

## POETICA DI FLANNERY O' CONNOR\*

Un conveniente punto di partenza per l'analisi che vogliamo intraprendere ci è offerto da un passo dei saggi di Flannery O'Connor — forse il più noto, quello, comunque, al quale hanno fatto più spesso ricorso i critici per illustrare la poetica della scrittrice, di cui in effetti esso contiene i motivi salienti:

I see from the standpoint of Christian orthodoxy. This means that for me the meaning of life is centered in our Redemption by Christ and that what I see in the world I see in its relation to that. I don't think that this is a position that can be taken halfway or one that is particularly easy in these times to make transparent in fiction<sup>1</sup>.

Degna di nota ci sembra innanzi tutto la dichiarazione iniziale — « I see from the standpoint of Christian orthodoxy » — così esplicita e categorica: tale avrebbe potuto non essere, riteniamo, se la O'Connor non avesse sentito la necessità di definire la propria posizione di scrittrice in seno, o piuttosto, di fronte a una cultura nella quale (come leggiamo poco oltre nella stessa pagina) ella sentiva prevalere « the secular belief that there is no cause . . . for Redemption in the actual life we live ». E sarà proprio un raffronto tra le due affermazioni a gettar luce sulla convinzione che la O'Connor esprime

\* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nella Università di Pisa.

1. « The Fiction Writer and His Country » in *The Living Novel: A Symposium* a cura di G. HICKS (New York, 1957), p. 152 e ora ristampato in *Mystery and Manners* (New York, 1969), il volume postumo a cura di SALLY e ROBERT FITZGERALD che raccoglie una scelta di saggi, articoli e conferenze della O'Connor (pp. 25-35).

a chiusura del passo: non essere, cioè, la sua « a position . . . particularly easy in these times to make transparent in fiction ».

*These times . . .* sono tempi che danno sempre più credito all'annuncio portato quasi un secolo fa da un filosofo, dell'avvenuta morte di Dio, tempi in cui uno spirito religioso può sentir pervasa d'incredulità l'aria stessa che respira<sup>2</sup>. Lungo è stato il cammino che ha condotto a tale esito, coincidendo in gran parte con il corso della cultura occidentale degli ultimi quattrocento anni, e non è certo nostro compito ripercorrerlo, sia pure cursoriamente. Ma a volerne indicare due tappe almeno, fondamentali, bisognerà ricordare dapprima, agli inizi dei tempi moderni, lo sviluppo della scienza, che, accertando il reale assetto dell'universo, revocava in dubbio la certezza di una posizione privilegiata accordata all'uomo al centro di quello, ed enunciando le leggi alle quali obbedisce la molteplicità dei fenomeni naturali, contribuiva a screditare nelle menti quella « legge di gravità », valida nella fisica « spirituale » di un universo indubitabilmente pensato come « creato », per cui ogni creatura aspira a raggiungere la sua quiete nel luogo assegnatole dal Creatore; poi, nell'epoca di cui i nostri giorni sono parte, le scoperte scientifiche e i progressi in ogni tecnica, che nel breve giro di due secoli hanno portato una modificazione nei rapporti tra l'uomo e il suo ambiente, più profonda di qualsiasi altra avvenuta nei precedenti millenni. Una modificazione in seguito alla quale non solo la percezione della natura o il valore del tempo e dello spazio sono radicalmente cambiati, ma l'immagine stessa che l'uomo ha di sé: sempre più orgoglioso delle proprie capacità demiurgiche e fiducioso nelle facoltà della propria mente, l'uomo moderno è venuto dimostrandosi sempre più restio a quel sentimento di *religione* che, nel riconoscimento di una intrinseca limitatezza, faceva nascere nell'uomo del passato il bisogno di qualcosa trascendente i suoi limiti. Ma ora la trascendenza appare sempre più una super-

2. È la O'Connor che in una lettera a John Hawkes (da questo citata nell'articolo « Flannery O'Connor's Devil », *Sewanee Review*, LXX (estate 1962), p. 397) parla di un « conflict between an attraction for the Holy and the disbelief in it that we breathe in with the air of the times ».

stizione di menti non ancora illuminate dalla luce del sapere positivo.

