di ritorno, la resurrezione non è solo un ristabilirsi dello stato di salute di Lazzaro perché egli ne esce trasformato e la compresenza di tratti riconducibili sia alla /vita/ sia alla /morte/ ne è la prova. Nonostante la grandiosità dell'evento, il testo non riporta né cosa accade a Lazzaro dopo l'uscita dal sepolcro né la reazione delle sorelle o dei discepoli.

Il terzo e ultimo ordine di Gesù è invece rivolto a coloro che sono presenti, affinché liberino Lazzaro dalle bende e lo lascino andare (v. 44). È il contrario di ciò che ci si aspetterebbe, cioè del cercare di ristabilire i legami della vita anteriore di Lazzaro. Le parole di Gesù sono rivolte ai vivi perché riguardano l'atteggiamento dell'uomo verso i propri cari defunti: sono un invito a staccarsi dal passato, dall'immagine, dai ricordi e dai rimpianti legati alla persona cara e ormai perduta, per godere appieno il dono di un'esistenza vivificata nel legame con la sorgente della vita (Delorme, Thériault 2020; Pénicaud 2013).

3.1.4. Una conseguenza funesta: la decisione del sinedrio (vv. 45-57)

Il capitolo 11 si chiude con una sequenza che non riguarda l'evento della resurrezione di Lazzaro in sé ma ne è diretta conseguenza, su cui si sofferma solo Genuyt (1986a, pp. 34-36). Si tratta del momento in cui il sinedrio condanna Gesù e da cui poi avrà origine tutta la narrazione della Passione di Cristo. I sacerdoti e i farisei decidono di riunirsi in sinedrio dopo essere venuti a conoscenza, grazie ad alcuni dei Giudei, dell'ultimo "segno" (v. 47) compiuto da Gesù. Il pericolo è concreto perché la forza liberatrice delle parole di Gesù porta numerose persone a credere, ad aprire gli occhi e le orecchie (Pénicaud 2013, p. 18), cosa che potrebbe attirare l'attenzione dei Romani e condurre alla distruzione del culto e della nazione. La parola di vita di Gesù che libera l'uomo (v. 44: "[...] «Liberàtelo e lasciàtelo andare»") viene interpretata dai sacerdoti e dai farisei in modo strategico – è necessario mettere a tacere Gesù per evitare una ritorsione dei Romani. Tuttavia, non è il loro potere 'terreno' a essere minacciato ma è invece il potere della morte sull'uomo. I sacerdoti e i farisei, oltretutto, non avendo la capacità di leggere l'opera divina della vita, interpretano gli eventi da una prospettiva umana, bloccata in una visione binaria che oppone la vita alla morte, senza alcuna terza alternativa.

Dal punto di vista attanziale, è possibile individuare delle similarità con la struttura individuata in precedenza. In questa sequenza, il popolo (o la nazione) svolge il ruolo di soggetto di stato, precedentemente occupato da Lazzaro, che subisce l'azione di altri attori (Genuyt 1986a, p. 34). Come Lazzaro era oggetto della preoccupazione delle due sorelle, qui il popolo lo è per il sinedrio e in entrambi i casi la morte è la minaccia che incombe. Tuttavia, se per Lazzaro era l'assenza di Gesù e del suo potere guaritore che preoccupava le due sorelle, nel caso del sinedrio è, al contrario, la sua presenza e la capacità di convertire numerose persone attraverso i suoi segni che rende concreto il pericolo. Le due sorelle e il sinedrio considerano la vicinanza di Gesù e la sua capacità di compiere "molti segni" in modo opposto: per le prime, la sua presenza e il suo potere sono desiderabili per la salvezza di Lazzaro; invece, per il sinedrio, la sua vicinanza e il suo potere sono un problema e un pericolo per la salvezza della nazione. Tuttavia, né la resurrezione di Lazzaro né la salvezza del popolo saranno realizzate secondo i calcoli di questi attori (ibidem).

Attraverso la profezia del sommo sacerdote Caifa (v. 49-50), si apprende che il programma narrativo dei farisei e dei sacerdoti è la salvezza del popolo e la raccolta dei figli di Dio che sono dispersi nel mondo, ma l'unico modo per ottenere ciò è attraverso la morte di Gesù. Ripercorrendo il testo, si può notare che la salvezza dell'uomo è il programma che il narratore attribuisce anche a Gesù (vv. 25-26) ma

nonostante sia il sinedrio sia il Maestro pongano l'attenzione sullo stesso oggetto, cioè il popolo, i due programmi non entrano in conflitto (ibidem). Questo accade perché per ottenere la salvezza del popolo, entrambi i programmi prevedono che Gesù vada incontro alla morte: per il sinedrio è la decisione necessaria a limitare le conseguenze delle azioni di Gesù; per quest'ultimo, invece, è l'estremo sacrificio⁴⁴ per il quale è stato inviato dal Padre (Gv 12,47: "Se qualcuno ascolta le mie parole e non le osserva, io non lo condanno; perché non sono venuto per condannare il mondo, ma per salvare il mondo").

Se la morte di Gesù è il mezzo attraverso cui raggiungere la salvezza del popolo, essa viene interpretata in modi differenti da parte del sinedrio, del sacerdote Caifa e del narratore. I sacerdoti e i farisei si riuniscono in sinedrio dopo aver ascoltato il racconto dei Giudei. Di questi, "molti" (v. 45) iniziarono a credere a Gesù dopo aver assistito alla resurrezione di Lazzaro; sicuramente alcuni, in un misto di fede e/o incredulità, riferirono il fatto ai farisei (v. 46). Il narratore afferma che è la "vista" dell'evento a determinare la loro fede (v. 45: "[...] alla vista di ciò che egli aveva compiuto, [...]") mentre, secondo le parole di Gesù, è la fede che dovrebbe invece guidare la vista (v. 40: "[...] «Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?»"). Genuyt (1986a, p. 31) trova conferma di questa inversione di causa-effetto tra visione e fede nelle diverse sfumature del verbo 'vedere' usate nel testo in lingua originale. Individua che in v. 45, parlando dei Giudei, viene usato il verbo *theorein* che può assumere diversi significati, tra cui 'essere spettatore, guardare, vedere, osservare'; ben diverso è il verbo *ôran* usato in riferimento alla gloria di Dio (v. 40), che può essere tradotto come 'vedere, guardare, mirare, conoscere, far prova di'. Ciò conferma che l'assistere a un evento come mero spettatore, insieme all'espressione "Molti dei Giudei [...] credettero in lui" (v. 45) è indice di una credenza fragile più che di vera e propria fede.

Il sinedrio decide per la condanna di Gesù sulla base della testimonianza dei Giudei e di un possibile scenario futuro dalle conseguenze catastrofiche (v. 48: "«[...] Se lo lasciamo continuare così, tutti crederanno in lui, verranno i Romani e distruggeranno il nostro tempio e la nostra nazione»"). L'intervento dei Romani, reale o possibile che sia, sarebbe dovuto alla perdita di controllo della situazione da parte delle autorità in carico. Secondo il sinedrio, quindi, l'analisi di ciò che potrebbe accadere oppone da una parte i valori della collettività rappresentati dalla 'nazione' e dall'altra i valori del

⁴⁴ Se si fa riferimento alla narrazione di tutti i Vangeli, sono numerosi gli episodi in cui Gesù predice la sua morte e resurrezione.

singolo rappresentati da 'Gesù' (Genuyt 1986a, p. 35). Su scale diverse⁴⁵, sia per i Romani sia per il sinedrio i valori della nazione non possono essere minacciati dalle azioni del singolo che ne mina l'autorità. La decisione di condannare a morte Gesù sorge da una sorta di quantificazione della vita, che vede scontrarsi il singolo individuo /uno/ verso il singolare collettivo /nazione/: il calcolo porta alla soppressione dell'unità a favore della salvezza del numero maggiore di individui.

L'incertezza del sinedrio su come agire di fronte a questa situazione porta Caifa a intervenire (vv. 49-50). Il sommo sacerdote afferma con forza che la rovina della nazione è inevitabile se si preferisce la vita di uno alla morte di tutti (v. 50: "«[...] Non vi rendete conto che è conveniente per voi che un solo uomo muoia per il popolo, e non vada in rovina la nazione intera!»"), conseguenza nefasta dell'intervento dei Romani se il sinedrio non decide al più presto come agire. Il ragionamento del sacerdote è logico e perfettamente calcolato, un bilancio perfetto di danni e benefici che può essere ricondotto alla valorizzazione critica di Floch (1995). Si tratta, infatti, della soluzione più 'conveniente', come leggiamo nel versetto del Vangelo. In altre parole, per ridurre i danni è meglio che un solo uomo perda la vita, in modo che molti possano beneficiare di una situazione pacifica, piuttosto che ritrovarsi con un intero popolo in disgrazia. Il sacrificio di uno per la salvezza di molti: si tratta dello stesso ragionamento di Gesù, anche se le motivazioni che portano a tale affermazione non possono che essere delle più diverse. Allora, dato che lo scontro tra Romani e Giudei risulta essere inevitabile se a Gesù non viene impedito di continuare a compiere miracoli, l'unica alternativa possibile è decidere tra la vita di un individuo e la vita della collettività. Anche nell'interpretazione di Caifa, per evitare la rovina del singolare collettivo /nazione/ è necessaria la soppressione del singolo, l'opzione più favorevole per le autorità (v. 49: "[...] è conveniente per voi [...]").

Il narratore, infine, attraverso quella che possiamo individuare come una riformulazione⁴⁶, esprime nuovamente la sentenza di Caifa e fornisce al lettore alcune informazioni al riguardo. Innanzitutto, il narratore utilizza il verbo *profetizzare* che, unitamente all'espressione "non lo disse da se stesso" (v. 51), invita il lettore a cogliere nella sentenza di Caifa una profezia. In questo senso, Caifa si fa solo portavoce della

⁴⁵ Se Gesù per il sinedrio è il "singolo" all'interno della nazione giudaica, la provincia della Giudea romana è per i Romani da considerarsi "singolo" all'interno del grande Impero Romano.

⁴⁶ Anche detta traduzione endolinguistica (Jakobson 1963, p. 57).

verità di un altro destinante che parla attraverso la sua bocca: questa scissione degli enunciatori implica una scissione del significato (Genuyt 1986a, p. 36). È plausibile che questo altro destinante sia lo stesso a cui fa riferimento Gesù e di fronte al quale si comporta come soggetto obbediente che si fa carico del proprio dovere:

[...] Per questo il Padre mi ama: perché io do la mia vita, per poi riprenderla di nuovo. Nessuno me la toglie: io la do da me stesso. Ho il potere di darla e il potere di riprenderla di nuovo. *Questo è il comando che ho ricevuto dal Padre mio* (Gv 10,17-18, corsivi miei).

Nei piani di Caifa, Gesù la vittima designata per il mantenimento dell'ordine sociale. Tuttavia, egli non assumerà su di sé il ruolo di capro espiatorio: si sposterà con i discepoli in una regione vicina (v. 54), ritirandosi dalla vita pubblica.

I valori della collettività nella profezia coincidono con quelli espressi nel programma di Caifa; vengono però integrati e classificati in un valore più alto a carattere universale, cioè l'unità dei figli di Dio dispersi. Genuyt (1986a, p. 36) nota che questa figura richiama i due gruppi di pecore che vengono riuniti in un unico gregge che ritroviamo nel discorso del Buon pastore in Gv 10,14-18:

Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, così come il Padre conosce me e io conosco il Padre, e do la mia vita per le pecore. E ho altre pecore che non provengono da questo recinto: anche quelle io devo guidare. Ascolteranno la mia voce e diventeranno un solo gregge, un solo pastore (Gv 10,14-16).

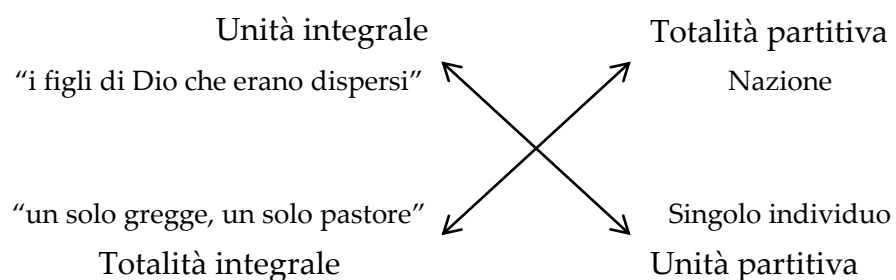
Così, dalla sentenza di Caifa alla profezia avviene uno slittamento dei programmi, dei ruoli degli attori e dei valori in questione. L'interpretazione del narratore, riformulando la frase di Caifa, ne rivela il carattere violento (v. 51: “[...] *doveva morire* per la nazione”, corsivo mio; si tratta di una circostanza inderogabile che non presenta alcuna alternativa) ma è attraverso questa rielaborazione che ne ribalta il senso: “ce ne pas en opposant violence à violence que la vérité triomphera, c'est au contraire en mourant pour la vérité (18,37), en martyr, que Jésus l'établira, jugeant le monde et justifiant sa cause” (Genuyt 1986a, p. 36). Il versetto a cui fa riferimento l'autore è il seguente:

Allora Pilato gli disse: «Dunque tu sei re?». Rispose Gesù: «Tu lo dici: io sono re. Per questo io sono nato e per questo sono venuto nel mondo: per dare testimonianza alla verità. Chiunque è dalla verità, ascolta la mia voce» (Gv 18,37).

In conclusione, nella profezia presentata dal narratore non è il numero degli individui che conta, come nel caso della decisione del sinedrio o della sentenza di Caifa, ma la qualità della relazione che vede opporsi i valori dell’/unità/ dei figli di Dio verso la /dispersione/. Il bene della nazione viene ridefinito sulla base di una nuova pluralità di individui che si identificano nel rapporto filiale con Dio. Il punto intorno a cui si può riunire questa pluralità è il *ritorno* di Gesù, cioè il Buon pastore che dona volontariamente la vita (Gv 10,18: “[...] Nessuno me la toglie: io la do da me stesso”). per le sue pecore affinché possano radunarsi, e che risorgerà (Gv 10,17 “do la mia vita, per poi riprenderla di nuovo”). Si annulla quindi l’opposizione tra il singolo individuo e la collettività: “diventeranno un solo gregge, un solo pastore” (Gv 10,16), ritrovandosi in una unità rinnovata e determinata dal rapporto con Dio.

Ripercorrendo le conclusioni di Genuyt, è possibile individuare il graduale costituirsi di un attante collettivo. Per concludere l’analisi, si propone quindi di applicare lo schema proposto da Greimas (1976, pp. 98-99).

- La decisione del sinedrio e la sentenza di Caifa ruotano intorno ad una scelta quantitativa (valorizzazione critica), che gioca a sfavore del singolo individuo (unità partitiva) per garantire la salvezza e l’integrità di una ‘collettività meno uno’ (totalità partitiva).
- La profezia presentata dal narratore, invece, compie un passo in più. Andando a riformulare la sentenza di Caifa, anch’essa fa riferimento alla scelta quantitativa – la soppressione del singolo individuo (unità partitiva) per la salvezza della ‘collettività meno uno’ (totalità partitiva) – ma ne mette in risalto anche il fattore coesivo, cioè la possibilità di riunire le singole unità disperse in una pluralità (unità integrale) che si riconosce nella relazione filiale con Dio. Tuttavia, solo attraverso il riconoscimento della figura di Gesù Risorto come vera e unica guida, questa nuova unità sarà in grado di superare le differenze (Gesù fa riferimento al doppio gregge de “le mie pecore” e “altre pecore che non provengono da questo recinto”) e divenire “un solo gregge” (totalità integrale).



3.2 La relazione tra la fede e la resurrezione di Lazzaro

La ricostruzione proposta delle analisi relative al capitolo 11 di Giovanni permette di individuare due questioni che meritano di essere approfondite: da una parte, come emerge il rapporto tra la vita, la morte e il risveglio; dall'altra quale relazione si stabilisce tra il *credere* e il *risorgere*. A questi interrogativi, Genuyt dedica gran parte del lavoro pubblicato sulla rivista «Lumière & Vie» (Genyut 1986b).

A conclusione dell'analisi è possibile notare che il testo alterna due universi di senso. Il primo, a cui appartiene la visione delle sorelle e dei Giudei, è marcato da un sistema binario che si basa sull'alternativa tra la vita e la morte; invece, il secondo, che viene proposto da Gesù, è contraddistinto sistema ternario, un'alternanza tra la vita e la morte a favore di una terza via, il risveglio. L'invito di Gesù, già dal v. 11 ("«Lazzaro, il nostro amico, si è addormentato; ma io vado a svegliarlo»"), è quello di cambiare sistema e passare dal primo al secondo. L'incomprensione dei discepoli, come abbiamo visto (cfr. § 3.1.1), nasce dal riferimento di Gesù alla dormizione. Da una parte, questa può essere interpretata sia come 'morte' sia come 'sonno riparatore'; da un punto di vista aspettuale, invece, la relazione imprescindibile che intrattiene con il risveglio scioglie ogni ambiguità. È, infatti, solo attraverso una ridefinizione della morte in relazione al risveglio che essa può essere interpretata come una dormizione (Genuyt 1986b, p. 67). La morte è infatti uno stato durativo che non può essere interrotto mentre il risveglio è un'azione terminativa; mettendo in relazione i due termini, la morte perde il suo carattere durativo e si ridefinisce nei termini di dormizione. Poiché il risveglio, in questo caso, è una chiamata (v. 43), allora la morte sarà uno stato che può subire una trasformazione, di un qualcuno che può essere destato dalla parola (ibidem)⁴⁷. La comparazione tra la morte e la dormizione è quindi possibile solo in questo caso. Così, se per 'essere destati' si intende la capacità di comprendere la parola di Gesù, allora l'essere risvegliati è un'operazione compatibile sia con lo stato della morte che con lo stato della vita.

Nella dichiarazione che fa a Marta (vv. 25-26: "«Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno [...]»") Gesù fa riferimento alla differenza tra il vivere e il morire, e non al sistema

⁴⁷ L'autore utilizza nel testo i termini *éveil* ("Action d'éveiller", *Le Robert micro*, ad vocem) e *réveil* ("Passage du sommeil à l'état de veille", *ivi*, ad vocem). Per differenziarli, sono stati tradotti rispettivamente con "destare" (anche intr. "essere destati", cioè "Svegliare, scuotere dal sonno", Vocabolario Treccani, ad vocem) e "risveglio" ("In senso proprio, come passaggio dal sonno alla veglia", *ivi*, ad vocem).

binario 'vita/morte'. Tra il vivere e il morire la differenza è insormontabile; tuttavia, come afferma Gesù, è possibile stabilire un legame tra i due affidandosi alla Sua parola. In questo modo, "C'est la parole à croire qui change la nécessité de la mort in «sommeil» et la facticité de la vie en «réveil», qui permet donc de vivre et de mourir *autrement*, pour la «vie éternelle»" (Genuyt 1986b, p. 68, corsivi originali). L'atto del credere, quindi, deve fronteggiare due situazioni, il vivere e il morire.

Il rinnovamento che porta con sé il credere, però, non risparmia l'uomo dalla morte. Ciò porta necessariamente a distinguere la resurrezione da un ripristino della vita precedente, e quindi da un suo prolungamento. La resurrezione, infatti, non è compatibile con il desiderio di immortalità – nel senso di possibilità di evitare la morte – a cui le sorelle di Lazzaro si aggrappano nel momento della malattia; inoltre, nel caso di Lazzaro, il testo introduce la possibilità di una morte violenta:

Intanto una grande folla di Giudei venne a sapere che egli si trovava là e accorse, non solo per Gesù, ma anche per vedere Lazzaro che egli aveva risuscitato dai morti. I capi dei sacerdoti allora decisero di uccidere anche Lazzaro, perché molti Giudei se ne andavano a causa di lui e credevano in Gesù" (Gv 12,9-11).

La figura di Lazzaro, nel suo statuto di uomo risuscitato, si trova quindi in uno stato che si pone tra il vivere e il morire. Come abbiamo detto in precedenza, se si individua nell'atto del credere quel legame che mette in relazione il vivere e il morire nell'ottica di una vita eterna, e se anche la resurrezione si pone tra questi, allora quest'ultima non sarebbe temporalmente posta dopo il vivere e il morire, in una successione lineare vita-morte-resurrezione, ma sarebbe un evento presupposto a tutto il percorso. Il credente, quindi, attraversa la vita e la morte come persona risorta perché vive facendosi carico della morte che verrà e muore in attesa del risveglio.

In genere, nei commentari biblici, la resurrezione di Lazzaro viene interpretata come figura del risollevarsi del credente perché entrambi i casi vengono affrontati come una vittoria sulla morte, la prima di ordine fisico e la seconda di ordine spirituale. Anche se nel testo non viene esplicitato in che modo la resurrezione e l'atto del credere possano trovarsi in relazione, in ogni caso è possibile rintracciare alcuni elementi che permettono di individuare un legame tra i due.

All'interno del suo programma narrativo, l'obiettivo primario di Gesù quale soggetto operatore è quello di portare coloro che assistono all'evento della resurrezione a credere (v. 15: "affinché voi crediate"); la resurrezione, invece, ne è la fase della performance.

Il credere e la resurrezione derivano dalla stessa competenza modale del soggetto operatore, sono un *poter-fare*. Infatti, dichiarando di essere la resurrezione e la vita, Gesù afferma il suo *poter-far* risorgere. Di conseguenza, dichiara anche il suo *poter-far* credere – stando alle relazioni precedentemente individuate (Genuyt 1986b, p. 69). In altre parole, se Gesù ha il potere di far risorgere e la resurrezione è presupposta a tutto il percorso di vita e di morte del credente, allora Egli possiede anche il potere di far credere, perché l'atto del credere si pone tra il vivere e il morire.

Per chiudere in parte il discorso relativo all'atto del credere, rimane da individuare chi è il soggetto credente che si delinea e a cui Gesù fa riferimento nella sua dichiarazione, già più volte ripresa (vv. 25-26: "*chi crede in me*", corsivo mio). Riprendendo alcuni punti delle analisi presentate in precedenza, si tenterà quindi di approfondire la dimensione cognitiva che emerge in modo particolare nel dialogo tra Gesù e Marta.

Nei commentari biblici, molto spesso il soggetto credente viene individuato nella figura di Marta ma, come vedremo anche in seguito più nel dettaglio, ella si limita a professare una credenza che ha appreso dalla tradizione (v. 27) e, per questo motivo, viene definita da Genuyt una figura incompiuta del credere (1986b, p. 70)⁴⁸. Nel discorso tra la donna e Gesù, la parola del Maestro si presenta nella forma di una promessa che da una parte impegna l'enunciatore – una volta data, infatti, la promessa è vincolante – dall'altra cerca di suscitare un desiderio nell'enunciatario, appellandosi al suo *volere-essere*.

Secondo Genuyt (ibidem), attraverso l'atto del credere il soggetto non si limita solo ad approvare e a condividere lo statuto di verità dell'enunciato ma *si enuncia* nel suo essere individuo chiamato a sottoporsi alla prova del vivere e del morire. Questo soggetto, individuato da Genuyt come *corpo del desiderio* – "*corps du désir*" –, si definisce per la sua disposizione all'ascolto ed è indipendente dal discorso enunciato così come da ogni rappresentazione oggettuale (Genuyt 1986b, p. 70). Il soggetto che accoglie la promessa, si riconosce in essa e ne riconosce il valore, è necessariamente un soggetto di struttura temporale, in quanto chiamato a sottoporsi alla prova del vivere e del morire. La promessa di Gesù, parlando di vita e di morte, chiede di essere accolta da un soggetto destinato a vivere e a morire: si affida alla *carne* del soggetto per trasformarlo in *corpo* del desiderio che si fa carico nell'atto del credere della totalità del suo percorso di vita e di morte (Calloud, Genuyt 1987, p. 115). Alla luce di questo è possibile quindi comprendere la strategia messa in atto da Gesù nei confronti delle due sorelle. Nel caso

⁴⁸ Traduzione mia.

di Marta, le cui attenzioni sono rivolte all'oggetto d'amore perduto e a scenari ipotetici, cerca di risvegliare in lei il desiderio con una domanda che vuole ristabilire la relazione intersoggettiva tra i due: "Credi questo?" (v. 26), credi in me? Nell'accezione che abbiamo già osservato durante l'analisi, dove 'credere in' diventa atto di affidamento (cfr. § 3.1.2), prestare fede alla promessa. Nel caso di Maria, invece, schiacciata dal dolore della perdita e con cui non c'è possibilità di un dialogo consolatorio, l'unico modo per poter risvegliare in lei il desiderio è tramite la parola che risveglierà il fratello. È attraverso la parola di Gesù che si instaura la relazione tra la resurrezione e il soggetto ascoltatore, il corpo del desiderio (Calloud, Genuyt 1987, p. 115).

Tornando al testo evangelico, le due figure cardine del discorso sul credere e sul sapere sono Marta e Maria che, come abbiamo detto in precedenza, sono entrambe definite da Genuyt "figure incompiute del 'credere'" (1968b, p. 70) ed esprimono entrambe lo stesso rimpianto ma attraverso due comportamenti differenti.

Nell'analisi della sequenza di dialogo che si compie alle porte del villaggio, gli autori individuano in Marta una figura fortemente legata all'universo della ragione, che cerca di superare la morte del fratello; al contrario, Gesù ne emerge come figura che riporta Marta nel presente della situazione e che chiede alla donna di compiere un atto di fede, aderendo al proprio universo cognitivo.

Come abbiamo già visto in precedenza, quando Marta va incontro a Gesù fuori dal villaggio, non perde l'occasione di rimproverarlo velatamente per il suo ritardo (v. 21), ma subito si appella a un sapere pregresso che in quel momento le dona conforto. In v. 22 ("«[...] Ma anche ora so che qualunque cosa tu chiederai a Dio, Dio te la concederà») Marta rivolge al Maestro quella che Delorme e Thériault riconoscono come una "preghiera astratta" (2020, p. 34), una richiesta indiretta che ha lo scopo di persuadere Gesù ad agire in un determinato modo, a richiedere l'intervento di Dio per la salvezza di suo fratello. Marta, infatti, riconosce a Gesù un *potere* di cui lei è sprovvista e quindi si rivolge a lui con una richiesta, "una sollecitazione di consenso, di un contratto ai quali l'enunciatario risponderà con un'accettazione o un rifiuto" (Greimas 1983, p. 118). Una manipolazione secondo il sapere, il cui scopo è quello di trovare un'alternativa alla situazione presente, ottenendo l'intervento di Gesù senza esplicitamente richiederlo, facendo leva sul potere della sua preghiera presso il Padre. Utilizzando le parole di Marsciani: "Si definisce quindi un rapporto in cui qualcuno che si autodichiara inferiore quanto al potere ('con sottomissione') avanza una richiesta tentando di

indurre seduttivamente il destinatario ad agire nella direzione voluta” (Marsciani 2008, p. 307).

Gesù coglie la richiesta di Marta ma non se ne fa carico. L’affermazione “«Tuo fratello risorgerà»” (v. 23) si presenta sottoforma di una promessa (Pénicaud 2013, p. 14) che inserisce Lazzaro in un nuovo programma narrativo e gli offre una speranza di vita, anche se non secondo le modalità a cui Marta alludeva nella sua preghiera, cioè l’intercessione di Gesù presso il Padre. Anche se non utilizza una domanda diretta, come avverrà poco più avanti in v. 26, Marta è qui invitata da Gesù a aderire al suo universo cognitivo, alla verità che le sue parole esprimono. Perché ciò avvenga, è necessario che si stabilisca un contratto fiduciario tra enunciatore ed enunciatario. Riprendendo le parole del *Dizionario ragionato* di Greimas e Courtés:

un *creder-vero* deve essere installato alle due estremità del canale della comunicazione, ed è questo equilibrio, più o meno stabile, questa tacita intesa di due complici più o meno coscienti che noi chiamiamo contratto di veridizione (o contratto enunciativo) (Greimas, Courtés 1979, p. 378).

Si parla di contratto di veridizione perché “tende a stabilire una convenzione fiduciaria tra l’enunciante e l’enunciatario, convenzione che porta sullo statuto veridittivo (sul dire-vero) del discorso-enunciato” (Greimas, Courtés 1979, voce Contratto, p. 60).

Nella sua risposta, Marta (v. 24: “[...] «So che risorgerà nella risurrezione dell’ultimo giorno»”) riconosce solo in parte ciò che è stato detto da Gesù. Infatti, si dichiara consapevole che il fratello risorgerà ma la sua affermazione è da ricondurre a un sapere pregresso e condiviso – la resurrezione dell’ultimo giorno – che non necessariamente si scontra con ciò che è stato detto, ma non è ciò a cui Gesù fa riferimento. In effetti, potrebbe trattarsi di una piccola incomprensione tra i due, come era già avvenuto in v. 12 tra Gesù e i discepoli a proposito della morte di Lazzaro, generata dalla mancata esplicitazione dell’insieme dei valori a cui i due fanno riferimento.

È a questo che si può ricondurre la risposta di Gesù nei vv. 25-26: “Gesù le disse: «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno. Credi questo?»”. Gesù ancora una volta chiede a Marta di aderire al suo universo cognitivo e di non dubitare delle sue parole, ma questa volta le rivolge una domanda diretta: si tratta di un fare persuasivo dell’enunciatore, un far-credere, che richiede un fare interpretativo da parte dell’enunciatario⁴⁹.

⁴⁹ Cfr. Greimas, Courtés 1979, voce Veridizione.

L'enunciato-oggetto dell'atto epistemico deve essere quindi sottoposto da Marta ad un'operazione di comparazione tra ciò che Gesù dice e ciò che lei già conosce; la riuscita identificazione, cioè la congiunzione tra le due parti, è ciò che permetterà a Marta di accedere al credere a cui Gesù l'invita.

Tuttavia, la risposta di Marta non permette di chiarire se si è di fronte a un'accettazione o a un rifiuto dell'enunciato-oggetto. Osserviamo, infatti, che la donna non risponde alla domanda di Gesù ma va ad esteriorizzare quello che Greimas definisce un discorso interiore (1983, p. 111): "Gli rispose: «Sì, o Signore, *io credo che* tu sei il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene nel mondo»" (v. 27, corsivo mio). Allora, non è ancora riscontrabile un'adesione ai valori proposti da Gesù.

Quest'ultima affermazione di Marta viene interpretata da Delorme e Thériault come una confessione di fede delle comunità giovanee, la prima che si incontra in tutto il Vangelo di Giovanni (2020, p. 36). Secondo Genuyt, invece, la domanda di Gesù "Credi questo?" non è da riferirsi all'enunciato-oggetto ("Io sono la risurrezione e la vita [...] non morirà in eterno"), a cui Marta comunque non dà una risposta. Invece, sarebbe riferita al contenuto della frase: in altre parole, Gesù starebbe chiedendo a Marta se crede in lui. Affermando di credere che lui è "il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene nel mondo", Marta conferma un sapere appreso in precedenza e condiviso dalla comunità del suo tempo ma non esplicita la fede in Gesù e nel suo potere sulla vita e sulla morte.

Questo dialogo tra i due viene ripreso quando Gesù chiede di aprire il sepolcro di Lazzaro (vv. 39-40). Come era successo con i discepoli a inizio del brano, quando inizialmente si oppongono alla decisione del Maestro di ripartire per la Giudea, l'intervento di Marta tenta di opporsi al comando di Gesù. La donna pone l'attenzione sulle condizioni del corpo ormai in decomposizione e sottolinea così l'inutilità di aprire il sepolcro: non riponendo fede in Gesù e non credendo che abbia alcun potere sulla vita e sulla morte, risulterebbe infatti inconcludente e malsano togliere la pietra e lasciare che i miasmi della morte si diffondano tra i presenti. Tuttavia, Gesù le rammenta la sua promessa: "«Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?»" (v. 40). È solo attraverso il credere in Gesù che è possibile conoscere la gloria di Dio ed è quindi necessario affidarsi al Figlio – nel senso di "entrare in relazione con" – per accedere al Padre. Per questo motivo Marta è una figura incompiuta del credere: la sua fede rimane incompleta perché non si affida a Gesù, non abbandona la sicurezza del sapere pregresso per lasciarsi andare all'incontro con Cristo.

Anche l'incontro tra Maria e Gesù avviene alle porte del villaggio ma i due non si scambiano molte battute. Maria, gettata ai piedi di Gesù, apre il dialogo manifestando il suo rammarico per la sua assenza al capezzale di Lazzaro, attraverso l'uso della stessa formula adoperata dalla sorella⁵⁰ ma non c'è modo per lei di continuare: un pianto sconcolato prende il sopravvento. Se in Marta è possibile individuare il tentativo di superare la morte del fratello aggrappandosi a qualcosa di conosciuto che le infonde speranza, Maria è al contrario schiacciata dal dolore e bloccata nel passato. Come la sorella, anche la credenza di Maria è legata a un sapere pregresso, benché non esprima una professione di fede come la prima. È verosimile però che conoscesse il potere guaritore di Gesù⁵¹, dato che lo manda a chiamare insieme a Marta (v. 3), e che, come quest'ultima, non confidasse in alcun suo potere sulla vita e sulla morte. La fede di Maria è incompleta come quella della sorella e le sue attenzioni sono rivolte all'oggetto d'amore perduto. Gesù, turbato dal suo pianto, non ha possibilità di rivolgerle alcuna parola di consolazione: per la prima volta in tutto il Vangelo di Giovanni, Gesù si unisce al dolore della perdita e piange insieme a Maria.

3.3 "Gesù scoppiò in pianto" (v. 35). La dimensione passionale del testo

L'analisi delle passioni del testo di Giovanni non è stata approfondita da parte degli autori, nonostante in esso siano presenti delle sfumature interessanti e sia l'unico episodio del Vangelo giovanneo in cui Gesù si lascia andare al pianto⁵². Pertanto, si cercherà di approfondire questo aspetto dell'analisi che sarà utile anche per alcuni riferimenti successivi.

Nella prima sequenza del testo abbiamo già individuato alcuni aspetti che permettono di approfondire le relazioni che intercorrono tra i personaggi. Il messaggio che le due sorelle fanno recapitare a Gesù, «Signore, ecco, colui che tu ami è malato» e il narratore in v. 5, introducono il tema dell'amore e dell'amicizia, e svelano un aspetto del Maestro legato alla sua sfera degli affetti. Lazzaro di Betània viene presentato come una persona molto cara a Gesù, una persona amata e da lui stesso definita amico (v. 11). Per tale motivo, è possibile identificare Gesù con il ruolo tematico dell'amico, non solo nei

⁵⁰ Sulla leggera variazione sintattica riscontrata dagli autori nel testo francese si rimanda a § 3.1.2.

⁵¹ Cfr. § 3.1.2 e nota 35.

⁵² Un altro episodio che vede Gesù piangere è nel Vangelo di Luca (19,41) mentre si avvicina a Gerusalemme e ne profetizza la distruzione. Invece nei vangeli di Matteo (26, 36-46) e Marco (14, 32-42), durante la preghiera e l'agonia nel Getsemani, Gesù manifesta la sua angoscia e tristezza ma senza pianto.

confronti di Lazzaro ma anche delle sue sorelle (v. 5: “Gesù amava Marta e sua sorella e Lazzaro”). La decisione di Marta e Maria di *voler far sapere* a Gesù della malattia del fratello, senza chiedere direttamente il suo intervento, è il tentativo di persuaderlo a raggiungere Lazzaro in nome della loro amicizia, che d'altronde è quello che ci si aspetta da un amico, che venga in soccorso in un momento di difficoltà. Tuttavia, le due sorelle non chiamano Gesù solo in quanto amico di Lazzaro ma anche perché gli viene attribuito un altro ruolo tematico, che si definisce nei capitoli precedenti del Vangelo: quello del guaritore, dotato di un *poter-fare* che garantirebbe al fratello il recupero della salute⁵³. Le due sorelle rimangono sospese in uno stato di *attesa* che “segnala una tensione, è funzione di un sapere e/o di un credere a loro volta oggetti di una modalizzazione epistemica” (Geninasca 1991, p. 68). L’attesa è parte di un sintagma passionale che deve ancora svilupparsi ed è proiettata al futuro: nel caso di Marta e Maria, può essere letta da una parte come attesa fiduciosa dell’intervento di Gesù, proprio per il ruolo di amico che riveste; dall’altra, assume la sfumatura dell’apprensione, cioè uno stato di “inquietudine ansiosa per il timore di eventi dannosi o sfavorevoli; ansia, angoscia” (Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Apprensione), dovuta all’incertezza della malattia che può assumere anche esiti negativi. Dal punto di vista di Marta e Maria, l’intervento di Gesù è quindi necessario per la salvezza di Lazzaro, e credono che l’intervento del Maestro possa garantire a Lazzaro la guarigione, cioè la possibilità di evitare la morte.

Questa prima sequenza gioca sullo scarto che si viene a creare tra il ruolo tematico di Gesù come amico e le decisioni da lui prese: in un momento incerto che può avere esito positivo o negativo, e nonostante sia stato chiamato dalle due sorelle in nome della loro amicizia, Gesù decide di tardare la partenza e, solo dopo due giorni, di recarsi da Lazzaro. Ciò che diventa pertinente è l’aspetto temporale, cioè la velocità dello spostamento di Gesù che non coincide con ciò che le due sorelle si aspettano. Ecco che l’attesa di Marta e Maria di tramuta in *delusione* perché emerge uno scarto tra ciò che è atteso (il simulacro virtuale prodotto dal credere e dal sapere) e ciò che si realizza (il simulacro attualizzato). L’incontro di Gesù prima con Marta e poi con Maria, mostra un’ulteriore sfumatura: entrambe esordiscono con la stessa frase, “«Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto!»” (v. 21, v. 32), e rimproverano Gesù di essere arrivato troppo tardi, convinte che il suo intervento avrebbe potuto cambiare le circostanze. Marta e Maria sembrano essere *contrariate* dal comportamento di Gesù, che

⁵³ Cfr. nota 35.

non corrisponde a ciò che ci si aspetterebbe da un amico nel quale ripongono fiducia. Da qui, il comportamento delle due sorelle prende strade differenti, come abbiamo visto in precedenza (cfr. § 3.2).

Di particolare interesse è la figura di Maria, sopraffatta dal dolore ai piedi di Cristo; un fardello che sembra schiacciarla anche fisicamente, tanto che “appena lo vide [Gesù] si gettò ai suoi piedi” (v. 32). Maria sta piangendo. Barthes nel suo *Frammenti di un discorso amoroso*, a proposito del pianto scrive:

Se ho tanti modi di piangere, forse è perché, quando piango, *mi rivolgo sempre a qualcuno*, e perché la persona a cui le mie lacrime sono destinate non è sempre la stessa: io adatto i miei modi di piangere al tipo di *ricatto che*, con le mie lacrime, *intendo esercitare intorno a me*. (Barthes 1977, p. 160, corsivo mio).

E ancora:

Piangendo, voglio impressionare qualcuno, *fare pressione su di lui* (“Guarda che cosa hai fatto di me”). Questo qualcuno potrebbe essere – ed è quasi sempre – l’altro, che si vuole in questo modo costringere ad assumere apertamente la sua commiserazione o la sua insensibilità; ma potrei anche essere io stesso: mi faccio piangere per provare a me stesso che il mio dolore non è un’illusione: le lacrime sono dei segni, non delle espressioni. Attraverso le mie lacrime io racconto una storia, *do vita a un mito del dolore e da quel momento mi uniformo ad esso*: posso vivere con il dolore perché, piangendo, mi do un interlocutore enfatico che riceve il messaggio più “vero”: quello del mio corpo e non già quello della mia lingua. “Cosa sono mai le parole? Una lacrima sola dice assai di più. (ivi, pp. 160-161, corsivo mio).

Ecco che Maria e Marta, a uno sguardo più ravvicinato, compiono entrambe la stessa operazione, cioè cercano di persuadere Gesù, una per mezzo delle lacrime mentre l’altra rivolgendogli una preghiera. Il pianto di Maria è il culmine della passione, che nel percorso passionale canonico si individua nell’emozione, cioè il momento in cui l’eccedente passionale emerge nel corpo attraverso alcune manifestazioni somatiche (Fontanille 1993). È il momento in cui il dolore che la opprime si manifesta in tutto il suo tormento non solo interiore ma anche fisico.

Le lacrime di Maria scatenano una risposta emotiva quasi incontrollabile sia nei Giudei che l’hanno seguita sia in Gesù. Le analisi viste in precedenza utilizzano la metafora ricorrente del contagio: Genuyt afferma che tra Gesù e Maria si stabilisce una comunicazione “*par contagion d’un bouleversement corporel*” (1986a, p. 28); mentre

per Delorme e Thériault, “il [Gesù] est affectée [...] comme s’il y avait contagion” (2020, p. 38). Tuttavia, il processo attraverso cui Gesù subisce quello che si può individuare come un *contagio passionale* non viene ulteriormente indagato. Se si decide di seguire la stessa metafora medica per parlare di trasmissione delle passioni, è necessario partire dalla definizione di contagio: “Trasmissione di una malattia da un individuo all’altro per contatto diretto o indiretto” (Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Contagio). Come nota Landowski (2002), la definizione di contagio in termini epidemiologici è quindi un processo di comunicazione che ubbidisce a una logica della giunzione. Il soggetto, infatti, subisce una trasformazione di stato perché si congiunge a un oggetto che proviene da un altro soggetto: perché avvenga il contagio, è necessaria la presenza di un agente infettivo si trasferisce da un primo corpo già infettato a un secondo corpo ancora sano. Nel caso invece di contagio passionale, il soggetto subisce una trasformazione di stato senza l’intervento di alcun agente esterno ma attraverso il contatto diretto tra un’istanza che prova e una che è provata (ivi): si passa da una dimensione pragmatica della significazione a una dimensione estetica. La logica a cui risponde questo processo comunicativo è quella che Landowski definisce logica dell’unione:

Schematicamente, se la peculiarità del regime della giunzione è di far circolare tra soggetti degli oggetti che si ritengono **già** dotati di significato, nel regime dell’unione – in cui gli attanti entrano esteticamente in contatto – è soltanto la loro presenza reciproca, hic et nunc che fa senso, in atto (Landowski 2002, p. 36, corsivi originali).

In questo regime dell’unione si colloca anche il contagio tra Maria e Gesù. È la presenza reciproca dei due soggetti e il loro venire a contatto in quanto corpi (“appena lo vide si gettò ai suoi piedi”, v. 32) che dà vita a questa unione: Gesù piange perché è presente al tempo stesso *qualcosa per cui piangere* e *qualcuno che piange* vicino a lui. Si tratta di una forma di contagio che può attualizzarsi solo alla presenza di un soggetto che piange, come nel caso di Maria e Gesù, e che instaura una comunione tra i due soggetti, un *fare insieme* che si alimenta vicendevolmente nel contatto e nella vicinanza dei corpi.

Se, invece, si indaga il contagio passionale sempre a partire da una definizione di contagio relativa all’ambito medico ma secondo quella logica della giunzione individuata da Landowski e che caratterizza la semiotica dell’azione, lo studio di Montanari (2003) permette di analizzare più nel dettaglio gli attanti in gioco. L’autore

individua alcune categorie utili all'analisi della diffusione dei fenomeni socio-culturali, tra cui compaiono:

- l'Agente, ciò che viene trasmesso;
- il Terreno dove avviene la trasmissione;
- la Diffusione, che consiste nella velocità e nell'intensità della trasmissione;
- la Fonte, il punto (unico o plurimo) da cui si ha inizio la trasmissione;

Inoltre, il contagio richiede una Prossimità o una Mediazione di prossimità dal punto di vista spaziale e una Immanenza dal punto di vista temporale, oltre che a una certa predisposizione, una Sensibilità o una Resistenza all'agente. Ogni trasmissione di questo tipo, infine, ha un punto di arrivo, l'"altro" individuo che diviene Soggetto-Bersaglio (inconsapevole) del contagio.

Parte di questi elementi si ritrovano anche nel testo giovanneo preso in esame. Non richiedono grandi spiegazioni l'Agente (la passione trasmessa), la Fonte (unica-Maria) e il Bersaglio (Gesù). Maria e Gesù, inoltre, si trovano in una condizione di Prossimità e di Immanenza ("appena lo vide si gettò ai suoi piedi", v. 32). Il Terreno, che Montanari definisce come attore attivo, "una configurazione complessa costruita nei termini di aiutante/opponente" (ivi, p. 92) lo si può individuare nei Giudei che seguono Maria fino alle porte del villaggio. Infatti, in v. 33 il testo presenta coloro che piangono in due gruppi separati, da una parte Maria – la Fonte della trasmissione – dall'altra i Giudei, il cui pianto veicola e agevola la trasmissione della passione: "quando la vide piangere [Maria], e piangere anche i Giudei che erano venuti con lei, *si commosse profondamente e, molto turbato [...]*". Ecco che emerge anche l'intensità della trasmissione (profondamente, molto turbato). Poiché il pianto di Maria è stato comparato alla preghiera di Marta come tentativo di persuadere Gesù, possiamo affermare che si tratta quindi di un *fare attivo*; al contrario, il Soggetto-Bersaglio sembra subire passivamente questo fare. Tuttavia, anche a quest'ultimo è richiesto un fare attivo perché deve essere in qualche modo predisposto ad accogliere la passione.

Durante il percorso che intraprende dalla terra "al di là del Giordano" (Gv 10,40) alla tomba di Lazzaro, infatti, Gesù entra in contatto con un sistema di valori che lo predispongono "ad accedere al processo passionale, anche e soprattutto sulla base di stimoli provenienti dall'esterno, siano essi ambienti familiari e sociali, congiunture storiche e culturali, altri soggetti" (Marrone 2007, p. 125). All'interno del percorso passionale, è la fase della *costituzione*, che si può individuare che percorre tutta la prima

parte del brano evangelico, dal momento in cui apprende la notizia della morte di Lazzaro fino a quando non arriva al cospetto della tomba del suo amico. Da una parte, sembra che Gesù non abbia realizzato appieno la morte di Lazzaro, nonostante sia lui stesso a dare la notizia ai discepoli e abbia già affrontato l'argomento con Marta.

