



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

MICHELA GARDINI

**Strategie del segreto nel romanzo di Jules Barbey d'Aurevilly
*Un prêtre marié***

Forme del segreto

La polisemia che caratterizza il romanzo di Jules Barbey d'Aurevilly *Un prêtre marié* apre il testo a molteplici interpretazioni tracciando altrettanti percorsi di senso. Può essere letto come un romanzo ekphrastico a partire dal ruolo cruciale che vi occupa il motivo del ritratto dipinto,¹ oppure come un romanzo religioso² in ragione del personaggio di Calixte per il quale l'autore si ispirò alle figure di celebri mistiche, oppure sotto il segno del sonnambulismo nella cornice degli studi ottocenteschi sul magnetismo,³ ma anche, più in generale, come un romanzo manifesto dell'antimodernità del suo autore. Tuttavia, nessuna di queste interpretazioni satura la ricchezza del testo aurevilliano che non cessa di sollecitare il lettore, come se custodisse gelosamente il proprio segreto. La riflessione metaletteraria sul segreto del testo ha appassionato i critici che ci hanno lasciato pagine magistrali al riguardo,⁴ dimostrando il legame intrinseco tra la creazione letteraria e il suo enigma, da cui deriva l'insaturabilità dell'interpretazione. "Credevo aver strappato [all'opera] tutti i suoi significati e tutte le sue strutture – scrive Jean Rousset a proposito del lavoro del critico letterario –, devo constatare che mi manca qualcosa, che una parte del segreto resta sepolta dietro di me, in

1 Si veda sul tema il saggio di Michela Gardini (2019).

2 Rimandiamo all'articolo di Pascale Auraix-Jonchière (2002) dedicato all'intreccio tra estetica e religione.

3 Si veda l'articolo di Émilie Sermadiras (2018).

4 Tzvetan Todorov (1971); Jean Rousset (1962); Jacques Derrida (1993).

questo libro che richiudo, in questo quadro da cui mi allontano” (Rousset 1962: 23). In questa stessa ottica Jacques Derrida nel 1993, nelle pagine di *Passioni*, conferisce al segreto del testo il potere di appassionare il lettore, di tenerlo “col fiato sospeso”:

C'è nella letteratura, nel segreto *esemplare* della letteratura, una possibilità di dire tutto senza toccare il segreto. Quando tutte le ipotesi sono permesse, senza fondo e all'infinito, sul senso di un testo o le intenzioni finali di un autore di cui la persona non è più rappresentata se non rappresentata da un personaggio o da un narratore, attraverso una frase poetica o fittizia in grado di distaccarsi per di più dalla loro sorgente presunta e di restare così *in segreto*; quando non c'è persino più senso a decidere di un segreto dietro la superficie di una manifestazione testuale [...]; quando è l'appello di questo segreto che pertanto rinvia all'altro o ad altra cosa; quando è ciò persino che tiene la nostra passione col fiato sospeso e ci fa dipendere dall'altro: allora il segreto ci appassiona (Derrida 1993: 123-124).

Le parole di Derrida ci riportano alla mente la riflessione che fu già di Michel de Certeau che, parlando del desiderio intellettuale sempre in bilico tra un *voler sapere* e un *voler nascondere*, attribuì al segreto una valenza erotica: “il segreto introduce un'erotica nel campo della conoscenza. Appassiona il discorso del sapere” (De Certeau 1982: 108). Esso, continua De Certeau, “è la condizione di un'ermeneutica”, proprio perché non può sussistere “nessuna interpretazione se non si suppone qualcosa di nascosto da decifrare nel segno” (De Certeau 1982: 109).

Costruito intorno alle due polarità del peccato e della riparazione, della dannazione e del sacrificio di sé, il romanzo di Barbey d'Aurevilly trova nella cifra del segreto uno dei sigilli che lo caratterizza nella sua interezza. Ora, metaletterariamente, come lacuna intrinseca della narrazione se, come scrive Nicola Gardini, “il testo è un organismo che trascende la sua propria apparenza o consistenza materiale” e “il lettore lo fa agire oltre i limiti della scrittura e, a sua volta, è attraversato dalla voce nascosta del testo” (Nicola Gardini 2014: 33-34), ora come strategia enunciativa che regola i rapporti tra i personaggi nonché come strategia narrativa. Di pagina in pa-

gina il segreto viene tematizzato dando corpo a una costellazione di declinazioni articolate intorno alla dialettica tra menzogna e verità, occultamento e svelamento, negazione e confessione. Proprio la dialettica tra ciò che è nascosto e ciò che è esibito suscita la curiosità del lettore o, meglio, il suo desiderio, come commenta Guiomar Hautcoeur:

