

Argos

4



Discorsi religiosi e religiose seduzioni.  
Parole, trame, rivelazioni

*a cura di*

Angela Di Benedetto e Marco Caratozzolo



UniorPress  
Napoli 2024

ARGOS. STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

*Direttrice*

BIANCA DEL VILLANO

*Comitato editoriale*

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma “Tor Vergata”), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

*Comitato scientifico*

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L'Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma “Tor Vergata”), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma “Tor Vergata”), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOU (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L'Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L'Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

*Copy editor*

Aoife Beville (Università di Napoli L'Orientale)

ISBN 978-88-6719-305-9

Creative Commons Attribution 4.0 International License



**UniorPress** - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.



## Indice

Introduzione	
Angela Di Benedetto e Marco Caratozzolo .....	9
<i>Seduzione, sintassi e spettacolo in Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète di Voltaire</i>	
Vincenzo De Santis .....	13
<i>L'unzione del discorso e il furore monacale. La formazione di Thérèse philosophe</i>	
Teresa Manuela Lussone .....	43
<i>Frammenti di un discorso della seduzione in Die Elixiere des Teufels di E.T.A. Hoffmann</i>	
Raul Calzoni .....	65
<i>Tra voci suadenti e corpi disattenti: Don Fermín de Pas confessore e seduttore della Regenta di Clarín</i>	
Assunta Claudia Scotto di Carlo .....	87
<i>Il misticismo erotico nella quarta sinfonia di Andrej Belyj</i>	
Il calice delle tormente	
Giuseppina Giuliano .....	111
<i>Forme della seduzione del discorso religioso nella Symphonie pastorale di André Gide: invenzione e manipolazione</i>	
Susanna Alessandrelli .....	131
<i>Rasputin: monaco e seduttore suo malgrado</i>	
Claudia Olivieri .....	149

*Seduzione, sintassi e spettacolo in Le Fanatisme*

<i>Sedurre è un dio (in esilio). La reticenza nei racconti fantastici di E.M. Forster</i> Paolo Bugliani .....	179
<i>Georges Bernanos. Le trame del divino tra seduzione e conversione</i> Michela Gardini .....	213
<i>L'amante segreto e divino in Waugh e Greene</i> Rocco Coronato .....	229
<i>Mario Pomilio tra fede, tensione morale e lusinga della seduzione</i> Antonio Rosario Daniele.....	251
Abstracts .....	255

## Georges Bernanos. Le trame del divino tra seduzione e conversione

MICHELA GARDINI

L'oggetto del nostro contributo è l'analisi di un passo cruciale del romanzo di Georges Bernanos *Journal d'un curé de campagne* (1936) contenente il dialogo tra il curato d'Ambricourt e il personaggio della contessa, durante il quale le parole del giovane prete preludono alla conversione dell'eroina nonché alla sua morte. André Malraux, grande ammiratore di Bernanos, nella prefazione alla riedizione del romanzo del 1974 presso l'editore Plon, non esita a definirla come "la scène capitale de ce livre" (2016: 792). Del resto, come dimostra l'adattamento della novella della scrittrice tedesca Gertrud Von Le Fort *Die Letzte am Schafott* (*L'ultima al patibolo*, 1931) noto con il titolo *Dialogues des Carmélites*, pubblicato postumo nel 1949, Bernanos eccelle nell'arte del dialogo.<sup>1</sup> Pierrette Renard afferma che tutte le crisi

---

<sup>1</sup> Linda Hutcheon, nel saggio *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* (2011), ricostruisce le riscritture e gli adattamenti transmediali della medesima vicenda storica, avente come protagoniste sedici carmelitane di Compiègne, condannate alla ghigliottina nel 1794 per essersi rifiutate di rinnegare i voti religiosi e per aver scelto il "voto di martirio". La prima riscrittura letteraria risale al 1931, quando la scrittrice tedesca Gertrude Von Le Fort pubblica la novella *L'ultima al patibolo* che venne a sua volta adattata per una sceneggiatura cinematografica, a cura di Raymond Bruckberger in collaborazione con Philippe Agostini, verso la metà degli anni Quaranta. Per la stesura dei dialoghi Bruckberger e Agostini contattarono Albert Camus che rifiutò dichiarando di non essere credente e quindi inadatto per

dei personaggi bernanosiani si presentano sotto forma di dialoghi, i quali producono delle faglie nella narrazione:

Toutes les crises des personnages bernanosiens qui sont en même temps faillies du récit, donc remises en cause de la continuité temporelle et de la progression logique, se présentent ainsi sous forme de dialogues, âpres dans leur contenu, même lorsque la forme demeure courtoise. Les exemples les plus significatifs en sont donnés par le *Journal d'un curé de campagne* et précisément par les affrontements entre le curé et la comtesse ou sa fille Chantal (1993: 278).