La fase successiva è quella della *sensibilizzazione*, dove la precedente disposizione passionale diviene passione: l'incontro con Maria lo pone di fronte alla realtà dolorosa della perdita dell'oggetto d'amore. Si divide in *disposizione*, quando la propensione passionale si concretizza in precisi atteggiamenti; *patemizzazione*, la performance passionale; *emozione*, la manifestazione somatica della passione nel corpo. Venire a contatto con Maria e i Giudei, tutti profondamente scossi, commuove profondamente anche Gesù che chiede di voler vedere coi propri occhi il luogo della sepoltura, forse ancora incredulo, almeno in parte, della perdita dell'amico. Non è però la vista del sepolcro a far esplodere la passione, è sufficiente la risposta di alcuni Giudei: "Gli dissero: «Signore, vieni a vederlo!». Gesù scoppiò in pianto" (vv. 34-35). È il momento in cui emerge l'aspetto più umano di Cristo, quando anche lui si fa carico del dolore della perdita, come Maria. Tuttavia, non ne rimane schiacciato come succede a quest'ultima, le cui attenzioni rimangono rivolte a un passato perduto: Gesù è proiettato verso il futuro, è mosso dal dover-glorificare Dio sarà e sarà quindi la spinta per raggiungere il sepolcro e compiere il miracolo.

Il pianto di Gesù viene subito sottoposto a giudizio dai Giudei lì presenti (vv. 36-37): è la fase della *moralizzazione*, l'ultima del percorso passionale, che prevede un attante moralizzatore che esamina e valuta, secondo delle direttive sociali, la misura della passione. In questo caso, il pianto di Gesù viene valutato da una parte dei presenti come qualcosa di positivo, prova del grande amore che nutriva nei confronti di Lazzaro ("«Guarda come lo amava!»"); i restanti, invece, lo valutano negativamente, come indice di una mancanza ("«Lui, che ha aperto gli occhi al cieco, non poteva anche far sì che costui non morisse?»").

3.4 La Resurrezione di Lazzaro secondo Giotto di Bondone

L'ampia fortuna dei testi evangelici e di questo episodio in particolare, considerato uno dei miracoli cardine compiuti da Cristo, alimenta l'immaginario occidentale sin dai primi secoli. L'episodio della morte e resurrezione di Lazzaro è un motivo che si diffonde ampiamente e molto rapidamente nella storia dell'arte: inizialmente compare soprattutto in ambito funerario, come nelle pitture paleocristiane catacombali del III-IV secolo, insieme ad altre scene a carattere battesimale o salvifico, proprio perché alimenta nel fedele, ieri come oggi, la speranza della vita eterna, di cui Lazzaro è la promessa in quanto la sua figura divenuta prototipo della morte dei giusti. In seguito, fa la sua comparsa anche insieme ad altre scene della vita di Cristo, in cicli pittorici, miniature, avori e mosaici che coprono, dall'Oriente all'Occidente, un arco temporale di ben diciannove secoli fino ai giorni nostri, senza mai trovare l'oblio.

Piuttosto che considerare le numerose raffigurazioni di questo episodio che nel corso dei secoli sono state prodotte, si è deciso di prendere in esame le opere di un solo autore. La scelta è ricaduta su Giotto di Bondone: nonostante la ricca produzione artistica a lui attribuibile, sono presenti infatti solo due affreschi che rappresentano l'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro – come anche solo due affreschi con l'episodio del *Noli me tangere* che verrà affrontato nel capitolo seguente – cosa che permette di procedere ad un'analisi compatibile con gli obiettivi di questa tesi.

Giotto di Bondone è un pittore attivo tra la fine del Duecento e i primi trent'anni del Trecento, la cui genialità e fama è ampiamente riconosciuta già da suoi contemporanei del calibro di Dante Alighieri e Giovanni Boccaccio, le cui opere non trascurano di chiamarlo in causa:

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura
(Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, XI, vv. 94-96).

Giotto ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo di esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli, sotto gli error d'alcuni che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo

intendevano, era stata sepolta, meritatamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote. (Boccaccio, *Decameron*, VI, 5).

Nelle parole di Boccaccio, l'eccellente fare artistico di Giotto emerge a confronto con i lunghi anni del Medioevo, secoli in cui l'arte "era stata sepolta" (ivi) ma che ora può finalmente ritrovare la luce; parole che hanno contribuito ad alimentare quella fuorviante e tediosa narrazione dei secoli bui, nata con Petrarca e che si è protratta – ma ancora oggi si ripresenta troppo spesso – fino agli anni Ottanta del Novecento.

Sono poche le notizie biografiche dell'artista: forse nato intorno al 1266 a Vespignano nel Mugello e morto nel 1337 a Firenze, Giotto è il primo artista medievale a girare l'Italia quasi interamente, dalla Lombardia alla Campania, passando per Emilia-Romagna, Umbria e Lazio; anche le sue committenze sono varie, da laici come ricchi mercanti e banchieri, a ordini religiosi – soprattutto i Francescani – papi e regnanti. Al suo passaggio, molto spesso ha lasciato piccole botteghe che hanno formato pian piano numerosi artisti – detti poi 'giotteschi' – e in poco tempo la sua fama raggiunge anche la Francia, come Avignone – dove in quegli anni si è trasferita la corte papale (1305-1376) – Parigi e infine la Catalogna. Uno dei punti di forza dell'arte di Giotto è stata la capacità di cogliere quella traccia dell'antichità classica che attraversa la tradizione medievale e di favorirne la sintesi con gli elementi fondanti della cultura figurativa del suo tempo, ponendo così alcuni pilastri per lo sviluppo dell'arte rinascimentale, di cui ne è stato modello al pari dei grandi maestri classici come Fidia e Apelle (Tomei 1996; 2009). Il rinnovamento nel modo di rappresentare il mondo che ha luogo negli ultimi anni del XIII secolo non fu certamente opera esclusiva di Giotto, il quale tuttavia ne fu l'iniziatore e segnò il punto di rottura. Come scrive Previtali, Giotto parte dalla maniera rappresentativa di tradizione bizantina che era praticata nella Firenze di fine Duecento, caratterizzata da "una netta delimitazione delle ombre e delle luci distribuite convenzionalmente secondo una disposizione cifrata; vocaboli visivi – mani, occhi, nasi, bocche, panneggi – rappresentati secondo certe determinate formule, ottenute stilizzando il risultato delle osservazioni; composizioni generali – tipi iconografici – fissi e codificati, ecc." (Previtali 1964a, p. 6). Tuttavia, non si limita a questa ma la modifica dall'interno: da una parte dona alle proprie rappresentazioni maggiore plasticità e monumentalità rinforzando il chiaroscuro, andando a marcare le ombre e attraverso un uso sapiente del colore; dall'altra ricerca incessantemente una rappresentazione coerente dello spazio, facendo in tale direzione dei progressi decisivi ma senza giungere mai all'unificazione luminosa e spaziale dell'intera scena

rappresentata. In tal senso, negli anni la ricerca incessante di realismo conduce Giotto ad ammorbidire la plasticità delle figure a favore di uno sviluppo delle qualità più spiccatamente coloristiche, come anche ad addolcire i passaggi tra luci e ombre e infine a adottare soluzioni specifiche per la rappresentazione dello spazio. Non si può certo ancora parlare di prospettiva geometrica, ma Giotto si allontana dalla raffigurazione ieratica di ascendenza bizantina e abbandona la pratica di sottolineare l'importanza della figura mediante le dimensioni, a favore di una rappresentazione coerente del mondo e dello spazio che fossero razionalmente accettabili:

Il mondo comincia in questi anni a venir concepito, anche in pittura, come composto di oggetti chiaramente definibili e sottoposti al controllo razionale dell'uomo; ed è interessante osservare che questa conquista del mondo visibile da parte dell'intelletto umano comincia proprio dei "manufatti", e solo assai più tardi si allargherà alla rappresentazione oggettiva della natura e dell'uomo (Previtali 1964a, p. 6).

Compaiono i primi tentativi di resa della profondità attraverso la sovrapposizione di piani; in alcuni casi, come nel riquadro dell'*Ascensione di Cristo*, sembra che Giotto abbia in qualche modo colto che la grandezza delle figure varia al variare della distanza – anche se non ha potuto ricostruire secondo quale legge ciò avvenga – e abbia deciso di rappresentare i due angeli al centro di dimensioni minori, quasi fossero più distanti rispetto al gruppo con Maria e gli Apostoli (Previtali 1964b).

Per ritornare alla risurrezione di Lazzaro, questa scena compare in due cicli pittorici insieme ad altri episodi della vita di Cristo, opere databili ai primi anni del Trecento. La prima opera è un affresco delle *Storie di Cristo* nella cappella degli Scrovegni (o cappella dell'Arena) di Padova e databile agli anni 1303-1305; la seconda è sempre un affresco ma delle *Storie della Maddalena* dell'omonima cappella della Maddalena nella Basilica inferiore di Assisi e databile con tutta probabilità al biennio 1307-1308. La scarsità di documenti relativi alla vita e agli spostamenti di Giotto potrebbe creare difficoltà in sede di analisi; tuttavia, le opere scelte risultano essere più agevolmente definibili sia nella paternità sia nella datazione grazie a una serie di testimonianze esterne. Ad esempio, nel caso della cappella degli Scrovegni, i documenti di acquisto del terreno per la costruzione dell'edificio (1300), la promulgazione di un'indulgenza da parte di Benedetto XI per coloro che avessero visitato la cappella (1304), la delibera del Maggior consiglio di Venezia che approvò il prestito di paramenti sacri per la consacrazione di una sua cappella sita in Padova (1305) – limite ultimo utilizzato anche

per la datazione degli affreschi, dato che è molto probabile che la decorazione pittorica fosse conclusa al momento della consacrazione. Nel caso della Basilica inferiore di Assisi, la presenza di Giotto in città in quegli anni è confermata da un documento notarile del 4 gennaio 1309 firmato dal notaio Giovanni Alberti di Assisi e in cui compare il nome del maestro a fianco a quello del pittore locale Palmerino di Guido, in cui viene dichiarato soluto un prestito a carico dei due. È certo che Giotto abbia lavorato nel cantiere della cappella della Maddalena affiancato da numerosi aiuti, ai quali vengono attribuite la maggior parte delle raffigurazioni ma la mano autografa del maestro è riconosciuta solitamente in alcune scene, come la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Cena in casa del fariseo* e il *Noli me tangere* (Tomei 1996; Lunghi 2023) – opera, quest’ultima, che verrà analizzata nel capitolo seguente.

L’affresco realizzato nella cappella dell’Arena (1303-1305, Fig. 8) è una delle ventitré scene delle *Storie di Cristo* che si sviluppano su due registri lungo le pareti della navata. Sopra di queste, nel registro più alto appena sotto la volta, si sviluppano le *Storie di Gioacchino e Anna* (parete sud) e le *Storie di Maria* (parete nord), riprese dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e dai vangeli apocrifi, mentre l’ultimo registro inferiore è occupato dalle rappresentazioni delle *Virtù* (parete sud) e dei *Vizi* (parete nord). Il ciclo completo degli affreschi ha come tema la salvezza e inizia nella lunetta sull’arcone trionfale dove Giotto raffigura Dio che avvia la riconciliazione con l’uomo, per concludersi nella controfacciata con la rappresentazione del *Giudizio Universale* e la *visione del Paradiso*. Posto sulla parete nord, l’affresco della *Resurrezione di Lazzaro* – l’ultimo miracolo compiuto e che si pone appena prima dell’*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, inizio del ciclo della Passione – segue le *Nozze di Cana* che, al contrario, è il primo segno realizzato da Cristo che dà avvio alla fase pubblica della sua vita, segnata da numerosi eventi miracolosi. È interessante notare che gli unici miracoli della fase pubblica che Giotto rappresenta – le *Nozze di Cana* e la *Risurrezione di Lazzaro* – sono narrati esclusivamente nel Vangelo di Giovanni. Le scene, di grandi dimensioni (2x1,85 m), sono incorniciate da un doppio riquadro e da cornici decorate a cosmatesche, e sono sapientemente inserite all’interno della struttura architettonica: sulla parete sud i riquadri sono separati dalle alte finestre, mentre sulla parete nord sono intervallati da ulteriori fasce a motivi geometrici e con losanghe quadrilobate che racchiudono scene e personaggi dell’Antico Testamento.

L’affresco realizzato nella cappella della Maddalena ad Assisi (1307-1308, Fig. 9) è invece una delle sei scene delle *Storie della Maddalena* poste sulle pareti nord e sud, tre

delle quali sono episodi ripresi dai vangeli mentre i restanti sono tratti, anche in questo caso, dalla Legenda aurea. Gli episodi evangelici raffigurati – la *Cena a casa del Fariseo*, la *Resurrezione di Lazzaro* e il *Noli me tangere* – hanno come protagonista una Maria Maddalena nella quale, già a partire dal III secolo, si confondono e unificano numerose altre figure femminili, anonime o con lo stesso nome (Kunder 2017): Maria di Betania, sorella di Marta e di Lazzaro, la stessa che cosparge con olio di nardo i piedi di Gesù e li asciuga con i suoi capelli (Gv 20,3); una seconda donna che unge il capo di Gesù sempre con olio di nardo, a casa di Simone il lebbroso (Mt 26,7; Mc 14,3); una terza che viene chiamata ‘peccatrice’, cioè prostituta, che a casa di Simone il fariseo “stando dietro, presso i piedi di lui [Gesù], piangendo, cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di profumo” (Lc 7,38). Al contrario dell’affresco padovano, la scena assisiata si presenta in un riquadro di cinque lati, tre rettilinei e due curvilinei per adattarsi al profilo ogivale e all’apertura nella parete, racchiusa da una serie di tre cornici decorate – gialla, rossa e quella più esterna verde – e infine da una fascia decorata a cosmatesche.

A un primo sguardo, i due affreschi non sembrano differenziarsi poi molto dato che usano la stessa fonte e Giotto si ispira liberamente al suo stesso lavoro realizzato a Padova per la rappresentazione di Assisi. Anche per questo motivo, in ambito storico artistico, l’affresco di Assisi viene descritto molto spesso a partire dall’opera di Padova, alla ricerca di elementi di innovazione sul piano stilistico, in linea con il recupero progressivo del naturalismo antico riscoperto da Giotto (Tomei 1996; 2009; Lunghi 2012). In questo studio, invece, ci si vuole soffermare sulle differenze di contenuto delle due opere che emergono da due diversi modi di interpretare l’episodio evangelico e di organizzarlo spazialmente e figurativamente. Quindi, pur utilizzando la stessa fonte, cioè il testo evangelico, uno stesso schema iconografico e un’organizzazione dell’espressione molto simile, si vuole indagare se i due affreschi propongono letture diverse dell’episodio della risurrezione di Lazzaro. Poiché Giotto riprende ad Assisi il suo stesso lavoro padovano, non è cosa insolita ritrovare numerosi punti di incontro tra i due, come però anche elementi che vengono sviluppati nell’opera assisiata ma solo accennati a Padova. Sul piano dell’espressione, si individuano numerosi elementi figurativi che possono essere ricondotti – anche con una conoscenza superficiale – al brano evangelico, al quale si farà quindi subito riferimento. Per riconoscere al meglio i personaggi protagonisti delle scene affrescate è necessario individuare almeno i

principali attori dell'episodio evangelico: Gesù, i discepoli, Marta, Maria, i Giudei, e infine Lazzaro.



Figura 8 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni.



Figura 9 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena.
© Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

3.4.1 L'affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova

Nella *Resurrezione di Lazzaro* di Padova (Fig. 8), lo spazio della scena è organizzato su tre livelli di profondità. Sullo sfondo figura un paesaggio in parte roccioso, dove si riconosce sulla destra un promontorio dai colori chiari, puntellato qua e là da qualche arbusto verde, che si staglia sul cielo di un blu intenso; davanti si dispongono diversi personaggi: quelli in primo piano sono accovacciati o inginocchiati, mentre quelli in secondo piano sono in posizione eretta e poggiano i piedi su una sorta di gradino di roccia. Passando allo spazio topologico planare, la raffigurazione si inserisce all'interno di un quadrato quasi perfetto, dove il profilo del promontorio taglia visivamente la scena in diagonale (basso-sinistra/alto-destra). Inoltre, è possibile dividere la scena in tre fasce orizzontali che corrispondono ai tre piani di profondità della scena: la fascia superiore occupata interamente dal paesaggio, quella intermedia e quella inferiore che invece ospitano i personaggi impiegati in azioni diverse.

Nella fascia intermedia sono presenti numerosi personaggi: l'effetto, a prima vista, è quello di una rappresentazione piuttosto affollata in quanto le figure, caratterizzate da una spiccata monumentalità⁵⁴ e costruite come "veri e propri solidi geometrici" (Tomei 1996, p. 22), occupano gran parte del riquadro, lasciando poco spazio allo sfondo. I personaggi sono divisi in due gruppi, di cui il primo a sinistra si presenta più compatto mentre il secondo si dispone lungo tutta la larghezza del promontorio. Dietro di questi, la roccia presenta un'apertura rettangolare – di cui è ben visibile il profilo superiore con gli stipiti bianchi – che rimane in parte nascosta dai presenti. Il primo gruppo a sinistra è composto da Gesù e i suoi discepoli. Il Maestro, con l'aureola crociata e gemmata⁵⁵, occupa la posizione più avanzata, quasi isolato dal resto dei personaggi; raffigurato di tre quarti, sembra compiere una leggera torsione verso sinistra per allungare il braccio

⁵⁴ Giotto era contemporaneo e conterraneo dello scultore Arnolfo di Cambio, anch'egli figura centrale della cultura artistica del Medioevo e le cui opere sono state, con molta probabilità, modelli per le opere del pittore toscano (in alcuni casi è possibile ritrovare delle vere e proprie citazioni arnolfiane, come il ciborio nel riquadro del *Presepe di Greccio* nella Basilica superiore di Assisi). Le sculture di Arnolfo di Cambio mostrano una grande attenzione per la scultura, antica soprattutto tardoantica ed etrusca, unita ai nuovi modelli del gotico francese e si caratterizzano per l'accentuazione di saldi blocchi volumetrici, il risalto angoloso nella realizzazione dei panneggi e l'intensa individuazione realistica nei ritratti e nella gestualità delle figure.

⁵⁵ Nella storia dell'arte, la figura di Cristo occupa delle posizioni ben precise quando viene rappresentata con il seguito dei discepoli – al centro del gruppo o in posizione avanzata rispetto a esso – ma soprattutto inizia a differenziarsi grazie alla decorazione dell'aureola già a partire dal IV secolo, che presenta i tre bracci di una croce (nimbo crociato).

in avanti. Dietro di lui, lo seguono alcuni dei Dodici – è possibile contare solamente quattro aureole – e vediamo interamente solo un giovane discepolo dalla veste chiara e parte di un uomo più anziano. Cristo e il giovane – in cui Frugoni riconosce San Tommaso, detto “Didimo” (2005) – sono raffigurati in un atteggiamento molto simile, con il braccio destro piegato e la mano alzata. Gesù e i discepoli volgono lo sguardo davanti a loro, verso la parte destra della rappresentazione.

Del secondo gruppo di astanti, ben separato dal primo, si può notare un piccolo assembramento di persone al centro della scena, lungo l’asse verticale che divide a metà il riquadro; è visibile interamente solo la figura in prima fila di un uomo che guarda intensamente verso destra, con una mano posta sotto il mento e il braccio sinistro teso all’indietro. Infatti, dietro si intravedono alcuni volti e un uomo con le mani alzate a mostrare i palmi, anch’egli con lo sguardo rivolto nella stessa direzione. Tuttavia, nessun altro dettaglio permette di riconoscere queste figure al momento. Proseguendo verso destra e superando la metà verticale della scena, si incontrano tre figure aureolate: per la presenza dell’aureola, si potrebbero associare al primo gruppo dei discepoli. Tuttavia, la figura al centro si distingue dai primi per alcuni tratti del volto e del vestiario che finora non sono stati individuati in altri personaggi: si tratta di una figura umana avvolta completamente da bende che lasciano scoperto solo il viso, emaciato e dal colore verdastro. Nel brano evangelico non si trova alcun personaggio che presenti simili caratteristiche ma, in riferimento a Lazzaro che esce dal sepolcro, si legge: “Il *morto* uscì, i piedi e le mani legati con bende, e il viso avvolto da un sudario” (Gv 11,44, corsivo mio), che nel nostro immaginario può essere ricondotto a una mummia. Giotto, però, decide di non raffigurare il sudario per lasciare visibili sul volto di Lazzaro tutti i tratti che riconducono alla sfera della morte: il colore della pelle verdastro, le guance scavate, gli occhi affossati e cerchiati di scuro, lo sguardo spento, le labbra pallide e la bocca socchiusa. Ecco che allora si spiegano sia l’apertura rettangolare che si intravede dietro Lazzaro – il sepolcro dal quale è appena uscito – sia i due personaggi che lo affiancano: grazie all’aureola, si possono identificare in due dei discepoli, quello a sinistra che aiuta Lazzaro a liberarsi dalle bende (Gv 11,44: “Gesù disse loro: «Liberàtelo e lasciàtelo andare») – e in cui Frugoni riconosce in particolare San Pietro⁵⁶ (2005) – quello a destra che lo sorregge. Il volto di quest’ultima figura, come

⁵⁶ L’autrice vi riconosce la figura di Pietro perché, come da iconografia, è il discepolo più anziano del gruppo. Inoltre, l’azione di sciogliere le bende – di liberare – rimanda alla missione che Gesù affida a Pietro: “E io a te dico: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su

di quella alle sue spalle, è coperto da un lembo le mantello fissato o sorretto con una mano davanti a naso e bocca. Con questo espediente, Giotto riesce a mettere in figura un dettaglio non di poco conto dell'episodio evangelico: il 'cattivo odore', indice della morte che ormai ha colpito Lazzaro e che porta Marta a frenare Gesù nel suo percorso verso il sepolcro, fetore che viene raffigurato attraverso il tentativo dei presenti di sottrarvisi coprendo naso e bocca. Addirittura, l'ultima figura a destra della scena mostra il suo disgusto alzando una mano in un gesto di repulsione, distogliendo lo sguardo da Lazzaro e rivolgendolo oltre i limiti del riquadro. I due discepoli, diversamente dai personaggi incontrati finora, rivolgono lo sguardo verso sinistra, dalla parte opposta; quello di Lazzaro sembra invece perso nel vuoto. La direzione degli sguardi individua così due punti focali su cui anche lo spettatore è invitato a soffermarsi: i primi due gruppi guardano Lazzaro mentre i discepoli rivolgono i loro occhi a Cristo. Anche la posizione di Lazzaro e Cristo conferma una relazione tra i due: rispetto all'asse verticale che divide a metà il riquadro, i due personaggi occupano una posizione perfettamente speculare.

La fascia inferiore della scena, infine, ospita altre due coppie di personaggi. La prima è composta da due figure aureolate in ginocchio davanti a Gesù e prostrate ai suoi piedi; è visibile solo il volto della figura davanti, il capo velato – da cui traspare la sagoma dell'orecchio – e alzato verso l'alto, con lo sguardo rivolto a Cristo. Al contrario, la figura nascosta dietro nella stessa posizione sembra non avere il capo velato. A fianco a queste, sul limite destro del riquadro, due figure con veste al ginocchio e maniche corte, una di spalle e l'altra frontale, sono intente a sollevare (o appoggiare a terra?) una lastra di marmo rettangolare: si tratta della "pietra" che sigillava il sepolcro di Lazzaro e che Gesù ordina di togliere (v. 39).

Per riprendere quindi il punto della situazione, nell'affresco è possibile individuare già alcuni dei personaggi dell'episodio evangelico, come Gesù, i suoi discepoli e Lazzaro. Rimangono da chiarire le identità delle altre figure, in particolare il gruppo al centro della scena e la coppia ai piedi di Gesù. Per fare ciò, è necessario iniziare a indagare meglio le azioni dei personaggi e comprendere quale momento – o attimi – l'artista ha voluto raccontare del lungo capitolo evangelico. Infatti, soprattutto quando si tratta di raffigurazioni medievali, non è raro che l'artista decida di condensare insieme in uno

di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli: tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli» (Mt 16,18-19).

stesso spazio pittorico più momenti della narrazione che sarebbero invece uno successivo all'altro. Solo una lettura consapevole dell'episodio evangelico può ricostruire la successione corretta degli eventi, stabilendo un prima, un durante e un dopo (Calabrese 2006).

Nella fascia intermedia del riquadro, come abbiamo detto, le prime figure incontrate sono quelle del gruppo dei discepoli e di Gesù, tutte rivolte con lo sguardo davanti a loro – cioè verso la parte destra della rappresentazione – e, quindi, verso Lazzaro; Cristo e Tommaso, raffigurati con il braccio destro piegato e la mano alzata, sono gli unici rappresentati nel mezzo di un'azione. È possibile parlare di azione e non solo di gesto grazie ai numerosi studi sulla codifica della gestualità nelle rappresentazioni artistiche, che si consolida fortemente in periodo medievale: nonostante la posizione del braccio e della mano sia molto simile, quella delle dita rivela che i due stanno compiendo azioni differenti. Infatti, Cristo – che presenta anulare e mignolo uniti e piegati mentre indice e medio sono tesi in alto – è rappresentato nell'atto di parlare; viceversa, la mano di Tommaso semiaperta viene interpretata come atto di accettazione e adesione alla parola divina (Frugoni 2010). Si tratta della fase della sanzione che segue un fare interpretativo: Tommaso decide di aderire e accettare le parole che Cristo sta pronunciando; Gesù, tuttavia, interviene numerose volte lungo l'episodio evangelico e ancora non è possibile individuare in quale momento della narrazione l'artista ha voluto raffigurare questo personaggio. Inoltre, Gesù stringe nella mano sinistra qualcosa di colore bianco che risulta meglio visibile nell'affresco di Assisi: si tratta di un rotolo di pergamena che, nell'iconografia cristiana, indica la Parola di Dio⁵⁷.

Su Lazzaro e i discepoli che lo affiancano è stato già anticipato che si tratta del momento in cui il morto è ormai uscito dal sepolcro. Dato che entrambi i discepoli rivolgono il loro sguardo al Maestro e intanto si occupano di sciogliere il corpo di Lazzaro dalle bende, si può dedurre che stiano obbedendo alle parole di Gesù: al v. 44, infatti, quest'ultimo ordina ai presenti di liberare Lazzaro e di lasciarlo andare. Come visto in precedenza (§ 3.1.3), si tratta del terzo ordine che Gesù rivolge alle persone che sono lì presenti e che hanno assistito all'evento miracoloso. L'ordine di sciogliere le bende è un invito a liberarsi dai rimpianti e dai ricordi che legano e trattengono i vivi alla

⁵⁷ In particolare, il rotolo compare nel tema iconografico della *traditio legis*, dove Gesù Cristo consegna la Parola di Dio agli apostoli Pietro e Paolo e si tratta quindi della trasmissione del messaggio evangelico. Il rotolo compare anche in alcune versioni dell'iconografia di Cristo Pantocratore, la raffigurazione di Dio in gloria, molto diffusa nell'arte di scuola bizantina.

persona defunta ormai perduta, per godere appieno del dono di un'esistenza vivificata che si rinnova e rinvigorisce nel legame con la sorgente di vita, cioè Cristo (Delorme, Thériault 2020; Pénicaud 2013). Il discepolo a destra di Lazzaro e la figura alle sue spalle presentano un dettaglio che non trova diretta corrispondenza nel Vangelo: non è scritto, infatti, di personaggi che si coprono il volto. Tuttavia, la riflessione sull'apertura del sepolcro già affrontata in precedenza (§ 3.1.3) permette di dare una spiegazione a questo gesto. Togliere la pietra dal sepolcro significa eliminare quell'unica barriera fisica che si interpone tra il mondo dei vivi e quello dei morti: di conseguenza, non c'è più nulla che impedisca a questi due mondi di entrare in contatto, di mescolarsi. Da una parte, questo permette alla parola di Gesù di entrare nel sepolcro e raggiungere le orecchie di Lazzaro; ma dall'altra, ciò consente ai miasmi della putrefazione della carne di uscire dal sepolcro e pervadere lo spazio abitato dai vivi. Ciò che è stato relegato e sigillato dentro il sepolcro, che è stato volutamente separato e allontanato da chi è rimasto in vita, ora invade, sconfina e permea uno spazio a cui non appartiene più, finendo per contaminare l'ambiente.

Al fine dell'analisi, è necessario indagare, almeno in superficie, il rapporto tra vivi e morti nella tradizione ebraica. La Legge dell'Antico Testamento considera massimamente impuro tutto ciò che entra in contatto con un cadavere, che sia in modo accidentale o volontario (ad esempio, chi deve occuparsi delle esequie), e dà disposizioni ben precise. È scritto nel libro dei Numeri:

Chi avrà toccato il cadavere di qualsiasi persona, sarà impuro per sette giorni. Quando uno si sarà purificato con quell'acqua il terzo e il settimo giorno, sarà puro; ma se non si purifica il terzo e il settimo giorno, non sarà puro. (Nm 19,11-12).

Questa è la legge per quando un uomo muore in una tenda: chiunque entrerà nella tenda, e tutto ciò che è nella tenda, sarà impuro per sette giorni. Ogni vaso scoperto, sul quale non sia un coperchio o una legatura, sarà impuro. Chiunque sulla superficie di un campo avrà toccato un uomo ucciso di spada o morto di morte naturale o un osso d'uomo o un sepolcro, sarà impuro per sette giorni (Nm 19, 14-16).

Anche la sola presenza di un defunto rende impuro l'ambiente, come se sprigionasse una sorta di aura che pervade lo spazio circostante e contamina dagli utensili alle suppellettili, fino a coloro che entrano nella tenda o vi si trovano nei paraggi entro una certa distanza. Se la Legge dell'Antico Testamento è quindi molto rigorosa nello stabilire un confine tra il puro e l'impuro, l'azione di Gesù vi si pone in aperto contrasto. Altre due resurrezioni precedono l'episodio di Lazzaro: la risurrezione della figlia di

Giàiro (Mt 9,18-26, Mc 5,21-43, Lc 8,40-56) e del figlio della vedova di Nain (Lc 7,11-17). In entrambi questi due miracoli Gesù non si limita a chiamare i due fanciulli, come fa anche con Lazzaro: li tocca, stringe la mano della figlia di Giàiro⁵⁸ e tocca la bara del figlio della vedova di Nain. Ecco che allora l'ordine di rimuovere la pietra si può leggere come un gesto estremamente potente, al pari delle altre azioni compiute da Gesù in presenza di persone defunte.

Allora, nell'affresco la diagonale disegnata dal profilo del promontorio può essere letta come un limite che separa il puro (a sinistra) dall'impuro (a destra): tutti coloro che nello spazio intorno al cadavere di Lazzaro si trovano in balia dei miasmi della putrefazione. L'odore sgradevole che fuoriesce dal sepolcro trova infatti una sua dimensione figurativa nel gesto delle due figure che si coprono il volto con un lembo del mantello. Se quindi nella raffigurazione è segnalata la presenza di un odore, allora è possibile pensare anche a un corpo che lo produce e a un corpo che ne viene colpito e lo percepisce:

I processi olfattivi prevedono infatti vere e proprie configurazioni, scene olfattive che, oltre a presupporre una spazialità e una temporalità, sono popolate da entità umane e non umane. Una vera e propria situazione interattanziale in cui interagiscono un *corpo sorgente* e un *corpo bersaglio* a ognuno dei quali sono ascrivibili diversi processi (Mangano 2022, p. 205, corsivi originali).

Si possono quindi individuare due sequenze olfattive, la prima colta dal punto di vista del corpo sorgente dell'odore, mentre la seconda dal punto di vista del corpo bersaglio (Fontanille 2004). Il corpo sorgente, cioè ciò che emana l'odore, è indicato dalla stessa Marta nel testo evangelico: è il corpo in putrefazione di Lazzaro, come la sorella lascia intendere al v. 39: "Disse Gesù: «Togliete la pietra!». Gli rispose Marta, la sorella del morto: «Signore, manda già cattivo odore: è lì da quattro giorni»". Nella definizione di putrefazione si fa chiaro riferimento a quei prodotti *volatili* della decomposizione che ne emanano il fetore caratteristico:

⁵⁸ È interessante notare che l'episodio della risurrezione della figlia di Giàiro, in ognuno dei tre Vangeli, è interrotto da un altro miracolo, conosciuto come la guarigione dell'emorroissa (Mc 5,25-34, Mt 9,20-22, Lc 8,43-48). Quest'ultimo anticipa la potenza salvifica del tocco di Gesù: non solo Egli salva attraverso la sua parola e il suo tocco – quindi, quando *tocca* volontariamente – ma anche quando *viene toccato*. Infatti la donna ammalata, che ripone la fede in Cristo e nel suo *poter-fare* salvifico, viene guarita dalla potenza che Egli sprigiona non appena riesce a toccare le sue vesti (Lc 8,46: "Ma Gesù disse: «Qualcuno mi ha toccato. Ho sentito che una forza è uscita da me»"). Sul processo del racconto miracoloso cfr. § 2.4.1.

Processo di decomposizione delle sostanze organiche dovuto principalmente a batteri anaerobi; consiste in un'idrolisi delle proteine accompagnata dalla decomposizione degli amminoacidi, che vengono trasformati in parte in *prodotti gassosi (anidride carbonica, azoto, ammoniaca, idrogeno solforato, metano)*, che provocano il caratteristico odore nauseante emesso da queste sostanze, in parte in prodotti di natura basica di struttura più semplice, pronti a essere utilizzati da altri organismi; il putrefarsi, il decomporsi, il marcire, l'imputridire (GDLI, vol. XIV, p. 1062).

Dal punto di vista del corpo sorgente, è il processo di trasformazione – in questo caso, il processo di putrefazione – che definisce una sequenza olfattiva legata alla dimensione aspettata e che determina tre fasi attraversate dal corpo organico sulla base dell'isotopia 'vita/morte' (Fontanille 2004): la nascita, la degradazione, la decomposizione. Nel caso del 'cattivo odore' qui indagato, si fa riferimento al momento della degradazione: "[...] il momento in cui tale impronta [organica] si assesta, prende la sua forma definitiva e duratura, e quindi rende riconoscibile il proprio carattere olfattivo" (Mangano 2022, p. 205).

Dal punto di vista del corpo bersaglio, si delinea una sequenza olfattiva in tre fasi – l'emanazione, la diffusione e la penetrazione – che, in questo caso, si lega alla spazialità: sono infatti le fasi attraversate dall'effluvio, "l'attante che garantisce la relazione tra la sorgente e il bersaglio dell'odore" (Fontanille 2004, p. 144). Il 'cattivo odore' si diffonde nello spazio dal corpo sorgente che lo emana creando un alone che ne espande la presenza oltre il confine fisico e invade lo spazio personale di altri individui in modo graduale o improvviso (Marrone 2012; Mangano 2022). Un odore, gradevole o meno che sia, produce inoltre degli effetti in termini di sensazioni e, dal punto di vista cognitivo, di riconoscimento della sorgente che lo emana. Ecco, quindi, che i due personaggi con il volto coperto dal mantello trovano una spiegazione. Il cattivo odore che li colpisce e che si introduce nelle narici genera un sentimento di repulsione: l'istinto è quello arginare la sua capacità penetrativa bloccando le vie di accesso – naso e bocca – con il lembo del mantello. Tuttavia, il tessuto non è impenetrabile come la lastra di marmo e può solo aiutare a filtrare l'aria maleodorante: il ribrezzo provato dalla figura alle spalle di Lazzaro è tale da usare una mano sotto la stoffa per coprire il volto, mentre con l'altra sembra voler tenere lontana la fonte di quell'odore ripugnante, da cui distoglie anche lo sguardo in un gesto di rifiuto completo. Procedendo con una lettura da sinistra verso destra, nelle tre figure che circondano Lazzaro – la figura a destra con il volto coperto, Pietro e l'altro discepolo che lo sorreggono – si può notare un aumento graduale della repulsione nei confronti di Lazzaro e al contempo, come

due grandezze direttamente proporzionali, una diminuzione della sopportazione dei personaggi al fetore da lui emanato. Passando dal piano dell'espressione al piano del contenuto, ogni personaggio figurativizza un diverso grado di adesione tra ciò che si trova davanti e la possibilità di un passaggio tra la vita e la morte, di un incontro e una mescolanza tra il mondo dei vivi e quello dei morti: da una parte c'è Pietro che non dà alcun cenno di resistenza e accetta pienamente la situazione, crede a ciò che vede; al contrario, la figura a volto coperto ben distante da Lazzaro, nel più totale rifiuto, distoglie lo sguardo dalla prova vivente dell'evento miracoloso e cerca di allontanarla da sé.

Infine, rimane da chiarire il ruolo dei personaggi al centro della scena, lungo l'asse verticale che divide a metà il riquadro. Anche in questo caso, si deve ricorrere all'analisi della gestualità: si tratta di un uomo penseroso – la mano sotto il mento – e intento a scrutare Lazzaro ma che, allo stesso tempo, cerca di trattenere con il braccio il piccolo assembramento di persone dietro di lui. Tra queste, si intravede una figura che guarda nella stessa direzione, con le braccia alzate a mostrare i palmi: è una postura inusuale che può essere ricondotta a un'intensa reazione emotiva. Come si è notato in precedenza (§ 3.1.3), nonostante la portata grandiosa dell'evento, il testo evangelico non riporta la reazione di coloro che hanno assistito alla risurrezione di Lazzaro: non dei discepoli, né delle sorelle e neppure dei Giudei lì presenti. L'unica diretta conseguenza a cui il testo fa riferimento è la conversione di molti "Giudei che erano venuti da Maria" (v. 45) che di fronte all'evento miracoloso, credettero in lui⁵⁹. Molti, non tutti. Ecco che allora, dato che queste figure maschili non presentano l'aureola, con tutta probabilità si tratta di alcuni dei Giudei che seguono Maria al sepolcro e che assistono alla risurrezione di Lazzaro. Le reazioni sono diverse: chi, come la figura in secondo piano che alza le braccia, sembra reagire con spavento ("Intensa reazione emotiva di paura avvertita di fronte a un pericolo o a un danno" Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Spavento; in questo caso, paura di fronte a qualcosa di ignoto) misto a sorpresa ("Reazione di meraviglia o di stupore per il verificarsi di un fatto del tutto

⁵⁹ La conversione di numerosi dei Giudei lì presenti è conseguenza dell'aver visto coi propri occhi il miracolo compiuto da Gesù. Fino al capitolo 10 del Vangelo di Giovanni sono presentate solo situazioni in cui i Giudei "credettero in lui" dopo aver ascoltato le parole di Cristo. Questa dinamica cambia quando in Gv 10,37-38, Gesù dice "«[...] Se non compio le opere del Padre mio, non credetemi; ma se le compio, anche se non credete a me, credete alle opere, perché sappiate e conosciate che il Padre è in me, e io nel Padre»". Ecco perché l'aver assistito alla risurrezione di Lazzaro, che viene subito dopo, ha come conseguenza numerose conversioni che preoccupano i membri del sinedrio.

imprevisto o inaspettato”, ivi, voce Sorpresa); chi invece, come la figura in primo piano, diffida di ciò che vede e sembra cercare delle risposte scrutando a fondo Lazzaro mentre tenta di contenere i compagni con il braccio teso all’indietro. In conclusione, rispetto alla fascia intermedia del riquadro, è possibile affermare che Giotto rappresenta il momento appena successivo all’uscita di Lazzaro dal sepolcro, riconducibile al v. 44 del testo evangelico: Gesù che ordina di lasciare andare l’amico risorto e i presenti che lo sciolgono dalle bende funebri, come si legge nel Vangelo; infine, raffigura la reazione dei Giudei alla vista di Lazzaro.

Nella fascia inferiore del riquadro le prime figure che si incontrano da destra sono rappresentate mentre sollevano o appoggiano a terra una lastra di marmo. Rispetto al testo evangelico, che lo descrive come “una grotta e contro di essa era posta una pietra” (v. 38), il sepolcro è qui un’apertura rettangolare, di cui la lastra marmorea ne è un elemento: qualcosa che si discosta dall’idea di un riparo naturale, sigillato con un elemento di fortuna, e si avvicina invece all’idea di sepoltura occidentale, realizzata con materiali durevoli e finemente lavorati. Per forma e dimensioni, possiamo dedurre che la lastra sorretta dalle due figure sia quella che sigillava il sepolcro. Si fa quindi riferimento a un momento precedente alla risurrezione di Lazzaro. L’ordine di togliere la pietra e aprire il sepolcro ricorre al v. 39 (“Disse Gesù: «Togliete la pietra!»”), momento in cui Marta cerca di fermare il Maestro per timore dell’odore che sarebbe fuoriuscito e solo successivamente la lastra viene spostata (v. 41). Si tratta quindi dell’esatto momento in cui si compie il miracolo: Gesù rende grazie al Padre come se la rimozione della pietra fosse l’atto decisivo, come se avesse raggiunto l’oggetto a lungo perseguito, cioè l’aver stabilito una nuova rete di relazioni tra la vita, la morte e la gloria di Dio (Genuyt 1986a). Allora, le due figure che armeggiano con la lastra di marmo – più piccole nelle dimensioni rispetto alle precedenti, forse dei fanciulli⁶⁰ – stanno eseguendo l’ordine di Gesù; più precisamente, dato che sopra di loro Lazzaro è già uscito dal sepolcro e i discepoli lo stanno liberando dalle bende, la rappresentazione si concentra sull’azione dei due personaggi vista dal suo compimento, cioè mentre

⁶⁰ Più che dei fanciulli, i due personaggi sembrano assomigliare più a uomini di piccola statura, cosa non insolita negli affreschi giotteschi di Padova e Assisi. A Padova, infatti, Giotto raffigura dei fanciulli anche nell’affresco seguente, *l’Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, mentre si arrampicano sugli alberi per staccare i rami d’ulivo da gettare al Salvatore o per vedere meglio – un dettaglio derivato dalla tradizione bizantina che aveva già utilizzato in precedenza ad Assisi nell’affresco del *Saluto di Chiara e delle sue compagne a Francesco*, all’interno delle *Storie di san Francesco* nella Basilica superiore. Un altro esempio a Padova è l’affresco della *Presentazione di Maria al tempio*, dove una Maria nelle vesti di “piccola donna” sale le scale del piccolo tempio, tutto di ispirazione arnolfiana.

sembrano appoggiare a terra la lastra di marmo: infatti, il fanciullo rappresentato frontalmente guarda di sottocchi in direzione di Lazzaro e sembra quasi accorgersi solo in quel momento che qualcosa sta accadendo alle sue spalle.

Dal punto di vista stilistico, il personaggio di schiena rappresenta uno degli esempi più alti dell'attenzione giottesca alla resa coloristica dei panneggi, con questo effetto cangiante della veste tra il verde e il rosso e l'uso del colore al posto del nero per le ombre e i contorni.

Prostrate ai piedi di Cristo sono presenti due figure che sembrano essere due personaggi femminili. L'abbigliamento differisce di poco rispetto dalle altre: entrambe indossano un lungo mantello che le copre fino ai piedi e, al di sotto, si intravede una tunica dalle maniche lunghe e strette; la figura in primo piano indossa un velo chiaro che lascia trasparire la sagoma dell'orecchio, mentre quella in secondo piano sembra essere a capo scoperto. Dato che sono le uniche citate anche nel testo evangelico, è possibile riconoscere in questi due personaggi le due sorelle di Lazzaro, Marta e Maria. Tuttavia, limitandosi solo al riquadro preso in esame, rimane impossibile individuare quale delle due donne sia l'una e quale l'altra. Tra le due sorelle, Maria è forse la figura più facile da riconoscere: come detto in precedenza, Maria di Betania, sorella di Lazzaro, è una delle tante donne omonime e anonime dei Vangeli che vengono presto confuse e unite nella figura di Maria Maddalena, finendo così per essere presente in numerosi episodi evangelici. Dato che alcuni di questi sono episodi-chiave della narrazione della Passione di Cristo, trovano quasi sempre posto all'interno dei cicli pittorici della vita di Cristo e sono presenti anche nel ciclo giottesco di riferimento. Quindi, ampliare lo sguardo anche ad altri due affreschi dello stesso ciclo pittorico – il *Compianto su Cristo morto* e la *Risurrezione di Cristo* – potrebbe essere d'aiuto per riconoscere Maria tra le due figure e, per esclusione, individuare anche Marta. Nel *Compianto su Cristo morto*, la Maddalena viene rappresentata mentre accarezza i piedi di Cristo. Scrive la teologa Lilia Sebastiani:

Indossa un mantello rosso e sotto il mantello una veste bigia simile a quella dei penitenti, ciò che sottointende probabilmente una precisa intenzione dell'artista. Il mantello rosso esprime la passione d'amore; la tunica bigia, la volontà di penitenza. Non è raffigurata in atteggiamento esagitato, anzi sembra la figura più quieta e contemplativa [...] (Sebastiani 1992, pp. 226-227).

Il mantello, inoltre, presenta un bordo dorato finemente decorato, mentre i risvolti svelano l'interno di colore verde. Già solo il dettaglio dell'abito permette di individuare

nella figura in secondo piano Maria Maddalena, ovvero Maria di Betania. Ciò viene confermato dall'assenza del velo sul capo della donna: dal XI secolo, infatti, uno degli attributi di Maria Maddalena sono i capelli sciolti, tanto lunghi che arrivano anche a coprirne completamente il corpo nudo o che le ricadono sulle spalle, caratteristica che rimanda alla narrazione dei vangeli (Gv 12,3; Lc 7,38).

