

Le passioni di un prete di montagna

LORENZO LEUCIO DOMENICO INCARDONA

Introduzione

In questo saggio, analizzerò le strutture semiotiche di *Casa d'altri* di Silvio D'arzo; lo scopo è quello di spiegare in modo approfondito gli effetti di senso passionali di questo racconto, descrivendo il percorso patemico di uno dei suoi personaggi principali: il prete. Le ipotesi di fondo dell'analisi sono tre: 1) il percorso passionale del prete si configura come un ciclo chiuso: il prete dell'inizio del racconto è definito da uno stato di rassegnata apatia, cui ritorna alla fine del racconto, dopo un'elaborata trasformazione di stati patemici; 2) l'appassionamento del prete è un dispositivo interpretativo che serve a giustificare irregolarità narrative e discorsive; 3) esso ha un ruolo fondamentale nell'economia generale del racconto, essendo il principale motore nella costruzione del lettore-modello. Giocando con gli abiti interpretativi dei lettori grazie ad accenni e ritrattazioni, il percorso patemico del prete, infatti, fornisce numerosi elementi per intendere erroneamente il testo come la narrazione di un imbarazzato ed esitante innamoramento senile. È proprio a partire dalla consistenza di questo sfondo semantico, costruito gradualmente, che il finale del racconto risulta così sorprendente. Nel corso di quest'analisi, proverò a

giustificare queste tre ipotesi con puntuali riferimenti al testo.

Isolare la dimensione passionale è una mossa analitica che acquista valore se l'analisi riesce a coniugare gli altri livelli narrativi e discorsivi coi quali le passioni del testo sono intrecciate. L'analisi deve, cioè, contribuire a esplicitare il senso del testo come effetto globale della rete di relazioni tra i livelli che ne costituiscono il contenuto. In quest'ottica, analizzare gli effetti di senso patemici non significa altro che guardare alla semantica del testo, privilegiandone un punto di vista. Ciò non toglie che il presente saggio vada apprezzato nel quadro complessivo delle analisi contenute in questo volume, ciascuna delle quali approfondisce una diversa dimensione del contenuto di *Casa d'altri*.

Questo saggio sarà anche l'occasione per riflettere da un punto di vista teorico sugli strumenti analitici della semiotica. Tra i principali strumenti che sfrutterò per questo lavoro c'è lo schema passionale canonico¹ (da ora in avanti SPC). Lo SPC servirà fondamentalmente da griglia orientativa per l'analisi dell'appassionamento progressivo del prete, alla cui descrizione le fasi dello SPC sembrano essere adeguate. Al di là, infatti, dei possibili limiti che tale modello presenta, penso se ne possa accogliere la natura di strumento operativo. Aspetto cruciale delle analisi semiotiche è di certo lo sforzo di ancorare il più possibile gli effetti di senso agli elementi del piano dell'espressione che li producono, compito che lo SPC facilita.

È comunque opportuno non limitare la definizione del senso del testo a una rigida chiusura, cieca di fronte

1. Farò riferimento soprattutto a: Fontanille J. "Lo schema passionale canonico", in Fabbri P. Marrone G. (a cura di) 2001 *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi.

a peculiarità discorsive o all'orizzonte del lettore e della cultura nella quale è implicato: sono proprio questi, infatti, i rischi possibili dell'applicazione pedissequa di uno schema canonico. In effetti, proprio in questo caso, sarà spesso necessario recuperare dallo spazio intertestuale tasselli importanti per riempire alcuni dei "vuoti" lasciati dal testo nella messa in discorso delle passioni (cfr. Eco 1979); inoltre, sarà possibile osservare come solo un uso elastico delle definizioni messe a punto nello SPC potrà rendere ragione della personalità espressiva di *Casa d'altri*.

1. La costituzione del soggetto patemico

Prima di iniziare l'analisi, è bene chiarire che lo SPC è ciò che «traduce sotto forma di uno schema canonico i diversi modi di esistenza del soggetto passionale» (Fontanille 2001: 252). Lo SPC, dunque, è astratto rispetto alle modalità canoniche di sviluppo di passioni specifiche. Esso descrive le fasi dell'appassionarsi in genere, e non le fasi dell'innamorarsi, dell'incollerirsi etc. È bene tenere presente questo presupposto perché nel corso di questo lavoro si potranno osservare gerarchie o concatenamenti di differenti passioni specifiche all'interno di una stessa fase dello SPC. Definire la passione dalla quale è affetto il soggetto, significa in realtà identificare una "passione reggente", una passione, cioè, che subordina il manifestarsi di uno o più "sotto-frame" passionali.

Come accennato nell'introduzione, il prete di *Casa d'altri* è presentato all'inizio del racconto come un soggetto del tutto apatico. Sarà, quindi, particolarmente interessante osservare i processi semiotici grazie ai quali il suo status di soggetto verrà sottoposto alla radicale trasforma-

zione dell'appassionamento. Proverò, quindi, a mettere i primi capitoli del racconto nella prospettiva della prima fase dello SPC, detta della costituzione e così definita:

è la tappa durante la quale il soggetto patemico emerge all'interno del discorso: l'attante è costituito come soggetto patemico nella misura in cui è messo nella condizione di conoscere una passione.

[...]

Il soggetto patemico costituito è caratterizzato essenzialmente dalla ricettività rispetto a qualunque sollecitazione passionale proveniente dal suo ambiente circostante — che siano connesse a una struttura attanziale, a una salienza figurativa o a un mutamento qualunque all'interno del discorso. (Fontanille 2001: 253)

Il cap. 3, in cui viene narrato il primo incontro del prete con Zelinda, sembra essere una manifestazione perfetta di questa prima tappa. Esso inizia descrivendo così lo stato passionale del prete (p. 11): «Me ne venivo giù dalle torbe di monte. Né contento né triste: così. Senza nemmeno un pensiero. Era tardi, era freddo, ero ancora per strada: dovevo scendere a casa, ecco tutto.» La condizione di apatia è del tutto esplicita. Segnalo che essa è espressa dal susseguirsi di due frasi nominali («Né contento né triste: così» e «senza nemmeno un pensiero»): questo espediente stilistico contribuisce a comunicare la totale assenza di processi, di trasformazioni nell'interiorità del prete.

L'apatia, però, presto scompare. Il soggetto inizia a essere ricettivo. Si può apprezzare questa trasformazione confrontando le differenze tra le descrizioni di scenari figurativi identici nel primo e nel terzo capitolo (vedi tab. I — corsivo mio)

Le medesime salienze figurative vengono descritte in modo neutrale nel primo capitolo e in modo nettamen-

CAP. 1	CAP. 3
«L'aria intorno era viola, e viola i sentieri e le erbe dei pascoli e i calanchi e le creste dei monti.»	«Padronissimi di riderci sopra, ma anche i sassi a quell'ora eran <i>tristi</i> , e l'erba, ormai di un color quasi viola, era <i>ancora più triste</i> .»
«Adesso cani e campanacci di bronzo si sentivano anche più chiaramente, misti a tratti a un rumore di peste.»	«L'ombra proprio non era ancor scesa: campanacci di pecore e capre si sentivano a tratti qua e là un po' prima della prata dei pascoli. Proprio l'ora, capite, che la <i>tristezza di vivere</i> sembra venir su assieme al buio e non sapete a chi darne la colpa: <i>brutt'ora</i> .»

Tabella 1

te disforico nel terzo. È in questo quadro di ricettività emergente che la figura della vecchia Zelinda diviene l'“attrattore dominante” della tensione patemica del prete. Si osservi che nel cap. 15 (l'ultimo), lo stesso paesaggio crepuscolare perderà nuovamente la coloritura passionale (pp. 52–53), come vedremo più in dettaglio nel § 4, nel quale sarà analizzato l'esaurirsi dell'appassionamento del prete.

Secondo Fontanille, l'esito più comune del soggetto patemico costituito è l'alterazione della modulazione ritmica del suo agire (Fontanille 2001). Nel nostro caso, l'emergere di uno stato passionale è, in effetti, percepibile nella trasformazione delle procedure di temporalizzazione, espressa nel passaggio dai capp. 1 e 2 al cap. 3.