Secondo la nostra ipotesi interpretativa, il dialogo che si svolge al castello costituisce una scena di seduzione, da intendersi, quest'ultima, non in senso amoroso quanto piuttosto nella direzione del discorso di persuasione. A partire dalla riflessione di John Austin nel suo celebre saggio *Come fare cose con le parole* (1987), che teorizza il passaggio dal linguaggio come rappresentazione al linguaggio come azione, ci sembra di poter affermare che il discorso del curato d'Ambricourt si configura come un vero e proprio atto perlocutorio, capace di trasformare il personaggio destinatario del discorso. Un atto perlocutorio e irreversibile perché la donna non solo finisce per convertirsi ma, all'indomani, muore. Come anticipato, la persuasione esercitata dal prete attraverso il suo discorso si pone su un piano diverso rispetto alla seduzione amorosa, e ciò è corroborato dal fatto che l'autore crea sempre dei personaggi di religiosi decisamente an-

---

questo ruolo. E fu proprio Camus a suggerire il nome di Bernanos che accettò. Bernanos, già gravemente ammalato, non fece in tempo a vedere la pubblicazione dei suoi dialoghi, avvenuta nel 1949. Il suo adattamento, considerato troppo lungo per il cinema, approdò al teatro per volontà di Albert Béguin e fu portato in scena nel 1951. Come commentò, tra i primi, Julien Green, Bernanos aveva trasformato la storia facendone una propria opera, diversa dalla novella originaria e dalla stessa sceneggiatura di Bruckberger.

tiseduttivi, sia nel fisico sia nel comportamento. Tanto Donissan protagonista di *Sous le soleil de Satan* (1926), quanto l'abbé d'Ambricourt vengono ritratti come persone maldestre nei movimenti e impacciate nel parlare; da un lato Donissan balbetta e inciampa nelle parole: "La parole du futur curé de Lumbres est difficile; parfois même elle choppe sur chaque mot, bégaye" (Bernanos 1926: 140-141), dall'altro lato il curato d'Ambricourt non riesce a trovare le parole per prendere congedo:

J'ai quitté le château très tard, trop tard. Je ne sais pas non plus prendre congé, je me contente à chaque tour de cadran d'en manifester l'intention, ce qui m'attire une protestation polie à laquelle je n'ose passer outre. Cela pourrait durer des heures! Enfin, je suis sorti, ne me rappelant plus un mot de ce que j'avais pu dire [...] (1936: 219).<sup>2</sup>

Entrambi, inoltre, vengono spesso paragonati a dei fanciulli per quell'eccesso d'ingenuità che li caratterizza. Questi fattori hanno indotto Malraux a mettere in relazione le curé d'Ambricourt con il principe Myškin di Dostoevskij. In entrambi i casi l'umiltà viene trasfigurata, dotando il personaggio "d'une autorité souveraine qui lui vient d'ailleurs, le bouleverse lui-même" (2016: 792). D'altro canto, come scrive sempre Malraux, tanto per Bernanos quanto per Dostoevskij l'ipotesto imprescindibile è rappresentato dal Vangelo: "Or, le modèle inégalable, ici, c'est l'Évangile. Avec quelle phrase Dostoïevski et Bernanos ont-ils rivalisé entre toutes, sinon "que celui qui est sans péché lui jette la première pierre... ?"" (Malraux 2016: 791). La critica, del resto, mette spesso in relazione i due scrittori, a cominciare da Max Milner (1989) per continuare con le analisi più recenti di

---

<sup>2</sup> D'ora in avanti riporteremo solo il numero di pagina del romanzo di Bernanos - *Journal d'un curé de campagne* - che costituisce la fonte primaria del contributo.

Karine Robinot-Serveau (2022), Nicolas Aude (2022) e Monique Gosselin-Noat (2015).