Appurato che le due figure sono Marta in primo piano e Maria subito dietro, rimane da chiarire perché si trovino prostrate ai piedi di Cristo. Nel Vangelo, infatti, si legge che Marta incontra Gesù alle porte del villaggio e, dopo aver parlato, è mandata a chiamare sua sorella; sempre lì fuori dall'abitato, sarà Maria a gettarsi ai piedi di Cristo e, dopo avergli rivolto la parola, si lascerà andare ad un pianto inconsolabile (v. 32). Allora, dato che anche Marta è prostrata ai piedi di Cristo, la posizione inginocchiata non è da riferire a un momento precedente la risurrezione di Lazzaro ma potrebbe rappresentare un momento successivo al miracolo, la reazione di Marta e Maria che non viene descritta nel Vangelo ma che Giotto decide di rappresentare in questo modo: le due donne che rendono grazie a Cristo con una profonda genuflessione, senza distogliere da lui lo sguardo. In conclusione, anche la fascia inferiore del riquadro fa riferimento a un momento successivo alla risurrezione di Lazzaro ma, in entrambi i casi, Giotto rappresenta due situazioni che non sono descritte nel Vangelo: due uomini che, obbedendo all'ordine di Gesù in v. 39, stanno appoggiando a terra la pietra che sigillava il sepolcro, mentre intorno si compiono tutte le altre situazioni, e la reazione delle due sorelle al miracolo appena compiuto.

Giotto, magistralmente, riesce quindi a condensare in un'unica rappresentazione quella che era stata identificata come la terza sequenza del brano evangelico (§ 3.1.3), che si apre con l'arrivo di Gesù al sepolcro e si organizza intorno ai tre suoi ordini: rimuovere la pietra (v. 39), uscire dal sepolcro (v. 43) – rivolto a Lazzaro – e infine sciogliere le bende che legano l'uomo (v. 44). Per rappresentare questi tre momenti, Giotto raffigura i personaggi impegnati nello svolgimento di azioni colte da un punto di vista incoativo (slegare le bende) e terminativo (rimuovere la pietra) oppure come un'azione ormai compiuta (Lazzaro uscito dal sepolcro). Questi tre momenti si sviluppano nello spazio della rappresentazione in modo che ciò che sta davanti corrisponde all'evento più lontano nel tempo, mentre ciò che sta dietro è l'ultimo ordine impartito da Gesù nel brano evangelico. Quindi la rimozione della pietra, che corrisponde al primo ordine, è raffigurata in primo piano; a seguire Giotto rappresenta Lazzaro appena uscito dal sepolcro; infine, lo affiancano i discepoli che lo liberano dalle

bende. Chiudono in ultimo piano i Giudei occupati a sanzionare positivamente o negativamente il miracolo appena compiuto, episodio che logicamente segue il terzo ordine. Se quindi nella parte destra dell'affresco sono raffigurati i personaggi impegnati nel rispettare i suoi tre ordini, allora si potrebbe affermare che Giotto condensi nella figura di Gesù, colta da un punto di vista durativo dell'azione (parlare), le tre volte che Egli prende la parola e impartisce un ordine ai presenti o a Lazzaro. È il rotolo di pergamena che stringe nelle mani che giustifica le sue richieste perché è la conferma che ciò che sta compiendo è l'opera di Dio. Per procedere alla lettura della rappresentazione, lo spettatore è invitato a spostarsi lungo un asse orizzontale in un movimento ripetitivo da destra a sinistra e viceversa, che ha origine dalla figura di Cristo e si conclude su Lazzaro, rafforzando così il parallelismo tra i due personaggi in relazione all'evento della risurrezione.

L'artista, quindi, condensa nell'opera più momenti che vengono descritti nella narrazione evangelica, ma dà grande rilievo anche a ciò che non è presente nel testo giovanneo, cioè la reazione del gruppo dei Giudei e delle due sorelle alla vista di Lazzaro. Questi personaggi, che occupano la fascia centrale dell'affresco, sembrano raffigurare due possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte all'evento miracoloso. Si delinea così un'"asse del credere" che si oppone all'orizzontalità che caratterizza l'"asse della narrazione" precedentemente individuata. Da una parte, i Giudei rappresentano il fedele incredulo e diffidente, che si affida esclusivamente all'universo della ragione e non aderisce – del tutto o in parte – all'universo cognitivo proposto. Dall'altra, le due sorelle rappresentano invece quel soggetto credente a cui Gesù rivolge la promessa ai vv. 25-26 ("*chi crede in me*", corsivo mio) e che, attraverso il credere, potrà accedere alla vita eterna (cfr. § 3.1.2): perfettamente in linea con il tema della Cappella degli Scrovegni, incentrato, come è stato detto, sulla salvezza dell'uomo.

3.4.2 L'affresco della Cappella della Maddalena ad Assisi

Per l'affresco di Assisi, Giotto si ispira liberamente al suo stesso lavoro realizzato in precedenza a Padova. Come già anticipato, questo porta gli storici dell'arte ad analizzare l'affresco di Assisi a partire dall'opera padovana, guardandone soprattutto gli elementi di innovazione sul piano stilistico, in linea con il recupero progressivo del naturalismo antico riscoperto da Giotto (Tomei 1996; 2009; Lunghi 2012). Anche in questa sede, si farà spesso riferimento all'analisi precedente dell'affresco padovano per

sottolineare gli elementi di continuità, al fine di focalizzarsi maggiormente invece sulle differenze sui piani dell'espressione e del contenuto delle due opere.

Nella *Resurrezione di Lazzaro* di Assisi (Fig. 9), lo spazio della scena è leggermente diverso da quello padovano. Sullo sfondo, davanti al cielo blu, il paesaggio roccioso si divide su due livelli in profondità, ognuno occupato da un promontorio posto ai lati opposti del riquadro, ricoperti da qualche arbusto verde; di conseguenza, la cresta dei promontori non delinea più una diagonale ma disegna una "V", il cui vertice si pone sulla mediana verticale del riquadro. Rispetto all'affresco padovano, che lasciava poco spazio allo sfondo, ad Assisi il paesaggio occupa tutta la metà superiore del riquadro mentre i personaggi sono collocati nella metà inferiore. Inoltre, non è presente alcun elemento di discontinuità tra i personaggi in secondo piano e quelli in primo piano: Giotto non li raffigura su un rialzo come invece fa a Padova ma colloca tutte le figure sullo stesso piano.

Tra i due affreschi si nota subito che i personaggi occupano più o meno le stesse posizioni; tuttavia, l'affresco assisiato risulta essere meno affollato di quello di Padova. Questo è dovuto sia al grande spazio che viene dato al paesaggio e che dà grande respiro all'opera, sia al minor numero di figure. Inoltre, nell'arco di pochi anni, la possente monumentalità che caratterizza le figure di Padova – Previtali parla di "classicismo padovano"⁶¹ (1970, p. 111) – viene alleggerita da un "«ductus» più morbido e lineare" (Tomei 1996, p. 35), ed è da tenere in considerazione la possibile presenza di aiuti nella stesura del materiale pittorico che però risultano essere lontani dalle sottigliezze cromatiche del maestro, con la conseguente perdita di volume nella resa delle figure.

All'estrema sinistra del quadro, l'apostolo Tommaso viene rappresentato in una posizione avanzata rispetto al gruppo dei compagni, più numerosi di quelli di

⁶¹ La riflessione sugli *exempla* della classicità è un tratto distintivo della cultura figurativa medievale, che ha sempre attinto alla tradizione classica anche se mai con regolarità: basti pensare alle numerose "rinascenze", come quelle liutprandea, carolingia o ottoniana, contraddistinte dallo studio dei modelli classici "nel tentativo di riappropriarsene, a volte in termini esclusivamente di forma, altre di contenuto" (Tomei 2009, p. 4). L'arte di Giotto da una parte opera una sintesi della tradizione, sia classica sia medievale: Previtali (1964a; 1969) parla di "classicismo padovano" – in quanto sviluppato nell'ambito della Cappella degli Scrovegni – caratterizzato da sfumature coloristiche dolci, passaggi di luce graduati, accordi di colore armoniosi e composizioni elaborate. Dall'altra, la sua arte inizia a porre alcuni elementi che saranno la base per lo sviluppo dell'arte rinascimentale.

Padova⁶², lasciando visibile la figura di un apostolo anziano nella sua interezza. Tommaso, col volto perfettamente di profilo e con lo sguardo fisso davanti a sé, non accenna alcun gesto e sembra tenere le braccia unite sotto al mantello. Davanti a lui, Gesù stringe nella mano sinistra il rotolo di pergamena mentre tiene sollevate le due dita della mano destra come nel gesto già analizzato a Padova; il braccio di Cristo risulta essere quasi teso, come a indicare davanti a sé qualcosa. Sopra di esso sono presenti tre parole ancora ben visibili, a lettere in caratteri maiuscoli e dorati: “FORAS VENI LAZARE”. Dal punto di vista grammaticale, si tratta di un discorso diretto: la frase presenta un verbo all'imperativo che rimanda all'ordine che Gesù rivolge a Lazzaro (v. 43), nome qui al vocativo (*Lazare*). Le parole sono disposte in ordine rovesciato rispetto a come compaiono nella Vulgata, la versione latina della Bibbia realizzata nel IV secolo e maggiormente diffusa nel Medioevo: si tratta di una scelta inconsueta, che non segue la direzione della scrittura e della lettura occidentale. Sembra quasi come se le parole siano state incise su un nastro che scorre: a mano a mano che Gesù le pronuncia, le parole vengono fissate nel gesso, rigorosamente con la foglia d'oro, risultando alla fine invertite. Così facendo, da una parte Giotto indica la direzione verso cui le parole di Cristo si muovono, come suggerisce anche la leggera inclinazione della frase verso l'alto che, prolungando con una linea immaginaria, a destra incontra la figura di Lazzaro; la direzionalità del messaggio è rimarcata dal braccio di Cristo, quasi completamente disteso, e dalle sue dita che sembrano proprio indicare Lazzaro. Dall'altra, per leggere la frase nel modo corretto è necessario invertire questo andamento e avanzare da sinistra verso destra, in un movimento che procede nella direzione che Lazzaro ha percorso per uscire dal sepolcro, attratto dalle parole di Gesù che hanno raggiunto le sue orecchie all'interno della grotta. Infine, la scelta dell'oro per le lettere – cosa che vale anche per le aureole – indica la sacralità, il divino per eccellenza. Attraverso questo semisimbolismo molto diffuso nell'arte medievale, le parole dorate vengono interpretate come parole divine e, quindi, come Parola di Dio. L'utilizzo dell'oro, inoltre, permetteva a coloro che non fossero stati in grado di comprenderne il significato, di poter interpretare in ogni caso quelle scritte come Parola di Dio.

⁶² È interessante notare come, nel giro di pochi anni, Giotto abbia sensibilmente migliorato la resa della profondità nella rappresentazione di gruppi di persone, riuscendo a dare l'idea di un gruppo notevolmente più numeroso che si sviluppa nello spazio.

Ai piedi di Gesù sono raffigurate Marta e Maria, questa volta inginocchiate e non più prostrate come nell'opera padovana. Per identificare le due figure, anche in questo caso, è necessario ricorrere alle altre rappresentazioni del ciclo in cui compare la figura di Maria, la Maddalena. Dato che la cappella è dedicata interamente a questa santa, Maria Maddalena compare in tutte le sei le scene tratte sia dai Vangeli canonici sia dalla narrazione della Legenda aurea di Jacopo da Varazze, oltre a comparire a figura intera nel riquadro con il vescovo Teobaldo Pontano in abito monastico. In molte di queste rappresentazioni, la santa indossa un abito e un mantello color porpora, entrambi arricchiti da una finissima decorazione dorata sulle estremità; dove i lunghi capelli biondo-rossicci non cadono sciolti sulle sue spalle, Maria Maddalena ha i capelli raccolti in una treccia che le cinge il capo come una corona, ricoperti da un velo trasparente.

Il velo sul capo della Maddalena è abbastanza insolito: in Occidente, entro il VII secolo e anche sulla spinta delle omelie XXV e XXXIII di Gregorio Magno, si assiste alla completa identificazione di Maria Maddalena con la figura della peccatrice e, in particolare, nell'accezione della prostituta. Infatti, tra le tante donne a lei omonime e quelle anonime dei Vangeli, Maria Maddalena viene confusa anche con la figura femminile che a casa di Simone il fariseo "stando dietro, presso i piedi di lui [Gesù], piangendo, cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di profumo" (Lc 7,38). Per questo motivo, non è insolito che la Maddalena venga rappresentata con i capelli sciolti proprio perché nella sua figura trova posto anche l'immagine della prostituta. Il velo è un capo d'abbigliamento che l'iconografia cristiana eredita da quella ebraica e tra Antico e Nuovo Testamento il suo utilizzo viene regolamentato in modo differente⁶³. Portare il capo scoperto per le donne era motivo di vergogna, come si legge nella Prima lettera ai Corinzi:

"Ma ogni donna che prega o profetizza a capo scoperto, manca di riguardo al proprio capo [n.d.r. l'uomo], perché è come se fosse rasata. Se dunque una donna non vuole coprirsi, si tagli anche i capelli! Ma se è vergogna per una donna tagliarsi i capelli o radersi, allora si copra" (1Cor 11,5-6).

Di conseguenza, coprire il capo e nascondere i capelli era quindi un gesto di pudore e rispetto nei confronti dell'uomo, di Cristo e di Dio. A ben vedere, il velo che Giotto raffigura in questo affresco non svolge però il compito di nascondere i capelli: si tratta

⁶³ Per approfondire gli usi del velo nelle tre grandi religioni monoteiste cfr. Galeotti 2016.

di un tessuto così leggero che consente di ammirare l'acconciatura elaborata, a differenza, invece, del velo di Marta nell'affresco padovano, che lasciava intravedere solo il profilo dell'orecchio sotto di esso. Non è dato sapere se per volere del committente o dello stesso artista, ma l'aggiunta del velo e il voler coprire il capo della donna in presenza di Cristo sembra un primissimo tentativo di riabilitare la figura della Maddalena⁶⁴. Tuttavia, con questo gioco di trasparenze, il velo svolge la funzione di 'focalizzatore del desiderio', orientando tutte le attenzioni su ciò che non-copre, impossibile da afferrare e quindi fortemente desiderabile (Volli 2016): dei capelli della Maddalena emerge l'accezione più sessualizzata, che rimanda alla figura della prostituta anche all'interno di una rappresentazione che non fa diretto riferimento all'episodio del Vangelo di Luca.

Per riprendere le fila del discorso e ritornare all'affresco in analisi, ciò consente di riconoscere nella figura inginocchiata in primo piano Maria Maddalena, con le mani raccolte al petto; la figura alle sue spalle, che invece porta un velo di colore chiaro, sarà quindi Marta. Rispetto all'affresco di Padova, le due figure risultano invertite e sono rappresentate in un atteggiamento differente: nel primo sono prostrate ai piedi di Cristo, con il corpo semidisteso che si protrae verso il Maestro (Fig. 10); nel secondo sono invece in ginocchio, con le mani al petto, in una posizione raccolta ma con lo sguardo che tende sempre a Cristo (Fig. 11).

⁶⁴ Il percorso di riabilitazione di questa figura da parte della Chiesa è stato lungo e vede come atto più recente l'istituzione della festa liturgica di Maria Maddalena da parte di Papa Francesco nel contesto del Giubileo straordinario della Misericordia (8 dicembre 2015-20 novembre 2016), "per significare la rilevanza di questa donna che mostrò un grande amore a Cristo e fu da Cristo tanto amata", la prima messaggera che annuncia agli apostoli la risurrezione del Signore, tanto da essere definita da San Tommaso d'Aquino l'*apostolorum apostola* (*Decreto della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti: la celebrazione di Santa Maria Maddalena elevata al grado di festa nel Calendario Romano Generale*, bollettino Sala Stampa della Santa Sede, n. 0422, 10-06-2016).



Figura 10 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1303-1305), dettaglio. Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.



Figura 11 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1307-1308), dettaglio. Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio.

© Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

Anche il volto di Maria Maddalena rivela una tensione: la bocca semiaperta e gli occhi leggermente allungati sono tratti a cui Giotto ricorre più volte per rappresentare dei personaggi sul punto di piangere o in lacrime. Infatti, la forte sensibilità al naturalismo ha permesso all'artista di individuare con particolare efficacia quali tratti somatici subiscono delle variazioni nel momento in cui l'eccedente passionale emerge nel corpo, in quella fase dello schema passionale canonico che è l'emozione (Fontanille 1993). Ne sono un esempio due episodi del ciclo padovano: la *Strage degli innocenti*, dove il gruppo delle madri in lacrime si contrappone alla freddezza delle guardie, e il *Compianto sul Cristo morto*, con le donne, l'apostolo Giovanni e gli angeli che si lasciano andare al pianto e alla disperazione. Nella figura di Maria, la tensione somatica – la posizione raccolta e i tratti del volto – rivela una tensione passionale: si è davanti al momento che precede immediatamente il manifestarsi di una passione. Il Vangelo dà grande rilevanza al pianto di Maria perché genera in Gesù una risposta emotiva incontrollabile che si manifesta in tutta la sua forza (“Gesù scoppiò in pianto” v. 35) e che si rivela essere lo stimolo ad agire. Questo carico passionale viene convogliato da Giotto nella figura di Maria, rappresentata nel punto più alto della tensione emotiva. È un personaggio in cui anche lo spettatore può identificarsi: affiancata dalla sorella, rivolge una supplica a Cristo, il punto verso cui è diretto lo sguardo. Una preghiera che si suppone venga accolta, perché Gesù è rappresentato nell'atto di chiamare Lazzaro a nuova vita. Rispetto all'istante del miracolo, nell'affresco padovano Giotto raffigura le

due sorelle prostrate in atteggiamento di adorazione, quindi in un momento successivo alla risurrezione di Lazzaro; al contrario, ad Assisi pone l'accento sull'istante precedente, quello della supplica.

Proseguendo verso sinistra si incontra una figura maschile barbuto e senza aureola, con le braccia verso l'alto, le mani rivolte a mostrare i palmi e lo sguardo fisso su Lazzaro. Si tratta della stessa figura, già individuata a Padova, di un Giudeo che assiste all'episodio miracoloso e a cui reagisce con spavento misto a sorpresa. In questo caso, però, rimane l'unica figura del gruppo dei Giudei rappresentata dall'artista.

Poco più avanti è possibile riconoscere Lazzaro sorretto da due discepoli intenti a liberarlo dalle bende. Rispetto all'affresco padovano, i due discepoli presentano delle varianti: il discepolo a destra di Lazzaro si copre il volto con il mantello e lo guarda, quello a sinistra, invece, è raffigurato di profilo e rivolto verso Cristo. Il cattivo odore che si diffonde nello spazio porta il primo discepolo a coprire naso e bocca nel tentativo di arginare la capacità penetrativa del fetore: il suo sguardo, però, suggerisce allo spettatore qual è la sorgente che lo emana, cioè Lazzaro. Nel caso di Padova (Fig. 12), nessuno di quelli intenti a coprirsi il volto a causa del fetore rivolge lo sguardo rivolto verso Lazzaro: sono gli stessi tratti del suo volto – colore verdastro della pelle, occhi e guance scavate – a rimandare alla sfera tematica della morte, di cui è parte, nell'immaginario e nell'esperienza dell'epoca, anche il fetore della putrefazione. Nell'affresco di Assisi (Fig. 13), invece, Lazzaro non presenta questi tratti: anzi, solo a uno sguardo ravvicinato – molto difficile perché l'opera è posta in posizione elevata – è possibile notare delle profonde occhiaie scure sotto gli occhi. Per il resto, il volto presenta guance piene e un colorito molto simile a quello degli altri personaggi lì presenti; rimangono invece le bende che lo avvolgono interamente dal capo ai piedi, che permettono il riconoscimento del personaggio. Intorno a Lazzaro sono presenti altre figure che portano il mantello al volto – una che si intravede dietro a uno degli apostoli, l'altro invece di spalle – e che non presentano aureola, che possiamo identificare come alcuni dei presenti che hanno assistito al miracolo. Infine, a sinistra l'ultimo personaggio del gruppo, barbuto e senza aureola, guarda dritto nella direzione di Cristo.



Figura 12 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1303-1305), dettaglio. Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.



Figura 13 – Giotto, *Resurrezione di Lazzaro* (1307-1308), dettaglio. Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio.

© Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

Sotto questo gruppo di astanti, sono presenti i due fanciulli che armeggiano con la lastra marmorea che doveva sigillare il sepolcro. Due le differenze sostanziali: il fanciullo a sinistra ha il volto rivolto verso Lazzaro, lo guarda direttamente e non più di sottocchi, mentre il fanciullo dall'altro lato in posizione piegata ha pelle scura, capelli ricci neri e tratti fisiognomici caricaturali – labbra prominenti e naso con grandi narici. La rappresentazione di personaggi di colore non deve meravigliare: già a Padova, nel riquadro con *Cristo deriso*, Giotto aveva raffigurato un personaggio dalla pelle scura, con la verga alzata sopra la testa che sta per flagellare Gesù, connotandolo qui di un'accezione negativa; altri personaggi di colore saranno poi rappresentati nell'affresco di *San Francesco davanti al Sultano* (1325, Cappella Bardi, chiesa di Santa Croce a Firenze) nel tentativo di dare un'atmosfera esotica alla scena. Anche se non è chiaro perché Giotto abbia inserito un personaggio i cui tratti somatici indichino una provenienza diversa da quella europea, è interessante approfondire questa figura rappresentata mentre partecipa attivamente all'episodio evangelico. Come quello nell'affresco di Padova, il fanciullo sta svolgendo uno degli ordini di Gesù, cioè togliere la pietra per lasciare che la sua voce raggiunga le orecchie di Lazzaro all'interno della tomba. Tuttavia, questo non si accorge dell'evento miracoloso che sta avvenendo vicino a lui, al contrario invece del compagno che lo sta aiutando. Questa figura potrebbe essere letta come un monito per il fedele: la disattenzione del fanciullo a ciò che gli succede intorno, poiché immerso nelle sue mansioni, non gli consente di riconoscere la Parola di Dio che si manifesta nel miracolo della risurrezione.

Per concludere, come nell'affresco di Padova, anche ad Assisi Giotto concentra la rappresentazione sulla terza sequenza del brano evangelico. Tuttavia, emergono alcune differenze che conducono a una lettura leggermente diversa dell'opera. In particolare, la presenza della scritta in oro con le parole che pronuncia Gesù guida lo spettatore a identificare nella figura di Cristo e nel suo gesto il momento preciso in cui il miracolo – che si era già compiuto al momento dell'apertura del sepolcro (§ 3.1.3) – si manifesta agli occhi dei presenti. Le parole di Cristo, che, al contrario di quanto avviene sulla scena dipinta, non possono dallo spettatore dell'opera essere ascoltate ma lette (o almeno guardate perché acquisiscono una dimensione plastica), gli permettono di essere presente davanti all'opera in due modi differenti: da una parte può decidere se mantenere la separazione spaziale fra enunciato ed enunciazione e rimanere solo spettatore dell'opera; dall'altra, attraverso la lettura attiva della Parola di Dio, può decidere se identificarsi in uno di coloro che assiste all'evento evangelico, oggi come allora.

Inoltre, come abbiamo già detto a proposito di Maria, la tensione passionale che la caratterizza può fare da ponte allo spettatore che può riconoscersi nella sua figura di peccatrice che affida sé stessa e la sua preghiera silenziosa a Cristo. Tuttavia, se la parte sinistra dell'affresco si concentra sui versetti 32 e 43, cioè Maria che si getta ai piedi di Cristo e quest'ultimo che chiama Lazzaro, i personaggi a destra sono invece impegnati in azioni che rimandano invece ai tre ordini che impartisce Gesù, come nell'affresco di Padova. In questo caso, però, è possibile stabilire un *prima*, un *durante* e un *dopo* il momento puntuale in cui Gesù pronuncia le parole "Foras veni Lazare", che corrispondono al secondo ordine rivolto a Lazzaro. Anche in questo caso, ciò che accade prima, cioè la rimozione della pietra, è rappresentato in primo piano; segue Lazzaro appena uscito dal sepolcro; lo affiancano i discepoli che lo liberano dalle bende; infine, il Giudeo sorpreso alla vista dell'uomo risorto.

Rispetto all'opera padovana, in cui era stato possibile individuare due atteggiamenti del fedele di fronte all'evento miracoloso, messi in figura dai personaggi delle due sorelle e dei Giudei, ad Assisi Giotto incentra la rappresentazione in modo particolare sulla chiamata di Lazzaro, che può essere interpretata come la possibilità di affidarsi a e fidarsi di Cristo per lasciarsi attirare verso di Lui dall'ascolto della sua Parola.

3.5 Egesi visiva e interpretazione testuale: convergenze metodologiche

Il percorso ermeneutico individuato dal CADIR, fondato sul passaggio da una logica binaria «vita/morte» a una triadica «vita-morte-risveglio», mostra come la parola di Gesù disinnesci l'opposizione assoluta introducendo l'evento del risveglio e il valore superiore della gloria divina. Il credere diventa così l'elemento che unisce ciò che appare inconciliabile, e che apre a nuove possibilità di senso che trascendono la semplice contrapposizione tra esistenza e morte.

Giotto riprende esattamente questo impianto semantico traducendolo in forma visiva attraverso due opere che rappresentano altrettanti approcci interpretativi alla medesima narrazione giovannea. L'artista non si limita a illustrare il racconto biblico, ma sembra operare una vera e propria trasposizione di quelle strutture ermeneutiche individuate secoli dopo dal gruppo di ricerca lionesse, dimostrando come l'arte possa farsi veicolo di esegesi teologica.

Nella Resurrezione di Padova, la scena si distende su tre fasce di profondità che corrispondono ai tre ordini impartiti da Cristo. Questa articolazione topologica riflette la progressione narrativa del testo giovanneo: il movimento orizzontale che obbliga l'occhio a tornare da Lazzaro a Gesù materializza l'«asse della narrazione», mentre la dialettica fra le sorelle credenti e i Giudei diffidenti, collocata nella fascia centrale, rende visibile l'«asse del credere» individuato nell'analisi testuale. La triade semantica «vita-morte-risveglio» si traduce così in uno spazio rigorosamente tripartito: il piano inferiore dei testimoni rappresenta il mondo dei vivi, il sepolcro al centro evoca la dimensione della morte, mentre la figura di Cristo eleva la scena verso l'alto, incarnando il polo del risveglio. In tale disposizione il «terzo polo» risulta fisicamente interposto tra vita e morte, proprio come nel modello esegetico elaborato dal CADIR, guidando l'occhio del fedele a ripercorrere la stessa traiettoria ermeneutica delineata dal gruppo di ricerca.

L'opera di Assisi, pur ricalcando lo schema interpretativo precedente, sposta decisamente il baricentro sul valore performativo della Parola. Qui Giotto accentua il momento dell'invocazione divina attraverso una soluzione compositiva di straordinaria efficacia: il paesaggio, che occupa l'intera metà superiore dell'affresco, forma una «V» che incanala lo sguardo verso il centro della raffigurazione, in uno

spazio di per sé vuoto ma riempito dalla Parola di Cristo, qui rappresentata dall'iscrizione aurea «Foras veni Lazare». La parola che porta in sé la bidirezionalità dell'evento miracoloso – l'atto di parola di Cristo e il movimento di Lazzaro – invita lo spettatore a compiere una scelta cruciale: restare esterno e estraneo al miracolo o entrare a pieno titolo, attraverso l'atto stesso della lettura, tra i testimoni dell'evento salvifico. L'alleggerimento del numero delle figure e l'assenza di gradini separatori eliminano ogni barriera architettonica tra vivi, morti e risorti, riflettendo quell'apertura di senso inaugurata dal testo giovanneo che il CADIR ha saputo cogliere e articolare. La cornice architettonica tradizionale sparisce, sostituita da un campo aperto che scioglie la polarità vivo/morto in una soglia continua. In questo spazio la fede non è più soltanto cerniera simbolica, ma diventa campo visivo operante, in cui le figure assumono il ruolo di interpreti attivi del testo sacro, incarnando la «logica del credo» su cui insiste l'analisi semiotica.

Il confronto fra le due opere illumina progressivamente la ricchezza della matrice testuale giovannea e le sue molteplici potenzialità interpretative. Padova espone il paradigma triadico con chiarezza didascalica, offrendo una lettura sistematica delle strutture narrative; Assisi ne sviluppa le implicazioni fenomenologiche, mettendo al centro la risposta soggettiva del credente e il carattere performativo della Parola divina. Questa complementarità non è casuale e riflette la capacità dell'artista di cogliere e restituire visivamente la complessità ermeneutica del testo biblico.

Le due versioni giottesche si configurano pertanto come autentici esercizi di esegesi visiva: la tela di relazioni costruita dal CADIR – triade «vita-morte-risveglio», centralità del credere, progressione degli ordini – diventa griglia compositiva, criterio di organizzazione dello spazio e principio di orchestrazione degli sguardi. Lungo questa sequenza interpretativa, lo sguardo del lettore attraversa, in forma figurativa, lo stesso itinerario critico tracciato dagli studi del gruppo di ricerca: dalla costruzione dell'architettura semantica alla comprensione della Parola come atto che ridefinisce i confini stessi dell'esistenza umana.

Comprendere tale continuità metodologica permette di cogliere come la narrazione giovannea, irradiandosi attraverso diversi *testi*, continui nei secoli a generare forme di senso plurali e complementari: nella riflessione esegetico-semiotica che ne esplicita la trama profonda, e nelle opere giottesche che fanno risuonare la stessa Parola evangelica in versioni differenti ma profondamente coerenti con l'originale ispirazione teologica.

CAPITOLO 4

Da mattina a sera, il primo giorno dopo il sabato

¹Il primo giorno della settimana, Maria di Màgdala si recò al sepolcro di mattino, quando era ancora buio, e vide che la pietra era stata tolta dal sepolcro. ²Corse allora e andò da Simon Pietro e dall'altro discepolo, quello che Gesù amava, e disse loro: «Hanno portato via il Signore dal sepolcro e non sappiamo dove l'hanno posto!». ³Pietro allora uscì insieme all'altro discepolo e si recarono al sepolcro. ⁴Correvano insieme tutti e due, ma l'altro discepolo corse più veloce di Pietro e giunse per primo al sepolcro. ⁵Si chinò, vide i teli posati là, ma non entrò. ⁶Giunse intanto anche Simon Pietro, che lo seguiva, ed entrò nel sepolcro e osservò i teli posati là, ⁷e il sudario - che era stato sul suo capo - non posato là con i teli, ma avvolto in un luogo a parte. ⁸Allora entrò anche l'altro discepolo, che era giunto per primo al sepolcro, e vide e credette. ⁹Infatti non avevano ancora compreso la Scrittura, che cioè egli doveva risorgere dai morti. ¹⁰I discepoli perciò se ne tornarono di nuovo a casa.

¹¹Maria invece stava all'esterno, vicino al sepolcro, e piangeva. Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro ¹²e vide due angeli in bianche vesti, seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù. ¹³Ed essi le dissero: «Donna, perché piangi?». Rispose loro: «Hanno portato via il mio Signore e non so dove l'hanno posto». ¹⁴Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù, in piedi; ma non sapeva che fosse Gesù. ¹⁵Le disse Gesù: «Donna, perché piangi? Chi cerchi?». Ella, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: «Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove l'hai posto e io andrò a prenderlo». ¹⁶Gesù le disse: «Maria!». Ella si voltò e gli disse in ebraico: «Rabbunì!» - che significa: «Maestro!». ¹⁷Gesù le disse: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: «Salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro»». ¹⁸Maria di Màgdala andò ad annunciare ai discepoli: «Ho visto il Signore!» e ciò che le aveva detto.

¹⁹La sera di quel giorno, il primo della settimana, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, stette in mezzo e disse loro: «Pace a voi!». ²⁰Detto questo, mostrò loro le mani e il fianco. E i discepoli gioirono al vedere il Signore. ²¹Gesù disse loro di nuovo: «Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anche io mando voi». ²²Detto questo, soffiò e disse loro: «Ricevete lo Spirito Santo. ²³A coloro a cui perdonerete i peccati, saranno perdonati; a coloro a cui non perdonerete, non saranno perdonati».

²⁴Tommaso, uno dei Dodici, chiamato Dìdimò, non era con loro quando venne Gesù. ²⁵Gli dicevano gli altri discepoli: «Abbiamo visto il Signore!». Ma egli disse loro: «Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il mio dito nel segno dei chiodi e non metto la mia mano nel suo fianco, io non credo».

²⁶Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, stette in mezzo e disse: «Pace a voi!». ²⁷Poi disse a Tommaso: «Metti qui il tuo dito e guarda le mie mani; tendi la tua mano e mettila nel mio fianco; e non essere incredulo, ma

credente!». ²⁸Gli rispose Tommaso: «Mio Signore e mio Dio!». ²⁹Gesù gli disse: «Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!».

³⁰Gesù, in presenza dei suoi discepoli, fece molti altri segni che non sono stati scritti in questo libro. ³¹Ma 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 20,1-31)

4.1. La risurrezione di Cristo e le donne al sepolcro

Il secondo brano del Vangelo di Giovanni sottoposto ad analisi è il capitolo 20, che si divide in due episodi: prima la risurrezione di Cristo, che viene temporalmente collocata al mattino del sabato; poi la prima apparizione di Cristo Risorto ai dodici apostoli, che avviene tra la sera dello stesso giorno e otto giorni dopo, e che si chiude con la vicenda conosciuta come l'incredulità di Tommaso. Dato che questi due episodi godono di una certa autonomia all'interno del brano, sono stati spesso analizzati separatamente e messi a confronto con lo stesso evento raccontato nei Vangeli sinottici (Matteo, Marco e Luca). Tuttavia, la risurrezione di Cristo e la prima apparizione ai Dodici presentano degli elementi di continuità che suggeriscono la possibilità di un confronto tra i due episodi, accantonando – almeno in parte – l'analisi orizzontale tra i quattro Vangeli. In questa sede si procederà quindi a proporre una lettura comparata dei due episodi per individuarne gli elementi di continuità e discontinuità.

Il brano di Giovanni si apre con la risurrezione di Cristo, compimento della sua missione ed episodio-cardine della cristianità. Come già anticipato e al contrario della risurrezione di Lazzaro analizzata in precedenza, questo episodio compare in tutti e quattro i Vangeli canonici (Mt 28,1-10; Mc 16,1-11, Lc 24,1-12 e infine Gv 20,1-18). Nonostante le differenze, i quattro brani presentano alcuni elementi in comune, in particolare la dimensione spaziale e temporale, una o più donne che si recano al sepolcro, l'incontro con figure angeliche e, infine, un messaggio da riportare ai discepoli.

Una prima analisi strutturale di questo episodio evangelico è da attribuire a Louis Marin che pubblica nella rivista *Langages* il saggio "Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique" (Marin 1971). Si tratta di un'analisi comparativa dei tre vangeli sinottici (Matteo, Marco e Luca) che si concentra sul livello di superficie delle strutture semio-narrative, in particolare su programmi narrativi e

attanti. Tra i componenti del CADIR, Louis Panier si misura con questo brano evangelico in due diverse occasioni (1996; 2003) e le sue considerazioni sono debitrice del lavoro precedente di Marin, a cui l'autore fa esplicito riferimento⁶⁵. La prima analisi di Panier studia il brano evangelico a partire dal tema principale della ricerca di Maria del corpo di Gesù e si concentra in particolare sulle strutture discorsive e sul livello di superficie delle strutture semio-narrative. Al contrario, nel secondo lavoro l'autore vuole dimostrare l'importanza della dimensione spaziale del brano evangelico e individua alcune "forme" spaziali – lo spazio omogeneo e lo spazio semantico – le cui trasformazioni figurative lungo il testo permettono di descrivere semioticamente come si articola la significazione. Come nel caso della risurrezione di Lazzaro, la dimensione passionale del brano evangelico non viene affrontata dall'autore; andrò quindi a proporre una lettura nel corso dell'analisi per vedere, in seguito, se la componente passionale può essere rintracciata anche poi nella trasposizione visiva del brano – anche in questo caso, prenderò in considerazione due opere di Giotto di Bondone.

4.1.1 Il corpo di Gesù come oggetto di valore sottratto (vv. 1-2)

A un primo sguardo, nel brano evangelico possiamo individuare un percorso narrativo lineare che vede Maria come Soggetto operatore impegnata nella ricerca dell'oggetto di valore mancante, narrazione che viene tuttavia interrotta da una sequenza apparentemente estranea e incassata nel testo che vede per soggetti i due discepoli che accorrono al sepolcro (vv. 3-10).

Nel primo versetto, Maria si reca al sepolcro il mattino molto presto ma Giovanni non specifica che cosa spinge la Maddalena a raggiungere la tomba. Nei tre vangeli sinottici si fa riferimento alla necessità delle donne di portare a compimento alcuni riti di preparazione e conservazione del defunto, come vuole la tradizione. Infatti, la sera della crocifissione (il venerdì) il corpo di Gesù era stato deposto con molta fretta, avvolto solo in un lenzuolo (Mt 27,59; Mc 16,46; Lc 23,53) perché ormai era giunta la sera e stava per concludersi Parasceve, il giorno che nella tradizione giudaica è dedicato alla preparazione del necessario per poter rispettare il riposo prescritto dalla festività del sabato. Le donne "osservarono il sepolcro e come era stato posto il corpo di Gesù, poi tornarono indietro e prepararono aromi e oli profumati" (Lc 23,55-56), osservarono il riposo del sabato e poi "Il primo giorno della settimana, al mattino presto esse si

⁶⁵ Un altro lavoro di Marin di particolare interesse per Panier è il saggio comparso nella rivista *Esprit* dal titolo "Du corps au texte. Propositions métaphysiques sur l'origine du récit" (Marin 1973).

recarono al sepolcro, portando con sé gli aromi che avevano preparato” (Lc 24,1). Nei vangeli sinottici, ciò che porta le donne a recarsi al sepolcro è un *dovere* che sopperisce a una mancanza di cure come da tradizione⁶⁶, unito al desiderio di unzione, il “desiderio di toccare il corpo divino *morto* per conservarlo come *corpo morto*” (Marin 1989, p. 29, corsivi originali); quindi la donna è identificata come figura della cura, il cui compito è prendersi cura dell’altro anche nella morte. Tuttavia, nel Vangelo di Giovanni, Maria Maddalena non ricopre il loro stesso ruolo anche se non è ancora chiaro che cosa la spinge quella mattina al sepolcro. Infatti, l’evangelista afferma che i riti di preparazione del defunto sono già stati compiuti la sera stessa della deposizione: “Vi andò anche Nicodèmo – quello che in precedenza era andato da lui di notte – e portò circa trenta chili di una mistura di mirra e di àloe. Essi presero allora il corpo di Gesù e lo avvolsero con teli, insieme ad aromi, come usano fare i Giudei per preparare la sepoltura” (Gv 19,39-40). Non è quindi un dovere (la cura, i riti) che spinge Maria Maddalena a recarsi al sepolcro, perché, allargando lo sguardo, la donna aveva già reso i dovuti omaggi durante l’episodio dell’unzione di Betania, gesto che lo stesso Gesù aveva letto come omaggio anticipato alla sua salma (cfr. § 3.1.2). Come afferma Marin, attraverso l’unzione, Maria aveva già qualificato virtualmente il corpo di Cristo come cadavere e quindi non è il desiderio di toccare il corpo divino per conservarlo che la conduce al sepolcro. Giovanni è l’unico evangelista a specificare che Maria si reca al sepolcro “quando era ancora buio” e, a questo proposito, è interessante la proposta di lettura che ne dà la teologa Lilia Sebastiani (1992). Maria Maddalena non attende il mattino ma solo che sia passato il giorno obbligatorio di riposo per recarsi, da sola e di notte, verso un luogo che doveva essere poco sicuro per gli amici e i seguaci del giustiziato, come viene lasciato intendere nell’episodio successivo dell’apparizione ai discepoli (Gv 20,19: “[...] mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei”). Secondo l’autrice, questo dimostra con grande efficacia la forza del desiderio di Maria di riunirsi al suo Maestro e la difficoltà della donna a slegarsi dal passato nel quale rimane bloccata. Maria non può più aspettare, sente il bisogno di recarsi alla tomba il prima possibile: la sua attesa è solo l’inizio di

⁶⁶ Nel Vangelo di Matteo non si fa riferimento ai riti di unzione e preparazione del corpo e le donne si recano solo “a visitare la tomba” (Mt 28,1), senza portare con sé aromi e profumi, come succede nel Vangelo di Giovanni con Maria Maddalena. Questo accade perché a conclusione del capitolo precedente, è solo Matteo a inserire l’episodio in cui i farisei e i sacerdoti chiedono a Pilato che la tomba di Cristo “venga vigilata fino al terzo giorno, perché non arrivino i suoi discepoli, lo rubino e poi dicano al popolo: «È risorto dai morti»” (Mt 27,64). Quindi, dato che i farisei decidono di sigillare la tomba e lasciare delle guardie a sorvegliarla, rendono di fatto impossibile l’accesso alle donne per compiere i riti.

un sintagma passionale in divenire, che possiamo individuare come fase della disposizione nel percorso passionale canonico (Fontanille 1993).

Nei primi due versetti del brano evangelico, il programma narrativo che porta Maria a recarsi alla tomba viene subito abbandonato e al suo posto se ne instaura un nuovo. In questo nuovo programma, il corpo di Gesù è l'oggetto di valore che si caratterizza per alcune condizioni precise: da un lato si tratta di un oggetto che si può localizzare con facilità, e infatti dovrebbe trovarsi nel sepolcro; dall'altro, per Maria Maddalena (e per i discepoli) è anche qualcosa che potrebbe anche essere sostituito o rubato (Panier 1996) e iscritto di un valore che non viene esplicitato nel testo e non è né misurabile né valutabile. La mancanza del corpo di Cristo ha dato avvio a un meccanismo di desiderio e di ricerca dell'oggetto di valore che Maria ritiene sia stato sottratto. Secondo Panier (2003), l'interpretazione di Maria definisce uno *spazio omogeneo e lineare*. Infatti, la donna interpreta ciò che vede sulla base del suo sapere pregresso e delinea così una situazione al contempo verosimile e credibile: se un corpo senza vita non è più nel luogo in cui è stato posto, allora l'unica spiegazione plausibile è che qualcuno lo abbia sottratto e spostato. Di conseguenza, il suo programma narrativo si arricchisce di un Antisoggetto che ha sottratto il suo oggetto di valore. Di conseguenza, sostiene Panier, ciò che è stato sottratto viene rimpiazzato da un simulacro in grado di integrare il corpo mancante di Gesù all'interno del programma narrativo di ricerca di Maria (ivi). L'interpretazione della donna diventa il contenuto del messaggio trasmesso ai discepoli ma, facendo passare un non-sapere per una conoscenza certa, Maria li trascina in un malinteso (Panier 1996, 2003): anche la corsa dei discepoli (v. 3) si organizza intorno al corpo mancante di Gesù che è stato "portato via" (v. 2) da qualcuno e spostato da un luogo conosciuto a uno a loro ignoto.

4.1.2 La tomba non-vuota delle tracce dell'assenza (vv. 3-10)

Subito dopo i primi due versetti si inserisce la sequenza che interrompe la narrazione incentrata su Maria e vede per soggetti due dei discepoli, Pietro e "quello che Gesù amava"⁶⁷. Venuti a conoscenza dei fatti raccontati da Maria, anche i due discepoli

⁶⁷ L'epiteto ricorre altre due volte nel Vangelo di Giovanni: la prima durante la lavanda dei piedi, quando Gesù annuncia che sarà tradito da uno dei suoi (Gv 13,23); la seconda nell'episodio della crocifissione: "Gesù allora, vedendo la madre e accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: «Donna, ecco tuo figlio!». Poi disse al discepolo: «Ecco tua madre!»" (Gv 19,26-27). Per tradizione, la Chiesa identifica il discepolo sotto la croce con Giovanni figlio di Zebedeo, nel quale riconosce anche il quarto evangelista. Di

vengono coinvolti nella ricerca del corpo mancante e decidono di recarsi al sepolcro; il testo sottolinea la velocità di questo spostamento (“correvano insieme tutti e due”, “corse più veloce”, “giunse per primo”), rivelando l’intensità del desiderio (Greimas 1966, p. 270), quel *voler* essere congiunti con l’oggetto di valore, che li anima e li attira verso il luogo della sepoltura. Un altro elemento che emerge è la relazione gerarchica che lega i due discepoli: anche se l’altro discepolo raggiunge per primo il sepolcro, non ne varca la soglia e si limita a osservare (v. 5); solo una volta entrato Simon Pietro, “*allora entrò*” (v. 8)⁶⁸.