Nessun lessema consente di collocare con precisione nel tempo lo svolgersi delle vicende narrate nei capp. 1 e 2. La loro collocazione temporale può essere inferita solo indirettamente a partire da elementi sparsi in vari punti del testo. Il cap. 3, invece, si svolge “sul finire di ottobre”. Non c'è semplicemente questo, però, a segnalare che la relazione tra il prete e lo scorrere del tempo ha assunto una

coloritura passionale. Nei capp. 3 e 4 (pp. 13-14) le espressioni che marcano il passare dei giorni si addensano: «Ma la sera dopo lo stesso. E così l'altra sera e poi l'altra. [...] Per cinque sere io la vidi là in basso. [...] Passarono ancora otto giorni: e poi dieci. [...] Passò anche l'autunno».

Si consideri che l'assenza di espliciti marcatori temporali nei capp. 1 e 2 è coerente rispetto al punto di vista del prete sulla "storia" di Montelice (p. 11): «Non succede niente di niente, [...] Solo che nevica e piove. Nevica e piove e niente altro». L'importanza del calendario nell'immobile isolamento del mondo pastorale descritto da D'Arzo è minima. Il tempo è il tempo lungo delle stagioni («nevica e piove») o della memoria (pp. 6 e 10): «E poi, dopo cinquant'anni di pastura su a Bobbio, si finisce che si conoscono tutti»; «Io invece sì, ci sono stato. E per più di trent'anni. Più di trenta Natali, sapete?».

A segnare ulteriormente l'anomalia discorsiva del cap. 3 (e seguenti) c'è anche l'insolita combinazione stilistica, per cui: 1) crononimi ben definiti scandiscono il verificarsi di un fenomeno durativo e regolare; 2) nessun crononimo accompagna il verificarsi di fatti puntuali e contingenti. La morte e la preparazione del funerale del cap. 1 sono fatti contingenti e puntuali, la cui indeterminatezza temporale è giustificata dal fatto che essi assumono un carattere di regolarità nell'ottica dei tempi lunghi e dell'inesorabilità della natura. L'incontro col nuovo curato di Braino è ricondotto a una regolarità atemporale dallo sguardo apatico del prete, che vede nel curato e nelle sue ingenuie aspettative solo la prima tappa di un destino già segnato di "monotonizzazione". La comparsa della vecchia è sì un fatto contingente, puntuale e nuovo per il prete, ma la sua presenza al canale e le sue attività sono presto descritte

come eventi regolari e durativi²; nonostante ciò, essi sono associati a crononimi precisi ed espliciti. Il fatto che il prete inizi a “contare i giorni” a partire dal primo incontro con la vecchia è l’esito della tensione patemica: il prete è in uno stato di agitazione e di attesa e sperimenta, inoltre, contraddizioni nella definizione del proprio volere. Sono tutti segnali dell’instabilità tipica di un appassionamento in corso di costituzione (p. 13): «A neanche due passi dall’argine mi auguravo di non trovarcela più: ma una sera che lei cambiò posto e sul momento non riuscivo a vederla, fui lì lì per gridarle qualcosa.» Già nel corso di questi primissimi passi dell’analisi è possibile osservare come dimensione patemica e sintassi narrativa si intreccino: la contraddittorietà narrativa suggerisce un *frame* passionale; l’assionamento giustifica la contraddittorietà narrativa.

Si è detto che il soggetto patemico è tale perché ricettivo rispetto a un qualche tipo di sollecitazione. Nel caso del prete, la sollecitazione scatenante è connessa alla salienza figurativa della vecchia. Essa si presenta come un punto irregolare all’interno di una cornice sensoriale perfettamente omogenea (p. 12): «In mezzo a tutto quel silenzio e a quel freddo e a quel livido e a quell’immobilità un poco tragica, l’unica cosa viva era lei.»

Il prete percepisce la vecchia come una figura che risalta nettamente sullo sfondo in cui è immersa. Essa, infatti, contraddice punto a punto tutte le proprietà del paesaggio che il prete è in quel momento in grado di percepire: al silenzio dell’ambiente, la vecchia oppone il rumore del-

2. Pp. 12-13: «Si chinava, e mi pare anche a fatica, affondava gli stracci nell’acqua, li torceva e sbatteva su un sasso: poi li affondava, torceva e sbatteva, e via ancora così. [...] E lei sempre laggiù, china sopra i lastroni di pietra. Affondava nell’acqua gli stracci, li torceva, sbatteva e via ancora.»; «Passò anche l’autunno».

lo sbattere dei panni, all'immobilità e al freddo oppone il movimento del suo lavoro. Se è vero che «le sollecitazioni possono essere di tipo alquanto diverso, eppure condizionano sempre i valori presi di mira nella ricerca passionale» (Fontanille 2001: 253), allora è significativo che questa prima sollecitazione sia un "distinguersi", uno "stagliarsi". Zelinda, in effetti, non risalta rispetto all'ambiente che la circonda solo dal punto di vista figurativo: essa è un punto irregolare tanto sul piano delle norme sociali del mondo narrativo di *Casa d'altri*, quanto sul piano del gioco interpretativo. Infatti, Zelinda è l'attore dell'enunciato cui è affidata la contraddizione della cornice amorosa costruita nel corso dei primi 11 capitoli. Per altro verso, vedremo come molte azioni del prete, a partire da questo momento, siano interpretabili proprio come tentativi di smarcarsi dall'immobilità atemporale del proprio contesto. La "distinzione" diviene così uno dei valori presi di mira dalla tensione passionale del prete.

Altro valore portante del racconto è la vita. La radice che consente di derivare gli elementi di distinzione figurativa della vecchia è proprio l'uso dell'espressione *l'unica cosa viva era lei*. L'intreccio semantico dei valori "vita" e "distinzione" segna così il destino passionale del prete. L'equivoco patemico e cognitivo del racconto è prodotto proprio a partire dal consolidarsi dell'implicazione "distinzione > vita" nell'universo di valori del prete. A partire da questa prima scommessa interpretativa, il prete, e con lui il lettore, interpreterà le anomalie, che sempre più caratterizzeranno la vecchia, come prove a favore di un "desiderio di vita" di quest'ultima. Tale ipotesi si rivelerà drammaticamente errata.

A conferma del fatto che il cap. 3 segna l'emergere del prete come soggetto patemico, si osservi, infine, che è

proprio in esso che si manifesta, per la prima volta, una peculiare predisposizione passionale del prete, dichiarata nel cap. 1, che si rivelerà molto importante per lo sviluppo della vicenda (p. 6): «Le parole mi fanno vergogna, ecco il fatto.»

Quando, nel cap. 3, il prete decide di forzare le convenzioni semantiche attribuendo la tristezza ai sassi e all'erba (p. 13), si premura nei confronti del lettore, anticipando e accettando l'eventuale "obiezione patemica" di quest'ultimo: «padronissimi di riderci sopra». Il prete si mostra, così, restio a un uso soggettivo delle parole, preoccupandosi di poter essere considerato ridicolo. La vergogna nell'uso di espressioni che manifestino la singolarità del proprio "essere nel mondo" sarà uno degli elementi cruciali nella conclusione del rapporto tra il prete e Zelinda. Questa vergogna, d'altronde, è di certo fra gli elementi che contribuiscono a incrementare la densità semantica del titolo del racconto: in "casa d'altri" un idioletto non può che essere irrimediabilmente marcato.

2. La disposizione del soggetto patemico

Fontanille (2001: 255) definisce così la seconda fase dello schema passionale canonico:

La "disposizione" (ciò che ci induce a dire che il soggetto patemico è "disposto a...") è la fase nel corso della quale il soggetto riceve le determinazioni necessarie a provare una passione o un tipo specifico di passione, senza essere più esposto a un sentimento indeterminato. Questa determinazione si presenta, in rapporto alla fase precedente, come una restrizione semantica [...]