Nella misura in cui esso designa ciò che si dissimula, ciò che viene sottratto alla vista o alla conoscenza altrui – un luogo, una lettera, un pensiero, un sentimento – il segreto designa se non un oggetto almeno un contenuto. Ma se è vero che esso anela a vivere nell'oscurità, il segreto è anche ciò che si rivela, volontariamente o inavvertitamente, ciò che traspare in un gesto o si costruisce nella parola: qualunque sia la forma che lo svela, il segreto ha a che fare con i segni, con il leggibile e, ancor più, con il desiderio di scoprirli, o con il bisogno di interpretarli (2019).⁵

La lettura stessa, dunque, trova nel segreto uno stimolo, la propria ragion d'essere, innescando l'azione interpretativa. A immagine del castello in cui è ambientata la vicenda di *Un prêtre marié*, in stato di abbandono come simboleggiano le ragnatele che coprono le superfici degli specchi, il segreto trova nella tela di ragno la metafora del suo farsi, un universo trappola nel quale restano imprigionati i personaggi. L'immagine del velo, sebbene, come vedremo, evocata nel testo, non basta da sola a rappresentare tutte le declinazioni del segreto presenti nel romanzo e si intreccia a sua volta con le altre componenti che ne costituiscono la trama.

Pubblicato nel 1865 dopo essere apparso a puntate nelle pagine del *Pays* dal 6 luglio al 15 ottobre 1864, la prima idea del romanzo risale al 1855, come si evince dalle *Lettres à Trebutien*, contemporaneamente, quindi, alla composizione del romanzo *Le Chevalier des Touches*. Inizialmente intitolato *Le Château des Soufflets* e avente, in questa prima fase, come unico protagonista Sombreval, il romanzo finisce per accordare progressivamente sempre maggior spazio al personaggio di Calixte nonché a quello di Néel, il giovane che di lei si innamora. “L'idea del libro è la grande idea cristiana dell'e-

.....
5 La traduzione è di chi scrive.

spiazione” scrive Barbey in una lettera all’amico Trebutien del 16 settembre 1855, e proprio Calixte è eletta a incarnarne la tesi. Se il personaggio di Sombrevail in quanto apostata si riferisce alla storia vera di M. Lebon, di cui Barbey aveva sicuramente ascoltato il racconto,⁶ il personaggio di Calixte, invece, d’invenzione, si ispira a Santa Teresa d’Avila e a Catherine Emmerich,⁷ entrambe figure mistiche alle quali l’autore anela di fare assomigliare la propria eroina, come dimostrano tutte le scene che raccontano le visioni di Calixte e, più in generale, l’afflato mistico ed estatico del personaggio.⁸

Il ritratto di Calixte racchiuso in un medaglione si configura già in apertura di romanzo, nella cornice della narrazione, come uno scrigno che racchiude il segreto dell’intera vicenda oltre che del personaggio, fungendo da potente motore narrativo a partire proprio dal desiderio del racconto, dell’affabulazione: “Divorato dalle stesse curiosità che sentivo anch’io volle allora sollevare questa fascia rossa che doveva restare per l’eternità sulla fronte del ritratto, quella fascia che forse era tinta di sangue [...]” (Barbey d’Aureville 1865: 880)⁹ afferma il primo narratore a proposito del secondo narratore,

.....
6 Jacques Petit, nell’edizione della Pléiade delle opere di Barbey d’Aureville da lui curata (1964), ricostruisce la cronologia della storia di M. Lebon, “il prete sposato” che, dopo aver comprato la terra e il castello di Quesnoy, morì a Parigi verso il 1830. I dettagli della vicenda saranno raccontati, a sua volta, dall’abate Lerosey, nel 1894, nella sua *Histoire de l’abbaye bénédictine de Saint-Sauveur-le Vicomte*. Come Jacques Petit afferma, la sua storia faceva sicuramente parte dei ricordi d’infanzia di Barbey il quale, tuttavia, ne cambia l’epilogo: mentre Lebon, alla fine della sua vita, ritrova la fede, nel caso di Sombrevail la sua presunta riconversione sarà soltanto, come vedremo, un’impostura, ciò che conferisce tragicità al personaggio.

7 Autrice della *Douloureuse Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, che Barbey recensisce con entusiasmo (*Le Pays*, 17 ottobre 1860), Anne-Catherine Emmerich (1774-1824) prese i voti come suora agostiniana nel convento di Agnetenberg a Dülmen. Il poeta Clemens Brentano trascrisse il racconto delle sue esperienze mistiche, che fu pubblicato in tre volumi, comprendenti, oltre alla *Douloureuse Passion* (1833), anche *La Vie de la Vierge Marie* (1852) e *La Vie de Notre-Seigneur et Sauveur Jésus-Christ* (1858-1860).

8 Le figure delle mistiche esercitano un fascino importante su molti scrittori francesi tra la seconda metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento. Al riguardo si vedano Lydie Parisse (2012), Carole Auroy, Aude Préta-de Beaufort, Jean-Michel Wittmann (2018) e Michela Gardini (2016).