Rispetto allo spazio omogeneo e lineare che si era definito nei due versetti precedenti, dove l’apertura del sepolcro definisce un *qui* visibile e conosciuto, da un *altrove* sconosciuto in cui Maria pensa sia stato spostato il corpo sottratto (Panier 2003), i due discepoli operano una trasformazione dello spazio del sepolcro nel momento in cui ne varcano la soglia. Dalle parole di Maria ciò che il lettore si aspetta è un sepolcro vuoto: non a caso, l’episodio della Resurrezione è titolato “La tomba vuota” sia nei tre vangeli sinottici sia in Giovanni⁶⁹, come ha notato anche Panier (2003). Tuttavia, i discepoli vi trovano i teli “posati là” (v. 6) e il sudario “non posato là con i teli, ma avvolto in un luogo a parte” (v. 7), quindi disposti in un ordine nello spazio del sepolcro: questi elementi “*constituant les traces de l’absence de Jésus*” (Panier 2003, p. 14), sono figure che attestano l’avvenuta sepoltura e che fanno diretto riferimento a quel corpo che non è più lì. È possibile quindi affermare che lo spazio del sepolcro, da luogo chiuso e sigillato la cui funzione era quella di contenere Colui che vi era deposto, si trasforma in luogo aperto in cui è possibile entrare (i discepoli) ma anche da cui Gesù è uscito, come attestano gli oggetti lasciati al suo interno. Lo spazio omogeneo e lineare si trasforma quindi in spazio di *percezione* (ibidem) che coinvolge sia la soglia-limite del sepolcro, sia il suo interno. Di Simon Pietro, il brano afferma che “entrò nel sepolcro e osservò”: il verbo usato in greco è *theorein*, già incontrato anche nell’episodio della risurrezione di Lazzaro (cfr. § 3.1.4), che può assumere diversi significati, tra cui ‘essere spettatore, guardare, vedere, osservare’. Pietro, dunque, si limita a osservare e contemplare con interesse le tracce che trova all’interno del sepolcro. Al contrario, le

conseguenza, “il discepolo che Gesù amava” è identificato con Giovanni Evangelista stesso. A seguire, per praticità, verrà indicato come “l’altro discepolo”.

⁶⁸ La preminenza che Giovanni riconosce a Simon Pietro, che la Chiesa riconosce come il primo che guidò la comunità cristiana dopo la morte di Cristo, è ribadita anche nel capitolo successivo: “Quand’ebbero mangiato, Gesù disse a Simon Pietro: «Simone, figlio di Giovanni, mi ami più di costoro?». Gli rispose: «Certo, Signore, tu lo sai che ti voglio bene». Gli disse: «Pasci i miei agnelli»” (Gv 21,15).

⁶⁹ Ultima versione della Bibbia di Gerusalemme approvata dalla CEI (2008).

operazioni compiute dall'altro discepolo sono due, correlate tra loro: "e vide e credette" (v. 8), di cui i verbi usati nel testo originale in greco sono *ôran* (vedere, guardare, mirare, conoscere, far prova di) e *pistéuein* (credere). Come afferma Panier:

Ce voir (*ôrao*) renvoie à un *croire* sans qu'il soit fait mention d'un quelconque objet du croire, ni d'une interprétation, ni d'un sens donné à ce qui est vu, ni d'une enquête programmée à partir de cette découverte... (Panier 1996, p. 59).

Vedere le tracce del passaggio di Gesù conduce il secondo discepolo non a un oggetto di conoscenza – che non viene specificato – né al desiderio di conoscere ma a un credere che nel testo viene messo in relazione con le Sacre Scritture. La Scrittura è il paradigma per l'interpretazione corretta dei dispositivi significanti che sono messi in gioco all'interno del sepolcro, dove i teli e il sudario non sono carichi di significato ognuno per sé ma solo nel sistema che vanno a definire attraverso la loro disposizione all'interno e in stretta correlazione con lo spazio (Panier 2003). Per questo motivo, il sepolcro diventa qui non solo uno spazio di percezione ma uno *spazio da leggere* (*espace à lire*) o *spazio semantico*, dove tra il vedere e il credere si pone la necessità di "lire pour entendre" (ivi, p. 15): "lire (une écriture) c'est articuler des figures dont l'agencement singulier atteste un acte d'énonciation et un sujet qu'aucune des figures ne représente" (ivi, p. 16). In altre parole, i teli e il sudario, figure messe in discorso che si susseguono in quella particolare disposizione come le lettere di un testo, rinviano a un atto enunciativo attraverso cui si manifesta un soggetto parlante: perdono il loro statuto di segno – cioè il poter rinviare a un senso stabile e definito ognuna per sé, ovvero la corrispondenza tra un significato e un significante – per essere inserite all'interno di un percorso figurativo. In questo caso, teli e sudario sono figure che rimandano all'assenza del corpo di Gesù ma lo stesso Giovanni scrive che i discepoli "non avevano ancora compreso la Scrittura, che cioè egli doveva risorgere dai morti" (v. 9). Come afferma Panier, per i discepoli non si tratta di ritrovare all'interno della Bibbia una citazione che possa spiegare l'evento appena accaduto; si tratta invece di trovare il punto di vista attraverso cui tutte le Sacre Scritture diventano un "texte à lire", cioè attraverso cui le parole dell'Antico Testamento possono compiersi (Panier 1997; 2013). Ciò succede con la venuta di Cristo: le Scritture si compiono tramite la sua nascita, morte e risurrezione e, al contempo, per il cristianesimo, è solo l'incarnazione del Verbo che permette di rileggere i testi antichi come le "Sacre Scritture" (Panier 1997):

Les écrits du Nouveau Testament [...] présupposent une position de lecture des Écritures (cf. Luc 24), c'est-à-dire une instance d'énonciation telle que les écrits juifs anciens dans leur ensemble se trouvent instaurés comme "texte" à lire, comme Ancient Testament (ivi, p. 321).

Il lettore del Vangelo è invitato dall'autore a compiere un passo in più, cioè a rileggere la relazione tra il vedere e il credere dei due uomini alla luce delle Sacre Scritture. Come afferma Panier (2003) riprendendo il pensiero di Geninasca (1997), la narrazione rivela un cambio del regime di significazione per il lettore del Vangelo, cioè il passaggio da una razionalità pratica di natura inferenziale – quella dei discepoli – a una razionalità mitica che fa capo a una prensione (*saisie*) detta "semantica" (Pezzini 2007).

La sequenza con i due discepoli si chiude con i due uomini che rientrano a casa senza aver compreso appieno ciò che hanno visto. Questa sequenza non sembra avere pertinenza a livello narrativo perché interrompe la narrazione incentrata su Maria; tuttavia, è pertinente a livello discorsivo perché pone alcune nuove condizioni entro cui può prendere corpo l'annuncio pasquale e permette al lettore di legare quest'ultimo alle Sacre Scritture.

4.1.3 Dall'incontro con gli angeli al messaggio pasquale (vv. 11-18)

La sequenza che prende avvio al v. 11 resta quindi ancora legata al programma narrativo di ricerca dell'oggetto di valore mancante e che ha Maria per Soggetto operatore. All'interno di questa, è possibile individuare tre sottosequenze: l'incontro di Maria con i due angeli, l'incontro con Gesù e, infine, la chiamata per nome con l'annuncio pasquale (Panier 1996, 2003).

Al contrario dei discepoli che si introducono nel sepolcro, Maria non entra e resta lì vicino, sulla soglia, in una posizione strategica a metà tra le due tipologie di spazio che si sono definite: lo spazio omogeneo e lineare e lo spazio da leggere (Panier 2003). Questo le permette sia di rivolgersi a ciò che succede all'interno, sia di rimanere coinvolta in ciò che accade nelle immediate vicinanze.

Maria sta piangendo: come era già successo nel capitolo 11 con suo fratello Lazzaro (cfr. cap. 3), la morte di una persona cara – quale il suo Maestro – trascina Maria nel dolore della perdita e, ancora una volta, la donna sembra rimanere bloccata nel passato, legata a ciò che non c'è più. L'episodio già analizzato della risurrezione di Lazzaro suggerisce il probabile comportamento di Maria che la conduce al sepolcro quella mattina presto. Infatti, come in Gv 11,31 ("Allora i Giudei, che erano in casa con lei a

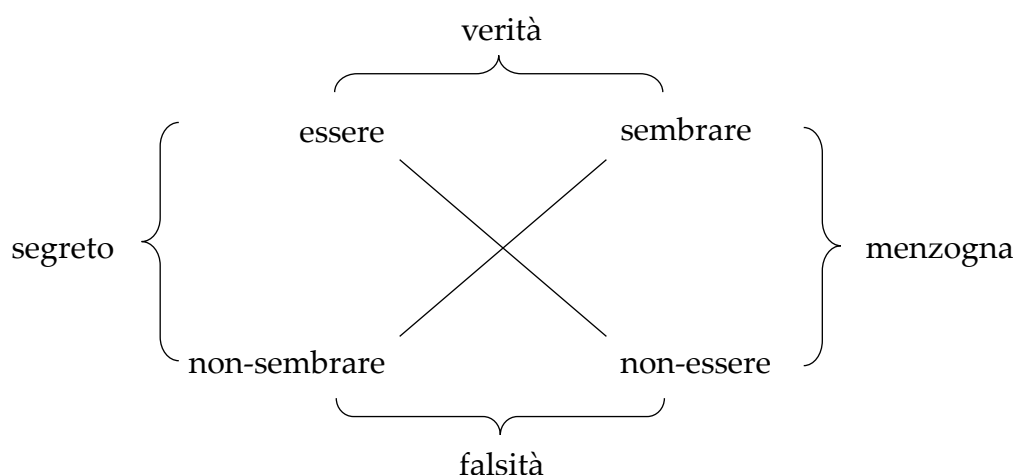
consolarla, vedendo Maria alzarsi in fretta e uscire, la seguirono, pensando che andasse a piangere al sepolcro”), è possibile che il motivo di quell’uscita di buon’ora sia proprio la necessita di piangere sulla tomba di Gesù, marca del passato perduto e a cui rimangono rivolte tutte le attenzioni di Maria.

Senza entrare nel sepolcro, Maria si sporge verso l’interno: è possibile ricondurre questo gesto al programma narrativo che guida la donna, a un volere che la spinge alla ricerca del corpo. Una delle azioni che si ricollegano alla sfera della ricerca è il guardare, e per questo Maria si sporge “e vide due angeli in bianche vesti, seduti l’uno dalla parte del capo e l’altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù” (v. 12). Il testo non mette in questione la veridicità di ciò che vede: come i discepoli hanno visto i teli e il sudario, allo stesso modo Maria vede due angeli, due oggetti visibili e riconoscibili all’interno del sepolcro. Inoltre, come i teli e il sudario fanno diretto riferimento al corpo assente di Cristo – infatti, i teli ne avvolgevano le spoglie mentre il sudario ne ricopriva il volto – anche i due angeli marcano lo spazio “dove era stato posto il corpo di Gesù”, ormai vuoto: uno è seduto dalla parte del capo, l’altro dalla parte dei piedi (Panier 1996, 2003). Sono i due angeli a interpellare per primi Maria (v. 13: “Ed essi le dissero: «Donna, perché piangi?». [...]”), interessandosi a ciò che ha scatenato quello stato emotivo; Maria risponde riproponendo lo stesso scenario che ha presentato ai discepoli in precedenza (v. 13: “Rispose loro: «Hanno portato via il mio Signore e non so dove l’hanno posto»”). Queste parole non sono una ripetizione del v. 2 perché, davanti ai due angeli, Maria parla in prima persona (*débrayage* enunciazionale), dichiarandosi coinvolta personalmente nel programma di ricerca del corpo di Gesù, cosa che ribadisce anche poco più avanti (v. 15: “«Signore, se l’hai portato via tu, dimmi dove l’hai posto e io andrò a prenderlo»”); inoltre, le sue lacrime mettono in evidenza che la perdita dell’oggetto di valore viene percepita negativamente e genera nel soggetto una condizione di disforia (Panier 1996).

Subito Maria si volta indietro: come già anticipato, la posizione strategica che occupa le permette di essere parte anche di ciò che accade nelle immediate vicinanze del sepolcro. Il lettore è subito informato dall’autore dell’identità dell’uomo che vede Maria, senza lasciare alcun dubbio: “vide Gesù, in piedi; ma non sapeva che fosse Gesù” (v. 14). Maria non è a conoscenza dell’identità dell’uomo perché, secondo il suo sapere pregresso – a cui è stato già fatto riferimento per i primi versetti – Gesù è morto e, se da una parte il suo corpo dovrebbe essere facilmente localizzabile e dovrebbe trovarsi nel sepolcro, ancor meno Egli potrebbe essere lì in piedi davanti a lei e

rivolgerle la parola. Infatti, ancora una volta, la donna interpreta ciò che vede sulla base delle informazioni da lei raccolte e costruisce una situazione al contempo verosimile e credibile: l'uomo che le rivolge la parola non può che essere il custode del giardino, colui che potrebbe sapere dove è il corpo del Signore. Gesù interPELLa la donna con la stessa domanda dei due angeli, a cui segue un ulteriore quesito – “Chi cerchi?” (v. 15) – che rafforza lo scenario proposto da Maria e rilancia la ricerca dell'oggetto perduto (Panier 1996, 2003).

Questi versetti permettono di approfondire lo statuto del corpo di Gesù al momento dell'incontro con Maria. Ciò che emerge dal testo è che Maria *vede* un uomo ma non lo *identifica* come Gesù alla vista: il corpo è quindi visibile ma la sua identità non è riconoscibile. Per il lettore, al contrario, l'identità dell'uomo è nota (Gesù). Con queste informazioni, è possibile fare riferimento al quadrato di veridizione di Greimas (1983, p. 50):



Ne risulta che la figura di Gesù si colloca sull'asse *essere* + *non sembrare*, andando a generare l'effetto di senso del segreto, di un'identità celata. Panier afferma che “Le méconnaissance de Jésus ne tient pas à une falsification (Jésus n'est pas déguisé), ni à une invisibilité («Jésus se tient là», dit le texte)” (Panier 1996, p. 62); tuttavia, il brano evangelico non fa alcun riferimento a come viene nascosta l'identità di Gesù o quali nuove condizioni del suo corpo non ne permettano il riconoscimento, e questo non può escludere a priori il camuffamento. Così, non potendo escludere una volontà da parte di Cristo di nascondersi – almeno in questo istante – agli occhi di Maria, vediamo delinearsi un regime della non-visibilità: rifacendoci ai giochi ottici teorizzati da Landowski (1989), questo *voler non essere visto* ha lasciato aperte numerose possibilità

di interpretazione, soprattutto in campo storico-artistico, che si avrà occasione di indagare in seguito.

Nel v. 16, Gesù non risponde alle parole di Maria e si limita a chiamarla con il suo nome. Quel nome pronunciato da Gesù è un'epifania, è il modo attraverso cui Cristo si rende manifesto agli occhi di Maria Maddalena. Riprendendo il lavoro di Propp, si tratta della funzione da lui chiamata *identificazione*, cioè il momento in cui l'eroe è riconosciuto o per un marchio, ad esempio una ferita, o "per aver risolto il compito difficile (in tal caso abbiamo quasi sempre in precedenza l'arrivo in incognito) [...]" (Propp 1928, p. 67). Questa diventa l'ultima funzione di un sintagma che Greimas in *Semantica Strutturale* chiama *prova glorificante*, preceduta dal compito difficile che viene imposto all'eroe e dall'adempimento dello stesso (Greimas 1966, p. 268). Nel Vangelo, non c'è alcun riferimento a un eventuale marchio nel momento in cui Maria Maddalena riconosce Cristo, cosa che invece avrà un ruolo centrale nell'apparizione ai discepoli (cfr. § 4.2.1). La donna, nonostante avesse già udito la sua voce nello scambio di battute precedente, sente in quel nome un legame che dava per perduto e che la svincola da quel passato in cui è bloccata. Prima di rispondere, nel brano si legge che "Ella si voltò" (v. 16), cosa che però era già successa poco prima al v. 14 ("Detto questo, si voltò indietro") e sarebbe insolito che Maria, quando sente pronunciare il suo nome, rivolga le spalle al suo interlocutore. Al contrario, si potrebbe interpretare questo voltarsi come un movimento interiore e spirituale (Fabris 2003, p. 778), lo stabilirsi di una disposizione favorevole ad accogliere la Parola, una disposizione al credere. Sentire il proprio nome è per Maria un risveglio dal passato che agisce attraverso il passionale: infatti, Maria si appella a Gesù con il termine "Rabbunì", una versione più affettuosa del termine rabbì, e che rimanda al rapporto di amicizia tra i due, già citato nel capitolo 11 di Giovanni⁷⁰. È interessante notare, nel dialogo, le tracce di come si trasforma la relazione tra i due personaggi attraverso l'atto di pronuncia del nome. All'inizio, come due sconosciuti, Gesù e Maria si appellano l'un l'altro attraverso dei nomi comuni ("Donna" e "Signore", in riferimento al custode del giardino), indice di un rapporto che si potrebbe definire impersonale. Tuttavia, con il nome pronunciato da Gesù, il rapporto si personalizza, agendo anche attraverso la dimensione affettiva che lega i

⁷⁰ Con il termine *rabbì* – oggi usato come titolo onorifico dei dottori ebrei – nel giudaismo del tempo di Gesù viene chiamato colui che ha il compito di spiegare la torà e di dirimere questioni giuridiche (Coenen, Beyreuther, Bietenhard 1970, p. 529). A livello esegetico, molti commentatori sono concordi nel vedere nella traslitterazione greca del termine dall'aramaico (*rabbunì*) una sfumatura più affettuosa, memore del legame personale che lega Gesù con i suoi discepoli (cfr. Mateos, Barreto, a cura, 1979; Fabris 2003; Grasso 2008).

due: parafrasando le parole di Gregorio Magno, è attraverso quella chiamata che Maria può riconoscere il suo Maestro in Colui che l'ha riconosciuta per primo (Gregorio Magno 1968, Omelia XXV). Anche Panier nella sua analisi nota il doppio movimento di Maria e scrive:

Ce retournement est celui qui remet le sujet à sa place [...]. A la parole de Jésus, l'espace, le temps, les acteurs sont réorganisés, et Marie qui assurait l'interprétation "policière" du tombeau vide avec la thèse de l'enlèvement, se voit confier l'autre face de ces signes : "J'ai vu le Seigneur et il m'a dit" (Panier 1993, pp. 19-20).

È la parola di Gesù che permette di rileggere sotto un'altra luce quei segni che inizialmente Maria interpreta in modo fallace, e ad essa viene affidato un nuovo messaggio da portare ai discepoli: "Gesù le disse: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: 'Salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro'»" (v. 17)⁷¹. Il programma narrativo che Maria ha perseguito fino a questo momento, la ricerca dell'oggetto di valore sottratto, si interrompe quando Gesù si sottrae alla donna: l'oggetto di valore che ricercava Maria nasconde un soggetto che instaura un altro programma, in cui Gesù assume il ruolo di Destinante. Se, in precedenza, Maria si era fatta portavoce di un messaggio che, però, si rivela essere imperfetto, ora è incaricata da Gesù di farsi messaggera della sua Parola. In questo caso, il vedere (Cristo) non ha come sola conseguenza il credere, come era successo al discepolo con le tracce dell'assenza, ma la conduce al dire, ad annunciare per prima il messaggio pasquale (Panier 1993): "Maria di Màgdala andò ad annunciare ai discepoli: «Ho visto il Signore!» e ciò che le aveva detto" (v.18).

A conclusione dell'analisi di questo brano, Panier individua nella tomba aperta il punto focale di una nuova riorganizzazione dello spazio. Con il suo rifiuto, Gesù si sottrae a Maria Maddalena, interrompendo definitivamente il programma di ricerca che essa perseguiva sin dai primi versetti, e rifiuta altresì di restare in quello spazio omogeneo che l'interpretazione erronea della donna aveva definito (cfr. § 4.1.1). Al contempo, è a partire dalla tomba aperta che Gesù definisce uno spostamento verso il Padre e, per Maria, verso i discepoli (Panier 1993). Possiamo completare il pensiero dell'autore affermando che, attraverso il messaggio pasquale, la tomba aperta si trasforma da punto attrattore verso cui tendono i personaggi (Maria, i discepoli), a centro che genera forze centrifughe dirette verso l'esterno. Una situazione simile accade anche a livello

⁷¹ Si rimanda al § 4.1.2 per una riflessione sulla traduzione di questo versetto.

macro con la città di Gerusalemme, su cui avremo modo di soffermarci nel capitolo seguente (cap. 5).

4.2. L'apparizione ai Dodici e l'incredulità di Tommaso

Di tutti gli studi del CADIR, l'episodio dell'apparizione di Cristo ai dodici apostoli trova posto in una "petite chronique du travail sémiotique" realizzata in sinergia tra i gruppi di ricerca di Lione, Rennes e Montpellier, e pubblicata nei primissimi numeri della rivista *Semiotique & Bible* (CADIR 1977). Questo breve esercizio di analisi si concentra sulle condizioni in cui si verificano le due apparizioni e, in particolare, sulla relazione tra spazio esterno e interno.

4.2.1 "La sera di quel giorno" (vv. 19-23)

Il brano evangelico si divide in due parti: i discepoli assistono a due apparizioni a distanza di una settimana l'una dall'altra⁷². In entrambi i casi, viene presentata la situazione in cui si verificano i due episodi (vv. 19 e 26). L'evangelista colloca temporalmente la prima apparizione il giorno stesso della risurrezione, che inizia quindi al mattino "quando era ancora buio" (v. 1) con la scoperta di Maria, e si conclude nelle stesse condizioni di luminosità "la sera di quel giorno" (v. 19). Il luogo dove i discepoli sono riuniti e in cui avviene l'incontro è una "casa [...] a porte chiuse" (v. 26): dopo gli avvenimenti della Passione, il timore nei confronti dei Giudei è grande e i seguaci di Gesù stanno in disparte o lasciano Gerusalemme, come nel caso dei due discepoli che si incamminano verso la città di Emmaus (Lc 24,13-35). Si tratta quindi di un luogo sigillato allo scopo di tenere fuori la minaccia – virtuale – di un Antisoggetto, che viene identificato nel popolo dei Giudei (CADIR 1977); come, del resto, era già emerso nelle parole di Maria, quando individua in un generico attore collettivo coloro che hanno sottratto il corpo di Gesù e teme che abbiano messo in pratica un anti-programma narrativo (v. 2: "Hanno portato via il Signore [...]").

Tornando all'analisi, l'intenzione dei discepoli è tenere nettamente separati due ambienti, l'interno e l'esterno, barricandosi dentro casa, andando quindi a valorizzare la funzione separatrice delle porte (*non-poter entrare*, il divieto), come si era già visto a proposito della pietra del sepolcro di Lazzaro (cfr. § 3.1.3). La porta organizza lo spazio,

⁷² L'Ottava di Pasqua, cioè la prima domenica dopo Pasqua, prende il nome di domenica *in albis* perché in quel giorno i fedeli che erano stati battezzati durante la notte della veglia pasquale deponevano la veste bianca indossata durante il rito.

crea un discrimine e, in funzione della posizione dell'osservatore – i discepoli – dovrebbe avere la capacità di tenere separato ciò che si colloca all'interno da ciò che invece è posto fuori. Da questo, è possibile risalire anche ad altre opposizioni:

	(interno	<i>vs</i>	esterno)
	sicurezza	<i>vs</i>	pericolo
	privato (comunità - discepoli)	<i>vs</i>	pubblico (politico – i Giudei)
	inclusione (membri della comunità)	<i>vs</i>	esclusione

Questa situazione vissuta dai discepoli ha fortemente a che fare con la loro sicurezza: infatti, il “timore dei Giudei” che viene citato nel testo è legato alla paura dei discepoli di subire ripercussioni, ora che sono senza una figura di riferimento che possa fare loro da guida e proteggerli. Allora, le opposizioni precedenti sono sovradeterminate da un'ulteriore opposizione: **vita vs morte**

Il problema della sicurezza legata alla chiusura di un luogo è già emerso a inizio del brano, quando Maria “vide che la pietra era stata tolta dal sepolcro” (v. 1). In quel caso la tomba, che doveva rimanere chiusa, viene trovata aperta, mentre ciò che conservava e doveva rimanere al suo interno, il corpo di Gesù, viene dato per disperso. Si ottiene quindi un'inversione rispetto alla condizione normale di utilizzo e vivibilità dei due luoghi:

Luogo:	Sepolcro	Casa
Condizione normale:	chiuso	aperto (<i>attraversabile</i>)
Condizione attuale:	aperto	chiuso

Definite le condizioni iniziali in cui si trovano i discepoli, il brano continua con il racconto dell'apparizione: “venne Gesù, stette in mezzo e disse loro: «Pace a voi!». Detto questo, mostrò loro le mani e il fianco” (vv. 19-20). Ancora una volta, Gesù si manifesta andando contro ogni logica possibile: prima, appare a Maria fuori dal sepolcro in cui era stato deposto senza vita e sigillato attraverso una pietra; poi, appare ai discepoli all'interno di quel luogo in cui si erano barricati. In entrambi i casi, la sua figura supera qualsiasi limite fisico posto per separare un interno (la casa, il sepolcro) dall'esterno e si pone come elemento di continuità dello spazio (CADIR 1977). Gesù usa una formula di saluto («Pace a voi! [...]», v. 19) e mostra loro i segni della Passione: le mani e il fianco feriti sono la prova visibile che lo identifica come Cristo Risorto, un segno che permette

ai discepoli di riconoscerlo senza avanzare alcun dubbio – il marchio di Propp, citato in precedenza (§ 4.1.3). Infatti, Gesù aveva già detto ai suoi discepoli che sarebbe tornato da loro dopo la sua dipartita: “Non vi lascerò orfani: verrò da voi. Ancora un poco e il mondo non mi vedrà più; voi invece mi vedrete, perché io vivo e voi vivrete” (Gv 14,18-19). Rispetto all’incontro con Maria, in cui la donna riconosce Gesù non per un tratto distintivo ma solo attraverso la sua voce, in questa apparizione è Gesù stesso che mostra ai discepoli ciò che ne permette il riconoscimento, evitando quindi ogni possibile equivoco. Al contrario, un elemento di continuità tra i due episodi è l’impatto che ha l’incontro con Gesù sull’animo dei soggetti: come è successo a Maria con quel “si voltò” (v. 16), anche gli animi dei discepoli mutano, prima erano colti dal timore di una possibile azione dei Giudei, che li aveva costretti a barricarsi in casa, ma ora gioiscono al vedere il loro Maestro e, felici di ciò che è successo, racconteranno ciò che hanno visto a Tommaso, il compagno che non era presente a questa prima apparizione (v. 25).

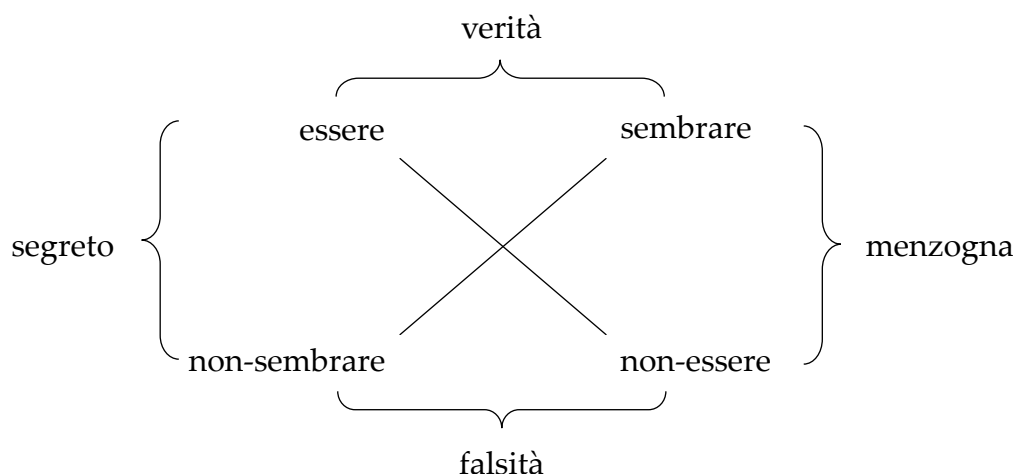
Un altro elemento che pone in continuità l’apparizione a Maria e quella ai discepoli è il compito che Cristo dà loro, trasformandoli in *inviati* per portare il suo messaggio e la sua Parola a qualcuno: se per Maria si tratta di dare il messaggio pasquale ai discepoli, per quest’ultimi si tratta di continuare la missione che Gesù aveva ricevuto dal Padre (“«[...] Come il Padre ha mandato me, anche io mando voi»”, v. 21). Dopo aver dato questo incarico – in cui si può riconoscere la fase della manipolazione di un nuovo programma narrativo in cui Cristo è il Destinante e i discepoli il Soggetto operatore – Gesù infonde in loro lo Spirito Santo attraverso il soffio, figura che richiama l’alito di vita che Dio infonde in Adamo (Gen 2,14), e che li abilita a un *poter-fare* (v. 23).

4.2.2 La prova di Tommaso, da incredulo a credente (vv. 24-31)

Il discepolo Tommaso, già incontrato nell’episodio della risurrezione di Lazzaro⁷³, non era con i compagni durante la prima apparizione. Come è stato già anticipato, l’entusiasmo che anima i discepoli dopo aver visto il Signore li porta a raccontare al compagno ciò che hanno visto; tuttavia, Tommaso pone resistenza a questa notizia: “«Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il mio dito nel segno dei chiodi e non metto la mia mano nel suo fianco, io non credo»” (v. 25). Tommaso non solo ripropone il nesso tra vedere e credere (*se non vedo, non credo*), una delle isotopie che guidano l’intero capitolo 20, ma vuole portare allo stremo l’esperienza sensibile:

⁷³ Cfr. nota 33.

vuole sia vedere i segni della Passione che identificano Gesù come Cristo Risorto, sia verificare la realtà del suo corpo attraverso il tocco, azioni entrambe poste come condizioni del credere. Anzi, pretende di trapassare con le proprie dita la carne del Risorto, di verificarne con certezza l'identità e la realtà, opponendosi quindi al vedere dei discepoli che si limita solo alla vista e non avanza alcun dubbio. Ancora una volta, si può fare riferimento al quadrato di veridizione di Greimas (1983, p. 50):



L'intenzione di Tommaso è andare a verificare, a toccare con mano (letteralmente) se c'è corrispondenza tra ciò che si percepisce alla vista e l'identità del soggetto, se quell'immagine di Cristo che l'occhio vede è Cristo. Il suo vedere ha un valore constatativo ed esaminante; dal suo punto di vista, si tratta di verificare se l'apparizione di Gesù è vera o se si colloca invece sull'asse *sembrare* + *non essere* ed è quindi una menzogna. Allora, è possibile affermare che l'atteggiamento di Tommaso è riconducibile a quello dello scettico, "Che ostenta incredulità o negazione sistematica di fronte a verità o valori" (Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Scettico)⁷⁴ e quindi rifiuta iterativamente di adeguarsi all'universo cognitivo proposto dai suoi compagni, iterazione che viene figurativizzata a livello testuale nella ripetizione di alcune parole (mani-mano, segno-segno; chiodi-chiodi). Questo episodio è conosciuto anche come *Incredulità di San Tommaso*, dove per incredulità si intende l'"Atteggiamento di resistenza a prestar fede o a lasciarsi persuadere" (Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Incredulità).

⁷⁴ Interessante anche l'etimologia del termine che rimanda all'azione che compie lo scettico prima del rifiuto, cioè l'attenta valutazione di ciò che viene proposto: dal fr. *sceptique*, dal gr. *skeptikós*, der. di *sképtomai* "osservo, esamino" (Nuovo Devoto-Oli 2024, voce Scettico).

La seconda apparizione, che avviene otto giorni dopo la prima, ruota intorno alla figura di Tommaso che, questa volta, si trova in casa insieme ai compagni (v. 26)⁷⁵. Le condizioni in cui si verifica la seconda visione di Cristo sono le stesse della prima apparizione; infatti, i discepoli sono raccolti in casa sempre “a porte chiuse” e Gesù appare e rivolge a loro un saluto: anche questa volta, le modalità con cui entra in casa non sono esplicitate nel testo. Questa volta, il testo non riporta il motivo della chiusura dei discepoli al mondo esterno, come lo era il timore nei confronti dei Giudei. In questo caso, come scrivono Mateos e Barreto, “le porte tracciano ora la frontiera fra la comunità e questo mondo che la circonda” (Mateos, Barreto, a cura, 1979, p. 825). Non si tratta più di porte che escludono ciò che sta fuori imponendo un divieto (*non-poter entrare*), ma di porte che raccolgono e custodiscono un *voler-farsi* comunità: la loro funzione non è più rivolta verso l'esterno ma, al contrario, verso l'interno.

Dopo il saluto, Gesù si rivolge direttamente a Tommaso e, diversamente dall'incontro con Maria, quando si sottrae alla donna dicendole di non trattenerlo ulteriormente (v. 17), qui è Gesù stesso che invita il discepolo a toccare il suo corpo segnato dalle ferite della Passione: “«Metti qui il tuo dito e guarda le mie mani; tendi la tua mano e mettila nel mio fianco; [...]»” (v. 27). Questo suo invito va oltre l'aspetto sensibile e chiede a Tommaso un atto epistemico, “una trasformazione, e cioè, un passaggio categorico da uno ‘stato di credenza’ ad un altro: [...] – da ciò di cui si *dubita* a ciò che si *accetta* ecc.” (Greimas 1983, p. 114): di riconoscere in ciò che vede e tocca il suo Signore: “[...] e non essere incredulo, ma credente!»” (v. 27). Il versetto successivo è la conferma di questa avvenuta trasformazione e Tommaso afferma di avere davanti a sé il Cristo Risorto: “Gli rispose Tommaso: «Mio Signore e mio Dio!»”. È una vera e propria professione di fede, come quella pronunciata da Marta (cfr. § 3.1.2.) ma, a differenza di questa che esprimeva in termini generali la fede delle comunità giovanee (Gv 11,27: “Gli rispose: «Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene nel mondo”)), emerge qui un'impronta personale: il possessivo “mio” – che rimanda anche al discorso di Maria Maddalena (Gv 20,13: “«Hanno portato via il mio Signore [...]»”) – indica sia la vicinanza affettiva di Tommaso sia il riconoscimento di un modello da seguire (Mateos, Barreto, a cura, 1979). L'autore non racconta se Tommaso ha toccato o meno i segni dei chiodi nelle mani di Cristo e il suo costato ferito prima di pronunciare la sua

⁷⁵ Come nota Grasso, “L'indicazione cronologica che apre l'ultima scena inserisce il lettore in un ritmo liturgico secondo il quale dal primo giorno della settimana, ne sono trascorsi otto, allorquando nuovamente la comunità dei discepoli si trova riunita assieme” (2008, p. 774), che apre alla futura ciclicità dell'incontro liturgico della celebrazione della messa.

professione di fede, esattamente come non racconta se tra Maria e Gesù c'è stato un contatto. Tuttavia, nella storia dell'arte, il tema del tocco è invece centrale in entrambi gli episodi e si avrà modo di approfondire come viene declinato diversamente.

Nell'ultimo versetto di questo episodio, è Gesù a riprendere la relazione tra il vedere e il credere: "Gesù gli disse: «Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!» (v. 29). Per credere, Tommaso ha dovuto vedere (e forse toccare) il corpo di Cristo, una relazione causa-effetto che viene sottolineata anche in altre parti del Vangelo di Giovanni:

Gv 2,23 "Mentre era a Gerusalemme per la Pasqua, durante la festa, molti, vedendo i segni che egli compiva, credettero nel suo nome".

Gv 6,30 "Allora [i discepoli] gli dissero: «Quale segno tu compi perché vediamo e ti crediamo? Quale opera fai? [...]".

Gv 11,45 "Molti dei Giudei che erano venuti da Maria, alla vista di ciò che egli aveva compiuto, credettero in lui".

Relazione che però non sembra sempre funzionare (Gv 12,37: "Sebbene avesse compiuto segni così grandi davanti a loro, non credevano in lui"), cosa che dimostra la fragilità di questo credere strettamente vincolato all'esperienza sensibile della vista, e che viene disapprovato anche da Gesù stesso (Gv 4,48: "Gesù gli disse: «Se non vedete segni e prodigi, voi non credete»"). Infatti, proclama beati coloro che giungono al credere senza l'intermediazione della vista, unica condizione per vedere la gloria di Dio, come Gesù aveva già detto a Marta (Gv 11,40: "Le disse Gesù: «Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?»").

Questo capitolo del Vangelo di Giovanni presenta una prima conclusione⁷⁶ in cui l'evangelista si rivolge al lettore e dichiara la sua funzione di redattore del libro: tra i "molti altri segni" compiuti da Gesù, l'evangelista ha compiuto una selezione (v. 30: "che non sono stati scritti in questo libro"), affinché il lettore possa credere "che Gesù è il Cristo, il Figlio di Dio" (v. 31). In particolare, emerge la condizione del lettore contemporaneo che non può vedere con i suoi occhi i segni compiuti da Gesù ma può solamente leggerne la testimonianza nel Vangelo (v. 30). Il lettore deve quindi fare uno sforzo maggiore dei discepoli, che hanno potuto vedere coi loro occhi le tracce del passaggio di Cristo e i segni della Passione sul suo corpo, e affidarsi unicamente alle Sacre Scritture. In conclusione, il vedere, che ha rivestito un ruolo di grande importanza

⁷⁶ La seconda conclusione è presente nel capitolo 21, ultimo del Vangelo.

lungo tutto il capitolo, viene in qualche modo ridimensionato: da una parte, nella funzione narrativa della figura di Tommaso che è quella di mostrare il privilegio del *non-vedere* rispetto al *vedere*; dall'altra nel dialogo di Gesù con Tommaso e nella conclusione dell'evangelista, che affermano la posizione privilegiata il credere che non ha bisogno della vista, che trova supporto nella testimonianza delle Sacre Scritture.

4.3. Toccare e non toccare: il *Noli me tangere* in Giotto di Bondone

Come abbiamo visto, il capitolo 20 di Giovanni si può dividere in tre sotto-sequenze che corrispondono alle tre apparizioni: l'incontro con Maria, quello con i discepoli e, infine, con Tommaso. Nella storia dell'arte, sono soprattutto la prima e l'ultima apparizione ad avere maggiore fortuna, in particolare per il tema che condividono e declinano in modo differente: il vedere e il toccare.

Il motivo del *Noli me tangere* si sviluppa quasi contemporaneamente alle raffigurazioni della Risurrezione di Cristo. Inizialmente, le rappresentazioni di questo episodio fanno riferimento soprattutto ai vangeli sinottici e vengono quindi raffigurate due o tre donne che si recano al sepolcro e che assistono al primo incontro con Cristo Risorto. Con il tempo, l'affermarsi del culto della figura di Maria Maddalena privilegia il testo evangelico di Giovanni e, soprattutto, il rapporto personale che viene raccontato tra Cristo e la donna. È infine con la *Legenda aurea*, composta tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XIII secolo e una delle principali fonti iconografiche a cui attingono gli artisti, che la Maddalena si consacra come prima e unica donna a incontrare Cristo Risorto subito dopo gli avvenimenti della Passione.

La fortuna immensa di questo motivo ha dato vita a numerose rappresentazioni e, in linea con il capitolo precedente, si è deciso di proseguire con l'analisi comparativa delle due opere di Giotto di Bondone⁷⁷ che rappresentano questo episodio evangelico. Anche in questo caso, gli affreschi appartengono ai cicli delle *Storie di Cristo* della cappella degli Scrovegni di Padova (anche cappella dell'Arena, 1303-1305), di attribuzione certa, e delle *Storie della Maddalena* della cappella nella Basilica inferiore di Assisi (1307-1308). In quest'ultimo cantiere, l'autore è stato affiancato da numerosi aiuti e l'affresco del *Noli me tangere* è riconosciuto dalla critica come una delle tre opere autografe di Giotto, insieme alla *Resurrezione di Lazzaro* e alla *Cena in casa del fariseo* (Tomei 1996; Lunghi 2023).

⁷⁷ Per gli aspetti stilistici dell'autore e una descrizione sommaria dei due cicli pittorici si rimanda a § 3.4.

L'affresco del *Noli me tangere* realizzato nella cappella dell'Arena di Padova (Fig. 14) si colloca sulla parete nord, esattamente sotto la scena già descritta della *Risurrezione di Lazzaro*, creando un parallelismo interessante tra le due risurrezioni. Infatti, la scena dell'incontro tra Maria e Cristo Risorto è parte dell'episodio della Risurrezione di Cristo e si colloca quindi tra i riquadri della *Deposizione* e dell'*Ascensione*. L'affresco è di grandi dimensioni (2x1,85 m), presenta una doppia cornice colorata e, più esternamente, una singola cornice a cosmatesche.

L'affresco nella cappella della Maddalena ad Assisi (1307-1308, Fig. 15) è collocato sulla parete nord, opposta a quella che ospita la scena della *Risurrezione di Lazzaro* ma posto frontalmente a quest'ultima, privilegiando anche in questo caso il parallelismo tra le due risurrezioni. Affianco si colloca la scena dell'*Approdo della Maddalena nel porto di Marsiglia*, episodio successivo all'ascensione di Cristo e tratto dalla narrazione della *Legenda aurea*; da quest'ultima è ripreso anche l'episodio della *Maddalena a colloquio con gli angeli* raffigurato nella lunetta ogivale del registro superiore. La scena assisiata presenta un riquadro di cinque lati, tre rettilinei e due curvilinei per adattarsi al profilo ogivale e all'apertura nella parete, racchiusa da una serie di tre cornici decorate – gialla, rossa e quella più esterna verde – e infine da una fascia decorata a cosmatesche.



Figura 14 – Giotto, *Risurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni.



Figura 15 – Giotto, *Resurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

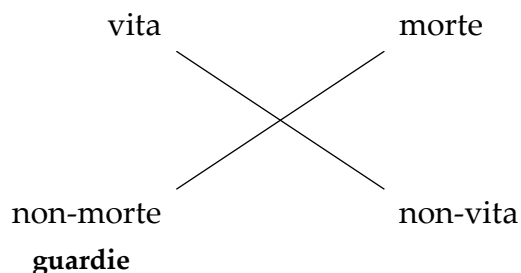
4.3.1 *L'incontro tra Maria e il Victor Mortis della Cappella degli Scrovegni*

Nella *Risurrezione e Noli me tangere* della cappella degli Scrovegni (Fig. 14), la scena si organizza su tre piani di profondità. Sullo sfondo ritorna il paesaggio roccioso e dai colori chiari che si staglia sul cielo blu e degrada dolcemente verso destra, tagliando visivamente lo spazio della scena in diagonale (alto-sinistra/basso-destra), in direzione opposta rispetto alla raffigurazione della *Risurrezione di Lazzaro* posta sopra. Davanti ad esso si dispongono vari personaggi, tutti sdraiati, seduti o in ginocchio, a eccezione dell'ultimo personaggio a destra che viene raffigurato in piedi. La scena si può dividere in tre fasce orizzontali alle quali corrispondono i tre piani di profondità, cosa che non è nuova all'analisi delle opere giottesche.

Nella fascia inferiore, che corrisponde al primo piano della scena, sono rappresentati sulla sinistra dei personaggi seduti o sdraiati per terra, con gli occhi chiusi. Dal loro abbigliamento è possibile riconoscere dei soldati: portano sulla testa degli elmi, indossano un'armatura a placche sopra le vesti corte, finemente decorata a motivi floreali, e in primo piano si scorge il profilo di una spada legata alla cinta. Nel corso dei secoli, a causa della loro composizione – erano realizzati con lamine di stagno o argento posti direttamente sull'intonaco – questi elementi sono caduti (come nel caso della spada) o si sono anneriti: di conseguenza, il forte contrasto cromatico visibile oggi tra il nero dei dettagli e il giallo delle armature altera sensibilmente quella che doveva essere la percezione originaria dell'insieme. L'atteggiamento di questi soldati è insolito, sicuramente poco adatto alla loro figura: appoggiati chi allo scudo, chi alle mani giunte come a simulare un morbido guanciaie, sembra che stiano dormendo beatamente sul posto di lavoro. Il Vangelo di Giovanni appena analizzato non fa alcun riferimento ai soldati; è infatti un dettaglio che Giotto riprende dal Vangelo di Matteo: mettendo a guardia del sepolcro dei soldati, i sacerdoti e i farisei speravano di scongiurare un possibile inganno da parte dei discepoli (Mt 27,64: "Ordina dunque che la tomba venga vigilata fino al terzo giorno, perché non arrivino i suoi discepoli, lo rubino e poi dicano al popolo: «È risorto dai morti». Così quest'ultima impostura sarebbe peggiore della prima!»"). Allora, ecco spiegata la presenza delle guardie il giorno della Risurrezione:

Dopo il sabato, all'alba del primo giorno della settimana, Maria di Màgdala e l'altra Maria andarono a visitare la tomba. Ed ecco, vi fu un gran terremoto. Un angelo del Signore, infatti, sceso dal cielo, si avvicinò, rotolò la pietra e si pose a sedere su di essa. Il suo aspetto era come folgore e il suo vestito bianco come neve. Per lo spavento che ebbero di lui, *le guardie furono scosse e rimasero come morte* (Mt 28,1-4, corsivi miei).

Come Gesù parlava della morte di Lazzaro attraverso l'uso di una metafora (Gv 11,11: "Disse queste cose e poi soggiunse loro: «Lazzaro, il nostro amico, si è addormentato; ma io vado a svegliarlo»"), Giotto fa riferimento alla stessa metafora per raffigurare lo stato delle guardie dopo l'incontro con l'angelo del Signore: gli uomini sono addormentati in un sonno profondo, ignari di quello che sta accadendo poco più distante. Rifacendoci al quadrato semiotico che sviluppa la categoria 'vita/morte', possiamo collocare le guardie in uno stato di /non-morte/, in teoria reversibile.