Il prete è uno straordinario personaggio letterario, molto presente nella letteratura francese, con un forte potenziale narrativo anche perché mutevole, secolo dopo secolo, attraverso gli immaginari sempre molteplici di autori appartenenti a poetiche diverse.<sup>3</sup> Tra *Le curé de village* (1839) di Balzac e *Un prêtre marié* (1865) di Barbey d'Aurevilly è possibile intravedere delle correlazioni intorno al tema dell'espiazione sino ad arrivare a Bernanos avido lettore di entrambi. Tuttavia, i preti usciti dalla penna di Bernanos differiscono profondamente dai personaggi ottocenteschi, fortemente tipizzati quando non, in ambito tardo-ottocentesco, perturbanti e seduttivi; si pensi, a tal proposito, all'abate de la Croix-Jugan, il prete-soldato protagonista del romanzo *L'ensorcelée* (1852) di Jules Barbey d'Aurevilly, affascinante anche nella mostruosità del suo volto. Va da sé che la Prima guerra mondiale abbia rappresentato uno spartiacque nel trattamento letterario della tematica religiosa; tra la rappresentazione fortemente estetizzante tipicamente ottocentesca e vieppiù decadente da un lato, e i personaggi bernanosiani dall'altro, il trauma del primo conflitto mondiale pone drasticamente il problema ontologico del male. Ciò non significa che non ci sia una componente estetica nei romanzi di Bernanos, ma egli tenta meno di creare dei caratteri e dei personaggi romanzeschi, quanto piuttosto “des tons de voix” (Malraux 2016: 788), al contempo emanazione dell'interiorità e del sovrannaturale: “C'est de cette région que surgit la création bernanosienne, ses prophètes humiliés ne la trouvant que dans la région d'eux-mêmes qui appartient au Christ” (Malraux 2016: 791). Secondo Frédéric Gugelot, Bernanos, insieme a Péguy e

---

<sup>3</sup> Si rimanda ai seguenti saggi di sintesi: per il Seicento e il Settecento Pister 2001; per l'Ottocento Gugelot 2015.

Mauriac, rientra nel novero di quegli scrittori d'ispirazione cattolica forieri di una visione "estetico-etica" che da un lato si connota come uno spazio di libertà e di rivolta, non assoggettata alla posizione ufficiale della Chiesa, dall'altro lato ha superato la rivendicazione squisitamente letteraria di Barbey D'Aurevilly quale teorico del romanzo cattolico con la celebre prefazione del 1865 al romanzo *Une vieille maîtresse* (1851).<sup>4</sup>

Proprio come delle voci profetiche, nella loro modestia e insicurezza sia Donissan sia il curato d'Ambricourt sembrano rispecchiare i personaggi biblici veterotestamentari eletti da Dio ma che si sentono inadeguati rispetto alla missione che Dio ha in serbo per loro, come Mosè, Geremia, Gedeone, Isaia.<sup>5</sup> L'iniziazione al sacerdozio di Donissan e del curato d'Ambricourt in larga misura sembra ricalcare lo schema biblico del "racconto di vocazione e missione" sviluppato intorno ai seguenti "elementi tipici", come spiega Marco Settembrini:

[...] una teofania, un'obiezione da parte del chiamato, un segno di conferma da parte di Dio, una missione. Il Signore prende

---

<sup>4</sup> Si veda Gugelot 2020 e Labouret 2020.

<sup>5</sup> Sentendosi inadeguato, Mosè si opporrà per cinque volte alla chiamata di Dio (cfr. Es 3,11; 3,13; 4,1; 4,10; 4,13). Nel suo caso, viene proprio sottolineato il suo impaccio con l'eloquio: "Perdona, Signore, io non sono un buon parlatore; non lo sono stato né ieri né ieri l'altro e neppure da quando tu hai cominciato a parlare al tuo servo, ma sono impacciato di bocca e di lingua" (Es 4,10). Anche Geremia si sente inadatto proprio perché ritiene di non saper parlare in quanto giovane: "Ahimé, Signore Dio! Ecco, io non so parlare, perché sono giovane" (Ger 1,6). A sua volta Gedeone, come racconta il libro dei Giudici, è incredulo ed esitante di fronte alla chiamata profetica: "Perdona, mio signore: come salverò Israele? Ecco, la mia famiglia è la più povera di Manasse e io sono il più piccolo nella casa di mio padre" (Gdc 6,15). Infine, anche Isaia risponde alla chiamata con ritrosia: "Ohimè! Io sono perduto, perché un uomo dalle labbra impure io sono e in mezzo a un popolo dalle labbra impure io abito; eppure i miei occhi hanno visto il re, il Signore degli eserciti" (Is 6,5).

l'iniziativa, l'uomo oppone resistenza poiché quanto gli si prospetta travalica le sue aspettative. Quindi Dio gli mostra la sua determinazione ad allacciare un rapporto di familiarità. La vocazione si traduce in missione, perché conoscere Yhwh significa conoscere il Dio del proprio popolo. Aprirsi a lui varrà, prima o poi, ad aprirsi al suo popolo, nella consapevolezza di essere un fratello (Settembrini 2012:1692).