Nella sua complessità e nella vastità della sua portata, il fenomeno equivale a una vera e propria mutazione culturale. Ciò è quanto si può avvertire nelle parole di uno storico delle religioni<sup>3</sup>, che ci forniscono pure un termine adeguato a definirla: « l'originalità dell'uomo moderno, la sua novità rispetto alle società tradizionali, consiste proprio . . . nel suo desiderio di vivere in un cosmo essenzialmente *desacralizzato* ». Nel quadro di tale « desacralizzazione » del reale, al di là della sfera puramente naturale entro cui restano contenuti i suoi valori e le sue aspirazioni, l'uomo moderno è poco disposto a riconoscere la presenza di un « Mistero », inteso quale categoria ontologica: tutt'al più egli sarà pronto ad ammettere l'esistenza di « misteri », ma solo come fronte destinato a retrocedere davanti all'incalzare incessante della sua conoscenza. Conoscenza scientifica che si allarga nell'universo in direzione del sempre più grande come del sempre più piccolo, e il cui valore è direttamente proporzionale alla sua traducibilità in numeri, misure e formule: che anche l'universo abbia un « Creatore » — quello che il Libro Sapienziale loda perché « omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti » (*Sap.* 11.21) — è un'idea che la scienza esclude delle sue premesse. E gli effetti della « desacralizzazione » si manifestano anche nella svalutazione che subisce la nozione di « peccato », ridotta a una posizione sempre più periferica in coscienze sempre più mondanizzate. Mentre, da una parte, la psicoanalisi arriva a considerare il senso del peccato un disturbo della mente, un « complesso » di colpa, di cui conviene cercare di liberarsi, dall'altra, è la realtà stessa del peccato che l'uomo moderno sembra voler negare, quando ogni sua azione esprime la sua esclusiva e totale fiducia in sé ed egli mostra, nelle sue scelte, di sentirsi responsabile non più tanto verso comandamenti di origine divina quanto verso norme stabilite da società umane.

3. MIRCEA ELIADE in *Naissances mystiques, Essai sur quelques types d'initiation*, Parigi, 1959.

Ma per coloro, come Flannery O'Connor, per i quali « the meaning of life is centered in our Redemption by Christ », negare la realtà del peccato sarà proprio il più grave peccato che l'uomo moderno possa commettere — un peccato di superbia, sostanzialmente, come quello originale. Dagli eventi narrati nella Genesi (che un Cristiano ovviamente considererà non una suggestiva mitologia ma la verace e sacra storia dell'origine del mondo e dell'uomo) risulta chiara la causa della depravazione umana: quando Adamo peccò, fu la stessa natura umana che « peccò *tota* nel seme suo ». Il dono di giustizia in virtù del quale, prima del peccato originale, l'uomo era perfettamente sottomesso e unito al suo Creatore, era un dono fatto da Dio non alla persona di Adamo, ma alla natura umana in Adamo; pertanto, quando Adamo peccò, aspirando ad innalzarsi all'altezza di Dio, le conseguenze del peccato non lui soltanto investirono, ma la natura umana tutta. Come, senza il peccato, la giustizia originale (mediante cui l'uomo realizzava il fine per il quale era stato creato, cioè la beatitudine, consistente nella diretta visione di Dio) si sarebbe naturalmente trasmessa a tutta l'umanità, così, a causa del peccato, l'umanità fu privata di quel prezioso dono divino: la natura umana decadde a una dolorosa condizione in cui il divorzio da Dio, il disordine interiore dell'anima, la corruzione della morte sostituivano la primitiva perfezione, e nulla di questa poteva riacquistarsi senza la debita riparazione del peccato. Ma a ciò le limitate facoltà umane non sarebbero mai state sufficienti: soltanto da Dio poteva esser compiuto un atto di umiltà capace di espiare il velleitario atto di superbia di Adamo. E Dio lo compì, con quella suprema prova del Suo amore per l'uomo che fu l'Incarnazione. Fu per redimere l'umanità dal peccato che Cristo discese in terra e si umiliò a morire sulla Croce, risorgendo, quindi, e ascendendo al Cielo, affinché l'uomo potesse riunirsi a Dio.

Non quella originale — che era un dono fatto alla natura umana e che nella sua perfezione sarà totalmente riacquistata solo alla fine dei tempi quando anche la carne risorgerà (di ciò è sicura garanzia la Resurrezione di Cristo) — ma una giustizia personale (accessibile, cioè, a singole persone) è ora alla

portata dell'uomo: per mezzo di Cristo, conformandosi allo schema di discesa-ascesa da Lui stabilito, la raggiunge chiunque si sollevi dalla propria natura peccaminosa e si liberi dal peso dei peccati personali. Tale processo, noto in teologia come *iustificatio impii* e fondamentale esperienza per ogni uomo sollecito della salvezza eterna, non sarebbe stato possibile senza la Redenzione operata da Cristo. Nel grande dramma di peccato e salvezza che è la vita umana nella concezione cristiana, la Redenzione è davvero il momento cruciale: pertanto, che per Flannery O'Connor il significato della vita s'incontri nella Redenzione, che proprio alla Redenzione ella faccia riferimento nel professarsi scrittrice cristiana, è un fatto molto indicativo della profondità della sua consapevolezza religiosa. E quando subito dopo aggiunge « what I see in the world, I see in its relation to that [i.e., our Redemption by Christ] », ciò che ella afferma è la perenne attualità e necessità di quel supremo atto di Misericordia e Giustizia divina. L'Avvento di Cristo, infatti, non è soltanto un avvenimento storico e, in quanto tale, irripetibile. Ad esso la teologia riconosce due altre dimensioni: oltre a quella nel futuro, quando alla fine dei tempi Cristo verrà trionfante a giudicare i vivi e i morti, quella nel presente, ogni volta che Cristo discende nell'anima individuale. Questo è il mistero della Presenza di Dio nel Suo mondo, presenza nella natura della Grazia, discesa a recare il necessario e salutare aiuto a chiunque assenta in umiltà a riconoscere il limite inerente alla propria condizione umana e dunque una sua esclusiva dipendenza da Dio; un assenso che l'individuo è libero di dare o negare, in quanto la sola limitazione che il Dio della religione cristiana ha posto alla Sua onnipotenza consiste nel lasciare all'uomo la libera scelta di volere o meno la Sua volontà, la libertà di essere arbitro della propria salvezza o dannazione.