È nel cap. 4 che sono percepibili i primi segni di restrizione semantica all'appassionamento del prete. Questi subisce una radicale trasformazione modale: egli vuole sapere, al punto che (p. 14):

Feci quello che non avevo mai fatto. Mi decisi a informarmi di lei. Regalai due pelli di coniglio a un ragazzo che su per giù mi faceva da chierico e lo feci andare dal bosco ai calanchi. Il ragazzo se ne andò in giro due giorni qua e là [...] e non riuscì a trovar più di tanto. Gliene diedi una terza: e lui si spinse ai confini di Bobbio: e quel che c'era da sapere lo seppi.

In questo passo sono molti gli elementi che segnano una svolta nella caratterizzazione del prete. Egli è ora disposto a realizzare il proprio "voler sapere", fatto che rappresenta un *unicum* nella sua vita. È questo un ottimo spunto per fare alcune considerazioni sul rapporto tra schema narrativo e schema passionale. La nuova modalizzazione cognitiva del prete, pertinente rispetto al percorso narrativo del soggetto, potrebbe in questo caso essere descritta come subordinata al percorso passionale in corso di svolgimento. Una simile gerarchizzazione tra i due schemi non è certamente una relazione assoluta. È facile, ad esempio, immaginare casi in cui il percorso passionale di un attore prenda avvio da una manipolazione narrativa. Volendo, invece, ridurre il caso qui presentato all'interno dello schema narrativo, si potrebbe anche dire che il soggetto manipolatore che comunica al prete la nuova modalizzazione cognitiva è un soggetto attorializzato in forma di passione.

L'aspetto più interessante di questo brano, però, è proprio il modo in cui la trasformazione narrativa è interpretabile come piano dell'espressione del progressivo definirsi di una passione e della sua influenza sul senso della narrazione stessa. Da questo punto di vista, la relazione tra

dimensione patemica e cognitiva e, più in generale, tra i due schemi canonici è più complessa, ma, proprio per questo, essa diviene uno stimolo per provare a definire l'evoluzione patemica dei soggetti narrativi in modo più preciso.

Lo SPC, infatti, potrebbe essere descritto come una classificazione di sequenze standard di artifici retorici. Ciò significa che si possono definire le diverse fasi dello SPC come effetti prodotti da specifici sistemi di trasformazioni delle strutture discorsive e semio-narrative. Il brano qui in esame è utile proprio a esemplificare in che modo si possa costruire una definizione di questo tipo delle fasi dello SPC. Si consideri la disposizione: essa potrebbe essere definita come il risultato della presenza (in una precisa sezione di un testo) della seguente configurazione:

- 1) una trasformazione modale,
- 2) presentata come irregolare,
- 3) in assenza di un soggetto manipolatore chiaramente identificabile.

L'eccezionale "voler sapere" del prete, determinatosi senza una causa precisa, restringe il dominio semantico dell'appassionarsi del soggetto, il quale inizia a essere percepito come soggetto curioso. È facile immaginare come restrizioni semantiche diverse possano essere ottenute conservando la stessa struttura di categorie discorsive e semio-narrative, ma variando gli elementi che la compongono: per esempio, un improvviso e ingiustificato "non voler sapere" potrebbe esprimere un soggetto preoccupato o arrabbiato.

Dal brano appena analizzato è anche possibile ottenere diversi indizi sull'intensità della nuova disposizione pate-

mica del prete. Tale intensità può essere misurata grazie al numero e alla qualità degli “investimenti” che il prete è disposto a fare. Il primo è un investimento psicologico: il prete è disposto a rompere una propria abitudine consolidata. Il secondo è un investimento temporale: il primo fallimento non induce a interrompere la ricerca, perché il “voler sapere” resta immutato con lo scorrere dei giorni. Il terzo investimento, infine, è materiale: le tre pelli di lepre. Il numero e la varietà degli investimenti del prete esprimono il consolidarsi della passione della curiosità. L'entità degli investimenti del prete rima, inoltre, con l'entità degli spostamenti del ragazzo, il quale, per ottenere le informazioni, «si spinse ai confini di Bobbio». L'uso del verbo *spingersi* connota proprio lo sforzo richiesto al soggetto per compiere la propria missione; la rima di sottili iperboli contribuisce alla costruzione di un'atmosfera discorsiva ironica. Il riemergere della passione in seguito a un incontro casuale, l'insolita e intensa curiosità nei confronti di una persona, lo stile auto-ironico nel racconto della vicenda: i mattoni necessari alla costruzione di un'attardata storia d'amore iniziano ad accumularsi.

L'analisi delle passioni di un testo non richiede, tuttavia, solo l'identificazione di punti di snodo. Secondo Fontanille, infatti, la sintassi passionale è estensiva e ipertassica. Ciò significa che le manifestazioni testuali di uno stato di appassionamento vanno rintracciate anche al di fuori dei confini di un evento passionale puntuale, come quello appena esaminato:

la disposizione non si esaurisce con la trasformazione passionale — o meglio, se si vuole, [...] la sua estensione oltrepassa lo schema patemico corrispondente a un evento passionale determinato [...] A volte, addirittura, la disposizione assume

un carattere abbastanza generale [...] sino a investire tutti i percorsi del soggetto e in particolare tutte le configurazioni passionali particolari in cui si imbatte. (Fontanille 2001: 256)

Sarà, quindi, necessario mostrare come il primo nucleo patemico determinerà l'agire del prete nel corso di tutta la narrazione. Si tratterà, cioè, di osservare in che modo la reiterazione di fenomeni di "reggenza patemica" contribuisca alla progressiva restrizione semantica, che culminerà nella fase della patemizzazione. La costruzione del ruolo patemico è ottenuta, infatti, grazie alla disseminazione di eventi irregolari (osservabili su livelli diversi della semantica del testo), la cui giustificazione è legata, in modo più o meno sistematico, a uno stesso nucleo di disposizioni patemiche del soggetto coinvolto in questi eventi. Come è stato appena mostrato, il primo insieme di disposizioni patemiche del prete è descrivibile come associazione tra una generica attrazione per la vecchia e una più specifica curiosità nei suoi confronti.

Per *reggenza patemica* intendo un nesso di giustificazione che lega un evento a una disposizione patemica. Un nesso di reggenza, naturalmente, può essere linguistico, testuale o culturale. Ciò che giustifica, nella lingua italiana, la forma *mi* del pronome di prima persona in alcuni contesti è un insieme di norme grammaticali di reggenza. Di certo, non esistono grammatiche che codifichino sistematicamente i vincoli alle forme di espressione delle passioni. Ciò non toglie che l'analisi semiotica possa e debba sforzarsi di esplicitare le regole interpretative implicate in un testo, che consentono di leggere certe trasformazioni nella narrazione o in altre componenti dell'analisi testuale (peculiarità stilistiche nella forma dell'espressione, variazioni nelle procedure di temporalizzazione etc.) come segni de-

terminati dalla passione di un soggetto, soprattutto nei casi in cui tale nesso di determinazione sia implicito.

Soddisfatta la propria curiosità attraverso fonti indirette (p. 15), il prete finalmente incontra Zelinda faccia a faccia. È lei ad andare dal prete per un consulto. Analizziamo il dialogo con cui la Melide annuncia l'arrivo della vecchia al prete (p. 15):

- Una vecchia ha bisogno di voi. È nello studio.
- Lo so, — dissi, — lo so. (Ed invece era tutta una storia).
- Le ho detto io di passare di qua.
- E adesso grazie e buona notte e bei sogni, — volli fare l'allegro, [...]

Il passo è molto denso. Il prete non ha apparentemente nessun motivo per mentire alla Melide. Sappiamo, infatti, che è pratica comune a tutti gli abitanti della zona quella di rivolgersi al prete (p. 14): «Prima o poi vengon tutti, da me [...]». Eppure, questi cerca di ricondurre sotto il proprio controllo un evento che dal suo punto di vista è inatteso. Il prete sta mascherando il proprio stupore. Come può il lettore giustificare un evento irregolare di questo tipo? Interpretandolo come atto determinato da una certa disposizione passionale. Abbiamo appena visto, infatti, che Zelinda è stata per il prete l'oggetto di un nuovo tipo di volere, di un volere appassionato: il voler-sapere determinato dalla curiosità. Egli, adesso, si trova improvvisamente nella condizione di poter realizzare il suo desiderio. Il nuovo passo nel percorso narrativo corrisponde a un incremento nell'intensità e nella varietà delle passioni. Stupore, curiosità, eccitazione: passioni intense e insolite, al punto che il prete si premura in ogni modo di nasconderle.