La seduzione del divino viene tematizzata nella Bibbia nella "lunga catena di persone chiamate, sedotte, sequestrate da Dio: da Saul a Geremia, Ezechiele, Osea..." (Salmann 2004: 104) e trova la sua sintesi più eloquente nel libro di Geremia in cui il profeta si duole proferendo i celebri versetti: "Tu mi ha sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai fatto violenza e hai prevalso" (Geremia 20,7). Verosimilmente possiamo considerare i libri citati dell'antico Testamento come gli ipotesti, fra gli altri, del *Journal d'un curé de campagne*.

Come i personaggi biblici, il curato d'Ambricourt incarna un paradosso: sebbene umile e modesto diventa una figura eccezionale. Esattamente come previsto per Donissan in *Sous le soleil de Satan*, in particolare nella scena dell'incontro tra il prete e Mouchette sul sentiero che conduce al castello del marchese di Cadignan, il curato d'Ambricourt, infatti, scopre di essere dotato del dono della chiarezza. Il sovrannaturale, da non confondersi con il fantastico, s'intreccia così con il realismo, insinuandosi nelle pieghe della quotidianità scandita dalla mediocrità dei parrochiani sprofondati nella noia e nella meschinità.

Tuttavia, paradossalmente, proprio perché la figura del curato – come in generale tutti i preti creati da Bernanos – non costituisce un carattere o un personaggio stereotipato bensì, osiamo dire, un'essenza complessa, essa si trova comunque irretita, suo malgrado, nel gioco della seduzione amorosa e nel ruolo della vittima. Ciò crea un'aura di ambiguità che rende la narrazione e il personaggio più sfaccettato.

L'allusione alla seduzione amorosa che il curato subisce ha come protagonista Séraphita,<sup>6</sup> la bambina che nelle lezioni di catechismo si distingue per il suo zelo cosicché il curato un giorno manifesta il suo compiacimento, nella sacrestia, appoggiando le mani sulle spalle della bambina (“J’ai posé sans y penser les deux mains sur ses épaules” [210]). Da quel momento le altre bambine, che avevano spiato la scena, considerano Séraphita la “chouchoute du curé” (213), con la complicità di Séraphita stessa che, infatuata del prete, assume nei suoi confronti dei comportamenti già da donna (“des mines de vraie femme” [210]), cercando di sedurre il curato che, come commenta Monique Gosse-*lin-Noat*, “est conduit à méditer sur l’impureté des enfants” (110). Se, da un lato, questi episodi appaiono efficaci dal punto di vista romanzesco, dall’altro ci sembra che l’obiettivo dell’autore sia quello di denunciare la pervasività del male che non lascia indenni neppure i bambini presi in questa rete di seduzione agita, di menzogne e perfino calunnie. In questo caso, nell’ottica di *Bernanos*, la seduzione è quella del demonio, altro tema dal quale l’autore è ossessionato. Ma nel duello tra il bene e il male i personaggi non sono intrappolati in ruoli rigidi e tipizzanti, come dimostra l’evoluzione di Séraphita che, verso la fine del romanzo, si riscatta assumendo la parte della buona Samaritana.

Ma veniamo alla scena in cui il curato si reca al castello dalla contessa dopo che Chantal, in confessione, gli ha rivelato che il padre tradisce la madre con la governante e che entrambi i genitori sono d’accordo nell’allontanare la figlia da casa. Chantal è gelosissima del padre e, allo stesso tempo, ha un rapporto feroce con la madre. Del resto, la contessa ha dei buoni motivi per odiare la figlia, in quanto la ritiene responsabile della morte del fi-

---

<sup>6</sup> Il nome del personaggio è un esplicito tributo a Balzac, uno degli autori prediletti da *Bernanos* nella sua giovinezza.

glietto. Ma, soprattutto, il curato ha capito che la ragazzina, per disperazione, è sul punto di compiere un gesto estremo.