Per mezzo dell'esposizione, sia pure schematica, della dottrina della Redenzione, abbiamo richiamato alla mente alcuni punti fondamentali che è necessario avere presenti dal momento che ci stiamo occupando di una scrittrice che possedeva, come sappiamo, una notevolissima cultura teologica e della cui opera Cristo può in certo senso dirsi il vero protagonista; inol-

tre, grazie alla consapevolezza acquisita, possiamo ora meglio comprendere perché, nel passo da cui abbiamo preso le mosse, la O'Connor si dichiara convinta che la sua non è « position that can be taken halfway ».

Ma nello stesso passo c'è da notare anche il ricorrere in senso metaforico (a denotare l'atto con il quale lo scrittore si pone in contatto con il mondo), di quel verbo « to see », così importante nel lessico della O'Connor<sup>4</sup>: « vedere », « visione » sono invero concetti cardinali nella sua riflessione, e anche se la loro matrice può additarsi nell'idea di Conrad che la narrativa ha a che fare essenzialmente con il mondo visibile e che il compito del narratore è di vedere e far vedere, pure interessanti e originali sono gli sviluppi che essi presentano negli scritti dell'autrice georgiana. Eccola allora, in un altro saggio, affermare che « for the writer of fiction everything has its testing point in the eye, an organ which involves the whole personality and as much of the world as can be got into it », e dopo aver ricordato un aforisma del teologo tedesco Romano Guardini secondo cui « the roots of the eyes are in the heart », concludere dicendo: « in any case for the Catholic these roots stretch far into the depths of mystery »<sup>5</sup>.

Per la O'Connor, il mistero è una realtà rinvenibile al cuore di ogni situazione o vicenda umana: è l'esperienza in serbo per chi, spingendo lo sguardo al fondo di un qualsiasi aspetto dell'esistenza, deve accorgersi che tutte le possibili spiegazioni offertene dalla ragione non possono essere esau-

4. Si ricordi, ad esempio, l'avvertimento che la O'Connor dà in una lettera a una aspirante scrittrice (v. Suor Mary-Alice, O. P., « My Mentor, Flannery O'Connor », *Saturday Review*, 29 maggio 1965, p. 24): « I think the first thing you need to realize about fiction is that what the writer does when he writes a story is to try to see an action or a series of actions, clearly. The word Key is see... he wants to see it himself clearly and make the reader see it clearly »; e significativo è pure l'accenno a Conrad contenuto poco più oltre nella stessa lettera: « Conrad said that his aim as an artist was to render the highest possible justice to the created universe. This is the way the fiction writer works for God - By making us see God's creation... ».

5. « The Church and the Fiction Writer » in *America* XCVI (30 marzo 1957) p. 733 e ora raccolto in *Mystery and Manners*, cit., pp. 143-53, donde sono desunte le nostre successive citazioni.

rienti, poiché la vita di troppo eccede nella sua complessità le razionalizzazioni delle nostre menti difettive. Ciò che è visibile in superficie, ciò che si comprende, ha anzi valore solo in quanto conduce al mistero, perché è in questa zona insondabile per via razionale che avvengono i fatti che più contano per uno spirito religioso: l'imperscrutabile operare della Grazia, il libero atto con cui l'uomo La accetta e La respinge. Il mistero può pertanto divenire un fondamentale criterio discriminante nella poetica di una scrittrice cristiana, in quanto il narratore serio (e qui, come spesso altrove, sotto la indicazione impersonale la O'Connor sta alludendo a se stessa) non riterrà abbastanza ampia da meritare la sua attenzione quella storia che possa essere *completamente* spiegata dalla plausibile motivazione dei personaggi, o dalla credibile mimesi di un modo di vita, o pur anche dal corretto riferimento a una data teologia. Ciò non vuol certo dire che egli non debba preoccuparsi di tali cose: ma se ne preoccuperà solo perché il significato della sua storia non comincia che a una profondità in cui quelle cose hanno esaurito la loro rilevanza. « The fiction writer presents mystery through manners, grace through nature, but when he finishes, there always has to be left over that sense of Mystery which cannot be accounted for by any human formula »<sup>6</sup>.