9 La traduzione è di chi scrive. D’ora in avanti i riferimenti testuali al romanzo

Rollon Langrune, il cui racconto viene metaforicamente paragonato a uno svelamento, al gesto di sollevare la fascia rossa che cinge la fronte di Calixte, celando il suo segreto. La fascia rossa, come un velo, nasconde la croce impressa dalla nascita sulla sua fronte e iscritta anche nel suo nome, in quella lettera “x” che si fa segno della sua *passio*, “la croce disprezzata, tradita, rovesciata dall’empietà del prete” (894). Ma quella fascia facente funzione di velo sembra alludere anche a quell’altro segreto che verrà svelato molto più tardi, ovvero la sua ordinazione come suora carmelitana. La storia di Calixte, la “figlia del prete” si intreccia sin da subito con quella del padre, il “prete sposato”. Inviato dal vescovo a Parigi, nell’anno stesso della Rivoluzione, per una “missione segreta” (890), Sombrevail scopre la passione per la chimica e perde la fede. Da quel momento la sua vita si impregna di verità celate e di imposture, a cominciare dal matrimonio contratto tenendo all’oscuro la promessa sposa dei voti che aveva preso: “Nessuna casualità rivelò il segreto dell’apostata che, del resto, aveva preso tutte le precauzioni e mentito alla fidanzata così come aveva mentito a suo padre” (893). Ma avendo scoperto il segreto del marito, la giovane donna muore di dolore dopo aver messo al mondo la piccola e fragile Calixte.

Forme della confessione

Educata dal padre, Calixte ignora tutto della religione, sinché non si prenderà cura di lei l’abate Hugon. Sotto la sua guida Calixte scopre la dimensione del divino e diventa una fervente cattolica.¹⁰ Sombrevail, benché convintamente ateo, non ostacola l’abate Hugon, per paura che egli sveli alla figlia il suo segreto, cioè di essere “il prete sposato”. Calixte, dunque, ignora la colpa paterna sino al giorno della sua prima comunione, quando l’abate decide di rivelarle la ve-

.....
riporteranno solo il numero di pagina, con riferimento all’edizione della Pléiade riportata in bibliografia.

10 L’analogia con Ursule Mirouët, nel romanzo omonimo di Balzac (1841), è evidente; tuttavia il trattamento sia della materia religiosa sia di quella scientifica con riferimento al magnetismo, nonché la poetica stessa differiscono profondamente nei due romanzi.

rità. A partire da quel momento “crucele e supremo”, Calixte cela dentro di sé un “segreto spavento di suo padre” e Sombreval intuisce, da certi fremiti e ritrosie della figlia, che “l’abate Hugon aveva detto tutto” (901). Messa a parte dell’apostasia del padre, Calixte, già frutto del peccato, sceglie deliberatamente di farsi figura cristiana assumendo su di sé la colpa del padre.

L’analisi lessicale del romanzo evidenzia l’uso ossessivamente ricorrente delle parole “segreto” e “rivelazione” al punto da costituire il principio strutturante dell’intera narrazione, che appare scandita da non detti, verità taciute, menzogne e poi rilanciata da confessioni e rivelazioni. L’esclamazione di Sombreval, ormai verso la fine del romanzo, quando, schiacciato da una vita di imposture e di menzogne, sente il bisogno di confessare il suo ultimo segreto a Néel, e cioè il fatto di aver mentito sulla sua recente riconversione, al fine di rendere la figlia felice e soprattutto libera dalla colpa, conferisce alla confessione una funzione narrativa cruciale: “Ho avuto bisogno di dirvi un segreto che mi avrebbe divorato, se avessi continuato a custodirlo dentro di me! Ah! La Chiesa! La Chiesa! – fece egli ancora. Una delle cose più vere che essa abbia visto, è la confessione!” (1111). Sombreval, deicida e ateo, sembra riconoscere alla confessione non tanto una funzione liberatoria quanto piuttosto un potere necessitante. Come scrive Derrida a commento dell’opera di Sant’Agostino: “L’atto della *confessio* non si riduce ad informare e nemmeno ad insegnare. [...] Si tratta di fare la verità (*veritatem facere*): ciò non significa svelare, informare sull’ordine della ragione e sull’ordine della conoscenza” (Derrida 1993: 20). Di fatto, nell’economia del romanzo, la confessione si configura come un atto che uccide. “È la vostra terribile rivelazione che mi ha uccisa” (1188) dirà Calixte all’abate Méautis, riattivando la memoria intertestuale di quell’altro celebre *aveu* letterario, contenuto nella *Princesse de Clèves*, il romanzo di Madame de La Fayette interamente costruito “sulla dialettica del *caché* e del *dévoilé*” (Didier 1972: 301), con la celebre confessione di Madame de Clèves al marito che ne morirà. Nondimeno, la confessione alimenta a sua volta la serie infinita dei segreti, attraverso quella che, seppur rivisitata nella prospettiva sacrilega di Sombreval, si colloca nella pratica cristiana del segreto

confessionale. E, infatti, il giovane Néel, destinatario suo malgrado della confessione di Sombreval, sente tutto il peso di quella segretezza di cui è diventato a sua volta il depositario. L’inquietudine e l’abbattimento lo pervadono:

Quando Néel lasciò Sombreval alla Sangsurière e riprese il cammino del Quesnay, era abbattuto e inquieto. L’abbattimento era causato dalla rivelazione che gli aveva fatto Sombreval, e l’inquietudine dalla necessità di mostrare davanti a Calixte uno sguardo sino a quel momento aperto e che ora avrebbe dovuto abbassare. Adesso, infatti, avrebbe dovuto nascondere un pensiero che non avrebbe più potuto condividere con colei che aveva la sua vita, e questo pensiero sarebbe stato crudele (1111-1112).

Essere il destinatario di un segreto rende complici, come sperimenta Néel, che tuttavia sopporta di portare il peso della “folgorante confessione” di Sombreval, “questo segreto del padre che era costretto a mantenere ... come aveva mantenuto il segreto della figlia” (1142). Néel, infatti, aveva ricevuto una duplice confidenza, del padre e della figlia. Quest’ultima gli rivela di non poter ricambiare il suo amore e di poterlo amare solo fraternamente, avendo preso, segretamente dal padre, i voti religiosi: “[...] vi dico ciò che tengo nascosto persino a mio padre. Sono carmelitana” (994). Padre e figlia nascondono entrambi, dunque, – seppur con finalità diverse – di aver preso i voti. Essi vivono completamente avvolti nella dimensione del segreto che, lo ricordiamo, etimologicamente significa “separato”, “tenuto in disparte”. Sono personaggi chiusi in loro stessi, in disparte, in quel castello di Quesnay che, separato dal resto del villaggio, appare come la metafora architettonica dei loro misteri. Soltanto nei momenti di confessione, nei quali scelgono deliberatamente i destinatari delle loro rivelazioni, essi tessono la trama della tela di ragno che, come una trappola, non darà via di scampo agli altri personaggi. Come afferma De Certeau, “[...] il segreto anoda, mediante legami illocutori, i personaggi che ne vanno in caccia, lo custodiscono o lo svelano; è il centro della tela di ragno che gli tessono intorno innamorati, traditori, gelosi, simulatori o esibizionisti. Il nascosto organizza una trama sociale” (De Certeau 1982:107). In

questa prospettiva, esso è tutto consegnato all'enunciazione, attraverso la quale esso "respinge, attrae o lega gli interlocutori; mira a un destinatario e agisce su di lui" (ivi: 108).

Il segreto rende compartecipi anche Sombreval e la Malgaigne, un altro personaggio solo all'apparenza secondario. In realtà, come commenta Jacques Petit, la Malgaigne è "il personaggio più pittoresco del romanzo" (Petit 1964: 1430), nonché la depositaria della religiosità popolare nella dimensione del sovrannaturale e del magico, elevandosi a "personificazione della Fatalità" (ibidem), come dimostrano le sue premonizioni funeste che percorrono il romanzo nella sua interezza. L'uccisione della Gamase da parte di Sombreval, il quale non può sopportare che la donna, nella sua malvagia follia, oltraggi il nome della figlia, avviene sotto gli occhi della Malgaigne che, come una voce fuori campo, appare fatalmente legata al destino di Sombreval:

[...] Nessuno oltre a me e a te saprà il segreto di questa morte repentina. È destino, madre mia, che tra noi due ci siano sempre dei segreti!
-Veramente! Rispose la donna, pensierosa. La mia vita è legata a doppio nodo con la tua, Jeannotin! (1074).

Ma sarà proprio la Malgaigne a rivelare all'abate Méautis l'ultima menzogna di Sombreval, perché, come griderà lei stessa, ormai non si tratta più di Sombreval, né di Calixte, né di Néel, bensì è giunto il momento di spezzare quella rete di menzogne ("toile de menteries") che oltraggia Dio e non può che condurre alla dannazione. Toccherà quindi al padre spirituale della fanciulla, l'abate Méautis, che nella sua funzione di guida ha sostituito l'abate Hugon, rivelare a Calixte la terribile e del tutto inattesa verità sulla presunta riconversione di Sombreval, fornendo così drammaticamente la spiegazione dell'evento sovrannaturale che si era prodotto, allorquando Calixte ebbe la visione del crocefisso sanguinante, segno divino di una colpa umana. "Siete veramente sicura – così le si rivolge l'abate – che vostro padre si sia sinceramente riconvertito a Dio?" (1176). Dopo aver insinuato il dubbio e di fronte all'ingenuità della ragazza, l'abate "allora, con un'impetuosità inaudita [...] le raccontò tutto". I non detti e tutte le verità taciute sino a quel momento lasciano il posto

alla confessione di Méautis, sovrabbondante, smisurata, scomposta, incauta e crudele al punto da determinare la crisi irreversibile di Calixte, preludio della sua morte. La confessione, intesa come lo svelamento della verità, lungo tutto il romanzo assume la connotazione di un atto fatale, persino crudele, comportando sistematicamente la morte dei personaggi a cui è rivolta.