L'incontro tra il curato e la contessa si connota come una confessione sacramentale, sebbene avvenga al di fuori di un luogo sacro e non sia quello lo scopo dichiarato dell'incontro. Ne rispetta il rituale sia connotandosi come una scena enunciativa con al centro l'*aveu* ovvero la rivelazione di un segreto sia attraverso le formule assolutorie finali: "Soyez donc en paix, ma fille [...] et je l'ai bénie" (326), come annota il curato nel suo diario. È un dialogo, inoltre, che contempla al suo interno la preghiera, proprio come prescrive il rituale della penitenza. Per sancire definitivamente che si è trattato di una confessione sacramentale, poche pagine oltre il curato scrive: "La femme que je venais d'absoudre" (347). Questa cornice rituale della confessione non è anodina rispetto alla questione della seduzione, se è vero che, come scrive Jean Baudrillard, "la séduction est de l'ordre du rituel" (1979: 37) e all'interno di questo rituale il segreto gioca un ruolo cruciale. Come afferma sempre Baudrillard, il segreto "est une forme initiatique, implosive: on y entre, mais on ne saurait en sortir" (1979: 110).

La confessione di un segreto – spiega Michel de Certeau – crea un legame indissolubile tra chi l'ha svelato e il destinatario: "[...] le secret noue, par des liens illocutoires, les personnages qui le chassent, le gardent ou le dévoilent; il est le centre de la toile d'araignée que tissent autour de lui des amoureux, des traîtres, des jaloux, des simulateurs ou des exhibitionnistes. Le caché organise un réseau social" (1982: 133). In questa prospettiva, il segreto è tutto consegnato all'enunciazione, attraverso la quale esso "repousse, attire ou lie des interlocuteurs; il vise un destinataire et il agit sur lui" (de Certeau 1982: 133). Come tra due innamorati, la confessione della contessa produce un'intimità di cui il curato si fa gelosamente il custode: "Je lui ai fait promettre de ne rapporter à personne ce qui s'était passé entre

nous, m'engageant à observer moi-même un silence absolu" (326). La complicità con la donna lo spinge perfino a mentire ai suoi superiori, pur di non infrangere la segretezza della confessione. Una confessione sacramentale che, però, non viene riconosciuta come tale dai superiori del curato che, anzi, cercano di screditarlo proprio a partire dal fatto che egli non è il confessore ufficiale della contessa:

Bref, j'ai répondu à M. le chanoine que Mme la comtesse avait manifesté le désir de voir se rétablir l'entente parmi les membres de sa famille. «Vraiment ? a-t-il dit sèchement. Étiez-vous son confesseur, monsieur le curé ? – Non» Je dois avouer que son ton m'agaçait un peu. «Je crois qu'elle était prête à paraître devant Dieu», ai-je ajouté. Il m'a regardé d'un air étrange (330-331).

Il curato d'Ambricourt, dunque, penetra nella rete dei segreti di famiglia della contessa che gli rivela la responsabilità di Chantal nella morte dell'adorato figlioletto<sup>7</sup> e non nasconde di essersi chiusa, da allora, nell'odio nei confronti della figlia e nell'indifferenza nei confronti dei tradimenti del marito. Ma il vero segreto che traluce da questa confessione consiste nella perdita della fede dopo il terribile lutto che aveva dovuto sopportare.

L'incontro viene narrato da più punti di vista, quindi narrato e rinarrato, creando una polifonia narrativa che, anch'essa, permette di accostare la scrittura di Bernanos a quella di Dostoevskij nel solco degli studi di Michail Bachtin sul romanzo polifonico dello scrittore russo (Bachtin 1968 e 2002). In quest'ottica, la confessione appare come un'enunciazione per definizione allocutoria, in quanto essa presuppone necessariamente un destinatario e il romanzo tutto, sotto forma di diario, si configura come una scrittura allocutoria.

---

<sup>7</sup> Il motivo della morte di un bambino conosce celebri declinazioni letterarie a cominciare da Manzoni, Camus e, ancora una volta, Dostoevskij.

Le battute tra i vari personaggi vengono riportate dal curato nel suo diario alla forma diretta andando a realizzare, secondo Monique Gosselin-Noat, “une stichomythie particulièrement dramatique” (2015: 176) ma contemporaneamente quelle battute rappresentano una parola postuma filtrata attraverso la scrittura del diario che aggiunge dettagli descrittivi e riflessioni; infine, il lettore apprende che Chantal, la figlia della contessa, ha ascoltato di nascosto la conversazione e l’ha riportata falsandola: secondo il racconto di Chantal, infatti, il curato avrebbe costretto la madre a gettare nel fuoco il medaglione contenente la ciocca di capelli del figlio defunto. In realtà il lettore ha già appreso che la contessa deliberatamente ha gettato quel medaglione nel fuoco, al punto che il curato si è ferito il braccio nel tentativo di recuperarlo. Ma il racconto di Chantal è tanto più significativo per noi quanto più sembra restituire una scena di seduzione amorosa: non solo la madre avrebbe ceduto compiendo un atto costretto dall’uomo ma Chantal aggiunge che la madre era apparsa ai suoi occhi come trasfigurata:

Tout à coup sa figure est devenue si... si douce! À ce moment, je vous ai haï. Oh! Je ne crois pas beaucoup plus aux miracles qu’aux revenants, mais je connaissais ma mère, peut-être! Elle se souciait autant des belles phrases qu’un poisson d’une pomme. Avez-vous un secret, oui ou non? (391).