Il « senso di Mistero » avvertibile in un'opera è quindi garanzia della profondità della visione, e al contempo, per questa stessa ragione, condizione della presenza entro l'opera del *giudizio morale* dello scrittore, un elemento secondo la O'Connor imprescindibile nella narrativa da lei stimata più valida. Infatti, di contro a una tendenza ampiamente attestata dalla fioritura nella narrativa americana contemporanea di opere che sono semplicemente delle « case-histories », in cui cioè l'autore si limita a descrivere le esperienze e i sentimenti dei personaggi senza esprimere alcun giudizio sul loro valore, la

6. Il passo da cui abbiamo desunto la citazione e che per il resto abbiamo parafrasato (« il narratore serio... rilevanza ») è citato da Robert Fitzgerald nella sua introduzione alla raccolta postuma di novelle *Everything That Rises Must Converge* (New York, 1965, pp. xxvii-xxviii) e fa parte di una conferenza della O'Connor non pubblicata.

O'Connor sostiene che se non altro lo scrittore cristiano non potrà fare a meno di pronunciare un giudizio morale a quel riguardo<sup>7</sup>: se non formulato esplicitamente (dato che nella narrativa moderna l'autore per lo più si astiene da un diretto personale intervento nell'azione) esso sarà implicito proprio al livello più profondo raggiunto dalla visione dello scrittore, là dove, come sappiamo, i personaggi sono rappresentati in situazioni che li costringono a decisioni capitali — di vita o di morte, in senso religioso.

Convorrà infine notare che se il mistero a cui perviene la O'Connor nell'approfondire la sua visione si sostanzia di contenuti religiosi, ciò accade in maniera del tutto spontanea: si tratta di qualcosa che rientra nella sua naturale apprensione della realtà, di ciò che ella « vede » dal suo punto di vista e non di una interpretazione da lei deliberatamente apposta alla visione. Si tratta di qualcosa che bisogna accettare così come è: e perciò fin da questo punto noi lettori dovremo operare una volontaria « suspension of disbelief ». (La formula in questo caso va intesa in senso propriamente letterale!) se non vogliamo precluderci l'accesso alla sua creazione letteraria. Del resto, a chi le chiedeva se procedesse a una deliberata, forzosa elaborazione delle sue storie affinché queste presentassero la sua visione cristiana e ne provassero la validità, la stessa O'Connor rispose, — con una distinzione sottile, ma a nostro giudizio corretta: « I think the Christian view comes of itself. I deliberately set out to make it work as a legitimate piece of fiction »<sup>8</sup>.

7. Nell'intervista con C. Ross Mullins (*Jubilee*, XI, giugno-luglio 1963, p. 34) la O'Connor aveva detto: « I think the novelist does more than just show us how a man feels. I think he also makes a judgment on the value of that feeling. It may not be an overt judgment. Probably it will be sunk in the work but it is there because, in the good novel, judgment is not separated from vision ».

8. Nell'intervista con Gerard E. Sherry pubblicata in *The Critic*, XXI, giugno-luglio 1963, p. 29. In un analogo contesto di riflessioni (v. « An Interview with Flannery O'Connor and R. Penn Warren », *Vagabond* (Vanderbilt University, Nashville, Tennessee), IV, febbraio 1960, p. 24), la O'Connor aveva anche detto: « There are things you believe; they may affect your writing unconsciously ».



Alla domanda « what is a short story? » rivolta dai redattori della rivista *Esprit*, la O'Connor rispondeva:

I have been writing stories for fifteen years without a definition of one. The best I can do is tell you what a story is not. 1) It is not a joke; 2) it is not an anecdote; 3) it is not a lyric rhapsody in prose; 4) it is not a case history; 5) it is not a reported incident.

aggiungendo quindi significativamente:

It is none of these things because it has an extra dimension . . . that, I think, comes about when *the writer puts us in the middle of some human action and shows it as it is illuminated and outlined by mystery*. In every story there is some minor revelation which, no matter how funny the story may be, gives us a hint of the unknown, of death<sup>9</sup>.

Appare chiaro che più che rispondere in termini generali alla domanda rivolta, la O'Connor stava qui definendo un particolare tipo di novella: la novella capace di esprimere la sua visione; e le parole del passo che abbiamo sottolineato avallano la definizione datane da più di un critico, come di una visione che abbraccia le cose di questo mondo *sub specie aeternitatis*. Al fine di « make it work » « as a legitimate piece of fiction », il problema fondamentale per la scrittrice consisterà nell'invenzione di tecniche e di modalità strutturali che le consentano di presentare « mystery through manners, grace through nature », o, in altra formulazione, di rilevare « the presence of grace as it appears in nature »<sup>10</sup>.

Ma nel cercare le soluzioni a tale problema, la O'Connor non poteva prescindere dal tener conto del pubblico destinatario delle sue opere, un pubblico che ella sentiva per la maggior parte composto da lettori che avrebbero ben potuto considerare loro portavoce il protagonista di *Wise Blood* quando proclama: « There was no Fall because there was nothing to fall

9. « Replies to Two Questions », *Esprit* (rivista pubblicata dagli studenti dell'Università di Scranton, Pennsylvania), III (inverno 1959), p. 10.

10. « The Church and The Fiction Writer », *loc. cit.*, p. 147.

from and no Redemption because there was no Fall and no Judgement because there wasn't the first two »<sup>11</sup>.