A proposito dell'eccezionalità di questo groviglio patetico, è importante soffermarsi più in dettaglio sulla

curiosità. Nel mondo di *Casa d'altri* la curiosità non è una passione come tutte le altre e ciò può giustificarne ulteriormente il ruolo di segnale di irregolarità. A Montelice, la curiosità non può che essere una passione anomala, poiché natura e società sono perfettamente congruenti, scandite entrambe da regolarità cicliche: stagioni, morti, riti religiosi. Tra l'altro, a fronte di questa prevedibilità, è ancora più facile comprendere come sia l'erompere di passioni in genere a essere insolito: Montelice è un paese in cui «difficilmente si piange» (p. 6). La regolarità ciclica di un paese di «sette case addossate e nient'altro» (p. 7) sembra quasi precludere del tutto alcune dinamiche narrative. Che senso ha un voler-sapere in un universo narrativo in cui tutto ciò che è necessario sapere è già noto? In un simile contesto, il voler-sapere non può che essere un voler-sapere appassionato, un voler-sapere incuriosito.

È poi ancora la curiosità che contribuisce alla costruzione della peculiare strategia interpretativa messa in atto dal testo. La curiosità, infatti, funge facilmente anche come dispositivo di attesa: il manifestarsi della curiosità implica l'aspettativa per cui l'oggetto della curiosità sarà qualcosa di radicalmente insolito. Ciò non vale solo per il soggetto patemico, ma anche per il lettore: da questo punto di vista, né l'uno né l'altro saranno delusi. Se si pensa, inoltre, che nella tradizione cristiana, la curiosità è talvolta associata al peccato (la caduta di Adamo è, in fondo e in parte, conseguenza di una manipolazione cognitiva, di un "far-volesapere"), allora l'insieme dei possibili oggetti della curiosità si restringe.

In un tale contesto, il prete non può non considerare la propria curiosità come un fatto da tenere nascosto. La bugia del prete cerca di nascondere il turbamento del rinnovato intensificarsi della curiosità. Nel dire *lo so*, il prete

mente sull'esito passionale delle modalità che lo caratterizzano in quanto soggetto narrativo: il non sapere e il voler sapere. Mente così alla Melide, ma mente anche a se stesso. Ne abbiamo conferma con la seconda bugia, che ancora più esplicitamente manifesta l'appassionamento del prete. Questi, infatti, dice: «volli fare l'allegro». Il lettore è indotto a interpretare questa affermazione come una nuova bugia, perché sa bene che l'arrivo della vecchia è la realizzazione del suo desiderio e che, quindi, non c'è nessuna ragione per cui egli debba forzare se stesso a provare allegria. In questo caso, la bugia è rivolta innanzitutto al lettore, rivolgendosi al quale il prete nega le conseguenze passionali dell'ottenimento del suo oggetto di valore; ma, ancora una volta e più chiaramente, mente a se stesso, cercando di celare lo stato di passività cui le passioni lo costringono con la riaffermazione del pieno controllo di sé ("volli"). In realtà, vedremo fra breve che la frase «volli fare l'allegro» è interpretabile anche in un modo alternativo, cioè come sforzo per celare un'altra passione, forse più chiaramente compromettente: l'inquietudine.

Abbiamo, così, osservato come la disposizione passionale alla curiosità giustifichi alcune irregolarità del comportamento del prete. Va, però, detto che il doppio tentativo di celare il proprio stato passionale può essere facilmente interpretato come piano dell'espressione di una nuova passione, che il lettore può supporre più forte della curiosità. Quando ho accennato all'idea di concatenamenti passionali (v. par. 1), pensavo proprio a situazioni di questo tipo, in cui una passione consolidata (in questo caso, la curiosità) si mescola al rafforzarsi o all'emergere di nuovi sentimenti. Impossibile stabilire una vera e propria gerarchia di determinazione. La messa in discorso delle passioni è giocata su di un complesso intreccio di influenze tra elementi del

contenuto: atteggiamenti degli attori nei confronti delle proprie passioni o di quelle altrui; giustificazioni a posteriori di snodi narrativi; evoluzioni canoniche di specifiche passioni.

Di certo, è a partire da questo punto del racconto che il lettore può iniziare a raccogliere gli indizi più evidenti su un possibile innamoramento del prete: una forte curiosità per una singola persona, il desiderio reiterato di nascondere tale curiosità, quello di riaffermare a se stesso il controllo sulle proprie emozioni. La curiosità inizia a sembrare sempre più un vero e proprio interesse affettivo. La disposizione sfuma, così, nella patemizzazione, cioè il graduale definirsi di una passione dominante esplicita, culturalmente riconoscibile. Si consideri anche che il prete, in occasione di questa prima visita della vecchia, sgombra la parrocchia per restare solo, dicendo ai presenti (p. 16): «per questa sera non ho proprio bisogno di voi». Il prete predispone così le condizioni per un incontro intimo.

Le sensazioni che precedono questo primo incontro faccia a faccia tra il prete e la vecchia vengono così descritte (p. 17):

Il corridoio era più buio di un forno, e a guardare la striscia di luce che usciva dalla fessura dell'uscio mi sentii come uno che è in debito: il creditore è di là ad aspettarlo, e lui intanto non sa come fare, perché il suo lo ha già speso da un pezzo e tutto quel che ha è un po' di rame e in una mano ci sta.

Non m'era mai capitato da secoli, e la cosa mi fece pensare.

Come spiegare l'immagine del debitore? Dal punto di vista narrativo, quest'immagine rimanda a una struttura modale di sovrapposizione fra dovere e non-potere; esito patemico di tale struttura può proprio essere la paura. È, quindi, necessario capire cosa il prete pensa di dover fare;

perché pensa di non poterlo fare; e perché ciò genera un effetto di inquietudine, di paura. Si è già osservato che il ricevere i fedeli è un fatto considerato abituale dal prete (p. 14: «finiscono col venir tutti»), quindi l'inquietudine è un fatto non giustificabile come tipico esito dell'approssimarsi di un colloquio. La disposizione patemica, sia pur ancora vagamente determinata, giustifica l'irregolarità anche in questo caso. Il lettore ha a disposizione diversi percorsi interpretativi per spiegarsi lo stato di inquietudine.

1) La vecchia è l'oggetto della curiosità del prete: il dovere diviene interpretabile come "dover soddisfare la propria curiosità"; il non-potere si arricchisce di una connotazione epistemica, in base alla quale il prete crede di non poter riuscire a soddisfare a pieno tale curiosità, visto che non può manifestarla esplicitamente. La tensione tra questi poli non giustifica semplicemente l'inquietudine, ma anche l'immagine del "po' di rame": il prete non è del tutto sprovvisto di risorse, potrà di certo conoscere nuovi particolari sulla vecchia, ma è cosciente che quelle risorse non basteranno a realizzare in pieno il proprio programma narrativo.

2) La vecchia è una figura insolita nel contesto in cui il prete vive: il dovere è un dover soddisfare una richiesta che ci si aspetta insolita, come insolito è l'attore della richiesta; il non-potere è il non esser più capaci di adattarsi al nuovo. Se il valore "distinzione" è un valore cui il prete mira, la paura è paura del fallimento nell'ottenimento di un valore di base. La selezione di questo percorso interpretativo giustifica, inoltre, l'espressione *il suo lo ha già speso da un pezzo*. È la capacità di adattamento, il desiderio di accogliere il nuovo ciò che il prete potrebbe aver ormai speso. Se ne ha una possibile conferma poche pagine dopo (p. 18), quando il prete dice: «E pensai a quel che invece ero a vent'anni, quando leggevo di tutto».