Chantal attribuisce al curato un potere persuasivo tale da rendere la madre arrendevole alla sua volontà. Non solo, ma riferirà che la madre era in stato di agitazione e di disordine, insinuando il dubbio sulla vera natura di quella conversazione.

L’ombra gettata dalla figlia viene rafforzata dal ritrovamento accidentale, questa volta da parte del conte, della lettera che la contessa aveva recapitato al prete subito dopo il loro incontro, nella quale non lasciava più dubbi sulla sua conversione. La missiva, in quanto oggetto, sigilla la confidenza instauratasi tra il curato e la contessa, come il medaglione recapitato insieme alla lettera.

I due personaggi, ormai, non si scambiano più solo delle parole ma anche degli oggetti profondamente connotati affettivamente.

All'inizio dell'incontro il curato appariva goffo, alla ricerca di un pretesto per farsi annunciare dalla contessa. "Que dire?" si chiede, "Nous sommes entrés dans une petite pièce qui fait suite à la salle de réception. Elle m'a désigné un siège, je ne le voyais pas, elle a fini par le pousser elle-même jusqu'à moi. Ma lâcheté m'a fait honte. «Je viens vous parler de mademoiselle votre fille», ai-je dit" (306-307).

Di fronte all'aria di sufficienza e di sfida della contessa, il curato ricorre a delle metafore (il servo, l'attizzatoio del camino) per ritrarre se stesso in una posizione d'inferiorità e questa costituisce di per sé una strategia persuasiva perché, come argomenta Baudrillard, la seduzione non è una prova di poteri e di segni forti; al contrario, è attraverso la nostra fragilità che seduciamo. È la nostra vulnerabilità che conferisce potenza alla seduzione (1979: 115). Essa diventa un gioco che trova innanzitutto nel linguaggio il proprio strumento; è attraverso il linguaggio che il curato riesce ad aprirsi un varco e a rilanciare la conversazione con la contessa. Ma, come scrive sempre Baudrillard, "la séduction est ce qui ôte au discours son sens et le détourne de sa vérité" (1979: 77). Le parole che d'un tratto il curato proferisce – "Ne la poussez pas au désespoir, ai-je dit, Dieu le défend" (307-308) – sembrano lasciar affiorare un discorso latente che sfugge al controllo del soggetto parlante, proprio secondo la logica della seduzione: "le sens d'un discours n'a jamais séduit personne" (1979: 78). Il curato ha chiaramente la percezione di essere guidato da una presenza invisibile: "Les paroles que je venais de prononcer me frappaient de stupeur. Elles étaient si loin de ma pensée, un quart d'heure plus tôt! Et je sentais bien aussi qu'elles étaient irréparables, que je devrais aller jusqu'au bout [...] Comment ai-je eu l'audace de parler ainsi?" (308).

Come nel discorso mistico, la parola assurge a epifania del divino e il curato diventa lo strumento attraverso il quale la fede eser-

cita la propria seduzione sulla contessa. Nella sua umiltà, “le prêtre est gouverné par une autorité souveraine qui lui vient d’ailleurs” (Malraux 2016: 792). Nel discorso del curato, la breccia e il muro invisibile diventano metafore della conoscenza perché restituiscono la dialettica tra la superficie e la faglia (Renard 1993). La contessa accoglie quella lacerazione, quella breccia e ciò prelude alla sua trasformazione ovvero alla conversione: “Il me semblait qu’une main mystérieuse venait d’ouvrir une brèche dans on ne sait quelle muraille invisible, et la paix rentrait de toutes parts, prenait majestueusement son niveau, une paix inconnue de la terre, la douce paix des morts, ainsi qu’une eau profonde” (323-324).