I suoi scritti critici attestano invero ampiamente il fatto che la O'Connor era pienamente consapevole di questa ulteriore complicazione dei suoi problemi di comunicazione<sup>12</sup>, tanto che a volte si può avere addirittura l'impressione che inconsciamente ella esagerasse la distanza che separava la sua visione della realtà dalla generale comprensione da parte del pubblico. Ma pensando ai molti fraintendimenti di cui ha sofferto la sua opera, anche presso lettori che condividevano sostanzialmente il suo punto di vista religioso, si deve concludere che la O'Connor non sopravvalutava le difficoltà del suo compito quando, ad esempio, scriveva: « In these times the Catholic writer has the peculiar problem of transmitting an enlarged view of reality to a reader who not only does not accept it but is positively hostile to it »<sup>13</sup>.

Saremo in grado di comprendere ancora meglio quanto fosse importante per la O'Connor definire la situazione oggettiva di cui deve tener conto lo scrittore *with Christian concerns* per comunicare soddisfacentemente con il lettore della nostra epoca — e come a tale riguardo si sia invero ampiamente arti-

11. *Wise Blood*, in *Three by Flannery O'Connor*, Modern American Library, New York, 1964, p. 60.

12. Per una recente, chiara concezione dell'arte come comunicazione (ove non si voglia riferirsi alla formulazione contenuta nei *Principles of Literary Criticism* di I. A. Richards (trad. it., Torino, 1961, pp. 18-25), che è stata per molto tempo un polo d'attrazione per la discussione di tale problema nel mondo anglo-sassone) si veda di WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), in particolare il cap. IV « True Art Ignores The Audience », dove (p. 105) si legge: « ... at the instant when a writer exclaims to himself, 'Here is my subject!' a rhetorical aspect is contained within the conception: the subject is thought of as something that can be made public, something that can be made into a communicated work ».

Che la O'Connor non concepisse dissimilmente la natura e la funzione dell'arte, oltre che dal complesso della sua poetica, appare chiaro da una affermazione come questa: « Unless the novelist has gone utterly out of his mind, his aim is still communication and communication suggests talking inside a community » (« The Regional Writer », *Esprit*, VII (inverno 1963), pp. 31-35).

13. « The Role of the Catholic Novelist », *Greyfriar* (Siena College, Londonville, New York, VII (1964), p. 10.

colata la sua riflessione — se esaminiamo lo stesso contesto poco più oltre, là dove la scrittrice si chiede:

What happens, in the mind of the reader to those moral and allegorical and anagogical levels of meaning which the Catholic writer will see in the literal level of his work?

e risponde:

For the modern reader, moral distinctions are usually blurred in hazes of compassion; there are not enough common beliefs to make this a fit age for allegory; and as for anagogical realities, they either don't exist at all for the general reader or are taken by him to be knowable by sensation<sup>14</sup>.

Alla domanda postasi dalla O'Connor, il nostro pensiero sarà probabilmente già corso a quella nozione di « polisemia » che l'estetica medievale desumeva dalla esegesi della Sacra Scrittura per estenderla come principio informatore anche a opere il cui autore non fosse divino. Se è così, tanto meglio, poiché infatti ad essa è la stessa scrittrice a fare esplicito riferimento in altra occasione, affermando: « The short story writer particularly has to learn to read life in a way that includes the most possibilities — like the medieval commentators on Scripture, who found kinds of meaning in the literal level of the sacred text »<sup>15</sup>.

Uno scrittore cristiano, qualunque sia l'epoca a cui appartiene, in ogni aspetto della realtà umana o naturale, sembra dunque essere in grado di scorgere una pluralità di significati: si può dire, anzi, che ogni fatto per lui avvenga *significandi gratia* — come avrebbe detto S. Agostino — cioè, al fine di « significare »; e l'ultimo significato sarà sempre la volontà di Dio dalla quale ogni evento dipende. Ma non sempre uguale potrà essere il modo in cui quello scrittore rappresenterà « fatto » e « significato » nel loro nesso: molto dipenderà dall'orientamento spirituale del lettore a cui egli sa di rivolgersi. Che

14. *Ibidem*.

15. « Replies to Two Questions », *cit.*

la O'Connor avesse compreso ciò, risulta forse già abbastanza chiaro da quanto si è detto fin qui. Ma ancor più chiaro risulterà dalle ulteriori considerazioni che incontriamo procedendo nella lettura del testo che ci ha fornito i passi per le precedenti citazioni:

I am often told that the model of balance for the Catholic novelist should be Dante, who divided his territory up pretty evenly among Hell, Purgatory and Paradise. There can be no objection to this, but also there can be no reason to assume that the result of doing it in these times will give us the balanced picture that it gave in Dante's. Dante lived in the thirteenth century when that balance was achieved in the faith of his age. We live now in an age which doubts both fact and value, which is swept this way or that by momentary convictions. Instead of reflecting a balance from the world around him, the novelist now has to achieve one *from a felt balance* inside himself<sup>16</sup>.