3) La vecchia è la donna amata: l'attivazione di questo percorso, alimentata dagli indizi elencati poco sopra, porta a interpretare il dovere come mandato divino-religioso. L'immagine del debito è, infatti, usata da Paolo di Tarso nella *Lettera ai Romani* (13,8): «Non abbiate alcun debito con nessuno, se non quello di un amore vicendevole; perché chi ama il suo simile ha adempiuto la legge.» Il salto intertestuale è meno ardito di quanto possa sembrare, considerate le proprietà enciclopediche del lessema *prete*, e l'effetto ironico (e quindi coerente con lo stile del racconto) della proiezione dell'*agape* paolino sul possibile *eros* senile del prete di montagna. Partendo da questi presupposti, il non-potere si può caricare di valori ambigualmente sovrapposti e parzialmente contraddittori. È un non-potere dovuto all'inconciliabilità tra desiderio e dovere sociale, se seguiamo il percorso di senso erotico; è un non-potere dovuto all'esaurimento delle competenze del proprio ruolo, se seguiamo il percorso di senso "caritatevole".

Sappiamo, inoltre, che l'inquietudine di fronte al colloquio con un fedele è una sensazione che al prete non capitava da molto tempo («non m'era mai capitato da secoli»). Si può, quindi, pensare a questa inquietudine come a una sensazione legata alla giovinezza. Nel seguito del racconto, immagini di ringiovanimento esplicite si addenseranno sempre di più, corredando il percorso passionale del prete di un'isotopia che ben si adatta all'ipotesi di lettura dell'innamoramento.

3. La patemizzazione

Se si dovesse scegliere un punto preciso del testo in cui l'ipotesi interpretativa dell'innamoramento viene suggerita

esplicitamente per la prima volta, esso sarebbe la seguente frase di p. 16: «“Ed ecco qui la mia vecchia”», significativamente collocata alla fine del capitolo. Si può così sfruttare questa frase, come nodo di passaggio dalla fase della disposizione a quella della paternizzazione, così definita da Fontanille (2001: 257): «Questa fase si presenta come la realizzazione della passione, grazie alla quale il soggetto scopre — fra le altre cose — la ragione del suo turbamento precedente e si stabilizza in vista di un effetto di senso che nella sua cultura è identificabile come passione.»

Dire che Zelinda è “la mia vecchia” significa trasformare l’indeterminato interesse, l’insolita curiosità, l’ansia dell’incontro in una chiara determinazione alla costruzione di una relazione assolutamente esclusiva tra i due. A partire da questo momento, quindi, cercherò di rintracciare i punti del testo che più contribuiscono al progressivo rafforzamento di questa ipotesi di lettura. Essi fanno sì che il lettore sia efficacemente inglobato nel punto di vista del prete-narratore e che sia così spinto a commettere i suoi stessi errori interpretativi.

Nel corso del primissimo dialogo con “la sua vecchia”, il prete commenta il fatto che lei abbia riusato, sorridendo, le sue parole con questa frase: «come se usare le mie stesse parole fosse bere al mio stesso bicchiere» (cap. 5; p. 17). L’immagine è chiaramente riconducibile a una relazione di stretta intimità. Inoltre, il “bere allo stesso calice” è, nella cultura giudaico-cristiana, il segno della condivisione dello stesso destino, tanto che questa azione è parte della liturgia bizantina del matrimonio. Un simile commento appare insolito, perché esagerato nel contesto di una comune situazione comunicativa, in cui è facile che nel corso dell’interazione vengano usate le stesse parole usate dal proprio interlocutore. È ancora una volta il pun-

to di vista appassionato del narratore che giustifica una simile irregolarità discorsiva. Inoltre, il percorso enciclopedico aperto conferma che si è ormai in una fase di elevata restrizione semantica dell'appassionamento reggente. È importante anche sottolineare come il prete, associando il sorriso della vecchia al "bere allo stesso bicchiere", induca a interpretare il desiderio di Zelinda come conforme al proprio.

Sebbene le premesse sembrino positive, il dialogo tra i due personaggi non ha l'esito sperato dal prete. Quando Zelinda lo interroga sulle possibilità di scioglimento di un matrimonio, il prete si arrabbia. Questo esito patemico è da interpretare come derivato dall'aspettativa frustrata del prete, proprio rispetto alla pretesa concordanza del desiderio dei due, di cui si è detto poc'anzi. Il prete racconta la sua frustrazione in questi termini (cap. 6; p. 18): «Per giorni e giorni non avevo pensato ad altro che a lei, ero andato ogni sera al canale e ci avevo fatto anche su gran disegni: e adesso ecco qua: tutto quel che ne usciva era una storia da far ridere le stalle per tutto quanto l'inverno.»

Lo scarto tra l'insoddisfazione derivata dalla situazione presente e i "gran disegni" del prete è esplicitamente dichiarato nelle forme stereotipiche di una delusione d'amore: il prete è arrabbiato per il fallimento dei propri investimenti cognitivi («non avevo pensato ad altro che a lei») e pragmatici («ero andato ogni sera al canale»). Ancora una volta, le dimensioni pragmatica e cognitiva del racconto sostanziano effetti di senso patemici. L'intensità della rabbia è segnalata dal ricorso a una reazione corporea altrettanto stereotipata (p. 19): «roba da strapparsi i capelli».

Al di là delle reazioni emotive del prete nel corso del dialogo, la vecchia riesce a ottenere parte di ciò che voleva. Il prete, infatti, ammette l'esistenza di eccezioni alla regola

ecclesiastica dell'indissolubilità del matrimonio. Una volta che la vecchia ha raggiunto questo obiettivo, il prete ha un'illuminazione (p. 20):

[...] e di colpo, senza sapere perché, mi fu più chiaro del sole che tutte quelle sue sciocche domande sul matrimonio e la regola e sui casi speciali e via ancora non erano più che un pretesto: e se io le avevo prese sul serio e mi ci ero per giunta arrabbiato, bene tanto peggio per me.

Siamo di fronte a una sorta di micro-fase di auto-sanzione e auto-moralizzazione. Il capitolo 6 inizia con l'improvviso erompere della rabbia del prete, passione giustificata dalla frustrazione. L'erompere della rabbia viene condannato dal prete stesso, ma il punto interessante è che il giudizio negativo («tanto peggio per me») non verte né sulla natura della passione provata, né sulla sua apparizione improvvisa, né sugli effetti che essa ha generato sul soggetto contro il quale si è rivolta (elementi canonici dei giudizi sulle passioni, secondo Fontanille). In questo caso, la moralizzazione sembra piuttosto vertere sul fondamento di un simile accesso: un fallimento sul piano cognitivo. Il prete non ha fatto la mossa interpretativa giusta: non ha riconosciuto l'intenzione pretestuosa delle domande di Zelinda. La rabbia è condannata, ma solo in second'ordine («mi ci ero *per giunta* arrabbiato»). La moralizzazione è, in questo caso, subordinata alla sanzione. Ciò segnala che il prete è un soggetto patemico maturo, disposto ad accettare il proprio appassionamento e, pertanto, sempre più determinato sul piano narrativo.

Al pentimento per l'accesso d'ira e in concomitanza con la prima imbarazzata fuga della vecchia, subentra nel prete la tristezza (p. 21): «Ero triste come un ragazzo». In questo caso è importante osservare che non ci troviamo di

fronte a una generica tristezza, ma a una tristezza giovanile. Ho già fatto notare che il percorso passionale del prete è associato al tema del ringiovanimento. Questo ritorno alla giovinezza, come si evince dalla prossima citazione, non è solo di tipo passionale, ma anche cognitivo: le due dimensioni si intrecciano inesorabilmente ancora una volta. Inseguendo Zelinda per cercare di farle continuare il discorso intrapreso, il prete, riferendosi alle molte energie spese dalla vecchia per andare a parlare con lui, dice (p. 22): «Bene: ho fatto da maniscalco, da dottore e da tutto, e non c'è cosa purtroppo che mi possa più far meraviglia. Ma questo mi è parso strano piuttosto. . . una cosa curiosa, sul serio.»