Questo gruppo di personaggi è quindi legato alla risurrezione di Cristo, come anche i due personaggi dalle bianche vesti raffigurati sopra di loro. Due fanciulli aureolati, di cui uno alato – ma è possibile presumere questo dettaglio anche per la seconda figura, almeno per somiglianza – sono seduti sul bordo di una vasca rettangolare di colore rosa e rosso, alla quale si appoggiano i soldati addormentati; indossano una veste e un mantello spillato al collo di colore bianco e bordati con un nastro d'oro decorato a motivi geometrici, mentre nella mano stringono un bastone di colore nero (forse anche questo originariamente argento), che porta sull'estremità superiore una sorta di fiore a tre petali. Si tratta di due figure angeliche sedute sul bordo di una vasca in marmo rosso: Giotto costruisce questo solido geometrico attraverso l'uso di una prospettiva intuitiva che suggerisce allo spettatore la tridimensionalità dell'oggetto; l'uso del colore ricrea le venature del marmo, prova della maestria di Giotto nel ricreare i materiali più disparati, mentre il colore più scuro al centro della facciata superiore dà la percezione di un'apertura, trasformandolo in un solido cavo. Si tratta di un sarcofago a vasca, come i numerosi sarcofagi che venivano reimpiegati all'interno delle chiese o come quelli visibili nei campi santi, quindi un tipo di sepoltura non estraneo a Giotto e ai suoi contemporanei. Interessante è la scelta del colore che rimanda al valore simbolico del

marmo rosso⁷⁸, suggerendo allo spettatore che si tratta di un sarcofago destinato a una figura di grande autorità e importanza. Nei quattro vangeli, non c'è alcun riferimento a un sarcofago di questo tipo: nonostante sia descritto nei brani evangelici come un sepolcro scavato nella roccia, Giotto si allontana da questa descrizione a favore di una rappresentazione che privilegia un altro aspetto dei testi. Infatti, l'artista riprende il Vangelo di Giovanni e rappresenta ciò che vede Maria quando si china all'interno del sepolcro, quindi i "due angeli in bianche vesti, seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù" (Gv 20,12) e che chiedono a Maria il motivo delle sue lacrime. Nonostante Giotto abbia già dato prova della sua capacità di rappresentare degli interni, come nelle scene delle *Nozze di Cana* o del *Cristo deriso*, o delle architetture aperte – una sorta di sezione – per permettere allo spettatore di avere visione contemporaneamente dell'interno e dell'esterno, come il tempio nello *Sposalizio della Vergine*, in questa scena della *Risurrezione* e del *Noli me tangere* decide di risolvere quello che poteva essere un problema compositivo trasformando la grotta del sepolcro in un sarcofago in marmo. Di quello che poteva essere il sepolcro chiuso dalla pietra si potrebbe trovare un riferimento nel paesaggio roccioso sullo sfondo. Così facendo, Giotto elimina nella rappresentazione quello che Panier aveva definito spazio di *percezione* (Panier 2003, p. 14), cioè il luogo in cui i discepoli possono entrare e vedere le tracce dell'assenza di Cristo e in cui Maria vede le due figure angeliche, ma anche il luogo da cui il Risorto è uscito: una zona di scambio tra lo spazio dei morti (/interno/) e il mondo dei vivi (/esterno/). Anche se questa separazione tra luoghi viene meno, non viene cancellata del tutto l'opposizione 'vita/morte', di cui si parlerà più avanti. Delle due figure nelle bianche vesti rimane ancora un dettaglio – non ancora preso in considerazione – che aggiunge un ulteriore grado di interpretazione: nell'arte bizantina, il bastone in mano a figure angeliche è spesso indice della delega divina. Facendo riferimento ancora una volta solo ai tre vangeli sinottici, è l'angelo il delegato a portare il messaggio pasquale di risurrezione, che invece in Giovanni è affidato a

⁷⁸ Il marmo rosso, in particolare il porfido, era impiegato già dall'Antica Roma per realizzare i sarcofagi di figure di alto rango, soprattutto di imperatori e re. Il suo valore, simbolo dell'autorità imperiale, si arricchisce anche di un valore sacrale con il cristianesimo; infatti, uno degli appellativi di Cristo è "Re dei re" e il colore rosso rimanda alle ferite della Passione. Nel Medioevo, molti sovrani decisero di imitare la tradizione imperiale romana e di farsi seppellire in sarcofagi di porfido rosso: si tratta ormai di sarcofagi di rimpiego, come quelli di Ruggero II e di Federico II a Palermo, data la certezza degli storici sull'esaurimento delle cave di estrazione situate nel deserto egiziano, già a partire dai secoli IV-V. Il valore simbolico del porfido resiste per molti secoli, tanto che anche Napoleone Bonaparte verrà tumulato in un sarcofago di questo materiale, conservato all'Hôtel des Invalides. Con la fine delle grandi monarchie europee, ciò che viene valorizzato del porfido rosso è il valore economico e la rarità del materiale.

Gesù Risorto stesso. L'affresco di Giotto si divide così a metà: nella parte sinistra appena descritta, raffigura l'episodio della Risurrezione di Cristo, che risulta essere quasi autonomo dal resto della rappresentazione perché contiene in sé tutti gli elementi (il sarcofago-sepolcro aperto e vuoto, gli angeli messaggeri, i soldati). A mancare è solo la presenza delle donne al sepolcro: il loro sguardo, che non trova il corpo di Cristo nel sepolcro e che diventa stimolo per giungere al credere, viene sostituito dallo sguardo dello spettatore sulla scena. In questo modo, lo spettatore si può immedesimare in una di quelle figure femminili testimoni della Risurrezione.

I due angeli guardano alla loro sinistra, verso l'altra metà della rappresentazione; il primo dei due è rivolto in quella direzione e alza il braccio sinistro a indicare qualcosa. A queste due figure è delegato il compito di mettere in relazione le due metà dell'affresco e i due episodi in esso raffigurati: sono attanti informatori che mostrano allo spettatore dove indirizzare lo sguardo; anche il profilo roccioso che degrada verso sinistra accompagna lo sguardo dello spettatore nella stessa direzione.

In questa metà sono presenti solo due personaggi e, rispetto alla parte opposta, risulta essere molto ariosa, a tratti quasi vuota: una figura femminile è raffigurata in ginocchio al centro della rappresentazione e rivolta verso sinistra, mentre una figura maschile è rappresentata in piedi all'estremità dell'affresco; in mezzo, si viene a creare uno spazio che dà l'impressione di essere vuoto.

La figura inginocchiata al centro indossa un manto rosso all'esterno e verde all'interno, con un bordo dorato e finemente decorato a motivi geometrici, presente anche all'estremità delle maniche della veste rosa indossata al di sotto. Si tratta di una donna aureolata, rappresentata di profilo con lo sguardo rivolto al volto della figura maschile mentre tende entrambe le braccia davanti a sé, con le mani aperte. Non sono presenti grandi difficoltà per identificare questa figura, già incontrata anche nell'affresco della *Risurrezione di Lazzaro* con lo stesso manto rosso: essendo l'unica donna raffigurata nell'affresco della *Risurrezione di Cristo* non può che essere Maria Maddalena, la sola che, secondo il Vangelo di Giovanni, si reca al sepolcro quel sabato mattina. A differenza della Maddalena nell'episodio di Lazzaro, questa è raffigurata con il capo coperto: sembra che Giotto non dia rilievo alla sua chioma perché, in questa specifica raffigurazione, non è un tratto pertinente ai fini del suo riconoscimento; al contrario, nel caso precedente, il capo scoperto era necessario per riconoscere Maria Maddalena data la presenza di un'altra figura femminile, sua sorella Marta. Inoltre, è possibile che la Maddalena raffigurata nell'affresco della Risurrezione *debba* avere il capo coperto in

segno di riverenza e umiltà (Galeotti 2016), ma solo l'identificazione della figura in piedi davanti a lei potrà confermare questa ipotesi – si tratta di qualcuno che richiede devoto rispetto? Nella figura di Maria è possibile notare un leggero accenno di movimento, la sua posizione non è statica e in equilibrio come quella dei soldati o degli angeli. Il suo non è uno stare inginocchiata in preghiera: al contrario, le braccia tese con le mani aperte, la schiena inclinata e il busto leggermente sollevato dalle gambe indicano una tensione in avanti, suggeriscono un movimento colto dal punto di vista incoativo, cioè nel momento in cui la donna sta per gettarsi in avanti. Lo sguardo è rivolto verso l'obiettivo di questo movimento, la figura maschile davanti a sé.

Questa è una figura aureolata, vestita di bianco: è avvolta in un mantello, appoggiato sulla spalla sinistra, e indossa al di sotto una veste a maniche lunghe; è adornato con bordature dorate e a motivi geometrici sulle estremità. Se il nimbo crociato permette di riconoscere in questa figura Gesù Cristo senza alcun dubbio, i segni rossi dalla forma circolare sulle mani e sul piede che emerge da sotto la veste e lo stendardo che stringe nella mano sinistra permettono di specificare meglio la figura. I primi, infatti, sono i segni dei chiodi usati durante la crocifissione e indicano le modalità della morte di Cristo; lo stendardo, invece, bianco con una croce scura al centro e tre strisce all'estremità, presenta la scritta in latino "VIC/TOR MOR/TIS", cioè "Vincitore della Morte": si tratta del vessillo della Risurrezione che proclama la vittoria di Cristo sulla morte – in linea con i numerosi canti pasquali già largamente in uso nel Medioevo, come l'inno *Laudes Regiae* le cui prime parole sono "*Christus vincit! Christus regnat! Christus imperat!*" – e che lo qualifica come il Risorto. Tra gli attributi di Cristo Risorto rientrano anche le vesti bianche, a indicare il nuovo stato del suo corpo che non è più parte del mondo terreno ma è già parte della sfera celeste, condizione che qualifica anche alle figure angeliche. Ecco che allora Maria Maddalena ha il capo velato in segno di riverenza, proprio perché è al cospetto del divino, di Cristo Risorto. Anche Cristo accenna un movimento: da sotto le vesti si percepisce la gamba destra che avanza, un inizio di passo che lascia emergere il piede nudo. Al contrario, la testa e il braccio destro sono rivolti dalla parte opposta. Si possono avanzare due letture di questa posizione, a seconda che si veda come un'azione incoativa o terminativa: o la figura è colta nel momento in cui interrompe il suo incedere e si sta girando indietro verso Maria; o, al contrario, nel momento in cui sta per riprendere il suo cammino dopo essersi girato verso la donna. Rileggendo il testo del vangelo, è possibile dare una spiegazione anche al braccio destro di Cristo, teso indietro e con la mano aperta. Se lo sguardo che due

personaggi coinvolti si rivolgono vicendevolmente traccia una linea immaginaria che li unisce e li mette in relazione, come in un muto dialogo, le loro braccia tese sono destinate a non incontrarsi. Infatti, il cenno della mano di Cristo è un gesto di interruzione che chiede a Maria di sospendere e arrestare la sua azione: “Gesù le disse: «Non mi trattenere, [...]»” (Gv 20,17), frase che San Gerolamo tradusse in latino con “*Noli me tangere*”.

Come hanno notato molti filologi ed esegeti, in questo lavoro di traduzione interlinguistica dal greco al latino – che ha dato origine alla *Vulgata*, la traduzione canonica della Bibbia per l’intera Chiesa Cattolica – l’affermazione di Gesù ha acquisito una sfumatura tendente molto più al divieto di quanto non fosse nel testo originale. Infatti, la frase greca “*Mê mou aptou*” viene tradotta in latino con il verbo *nolo* seguito dal tempo infinito (*tangere*), forma utilizzata per rendere l’imperativo negativo: non (mi) toccare! un divieto assoluto che impedisce e arresta qualunque azione da parte di Maria, lasciandola con le braccia tese a mezz’aria. Così, come vediamo anche nell’affresco giottesco, questo ‘errore’ di traduzione ha dato vita a un’iconografia del *Noli me tangere* che si concentra molto sul mancato contatto tra i due personaggi, con sfumature di intensità su una scala che va dal gesto – più o meno manifesto – del Risorto che arresta sul nascere qualunque tentativo di avvicinamento da parte di Maria, a Cristo che si sottrae ad essa, quasi risentito (solo a titolo di esempio, Fig. 16-17).



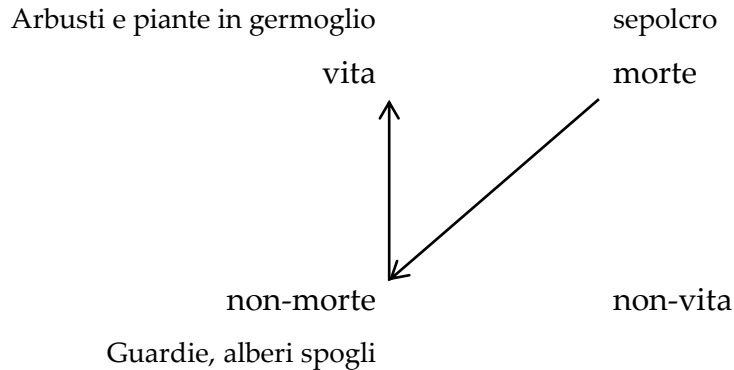
Figura 16 – Beato Angelico, *Noli me tangere* (1438-1440). Firenze, Convento di San Marco.



Figura 17 – Tiziano Vecellio, *Noli me tangere* (1514). Londra, The National Gallery.

Solo durante una delle revisioni del testo biblico del secolo scorso, la CEI (Conferenza Episcopale Italiana) ha deciso di modificare questa traduzione in “Non mi trattenere”, cosa che ha cambiato nuovamente il senso di questa celeberrima frase, avvicinandolo maggiormente al testo greco. Dal divieto più assoluto, la nuova traduzione non solo apre alla possibilità di contatto tra Cristo e Maria Maddalena ma suggerisce un’azione durativa che viene interrotta: mentre la donna *sta toccando* il Risorto, questo non vi si sottrae ma le chiede di sospendere la sua azione perché la sua missione non è ancora conclusa e deve salire al Padre, mentre lei deve andare ad annunciare il messaggio pasquale ai discepoli.

Ritornando sulla figura di Cristo Risorto e riprendendo il discorso sull’opposizione ‘vita/morte’, nell’analisi della prima metà dell’affresco si era affermato che l’espedito del sarcofago ha cancellato la separazione tra il luogo adibito ai morti (il sepolcro, /interno/) e il mondo dei vivi (/esterno/). In questo modo, anche la figura di Cristo come emerge nell’analisi del Vangelo, cioè come elemento di continuità dello spazio, sembra venire meno. Tuttavia, un dettaglio in secondo piano riconferma questa forza unificatrice anche a livello figurativo: la presenza di piccoli arbusti sullo sfondo. A sinistra, sulla collina rocciosa, sono visibili due tronchi di alberi spogli, il che può far pensare allo stato di quiescenza delle piante, quando le funzioni vegetative vengono ridotte al minimo per superare il periodo invernale: uno stato di dormienza, quindi, che rimanda alla /morte/ – non a caso, appena sotto è raffigurato il sarcofago e in primo piano le guardie che “rimasero come morte” (Mt 28,4) alla vista dell’angelo. A destra, invece, tra le figure di Maria e Cristo sono presenti piccoli arbusti con numerose foglie e, sotto i piedi di quest’ultimo, nuove piantine: al passaggio di Cristo, che cammina da sinistra a destra, dalla terra sul quale poggia i piedi nasce la vita, come l’arrivo della primavera che risveglia le piante dal sonno dell’inverno. Ecco che dalla /morte/ del sepolcro si passa alla /vita/ che non è ripristino della vita precedente – si tratta infatti di piantine nuove e piccoli arbusti, non di alberi – ma una rinascita in Cristo Risorto, la Nuova Vita. Così, la figura di Cristo torna ad essere elemento di continuità tra il mondo della morte (la metà sinistra) e il mondo dei vivi (la metà destra). Inoltre, la figura stessa di Cristo si presenta come elemento unificante di questi due mondi perché porta su di sé porta sia i tratti della /morte/ – le ferite dei chiodi – sia i tratti della /vita/ – è un uomo in piedi, in movimento, con volto pieno, occhi aperti e gote rosa, ponendosi quindi come termine complesso del quadrato semiotico.



Per concludere, in questo affresco Giotto condensa due episodi, l'incontro di Maria con gli angeli e l'incontro con il Risorto, facendo riferimento alla terza sequenza del brano evangelico (Gv 20,11-18); il particolare delle guardie addormentate, estende la narrazione anche a un momento precedente, l'arrivo dell'angelo e l'apertura del sepolcro (Mt 28,2-4). Come in tutte le raffigurazioni nel ciclo degli Scrovegni, la lettura dell'affresco da sinistra verso destra segue la scansione temporale: a sinistra, l'arrivo delle figure angeliche e il primo incontro sono raffigurati dal punto di vista terminativo, mentre quello con Cristo può essere letto come in pieno svolgimento; al centro dello spazio topologico planare, Maria Maddalena si pone come punto di unione tra i due episodi.

La figura di Maria è rappresentata al centro dell'affresco non solo in quanto elemento in comune di questi due incontri ma anche perché viene esaltata agli occhi dello spettatore come esempio da seguire nel percorso di fede. La prima lettura coglie Maria nell'attimo di svolta della sua vita. Come è già stato detto nel capitolo precedente (cfr. § 3.4), la Maddalena raccoglie in sé figure di molte narrazioni diverse, come la prostituta, l'indemoniata, la peccatrice: non di certo una vita facile. È però nell'incontro con Cristo il giorno della Risurrezione che la sua vita viene stravolta: nella *Legenda aurea*, da questo momento inizierà a predicare la Parola di Dio nella città di Marsiglia e sarà anche in grado di compiere dei miracoli. Quindi, Maria raffigurata in ginocchio e rivolta verso Cristo può essere letta come colei che si lascia alle spalle la vita da peccatrice che la condurrebbe alla morte (il sarcofago), e tende le braccia per aggrapparsi a Cristo, la Nuova Vita: “«Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita»” (Gv 8,12). Questo è rafforzato anche dal fatto che la Maddalena è raffigurata al centro tra il gruppo delle guardie e la figura di Cristo. Leggendo da sinistra verso destra, notiamo un progressivo levarsi dei corpi, usando una formula di Jean-Luc Nancy (2003, p. 7), che mette in figura una

tensione del desiderio: individuiamo un percorso in linea retta che segue lo sguardo dello spettatore, che ha origine dalle due guardie sdraiate, passa da Maria inginocchiata e, infine, si conclude con Cristo raffigurato in piedi. In questo percorso Maria Maddalena, al centro, occupa il punto massima tensione, di slancio verso la Nuova Vita in Cristo Risorto. Lo spettatore può riconoscersi nella figura di Maria in quanto peccatore alla ricerca della salvezza, come Maria che era in cerca del corpo sottratto di Gesù e trova infine Cristo Risorto. Ne risulta che, in uno dei riquadri più importanti del ciclo sulla vita di Gesù, Giotto mette al centro non la figura divina ma l'esperienza di fede umana e personale di una donna.

4.3.2 *Il Risorto-custode nella Cappella della Maddalena*

L'affresco della *Risurrezione e Noli me tangere* della Cappella della Maddalena (Fig. 15) è stato realizzato da Giotto ispirandosi liberamente al suo lavoro padovano, come già anticipato nel capitolo precedente (§ 3.4 e 3.4.2).

In questa raffigurazione, che abbandona il formato quadrato e si sviluppa in orizzontale, lo sfondo è occupato in maggior parte dal paesaggio roccioso, tutto adornato di piccole piante, arbusti e alberi di specie diverse. Sulla sinistra è presente un promontorio e, sotto di esso, una depressione; sulla destra, il piano roccioso sembra invece trovarsi a un livello più alto. Le due parti sono divise visivamente dal ciglio di questo avvallamento che disegna una diagonale (basso-sinistra/alto-destra). In questo modo, la raffigurazione si divide in tre zone, rendendo la scena molto dinamica rispetto alla disposizione più regolare che caratterizza la maggior parte degli affreschi della Cappella degli Scrovegni. La prima area, a sinistra, riguarda lo spazio all'interno dell'avvallamento roccioso e, per questo motivo, agli occhi dello spettatore sembra situarsi in uno spazio idealmente posto in basso e lontano; la seconda, a destra della diagonale, si pone invece in primo piano e in un luogo in alto, più vicino allo spazio occupato dallo spettatore; infine, la terza zona è nell'angolo in alto a destra della rappresentazione e coincide con l'area blu del cielo. Rispetto alla stessa scena degli Scrovegni, l'affresco risulta essere più arioso, con pochi personaggi ben distanziati gli uni dagli altri.

Nella prima area sono presenti due figure dalle bianche vesti ma ciò che colpisce subito al primo sguardo sono i volti, le mani e piedi completamente dorati (Fig. 19). Si tratta delle due figure angeliche sedute sul bordo del sarcofago: le vesti bordate d'oro, le ali piumate, le aureole e il bastone – in questo caso poco visibile a causa della cattiva

conservazione dell'affresco – ne confermano il riconoscimento. Queste sono sedute sul bordo di quello che abbiamo già identificato come il sarcofago in marmo, che però non è più una vasca: Giotto rappresenta un'apertura ben più piccola di quella di Padova (Fig. 18) – si noti che dietro l'angelo a sinistra la cavità non continua – che difficilmente potrebbe ospitare un corpo sdraiato, diventando una sorta di pozzetto. Potrebbe trattarsi di un errore di qualche allievo, ancora poco pratico della prospettiva intuitiva inventata dal maestro per rappresentare gli oggetti tridimensionali nello spazio della scena: anche se molti studiosi riconoscono in questo affresco la mano di dell'artista, è possibile che questa si limitasse alle figure, lasciando agli aiuti la realizzazione degli altri elementi, come il sarcofago – anche la resa delle venature del marmo risulta poco raffinata rispetto all'affresco padovano, cosa che rafforza questa ipotesi. Le due figure angeliche presentano alcune differenze rispetto all'opera precedente: l'angelo a sinistra che indicava verso destra, ora non compie alcun gesto e si limita a guardare; al contrario, l'altro angelo, che era raffigurato frontalmente e rivolgeva solo lo sguardo verso destra, qui è colto di profilo, completamente rivolto in quella direzione e presenta il braccio destro teso in avanti con la mano aperta e il palmo rivolto verso l'alto. Rispetto alla mano con l'indice alzato, gesto rivolto in modo specifico allo spettatore e che gli indicava di guardare in una determinata direzione, la mano aperta con il palmo all'insù sembra più un gesto rivolto a qualche personaggio all'interno dell'affresco, una sorta di invito: ma a fare cosa, e a chi è rivolto?



Figura 18 – Giotto, *Risurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.



Figura 19 – Giotto, *Risurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

Rimane da chiarire la scelta della foglia d'oro su tutte le parti "di carne" dei due angeli. Prima di tutto, una precisazione: non si tratta di un semplice rivestimento a foglia d'oro, ciò avrebbe reso impossibile far emergere i tratti del viso. Il volto dei due angeli è modellato in rilievo sull'intonaco e successivamente dorato attraverso l'uso della foglia d'oro: "Si tratta dell'unico certo episodio in cui riconoscere Giotto scultore" (Fusetti, Panzino 2023, p. 108), dietro questa doratura c'è quindi una progettualità. Spostando il discorso sul piano cromatico, si è fatto riferimento più volte all'importanza dell'oro nel Medioevo che, attraverso il semisimbolismo, rimanda a ciò che concerne il divino sul piano del contenuto. Soprattutto, l'oro veniva utilizzato per la sua proprietà riflettente in grado di riflettere la luce anche della più flebile candela, ben prima dell'avvento dell'elettricità nell'era moderna. In questo modo, aureole, sfondi e decori dorati sembravano brillare di luce propria, come gli astri del cielo, di una luce che non consuma come il ben conosciuto rovelto ardente dell'Antico Testamento da cui Dio parlò a Mosè sul monte Sinai. Le due figure angeliche possono quindi essere definite come figure di luce, illuminati dall'Essenza di Dio che a loro volta riflettono sottoforma di irradiazione luminosa: non presentano alcuna caratteristica degli uomini ma ne assumono la forma per apparire ad essi, in quanto mediatori tra le schiere celesti e gli uomini⁷⁹.

Anche nella seconda area a destra dell'affresco sono presenti due figure, una femminile inginocchiata e una maschile in piedi. Si tratta dell'episodio del *Noli me tangere*, il quale presenta delle piccole differenze rispetto all'affresco padovano (Fig. 20), il che ne consente una lettura leggermente diversa.

La figura di Maria Maddalena (Fig. 21) è subito riconoscibile dall'abito rosso bordato d'oro, anche in questo caso con il capo coperto da un velo leggerissimo e trasparente che lascia ben visibili i capelli – più biondi che rossicci – raccolti in un'acconciatura. Sono gli stessi abiti che indossava nell'episodio già analizzato della risurrezione di Lazzaro: come era solito in questi cicli pittorici medievali, la figura protagonista della storia dipinta veniva raffigurata sempre con gli stessi abiti per facilitarne allo spettatore

⁷⁹ Ricostruire una storia della rappresentazione delle schiere angeliche risulta essere molto difficile; inoltre, si tratta di figure condivise dalle tre grandi religioni monoteiste che, molto spesso, si influenzano tra loro. Un autore su cui fare riferimento è sicuramente San Tommaso d'Aquino, teologo, filosofo e Padre della Chiesa, che ha delineato i principi della dottrina cristiana occidentale. Nella sua *Summa Theologiae*, il più importante trattato di teologia medievale scritto tra il 1265 e il 1274, ripropone la teoria delle tre gerarchie angeliche scritta nel libro *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, filosofo neoplatonico del V secolo. Come manifesto del pensiero scolastico sulla gerarchia delle schiere angeliche è possibile fare riferimento al mosaico della cupola del Battistero di Firenze (ultimo quarto del XIII secolo-1330).

il riconoscimento, creando così un elemento di continuità in tutte le scene. Maria è inginocchiata ma il suo corpo è sbilanciato in avanti, tanto che sembra quasi a carponi; le braccia sono tese davanti a sé con le mani aperte: se si imitasse quella posizione, si perderebbe l'equilibrio e si cadrebbe in avanti. Quindi Giotto raffigura Maria nel pieno di uno slancio che non può essere arrestato perché già completamente sbilanciata verso Cristo, l'obiettivo finale di questo suo gesto, l'appiglio che le consentirebbe di non cadere. Ritornando alla mano aperta dell'angelo, sembra quasi che questi inviti la donna a protrarsi in avanti, come se l'accompagnasse.



Figura 20 – Giotto, *Risurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.



Figura 21 – Giotto, *Resurrezione di Cristo e Noli me tangere* (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.

Cristo è in piedi all'estremità destra del quadro e sta avanzando nella stessa direzione, movimento suggerito anche dal mantello che svolazza dietro di sé; la testa è leggermente rivolta indietro e guarda sopra la sua spalla senza incontrare lo sguardo di Maria Maddalena, come invece accade nell'affresco precedente. La figura di Cristo è vestita con una veste e un mantello di bianchi e oro, porta il nimbo crociato e decorato con raggi e gemme ma non presenta i segni della Passione sulle mani o sul piede: allora, cosa lo identifica come il Risorto? Secondo l'iconografia medievale, le vesti bianche che indicano il corpo glorioso di Cristo, vengono prese da un episodio avvenuto ben prima della Risurrezione, quello della Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor. È l'episodio in cui Gesù si mostra a tre discepoli nella duplice essenza, quella umana e quella divina, come Vero Uomo e Vero Dio: la sua divinità si rivela attraverso la sua umanità, attraverso la trasfigurazione del corpo e l'emanazione di una forte luce. I tre vangeli sinottici che raccontano questo episodio riportano il dettaglio delle vesti bianche:

E fu trasfigurato davanti a loro: il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce (Mt 17,2).

Fu trasfigurato davanti a loro e le sue vesti divennero splendenti, bianchissime: nessun lavandaio sulla terra potrebbe renderle così bianche (Mc 9,2-3).

Mentre pregava, il suo volto cambiò d'aspetto e la sua veste divenne candida e sfolgorante (Lc 9,29).

L'elemento che domina questo episodio è la luce e gli artisti hanno fatto largo uso dell'oro nelle loro opere per cercare di rendere almeno l'idea di questo splendore. Per questo motivo, Giotto non solo raffigura Cristo in bianche vesti ma lo circonda di raggi dorati, riprendendo il motivo iconografico della mandorla già largamente in uso nel Medioevo: come suggerisce la direzione di queste linee, che sembrano generarsi da un unico punto posto idealmente dietro la figura, Cristo è la fonte di questa luce. A questo punto, risulta evidente che ciò che viene rappresentato è Cristo nel suo corpo glorioso ma un dettaglio ci riporta all'episodio della Risurrezione: Giotto raffigura nella mano sinistra della figura un arnese da giardino, in particolare un piccone. È un diretto riferimento al Vangelo di Giovanni, al momento dell'incontro tra Maria e Gesù:

Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù, in piedi; ma non sapeva che fosse Gesù. Le disse Gesù: «Donna, perché piangi? Chi cerchi?». Ella, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: «Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove l'hai posto e io andrò a prenderlo» (Gv 20,14-15).

L'artista introduce così il tema del riconoscimento di Gesù. Trasfigurato nel corpo glorioso, Maria non riconosce il suo Maestro nella figura che le si presenta davanti, tanto da pensare che si tratti del custode del giardino: ecco il motivo del piccone, l'attrezzo da giardino che qualunque custode possiede. Giotto condensa nella figura di Cristo ciò che appare agli occhi di Maria e la sua vera natura, il Risorto, che agli occhi dello spettatore risulta essere subito riconoscibile grazie agli attributi, la veste bianca e l'emanazione di luce. C'è da considerare che la trasfigurazione in corpo glorioso non è un travestimento ma è una vera e propria trasformazione del corpo pur conservando la sua identità, "Egli è lo stesso senza essere lo stesso, è alterato in se stesso" (Nancy 2003, p. 48). Questo pone sicuramente un problema quando si parla di raffigurazione: come rappresentare Cristo – già di per sé una questione non di poco conto – trasformato nel corpo, eppure che mantiene la sua identità? L'unico modo è ricorrere al travestimento: nel corso dei secoli, numerosi artisti hanno raffigurato il Risorto chi con

solo qualche attrezzo in mano (cfr. Fig. 16-17), chi vestito di tutto punto senza alcun attributo che possa fare riferimento alla Risurrezione (cfr. Fig. 22). Se nel Vangelo è la voce di Gesù che permette a Maria di riconoscere il suo Maestro, affidandosi quindi al senso dell'udito, nelle rappresentazioni il riconoscimento diventa una questione di sguardo. In Giotto, in particolare, sono le ferite che Cristo porta sulle mani e sui piedi cioè – cioè il marchio dell'eroe (Propp 1928) – a permetterne il riconoscimento, nonostante il camuffamento. Lo slancio della donna verso Cristo può essere letto come l'istante puntuale in cui avviene il riconoscimento, mentre la mano aperta di quest'ultimo sposta la narrazione al versetto seguente (v. 17: "Gesù le disse: «Non mi trattenere [...]»").



Figura 22 – Rembrandt Van Rijn, *Christ and St Mary Magdalen at the Tomb* (1638). Londra, Royal Collection Trust.

Nell'ultima zona individuata che corrisponde al cielo, sono raffigurate altre due figure alate e aureolate, rivolte verso l'estremità destra dell'affresco, come se stessero uscendo di scena. Si tratta di altre due figure angeliche, diverse dalle precedenti come si nota dal colore delle ali e delle vesti, e che compaiono anche nell'affresco seguente con *l'Approdo della Maddalena nel porto di Marsiglia*. Non è chiara la funzione di queste due

figure: la presenza nei due affreschi adiacenti suggerisce, forse, una continuità. Brevemente, *l'Approdo della Maddalena nel porto di Marsiglia* raffigura due episodi della vita della Maddalena dopo gli eventi della Passione e Risurrezione di Cristo⁸⁰. Si può azzardare un'ipotesi: l'incontro con Cristo il giorno della Risurrezione consacra Maria Maddalena come colei che è stata scelta da Cristo per portare il messaggio pasquale ai suoi discepoli, lei che era una donna comune, cosa che alimenterà il culto introno alla sua figura e che andrà a generare tutte quelle narrazioni che poi convergono nella *Legenda aurea*. I due angeli potrebbero essere letti come la presenza del divino che accompagna Maria Maddalena dal momento della Risurrezione per tutto il resto delle sue vicende – infatti, in tutti gli affreschi il cui soggetto è tratto dalla *Legenda aurea* è presente almeno una coppia di figure angeliche, tranne nell'episodio di *Maria Maddalena che riceve le vesti da eremita da Zosimo* (l'eremitaggio comporta il dover essere da sola). Questo sarebbe in linea anche con il progetto decorativo della cappella, la prima interamente dedicata alla figura di Maria Maddalena allo scopo di dare maggiore visibilità alla santa dopo il ritrovamento delle sue reliquie nella chiesa di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, avvenuto nel 1279 (Lunghi 2023).

Per concludere, anche in questo affresco Giotto condensa i due incontri di Maria Maddalena prima con gli angeli – raffigurato dal punto di vista terminativo – e poi con Cristo Risorto, in pieno svolgimento. Tuttavia, anche se raffigurata tra i due, Maria non risulta avere la stessa funzione di elemento di unione che rivestiva nell'affresco padovano; anzi, la conformazione del paesaggio roccioso e la presenza della diagonale disegnata dal ciglio dell'avvallamento, separano i due momenti con grande forza: Maria, vestita di rosso, risalta all'interno di questa raffigurazione dai toni chiari e insaturi, si presenta come punto focale della raffigurazione. Rispetto all'opera di

⁸⁰ Il primo episodio è l'approdo per volere divino della nave senza nocchiere sulla quale gli infedeli avevano fatto imbarcare il beato Massimino, Maria Maddalena, Lazzaro, Marta e il beato Celidonio, insieme ad altri cristiani, che raggiunge Marsiglia indenne; qui, la Maddalena iniziò il suo periodo di predicazione della Parola di Dio. Il secondo episodio è invece un miracolo: la moglie del principe di Marsiglia rimase incinta grazie alle preghiere di Maria Maddalena, cosa che valse la conversione dei due consorti. Allora, il principe decise di partire per Roma per sapere da Pietro (ormai vescovo) se la storia di Cristo fosse vera; nonostante il suo stato interessante, la moglie decise di seguirlo. Dopo un giorno e una notte di navigazione, furono colti da una grande tempesta, la donna diede alla luce il figlio e morì. Destinato a morire con lei perché senza latte materno, l'equipaggio e il principe decisero di lasciare la donna e il bambino su un colle; tra le lacrime, l'uomo affidò il figlio in preghiera a Maria Maddalena e ripartirono verso Roma. Dopo due anni di viaggi, il principe tornò su quel colle e vi trovò un bambino che, spaventato, corse a nascondersi sotto il mantello della madre e cercava conforto nel seno materno: l'uomo, incredulo, pregò ancora una volta Maria Maddalena chiedendole di restituire la vita a sua moglie; questa, si svegliò come se avesse solo dormito. Tornarono a Marsiglia e ricevettero il battesimo da Maria Maddalena.

Padova, l'artista decide di dare maggiore rilievo alla figura della donna e al suo rapporto esclusivo con Cristo, chiave di lettura che si estende anche agli altri affreschi della cappella, come la *Cena in casa del fariseo* e la *Resurrezione di Lazzaro*, ma anche a quelli relativi agli eventi post-Resurrezione perché possibili solo in quanto donna scelta da Cristo come sua inviata proprio quel giorno. In questa rappresentazione, i riferimenti alla categoria semantica 'vita/morte' non dominano la scena – sono ridotti alla presenza del sarcofago aperto e di piante verdi e piccole gemme sugli alberi spogli – mentre Giotto sposta l'attenzione sulla questione del corpo glorioso e del riconoscimento di Cristo, di carattere più teologico e di non facile comprensione agli occhi dello spettatore più inesperto.

4.4 Percorsi ermeneutici del credere: tra narrazione e rappresentazione

La doppia articolazione del capitolo – l'analisi semiotica del brano evangelico condotta a partire dagli studi del CADIR e la lettura figurativa delle due rappresentazioni giottesche del *Noli me tangere* – non configura una semplice giustapposizione di testi, ma un progressivo disvelamento delle strategie attraverso cui il senso della narrazione giovannea si articola attraverso linguaggi differenti. L'identità metodologica dei due percorsi permette così di cogliere con maggiore precisione la densità semantica del testo e la capacità della pittura di raccoglierne e rielaborarne le tensioni significative.

L'indagine del CADIR sul brano di Giovanni si concentra in modo particolare sulla distribuzione degli spazi, sulle funzioni narrative e sullo statuto veridittivo degli enunciatori, costruendo un percorso in cui il credere emerge come effetto di una dinamica discorsiva ben precisa. La partitura dei movimenti – l'andare, il correre, l'entrare e il restare fuori – organizza la temporalità della scoperta e modula la progressione dell'intellegibilità: il testo non mostra la Risurrezione ma ne costruisce le condizioni di credibilità. In questo quadro, il sepolcro vuoto si configura come un operatore narrativo centrale, soglia semiotica in cui si condensa l'interrogativo fondamentale della fede. L'applicazione del quadrato della veridizione da parte del CADIR consente di mettere in evidenza come il testo evangelico costruisca il credere non come adesione immediata, ma come esito di una progressione narrativa, in cui i personaggi di Maria, Pietro e del Discepolo amato sono figura delle diverse tappe di questo percorso: chi vede senza capire, chi comprende senza ancora credere, e chi vede

e giunge infine a credere. In questa dinamica, il credere si configura come forma discorsiva regolata da opposizioni veridittive, più che come semplice atto di fede.

Le opere di Giotto, pur muovendosi su un registro figurativo, sembrano raccogliere questa trasformazione narrativa e trasporla in un linguaggio visuale in cui la relazione tra i corpi, i gesti e lo spazio non è mai semplicemente illustrativa, ma profondamente ermeneutica. La scena del *Noli me tangere* – in entrambe le versioni analizzate – espone la centralità del sepolcro come luogo generativo e ne riformula la funzione attraverso figure che privilegiano l'opposizione «vita/morte». In questo passaggio, lo spazio non si configura come semplice sfondo dell'azione, ma come elemento costitutivo della significazione. La sua articolazione in due campi semantici contrapposti – il sepolcro con i segni della morte da un lato, il Risorto e la vegetazione viva dall'altro – opera come traduzione figurativa delle tensioni presenti nel testo giovanneo. Laddove il testo narra l'assenza del corpo e la difficoltà del riconoscimento, l'immagine dispone simbolicamente gli elementi per rendere visibile ciò che resta non detto: lo scarto tra morte e vita, tra visibile e invisibile, tra desiderio e divieto.

La pittura giottesca, in tal senso, riformula la logica della veridizione secondo un'altra grammatica. Le posture, gli sguardi e le distanze costruiscono uno spazio figurativo in cui il credere si fa esperienza percettiva: un vedere che rinuncia al contatto per accedere a un'altra forma di prossimità, quella del riconoscimento. La logica triadica individuata nel testo – vedere, comprendere, credere – si concretizza qui in una sequenza gestuale che dal corpo si eleva alla relazione: Maria che si china, Cristo che si sottrae, l'invisibile che prende forma nello scarto tra intenzione e possibilità.

È in questa articolazione che si manifesta la piena coerenza tra le due analisi. Se il CADIR ha mostrato come il testo evangelico costruisca lo statuto veridittivo del credere attraverso una gestione complessa degli spazi, delle presenze e delle enunciazioni, Giotto raccoglie questa architettura e ne propone una riscrittura visiva, in cui lo spazio figurativo diventa il luogo in cui il credere può accadere. Il sepolcro, elemento narrativo centrale nel testo, si fa nella pittura soglia fisica e spirituale, punto di articolazione tra l'assenza del corpo e la presenza della Parola.

La scena non mostra la Risurrezione, ma ciò che ne segue: lo spazio lasciato dal corpo, il tempo dilatato del riconoscimento, il gesto che non si compie. In questa sospensione, la figura di Maria Maddalena assume un ruolo strutturale: la sua posizione intermedia

tra il sepolcro e il Cristo, tra il non sapere e l'annunciare, fa di lei la figura ermeneutica per eccellenza. Non testimone dell'evento, ma mediatrice del suo senso, incarna il movimento stesso del testo: quello che porta dalla domanda al riconoscimento, dalla mancanza al credere.

La pittura, come il testo, non impone una verità, ma la costruisce per approssimazioni, lasciando che sia lo spettatore a compiere il passaggio. L'evento del risveglio, che nel brano precedente costituiva il terzo polo della triade semantica, è qui implicito nella sottrazione: non la visione del miracolo ma la sua conseguenza, la parola che ne testimonia la realtà. In questa economia dell'assenza, il visibile non è mai tutto: è soglia, traccia, apertura. La fede, allora, non si gioca sulla prova ma sull'accoglienza di un'alterità che si lascia riconoscere solo a chi sa leggere nello spazio vuoto un'intenzione, nel gesto interrotto una promessa.

In questa continuità tra testo e immagine si rivela la potenza ermeneutica della narrazione evangelica: una parola che non chiede di essere creduta perché mostrata, ma che si lascia mostrare nella forma del credere stesso.

CAPITOLO 5

Un tavolo per tre: l'incontro inatteso sulla via di Emmaus

¹³Ed ecco, in quello stesso giorno due di loro erano in cammino per un villaggio di nome Èmmaus, distante circa undici chilometri da Gerusalemme, ¹⁴e conversavano tra loro di tutto quello che era accaduto. ¹⁵Mentre conversavano e discutevano insieme, Gesù in persona si avvicinò e camminava con loro. ¹⁶Ma i loro occhi erano impediti a riconoscerlo. ¹⁷Ed egli disse loro: «Che cosa sono questi discorsi che state facendo tra voi lungo il cammino?». Si fermarono, col volto triste; ¹⁸uno di loro, di nome Clèopa, gli rispose: «Solo tu sei forestiero a Gerusalemme! Non sai ciò che vi è accaduto in questi giorni?». ¹⁹Domandò loro: «Che cosa?». Gli risposero: «Ciò che riguarda Gesù, il Nazareno, che fu profeta potente in opere e in parole, davanti a Dio e a tutto il popolo; ²⁰come i capi dei sacerdoti e le nostre autorità lo hanno consegnato per farlo condannare a morte e lo hanno crocifisso. ²¹Noi speravamo che egli fosse colui che avrebbe liberato Israele; con tutto ciò, sono passati tre giorni da quando queste cose sono accadute. ²²Ma alcune donne, delle nostre, ci hanno sconvolti; si sono recate al mattino alla tomba ²³e, non avendo trovato il suo corpo, sono venute a dirci di aver avuto anche una visione di angeli, i quali affermano che egli è vivo. ²⁴Alcuni dei nostri sono andati alla tomba e hanno trovato come avevano detto le donne, ma lui non l'hanno visto». ²⁵Disse loro: «Stolti e lenti di cuore a credere in tutto ciò che hanno detto i profeti! ²⁶Non bisognava che il Cristo patisse queste sofferenze per entrare nella sua gloria?». ²⁷E, cominciando da Mosè e da tutti i profeti, spiegò loro in tutte le Scritture ciò che si riferiva a lui.

²⁸Quando furono vicini al villaggio dove erano diretti, egli fece come se dovesse andare più lontano. ²⁹Ma essi insistettero: «Resta con noi, perché si fa sera e il giorno è ormai al tramonto». Egli entrò per rimanere con loro. ³⁰Quando fu a tavola con loro, prese il pane, recitò la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. ³¹Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista. ³²Ed essi dissero l'un l'altro: «Non ardeva forse in noi il nostro cuore mentre egli conversava con noi lungo la via, quando ci spiegava le Scritture?». ³³Partirono senza indugio e fecero ritorno a Gerusalemme, dove trovarono riuniti gli Undici e gli altri che erano con loro, ³⁴i quali dicevano: «Davvero il Signore è risorto ed è apparso a Simone!». ³⁵Ed essi narravano ciò che era accaduto lungo la via e come l'avevano riconosciuto nello spezzare il pane.

(Lc 24,13-35)

5.1. Cristo è un evento di parola e gesto

L'episodio della Risurrezione di Cristo come raccontato da Giovanni nel capitolo 20, introduce il tema del riconoscimento: Gesù si rende visibile agli occhi ma la sua identità rimane ignota fino al momento centrale in cui Egli viene riconosciuto da un altro personaggio come il Cristo Risorto. Come abbiamo già anticipato, si tratta di quella che

Propp chiama con il nome di prova glorificante⁸¹, cioè quando l'eroe – che in questo caso ha assunto nuove sembianze perché veste il corpo glorioso – viene riconosciuto come tale da un corpo sociale. Nel Nuovo Testamento, oltre alla vicenda già menzionata che coinvolge il custode del giardino e Maria Maddalena davanti al sepolcro, troviamo un altro episodio che si sviluppa intorno allo stesso tema: l'incontro tra un forestiero e quelli che vengono chiamati come i due discepoli di Emmaus. L'associazione di questi due episodi non è inusuale, sia per il tema che condividono sia per le modalità attraverso cui i vari personaggi giungono al riconoscimento del Risorto. Infatti, Maria Maddalena e i due discepoli di Emmaus non riconoscono Cristo attraverso il suo aspetto fisico, che continua a non coincidere con le sembianze con cui essi conoscevano il Gesù vivente, ma hanno la possibilità di riconoscerlo attraverso due elementi, la voce e il gesto. Niente di straordinario e ben lontano dalla manifestazione gloriosa della Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor (cfr. § 4.3.2): in questi due episodi, Cristo si rivela solo a chi sa aprire gli occhi andando oltre ciò che vede, e ciò può succedere solo attraverso la fede. Questo è il contenuto pedagogico che condividono, ben riassunto nelle parole di Jean-Luc Nancy: "La fede consiste nel vedere e nell'intendere là dove non c'è niente di eccezionale per l'occhio e l'orecchio ordinari. Essa sa vedere e intendere *senza toccare*" (2003, p. 43). L'incontro con i discepoli di Emmaus si compie solo grazie a entrambi gli elementi, la voce che diventa la Parola delle Sacre Scritture e il gesto nella frazione del pane: ecco spiegato anche il titolo di questo paragrafo.