Certo, realizzando il suo poema come racconto di un viaggio nell'aldilà « storicamente » compiuto da un uomo ancora in vita, a ragione Dante poteva — mediante l'allegoria — sperare di evocare nella mente del lettore del suo tempo la figura di quel viaggio a Dio che si compie nell'anima di qualsiasi uomo che voglia intraprenderlo, *hic et nunc*; e ciò proprio in quanto la nozione di un *itinerarium mentis ad Deum*, inteso come possibilità di salvezza accessibile a tutti i cristiani viventi, era per il lettore medievale qualcosa di familiare e indubitabile. Tra Dante e il lettore del suo tempo esistevano, in altri termini, « enough common beliefs »; un fatto questo, che interessa anche la rappresentazione dello « stato delle anime dopo la morte », come il poeta definisce il soggetto letterale dell'opera<sup>17</sup>. Potendo infatti confidare in un lettore nella cui fede era saldamente radicato il principio che dopo la morte Dio

16. « The Role of the Catholic Novelist », *cit.*, p. II.

17. *Epistola a Cangrande*, 8. Per quanto vien detto nel testo a proposito della allegoria della *Commedia* siamo debitori agli studi danteschi di Charles S. Singleton, in particolare a *Commedia: Elements of Structure* (Cambridge, Mass., 1957) e al cap. I di *Journey to Beatrice* (*ibidem*, 1958, tr. it., Bologna, 1968).

premia o castiga ciascuno secondo i suoi meriti, non nasceva per Dante alcun problema di « credibilità » nel presentare i personaggi del suo poema come esempi della Giustizia divina in atto. Ed è questo il modo in cui egli abbraccia la realtà umana in una visione *sub specie aeternitatis*.

Sulla fede religiosa del lettore del suo tempo, ben poco conto può invece fare Flannery O'Connor: come abbiamo visto, lo considera ostile alla visione della realtà che le sue opere vogliono comunicargli, e, certo, non erra, nella misura in cui tale lettore può identificarsi sia con quel tipo di uomo moderno che, intento a realizzare le sue « magnifiche sorti e progressive », rifiuta la sua parte nel dramma universale di Salvezza; sia con il credente che di Dio si è creato un'immagine a propria somiglianza, intendendo la giustizia divina in felice armonia con le proprie idiosincrasie personali.

Preclusa è pertanto a Flannery O'Connor la possibilità di tracciare tutte le tappe dell'*itinerarium ad Deum*: è un compito preliminare che a lei si impone: dare assicurazione che, per quanto strano possa sembrare, gli uomini dipendono ancora dalla « loving wrath of God », che Cristo « The Tiger » è davvero in agguato anche per i « decent godless people ». Di quel viaggio insomma, dovrà riuscire a rappresentare credibilmente i preparativi, e se non il *quid credas*, o il *quid agas*, ricordare all'uomo il *quo tendas*<sup>18</sup>.

Ancora in altre parole, e a voler usare una felice espressione di un critico, potremo dire infine che l'obiettivo perseguito dalla O'Connor, è di mostrare « the redemptive grace at work in everyday life »<sup>19</sup>.

Un pubblico così poco ricettivo — che la O'Connor ebbe a chiamare « hard of hearing » o « almost blind » — è la causa di uno dei fondamentali modi di rappresentazione dell'autrice. Lo scrittore cristiano della nostra epoca deve avere, a suo giu-

18. Nel testo si sta facendo ovviamente allusione al distico medievale « littera gesta docet, quid credas allegoria, / moralis quid agas, quo tendas anagogia ».

19. SUOR BERTRAND MEYERS, D. C., « Four Stories of Flannery O'Connor », *Thought*, XXXVII (autunno 1962), p. 411.

dizio, « the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, for the unacceptable »<sup>20</sup>, e ciò in conseguenza proprio della differenza esistente tra le sue credenze e quelle del suo pubblico. Nel passo in cui più efficacemente espone questo suo procedimento di rappresentazione, la O'Connor infatti scrive:

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which is used to seeing them as natural; and he may well be forced to take ever more *violent means* to get his vision across to this hostile audience. When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can relax a little and use more normal ways of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock — to the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures<sup>21</sup>.

Nel passo citato, vediamo per la prima volta usati dalla O'Connor, quei due termini, *grotesque* e *violent* che i critici, fin dal primo momento hanno apposto a definizione della sua arte; quanto al termine *grotesque*, nel senso che ha nella citazione, esso è dunque un mezzo per comunicare efficacemente i suoi valori a quel pubblico ostile. Ma questo non è il solo senso in cui la O'Connor usa tale termine né il solo legittimo senso in cui avrebbero dovuto usarlo i critici. Questo senso trova il suo inveramento nell'altra connotazione che il termine ha per la O'Connor, una connotazione di tipo teologico, poiché per lei, *grotesque* è la natura umana *tota* in quanto decaduta dalla sua primitiva giustizia, e su ciò non c'è possibilità di equivoci, quando, nello stesso contesto, scrive: « the problem (per lo scrittore) may well become one of finding something that is *not* grotesque », e noi possiamo star certi che per la O'Connor il non grottesco era la realtà dell'uomo redento. Si consideri inoltre, a prova della sua profondità religiosa, che per la O'Connor non solo il male nella sua intrinseca finitezza,

20. « The Fiction Writer and His Country », *loc. cit.*, p. 33.