La menzogna di Sombreval da Barbey d'Aurevilly a Magritte

La verità senza omissioni rivelata da Méautis si contrappone alle menzogne con le quali Sombreval ha fornito alla figlia frammenti del racconto della sua vita. È una scelta di campo: da una parte la verità, per definizione senza argini, non negoziabile, oppure dall'altra parte la menzogna con i suoi calcoli e le sue tattiche. La riflessione di Sombreval sulla menzogna, nel dialogo con Néel, merita di essere riportata:

Credete che io non abbia sofferto? Credete che la decisione che ho preso non mi sia risultata crudele? Una menzogna che finirà solo con me! Ma bisognava salvare Calixte, e a questo prezzo la salvo! C'era bisogno di questo perché la bassezza di una menzogna non ripugnasse al vecchio Sombreval! Credete, voi che mi conoscete, che io sia fatto per la menzogna, che sia tagliato per l'ipocrisia?
Ma ci sono persone che hanno vissuto dieci anni, venti, trent'anni con la maschera sigillata da dei carnefici sulla loro faccia schiacciata e che non hanno smesso di respirare là sotto con la testardaggine dell'odio o il vigore del coraggio, e io, io che non ho nemmeno dieci anni da vivere, non potrei sopportare il peso di una maschera sul mio volto e sulla mia vita dalla mia stessa volontà e tutto ciò per salvare mia figlia! Per vederla sorridere! Per vederla rassicurata, guarita, in forma, sposata, magari con un bambino in braccio, e dirmi: "Padre, sono felice e sei tu che mi hai reso la felicità!" Ah Néel – continuò, con il viso in fiamme – per tutto questo, che cos'è una menzogna? (1109).

Legato a Sombreval da una duplice confessione, e cioè da un lato l'inganno sulla sua riconversione, dall'altro le voci degli abitanti del villaggio sul presunto legame incestuoso tra padre e figlia, Néel si sente oppresso dalla responsabilità delle rivelazioni ricevute e, or-

mai prigioniero nella tela del ragno, per amore di Calixte sceglie di schierarsi dalla parte dell'omissione e della menzogna parteggiando per Sombreval, "quell'ipocrita sublime e spaventoso di cui lui solo conosceva il segreto" (1122): "Mi rendo conto che bisogna che la inganni anch'io! Ma, signore, perché io, che non possiedo né la vostra miscredenza né la vostra forza, perché mi avete legato alla vostra menzogna per mezzo di questa confidenza straziante che non vi avevo chiesto? ..." (1110-1111). Il segreto è una rete nella quale si resta impigliati, non come un velo che si può sollevare bensì come un nodo indissolubile.

Sombreval si staglia nel romanzo come una figura della dannazione, avente come unico dio la propria figlia, per la quale è stato disposto a recitare la commedia della fede e alla quale, morta, rivolge la sua ultima tragica confessione:

Figlia mia! [...] te ne verrai via con me! Non ti lascerò al loro Dio. Tu sarai soltanto mia, perché io ti ho fatta con il mio sangue, con la mia vita, con il mio spirito, con tutto il mio essere! Il loro Dio! il loro Creatore! Io sono il tuo unico padre... Io non ci credevo al loro Dio, ma poiché tu ci credevi, ho fatto come se ci credessi anch'io. Ho mentito! Per te ho recitato questa commedia da cui tutti sono stati ingannati, talmente la recitavo bene perché la recitavo per te! Sarei invecchiato e sarei morto portando il fardello dell'ipocrisia sulla mia anima! Avrei messo sotto i tuoi piedi adorati, come vi ho messo il mio cuore, questa testa che non crede più e che non ha mai potuto credere, da quando sono uscito da questa vita da prete nella quale, da giovane, mi sentivo soffocare.

E sarei morto facendo credere a tutti che ero un santo, e per farti piangere meno, figlia mia!... Ma sei morta! E io respingo con orrore questa commedia, che aveva senso soltanto perché la recitavo per te! E torno ad essere ciò che ero! Torno ad essere il Sombreval che non ha mai avuto altro Dio all'infuori di te! (1219).