A partire da questi elementi condivisi con l'episodio della Risurrezione già analizzato, in questo capitolo si vuole proporre un'analisi dell'apparizione di Cristo ai discepoli di Emmaus. Tra i primissimi numeri della rivista *Semiotique & Bible* è presente un breve "parcours" del capitolo 24 del Vangelo di Luca, realizzato dal gruppo di Grenoble (CADIR 1979). Il testo non si presenta come le ben più articolate analisi strutturaliste di quel tempo ma come una piccola guida "destiné à des animateurs et des catéchistes désireux d'aborder un texte évangélique avec des jeunes de 12-15 ans" (ivi, p. 15). L'intento è quello di avvicinare anche i non addetti ai lavori all'analisi strutturalista, nella quale il CADIR vedeva uno strumento pedagogico di grande utilità per fare emergere il senso profondo dei testi biblici, molto utile nell'ambito della catechesi di

⁸¹ Nelle opere letterarie, questo topos prende il nome di *agnizione*, cioè "la rivelazione drammatica, in un'opera teatrale, della vera natura di un personaggio rimasto fino a quel momento sconosciuto" (GDLL, vol. IV, p. 271).

ragazzi e adulti. In queste poche pagine, il gruppo di Grenoble fornisce quindi gli strumenti necessari per realizzare un'analisi del brano evangelico che conservi il dinamismo e i risultati di un'analisi strutturalista, senza però utilizzarne il metalinguaggio. Tuttavia, questo lavoro non fornisce un supporto adeguato a scendere in profondità nell'analisi perché si limita solamente al livello più superficiale del testo evangelico, individuando i luoghi, i personaggi e le relazioni che intercorrono tra essi. Per questo motivo, l'analisi che qui viene proposta è, di fatto, frutto di un lavoro inedito, una proposta di analisi del testo biblico come potrebbe essere affrontata oggi se si lavorasse ancora su questo tipo di testi. Per proseguire nel lavoro, è stato necessario allargare lo sguardo a testi di vario genere, dai commentari alle esegesi del testo biblico, ma anche saggi di spiritualità cristiana, *lectiones Divinae* e lettere pastorali che affrontano il brano dell'apparizione ai discepoli di Emmaus sotto aspetti differenti.

L'episodio dei due discepoli di Emmaus è raccontato in due vangeli. In Marco, l'autore fa solo un breve accenno all'episodio ma non dimentica di sottolineare l'elemento chiave per il riconoscimento, cioè il fatto che Cristo si presenta loro senza rivelare la propria vera identità:

Dopo questo, apparve *sotto altro aspetto* a due di loro, mentre erano in cammino verso la campagna. Anch'essi ritornarono ad annunciarlo agli altri; ma non credettero neppure a loro (Mc 16,12-13, corsivo mio).

Nel Vangelo di Luca, invece, l'episodio viene narrato con dovizia di particolari ed è contenuto nel capitolo 24 (vv. 13-35). In questo capitolo, l'evangelista "sviluppa per il lettore una vera e propria catechesi pasquale" (Rossé 1992, p. 1001) strutturata in tre grandi parti che corrispondono a tre apparizioni, tutte collocate temporalmente lo stesso giorno: prima, il racconto della Risurrezione, dove non è Cristo a manifestarsi ma sono due angeli che appaiono alle donne davanti al sepolcro, recando il messaggio pasquale; a seguire, il racconto dei discepoli di Emmaus; infine, l'apparizione di Cristo Risorto agli Undici che fa da contrappeso alla già citata apparizione a porte chiuse in Giovanni 20⁸², e il brevissimo racconto dell'Ascensione.

Trattandosi del racconto di un viaggio, un utile inizio per l'analisi può essere quello di seguire gli spostamenti del soggetto principale. Il racconto presenta così una struttura simmetrica: i due discepoli eseguono un doppio movimento nello spazio, prima uno

⁸² L'apparizione di Cristo agli Undici è presente con un breve accenno anche nei vangeli di Matteo (Mt 28, 16-20) e Marco (Mc 16,14-18); quest'ultimo fa riferimento anche al momento dell'Ascensione (Mc 16,19).

spostamento che li allontana da un punto A per raggiungere un punto B (vv. 13-27); poi un movimento contrario che li riporta al punto A (vv. 33-35). Al centro si pone il momento del riconoscimento, punto di inversione di questo spostamento (vv. 28-34). Inoltre, questa possibile suddivisione del testo trova conferma nell'interpretazione di J. Dupont (1982), il quale individua una tensione che percorre tutto il racconto e che si risolve nel momento del riconoscimento; una volta risolta la tensione, il racconto si conclude velocemente. Per questa analisi si è quindi deciso di suddividere il brano in macrosequenze proprio sulla base di questi spostamenti.

5.1.1 Il primo spostamento: la fuga da Gerusalemme verso il villaggio di Emmaus (vv. 13-27)

La prima sequenza che possiamo individuare corrisponde al primo spostamento dei due discepoli che si spostano da Gerusalemme verso il villaggio di Emmaus. I primi due versetti (vv.13-14) di questa sequenza hanno una duplice funzione: da una parte, quella di inquadrare per il lettore l'episodio in un tempo e un luogo specifici che conferiscono maggiore credibilità al racconto; dall'altra, quella di collegare le prime due parti del capitolo, la Risurrezione di Cristo e l'apparizione ai discepoli di Emmaus. L'evangelista fa diretto riferimento alla notazione temporale dell'episodio precedente (v. 1 "Il primo giorno della settimana"; v. 13: "in quello stesso giorno"), collocando quindi l'episodio nel giorno della Risurrezione.

Anche il soggetto della narrazione è da ricercare nell'episodio precedente: con l'espressione "due di loro", l'evangelista fa riferimento al gruppo dei discepoli – composto dagli Undici e da "tutti gli altri" (v. 9) – che riceve il messaggio pasquale dalle donne di ritorno al sepolcro; come lo stesso autore specificherà più avanti (v. 18), non si tratta di due discepoli appartenenti al gruppo degli undici apostoli ma di quello dei seguaci che si erano radunati intorno alla figura di Gesù durante il periodo della predicazione e che lo avevano seguito fino nel momento più tragico della Passione. Rispetto al racconto della Risurrezione di Giovanni, dove Maria era l'unica testimone della prima apparizione, qui Luca specifica che si tratta di due persone: così facendo, l'autore pone delle solide basi alla testimonianza che chiuderà il racconto (v. 35); infatti, secondo la legge giudaica – cosa che però è possibile assumere anche nel nostro contesto attuale – la testimonianza legale si ottiene solo in presenza di almeno due testimoni⁸³.

⁸³ Deut 17,6: "Colui che dovrà morire sarà messo a morte sulla deposizione di due o di tre testimoni. Non potrà essere messo a morte sulla deposizione di un solo testimone".

Il soggetto, cioè la coppia dei due discepoli, è colto nel pieno dell'azione ("in cammino") mentre si dirige verso il villaggio chiamato Emmaus "distante undici chilometri da Gerusalemme"; il motivo di questo viaggio non è specificato al momento. La notazione geografica così precisa ha sollevato molte ipotesi sulla collocazione di questo villaggio, ben riassunte in Rossé (1992, p. 1021) ma che non influenzano in alcun modo la nostra analisi⁸⁴. Ciò che risulta essere di grande interesse è però il punto di partenza di questo cammino: Gerusalemme, il luogo in cui si sono consumati gli eventi della Passione. Data la loro provenienza e la vicinanza temporale, con tutta probabilità i due discepoli stanno conversando lungo il viaggio di questi fatti (v. 14: "di tutto quello che era accaduto").

Presentata la situazione iniziale, l'autore del Vangelo introduce un terzo personaggio, "Gesù in persona" (v. 15), svelandone così l'identità al lettore – stesso espediente letterario già incontrato nel testo della Risurrezione. Notiamo che l'evangelista, utilizzando la formula "in persona", sembra sottolineare che si tratta proprio di quel Gesù e non di un sostituto; possiamo inoltre affermare che si tratta di un probabile riferimento anche alla sua dimensione corporea: colui che li affianca è una persona fisica, visibile e tangibile. Tuttavia, Gesù si presenta nella nuova condizione di Risorto, nel suo corpo glorioso (cfr. § 4.3.2), motivo per cui "i loro occhi erano impediti a riconoscerlo" (v. 16): pur mantenendo la propria identità, l'immagine che si presenta agli occhi dei due discepoli non coincide con il ricordo del Gesù vivente. Ciò è favorito anche dal fatto che, come Maria, i due discepoli credono Gesù morto perché non hanno creduto alle parole delle donne di ritorno dal sepolcro (v. 11: "Quelle parole [delle donne] parvero a loro come un vaneggiamento e non credevano ad esse"): non hanno quindi alcun indizio che possa portarli a riconoscere il loro Maestro in quella persona che li affianca.

L'incontro con Gesù viene descritto come un momento che non va a interferire con le azioni del soggetto principale: Egli si avvicina e cammina con i due discepoli, in silenzio, si inserisce nell'azione in corso; non arriva frontalmente, gesto che

⁸⁴ Secondo Rossé (1992), è molto probabile che Luca recuperi il racconto dell'apparizione ai discepoli di Emmaus da una tradizione orale che aveva a sua disposizione, ricca di particolari ma non facilmente verificabili. Le tre località che sono state proposte come le possibili Emmaus sono: Ammaous (poi Nicopoli, oggi Amwâs – 32 km da Gerusalemme) e Ammaous (poi Kolonieh – 6,5 km da Gerusalemme), entrambe giustificate da una concordanza etimologica con il nome Emmaus. Infine, Qubeibeh (11 km da Gerusalemme) che non presenta alcuna concordanza etimologica col nome ma venne scelta nel Medioevo perché posta alla distanza corretta.

ostacolerebbe la loro strada, ma li affianca, si fa viandante come loro e fa loro da supporto come farebbe un compagno di viaggio. Senza essere interrotti da questa nuova presenza, i due discepoli continuano la loro conversazione, che ora ha assunto dei toni più animati (v. 15: “conversavano e discutevano insieme”): utilizzando il verbo greco *syzētein*, che indica una discussione intensa e animata che quasi sfiora il litigio (Bianchi 2018), l’autore sottolinea che tra i due c’è del contrasto, una divergenza di opinioni dal forte trasporto emotivo – cosa avrà innescato la discussione?

Come prima Gesù si è affiancato ai due discepoli in un cammino già avviato, ora si inserisce nella conversazione in atto e, da silenzioso compagno di viaggio, assume la posizione di chi interroga: “Ed egli disse loro: «Che cosa sono questi discorsi che state facendo tra voi lungo il cammino?». [...]” (v. 17). Ancor prima di ricevere una risposta a parole, l’atteggiamento dei due discepoli rivela il loro stato d’animo: dai loro volti traspare tristezza, forse accompagnata a turbamento per questa domanda, che li porta a interrompere la marcia. Come abbiamo visto in altre occasioni, è la fase dell’emozione del percorso passionale canonico, il momento in cui l’eccedente passionale emerge nel corpo attraverso alcune manifestazioni somatiche (Fontanille 1993).

La risposta di Cleopa non nasconde sorpresa e incredulità per questa domanda: “«Solo tu sei forestiero a Gerusalemme! Non sai ciò che vi è accaduto in questi giorni?»” (v. 18). Il lettore, che conosce l’identità del forestiero, può facilmente cogliere dell’ironia in questa risposta, dato che Gesù è stato protagonista in prima persona di questi eventi. Tuttavia, i due discepoli non lo hanno riconosciuto e ai loro occhi sembra essere quasi assurdo che questo viandante che percorre il loro stesso cammino e che sarà passato con tutta probabilità da Gerusalemme, sia ignaro degli eventi di forte carattere pubblico che hanno segnato i giorni precedenti e che hanno scosso molte persone, compresi i due discepoli che continuano a parlarne. Luca rivela al lettore l’identità di uno dei due discepoli ma non dell’altro: lascia un posto vuoto per il lettore, che può identificarsi in questo secondo discepolo e lasciarsi coinvolgere nell’incontro con Gesù sulla via di Emmaus (Chenu 2003; Bianchi 2018)⁸⁵.

La seconda domanda di Gesù, che continua a tenere nascosta la sua identità e non smentisce questa prima impressione dei due discepoli, (v. 19: “Domandò loro: «Che

⁸⁵ Bianchi avanza l’ipotesi, né confermata né smentita, che questo secondo discepolo potesse essere una donna (2018, p. 40), dato che tra i seguaci di Gesù erano presenti anche molte di loro – ricordiamo che i Vangeli citano più volte il gruppo delle donne che assiste in disparte agli eventi della Passione e che riceve il messaggio pasquale il giorno della Risurrezione.

cosa?»”), incalza i due interlocutori che si lasciano andare a un lungo racconto dei recenti avvenimenti, e che rivela anche il motivo del loro stato d’animo.

Gli raccontano di un certo Gesù, chiamato “il Nazareno”, titolo che nel Vangelo di Luca ha un significato tecnico e collega il personaggio alla sua attività taumaturgica, e viene infatti utilizzato sia nell’episodio della guarigione di un indemoniato (Lc 4,34), sia del cieco di Gerico (Lc 18,37). Quest’uomo è definito “profeta potente in opere e in parole”: allargando lo sguardo agli Atti degli Apostoli, che secondo la tradizione cristiana sono stati scritti dallo stesso autore, il parallelo che si viene a creare è con Mosè, anch’egli definito “potente in parole e in opere” (At. 7,22). Come scrive Chenu, “Ciò non significa abbassare Gesù al rango di un profeta qualsiasi, ma porlo al livello della massima figura della Prima Alleanza” (2003, p. 50). Mosè, infatti, è stata l’ultima figura dell’Antico Testamento con cui Dio stipulò il suo patto, cioè la Prima Alleanza; questa si compie poi nella figura di Cristo che rappresenta invece la Nuova Alleanza, cioè il legame rinnovato di Dio con gli uomini.

Luca, inoltre, scrive che non solo tutto il popolo ma anche Dio stesso è testimone delle azioni di Cristo (v. 19: “[...] davanti a Dio e a tutto il popolo [...]”), confermando che tutte le sue opere concorrono al progetto di Dio Padre, cioè a quel programma narrativo dominante che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, il Groupe d’Entrevernes individua nel racconto primario e il cui oggetto principale viene identificato nell’insieme dei valori figurativizzati dalla metafora del regno di Dio (§ 2.2). Allora, dalle parole che pronuncia Cleopa, possiamo presumere che anche i due discepoli sono stati testimoni sia della potenza di Gesù, dei suoi “miracoli, prodigi e segni” (At 2,22), sia dei recenti avvenimenti: “come i capi dei sacerdoti e le nostre autorità lo hanno consegnato per farlo condannare a morte e lo hanno crocifisso” (v. 20). Ciò a cui hanno assistito è per loro una sconfitta: un uomo così potente e che ai loro occhi poteva essere “colui che avrebbe liberato Israele” (v. 21) è stato invece condannato a morte e ucciso nel modo più crudele.

Ecco il motivo del loro stato d’animo così abbattuto: vivevano in quella che possiamo definire come *attesa fiduciaria* (Pezzini 2019), aspettando che qualcuno intervenisse in favore del popolo d’Israele di cui sono parte, per condurli alla libertà. Questa attesa è caratterizzata dalla *speranza* dell’intervento di un terzo soggetto, che i due discepoli avevano individuato nella figura di Gesù. Tuttavia, l’unica persona che si era dimostrata in grado di poterli salvare, con la competenza per risollevare il popolo di Israele dopo più di un millennio dalla morte del grande profeta Mosè, è stata uccisa e tutte le aspettative che nutrivano nei confronti di Gesù il Nazareno sono state disattese.

Eppure, come dice un famoso proverbio, la speranza è l'ultima a morire: con la frase “con tutto ciò, sono passati tre giorni da quando queste cose sono accadute” (v. 21), possiamo intuire che la poca speranza che ancora dimorava nei due viandanti, dopo tre giorni da questi avvenimenti inizia a vacillare, lasciando il posto alla *delusione*. Possiamo inoltre ipotizzare che questo sia anche il motivo della loro partenza da Gerusalemme: dalle loro parole emerge una connotazione negativa della città, che identificata come il luogo in cui si sono verificati gli eventi della Passione e la morte del Maestro, un luogo di disperazione in cui si sono spente tutte le speranze di un futuro migliore: non essendoci più nulla per cui restare, i due discepoli partono verso un altro luogo.

Non solo, il messaggio riportato dalle donne che si sono recate al sepolcro ha provocato in loro un forte turbamento (vv. 22-23), forse riaccendendo anche la fiamma della speranza; tuttavia, la mancanza di una prova visiva (v. 23: “[...] hanno trovato come avevano detto le donne, ma lui non l'hanno visto.”) è ciò che impedisce ai discepoli – tra i quali c'erano anche i due di Emmaus – di accedere alla dimensione del credere. È in questo che si differenziano i due gruppi di testimoni, le donne al sepolcro e i discepoli: le prime credono nella Risurrezione senza alcuna prova visiva, ricordando solamente le parole che Cristo aveva pronunciato quando era in vita:

Le donne, impaurite, tenevano il volto chinato a terra, ma quelli dissero loro: «Perché cercate tra i morti colui che è vivo? Non è qui, è risorto. Ricordatevi come vi parlò quando era ancora in Galilea e diceva: “Bisogna che il Figlio dell'uomo sia consegnato in mano ai peccatori, sia crocifisso e risorga il terzo giorno”» (Lc 24,5-7).

Gli altri, al contrario, faticano a credere alla testimonianza delle donne sia per mancanza di una prova visiva, sia per un fattore culturale dell'epoca: per la legge ebraica, infatti, le donne non possono testimoniare in tribunale perché sono sentimentali e le loro testimonianze sono quindi inattendibili (Biagini 2022; Chenu 2003, p. 53). Per questo motivo, quando le donne tornate dal sepolcro raccontano ciò che hanno visto ai discepoli, Luca scrive al v. 11 che “Quelle parole parvero a loro come un vaneggiamento e non credevano ad esse”: se da una parte l'evento di cui portano testimonianza è già di difficile credibilità – non si sente tutti i giorni di un morto che torna in vita – dall'altra si aggiunge anche lo stereotipo di genere. Inoltre, come è successo con Tommaso (Gv 20,25), la presenza di troppi intermediari genera più facilmente scetticismo: vedere con i propri occhi è, per i discepoli, una condizione necessaria per compiere il passaggio al credere.

A questo punto dell'analisi, è possibile approfondire ulteriormente le motivazioni che spingono i due discepoli a lasciare la città di Gerusalemme e possiamo leggere questo spostamento verso il villaggio di Emmaus in due modi differenti. Da una parte sembra essere una fuga, la volontà di frappare una distanza non solo temporale ma anche spaziale tra loro e gli eventi funesti a cui hanno assistito; nonostante ciò, i loro discorsi rimangono totalmente rivolti al passato. Questa discrepanza tra la volontà di lasciarsi alle spalle quanto accaduto – *voler-fare* – e l'impossibilità di farlo veramente perché ancora troppo coinvolti emotivamente – *non-poter-fare* – genera un contrasto modale che crea tensione anche tra i due discepoli e che sfocia nella discussione animata che intrattengono lungo il cammino (v. 15). Dall'altra parte, questo allontanamento è la diretta conseguenza della perdita della figura a cui i discepoli e gli altri seguaci facevano riferimento: dove c'era un punto di attrazione verso cui tutti convergevano, cioè Gesù Cristo, ora c'è il vuoto; questo comporta la graduale dispersione della comunità che si era creata intorno a quel personaggio. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, infatti, dopo la morte di Gesù resiste solo il gruppo più ristretto degli Undici (Gv 20) perché legati tra loro e al Maestro da una forte relazione amicale: come in una proporzione diretta, maggiore era la vicinanza al punto di attrazione, più forte era il legame condiviso tra i discepoli e, di conseguenza, maggiori erano le probabilità di rimanere uniti anche nei momenti più difficili della Passione e della morte di Gesù (Fig. 23).

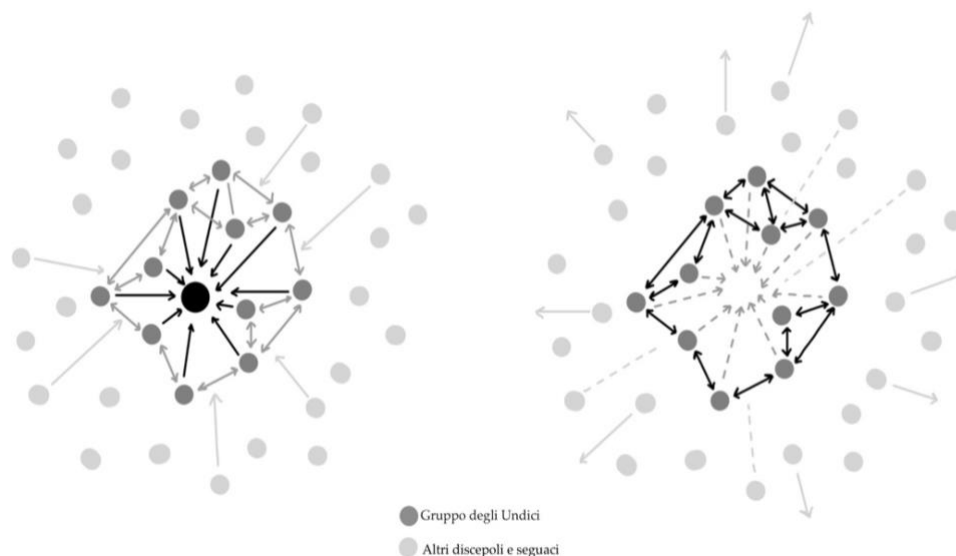


Figura 23 – Trasformazione della relazione Maestro-discepoli-compagni prima e dopo la morte di Cristo.

Proseguendo nell'analisi, notiamo che è Gesù a condurre la discussione negli ultimi tre versetti della sequenza (vv. 25-27): il suo ruolo si è trasformato da silenzioso compagno di viaggio, a curioso interpellante e, infine, a insegnante delle Sacre Scritture, assumendo man mano sempre più rilevanza nella conversazione. Rimprovera i due discepoli delle loro mancanze, sia intellettuale ('stolti') sia di fede ('lenti di cuore a credere'): come scrive Chenu (2003), il cuore era considerato la sede dell'intelligenza e della volontà, della memoria e del desiderio; anche il luogo in cui avviene l'adesione a Dio, secondo Bovon (1987). Ciò che compie Gesù in questi versetti è la "tecnica esegetica ebraica della 'collezione di versi' che accosta versetti presenti in varie parti della Bibbia e che introduce una coerenza dove non si coglievano che affermazioni disparate" (Chenu 2003, p. 56); in altre parole, l'intenzione è quella di fare emergere percorsi figurativi e tematici all'interno del corpus di riferimento – i testi ebrei antichi – che possano portare alla luce l'insegnamento divino, il progetto di Dio nel quale anche la sua morte gioca un ruolo fondamentale ("[...] Non bisognava che il Cristo patisse queste sofferenze per entrare nella sua gloria?"): è ciò che oggi verrebbe definita una *lectio Divina*. I due discepoli, però, non riescono a concepire che la morte di Cristo – che ai loro occhi si presenta come una sconfitta, un enorme fallimento – è in verità un episodio necessario affinché possa compiersi il progetto di Dio e Gesù possa occupare il suo posto alla destra del Padre (Lc 22,69: "«[...] Ma d'ora in poi il Figlio dell'uomo siederà alla destra della potenza di Dio»"). Infatti, è solamente attraverso la venuta di Cristo, la sua morte e risurrezione che è possibile comprendere appieno non solo gli avvenimenti descritti nel Nuovo Testamento in cui i due discepoli sono coinvolti in prima persona, ma anche leggere gli antichi scritti ebraici attraverso una nuova chiave di lettura (Panier 1997). L'operazione che compie Gesù è cercare di far passare i discepoli dalle parole, intese come racconto degli avvenimenti appena trascorsi, alla Parola contenuta nelle Sacre Scritture: potremmo intendere questo momento come la fase della competenza del programma narrativo, cioè l'acquisizione degli strumenti necessari ai due uomini per affrontare la prova che li attende.

5.1.2 Il secondo spostamento: il ritorno precipitoso a Gerusalemme (vv. 28-35)

La seconda sequenza, come abbiamo anticipato in precedenza, corrisponde al movimento contrario dei due discepoli, che fanno ritorno a Gerusalemme. Il percorso che Gesù ha tracciato nelle Sacre Scritture a partire da Mosè, con cui si chiudeva la

sequenza precedente, si sovrappone al cammino che conduce i discepoli verso il villaggio di Emmaus e che li conduce lontano da Gerusalemme.

All'inizio della nuova sequenza, il lettore viene informato che il cammino sta per concludersi perché i tre viandanti sono quasi giunti al "villaggio dove erano diretti" (v. 28). Affidandoci alle parole di Chenu, veniamo a conoscenza che il verbo greco "avvicinarsi" usato da Luca indica tanto una vicinanza fisica quanto una vicinanza escatologica:

[...] ciò che è vicino è tanto un luogo geografico quanto il regno di Dio. La destinazione del villaggio potrà essere il luogo di un evento che corrisponderà all'apparizione del regno di Dio nel tempo degli uomini. (Chenu 2003, p. 57).

In un sottile gioco di aspettualità, ciò che vuole anticipare Luca a un lettore esperto non è solo la conclusione di un viaggio ma anche che qualcosa sta per compiersi.

Gesù, a questo punto, "fece come se dovesse andare più lontano" (v. 28): come all'inizio del cammino, quando si è unito ai due discepoli senza interrompere le loro azioni e senza imporsi, anche qui Cristo compie un gesto simile e non vuole creare intralcio con la propria presenza. Questo, però, porta i due discepoli a insistere per farlo rimanere con loro "perché si fa sera e il giorno è ormai al tramonto": non è sicuro rimanere soli e proseguire il cammino nelle tenebre e il loro è un gesto di grande ospitalità nei confronti di uno straniero. Si tratta dello stesso tipo di accoglienza di cui Gesù aveva parlato ai suoi discepoli e che si sta realizzando in questo istante, anche se i due uomini non sono ancora in grado di rendersene conto:

Allora il re dirà a quelli che saranno alla sua destra: «Venite, benedetti del Padre mio, ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla creazione del mondo, perché ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere, *ero straniero e mi avete accolto*, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, ero in carcere e siete venuti a trovarmi». Allora i giusti gli risponderanno: «Signore, quando ti abbiamo visto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, o assetato e ti abbiamo dato da bere? *Quando mai ti abbiamo visto straniero e ti abbiamo accolto*, o nudo e ti abbiamo vestito? Quando mai ti abbiamo visto malato o in carcere e siamo venuti a visitarti?». E il re risponderà loro: «In verità io vi dico: *tutto quello che avete fatto a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me*» (Mt 25,34-40, corsivi miei)

È interessante l'utilizzo del verbo "insistere" perché nasconde una forte volontà dei due discepoli di non interrompere il colloquio che si è instaurato con questo forestiero, il desiderio di rimanere insieme anche se il giorno sta per concludersi. Il desiderio non

è altro che un *voler-essere-congiunti* del soggetto con il proprio oggetto di valore: in questo caso, i due discepoli sentono il desiderio profondo di ospitare lo sconosciuto, anche se ancora non riescono a dare una spiegazione a questa volontà. Dalla risposta dei discepoli, infine, il lettore viene a conoscenza di un'altra notazione temporale, cioè che il giorno della Resurrezione è quasi giunto al termine.

L'insistere dei due discepoli porta i suoi frutti, infatti Gesù "entrò per rimanere con loro", dove il verbo greco *ménein* indica proprio lo stare insieme, in compagnia (Bianchi 2018).

Dopo l'invito, i tre si riuniscono intorno alla tavola per consumare un pasto. Come nota Chenu, l'ospitalità nel Vangelo di Luca è spesso legata ai pasti, occasione in cui Gesù ne approfitta per insegnare, guarire o perdonare (Chenu 2003, p. 58): per esempio, ritroviamo gli insegnamenti di Gesù in occasione del banchetto nella casa di Levi e la discussione con i farisei intorno al digiuno (Lc 5,29-35), oppure l'episodio in cui Gesù perdona i peccati alla donna che lava i suoi piedi con le lacrime e li asciuga con i suoi lunghi capelli (Lc 7,36-50) – già più volte citato nei capitoli precedenti in relazione all'identificazione di Maria Maddalena con le altre figure femminili anonime dei vangeli⁸⁶. Il versetto 30 è il momento chiave di tutto il brano evangelico, dove Luca riprende la stessa formula già usata in occasione di altri due banchetti: il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci e l'episodio dell'Ultima Cena.

Moltiplicazione dei pani e dei pesci (Lc 9,12-17)	Ultima cena (Lc 22,14-20)	Apparizione ai discepoli di Emmaus (Lc 24,13-35)
[...] ¹⁹ Poi prese il pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: «Questo è il mio corpo, che è dato per voi; fate questo in memoria di me». [...]	[...] ¹⁶ Egli prese i cinque pani e i due pesci, alzò gli occhi al cielo, recitò su di essi la benedizione, li spezzò e li dava ai discepoli perché li distribuissero alla folla. [...]	[...] ³⁰ Quando fu a tavola con loro, prese il pane, recitò la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. [...]
prendere → benedire → spezzare → donare		

In queste tre scene di banchetto, avvenute tutte nelle ore serali quando si consuma il pasto più importante della giornata secondo la tradizione ebraica (Chenu 2003), Gesù

⁸⁶ Per approfondire questa figura, rimando al saggio "Tra carne e spirito. Riflessioni sull'iconografia di Maria Maddalena penitente" che ho pubblicato sulla rivista E|C, n. 38 (Varalli 2022).

compie quattro gesti fondamentali sempre nello stesso ordine, che anticipano o richiamano l'episodio centrale dell'Ultima Cena: prendere, benedire, spezzare, donare. Gesti che sono riservati solitamente al capofamiglia che presiede la tavola: allora, ecco che cambia lo status del forestiero, che da ospitato si comporta da ospitante:

Non è più l'ospite a cui si dona la propria parte; egli è colui che la dona a ciascuno. Non è più lo straniero che passa e si accoglie, ma colui che li riceve dopo averli istruiti. Egli li chiama e li nutre. Li adotta come suoi amici e li invita alla sua tavola (De Certeau 1957, p. 17).

Questo è l'ultimo passaggio della trasformazione che riguarda Gesù, il quale da perfetto sconosciuto si lascia sempre più conoscere e si fa sempre più vicino ai due discepoli. Si tratta di un graduale svelamento della sua identità, che possiamo anche leggere come il passaggio dal 'segreto' alla 'verità' sul quadrato di veridizione di Greimas; nonostante ciò, sembra che i due discepoli non riescano ancora a cogliere tutti questi elementi che permetterebbero loro di riconoscere il Cristo ed è solo assistendo al gesto di condivisione del pane spezzato che "si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista" (v. 31). Le due azioni avvengono contemporaneamente, in una frazione di secondo: nel momento in cui i due discepoli riconoscono davanti a loro Cristo – ma ancora non hanno effettivamente realizzato ciò che sta accadendo, come suggerisce il versetto 32 – egli sparisce dalla loro vista. Se possiamo intendere il riconoscimento come un *farsi presente*, un movimento che dallo sconosciuto conduce al conosciuto attraverso il fare interpretativo di un soggetto definito in base al proprio universo cognitivo – cioè a quell'operazione di comparazione e identificazione tra ciò che viene proposto e ciò che invece già il soggetto conosce o crede –, la sparizione di Cristo lavora invece sul movimento contrario, cioè sul *farsi assente*: la sua presenza carnale non è più necessaria per credere e sarebbe quasi un ostacolo al riconoscimento della vera identità del Risorto. Usando le parole di Chenu, "Non si può accedere alla persona di Cristo se non rinunciando a vederlo, a toccarlo, a chiuderlo in prove obbligate" (2003, p. 63): Egli è rimasto con loro fino al momento in cui essi non hanno raggiunto la fede, per poi sparire dalla loro vista come fece con Maria Maddalena davanti al sepolcro perché Egli non appartiene a questo mondo e deve ancora salire al Padre (§ 4.1.3). Si avverano le parole di Cristo pronunciate nel Vangelo di Matteo, "Dove due o tre sono riuniti nel mio nome io sono in mezzo a loro" (Mt 18,15-20): anche se non è più visibile nella sua dimensione carnale, Gesù è presente in mezzo a loro in

quel pane benedetto, spezzato e condiviso che ora occupa il posto del suo corpo invisibile.

Quello operato dai due discepoli non è un vedere fisico; infatti, non riconoscono Gesù perché improvvisamente ha cambiato il suo aspetto. Si tratta di quello che Chenu definisce uno “svelamento escatologico” (ivi, p. 63): è una cristofania, Cristo si rende manifesto attraverso la condivisione del pane e, solo ora, i loro occhi e il loro cuore sono pronti per poterlo accogliere. Infatti, se in quella sequenza di azioni – prendere, benedire, spezzare, donare – il lettore può riconoscere gli stessi gesti che Gesù ha compiuto durante l’Ultima Cena nel momento in cui ha istituito l’eucaristia, miracolo che si ripete ciclicamente durante la celebrazione (eucaristica, appunto), i discepoli di Emmaus sono in grado di riconoscere Cristo perché loro in prima persona sono stati trasformati dalla sua presenza durante il cammino.

Così, infatti, affermano nel versetto seguente “Ed essi dissero l’un l’altro: «Non ardeva forse in noi il nostro cuore mentre egli conversava con noi lungo la via, quando ci spiegava le Scritture?»” (v. 32). Dal punto di vista passionale, vediamo che la tristezza e la delusione che avevano caratterizzato i due personaggi finora, lascia spazio a un altro sentimento. Abbiamo già notato che i due discepoli, alla fine del cammino, erano mossi dal desiderio di non interrompere quell’esperienza, arrivando ad insistere per restare insieme anche a cena; ora, i due prendono piena coscienza di quello che sentivano. Allontanandosi da Gerusalemme, che abbiamo visto essere connotato negativamente come luogo in cui si sono svolti gli episodi della Passione e morte di Cristo, attraverso l’incontro con Gesù il loro animo ha avuto la possibilità di disporsi positivamente a nuove passioni. Mettendo insieme questi elementi, cioè il desiderio di non lasciarsi, il tentativo di prolungare il tempo da trascorrere insieme e il cuore che arde, possiamo affermare di essere di fronte alla passione-regina, l’amore. Si tratta di quell’amore amicale che abbiamo visto muovere gli animi anche nei due brani evangelici precedenti, come l’amore di Gesù per Lazzaro e le sue sorelle, per i suoi discepoli e, infine, l’amore che guida Maria Maddalena al sepolcro il mattino della Risurrezione. Durante l’ascolto delle Sacre Scritture, i due discepoli sono venuti in contatto con un nuovo sistema di valori che ha permesso loro di collocare gli eventi funesti della Passione e morte di Cristo in un progetto più ampio che va oltre l’esperienza umana, valori che, pian piano, hanno accolto: il cammino che hanno percorso non è da intendersi solo come geografico ma, soprattutto, come cammino di conversione – ed è per questo motivo che non è pertinente identificare il villaggio di Emmaus ai fini dell’analisi. In questo cammino, hanno acquisito tutti gli elementi che

avrebbero permesso loro di riconoscere Cristo, cioè di compiere positivamente la loro performance: giungere a credere.

Ed è così che decidono di partire e tornare a Gerusalemme, il luogo da cui erano fuggiti; se i due discepoli avevano atteso quasi tre giorni per intraprendere il viaggio di andata e lasciare la città, ora avvertono l'urgenza di tornare, il movimento è rapido e "senza indugio" (v. 33): sono spinti dall'amore, non temono più nulla, nemmeno le tenebre perché hanno incontrato Cristo, colui che aveva detto "«Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita»" (Gv 8,12). La città di Gerusalemme non è più il luogo da cui fuggire ma diventa nuovo punto di attrazione: anche se non è più presente una figura a cui i discepoli e gli altri seguaci possono fare riferimento, alla luce del progetto di Dio Gerusalemme diventa il luogo del mistero della Risurrezione, il centro in cui i credenti possono raccogliersi per testimoniare la propria fede. È infatti il luogo dove si costituisce il nucleo della prima comunità cristiana, dove i due discepoli trovano gli Undici riuniti insieme e da dove essi partiranno per continuare la missione che Gesù aveva ricevuto dal Padre (Gv 20,21: "«[...] Come il Padre ha mandato me, anche io mando voi»"). Allora, facendo riferimento anche all'episodio dell'apparizione di Cristo ai discepoli del Vangelo di Giovanni, vediamo che, in un arco temporale di tre giorni dalla morte alla risurrezione di Gesù, Gerusalemme passa da luogo pericoloso e da cui fuggire, a punto di attrazione e incontro per la nuova comunità e, infine, a luogo di origine della missione apostolica.

Giunti alla conclusione del brano, vediamo che Luca fa riferimento proprio all'episodio dell'apparizione di Cristo ai discepoli: gli Undici, infatti, prima ancora che i due discepoli possano raccontare ciò che li ha riportati in quel luogo, raccontano che Gesù è apparso a Simone – cioè Pietro, in questo caso Luca utilizza il suo vero nome. Luca valorizza la testimonianza di Pietro, figura che sarà centrale per la prima comunità cristiana, perché è colui che per primo ha riconosciuto Cristo e al quale Gesù affida la guida della sua Chiesa:

Disse loro: «Ma voi, chi dite che io sia?». Rispose Simon Pietro: «Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente». E Gesù gli disse: «Beato sei tu, Simone, figlio di Giona, perché né carne né sangue te lo hanno rivelato, ma il Padre mio che è nei cieli. E io a te dico: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli: tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei

cieli». Allora ordinò ai discepoli di non dire ad alcuno che egli era il Cristo (Mt 16,15-20).

Allora, vediamo che con questa scelta, l'autore del Vangelo stia dicendo fondamentalmente due cose: ritornando a una questione puramente culturale, che la testimonianza di un solo uomo è più valida di quella di un gruppo di donne (v. 34: “«*Davvero* il Signore è risorto ed è apparso a Simone!»”, corsivi miei), dando conferma quindi alle parole dei due discepoli di Emmaus (vv. 22-24, cfr. § 5.1.1); che la prima comunità cristiana è guidata da una persona direttamente investita da Cristo della sua missione e le cui parole sono credibili, quindi una base certa e vera.

Al versetto 35, l'ultimo di questo brano, i due discepoli di Emmaus raccontano ciò che hanno vissuto, tornando a occupare la posizione di testimoni per la seconda volta nel brano: prima perché hanno assistito agli eventi funesti della Passione, ora, invece, come testimoni di Cristo e portatori del messaggio pasquale di risurrezione. Tra le numerose cose da raccontare, sono due quelle su cui si soffermano: “ciò che era accaduto lungo la via”, cioè l'incontro con il forestiero e l'insegnamento delle Sacre Scritture, e lo “spezzare il pane”, cioè il gesto attraverso cui i due hanno potuto riconoscere Cristo.

Ed è così che torniamo al titolo di questo di questo capitolo: l'incontro con i discepoli di Emmaus avviene grazie alla concomitanza di questi due elementi, la Parola delle Sacre Scritture – in particolare il lavoro esegetico compiuto da Gesù – e il gesto della frazione del pane. Possiamo notare che sono gli stessi elementi che ricorrono nella celebrazione eucaristica, l'evento che rinnova il mistero del sacrificio compiuto Gesù nell'Ultima Cena e forse, alla luce della nostra analisi, che ripresenta in particolare l'incontro con Cristo avvenuto sulla via di Emmaus. Durante la lettura di questo brano evangelico, il fedele può così immedesimarsi in quel discepolo senza nome che non ha assistito al mistero dell'Ultima Cena ma che può essere ugualmente testimone della meraviglia dell'incontro con Cristo, come durante la celebrazione eucaristica.

5.2. Due iconografie per un solo episodio: il cammino e la cena in Emmaus

5.2.1 Riconoscere Cristo, questione di pochi secondi

Abbiamo già convenuto che l'episodio della Risurrezione di Cristo come raccontato da Giovanni nel capitolo 20 e quello dell'apparizione ai discepoli di Emmaus del Vangelo di Luca declinano entrambi il tema del riconoscimento di Gesù, che si rende visibile agli occhi ma la cui identità rimane ignota fino al momento in cui viene riconosciuto da un personaggio – Maria Maddalena nel primo caso, i due discepoli nel secondo. Come abbiamo anticipato anche nel capitolo precedente, questo tema ha suscitato ampio interesse nella storia dell'arte e, insieme alla ben più diffusa iconografia del *Noli me tangere*, anche l'episodio di Emmaus ha trovato ampia fortuna.



Figura 24 – Avorio con le scene del viaggio a Emmaus e Gesù che appare a Maria Maddalena (1115-20 ca.). New York, Metropolitan Museum of Art. © The MET.

Ne è un esempio la tavoletta eburnea conservata al Metropolitan Museum of Art di New York e databile a inizio del XII secolo (Fig. 24), che mette in relazione i due episodi. La placchetta raffigura nel registro superiore l'incontro di Cristo con i due discepoli di Emmaus mentre, nel registro inferiore, quello con Maria Maddalena: l'intensità delle due narrazioni è efficacemente trasmessa attraverso i corpi vigorosi e allungati, le teste grandi e le mani gesticolanti; anche il drappeggio vorticoso con bordi perlati enfatizza in modo simile l'azione. Nel primo riquadro sono presenti tre figure maschili aureolate: la prima e l'ultima sono munite di bastone, borsa e zucca del pellegrino, nelle quali possiamo individuare i due discepoli nelle vesti di pellegrini; quella centrale reca in mano un

libro decorato, come le coperte degli antichi codex medievali che contenevano le Sacre Scritture.

Nel secondo riquadro, invece, è ben riconoscibile Maria Maddalena con il capo velato e aureolato che tende le mani dritte davanti a sé mentre cerca di afferrare Cristo che, prontamente scansa la veste con una mano per evitare il suo tocco mentre l'altra, tesa davanti a sé, è in posizione benedicente; è a questo riquadro che fa riferimento la scritta in latino D[omi]N[u]S LOQUITUR MARIE, posta a separazione delle due raffigurazioni. Senza scendere in ulteriori dettagli, ciò che è interessante notare è la dimensione aspettuale, la scelta del momento rappresentato: individuato il momento del riconoscimento come climax narrativo in entrambi gli episodi, nel caso dell'episodio della Risurrezione l'artista ha deciso di valorizzare l'attimo che segue, cioè quando Maria si lancia verso Cristo appena sente chiamare il suo nome; nel caso invece dei due discepoli è la fine del viaggio ciò a cui si dà rilevanza, cioè l'attimo prima che i due riconoscano Cristo. Infatti, il primo discepolo e Gesù sono raffigurati con una gamba alzata, postura che nel medioevo indica l'azione del camminare: il primo appoggia una mano sulla spalla di Cristo mentre quest'ultimo sembra indicare qualcosa che sta oltre, fuori dalla rappresentazione. L'ultimo discepolo, invece, è fermo con i piedi a penzoloni rivolti verso lo spettatore – che secondo le convenzioni medievali sta a indicare una posizione frontale – una mano alzata in segno di arresto e si gira indietro a guardare gli altri due. L'attrezzatura che portano con loro li identifica come pellegrini, si tratta infatti di tutto l'occorrente per affrontare un lungo viaggio: una borsa, il bastone per aiutarsi nell'andatura e la cosiddetta zucca del pellegrino, un vegetale che, una volta essiccato, veniva utilizzato come borraccia. Siamo di fronte ai vv. 28-29 del Vangelo di Luca: il discepolo a destra fa segno di fermarsi perché la meta è vicina ma si fa sera; il discepolo a sinistra con la mano sulla spalla sembra insistere affinché il forestiero-Gesù, il quale invece indica "come se dovesse andare più lontano", rimanga con loro. Anche se meno spettacolare di ciò che accade in seguito, l'incontro e il cammino sulla via di Emmaus ha un forte significato teologico e affettivo (Milner 2006) perché attraverso l'insegnamento del viaggiatore sconosciuto, è il momento in cui si innesca il processo che culminerà poi nel riconoscimento.

Quella del cammino sulla via di Emmaus è l'iconografia più antica che riguarda l'episodio evangelico e si diffonde già a partire dai primi secoli del cristianesimo: ne abbiamo esempio sulla porta lignea della Basilica di Santa Sabina a Roma (V secolo),

nella decorazione musiva della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo), negli affreschi della Basilica di Sant'Angelo in Formis (XI secolo), nelle miniature del Salterio di Sant'Albano di Hildesheim (XII secolo), nei bassorilievi del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (XIII secolo), nella *Maestà* del Duomo di Siena di Duccio di Buoninsegna (1308-1311) – anche in questo caso associato al *Noli me tangere*.

Di pari passo, si sviluppa anche l'iconografia della Cena in Emmaus, molto spesso concepita dai pittori sia come una comunione eucaristica sia come scena di riconoscimento perché raffigura il momento della narrazione che ruota intorno ai vv. 30-31: una scena di banchetto, quindi, che si svolge solitamente in un interno. Dei numerosi pittori che si misurano con questa iconografia, vogliamo soffermarci in particolare sulle due opere realizzate da Caravaggio: la *Cena in Emmaus* oggi conservata alla National Gallery di Londra (1601-1602, Fig. 25) e la *Cena in Emmaus* presente nella collezione della Pinacoteca di Brera di Milano (1606, Fig. 26)⁸⁷.

⁸⁷ Per evitare confusione, verrà utilizzata la nomenclatura osservata in alcuni testi specifici sulle due opere, cioè 'Cena di Londra' e 'Cena di Brera' (Gregori 2009; Wolf, Baader 2009)



Figura 25 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1601-1602), Londra, National Gallery.



Figura 26 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1606), Milano, Pinacoteca di Brera.