21. *Ibidem*, pp. 33-34.

ma anche il bene che gli uomini possono compiere è *grotesque*, in quanto tale bene è compiuto nel tempo finito della vita<sup>22</sup>.

Quanto al termine *violent*, pure qui va detto che la più parte dei critici non ha compreso che anche esso deve essere inteso, per la O'Connor, in una prospettiva religiosa.

Molte delle sue opere si concludono con la morte, spesso violenta, dei personaggi. Ma, ricordando che, per la scrittrice, la morte era « brother to her imagination » e che, a suo dire, ella non poteva immaginare « a story that doesn't properly end in death or in its foreshadowings »<sup>23</sup> si avrà intanto un primo motivo per non giudicare il ricorrere della morte un morboso indulgere al macabro, la manifestazione di un gusto per il dramma a tinte forti<sup>24</sup>. E, considerando poi che cosa rappresenti la morte nella vita cristiana<sup>25</sup> (« the creative action of the Christian's life is to prepare his death in Christ »<sup>26</sup> ha anche scritto la O'Connor), come la morte possa essere per molti il solo autentico momento di verità, pochi dubbi resteranno sulla serietà di Flannery O'Connor nell'ideare il violento, letale epilogo delle sue opere.

Alla distorsione della realtà nella rappresentazione artistica deve esserci però un limite, pena l'incomprensibilità della comunicazione; e tale limite, se non oltrepassato, è stato certo

22. « Most of us have learned to be dispassionate about evil, to look it in the face and find, as often as not, our own grinning reflections with which we do not argue, but good is another matter. Few have stared at that long enough to accept the fact that his face too is grotesque, that in us good is something under construction » (nell'introduzione a *A Memoir of Mary Ann*, New York 1961, pp. 17-18 e ora in *Mystery and Manners*, cit., pp. 213-28).

23. Interv. con C. Ross Mullins, cit., p. 35.

24. Non possiamo quindi convenire con S. E. Hyman, il quale giudicava il frequente ricorrere della morte nell'opera o'connoriana: « one of her rare confusions of theology with aesthetics » (*F. O' Connor*, University of Minnesota Pamphlets on American Writers, n. 54, Minneapolis, 1966, pp. 45): la confusione è di Hyman che sembra non afferrare in questo caso, l'intrinseco nesso, a volte identità, che per la O'Connor va visto tra teologia e estetica.

25. Per alcuni teologi contemporanei che considerano la morte come apogeo della vita, v. Claude Goffré, O. P. « La mort comme nécessité et comme liberté », *La Vie Spirituelle*, CVIII (agosto-settembre 1963).

26. Introduzione a *A Memoir of Mary Ann*, loc. cit., p. 223.

pericolosamente sfiorato dalla O'Connor, nella sua prima opera, *Wise Blood*, che contiene l'apice del grottesco rispetto a tutta la posteriore produzione. Quindi, si potrà forse intendere come prova di una più matura consapevolezza quanto ella diceva in una conferenza, e cioè che il problema del narratore costretto all'uso di mezzi violenti per scuotere la torpida sensibilità del suo lettore, « will be to know how far he can distort without destroying and in order not to destroy he will have to descend far enough into himself to reach those underground springs that will give rank to his work »<sup>27</sup>.

Quale fu allora la soluzione della O'Connor al problema così limpidamente scorto? La risposta appare chiara da un confronto, anche superficiale, tra *Wise Blood* e le opere posteriori. Non può infatti in queste sfuggire all'attenzione il manifestarsi, sempre più deciso e consapevole, di una tendenza al realismo: e anche intorno a ciò ci restano lucide dichiarazioni della scrittrice, dalle quali risulta come tale preoccupazione di realismo fosse tesa al raggiungimento degli stessi obiettivi cui l'autrice tendeva attraverso il grottesco e la violenza. Infatti, « If the Catholic Writer hopes to reveal mysteries, he will have to do it by describing truthfully what he sees from where he is ». E ancora: « when fiction is made according to its nature, it should reinforce our sense of the supernatural by grounding it in concrete observable reality ».

Le misteriose operazioni della Grazia non potranno non risultare tanto più credibili quanto più convincente sarà la resa, sul piano naturale, dell'ambito in cui essa opera: « If the writer uses his eyes in the real security of his faith, he will be obliged to use them honestly and his sense of mystery and his acceptance of it will be increased. To look, at the worst will be for him no more than an act of truth in God »<sup>28</sup>. Ed è nella

27. « Some Aspects of the Grotesque in Southern Literature », pubblicato in *The Added Dimension, the Art and Mind of Flannery O'Connor* a cura di MELVIN J. FRIEDMAN e LEWIS A. LEWIS (New York 1966), p. 279, e ora ristampato dal manoscritto originale dell'autrice in *Mystery and Manners*, cit., pp. 36-50.