Anche in questo caso, l'interesse nei confronti della vecchia deriva dall'evidenza dei suoi caratteri di distinzione. Il comportamento di Zelinda azzera le esperienze acquisite dal prete, che torna così a essere o, quantomeno, a sentirsi giovane. Trovarsi di fronte a un fatto sorprendente è per il prete positivo in sé («non c'è cosa *purtroppo* che mi possa far più meraviglia»). Ciò è dovuto anche all'errata associazione tra l'irregolarità di Zelinda e il valore "vita", associazione saldata proprio a partire dallo sguardo appassionato del prete.

Che il percorso passionale del prete condensi i temi di "irregolarità", "ringiovanimento" e "innamoramento" è un'ipotesi confortata dal seguente passo (p. 23): «Ora, il curioso della storia era questo: ogni giorno ci pensavo di più, e avevo certi pudori e ritegni che non conoscevo da almeno trent'anni, e delicatezza da far quasi ridere.»

La ricorrenza della parola *curioso*, usata sia per parlare della stranezza dei comportamenti della vecchia, sia della stranezza delle sensazioni del prete, serve proprio a generare l'effetto di senso di concordanza tra le credenze e i

desideri del prete e i comportamenti della vecchia. L'irregolarità presente tanto nell'universo passionale e cognitivo del prete quanto in quello pragmatico della vecchia non può che essere dovuta alla condivisione degli stessi valori di fondo.

Come identificare, però, questi valori? Il turbamento passionale del prete ritorna dopo trent'anni, cioè per la prima volta dopo il trasferimento del prete a Montelice (cfr. cap. 2; p. 10), il mortifero ambiente dall'erba e dai sassi tristi: ancora una volta la manifestazione della passione è legata al ricordo della gioventù. Il tema del ringiovanimento consente di scorgere i contorni dei valori mirati dal prete e le relazioni tra di essi. Il ringiovanimento è un modo per interpretare l'emergere delle passioni; passione prototipica della giovinezza è l'amore. Il ringiovanimento è, però, anche allontanamento dalla morte, cioè tensione verso la vita. La vita è l'interpretante usato dal prete per comprendere il primissimo scenario di valorizzazione patemica nel quale è stato coinvolto. L'appassionamento del prete è, quindi, il sostrato che salda l'intreccio euforico dei valori "irregolarità", "vita", "giovinanza" e "amore".

Il ringiovanimento del prete è espresso anche dalla continua variazione dello stato patemico. Alla rabbia e alla tristezza, si sostituiscono ora il pudore, il ritegno, la delicatezza e la vergogna («da far quasi ridere»). La dimensione passionale del soggetto ha assunto un'autonomia tale che il manifestarsi delle nuove passioni non ha più neanche bisogno di accadimenti. È il solo pensiero della vecchia o, meglio, il persistere della sua assenza a stimolare l'appassionamento del prete. È da osservare che pudore, ritegno e delicatezza sono tutti stati d'animo che, nella nostra cultura, possono essere subordinati all'innamoramento. Lo stesso incremento della passione conseguente alla prolun-

gata assenza dell'amata («ogni giorno ci pensavo di più») è un *topos* letterario che si potrebbe far risalire sino all'*amor de lohn* della poesia cortese medievale.

Il *frame* amoroso si fa completamente scoperto nel corso del cap. 7, in cui la vecchia viene dileggiata dai ragazzini del paese che le lanciano coriandoli, festeggiando lei come sposa e il prete, sopravvenuto sul posto perché mosso dalla curiosità per l'insolito sommovimento nella piazza, come sposo. Il prete accorre per difendere la vecchia e, nel farlo, critica la Melide per aver «capito ogni cosa a modo suo» (p. 26). Il prete interpreta la propria azione come un atto eroico, per il quale c'è da attendersi una ricompensa (p. 27): «quella vecchia dovrà pur ringraziarmi». Il costituirsi di questa nuova relazione di attesa gratitudine tra il prete e la vecchia viene chiosato con queste parole (p. 27): «Dicono che occasioni del genere faccian contenti ragazzi e ragazze». Questa affermazione apparentemente distaccata comunica ulteriormente la convinzione del prete che vi sia una congruenza tra gli stati d'animo propri e della vecchia. E ancora una volta, la mediazione tra i valori in gioco è assicurata dall'isotopia del ringiovanimento.

All'interno del cap. 7 è pure importante segnalare una singolarità testuale: la descrizione di una scena luminosa. Si tratta della sera in cui il prete guarda la vecchia coperta dai coriandoli lanciati su di lei dai monelli del paese (pp. 24-26):

Era buio e già c'era la luna: i monti e le siepi e le strade e le lapidi del cimitero (fatta eccezione dei boschi che non eran nient'altro che macchie) apparivano più chiari che al sole.

[...]

C'era luce: c'era una luce freschissima e tersa e io potevo vedere ogni cosa: qua e là, sui capelli e le spalle, aveva ancora quei pezzi di carta.

La presenza della luce è tanto più significativa in quanto la scena è ambientata di sera. La luce tersa, grazie alla quale il prete può osservare la “sua” vecchia, è luce lunare. Il contesto della simulazione scherzosa del matrimonio; il fatto che la luminosità dell’ambiente sia un *unicum* testuale, per di più posto al centro del racconto; il contenuto enciclopedico associabile alla luna di “testimone degli amanti”; e la passione che regge i comportamenti e lo stile narrativo del prete consentono di interpretare l’espressione *io potevo vedere ogni cosa* come dotata di una doppia referenza. Il prete può vedere in dettaglio la vecchia coperta di coriandoli; ma il suo poter vedere è pure interpretabile come la definitiva acquisizione di un sapere sulla “curiosa” situazione nella quale il prete stesso e la vecchia sono coinvolti. A riprova di ciò, i due capitoli immediatamente successivi descrivono la più radicale trasformazione comportamentale del prete, il quale è infine determinato ad agire in prima persona (cap. 8; p. 27 e cap. 9; p. 29): «E così il giorno dopo mandai via i miei ragazzi mezz’ora prima e un po’ più; e me ne andai giù al canale. [...] Mi decisi ad andar nella tana.»

La dimensione patemica è una dimensione del discorso la cui relazione con le dimensioni pragmatica e cognitiva è dinamica. Quello appena presentato potrebbe essere un ottimo esempio per sostenere questa ipotesi. In questo caso, infatti, la passione funziona come una sorta di collante tra l’agire e il sapere. È il carico passionale che aiuta il prete a leggere il nuovo incontro con la vecchia come uno stimolo, potremmo dire, a varcare la soglia della competenza, per entrare nella fase della performance. È lo sguardo appassionato del prete che riempie di senso i comportamenti della vecchia, in realtà contraddittori rispetto alla successiva determinazione all’azione. La vecchia ignora il prete come ignora i coriandoli, eppure il prete decide di cerca-

re di realizzare il proprio desiderio, ormai convinto della buona riuscita del suo programma d'azione (p. 27: «Quella vecchia signora dovrà pur ringraziarmi»; «Dicono che occasioni del genere faccian contenti ragazzi e ragazze»).

In che modo la passione riesce in questa funzione di collante? In che modo si struttura come dispositivo interpretativo e, quindi, come “strategia motivante” (Fontanille, 2001)? In questo caso specifico, vincolando la selezione di una peculiare routine comportamentale nella cultura di riferimento. Se il soggetto è preso da una sorta di passione amorosa, allora selezionerà dal dominio delle interazioni amorose della propria cultura i tratti pertinenti per rendere coerenti le proprie osservazioni con il proprio modello interpretativo. È così che possiamo spiegare in che modo l'assoluta indifferenza della vecchia al sopraggiungere del prete-eroe in sua difesa induca il prete a convincersi che il proprio sentimento è ricambiato. La routine comportamentale è quella dell'amata che non si concede subito, fingendo di ignorare l'amato. È proprio questo il *frame* che viene richiamato in modo esplicito nel cap. 8 (p. 27):

Mi fermai lì sull'argine, proprio sopra di lei: un dieci metri. Naturalmente m'aveva visto arrivare fin dalla curva a dir poco, ma prima di dar segno d'essersi accorta di me pensò bene di farmi fare un bel po' d'anticamera. La salutai di lassù con un cenno di testa: lei dal fondo mi fece altrettanto. Ma non più che altrettanto, capite? Solo un cenno di testa. Poi riprese a lavare.