Per sua stessa ammissione recitante una commedia, Sombreval indossa una maschera. La finzione nella finzione di cui si fa interprete lo trasforma in un personaggio metaromanzesco che, per la sua natura, racchiude in sé il segreto della creazione letteraria. Al di fuori della "commedia", il personaggio di Sombreval si sgretola, non ha più ragione di esistere, sancendo in tal modo, con la sua uscita

di scena, la fine del romanzo. Anche Néel, accettando di custodire il segreto di Sombreval, viene irretito nelle maglie della finzione e della menzogna, dalla quale si illude di liberarsi rendendo all'abate "confidenza per confidenza": "Egli uscì da questa sfera di menzogna che lo soffocava. Respirò fuori da quella maschera nella quale era obbligato a vivere, persino accanto a Calixte [...]" (1182). In realtà, proprio come per Sombreval, quella maschera esibisce il vero volto del personaggio, che ha bisogno del segreto per vivere. Non si può amare Calixte al di fuori della tela di ragno del segreto: la distruzione di quella tela non potrà che produrre l'epilogo tragico del romanzo. Proprio questo aspetto, al contempo istrionico e misterioso, che caratterizza in maniera totalizzante il personaggio di Sombreval, rappresenta per noi la chiave di accesso ai quadri che René Magritte realizzò a partire dal 1960 e che intitolò *Le prêtre marié*, con un'evidente citazione del romanzo di Barbey d'Aureville. Come è noto, Magritte amava spesso intitolare i suoi quadri ispirandosi a opere letterarie,¹¹ con l'esplicita intenzione di sorprendere lo spettatore, come spiegò nell'intervista realizzata da Max-Pol Fouchet per il programma *Terres des Arts* del 1967.¹² Nel caso dell'opera intitolata *Le prêtre marié*, del 1961 [Fig. 1], raffigurante due mele verdi parzialmente nascoste da una maschera, lo spettatore si trova spiazzato, non trovando una corrispondenza immediata tra il titolo e l'immagine. Sappiamo che nell'immaginario di Magritte la mela è un soggetto ricorrente, un "oggetto" di per sé anodino ma rispetto al quale il pittore "procede per dissociazione", secondo l'analisi di Michel Foucault, rompendo i legami di referenzialità tra la pittura e la realtà o, sempre in termini foucaultiani, tra somiglianza e affer-

11 Si veda Jean-Baptiste Pisano, "L'innommable peinture de Monsieur Magritte" paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, L'innommable peinture de Monsieur Magritte, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=580>. Oltre a *Le prêtre marié*, Pisano cita i seguenti esempi : *Les rêveries du promeneur solitaire* (1926), *Les liaisons dangereuses* (1926), *La philosophie dans le boudoir* (1947), *La Légende des siècles* (1950), *La géante* (1929), *Les fleurs du mal* (1946), *Les affinités électives* (1933), *Eloge de la dialectique* (1936), *Le domaine d'Arnheim* (1938), *L'île au trésor* (1948), *Les Misanthropes* (1955), *La légende dorée* (1958), *Le prêtre marié* (1960), *La folie Almayer* (1968).

12 <https://www.youtube.com/watch?v=wVdF2ssLeN4>.



Fig. 1
René Magritte (1961), *Le prêtre marié*, collezione privata.

mazione (Foucault 1973: 63). Nel caso specifico del *Prêtre marié*, inoltre, non si tratta di un'opera isolata. Se non si può parlare di una vera e propria serie, tuttavia diverse opere costituiscono delle variazioni sul tema e con il medesimo titolo. Possiamo ricordare almeno un'altra versione dipinta ad acquerello e un'altra ancora, sempre con il medesimo titolo, raffigurante un'unica mela. Questa versione, di fatto, risale al 1960, quindi precede di un anno la versione del 1961 con al centro due mele e destinata a fissarsi maggiormente nell'immaginario. Infine, una serie di sculture, dal titolo *Le prêtre marié*, che l'artista progettò nell'anno stesso della sua morte, nel 1967, e che furono realizzate postume. L'avvicinamento alla scultura da parte di Magritte, infatti, è molto tarda e viene sempre concepita come la trasposizione plastica di quadri precedenti. Precisamente, Magritte seleziona soltanto otto soggetti, tra cui *Le prêtre marié*, di cui disegna il progetto e plasma i modelli in cera, che verranno tradotti in bronzo soltanto dopo la sua morte.¹³

Come spiega Magritte stesso durante l'intervista a Max-Pol Fouchet, in realtà, in un'accezione squisitamente surrealista, la corrispondenza tra la titolazione e l'immagine esiste ma è nascosta, non è né razionale né logica, perché appartiene piuttosto all'ordine della po-

13 Cfr. Domenico Quaranta (2011: 62).



Fig. 2
Prospetto per *Rhétorique*, n. 1, pubblicazione prevista per maggio 1961.

esia. In quest'ottica, risulta particolarmente significativo il fatto che la riproduzione di *Il prete sposato* figuri sul prospetto del primo numero della rivista *Rhétorique*, in uscita per maggio 1961 [Fig. 2], sul quale campeggia la seguente frase: "Il mistero non è una fra le possibilità del reale. Il mistero è ciò che è assolutamente necessario perché esista un reale",¹⁴ tratta da una lettera di Magritte indirizzata a Bosmans databile fra il 29 luglio e il 13 agosto 1959.¹⁵ Alludendo al mistero e alle sue maschere, sia con questa frase sia con il quadro, si direbbe che Magritte riassume l'essenza del romanzo di Barbey.