Le armi del prete, secondo Max Milner, sono “une dialectique persuasive qui s’exprime tantôt par tirades ardentes, tantôt par des répliques brèves et dramatiques” (1989: 227) come la sentenza “L’enfer, Madame, c’est de ne plus aimer” (319).<sup>8</sup> Il curato non si serve di vere e proprie argomentazioni organiche, il suo discorso procede per enunciati lapidari, sentenziosi. Commenta Milner: “C’est son angoisse, son affolement, sa tendance à se jeter en avant à la manière d’un timide, qui constituent ses atouts les plus précieux, puisqu’ils poussent l’ennemi à se découvrir, comme devant un adversaire sans conséquence” (1989: 227). Ma, commenta sempre Milner, non appena Bernanos si accorge di aver attribuito al suo personaggio dei discorsi troppo brillanti, ecco che gli fa precisare di averli pronunciati goffamente: “Je suis sûr de les avoir prononcés si maladroitement, si gauchement qu’ils devaient paraître ridicules. J’étais brisé” (319).

Tuttavia, affinché la persuasione del curato sia efficace, le parole non bastano, ed è a questo punto che l’autore soccorre il proprio personaggio facendo entrare in gioco degli elementi ex-

---

<sup>8</sup> Questa frase è un’eco dostoevskiana, si veda nel romanzo *I Fratelli Karamazov* la frase proferita dallo starec Zosima: “Che cos’è l’inferno? La sofferenza di non poter più amare” (Dostoevskij 2005: 427).

traverbali che, come un *deus ex machina*, determinano una svolta nella narrazione. Di contro all'inadeguatezza del linguaggio verbale, "le corps devient tout entier langage signifiant" (Monique Gosselin-Noat 2015: 148): "À ce moment, Dieu m'a aidé: j'ai senti tout à coup une larme sur ma joue. Une seule larme, comme on en voit sur le visage des moribonds, à l'extrême limite de leurs misères. Elle regardait cette larme couler" (319). Secondo Milner è a causa di quella lacrima che la contessa comincia a intravedere l'abisso nel quale ella si dibatte perché la reazione del prete porta a compimento il transfer tra il figlio morto e il curato che agli occhi della donna incarna *l'esprit d'enfance* ed è questo *esprit d'enfance* a rendere possibile la sua conversione. Come scriverà nella lettera: "Le souvenir désespéré d'un petit enfant me tenait éloignée de tout, dans une solitude effrayante, et il me semble qu'un autre enfant m'a tirée de cette solitude" (327).

La contessa, nella quale si è già creata una crepa nel suo muro di odio nei confronti della figlia nonché nella sua mancanza di speranza, sta per cedere definitivamente. In particolare, una frase continua a lavorare dentro di lei:

"Répétez cette phrase... cette phrase sur... l'enfer, c'est de ne plus aimer. – Oui, madame. – Répétez! – L'enfer, c'est de ne plus aimer. Tant que nous sommes en vie, nous pouvons nous faire illusion, croire que nous aimons par nos propres forces, que nous aimons hors de Dieu. Mais nous ressemblons à des fous qui tendent les bras vers le reflet de la lune dans l'eau. Je vous demande pardon, j'exprime très mal ce que je pense" (325).

È a questo punto che il dialogo si trasforma in una preghiera ovvero nell'atto di penitenza con cui si chiude il sacramento della confessione:

«Que voulez-vous que je dise? – Dites: que votre règne arrive. – Que votre règne arrive! – Que votre volonté soit faite.» Elle s'est levée brusquement, la main toujours serrée contre sa poi-

trine. «Voyons, m'écriai-je, c'est une parole que vous avez répétée bien des fois, il faut maintenant la prononcer du fond du cœur. – Je n'ai jamais récité le *Pater* depuis... depuis que... D'ailleurs, vous le savez, vous savez les choses avant qu'on ne vous les dise», a-t-elle repris en haussant les épaules, et cette fois avec colère. Puis elle a fait un geste dont je n'ai compris le sens que plus tard. Son front était luisant de sueur. «Je ne peux pas, gémit-elle, il me semble que je le perds deux fois. – Le règne dont vous venez de souhaiter l'avènement est aussi le vôtre et le sien. – Alors que ce règne arrive!» (325).

Dopo l'estenuante faccia a faccia – corpo a corpo – col prete è a lui che la donna si arrende (“Je me rends à vous”). In una replica precedente del dialogo il curato aveva detto: “on ne marchand pas avec le bon Dieu, il faut se rendre à lui” (323); invece, la donna sottolinea di essere stata convertita da lui nella sua essenza squisitamente umana; il suo ravvedimento passa attraverso un discorso incarnato nelle parole, nei gesti e nel corpo del curato, esattamente come era avvenuto a Mouchette dopo l'incontro con Donissan:

Son regard s'est levé sur le mien, et nous sommes restés ainsi quelques secondes, puis elle m'a dit: «c'est à vous que je me rends. – À moi! – Oui, à vous. J'ai offensé Dieu, j'ai dû le haïr. Oui je crois maintenant que je serais morte avec cette haine dans le cœur. Mais je ne me rends qu'à vous. – Je suis un trop pauvre homme. C'est comme si vous déposiez une pièce d'or dans une main percée. – Il y a une heure, ma vie me paraissait bien en ordre, chaque chose à sa place, et vous n'y avez rien laissé debout, rien (325).