Caravaggio, pseudonimo di Michelangelo Merisi, è forse uno dei pittori che maggiormente hanno segnato gli sviluppi della storia dell'arte. Attivo nella seconda metà del Cinquecento fino al 1610, anno della sua morte, il pittore lombardo ha avuto una vita travagliata che ha largamente contribuito ad alimentare il mito intorno al suo personaggio. Nei primi anni della sua formazione presso la bottega di Simone Peterzano, pittore bergamasco di cultura veneta, Caravaggio subisce le sollecitazioni anche di altri ambienti: conosce il naturalismo dei cremonesi come Antonio e Vincenzo Campi o Sofonisba Anguissola, le opere di Lorenzo Lotto e Tiziano (Papi 2009); in particolare, viene a contatto con artisti appartenenti a un filone che tende a privilegiare una visione degli eventi colti nella loro immediata concretezza senza idealizzazioni. A Roma dopo un breve periodo presso la bottega del Cavalier d'Arpino, Caravaggio riesce a inserirsi in un ambiente culturale ricco e vivace grazie all'ospitalità del cardinale Francesco Maria Del Monte; la sua produzione si orienta su composizioni di argomento mitologico-allegorico e realizza le prime pitture di storia sacra e di grande formato, ottenendo anche le prime commissioni fuori dalla cerchia del collezionismo privato. Inizia qui a emergere un uso sapiente della luce, innovativo e a tratti violento, che si svilupperà notevolmente negli anni a seguire, in grado di creare e staccare forme e volumi dallo sfondo, sempre più scuro. Un altro elemento innovativo dell'artista è l'ambientazione delle scene sacre nel tempo presente attraverso la scelta di vestire i protagonisti neotestamentari con costumi contemporanei, come nel caso delle opere realizzate a partire dal 1599 per la cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi dei Francesi, in particolare la *Vocazione di San Matteo* (1599-1600). A questo si aggiunge anche l'estremo realismo dell'immagine, dove la vita quotidiana e i personaggi umili e popolari entrano a pieno titolo anche nella pittura sacra, cosa che suscitò molto scandalo, come successe nei casi della *Madonna dei pellegrini* (1604-1606) per la Cappella Cavalletti nella basilica di Sant'Agostino, e della *Morte della Vergine* (1605-1606) oggi conservata al Musée du Louvre. È a questi anni che risalgono le due tele della *Cena in Emmaus* di nostro interesse: sembra che tra la realizzazione delle due versioni si collochi un evento biografico di grande importanza, cioè l'omicidio di Ranuccio Tomassoni per mano di Caravaggio avvenuto durante una rissa il 29 maggio 1606, che costringe il pittore a chiudere la sua esperienza romana e a fuggire. L'attività di Caravaggio non subisce grandi rallentamenti, la sua fama è tale da ricoprirlo di committenze durante le sue tappe a Malta, Siracusa, Messina, Palermo e in seguito nuovamente a Napoli. In questi anni difficili, i colori si scuriscono, le ombre si fanno più intense e angosciose, le composizioni più affollate e i soggetti mostrano tratti sempre più drammatici: ne sono

un esempio la *Decollazione del Battista* (Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta) e il *Seppellimento di Santa Lucia* (Santuario di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa) del 1608; la *Resurrezione di Lazzaro* (Museo Nazionale di Messina) datata al 1608-1609; e, infine, *Davide con la testa di Golia*, realizzata tra il 1609-1610 per il cardinale Scipione Borghese e oggi conservata alla Galleria Borghese a Roma. Nel 1610 Caravaggio tenta di rientrare a Roma ma muore in preda alle febbri malariche sulla spiaggia di Feniglia, vicino a Porto Ercole.

5.2.2 Il ricco banchetto nella Cena in Emmaus di Londra tra frutta, vino e pollo arrostito

A inizio del Seicento, Caravaggio si trova presso la dimora di un nuovo mecenate, il cardinale Gerolamo Mattei, che gli commissiona alcune opere con soggetti sacri, tra cui un'opera con "quando N. Signore andò in Emaus, & all'ora che s. Thomasso tocco co'l dito il costato del Salvatore"⁸⁸ come ricorda il biografo Giovanni Baglione (1642, p. 137) facendo riferimento ai brani evangelici di Giovanni e di Luca analizzati in precedenza (cfr. § 4.2 e § 5.1).

La tela di grandi dimensioni (141x196,2 cm) raffigura quattro personaggi a mezzo busto, raccolti attorno a una tavola imbandita. Il quadro presenta uno sfondo molto scuro e ombre ben marcate, generate da un fascio di luce proveniente dall'angolo in alto a sinistra che illumina la scena. La direzione delle ombre sulla tavola e sul muro retrostante e il riflesso sulla brocca di vetro confermano la posizione della fonte di luce: si tratta, con tutta probabilità, di una finestrella da cui entra la luce che illumina i personaggi e la tavola; il resto rimane avvolto nelle tenebre. La luce che filtra dalla finestrella istituisce una gerarchia tra gli oggetti (Calabrese 2006), facendo emergere solo alcuni elementi della scena e annullando i dettagli dell'ambiente entro cui si svolge (Corrain 1996). Come scrive Corrain, questo va a coinvolgere l'osservatore del quadro: "La conseguenza è una riduzione dello spazio che, invece di 'sfondare' la superficie pittorica, viene proiettato verso la sfera percettiva dello spettatore" (1996, p. 24), cosa che accade in molte altre opere del pittore lombardo.

Si tratta, come abbiamo detto, di una scena che si svolge in un interno: un ambiente che presenta almeno un tavolo, debitamente apparecchiato con una tovaglia bianca, ciotole piatti e brocche di ceramica, anforette e bicchieri di vetro, e dove si servono pietanze per più persone. Possiamo sostenere che si tratti dell'interno di una locanda, il luogo

⁸⁸ Negli inventari seicenteschi, la dicitura 'Andata in Emmaus' o 'Cena in Emmaus' erano normalmente interscambiabili (Terzaghi 2022).

dove i due discepoli invitano il forestiero per non restare in strada nelle ore notturne e concludere il giorno insieme. Infatti, anche se non è citata alcuna locanda nel brano evangelico, i tre uomini erano giunti “vicini al villaggio dove erano diretti” – non ancora alla meta prevista – e l’unico modo per trovare ristoro durante i viaggi era quello di sostare in una delle locande lungo il cammino: una soluzione non dissimile dagli autogrill di oggi costruiti lungo la rete autostradale. Allora, se i personaggi del racconto sono tre – Gesù e i due discepoli – possiamo presumere che il quarto uomo sia legato al luogo in cui è ambientata la scena.

Procediamo quindi con l’analisi figurativa del quadro a partire dalla figura al centro che si presenta frontale rispetto al punto di vista dell’osservatore sull’opera. Questa è vestita di rosso con un drappo bianco che ricade sulla spalla sinistra, seduta dalla parte del tavolo opposta allo spettatore; porta lunghi capelli a boccoli che ricadono sulle spalle, il volto è giovane e pieno, le labbra rosee carnose. Il suo sguardo è rivolto verso il basso, sulla tavola, il braccio destro è teso davanti a sé con le dita leggermente piegate nel gesto di benedizione – le prime tre dita tese, anulare e mignolo piegati verso il palmo – mentre la mano destra è sollevata sopra una pagnotta. Rileggendo il testo evangelico, il gesto benedicente ci suggerisce che la figura qui descritta è Gesù: rispetto all’iconografia tradizionale del Cristo Risorto che solitamente è rappresentato come un uomo adulto e barbuto – come nella tela con *l’Incredulità di San Tommaso*, risalente agli stessi anni – i lineamenti di questa figura rimandando a un giovane adulto e imberbe, più vicina all’iconografia del Buon Pastore, dettaglio che sarà utile ricordare in seguito.

Nella parte sinistra del quadro sono presenti due figure. La prima è un uomo in piedi che volge il suo sguardo in direzione di Cristo: il suo volto è calmo e sulla fronte è visibile una leggera increspatura, accentuata dalla luce. Tiene le mani alla vita, cinta da un indumento bianco, forse una sorta di grembiule; indossa una cuffia bianca, uno smanicato marrone, una maglia rossa e una camicia bianca dal colletto arricciato. Rispetto alla prima, l’abbigliamento di questa figura è da ricondurre al tempo in cui ha vissuto Caravaggio, scelta non insolita nelle opere a soggetto sacro del pittore lombardo, già utilizzata in precedenza nel ciclo pittorico su San Matteo della cappella Contarelli. Le maniche rimboccate, la cuffia in testa, il grembiule alla vita e l’ambientazione che abbiamo già descritto in precedenza può suggerirci che si tratta di quella quarta figura che non viene citata nel brano evangelico: con tutta probabilità un locandiere, lì presente perché sta servendo i suoi clienti.

La seconda figura è invece un uomo seduto su una sedia curule posizionata ad angolo sul lato opposto del tavolo rispetto alle prime due figure, verso le quali è rivolto; di conseguenza, la figura volge quasi completamente le spalle allo spettatore, il quale può osservare solo il lato destro del volto. Quest'uomo dai capelli corti e la barba bruno-rossiccia indossa una giacca verde che presenta un vistoso strappo all'altezza del gomito, da cui si intravede una camicia bianca; sulla sedia dietro la sua schiena è posta una stoffa bruna. L'uomo guarda con occhi spalancati Cristo dall'altra parte del tavolo: le sopracciglia inarcate gli corrugano la fronte e gli conferiscono un'espressione meravigliata, il collo è teso in avanti, le braccia sono piegate indietro e le mani afferrano i braccioli dello scranno: posizione innaturale per una persona seduta, che ci suggerisce un'azione colta sul nascere. Sembra infatti che l'uomo stia per alzarsi dalla sedia di scatto: forse la stoffa bruna era appoggiata sulle sue spalle ma, portando le braccia indietro per cercare un appoggio allo scranno, potrebbe essere caduta sulla sedia; il collo teso in avanti dà invece lo slancio al busto in elevazione.

Infine, l'ultimo uomo seduto destra di Cristo si offre agli occhi dello spettatore di profilo, perfettamente illuminato dalla luce che proviene dalla finestrella in alto. Più anziano dell'altro uomo, con capelli scuri un po' ingrigiti e barba canuta, indossa una camicia chiara e uno smanicato marrone, sul quale risalta una grande conchiglia bianca spillata al petto (Fig. 27). Per essere precisi, si tratta della valva di una capasanta: è il simbolo che da secoli – almeno da inizio dell'XI – identifica i pellegrini che si sono recati alla tomba di San Giacomo il Maggiore, uno dei dodici apostoli, che la tradizione medievale vuole sepolto a Santiago de Compostela. Divenuto uno dei pellegrinaggi più famosi e più frequentato in Europa, la conchiglia inizia pian piano ad essere associata genericamente al pellegrino (Fig. 28)⁸⁹: di conseguenza, possiamo identificare così anche questa figura.

⁸⁹ La conchiglia è ancora oggi simbolo del pellegrinaggio di Santiago de Compostela e presenta al centro la croce di San Giacomo di colore rosso. Per approfondire si rimanda al saggio di Padoan (2022).



Figura 27 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.



Figura 28 – Pellegrino sul Cammino di Santiago de Compostela con la conchiglia legata allo zaino.

Al pari della figura precedente, l'uomo presenta un'espressione tra il meravigliato e lo stupito, con le sopracciglia inarcate e la fronte corrugata; anche il suo sguardo è diretto verso Cristo, in particolare verso la sua mano tesa nel gesto benedicente. Anche la sua posizione è insolita: le braccia sono spalancate e tese come a formare una croce, le mani aperte hanno lasciato cadere un tovagliolo, ancora a mezz'aria. Questa posizione delle braccia mette in relazione la figura di Cristo con il posto vuoto alla tavola e che viene occupato dallo spettatore del quadro davanti all'opera: in questo modo, anche l'osservatore viene convocato nella narrazione, è lì presente e assiste all'evento. Dal brano evangelico possiamo riconoscere in quest'uomo e nella figura di spalle, Cleopa e l'altro discepolo che hanno intrapreso il cammino verso il villaggio di Emmaus: la conchiglia del pellegrino li identifica nel loro ruolo tematico di viandanti – tratto che possiamo estendere anche al discepolo di spalle.

Soffermiamoci ora sulla tavola, su cui è presente non solo il pane ma anche altre vivande e stoviglie: un pollo arrostito – un pavone secondo Berra (2013) – una canestra di frutta, un vaso di vetro con dell'acqua, una brocca di ceramica che forse contiene il vino bianco versato nel bicchiere poco più dietro (Fig. 29). Sono numerosi gli studiosi che hanno ipotizzato altrettante proposte di lettura e significati simbolici per questi elementi (Gregori 2009; Berra 2013); riportiamo solo alcune ipotesi a partire dal testo di Gregori:

[...] il pane e il vino sono i simboli eucaristici, il vaso di vetro simboleggia la verginità della Madonna e la luce che lo attraversa intatto la venuta di Cristo. Il pollo allude alla morte e al sacrificio, e i frutti nella cesta evocano il peccato e la morte e al contempo la

fecondità e la speranza nella risurrezione e nell'immortalità, mentre la melagrana ci riporta al martirio e l'uva al Cristo. Come nella *Canestra ambrosiana*, le mele bacate sono il segno della vita che scorre e della sua precarietà (Gregori 2009, p. 33).

Un occhio esperto può facilmente riconoscere l'autocitazione di Caravaggio della sua *Canestra di frutta* (1597-1600), che appartiene al genere pittorico della natura morta e che, secondo il Berra, "ha solo come 'sfondo' la scena religiosa con Cristo e con i due discepoli che entrano nella locanda di Emmaus" (2013, p. 68). Nella *Cena in Emmaus*, il cestino di frutta è raffigurato sul bordo del tavolo, proiettando un'ombra netta sul lato frontale del tavolo, dando l'impressione che stia per cadere (Berra 2013): così, vediamo che la precarietà della vita simboleggiata da alcuni frutti al suo interno, è trasmessa anche dall'instabilità della canestra sul bordo del tavolo.



Figura 29 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.

Ciò che risulta di particolare interesse è la dimensione aspettuale di quest'opera costruita da Caravaggio intorno al climax narrativo dell'episodio evangelico, cioè il preciso istante in cui i due riconoscono Cristo attraverso la *fractio panis*: tutto ruota intorno a una manciata di secondi, come suggerisce il tovagliolo a destra raffigurato a mezz'aria mentre sta cadendo e che ancora non ha toccato terra, o la già citata canestra di frutta in bilico sul bordo del tavolo.

Partiamo dall'atteggiamento dei tre personaggi. Entrambi i discepoli sono raffigurati nel pieno di un'azione: il primo sta per alzarsi dalla sedia mentre il secondo allarga le

braccia a croce. Il loro corpo è in tensione, suggerisce una situazione instabile che potrebbe mutare da un momento all'altro. A differenza dell'oste – in piedi, con lo sguardo assente rivolto a Cristo e in posizione rilassata con le mani alla cinta – i due commensali sembrano aver appena capito qualcosa che li fa scattare e li rende inquieti: il forestiero che li ha accompagnati è Cristo Risorto. Le azioni dei due discepoli possono essere lette da un punto di vista incoativo come la presa in carico del messaggio pasquale al quale assistono: da una parte osserviamo un levarsi del corpo, usando la formula di Jean-Luc Nancy (2003, p. 7), dove il *tendere verso* Cristo è la prima reazione al suo riconoscimento, come è successo con Maria Maddalena davanti al sepolcro – e anticipa anche la decisione successiva dei due uomini (v. 33: “Partirono senza indugio”); dall'altra, possiamo interpretare le braccia aperte del secondo discepolo come la volontà di accogliere Cristo e il suo messaggio di risurrezione.

Procediamo con il gesto rivelatore di Cristo, ciò che permette ai due discepoli di compiere l'operazione del riconoscimento. Nei paragrafi precedenti, abbiamo definito il riconoscimento come un movimento che dallo sconosciuto conduce al conosciuto attraverso il fare interpretativo di un soggetto definito in base al proprio universo cognitivo: possiamo intendere questa operazione come il farsi presente di qualcosa che prima non c'era. Non è chiaro se il gesto compiuto da Cristo in questa scena sia colto in pieno svolgimento o se la benedizione si è appena conclusa: il dito medio leggermente piegato verso l'interno potrebbe suggerire che Cristo stia per chiudere la mano e ritrarre il braccio; quindi, la benedizione del pane sarebbe vista da un punto di vista terminativo. Tuttavia, la pagnotta sulla quale distende la mano sinistra è già spezzata: riprendendo le azioni descritte nel testo evangelico al v. 30 – prendere, benedire, spezzare, donare – notiamo che un'inversione tra la benedizione e lo spezzare del pane. Cosa insolita dato che, come abbiamo visto, la sequenza di azioni è sempre presentata nello stesso ordine lungo il Vangelo di Luca (§ 5.1.2). Inoltre, abbiamo già detto che questa raffigurazione di Cristo riprende, almeno in parte, l'iconografia del Buon Pastore: un giovinetto imberbe che porta sulle spalle un agnello oppure che sorveglia le sue pecore. Il riferimento è alla parabola del buon pastore presente nel Vangelo di Giovanni, di cui riportiamo gli ultimi versetti:

Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, così come il Padre conosce me e io conosco il Padre, e do la mia vita per le pecore. E ho altre pecore che non provengono da questo recinto: anche quelle io devo guidare. Ascolteranno la mia voce e diventeranno un solo gregge, un solo pastore. Per questo il Padre mi ama: *perché io do la mia vita, per poi riprenderla di nuovo. Nessuno me la toglie: io*

la do da me stesso. Ho il potere di darla e il potere di riprenderla di nuovo. Questo è il comando che ho ricevuto dal Padre mio (Gv 10,14-18, corsivi miei).

Con queste parole è abbastanza chiaro il riferimento di Gesù alla sua morte e risurrezione: l'ultimo sacrificio per la salvezza del suo popolo, celebrato davanti ai suoi discepoli la sera dell'Ultima Cena con l'istituzione dell'eucaristia, cioè il momento in cui si opera la transustanziazione del pane in corpo di Cristo. Soffermandoci nuovamente sulla tavola, il Berra nota che: "L'artista lombardo, infatti, eliminando ogni elemento quotidiano, come le posate (spesso presenti in altri simili dipinti), ha raffigurato la tavola, apparentemente imbandita per una cena, come se in realtà fosse una 'mensa eucaristica'" (2013, p. 67). Possiamo quindi affermare che quella pagnotta spezzata sulla tavola, posta sull'asse verticale che taglia a metà il quadro, non è più solo pane – come invece lo sono le altre due, poste davanti agli altri due commensali – ma è già l'eucarestia: Cristo che si fa presente attraverso il pane spezzato.

Ciò che invece opera in direzione opposta è la figura di Cristo. Rispetto agli altri tre personaggi, indossa indumenti che non sono riconducibili a costumi contemporanei al pittore lombardo ma riprende le vesti – potremmo dire – tradizionali delle raffigurazioni sacre: una veste rossa con uno scollo davanti e una cinta stretta in vita, e un manto bianco portato su una spalla. Passando oltre il significato simbolico dei colori delle vesti, che potrebbero fare riferimento all'amore di Dio o alla dimensione divina (il rosso) e alla Risurrezione (il bianco) – simbolismi a cui Caravaggio non era per nulla estraneo, come abbiamo visto per le vivande sulla tavola – si tratta di un abbigliamento sicuramente anacronistico rispetto all'ambientazione della scena, in cui anche i dettagli più piccoli rimandano al XVI secolo come le ceramiche maiolicate decorate a motivi geometrici (la brocca) e vegetali (il piatto e la ciotola) o la tovaglia damascata di sapore orientale⁹⁰. All'interno di questa scena rappresentata, possiamo affermare che la figura del giovinetto imberbe si pone come simulacro di Cristo Risorto, cioè la rappresentazione di qualcosa che è assente. *Già assente*, nel nostro caso, perché la sua presenza carnale non è più necessaria: attraverso lo spezzare del pane e l'eucaristia lì presente sulla tavola, gli occhi dello spettatore e quelli dei due discepoli si sono aperti

⁹⁰ Durante gli anni della sua formazione con Simone Peterzano, Caravaggio ha modo di conoscere le opere di Lorenzo Lotto (Papi 2009), da cui è probabile che il pittore lombardo tragga l'uso di rappresentare tovaglie damascate per ricoprire la tavola intorno a cui si sviluppa la scena. Di Lorenzo Lotto, ne troviamo esempio nel *Ritratto di coniugi* (1524) o nel ritratto di *Giovanni della Volta con moglie e figli* (1547); in Caravaggio, invece, in opere come *I bari* (1594), le due Cene di Emmaus, o anche *Il cavadenti* (1609).

e il percorso per giungere alla fede può dirsi concluso con successo. L'atteggiamento dei due discepoli e dell'oste – il quale sembra non capire la situazione – è legato nell'episodio evangelico tanto all'istante del riconoscimento di Cristo quanto a quello della sua sparizione, momenti che avvengono simultaneamente: "Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista" (v. 31).

Per concludere, senza pretendere di aver esaurito ciò che è possibile dire intorno a quest'opera, possiamo osservare che Caravaggio non si limita a rappresentare il momento del riconoscimento di Cristo da parte dei due discepoli. Da una parte, quella che appare a prima vista come la cena in una locanda può essere letta anche come un'Ultima Cena: i due episodi evangelici sembrano fondersi insieme, come spesso accade in queste raffigurazioni (Gregori 2009; Berra 2013). Tuttavia, ciò che raffigura Caravaggio è, a nostro parere, qualcosa che non si ferma a una riproposizione di questo evento evangelico. Il vestiario colloca i personaggi in un tempo 'presente' a quello che doveva essere l'osservatore del quadro al tempo di Caravaggio e più vicino al fruitore dell'opera rispetto ai racconti dei Vangeli. Ciò che l'osservatore ha davanti agli occhi non è la raffigurazione di un episodio evangelico che si colloca in uno spazio e in un tempo a lui estraneo o, quanto meno distante: il focus è posto sul momento della consacrazione e, in particolare, della transustanziazione, cioè il momento del passaggio dal pane al corpo di Cristo. Allora, come nel Vangelo gli occhi dei discepoli si aprono e riconoscono Cristo nel gesto di benedizione, anche l'osservatore col suo sguardo può riconoscerlo nel cenno delle sue dita e nel pane spezzato sulla tavola.

5.2.3 *La Cena in Emmaus di Brera, un pasto frugale senza pretese*

La notte del 28 maggio 1606, Caravaggio fugge da Roma gravemente ferito dopo aver ucciso Ranuccio Tomassoni nel corso di una lite. Trova ospitalità presso Marzio Colonna, imparentato con la famiglia Colonna Sforza che lo ha protetto fin da quando era bambino, il quale gli fornisce un nascondiglio sicuro presso il feudo di Zagarolo (Gregori 2009; Terzaghi 2022). Qui, Caravaggio continua a dipingere non per un particolare committente ma per guadagnarsi da vivere: grazie a Ottavio Costa, facoltoso mercante e suo ammiratore, il pittore riesce a vendere a Roma alcune delle sue opere realizzate in esilio. Tra queste, è possibile che la *Cena in Emmaus* di Brera, realizzata proprio nei primi mesi dell'esilio insieme a un ritratto di Maria Maddalena – identificata con la *Maddalena in estasi* (1606) – sia stata venduta da Ottavio Costa a

Costanzo Patrizi, monsignore e appassionato collezionista, qualche anno dopo la sua realizzazione (Gregori 2009; Terzaghi 2022).

Il confronto tra la *Cena di Emmaus* di Londra e la *Cena* braidense che vogliamo qui proporre, non è di certo nuovo alla critica. Una delle prime comparazioni è presente nella *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* di Giovanni Pietro Bellori, pubblicata nel 1672:

[...] la Cena in Emaus nella quale vi è Christo in mezzo che benedice il pane, & uno de gli Apostoli a sedere, nel riconoscerlo, apre le braccia, e l'altro ferma le mani sulla mensa, e lo riguarda con meraviglia: evvi dietro l'hoste con la cuffia in capo, & una vecchia, che porta le vivande. Un'altra di quelle invenzioni dipinse per lo Cardinale Scipione Borghese [ndr. la Cena in Emmaus di Londra] alquanto differente, la prima più tinta, e l'una e l'altra alla lode dell'imitazione del colore naturale, fa bene mancare nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme humili, e vulgari (Bellori 1672, p. 208).

La menzione della vecchia servente è ciò che ha portato gli studiosi a identificare nelle parole del Bellori la *Cena in Emmaus* di Brera, “più tinta” – riferendosi al chiaroscuro più forte e contrastato – e messa a confronto con la Cena di Londra “alla lode dell'imitazione del colore naturale”. Proprio sulla comparazione tra le due opere è stata allestita la mostra “Caravaggio incontra Caravaggio”, tenutasi alla Pinacoteca di Brera nel 2009 (17 gennaio-29 marzo) in occasione del bicentenario dell'inaugurazione del polo museale.

Ciò che sicuramente salta all'occhio in un primo confronto tra le due opere sono i toni più scuri e cupi della Cena braidense, tendenza che caratterizza le opere di Caravaggio già a partire dai primi mesi del suo esilio (Terzaghi 2022), come emerge già nel *San Francesco in meditazione* (1606) o nella *Madonna dei Palafrenieri* (1606).

Anche in questo caso, le dimensioni della tela sono notevoli (141×175 cm) e vi sono raffigurati cinque personaggi a mezzo busto, raccolti attorno alla tavola. Lo sfondo è molto scuro e non è possibile scorgere alcun tipo di ombra proiettata; anche le ombre degli oggetti sulla tavola presentano contorni meno netti rispetto alla *Cena* di Londra, effetto dato dalla luce più morbida e dai toni caldi che proviene da sinistra, forse da una finestra rettangolare di grandi dimensioni – o così sembra suggerire il riflesso rettangolare sulla brocca di ceramica. A un primo sguardo, la composizione del quadro è molto simile a quella dell'opera precedente: è ambientata in un interno, che possiamo presupporre sia una locanda data la presenza di una tavola apparecchiata e tre persone

sedute intorno ad essa in attesa di consumare il pasto. Affianco a queste, oltre a una figura maschile che era già stata individuata come l'oste, è presente anche una figura femminile anziana, quella che il Bellori descrive come la "vecchia, che porta le vivande" (1672, p. 208).

Procediamo con l'analisi figurativa del quadro per cercare di mettere in luce le principali differenze delle due opere e provare a dimostrare come lo stesso episodio evangelico raffigurato a distanza di pochi anni possa veicolare messaggi diversi.

Come abbiamo già detto, la composizione del quadro è molto simile alla precedente; partiremo anche in questo caso dal personaggio al centro che si presenta frontale allo spettatore, nella quale avevamo individuato la figura di Cristo. Si tratta di un uomo adulto, con capelli lunghi fino alle spalle e barba castani; indossa una veste blu-verde aperta sul collo e sembra avere un drappo blu scuro appoggiato al braccio destro. Il volto, illuminato solo nella metà destra, è leggermente chinato verso il basso e lo sguardo è rivolto verso il piatto posto al centro della tavola; con la mano e il braccio destro leggermente alzato, sembra impartire una benedizione, mentre la mano sinistra appoggia sul tavolo. Il gesto della benedizione, benché sembri solo accennato, conferma che si tratta della figura di Gesù, in questo caso raffigurato secondo un'iconografia più tradizionale, cioè adulto e barbuto; in questo caso, ciò che si discosta maggiormente dall'iconografia è il colore della veste insolitamente scuro.

Di fronte e al suo fianco sono seduti i due discepoli: rispetto all'opera precedente, i loro abiti si compongono di una veste e di un manto, in linea con l'abbigliamento indossato da Cristo. Il primo discepolo, raffigurato di spalle e dalla parte opposta del tavolo rispetto a Cristo, presenta una veste dai toni scuri, forse sul blu-verde, e un manto dai toni aranciati. Rispetto al suo corrispondente nel quadro londinese, non è visibile alcun dettaglio della sua seduta e, anche se è raffigurato con il busto ruotato di tre quarti, il suo volto è completamente nascosto e lascia visibile solo la chioma castana e mossa. Anche se non è visibile la sua espressione, le mani aperte davanti a sé sembrano indicare stupore o meraviglia. Il secondo discepolo, questa volta più giovane, con capelli e barba corti e scuri, indossa invece una veste marrone con un manto chiaro; il suo sguardo sembra rivolto verso Cristo. La luce che lo illumina frontalmente rivela alcuni dettagli molto interessanti: da una parte, scava le rughe sul suo volto che mostra un'espressione sorpresa, con le sopracciglia alzate e la fronte corrugata; dall'altra esalta le vene del collo e delle mani che affiorano dalla pelle. Rispetto alle figure precedenti,

percepiamo qui una forte tensione che attraversa tutto il corpo del discepolo: le mani stringono il piano del tavolo, andando ad arricciare la tovaglia sotto la presa delle dita; il collo è teso completamente in avanti e lo sforzo ne ingrossa le vene; il volto presenta rughe che sono visibili solamente quando si spalancano gli occhi e si alza l'arco sopraccigliare e, di conseguenza, si tendono i muscoli della fronte. È una figura inquieta, instabile, e che dà l'impressione di muoversi da un momento all'altro, forse più dei due discepoli dell'opera londinese.

Infine, sono presenti due figure poste in piedi alla sinistra di Cristo. Rispetto agli altri personaggi già descritti, i due indossano un abbigliamento contemporaneo ai tempi di Caravaggio: l'uomo porta una giacca marrone e una camicia bianca con le maniche arrotolate; la donna presenta una sorta di veste bianca e un fazzoletto al collo, indossati forse sotto un abito più scuro. Entrambi indossano una cuffia bianca del tipo già incontrato nella *Cena* di Londra; inoltre, la donna sembra stia per servire a tavola un piatto con una pietanza. Dall'abbigliamento e dalle loro mansioni possiamo confermare ciò che aveva già descritto il Bellori, cioè che le due figure sono personaggi legati all'ambiente della locanda: l'oste e la vecchia servente. Il primo presenta lo stesso atteggiamento dell'oste della tela londinese, con le mani portate alla cinta e la testa inclinata verso il basso; come per il discepolo poco più sotto, la fronte presenta numerose rughe d'espressione, mentre il suo sguardo sembra diretto verso la mano di Cristo: sembra avere un'aria un po' dubbiosa e assente, non è chiaro se stia capendo la situazione. Lo stesso vale per la donna che lo affianca: anche lei presenta numerose rughe in fronte e sul collo, forse dovute all'età avanzata e il suo sguardo sembra perso nel vuoto, rivolto verso il basso in direzione del discepolo, ignara di ciò che sta accadendo.

In ultima analisi, notiamo che la tavola della *Cena* di Brera è apparecchiata in maniera molto diversa da quella londinese (Fig. 30). Anche in questo caso Caravaggio raffigura sul tavolo una tovaglia damascata ricoperta da una stoffa bianca e più leggera, senza posate di uso quotidiano, e una pagnotta spezzata davanti a Cristo: dettagli che richiamano la mensa eucaristica citata in precedenza. Tuttavia, la tavola braidense è apparecchiata per un pasto frugale: un paio di panini, un piatto vuoto e uno contenente delle foglie verdi – un qualche ortaggio non meglio definito, ad esempio lattuga o verza, quest'ultima largamente usata nella cucina lombarda –, una brocca di ceramica decorata a motivi di colore blu e un bicchiere di vetro con del vino, questa volta rosso.

Niente a che fare con la tavola riccamente imbandita della *Cena* di Londra, niente frutta o carne. In verità, a uno sguardo più attento, notiamo che la donna sta per servire in tavola un piatto che sembra contenere un pezzo di carne arrostita che dalla forma ricorda delle costolette (Fig. 31). Consapevoli dei numerosi simbolismi che il pittore lombardo tende a nascondere nei suoi dipinti (Gregori 2009, Berra 2013), potremmo forse ipotizzare si tratti di costolette d'agnello: se il pavone arrostito sulla tavola londinese indicava la risurrezione di Cristo (Berra 2013) – o la sua morte, stando a chi lo interpreta come un pollo – è possibile fare un ragionamento simile anche per il nostro animale. Nella tradizione cristiana, che riprende direttamente un'usanza israelitica, l'agnello è la pietanza che viene consumata nel periodo pasquale; Cristo viene identificato come da Giovanni Battista attraverso questo animale: “[...] «Ecco l'agnello di Dio, colui che toglie il peccato del mondo! [...]»” (Gv 1,29), formula che la Chiesa ancora oggi usa durante la celebrazione eucaristica al momento della consacrazione, associata al gesto del celebrante che mostra all'assemblea l'ostia e il vino trasformati nel corpo e nel sangue di Cristo. Allora, come il sacrificio dell'agnello ha salvato e ha condotto alla liberazione del popolo di Israele, così Gesù ha salvato ogni uomo con il suo sacrificio. Rispetto alla tavola londinese, che ospitava pietanze di vario genere associate a significati simbolici che spaziavano dalla verginità di Maria alla precarietà della vita umana, la tavola della *Cena* di Brera risulta costruita intorno a una sola isotopia, cioè il sacrificio che si compie la sera dell'Ultima Cena; troviamo così, oltre all'agnello, il pane spezzato che diventa il corpo di Cristo e il vino rosso che richiama il suo sangue versato.



Figura 30 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.



Figura 31 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.

A differenza della *Cena* londinese, dove molti particolari collocavano il momento dell'azione in un arco temporale di pochi secondi, la dimensione aspettuale dell'opera braidense risulta forse più difficile da definire. Come nell'opera precedente, notiamo il pane già spezzato sulla tavola: se il gesto di Cristo può essere letto o da un punto di vista incoativo – che sta per impartire la benedizione del pane – oppure terminativo – che ha appena concluso la benedizione – ma ciò non toglie che il pane sia raffigurato già spezzato a metà e pronto per essere distribuito ai presenti. Allora anche qui il pane presente in tavola, posto sull'asse verticale che taglia a metà il quadro, può essere inteso come eucaristia già consacrata. Tuttavia, ciò che differisce sicuramente le due opere è la possibilità di dividere la scena in due nuclei, il primo composto dai tre commensali intorno alla tavola vestiti con abiti riconducibili alle iconografie tradizionali di Cristo e dei discepoli, quindi con vesti e manti; il secondo formato dalla coppia dei serventi, abbigliati con indumenti del XVI secolo. Si delinea così una piccola scena nella scena che ruota intorno all'episodio evangelico della cena di Emmaus, al quale assistono due figure esterne all'evento. È possibile quindi individuare il momento del riconoscimento di Cristo ma, a differenza dell'opera di Londra, le azioni dei due discepoli non sono raffigurate in pieno svolgimento ma sono colte da un punto di vista incoativo. Infatti, le azioni dei due discepoli nella *Cena* di Londra possono essere ritrovate *in nuce* anche nell'opera braidense ma invertite – come del resto succede con la figura dell'oste che

qui compare a sinistra di Cristo mentre nell'opera precedente era a destra – come possiamo vedere dallo schema seguente:

Cena di Brera	Cena di Londra
Aspetto incoativo dell'azione	Aspetto durativo dell'azione
 Discepolo a sinistra con le mani leggermente aperte davanti a sé.	 Discepolo a destra con le braccia aperte a croce.
 Discepolo a destra con le mani appoggiate al tavolo e leggermente chinato in avanti.	 Discepolo a destra di spalle che si sorregge alla sedia per alzarsi.

Tabella 4 – Confronto tra le posizioni dei discepoli nelle due opere.

Allora, se il momento rappresentato risulta essere lo stesso, cioè quello del riconoscimento di Cristo, possiamo però affermare che l'opera di Brera mette in scena una frazione di secondo precedente a quella di Londra. Oltre alle azioni dei discepoli rappresentate dal punto di vista incoativo, infatti, nell'opera braidense sembra

addirittura ci sia un contatto tra le mani di Cristo e del discepolo seduto alla sua sinistra. La possibilità del tocco implica la presenza carnale della figura di Cristo che ancora non è scomparso alla vista dei due discepoli, collocando quindi la scena braidense in un momento precedente a quella di Londra: i due discepoli stanno per reagire – osserviamo la tensione nel corpo discepolo a destra, che sta per tramutarsi in azione – perché stanno appena realizzando di avere davanti ai loro occhi Cristo, che riconoscono perché sta per benedire o ha appena concluso la benedizione del pane, e quest'ultimo non è ancora scomparso alla loro vista. La luce dai toni caldi che filtra dalla finestra quasi orizzontalmente rafforza questa ipotesi e colloca la scena in un momento prossimo al calare del sole, dettaglio che fa diretto riferimento alla notazione temporale del Vangelo (v. 29: "Ma essi insistettero: «Resta con noi, perché si fa sera e il giorno è ormai al tramonto»").

Il secondo nucleo della scena è composto dai due serventi che assistono come due spettatori estranei alla vicenda, tanto che i loro abiti li collocano in un altro tempo rispetto a Cristo e ai discepoli (Fig. 32): l'oste sembra interessato alla figura di Gesù ma ancora non ha capito cosa sta succedendo, mentre la donna sembra ignorare completamente ciò che sta avvenendo intorno al tavolo. L'oste è ciò che definiamo un attante informatore, cioè "un soggetto delegato dall'enunciatario e incaricato di assumersi per suo conto un ruolo cognitivo" (Calabrese 2006): guarda la scena che si sta svolgendo lì al tavolo, davanti a lui, e coglie il centro più significativo su cui dovrebbe soffermarsi anche lo sguardo dello spettatore esterno all'opera. Oltre a ciò, possiamo interpretare i due atteggiamenti diversi dei serventi come due possibili modalità con cui il fedele può approcciarsi all'opera: l'atteggiamento migliore sarebbe guardare la scena con gli occhi interessati dell'oste e assistere con lui e i discepoli alla mensa eucaristica; l'alternativa è ignorare il mistero eucaristico che si sta compiendo in quell'istante e continuare nelle proprie mansioni come se nulla fosse.



Figura 32 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Cena in Emmaus* (1606), Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

Per concludere, la *Cena in Emmaus* di Brera si presenta come una scena apparentemente molto più raccolta e meno concitata della sua omonima londinese; tuttavia, nasconde una tensione dei corpi che ancora non si è tramutata in azione – come nel caso del discepolo a destra – che dona un effetto di instabilità alla scena ben più marcato della *Cena* di Londra. Caravaggio riesce a dilatare un arco temporale di pochi secondi e a rappresentare quella brevissima parentesi che precede la fase dell'emozione nel percorso passionale canonico, il momento in cui la crisi passionale sta per manifestarsi nel corpo (Fontanille 1993): le mani che si stringono al tavolo, le vene del collo che si ingrossano e diventano visibili, le sopracciglia che si inarcano, le braccia che si aprono. Questa instabilità suggerisce allo spettatore che ancora tutto può succedere: come i due serventi, anche lui sta per assistere a un evento che non ha nulla di ordinario, che potrebbe sconvolgere il corso della storia e fare intraprendere un nuovo cammino; proprio come i due discepoli che ritornano a Gerusalemme rinnovati nella fede e illuminati dalla visione di Cristo Risorto.

5.3 Aspettualità e rivelazione: dinamiche del credere tra testo e immagine

Come scritto in apertura di questo capitolo, l'analisi del racconto evangelico qui presentata è frutto di un lavoro inedito, una proposta di studio del testo biblico come potrebbe essere affrontata oggi se si lavorasse attivamente e su questo tipo di testi. L'obiettivo di questa analisi è quello di rendere visibile come il testo costruisce le condizioni che portano al riconoscimento della figura di Cristo Risorto. Infatti, questo riconoscimento non si dà come dato evidente, ma si costruisce nel tempo, all'interno di una struttura narrativa che lo trattiene, lo dilata, lo ritarda. È in questo movimento che il testo mette in atto una propria specifica economia del credere: non l'adesione a una verità già offerta ma l'esperienza di una rivelazione che si dischiude solo attraverso il cammino, l'incontro, l'ospitalità e, infine, il gesto condiviso della mensa.

Il testo evangelico organizza la progressione narrativa attraverso tre luoghi fondamentali — il cammino, la locanda, la mensa — ciascuno dei quali assume una funzione discorsiva distinta all'interno del processo di riconoscimento. Il Cristo Risorto non è annunciato, è presente in scena fin dall'inizio ma resta irriconoscibile ai due discepoli finché i loro occhi e il loro cuore, trasformati durante il cammino, sono pronti per poterlo accogliere. La relazione tra i personaggi non si fonda su un sapere condiviso, ma su una comune condizione di non-comprensione: i discepoli ignorano l'identità del forestiero che cammina con loro e la loro interazione si costruisce tutta dentro questo vuoto. Il lettore, pur essendo informato sin dall'inizio della presenza del Risorto, non è escluso dal processo di riconoscimento ma ne è profondamente coinvolto. È proprio questa posizione privilegiata a renderlo capace di cogliere, passo dopo passo, il progressivo svelamento di Cristo: solo in questo modo, può aprire gli occhi e credere. Infatti, il credere non è uno stato ma una trasformazione, un passaggio in cui il soggetto si trova coinvolto nel processo di riconoscimento, prima ancora che in quello di adesione.

Il punto di svolta narrativo coincide con un gesto: lo spezzare il pane. Questo gesto non è nuovo: i discepoli lo hanno già visto ma solo ora, nell'iterazione, esso si carica di un valore altro. Non è la visione a produrre il riconoscimento ma la memoria di una relazione, l'intuizione di una continuità che si svela all'interno di un rito. La figura di Cristo Risorto si lascia riconoscere proprio mentre sparisce: la presenza è data nella sottrazione, la comprensione nel momento in cui l'immagine si dissolve. La fede, allora,

non si fonda su una prova ma su una risonanza di senso: un passaggio che il testo costruisce minuziosamente attraverso le relazioni fra azioni, luoghi e tempi.

Le opere di Caravaggio, analizzate nella seconda parte del capitolo, mettono in scena la tensione che precede il riconoscimento di Cristo, l'istante in cui qualcosa sta per accadere ma non si è ancora compiuto. È una logica del visibile che privilegia l'incoatività dell'evento rispetto al suo svolgimento o alla sua realizzazione, rendendo percepibile e quasi palpabile il tempo interno del credere: non come stato acquisito, ma come apertura in atto.

Se il testo evangelico non trasmette direttamente un contenuto di fede, ma costruisce una narrazione che porta progressivamente il lettore a partecipare all'esperienza del credere, ricostruendola attraverso i propri atti interpretativi, le tele di Caravaggio espongono visivamente questo stesso processo, costruendo la scena attorno al momento che precede il riconoscimento, il punto più alto di tensione e sospensione in cui si dischiude l'identità del Cristo Risorto.

È nello scarto tra parola e immagine che si apre uno spazio interpretativo nuovo, in cui l'esperienza del credere può essere pensata non come contenuto da trasmettere ma come configurazione narrativa o visiva che coinvolge il lettore e lo spettatore in un processo di adesione progressiva. L'intento di questo lavoro di analisi, come anche quelli realizzati dal CADIR e presentati nei capitoli precedenti, è quello di far emergere – attraverso l'analisi strutturalista – le logiche profonde che costruiscono il senso del testo evangelico, offrendo una griglia pedagogica capace di accompagnare il lettore nel percorso del credere. Anche le opere di Caravaggio, pur operando in un linguaggio diverso, condividono lo stesso impulso: non mostrano il miracolo compiuto ma ne mettono in scena la possibilità, il momento di emergenza del senso. La pittura, così come l'analisi semiotica, non impone una verità ma costruisce le condizioni perché essa possa essere riconosciuta. È in questa vibrazione comune – tra rigore analitico e tensione figurativa – che si può leggere una continuità metodologica profonda, dove la pedagogia del senso non passa per l'affermazione ma per la forma del disvelamento.

CONCLUSIONE

Questo lavoro ha voluto esplorare il contributo della semiotica all'analisi dei testi biblici a partire dagli studi del CADIR (Centre pour l'Analyse du Discours Religieux), il cui approccio si distingue per l'originalità metodologica con cui coniuga le istanze dell'analisi del discorso con la specificità dei testi religiosi, un corpus dalla forte densità simbolica, narrativa e culturale. Nel solco di questa ispirazione, il presente studio ha costruito un itinerario analitico e interpretativo che mira a far emergere la pertinenza della semiotica per l'esegesi biblica e il potenziale euristico del linguaggio religioso per la riflessione semiotica, leggendo le narrazioni evangeliche come macchine discorsive complesse capaci di mettere in scena processi cognitivi, percettivi ed esperienziali del credere, oltre la loro funzione di veicolo di contenuti dogmatici. Il CADIR ha reso possibile questa lettura proponendo un paradigma interpretativo attento alla forma stessa della narrazione attraverso le sue isotopie, le articolazioni figurative, i modelli enunciativi che attraversano i testi, permettendo di restituire alle scritture evangeliche una dimensione di senso stratificata, aperta e mai univoca. L'obiettivo è stato quello di costruire una griglia metodologica che consenta di seguire le strategie discorsive dei brani evangelici, di cogliere la logica interna che presiede alla costruzione del significato e di comprendere come l'esperienza della fede venga narrata e resa accessibile nel testo all'esperienza del lettore, piuttosto che giungere a un'interpretazione "corretta" o definitiva. La scelta di concentrarsi su alcuni episodi evangelici si inserisce, da un lato, nel solco dello studio dei micro-racconti (parabole e miracoli) sviluppato dal gruppo di ricerca francese; dall'altro, consente di estendere l'analisi al dialogo tra testo e immagine, tra linguaggio verbale e rappresentazione pittorica. In questa prospettiva, la semiotica si configura come uno strumento efficace per esplorare la dimensione visiva della fede, e l'arte — da Giotto a Caravaggio — può essere letta come una forma di esegesi visuale, capace di rifrangere e rilanciare, in un altro codice espressivo, le stesse tensioni semantiche e narrative presenti nei testi evangelici.

Il primo capitolo ha tracciato il quadro teorico e storico entro cui si è reso necessario un rinnovamento metodologico nell'analisi dei testi biblici. A partire dalla constatazione di una crisi esegetica — determinata dall'eccessiva frammentazione filologica e dal rischio di letture spiritualiste disancorate dal testo — si è evidenziato come la semiotica strutturale abbia offerto una via d'uscita capace di restituire al testo evangelico una

forma di intelligibilità interna, fondata sulla coerenza delle sue strutture narrative e discorsive. L'approccio greimasiano si è rivelato sorprendentemente adatto ad affrontare le specificità dei testi religiosi, consentendo di osservare i testi sacri non come portatori di verità rivelate in modo immediato ma come dispositivi discorsivi che costruiscono e rendono possibile l'esperienza del senso, e dunque del credere.