14 Si veda René Magritte (2005), *Scritti*. Volume secondo (a cura di André Blavier), Abscondita, Milano, 156.

15 Magritte collaborò assiduamente con *Rhétorique*, rivista surrealista belga, di proprietà di André Bosmans.

Trame intertestuali: la lettura come fabbrica del segreto del testo

Dopo la sua ultima confessione, portando con sé il cadavere dissotterrato di Calixte, Sombreval corre verso lo stagno incontro alla morte. Come il lettore aveva appreso sin dalle prime pagine del romanzo, lo stagno di Quesnay, “oscuro” e “tragico”, “aveva i suoi misteri” (884), esattamente come i personaggi e come quel medaglione che, ritrovato sul fondo dello stagno, chiude circolarmente la narrazione che aveva preso avvio proprio dall’immagine dipinta di Calixte. Come in una *mise en abyme*, l’immagine ritrovata di Calixte offre al lettore il testo con tutti i suoi segreti, facendosi al contempo preludio del processo interpretativo.

Il personaggio di Calixte, pervicacemente consegnato alla rinuncia e, come tale, squisitamente decadente, non può non ricordare Alissa, l’eroina del romanzo che André Gide pubblicò nel 1909 con il titolo *La porta stretta*.¹⁶ In entrambi i casi gli autori narrano delle storie d’amore impedito, destinate all’impossibilità, a una proibizione derivanti da un segreto: nel caso di Calixte i voti presi di nascosto, nel caso di Alissa il piano escogitato dalla ragazza dopo aver scoperto il segreto della sorella Juliette, e cioè il suo innamoramento per Jérôme, ciò che spinge Alissa al sacrificio del suo stesso amore per il cugino perché, come lei stessa proferisce: “noi non siamo nati per la felicità” (Gide 2008: 211), intendendo che la loro meta, la loro “porta stretta” non può essere l’amore, bensì “la santità” (Gide 2008: 211). Entrambi i romanzi sembrano riprodurre, con la medesima modalità, la stessa strategia rinunciataria e sacrificale delle rispettive eroine: Alissa offre Juliette a Jérôme così come Calixte offre Bernardine a Néel. Allora, forse, il segreto più recondito del testo, in entrambi i casi, risiede in questa irrealizzabilità che sembra riflettere l’amore casto e impossibile rispettivamente di Gide per la cugina Madeleine e di Barbey per la baronessa De Bouglon, “l’Angelo Bianco” che, secondo l’analisi di Jacques Petit, esercitò una doppia influenza: come

.....
 16 Definiamo *La porta stretta* un romanzo, pur sapendo che Gide riteneva di aver scritto un unico romanzo, *I falsari* (1925), chiamando le altre sue opere di finzione in prosa *soties* o *réçits*.

modello per Calixte ma anche come ispirazione per l’amore tra Calixte e Néel che rispecchierebbe il legame tra Barbey e la baronessa (Petit 1962: 1419).

Le analogie tra i due romanzi riguardano anche altri snodi narrativi. Da una parte Calixte vuole spiare la colpa paterna, dall’altra, specularmente, Alissa, avendo scoperto l’adulterio della madre, sembra voler anche lei spiare la colpa, in questo caso, materna. Gli intrecci tra i due romanzi, infine, sembrano riguardare la struttura narrativa stessa: Barbey consegna al lettore un racconto retrospettivo; similmente, Gide affida al lettore la confessione postuma di Alissa, contenuta nel suo *Journal*, sino a quel momento tenuto segreto. In realtà, entrambe le narrazioni a ritroso sono rivolte ai narratori interni del romanzo che, quindi, sono al contempo, rispettivamente, ascoltatore e lettore. L’atto della lettura e con essa l’esegesi del testo si rivela intrinseca al testo che la contiene *en abyme*.

La fitta rete delle trame intertestuali rappresenta il segreto perpetuo del romanzo, prodotto dal lettore stesso che, leggendolo, convoca Gide, Magritte, Balzac, Madame de La Fayette, la letteratura mistica e moltissimi altri autori se è vero che, come scrive Julia Kristeva, “la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un’altra parola (testo)” (Kristeva 1969: 145).

Dal segreto come velo al segreto come tela di ragno, le strategie messe in atto nel romanzo di Barbey d’Aureville si ricongiungono con la teoria di Roland Barthes che spinge la riflessione sull’intertestualità sino a formulare il passaggio dall’immagine del testo come “voile” all’immagine del testo come “toile”, teorizzando l’atto interpretativo non più come svelamento alla ricerca della verità, bensì come attivazione della rete intertestuale che apre a una pluralità di percorsi di senso approdando a quello che egli definisce “il testo infinito” (Barthes 1973: 102):

Testo vuol dire *Tessuto*; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l’idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si

disfa, simile a un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela (Barthes 1973: 124).