È l'espressione *farmi fare un bel po' d'anticamera* che evoca lo scenario appena descritto. Analizzandola ancora più in dettaglio possiamo, inoltre, osservare che il prete sembra avere una precisa nozione dei tempi standard dell'“anticamera”, rispetto ai quali valuta la scelta dei tempi

di reazione della vecchia come abbondanti. Ciò segnala in modo ancora più chiaro il fatto che il prete si rappresenti effettivamente come inserito in una situazione canonica, strutturata.

La passione motiva e sostiene la determinazione ad agire. Tuttavia, il passaggio all'azione è in se stesso un punto sensibile, che intensifica le passioni provate o mette nuovamente in subbuglio il complesso passionale dei soggetti. Quando, nel cap. 9, il prete decide di andare a trovare Zelinda "nella sua tana", è bloccato dalla visita di un gruppo di pastori che vogliono organizzare uno spettacolo. Nel corso del dialogo con loro, il prete "pensa ad altro" (p. 30), cioè al suo cammino per andare a trovare la vecchia. Il suo distacco dalla conversazione in corso diviene palese ai pastori nel momento in cui il prete chiede loro se il tempo resterà sereno. I pastori pensano che lui si riferisca al periodo in cui mettere in scena la rappresentazione; ma, in realtà, il prete vuole la loro opinione sul tempo di quello stesso giorno. Il prete sta pensando alla propria "missione". Ecco cosa succede a seguito del *qui pro quo* (pp. 31-32):

Ora, passati i settanta, questi pastori metton su barbe da santi, fattezze da santi e due occhi chiari e celesti come neanche un bambino, sicché quando vi guardano in faccia vi par sempre di essere in colpa: la verità è che han più fiuto di un gatto e non riuscite a nascondere niente.

Avevano fiutato qualcosa. Avevano fiutato di certo. Si ravvolsero il loro mantello e se ne andarono via contrariati. Era la prima volta che mi capitava in trent'anni, da quand'ero salito qui a monte, e la cosa dispiacque anche a me.

Senso di colpa e dispiacere sono gli esiti di questa nuova fase di moralizzazione. Se prima era il prete stesso a condannare il proprio stato passionale, adesso la sanzione

negativa gli è rivolta da un attore diverso: i pastori-santi, a un tempo rappresentanti della società secolare (sono lavoratori) e della comunità religiosa (sono santi). Che si tratti di una moralizzazione, quindi di un giudizio sull'appassionamento, più che di una sanzione canonica sull'agire del prete (quindi una sanzione sulla violazione delle regole della conversazione, invece che sulle disposizioni patemiche del prete "fiutate") è opinabile. Tuttavia, parlare in questo caso di moralizzazione serve a giustificare meglio il fatto che il giudizio dei pastori sia motivato da un sentore vago (il fiuto), più che dalla precisa osservazione di un'azione. Inoltre, dopo l'episodio dei pastori, si ricrea una situazione simile con le due «dirigenti delle figlie di Maria», che sollecitano l'organizzazione di un pellegrinaggio da tempo promesso. In questo caso, sebbene le donne siano definite "rimproveri incarnati", il prete non subisce alcuna ricaduta patemica rilevante. In questo caso, in effetti, siamo più chiaramente di fronte a una tradizionale sanzione negativa della performance del soggetto narrativo: l'organizzazione del pellegrinaggio ripetutamente fallita. Ciò non fa sentire in colpa il prete, semplicemente perché il perno dei suoi interessi, il nucleo della sua attuale auto-definizione è lo stato d'animo, più che il dovere di compiere azioni. Il prete è sensibile al giudizio sul suo essere, molto più che a quello sul suo fare.

Altro dettaglio da tenere in considerazione è che, in questo passaggio, l'occorrere di un fatto insolito, dell'ennesimo fatto che accade per la prima volta in trent'anni è associato a una valutazione negativa, al dispiacere. Il valore positivo dell'irregolarità inizia a incrinarsi. Presto tale incrinatura si rivelerà in tutta la sua drammaticità. Il percorso passionale del prete sta avviandosi a conclusione.

Il “viaggio” del prete a casa della vecchia si rivela, infatti, un altro fallimento. Quando la vecchia si accorge dell’arrivo del prete si chiude in casa. Il prete ritorna verso la propria casa, senza tentare nient’altro, ma continuando a pensare alla vecchia (cap. 10; p. 38): «“Quella matta... Che matta”». Il giudizio del prete è naturalmente dovuto alla contraddizione tra il comportamento effettivo della vecchia e il comportamento che il prete si aspettava da lei.

Il dialogo finale tra il prete e la vecchia (capp. 13-14) segna del tutto la fine dell’appassionamento del prete. Il desiderio della vecchia è morire. Il prete non riesce a parlare, l’ultima passione visibile è la sua predisposizione alla vergogna nei confronti delle parole (cap. 13; p. 48): non è più il tumulto di nuove passioni a governare il suo comportamento, ma la continuità col passato. Il prete ricade nell’apatia e non sa fare altro che ricorrere al proprio bagaglio standard di nozioni, previsto dal ruolo di ministro della Chiesa (p. 48):

Alla bocca mi salirono parole e parole e raccomandazioni e consigli e «per carità» e «cosa dite» e prediche e pagine intere e tutto quel che volete. Tutte cose d’altri, però: cose antiche: e per di più dette mille e una volta. Di mio non una mezza parola: e lì invece ci voleva qualcosa di nuovo e di mio, e tutto il resto era meno che niente.

L’ultimo evento insolito che il prete affronta è così radicale che lo annichilisce. Sino a ora, sospinto dalla corrente emotiva, aveva assecondato, in modo più o meno goffo, le irregolarità che gli si presentavano dinanzi. Adesso, di fronte al completo rovesciamento dei valori che avevano fondato la sua passione, stenta a trovare elementi che lo costituiscano come soggetto: al prete vengono a mancare le parole, le azioni e le passioni.

La patemizzazione dovrebbe essere la fase in cui viene assegnato un nome alla passione reggente del soggetto, ma come si evince da quanto detto fin qui in *Casa d'altri* non è così facile dire "il prete ama la vecchia". L'analisi condotta sino a ora ha messo in evidenza i numerosissimi segnali di un *frame* passionale di tipo amoroso. D'altronde, non abbiamo nessun elemento preciso per assegnare un nome alla passione del prete in modo definitivo, inequivocabile: amore, interesse, affetto? La reticenza è uno dei motori principali della storia. La reticenza caratterizza lo stile discorsivo della vecchia, costituendosi pure come strumento di manipolazione delle credenze e, quindi, delle azioni del prete (cap. 5; p. 17: «E più tarda a parlare, più è segno che la cosa è importante.»). È forse proprio la reticenza il nucleo di contenuto in base al quale leggere l'incompletezza della patemizzazione. L'attesa da parte del lettore di un'ammissione esplicita del sentimento del prete segue la stessa sintassi di accenni e ripensamenti dell'attesa da parte del prete delle rivelazioni della vecchia.

4. Il ritorno all'apatia

Il commento del prete alla morte di Zelinda è il seguente (cap. 14; p. 51):

E adesso era finita. Qualcosa era successo, una volta, e adesso era tutto finito.

Non provavo neppure dolore, però, né rimorso o malinconia o roba simile. Mi sentivo solo dentro un gran vuoto come se ormai non potesse capitarmi più niente. Niente fino alla fine dei secoli.

Il passo appena citato non necessita di molti commenti, vista l'esplicita negazione della dimensione passionale,

e persino della possibilità di una sua futura riemersione («come se ormai non potesse capitarmi più niente»). Vero è, però, che il capitolo 14 comunica allo stesso tempo una sorta di ambiguità in merito a una così decisa dichiarazione di esaurimento delle passioni. Infatti, ci sono almeno due altri punti dello stesso capitolo, in cui si può leggere l'ombra dei patemi sino ad allora descritti (p. 50 e p. 52):

Il ragazzo salì. Non che fosse un ragazzo prodigio [...] ma a suo modo qualcosa doveva pur capire, perché entrando mi diede un'occhiata come si guarda un malato inguaribile. Era proprio a disagio il ragazzo. E per di più avanzò in punta di piedi.