28. « The Church and the Fiction Writer », *loc cit.*, p. 148.



capacità di guardare con fermezza *at the worst*, senza falsi pudori, senza ipocrisie, che la O'Connor conquista un punto di vantaggio su molti scrittori cristiani (cattolici in particolare) che non riescono a concepire il contatto tra mondo naturale e soprannaturale se non sotto forma di pii *clichés*: inverosimili discese di angeli, miracoli, inverosimili conversioni. Il senso del soprannaturale che aveva Flannery O'Connor era invece in tal misura inclusivo da permetterle di immaginare che la conoscenza di sé che porta all'accettazione di Dio, possa avvenire anche in un porcile<sup>29</sup>.

Quella « balance », quell'equilibrio interno, di cui, come si ricorderà, parlava la O'Connor, e alla ricerca della quale lo scrittore dei nostri tempi si dispone solitario, per la O'Connor consisterà dunque nell'equilibrio — che governa il meglio della sua opera — tra le due opposte e complementari tendenze verso la violenta distorsione propria del grottesco e verso la misura propria del realismo.

La presenza nella sua opera di rappresentazioni del reale in chiave grottesca e di episodi di violenza era stata sufficiente per molti critici a stabilire l'appartenenza di Flannery O'Connor — appartenenza che le competeva del resto per diritto di nascita e di cultura — al gruppo di narratori compresi per solito sotto la etichetta di « Southern Fiction ». Ma, come si è visto, l'uso del grottesco e della violenza<sup>30</sup> ha una giustificazione tutta particolare nel caso di Flannery O'Connor, una giustificazione senz'altro diversa da quella che può avere il ricorso di quei modi nelle opere di scrittori come Truman Capote, Carson McCullers, Robert Penn Warren, ai quali manca un definito impianto teologico.

29. È quanto accade infatti alla protagonista di « Revelation », una delle novelle di *Everything That Rises Must Converge*, cit., pp. 191-218.

30. Una trattazione piuttosto esauriente del tema della violenza nella narrativa contemporanea meridionale è il libro di LOUISE Y. GOSSET, *Violence in Recent Southern Fiction* (Duke University Press, Durham, North Carolina, 1965), anche se a volta l'a. « forza » i significati in vista del suo assunto generale.

D'altronde è innegabile che l'opera di Flannery O'Connor sia radicata nel Sud, in un Sud che, con il progredire di essa, diviene sempre più facilmente riconoscibile nei concreti aspetti della sua attuale realtà sociale. Il fatto è che per la O'Connor il Sud era l'indispensabile alimento della sua fantasia.

« The eye sees what it has been given to see by concrete circumstances and the imagination reproduces what, by some related gift, it is able to make live »<sup>31</sup>. Inizia così la sua replica a quegli esponenti della stampa cattolica che desideravano dai narratori cattolici opere « positive » che illustrassero le benemerienze della chiesa. Una richiesta del genere denota agli occhi della O'Connor una totale ignoranza del vero ed unico modo attraverso cui lo scrittore scrive la sua opera. Evidentemente non possono esserci temi imposti dall'esterno: i suoi temi ogni autore li trova quando (e qui la O'Connor cita Conrad) « he descends within himself; and in that region of stress and strife, if he be deserving and fortunate, he finds the terms of his appeal ». Compiendo tale discesa, la O'Connor trova impressa dentro di sé l'immagine del Sud e scopre « of being bound through the senses to its particular society and history and sounds and idiom » (e tale scoperta fu « the beginning of a recognition that first put her work in real human perspective for her »)<sup>32</sup>: scopre insomma che la sua fantasia non è libera, ma legata indissolubilmente al Sud. In esso trova quindi i suoi temi e soprattutto in quegli aspetti di esso ove più vivo e sincero permane lo spirito religioso, cioè nel mondo del Fondamentalismo:

The Catholic Novelist in the South is forced to follow the spirit into strange places and to recognize it in many forms not totally congenial to him. But the fact that the South is the Bible Belt increases rather than decreases his sympathy for what he sees. His interest will in all likelihood go immediately to those aspects of Southern life where the religious feeling is most intense and where its outward forms are farthest from the Catholic. This is

31. « The Role of the Catholic Novelist », *cit.*, p. 6.

32. *ibid.*, p. 7.

not because in the felt superiority of his orthodoxy, he wishes to substract one theology from another, but because, descending within himself to find his region, he discovers that it is with these aspects of Southern life that he has a feeling of kinship strong enough to spur creation<sup>33</sup>.

Il risultato di ciò saranno opere singolari e, agli occhi di molti correligionari della O'Connor, addirittura perverse: ma sono le sole opere in cui la O'Connor potesse simultaneamente soddisfare in forma letteraria quelle che lei stessa indicava come le tre fondamentali componenti della sua personalità: « a Catholic, a Southerner, a writer ».

GAETANO PRAMPOLINI

33. *Ibid.*, p. 8.