All'interno di questo impianto teorico emerge la centralità delle figure, che costituiscono operatori semantici in grado di orientare la lettura e di guidarne la progressione tematica. Parallelamente, la riflessione sull'enunciazione ha permesso di interrogarsi sulla posizione dei soggetti nel testo, rivelando come il testo evangelico costruisca un'intera messa in scena della comunicazione. Questa messa in scena invita il lettore a partecipare attivamente al processo di costruzione del senso, rendendo la categoria dell'enunciazione indispensabile per comprendere il modo in cui i testi biblici configurano situazioni enunciative che coinvolgono il lettore in una dinamica di apprendimento e trasformazione, superando la mera trasmissione di contenuti. Il ruolo delle isotopie tematiche, ovvero la ripetizione coerente di tratti semantici lungo l'intero testo, diventa quindi cruciale poiché è attraverso queste che il testo costruisce la propria densità simbolica, richiama continuamente l'attenzione del lettore su nodi tematici rilevanti, e genera quelle risonanze interne che permettono di riconoscere nella varietà narrativa un'unità profonda di senso. L'approccio semiotico offre una via d'accesso particolarmente efficace alla complessità dei testi evangelici, aprendo a una nuova possibilità di lettura che non si limita a decodificare significati già dati ma accompagna il lettore lungo un percorso figurativo e narrativo, in cui il senso si costruisce gradualmente, nel tempo del testo e nello spazio dell'enunciazione.

Il secondo capitolo si è concentrato sull'analisi di due forme discorsive centrali nella composizione dei Vangeli: le parabole e i miracoli, entrambe lette come micro-racconti autonomi che si inseriscono nel tessuto narrativo evangelico sospendendone temporaneamente il programma principale — l'annuncio e l'instaurazione del "regno di Dio" — per introdurre, attraverso una deviazione significativa, nuove condizioni di senso. Il contributo teorico del CADIR ha permesso di interpretare queste forme come vere e proprie strategie discorsive, capaci di riorientare la lettura e rilanciare l'agire del testo principale: le parabole sono state analizzate come dispositivi di finzione che mettono in scena universi possibili, simulano situazioni etiche emblematiche e propongono al lettore un sapere pratico — un "saper-fare" che chiama in causa il

comportamento, la scelta e l'adesione valoriale, superando la comprensione meramente teorica. I miracoli, a loro volta, sono stati letti come eventi performativi in cui la dimensione somatica (la guarigione del corpo) si intreccia a quella dialogica (la richiesta di fede, l'accettazione del miracolo). Si configurano così come eventi che presuppongono un contratto fiduciario, una relazione tra i soggetti fondata sulla credenza condivisa, facendo del miracolo una figura dell'alleanza e del riconoscimento che il testo evangelico costruisce nella dinamica relazionale tra i personaggi. Parabola e miracolo si configurano dunque come atti di sospensione che, pur interrompendo temporaneamente il flusso narrativo, ne rafforzano e rilanciano la direzione complessiva: la parabola orienta verso una rettitudine pratica, un'etica dell'agire quotidiano radicata nella giustizia e nella misericordia, mentre il miracolo sollecita una adesione valoriale fondata sulla fiducia, sul riconoscimento dell'alterità divina e sull'esperienza tangibile della salvezza. La lettura semiotica ha evidenziato come entrambi i dispositivi si strutturino attorno a una logica triadica — per le parabole, l'intreccio tra narrazione simulata, funzione etica e attivazione del lettore; per i miracoli, la triade corpo-parola-fede, in cui l'evento fisico è sempre inscritto in un dispositivo discorsivo più ampio che rende l'azione di Gesù paradigma e modello per l'azione del lettore stesso. Questi moduli narrativi funzionano come strutture riflessive che arricchiscono la narrazione evangelica interrogandola, sospendendola e rilanciandola: il testo prosegue grazie a questi episodi, assumendo nel loro inserimento profondità e tensione e chiamando il lettore a partecipare, interpretare e scegliere. L'analisi condotta ha permesso di comprendere come il racconto biblico proponga una struttura composita, aperta alla digressione, al commento interno e alla messa in crisi dei suoi stessi presupposti narrativi, dove la parabola propone un modello di senso possibile che il lettore è invitato a verificare nella propria esistenza, e il miracolo chiede un'adesione trasformativa in cui il corpo e la parola diventano spazio di rivelazione e rispecchiamento. Entrambe le forme introducono un'interruzione per rilanciare il programma principale, diventando strumenti discorsivi della fede attraverso la costruzione delle condizioni narrative per cui il credere può accadere, in quella tensione tra il racconto e la sua messa in scena, tra il testo e il lettore, che costituisce l'efficacia semiotica e teologica di questi "racconti nel racconto".

Il terzo capitolo ha analizzato il racconto della resurrezione di Lazzaro (Giovanni 11), ponendolo al centro di una riflessione sul superamento della logica oppositiva binaria che contrappone vita e morte attraverso l'approccio teorico del CADIR, che ha

consentito di mettere in luce come il testo evangelico operi una riformulazione semantica radicale introducendo una terza categoria — il risveglio — che spezza la simmetria tra i due poli e apre un nuovo spazio di senso. L'intervento di Gesù su Lazzaro si configura come un gesto discorsivo e simbolico che trasforma il significato stesso della morte, privandola della sua irreversibilità: la parola di Gesù assume un valore performativo assoluto che genera l'evento stesso, segnando il passaggio dalla morte come fine alla morte come soglia. La narrazione costruisce tale evento attraverso una tripartizione progressiva che struttura l'intero episodio in tre fasi: la malattia e l'assenza di Gesù, l'arrivo e il dialogo con Marta e Maria in cui si articola il cuore tematico del credere, e l'azione finale in cui il risveglio avviene come esito di un percorso discorsivo complesso. La figura di Gesù assume il ruolo di operatore discorsivo, colui che dà la vita tramite la Parola, facendo della scena culminante una rappresentazione della logica del credere in cui la Parola di Cristo rende possibile la fede.

L'analisi visiva delle opere giottesche, realizzate ad Assisi e Padova, ha confermato e amplificato tale lettura, traducendo visivamente l'impianto triadico individuato dal CADIR e articolando figurativamente i tre poli: il mondo dei vivi, la soglia della morte e il movimento del risveglio. In questo contesto, l'architettura della scena diventa griglia ermeneutica, in cui la progressione narrativa si fa percorribile per lo sguardo e la fede si iscrive nello spazio come dinamica visiva oltre che discorsiva. La resurrezione di Lazzaro rappresenta una vera e propria chiave interpretativa dell'intera economia del testo evangelico: il passaggio da una logica binaria a una struttura triadica — vita, morte, risveglio — costituisce una trasformazione ontologica e discorsiva che riformula l'idea stessa di credere come attraversamento di una soglia, permettendo al contributo del CADIR di identificare nel testo una vera e propria architettura del credere in cui ogni elemento concorre a costruire una figura del risveglio come apertura di senso. Le opere di Giotto prolungano la funzione ermeneutica del testo, dischiudendo al lettore/spettatore una traiettoria dello sguardo che corrisponde a quella del credere, guidata dal testo e accompagnata dall'immagine. Nell'interazione tra parola e figura si manifesta l'efficacia del paradigma semiotico, attraverso la costruzione di uno spazio percettivo e narrativo in cui la verità può emergere come evento del senso: Lazzaro risorge nel testo e nella pittura, e soprattutto nella dinamica di lettura che accompagna il lettore verso il riconoscimento di un altro modo di vivere, di morire e di risvegliarsi.

Il quarto capitolo si è concentrato sull'episodio del *Noli me tangere* (Giovanni 20,11-18), letto come scena fondativa della relazione tra riconoscimento e fede, tra presenza e distanza. Il testo evangelico, essenziale nella sua economia narrativa, mette in atto una raffinata articolazione spaziale ed enunciativa, in cui la figura del Risorto si rivela attraverso una serie di scarti percettivi e sospensioni interpretative che disegnano un percorso di adesione graduale. La scena si apre in un contesto marcato dall'assenza e dalla perdita: il sepolcro vuoto, il pianto di Maria, la solitudine del corpo a corpo con il lutto. È in questo spazio liminare che l'evento della rivelazione si prepara, introducendo una figura che inizialmente non si impone come tale, ma che si presenta sotto le spoglie del giardiniere. Il riconoscimento avviene solo al momento in cui Gesù pronuncia il nome di Maria, attivando una dinamica relazionale che non passa per l'evidenza visiva, bensì per l'efficacia della parola. La conoscenza non deriva da ciò che si vede, bensì da ciò che si ascolta e da ciò che interpella. Il centro della scena è occupato dall'interdizione "Non mi trattenere" (Gv 20,17), che San Gerolamo tradusse in latino con "*Noli me tangere*" – una scelta lessicale che ha inciso profondamente sull'interpretazione teologica e iconografica del passo. Questo invito, apparentemente escludente, opera come snodo enunciativo decisivo: non si tratta di un rifiuto, bensì di una riformulazione del credere. Il divieto di toccare non annulla la relazione, ma la trasforma: sposta l'asse della fede dal contatto immediato alla testimonianza mediata, dalla verifica sensibile alla memoria discorsiva. Il Cristo non si offre come oggetto disponibile ma come figura che chiama a una nuova modalità di accesso, fondata sulla parola, sulla memoria e sulla fiducia. In questa prospettiva, il credere non si appoggia sulla tangibilità del corpo, bensì sulla costruzione di senso operata dal testo e interiorizzata dal soggetto credente. L'analisi semiotica ha evidenziato come si articola il percorso trasformativo che conduce Maria, e con lei il lettore, da uno stato di dubbio e fraintendimento a una configurazione relazionale che rende possibile l'adesione alla verità, la quale non emerge come dato oggettivo ma si costruisce nella tensione tra non-conoscenza e riconoscimento, tra opacità e rivelazione.

La pittura contribuisce in modo decisivo alla visualizzazione di questa dinamica. I dipinti del *Noli me tangere* — da Giotto a Fra Angelico, fino a Correggio — mettono in scena il momento di massima tensione tra il gesto del contatto e la sua sospensione. Il corpo del Risorto è presente ma non è oggetto di possesso: la sua figura si colloca in uno spazio che tiene insieme prossimità e distanza, desiderio e rinuncia, apparizione e sottrazione. La soglia del tocco diventa così il luogo figurativo in cui si manifesta

l'intera logica della fede post-pasquale, fondata su un incontro che non si consuma nella visione o nella manipolazione, ma che si realizza nell'ascolto e nella relazione. In questa cornice, il *Noli me tangere* assume il valore di una figura meta-esegetica, capace di sintetizzare la tensione che abita ogni atto interpretativo: lo slancio verso il senso e, simultaneamente, il suo ritirarsi; la necessità della visione e la sua impossibilità ultima; la tensione verso il significato e la consapevolezza della sua eccedenza. Il testo evangelico, attraverso questa scena, ridefinisce la fede come esperienza trasformativa che prende forma nello spazio dell'interdizione e del rinvio, in cui l'accesso al divino non si compie attraverso il contatto ma attraverso una distanza abitata dalla Parola. In questo senso, la figura del Risorto si offre per essere riconosciuta e creduta, non per essere toccata: la credibilità si costruisce nello scarto tra desiderio e interdizione, tra apparizione e testimonianza, tra evento e narrazione.

Il quinto capitolo ha analizzato il racconto dei discepoli di Emmaus (Luca 24,13-35) come dispositivo narrativo che tematizza il riconoscimento del Risorto in quanto processo trasformativo, in un percorso che intreccia cammino, ascolto, ospitalità e gesto rituale condiviso, ben lontano dall'immediatezza dell'apparizione miracolosa. L'episodio si struttura attraverso tre luoghi narrativi fondamentali — la strada, la locanda e la tavola della mensa — ciascuno dei quali ospita una configurazione specifica dell'interazione tra i soggetti e scandisce le tappe di una pedagogia del credere. Una pedagogia che dispone anziché imporre, costruisce anziché dimostrare, accompagnando i discepoli — inizialmente segnati da delusione e opacità cognitiva — in un percorso passionale in cui lo sconforto lascia spazio alla disponibilità e l'ignoranza iniziale si trasforma gradualmente in comprensione. La figura del Risorto, presente sin dall'inizio, risulta invisibile agli occhi dei discepoli finché questi non ridefiniscono la propria posizione enunciativa e passionale. La fede si configura così come progressiva apertura all'alterità che si dischiude nel gesto condiviso dello spezzare il pane, un percorso che accompagna il lettore in una riorganizzazione delle categorie passionale (speranza/disillusione), temporale (ritardo/riconoscimento), e cognitiva (cecità/comprendimento).

L'analisi delle opere pittoriche di Caravaggio ha offerto un approfondimento iconografico rilevante: le sue Cene in Emmaus rappresentano l'istante liminale che precede la rivelazione compiuta. Attraverso il gesto di Gesù, le posture dei discepoli, la disposizione dello spazio e della luce, esse mettono in scena una semiotica

dell'incoativo, in cui la fede è pensata come processo in atto piuttosto che come stato acquisito. La scena di Emmaus emerge così come paradigma di un credere che si costruisce nella relazione, nella narrazione, nell'ospitalità dell'altro, proponendo l'evento trasformativo inscritto nella temporalità del quotidiano. Gesti abituali — camminare, parlare, mangiare — sono resi portatori di una potenza simbolica nuova, permettendo al CADIR di fornire gli strumenti per leggere questa dinamica come itinerario semiotico. In esso, la memoria discorsiva, le isotopie tematiche e le posizioni enunciative concorrono alla costruzione di un dispositivo di adesione progressiva, dove l'evento della fede si inserisce sempre in un regime di trasformazione: il soggetto crede perché cammina, ascolta, invita, accoglie, spezza e condivide. La pittura di Caravaggio partecipa a questa logica lavorando in un codice differente e rappresentando l'avvento della verità, il momento in cui essa si rende percepibile solo a chi è disposto a vedere oltre l'evidenza, configurando la fede nello scarto tra visione e invisibilità, tra sapere e riconoscere, tra presenza e sparizione, facendo di Emmaus una figura del metodo: un racconto che accompagna anziché spiegare, una scena che predispone anziché imporre, un testo che apre anziché risolvere, riflettendo l'intera postura del lavoro analitico attraverso il camminare con il testo, l'accogliere le sue figure, il lasciarsi trasformare dalla sua logica, dove il riconoscimento del Risorto, come quello del senso, si costruisce nel tempo e nel cammino della lettura.

L'approccio teorico del CADIR offre un contributo decisivo per l'analisi delle dinamiche figurali nei testi religiosi, aprendo un varco interpretativo originale nella comprensione della memoria discorsiva. Alla base di questo impianto vi è la duplice natura della figura: da un lato concreta e testuale, dall'altro virtuale e culturale, radicata nella semiosfera condivisa da enunciatore ed enunciatario. Questa ambivalenza permette di cogliere come le figure siano al contempo elementi semiotici storicamente situati e configurazioni narrative capaci di migrare tra testi, adattandosi e ridefinendosi all'interno di differenti orizzonti enunciativi. Per i ricercatori del CADIR, ogni figura non è soltanto un'unità di significazione presente nel testo ma un elemento culturale che conserva una sua virtualità semantica: una potenzialità di significato che può essere attualizzata, svuotata o ridefinita secondo i percorsi tematici e narrativi attivati nel discorso (Panier 1995). È questa tensione tra permanenza e trasformazione che costituisce il fulcro del concetto di memoria discorsiva: una memoria culturale e semiotica che consente alle figure di riemergere, in nuove configurazioni, attraversando epoche, generi e registri testuali. Come sottolineato da Panier e Calloud,

le figure sono riconoscibili solo nella misura in cui sono state *memorizzate* e sedimentate nella cultura: esistono dunque sia nel testo sia nella “memoria discorsiva” che la cultura mette a disposizione degli interpreti. In questo senso la lettura attiva un repertorio figurativo già presente nella competenza collettiva – quella che, con Eco, potremmo chiamare enciclopedia culturale o, con Lotman, semiosfera. Tuttavia, in ogni singola manifestazione la figura non esaurisce mai il proprio senso: la tensione enunciativa che la mette in gioco dilaziona continuamente la pienezza del significato, rimandandolo lungo una catena figurativa che svela il piano immanente della significazione. Ogni volta che una figura viene convocata nel discorso, essa si inserisce in nuovi concatenamenti figurativi, si arricchisce di significati inediti e rilancia ulteriormente la stessa catena, confermando che il suo valore semantico è sempre *in divenire* e dipende dalla rete di relazioni costruita dal testo e dall’atto interpretativo. Alla luce di questa duplice esistenza – attuale nel testo, virtuale nella memoria discorsiva – la figura non è soltanto un’unità di riconoscimento, bensì un principio operativo capace di attivare processi inferenziali. Quando un discorso convoca una figura, richiama l’intero ventaglio di associazioni sedimentate nella cultura e lo mette al lavoro in una nuova rete di relazioni narrative. Infatti secondo il CADIR, la figura – in ogni singola manifestazione – non ha mai una pienezza di senso ma la acquisisce nel processo discorsivo e nella sua rilettura intertestuale. In altri termini, la figuratività diventa lo snodo dinamico mediante il quale la memoria collettiva entra in risonanza con la costruzione testuale, trasformando un deposito potenziale di senso in un percorso argomentativo che si sviluppa sotto gli occhi del lettore. In questa prospettiva, la Bibbia appare come un tessuto di elementi figurativi in cui ogni nuova occorrenza attualizza le precedenti e le illumina di significati ulteriori: il Nuovo Testamento agisce come chiave ermeneutica che tematizza e riorganizza le figure dell’Antico, creando una rete di corrispondenze che sancisce l’unità profonda del corpus biblico. L’ordine delle figure non è quindi un dato stabile, ma una costruzione culturale che si articola nella tensione tra memoria e attualizzazione.

Il contributo teorico del CADIR fornisce una solida cornice per comprendere la migrazione delle figure nei testi sacri non come semplice ricorrenza o citazione ma come processo dinamico di riattivazione semantica mediato dalla memoria discorsiva. Spostandoci in Italia, nell’ambito della semiotica delle culture religiose, gli studi compiuti presso l’Università di Torino e, in particolare, l’evoluzione del progetto europeo NeMoSanctI (2020-2024) consentono di intravedere una traccia del lascito

teorico del CADIR nel modo in cui oggi si osservano le forme del sacro. Senza ripercorrere in questa sede una panoramica della ricerca italiana sulle culture religiose, ben definita da Jenny Ponzio in *Cura del Senso e Critica sociale* (2022), il nucleo metodologico lionese – centrato sull’idea che la figura viva di una duplice ontologia (attuale nel testo e virtuale nella memoria culturale) e che la sua identità si costruisca lungo catene di ripresa e deformazione – riemerge implicitamente nel modo in cui il gruppo torinese segue le migrazioni delle figure tra Bibbia, liturgia e spazi mediali contemporanei⁹¹. Nel numero di *Ocula* “*Fiori dell’anima. La simbologia dei fiori nell’immaginario religioso*” (2020), sono presenti due articoli che ben rappresentano il discorso sulle figure finora avanzato. Massimo Leone (2020), ad esempio, nel percorso che dedica ai “fiori appassiti” – segni di vanitas che attraversano testi patristici, iconografie barocche e pratiche devozionali digitali – mostra come una stessa forma naturale possa conservare la propria memoria semantica e, al contempo, ricategorizzarsi in ogni nuova cornice enunciativa, replicando la tensione tra stabilità e metamorfosi che il CADIR individuava nella rilettura tipologica dei Testamenti. Su un registro affine, Francesco Galofaro ricostruisce come la funzione di figure botaniche nelle fonti delle *Litanie Lauretane* sia cambiata dal Vecchio e Nuovo Testamento, evidenziando come ogni iterazione non si limita a citare l’archetipo ma rilancia un patrimonio figurativo che si espande per accumulo e differenza, esattamente come la “catena delle figure” descritta da Panier. A sua volta Jenny Ponzio (2020), lavorando sull’immagine di Maria fra Islam e Cattolicesimo, conferma la persistenza di una memoria discorsiva mariana che rende la figura immediatamente riconoscibile e, al contempo, sempre ri-significabile: il deposito di senso condiviso non è un repertorio statico ma un campo di possibilità che l’enunciazione seleziona e modula, secondo un principio del tutto coerente con l’idea di dizionario figurativo di Calloud. In uno studio seguente affiancata da Gabriele Marino (2021), l’autrice analizza la transcodifica dei santi dal *Martyrologium Romanum* alle app mobili, mostrando come il repertorio agiografico si adatti a nuovi supporti e grammatiche digitali mantenendo tratti di riconoscibilità che ne assicurano la continuità; in uno studio successivo, Marino (2022) indaga la riconfigurazione laica della santità in ambito jazz con il sassofonista e compositore John Coltrane, dimostrando che il senso si costruisce proprio nell’interfaccia fra memoria sedimentata e dispositivo mediale. Gli esempi non si

⁹¹ Una recente riflessione sullo statuto della figura nei testi sacri la troviamo in Bertetti (2024) “Figures of sanctity. Semiotics, sacred texts and theory of culture”, *Ocula*, vol. 25, n. 31, pp.12-22.

limitano a singoli articoli: il libro *Semiotica del Natale* (2020) esplora come figure rituali ricorrenti costruiscano un patrimonio figurativo che viene ogni anno riattualizzato e declinato nuovamente; oppure il volume *Il sacro e il corpo* (2022) mostra come le configurazioni corporee vengano continuamente riattualizzate e ricategorizzate, mantenendo una memoria discorsiva che garantisce riconoscibilità pur aprendo a nuovi sensi. Entrambi questi esempi offrono un laboratorio ideale per studiare le “figure in divenire” teorizzate dal gruppo lionese.

In tutte queste indagini non compare un richiamo esplicito al CADIR; tuttavia, la logica che orienta l’analisi coincide con gli studi della scuola lionese: la figura è “in divenire” e ogni nuova occorrenza dischiude una porzione inedita del suo potenziale semantico. Più che di filiazione diretta, si può parlare di una continuità metodologica che riaffiora quando le pratiche interpretative si confrontano con fenomeni di lunga durata, siano essi rituali liturgici, devozioni transmediali o narrazioni artistiche contemporanee. Così il percorso torinese rinnova la lezione del CADIR: seguire le figure nei loro spostamenti non significa collezionare ripetizioni ma descrivere come la cultura – grazie alla memoria che conserva e alla creatività che ricombina – continui a produrre senso attraverso la stessa trama di segni in costante metamorfosi.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Baglione, G., 1642, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Stamperia d'Andrea Fei.

Barthes R., Greimas A.J. et al., *L'analyse structural du recit*, «Communication», n. 8, 1966 (trad. it. *L'analisi del racconto*, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1969).

Barthes, R., 1971, "L'analyse structurale du récit. A propos d'Actes 10-11", in X. Léon-Dufour, a cura, Paris, Éditions du Seuil.

Barthes, R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil; trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Milano, Einaudi 2014.

Bellori, G. P., 1672, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, parte prima, Roma, Mascardi.

Bertetti, P., 2013, *Lo schermo dell'apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Società Editrice Esculapio, pp. 108-120.

Biagini, F., 2022, "La donna nella Halacha", in A. Micolani, a cura, *Storie di donne. Storia delle donne*, Lecce, Università del Salento, pp. 25-35.

Bianchi, E., 2018, *Il cammino di Emmaus*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.

Bovon, F., 1987, *L'œuvre de Luc. Études d'exégèse et de théologie*, Paris, Éditions du Cerf.

CADIR, 1977, "Petite chronique du travail sémiotique", in *Sémiotique & Bible*, n. 7, pp. 50-57.

CADIR, 1979, "Parcours. Luc 24", in *Sémiotique & Bible*, n. 14, pp. 15-27.

Calabrese, O., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori.

Calloud, J., Genuyt, F., 1987, "La résurrection de Lazare", in *L'Evangile de Jean*, vol. 2, L'Arbresle, Centre Thomas More, pp. 97-121.

Calloud, J., 1993, "Le texte à lire ", in CADIR, a cura, *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique*, Paris, Éditions du Cerf, pp. 31-63.

Chenu, B., 2003, *Disciples d'Emmaüs*, Paris, Bayard ; trad. it. *I discepoli di Emmaus*, Brescia, Editrice Queriniana, 2005.

Chiais, E., a cura, 2020, *Semiotica del Natale*, Torino, CIRCe.

Coenen, L., Beyreuther, E., Bietenhard, H., 1970, *Theologisches Begriffslexikon zum NT*, Wuppertal, Theol. Verlag Rolf Brockhaus; trad. it. *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1989.

Corrain, L., 1996, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Progetto Leonardo.

De Certeau, M., 1957, "Les pèlerins d'Emmaüs", in *Christus*, n. 13, pp. 56-63; trad. it. "I pellegrini di Emmaus", in *I pellegrini di Emmaus*, Assisi, Cittadella Editrice, pp. 9-21.

Delorme, J., 1974, *Analyse structurale des textes et exégèse biblique*, testo inedito ciclostilato

Delorme, J., 1993, "La sémiotique greimassienne et les études bibliques", in *Nouveaux Actes Sémiotiques (Hommages à Greimas)*, n. 25, pp. 35-43.

Delorme, J., 2001a, "La sémiotique littéraire interrogée par la Bible", in *Semiotique & Bible*, n. 102, pp. 3-28.

Delorme, J., 2001b, "La sémiotique littéraire interrogée par la Bible (2)", in *Semiotique & Bible*, n. 103, pp. 3-21.

Delorme, J., 2005, "Mondes figuratifs, parole et position du lecteur dans l'Apocalypse de Jean", in A. Gignac, A. Fortin, a cura, *Christ est mort pour nous. Etudes sémiotiques, féministes et sotériologiques en l'honneur d'Olivette Genest*, Montréal, Éditions Médiaspaul, 127-155.

Delorme, J., Thériault, J.-Y., 2020, "Le réveil de Lazare et l'éveil du croyant (Jn. 11)", in *Sémiotique & Bible*, n. 177, pp. 22-46.

- Dupont, J., 1982, "Les disciples d'Emmaüs (Lc 24, 13-35)", in E. Charpentier, M. Benzerath, A. Schmid, J. Guillet, a cura, *La Pâque du Christ. Mystère de salut*, Paris, Éditions du Cerf, pp. 167-195.
- Fabbri, P., 1987, "Modelli e parabole: ragionare per figure", in *Nuova civiltà delle macchine*, anno V, n. 2, pp. 80-83; ora in *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000, pp. 41-48.
- Fabris, R., 2003, *Giovanni*, Roma, Borla, pp. 759-798.
- Fabris, R., 2010, "Esegesi storico-critica della Bibbia", in A. Melloni, a cura di, *Dizionario del sapere storico-religioso del Novecento*, Bologna, Il Mulino, pp. 854-867.
- Fioravanti, P., 2004, "La comunità giovannea: conflitto, minoranza e identità nella Prima Lettera di Giovanni", in *Annali di studi religiosi*, n. 5, pp. 463-487.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- Fontanille J., 1993, "Le schéma des passions", in *Protée*, vol. I, n. 21, pp. 33-41; trad.it. "Lo schema passionale canonico", in P. Fabbri, D. Mangano, a cura di, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci editore 2012, pp. 403-423.
- Fontanille, J., 1991, "La passione negata. Un frammento de *La principessa di Clèves*", in I. Pezzini, a cura, *Semiotica delle passioni*, Roma, Società editrice Esculapio, pp. 79-96.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et Séma: Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Frugoni, C., 2005, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Torino, Einaudi.
- Frugoni, C., 2010, *La voce delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Fusetti, S., Panzino, S., 2023, "Il restauro", in L. Sebastiani, E. Lunghi, S. Fusetti, S. Panzino, a cura, *La donna nuova*, Assisi, Casa Editrice Francescana, pp. 103-114.
- Galeotti, G., 2016, *Il velo. Significato di un copricapo femminile*, Bologna, EDB.
- Galofaro, F., 2020, "Rosa Mystica. The Morphogenesis of the Rose", in *Ocula*, vol. 21, n. 23, pp. 144-166.

Geninasca, J., 1987, "Une chimie des passions: est-elle pensable?" in P. Fabbri, I. Pezzini, a cura, *Versus*, n. 47-48, pp. 87-103; trad. it. "Dialogismo e passionalità. Su un frammento de *Il Rosso e il Nero* di Stendhal", in I. Pezzini, a cura, *Semiotica delle passioni*, Roma, Società editrice Esculapio 1991, pp. 63-78.

Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF.

Geninasca, J., 1998, "Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit", in *Protée*, vol. 26, n. 1, pp. 109-118.

Geninasca, J., 2012, "Note sémiotique", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 115, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/721>

Genuyt, F., 1986a, "La résurrection de Lazare", in *Sémiotique & Bible*, n. 44, pp. 18-37.

Genuyt, F., 1986b, "Ressusciter pour apprendre à vivre et à mourir. La résurrection de Lazare selon Jean 11,1-44", in *Lumière & Vie*, tome XXXV, n. 179, pp. 63-74.

Grasso, S., 2008, *Il Vangelo di Giovanni*, Roma, Città nuova, pp. 751-782.

Gregori, M., 2009, "Le due cene in Emmaus a confronto", in M. Gregori, A. Pacia, a cura, *Caravaggio ospita Caravaggio*, Milano, Mondadori Electa, pp. 29-37.

Gregorio Magno, 1968, *Omélies sui Vangeli. Regola pastorale*, G. Cremascoli, a cura, Torino, UTET.

Greimas, A.-J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil ; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino Centro Scientifico Editore.

Greimas, A.-J., 1977, "Postface", in Groupe d'Entrevignes, Paris, Éditions du Seuil, pp. 227-237.

Greimas, A.-J., 1983, *Du Sens II. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1984.

Greimas, A.-J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2007.

Groupe d'Entrevernes, 1977, *Signes et Paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *Segni e Parabole. Semiotica e testo evangelico*, Torino, Elle Di Ci, 1982.

Groupe d'Entrevernes, 1979, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL.

Hénault, A., 2012, "À propos d'Ivan Darrault-Harris", in *Une sémiotique du sujet. Actes du colloque en hommage à Ivan Darrault-Harris – Limoges 6 mai 2011*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, pp. 37-42.

Hofius, O., 1970, "Miracolo", in L. Coenen, E. Beyreuther, H. Bietenhard, a cura, *Theologisches Begriffslexikon zum NT*, Wuppertal, Theol. Verlag Rolf Brockhaus; trad. it. *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1989, pp. 1002-1013.

Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli Editore 2002.

Kunder, A., 2017, "La Maddalena patristica: simbolo per la Chiesa e testimone della resurrezione", in E. Lupieri, a cura, *Una sposa per Gesù. Maria Maddalena tra antichità e postmoderno*, Roma, Carocci editore, pp. 109-126.

Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Editions du Seuil; trad. it. *La società riflessa. Saggi di socio-semiotica*, Roma, Meltemi 1999.

Landowski, E., 2002, "En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 83; trad. it. "Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa", in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, a cura, *Il contagio e i suoi simboli*, Pisa, ETS, 2003, pp. 29-65.

Latourelle, R., 1979, "Miracolo", in G. Barbaglio, S. Dianich, a cura, *Nuovo Dizionario di Teologia*, Firenze, Edizioni Paoline; ed. 1985, pp. 931-945.

Léon-Dufour, X., 1971, "Présentation", in X. Léon-Dufour, a cura, Paris, Éditions du Seuil.

Léon-Dufour, X., a cura, 1971, *Exégèse et Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil.

Leone, M., 2020, "Cecidit flos. Sul senso dei fiori appassiti", in *Ocula*, vol. 21, n. 23, pp. 127-143.

Lunghi, E., 2012, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi*, Marsciano, Editrice La Rocca.

Lunghi, E., 2023, "La cappella della Maddalena: il contesto storico", in L. Sebastiani, E. Lunghi, S. Fusetti, S. Panzino, a cura, *La donna nuova*, Assisi, Casa Editrice Francescana, pp. 77-102.

Mangano, D., 2022, "Oltre lo storytelling. Arte e pubblicità", in *ElC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XVI, n. 34, pp. 196-215.

Marguerat, D., 1987, "À quoi sert l'exégèse? Finalité et méthodes dans la lecture du Nouveau Testament", in *Revue de Théologie et de Philosophie*, III s. vol. 119, n. 2, pp. 149-169.

Marin, L., 1971, "Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique", in *Langages*, n. 22, pp. 39-50.

Marin, L., 1989, "L'incarnazione, l'angelo, la donna", in *Inchiesta*, n. 85-86, pp. 29-34.

Marino, G., 2022, "The Form of Life of Sanctity in Music Beyond Hagiography: The Case of John Coltrane and His «Ascension»" in *International Journal for the Semiotics of Law*, n. 35, 1407-1424.

Marrone, G., 2007, *Il discorso di marca*, Roma-Bari, Laterza.

Marrone, G., 2012, "Interno/esterno: un modello d'analisi testuale per la sinestesia", in M. Catricalà, a cura, *Sinestesie e monoestesie: prospettive di studio a confronto*, Milano, FrancoAngeli, pp. 163-170.

Marsciani, F., 2008, "Il discorso della preghiera (un abbozzo)", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, *Destini del sacro*, Roma, Meltemi, pp. 305-314.

Marsciani, F., Zinna, A., 1991, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna Società Editrice Esculapio.

Martelli, L., 2009, "L'unzione di Betania: per la resurrezione di un re e di un dio (Gv. 12,1-8)", in *Eikasmós*, XX, pp. 227-242.

Mateos, J., Barreto, J., a cura, 1979, *El Evangelio de Juan*, Madrid, Ediciones Cristiandad; trad. it. *Il Vangelo di Giovanni*, Assisi, Cittadella Editrice 2000, pp. 790-831.

Milner, M., 2006, *Rembrandt à Emmaüs*, Paris, Éditions Corti; trad. it. *Rembrandt a Emmaus*, Milano, Vita e Pensiero, 2018.

Montanari, F., 2003, "Note semiotiche su contagio, avvelenamento e dintorni", in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, a cura, *Il contagio e i suoi simboli*, Pisa, ETS, pp. 83-106.

Nancy, J.-L., 2003, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard Editions; trad. it. *Non toccarmi. Maria Maddalena e il corpo di Gesù risorto*, Bologna, EDB, 2023.

Padoan, T., 2023, "Conchiglia di San Giacomo", in D. Mangano, F. Sedda, *Simboli d'oggi*, Milano, Meltemi, pp. 221-251.

Panier, L., 1983, "La «vie éternelle». Une figure dans la Première épître de Saint Jean", in *Actes Sémiotiques – Documents*, n. 45, pp. 7-33.

Panier, L., 1985, "La foi et le miracle. Proposition de modèle narratif pour les récits de miracle des évangiles", in H. Parret, H.-G. Ruprecht, a cura, *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam, John Benjamins B.V, pp. 771-781.

Panier, L., 1995, "La théorie des figures dans l'exégèse biblique ancienne. Résonances sémiotiques", in *Documents de Travail et pré-publications*, n. 240-241-242, pp. 29-42.

Panier, L., 1996, "Le tombeau, les anges et l'écriture. Jean 20, 1-18", in *Sémiotique & Bible*, n. 81, pp. 5-23.

Panier, L., 1997, "Du texte biblique à l'énonciation littéraire et à son sujet", in M.-P. Beaude, a cura, *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Éditions du Cerf, pp. 313-326.

Panier, L., 2002, "Approche sémiotique de la Bible : de la description structurale des textes à l'acte de lecture", in Ch. Berner, J. J. Wunenberger, a cura di, *Mythe et philosophie. Les traditions bibliques*, Paris, PUF, pp. 199-215.

Panier, L., 2003, "Espace et narrativité : Le point de vue d'une sémiotique discursive", in *Sémiotique & Bible*, n. 111, pp. 53-67.

Panier, L., 2007, "Vision et écriture dans le Livre de l'Apocalypse : un problème sémiotique", in *Sémiotique et Bible*, n. 128, pp. 4-22.

Panier, L., 2011, "Approches sémiotiques de l'énonciation", in *Sémiotique et Bible*, n. 142, pp. 5-26.

Papi, G., 2009, "Brevi note sull'attività giovanile del Caravaggio", in M. Gregori, A. Pacia, a cura, *Caravaggio ospita Caravaggio*, Milano, Mondadori Electa, pp. 21-27.

Peisker, C. H., 1970, "Parabola", in L. Coenen, E. Beyreuther, H. Bietenhard, a cura, *Theologisches Begriffslexikon zum NT*, Wuppertal, Theol. Verlag Rolf Brockhaus; trad. it. *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1989, pp. 1156-1161.

Pénicaud, A., 2001, "Vers une lecture figurative de la Bible : les mutations de la sémiotique biblique", in *Recherches de Science Religieuse*, n. 89 (3), pp. 377-402.

Pénicaud, A., 2007, "La lecture sémiotique sert-elle à quelque chose ? Sémiotique et Théologie", in *Sémiotique et Bible*, n. 125, pp. 30-52.

Pénicaud, A., 2013, "Le réveil de Lazare : Jésus présent aux frontières de la mort", in *Foi & Vie*, tome 112, n. 9, pp. 9-20.

Pénicaud, A., 2014a, "Le modèle du « relief ». Un appui pour l'analyse figurative", in *Sémiotique et Bible*, n. 154, pp. 25-47.

Pénicaud, A., 2014b, "Le modèle du « vitrail » et l'analyse énonciative", in *Sémiotique et Bible*, n. 154, pp. 49-95.

Pénicaud, A., 2018, *La lecture, chemin d'alliance*, Paris, Éditions du Cerf.

Pezzini, I. 2007, *Il testo galeotto*, Roma, Meltemi.

Pontificia Commissione Biblica, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*, Libreria Editrice Vaticana, 1993 (versione online www.vatican.va).

Ponzo, J., 2020, "The model of Mary between Islam and Catholicism: The figurativization of normative principles in the intercultural exchange", in *International Journal of Legal Discourse*, vol. 5, n. 2, pp. 301-315.

Ponzo, J., 2022, "Approcci semiotici alle culture religiose", in G. Marrone, T. Migliore, a cura, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano, Mimesis edizioni, pp. 451-476.

Ponzo, J., Chiaia, E., a cura, 2022, *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis edizioni.

Ponzo, J., Marino, G., 2021, "Modelizing epistemologies: organizing Catholic sanctity from calendar-based martyrologies to today's mobile apps", in *Semiotica*, vol. 2021, no. 239, 2021, pp. 201-223.

Previtali, G., 1964a, "Giotto. La rivoluzione razionalista e realistica contro la secolare astrazione bizantina (prima parte)", in *I Maestri del Colore*, n. 26, pp. 2-6.

Previtali, G., 1964b, "Giotto. Il pieno affermarsi del nuovo concetto della realtà naturale (seconda parte)", in *I Maestri del Colore*, n. 27, pp. 2-6.

Previtali, G., 1969, "Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella Chiesa inferiore di S. Francesco", in A.G. Cicognani, a cura, *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, Canesi, pp. 93-128.

Propp, V., 1928, *Morfologija skazki*, Leningrado, Academia; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966.

Reynier, C., 1994, "Le thème du parfum et l'avènement des figures en Jn 11,55 - 12,11", in *Science et Esprit*, XLVI/2, pp. 203-220.

Ricœur, P., 1971, "Du conflit à la convergence des méthodes en exégèse biblique", in X. Léon-Dufour, a cura, Paris, Éditions du Seuil.

Ricœur, P., 1975, *Exegesis. Problemes de methode et exercices de lecture (Genese 22 et Luc 15)*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé; trad. it. *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, ed. Paideia Editrice, Brescia, 1983.

Ricœur, P., 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, ed. Milano, Editoriale Jaca Book, 2016.

Ricoeur, P., Greimas, A.J., 2000, *Tra ermeneutica e semiotica*, a cura di F. Marsciani, Roma, Meltemi.

Rossé, G., 1992, *Il Vangelo di Luca. Commento esegetico e teologico*, Roma, Città Nuova Editrice; ed. Città Nuova Editrice, Roma, 2001, pp. 999-1050.

Sbisà, M., 2011, *Pragmatica*, in Enciclopedia dell'Italiano, versione online.

Sebastiani, L., 1992, *Tra/sfigurazione. Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Brescia, Queriniana.

Terzaghi, M. C., 2022, "In fuga. Caravaggio tra Roma e Napoli", in L. Lodi, a cura, *La Cena in Emmaus di Brera e il David con la testa di Golia della galleria borghese*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 69-97.

Thériault, J.-Y., 2006, "Quand la Bible s'ouvre à la lecture sémiotique", in *Protée*, vol. 34, n. 1, pp. 67-75.

Tomei, A., 1996, *Giotto. La pittura*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.

Tomei, A., 2009, "Giotto e il Trecento", in A. Tomei, C. Viggiani, a cura, *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, Milano, Skira editore.

Traini, S., 2013, *Le basi della semiotica*, Milano, Bompiani; ed. Giunti Editore, Milano, 2017.

Traini, S., 2018, "Efficacia e debolezze del metodo semiotico", in *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, <http://www.ec-aiss.it/index.php>.

Traini, S., 2022, "Il corpo di Gesù nella predicazione, nella passione e nella risurrezione, in J. Ponzo, E. Chiaia, *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis edizioni, pp. 73-89.

Varalli, A., 2023, "Tra carne e spirito. Riflessioni sull'iconografia di Maria Maddalena penitente", in *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XVII, n. 38, pp. 258-273.

Volli, U., 2016, "Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica", in M. Leone, H. de Riedmatten, V.I. Stoichita, a cura, *Il sistema del velo*, Ariccia, Aracne, pp. 229-261.

Wolf, G., Baader, H., 2009, "Vino bianco o vino rosso: una tavola apparecchiata per gli occhi. Considerazioni intorno alle due cene in Emmaus di Caravaggio", in M. Gregori, A. Pacia, a cura, *Caravaggio ospita Caravaggio*, Milano, Mondadori Electa, pp. 39-43.

Enciclopedie/Dizionari

Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI), voll. IV, VI, XIV, XVIII, Torino, UTET.

Enciclopedia dell'italiano, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana,

Le Robert micro, 2018, Paris, Le Robert.

Nuovo Devoto-Oli 2024, Milano, Firenze, Le Monnier.

Vocabolario Treccani, on line, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Indice delle figure

Figura 1 – Modello dell'enunciazione (ripreso e tradotto da Pénicaud 2018).....	34
Figura 2 – Vignetta di esempio (ripresa da Pénicaud 2014a, p. 30).....	38
Figura 3 – Relazione enunciato somatico ed enunciato verbale.	39
Figura 4 – Possibile sviluppo del modello del rilievo.	39
Figura 5 – Modello del rilievo applicato al testo di Lc 10,38-42 (ripreso da Pénicaud 2014a, p. 35)	40
Figura 6 – Schema della successione e del concatenamento di débrayage/embrayage (ripreso da Pénicaud 2014b, p. 57).....	44
Figura 7 – Modello della vetrata applicato al testo di Lc 10,38-42 (ripreso da Pénicaud 2014b, p. 64).	46
Figura 8 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni.....	113
Figura 9 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena.....	114
Figura 10 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1303-1305), dettaglio. Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.	131
Figura 11 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1307-1308), dettaglio. Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.	131
Figura 12 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1303-1305), dettaglio. Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.	133
Figura 13 – Giotto, <i>Resurrezione di Lazzaro</i> (1307-1308), dettaglio. Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio.	133
Figura 14 – Giotto, <i>Risurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni.	157

Figura 15 – Giotto, <i>Resurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.	158
Figura 16 – Beato Angelico, <i>Noli me tangere</i> (1438-1440). Firenze, Convento di San Marco.	164
Figura 17 – Tiziano Vecellio, <i>Noli me tangere</i> (1514). Londra, The National Gallery...164	
Figura 18 – Giotto, <i>Risurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.	168
Figura 19 – Giotto, <i>Resurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.	168
Figura 20 – Giotto, <i>Risurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1303-1305). Padova, Cappella degli Scrovegni, dettaglio.	170
Figura 21 – Giotto, <i>Resurrezione di Cristo e Noli me tangere</i> (1307-1308). Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena, dettaglio. © Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, Italia.	170
Figura 22 – Rembrandt Van Rijn, <i>Christ and St Mary Magdalen at the Tomb</i> (1638). Londra, Royal Collection Trust.	172
Figura 23 – Trasformazione della relazione Maestro-discepoli-compagni prima e dopo la morte di Cristo.	185
Figura 24 – <i>Avorio con le scene del viaggio a Emmaus e Gesù che appare a Maria Maddalena</i> (1115-20 ca.). New York, Metropolitan Museum of Art. © The MET.	193
Figura 25 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1601-1602), Londra, National Gallery.	196
Figura 26 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1606), Milano, Pinacoteca di Brera.	197
Figura 27 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.	202
Figura 28 – Pellegrino sul Cammino di Santiago de Compostela con la conchiglia legata allo zaino.	202

Figura 29 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.	203
Figura 30 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.	210
Figura 31 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1601-1602), Londra, National Gallery, dettaglio.	211
Figura 32 – Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, <i>Cena in Emmaus</i> (1606), Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.	214
Tabella 1 – Differenze tra modello del rilievo e modello della vetrata.	43
Tabella 2 – Panoramica delle forme metaforiche (parabola, allegoria, immagine e similitudine).	51
Tabella 3 – Confronto tra i termini che compaiono nella Bibbia nei contesti in cui si indica un miracolo.	53-54
Tabella 4 – Confronto tra le posizioni dei discepoli nelle due opere.	212