La metafora della "toile", ora rete ora ragnatela, evocata nella riflessione sia di Michel De Certeau sia di Roland Barthes, sembra restituire efficacemente il meccanismo del segreto nel romanzo di Barbey d'Aurevilly, spostando significativamente l'attenzione da una concezione del segreto come un oggetto nascosto, velato, a una concezione del segreto come rete, intreccio indistricabile che si palesa su un piano tematico, testuale, metaletterario e che a ogni lettura si rinnova.

BIBLIOGRAFIA

- AURAIJ-JONCHÈRE P. (2002), "Esthétique romanesque et aspirations religieuses chez Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié* (1864)", in J. Wagner (dir.) (2002), *Roman et religion en France (1713-1866)*, Honoré Champion, Paris, pp. 193-205.
- AUROY C., PRÉTA-DE BEAUFORT A., WITTMANN J.-M., sous la direction de, (2018), *Roman mystique, mystiques romanesques aux XX^e et XXI^e siècles*, Classiques Garnier, Paris.
- BARBEY D'AUREVILLY J. (1865), *Un Prêtre marié*, in *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Jacques Petit, (1964), vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1860), *La Douleureuse Passion de N.-S. Jésus-Christ. Vie de N.-S. Jésus-Christ. Vie de la Sainte Vierge, par la sœur Emmerich, traduites par M. l'abbé Cazalès (chez Ambroise Bray)*, Le Pays, 17 octobre 1860, in GLAUDES P., dir., (2016), *Barbey d'Aurevilly journaliste. Articles et chroniques*, Flammarion, Paris.
- BARTHES R. (1973), *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, tr. it. di Lidia Lonzi e Carlo Ossola in *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (1999), Einaudi, Torino.
- DE CERTEAU M. (1982), *Fable mystique XVI-XVII siècle*, Gallimard, Paris, tr. it. di Silvano Facioni, *Fabula mistica XI-XVII secolo* (2008), Jaca Book, Milano.
- DERRIDA J. (1993), *Khōra, Passions, Sauf le nom*, Éditions Galilée, Paris, tr. it. di Francesco Garritano, *Il segreto del nome. Chora, Passioni, Salvo il nome* (1997), Jaca Book, Milano.
- FOUCAULT M. (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Saint-Clément-la-Rivière, tr. it. di Roberto Rossi, *Questo non è una pipa* (1988), SE Studio Editoriale, Milano.
- GARDINI M. (2019), *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*, Mimesis, Milano-Udine.
- Ead. (2016), "Les Décadents et les femmes mystiques", in BARSTAD G., KNUTSEN K. P. (edited by) *States of Decadence*, vol. II, Cambridge, Scholars Publishing, Cambridge, p. 50-61.

- GARDINI N. (2014), *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.
- GIDE A. (1909), *La porte étroite*, tr. it. di Vanna Sanna, *L'immoralista. La porta stretta* (2008), Garzanti, Milano.
- HAUTCOEUR G. (2019), *Roman et secret. Essai sur la lecture à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Classiques Garnier, Paris.
- KRISTEVA J. (1969), *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, tr. it. di Piero Ricci, *Σημειωτική. Recherche per una semanalisi* (1978), Feltrinelli, Milano.
- LA FAYETTE Madame (1678), *La Princesse de Clèves*, commentaires de Béatrice Didier (1972), Le Livre de Poche, Paris.
- MAGRITTE R. (2001), *Écrits complets*, Flammarion, Paris, tr. it. di Libero Sosio, *Scritti* (2005), 2 voll., a cura di André Blavier, *Abscondita*, Milano.
- PARISSE L. (2012), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Classiques Garnier, Paris.
- PISANO J.-B., "L'innommable peinture de Monsieur Magritte" paru dans *Ci-Dit*, Communications du IVe Ci-dit, L'innommable peinture de Monsieur Magritte, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=580>.
- QUARANTA D. (2011), "La vita e l'arte", in *Magritte*, Rizzoli-Skira, Milano, p. 21-65.
- ROUSSET J. (1962), *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris, tr. it. di Franco Giaccone, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel* (1976), Einaudi, Torino.
- SERMADIRAS É. (2018), "Barbey et le somnambulisme. Le cas d'Un prêtre marié", in *Cahiers de littérature française*, 2018, n° 17, *Littérature et magnétisme* (sous la direction de Pierre Glaudes et Francesca Pagani), pp. 81-97.
- TODOROV T. (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, tr. it. di Elisabetta Ceciarelli, *La poetica della prosa. Le leggi del racconto* (1989), Theoria, Roma-Napoli.