Nella missiva che la contessa fa recapitare al curato la sera stessa del loro incontro, viene sottolineato l'atto performativo del curato: “Je me demande ce que vous avez fait, comment vous l'avez fait” (327); “[...] la paix que j'ai reçue de vous” (328).

In ultima analisi, se la morte del curato sarà funzionale alla conclusione del romanzo, la morte dell'eroina, invece, sembra funzionale alla continuazione della narrazione. Avendo appreso la morte

della contessa, il curato si rimprovera di non aver compreso che un incontro come quello non avrebbe potuto avere domani: “Comment n’ai-je pas deviné qu’un tel jour serait sans lendemain, que nous nous étions affrontés tous les deux à l’extrême limite de ce monde visible, au bord du gouffre de lumière? Que n’y sommes-nous tombés ensemble!” (331). Il curato, sedotto da Dio, seduce a sua volta la contessa, coinvolgendola in una logica che non è già più terrena: “Il n’y a pas un royaume des vivants et un royaume des morts, il n’y a que le royaume de Dieu, vivants ou morts, et nous sommes dedans” (323), parole che appaiono seduttive proprio perché trasgrediscono la razionalità e il senso comune. La morte della contessa prelude alla morte del curato ma, prima che quest’ultima possa compiersi, egli deve assumere sino in fondo la propria *passione*. Il dialogo tra il curato e la contessa non è altro, infatti, che “une scène de sacrifice, liée à l’essence du christianisme” (Malraux 2016: 792-793).

#### Riferimenti bibliografici

- N. Aude, *Les aveux imaginaires. Scénographie de la confession dans le roman*, Lyon, ENS éditions, 2022.
- J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [1962, 1975], tr. it. C. Villata, Genova, Marietti, 1987.
- M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], tr. it. G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968 e 2002.
- J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979.
- G. Bernanos, *Journal d’un curé de campagne* [1936], in Id., *Œuvres romanesques complètes*, II, Paris, Gallimard, 2015.
- , *Sous le soleil de Satan* [1926], in Id., *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, 2015.
- M. de Certeau, *La fable mystique, I. XVI-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov* [1879], tr. it. A. Villa, Torino, Einaudi, 2005.

- M. Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, Paris, Pierre Guillaume De Roux, 2015.
- F. Gugelot, *La messe est dite. Le prêtre et la littérature d'inspiration catholique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- F. Gugelot, "Témoin ou prophète, la double figure de l'écrivain catholique", in C. Auroy – O. Gallet – D. Labouret – A. Préta-de Beaufort (éds), *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 249-266.
- L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], tr. it. G. V. Distefano, Roma, Armando, 2011.
- D. Labouret, "Conclusion. L'écrivain catholique existe-t-il ?", in C. Auroy – O. Gallet – D. Labouret – A. Préta-de Beaufort (éds), *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 387-403.
- A. Malraux, *Préface au «Journal d'un curé de campagne» de Georges Bernanos* [1974], *La condition humaine et autres écrits*, Paris, Gallimard, 2016: 782-793.
- M. Milner, *Georges Bernanos*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- D. Pister (éd.), *L'image du prêtre dans la littérature classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, (*Actes du colloque organisé par le Centre «Michel Baude – Littérature et spiritualité» de l'Université de Metz, 20-21 novembre 1998*), Bern-Francfort, Peter Lang, 2001.
- G. Ravasi – B. Maggioni, *La Bibbia*, Milano, San Paolo, 2012.
- P. Renard, "La brèche, l'arche, la cicatrice", in C. Ambroise – J. Sgard (éds), *De la fêlure à la fracture. Hommage à Philippe Renard*, Grenoble, ELLUG, 1993: 273-283.
- K. Robinot-Serveau, *Les Romans de Bernanos. Métamorphose de la transcendance*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- E. Salmann, "Vocazione, amore, violenza", in E. Ronchi (a cura di), *Divina seduzione. Storie di conversione: Paolo, Pacomio, Agostino, Ignazio*, Milano, Paoline, 2004: 103-108.
- M. Settembrini (a cura di), *Libro di Isaia* in *La Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012.