[...]

Me ne giravo su e giù per la stanza dove per la prima volta lei mi aveva così scioccamente parlato, spostavo un libro, lo spostavo di nuovo, o battevo su un vetro così: e adesso anche un ragazzo avrebbe potuto condurmi per mano.

Il primo passo è ombra o memoria della dimensione sociale, comunicativa delle passioni del prete. Il ragazzo, avendo conosciuto il passato stato d'animo del prete, prova rispetto e imbarazzo per quella che deve interpretare come una situazione particolarmente dolorosa. Il secondo passo può di certo essere ben correlato al senso di vuoto dichiarato dal prete, che si ritrova a compiere gesti insensati («spostavo un libro, lo spostavo di nuovo») nell'attesa del funerale. Tuttavia, è difficile non leggere un tono malinconico nella rievocazione del primo incontro con la vecchia, grazie alla riqualificazione di una stanza della parrocchia come «stanza dove per la prima volta lei mi aveva così scioccamente parlato». In questo caso, siamo di fronte all'ombra della dimensione intima, soggettiva del travaglio passionale, la dimensione per cui anche i più ba-

nali elementi del quotidiano possono assumere un senso speciale.

Sebbene la memoria discorsiva non sia cancellabile, è comunque innegabile che il percorso passionale del prete è descritto come un picco di eventi irregolari sullo sfondo di una grigia continuità. L'ultimo capitolo, il quindicesimo, dimostra bene quest'ipotesi. La morte torna a essere un fatto regolare, l'esito naturale della crescita (cap. 15; p. 52): «La vecchia è morta. La Melide è morta. Il ragazzo porta a monte le capre».

Vita e morte tornano a essere momenti di un ciclo eterno e prevedibile. Non c'è nessuno spazio per il ringiovanimento, nessuno spazio per la riemersione delle passioni. Alla morte delle due donne corrisponde lo sviluppo del ragazzo, che da chierico diventa pastore, mentre il curato di Braino, il giovane di belle speranze incontrato dal prete all'inizio del racconto, ingrassa. Né valutazioni, né turbamenti accompagnano l'osservazione di questi eventi.

Recuperando, infine, il modello della tabella **I**, nella tabella **2** possiamo osservare come anche il paesaggio torni a essere osservato in modo distaccato, apatico.

Conclusioni

L'analisi delle strutture del contenuto di *Casa d'altri* è servita a descrivere in modo dettagliato le sue complesse tecniche di messa in discorso delle passioni. Pur seguendo uno schema circolare piuttosto semplice, il percorso passionale del prete assume profondità ed efficacia letteraria grazie a un sistematico annodamento tra dimensione patetica, livello profondo dei valori e strutture semio-narrative e discorsive. Le passioni di *Casa d'altri* non sono sempli-

CAP. 1	CAP. 3	CAP. 15
«L'aria intorno era viola, e viola i sentieri e le erbe dei pascoli e i calanchi e le creste dei monti.»	«Padronissimi di riderci sopra, ma anche i sassi a quell'ora eran <i>tristti</i> , e l'erba, ormai di un color quasi viola, era <i>ancora più triste</i> .»	«I calanchi ed i boschi e i sentieri ed i prati dei pascoli si fanno color ruggine vecchia, e poi viola, e poi blu [...]»
«Adesso cani e campanacci di bronzo si sentivano anche più chiaramente, misti a tratti a un rumore di peste.»	«L'ombra proprio non era ancor scesa: campanacci di pecore e capre si sentivano a tratti qua e là un po' prima della prata dei pascoli. Proprio l'ora, capite, che la <i>tristezza di vivere</i> sembra venir su assieme al buio e non sapete a chi darne la colpa: <i>brutt'ora</i> .»	«Nel primo buio le donne se ne stanno a soffiar sui fornelli chine sopra il gradino di casa, e i campanacci di bronzo arrivan chiari lì giù fino a borgo.»

Tabella 2

cemente “dette”: come abbiamo visto, esse influenzano ogni altro aspetto del discorso e sono enunciate attraverso variegate configurazioni dei livelli del contenuto.

È, poi, la pervasività di rivolgimenti, intensificazioni e tematizzazioni esplicite delle passioni, associata all'essenzialità dell'intreccio narrativo, che fa sì che il percorso patemico del prete assuma una notevole rilevanza nella costruzione del lettore-modello. Ho mostrato come l'accentuata insistenza sulla descrizione degli stati d'animo di uno dei due personaggi principali è stata il mezzo per indurre nel lettore una precisa ipotesi di lettura sul senso globale del testo. Se vincere al gioco del testo significa in molti casi perdere, il fatto di essere “cascati” nel tranello discorsivo teso da Silvio D'Arzo, significa aver capito il testo. L'importanza dei turbamenti del prete in *Casa d'altri* sta nel loro completo stonare rispetto alle intenzioni della vecchia. Così come il prete, anche il lettore è distratto dal

dettagliato processo di appassionamento, anche il lettore “pensa ad altro” e così anche il lettore è sorpreso dal finale del racconto.

Nel corso dell’analisi, ho evidenziato tutti gli indizi che suggeriscono al lettore che la passione dominante del prete è un innamoramento senile, che questi crede ricambiato dalla “sua” vecchia. L’efficacia nella costruzione dell’effetto-sorpresa finale è ottenuta dallo sbilanciamento dei punti di vista: il lettore sa della vecchia ciò che lo sguardo appassionato del prete consente di vedere.

Ho anche potuto approfondire alcuni temi teorici riguardanti l’analisi semiotica dei testi, in particolare, il rapporto tra la dimensione patemica e le dimensioni cognitiva e pragmatica. Questo tema è presente sin dalle pagine del *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979; alla voce *Passione*):

Tutte le passioni appartengono a una dimensione discorsiva il cui status non è ancora del tutto chiaro. È quindi importante decidere se introdurre una dimensione patemica allo stesso titolo delle due dimensioni già ammesse: quella pragmatica e quella cognitiva. Si capisce che questo corrisponderebbe, per sostituzione, alla collocazione del propriocettivo (timico) accanto all’interocettivo e all’eterocettivo. L’introduzione di una terza dimensione pone il problema dei rapporti reciproci. Bisogna pensare a una dimensione cognitiva di uno status gerarchicamente superiore alle altre due, che le farebbero da referente esterno? O è meglio immaginare tre dimensioni libere, capaci di sovradeterminarsi mutuamente, secondo le logiche interne dei vari occorrimenti discorsivi? O ancora: non si dovrebbe forse tentare di costruire una gerarchia lineare che quindi risalirebbe dal pragmatico verso il patemico e poi verso il cognitivo?

Tra le opzioni proposte dagli autori, penso si possa senz’altro prediligere l’ipotesi della possibilità mutua di

determinazione. Nel corso di questa analisi, infatti, è stato più volte possibile osservare l'intrecciarsi libero tra livelli del contenuto: in un caso, la passione era manifestata come sguardo appassionato sulle figure del mondo naturale; in altre occasioni, la passione era stimolata e modificata da transizioni di fase nel programma d'azione dei soggetti; in altri casi ancora, la passione è servita a giustificare la costituzione di relazioni inter-attanziali.

Così come i livelli di analisi del contenuto, anche strumenti analitici come lo schema passionale canonico vanno gestiti in modo elastico. Dall'analisi qui presentata, dovrebbe essere emerso che essi non sono necessariamente rigide strutture che inchiodano l'interpretazione del testo. Essi, anzi, possono essere sfruttati per allargare ulteriormente l'orizzonte interpretativo. Schematizzare la procedura di analisi di uno specifico livello di descrizione può servire alla costruzione di un terreno di ricerca solido, a partire dal quale tracciare percorsi intertestuali, come con questa analisi ho cercato di mostrare.

Lorenzo Leucio Domenico Incardona