

TRE SCRITTRICI DEL SUD:  
FLANNERY O'CONNOR, CAROLINE GORDON,  
CARSON McCULLERS

La narrativa del Sud, negli anni dal '40 al '60, pur rimanendo legata a dei moduli tradizionali, ha manifestato una validità tale da riscattare il suo aspetto limitativo di « scuola regionale » ed ha identificato il suo cosmo violento e grottesco dalle tinte fortemente provinciali con la condizione umana in senso esistenziale.

Sua tematica costante appare l'ansia del divino, del divino come mistero ma soprattutto come principio ordinatore di una perduta armonia cosmologica, di un sistema di valori cioè, che veda il singolo pienamente inserito nell'organismo sociale e tale organismo nel corpo della natura. Il nesso con la tradizione letteraria degli anni '30, con gli Agrari, si rivela apertamente proprio nell'impegno di dare ai problemi del Sud di natura sia etica che sociale, soluzioni che, pur attraverso varie alternative, presentano tutte un'apertura religiosa. Il mondo assurdo e stravolto del moderno Sud può essere esorcizzato solo da un codice di valori che attinga ad una impostazione teologica: solo così si aprirà verso un futuro che rivaluti e ristrutturi i valori spirituali sopraffatti dalla tecnologia dilagante. L'intensità visionaria degli Agrari che vede la violenza quale strumento necessario e l'intervento di scrittori-profeti come decisivo e catartico, è recuperata da alcuni narratori moderni del Sud, non con il consapevole atteggiamento del teorico, ma con l'instintiva adesione di una sensibilità affine e aperta alle suggestioni del *genius loci*. Mentre però gli Agrari restringevano il loro impegno ad una situazione geograficamente e temporalmente limitata, i narratori più recenti investono la particolare vicenda del Sud di una carica di universalità che, per usare le parole di Allen

Tate, fa di una condizione umana un mito universale. La ricerca di un sistema di valori, di una nuova mitologia che sostituisca quella del Sud tradizionale, è in fondo il tema che qualifica gran parte di questa narrativa che peraltro mostra chiaramente come alla base di questa crisi spirituale si trovi un fenomeno sociale, e cioè la trasformazione di una società agraria in una a carattere industriale.

Questa realtà storica, però, spesso non si configura come problema sociale, ma come elemento catalizzatore, sfondo inevitabile, dato della coscienza. Ciò avviene nel caso di tre scrittrici, Flannery O'Connor, Caroline Gordon e Carson McCullers, la cui narrativa testimonia come l'artista sia stata spinta verso una problematica religiosa, oltre che da meditazioni e da vicende personali, da condizioni ambientali la cui crisi si riflette inevitabilmente sull'individuo.

Non è d'altronde questa l'unica affinità tra le tre autrici, il cui accostamento potrebbe, ad un primo sguardo, apparire arbitrario, gratuito comunque, o solo basato su un'identità di sesso e luogo d'origine. In realtà, pur avvalendosi di ideologie e tecniche a volte dissimili, partono — in modo analogo — dalla osservazione di una precisa realtà ambientale, condotta con gusto realistico, per giungere ad affermare una comune esigenza di coerenza e di ordine di fronte al caos che governa la realtà e minaccia l'identità dell'individuo.

Questa esigenza esse interpretano e realizzano in termini essenzialmente religiosi, evidenti nel recupero di certa materia biblica e mitica, e nell'uso di certi simboli ricorrenti, il che non deriva certo da una comune adesione ad una scuola, ma piuttosto da un identico modo di configurarsi la realtà e da un identico disagio di fronte a certe posizioni attuali. Affini esse sono anche nella scelta di un filtro narrativo tipicamente sudista: il grottesco, e nell'uso di certi artifici che verranno esaminati nel corso del lavoro. La loro sottile sensibilità femminile, inoltre, rende il loro viaggio verso Dio una torturante ascesa verso una Verità in cui trovare una definitiva risposta alle loro angosce, e si appaga in una fede che lette-

ralmente pervade di sé tutta l'opera nel caso della O'Connor e della Gordon, mentre rimane frustrata nel caso della McCullers, per cui la caritas rappresenta essenzialmente un'aspirazione che il suo agnosticismo nega come mitica, irraggiungibile meta, rendendo sempre più definitivo e incolmabile il vuoto che essa vede aprirsi tra le creature.

Per la Gordon, invece, la caritas, l'amore che fa guardare ai nostri simili come se ognuno di essi incarnasse il Cristo<sup>1</sup>, placa l'aspra solitudine umana e crea vincoli tra le creature in nome della Fede. In realtà il problema dell'incomunicabilità, tra i due sessi in particolare, aveva interessato la scrittrice sin dalla prima fase della sua opera dove però l'interesse della questione veniva come diluito dalle sue preoccupazioni anti-quarie e dall'impegno sociale di quel tipo di narrativa.

Consapevole della sconfitta morale del Sud, ella era volta infatti, all'inizio della sua carriera, ad esaminare le possibili alternative. La storia le offriva la materia di questa sua disamina, condotta con il tono elegiaco di chi piange la perdita di una cultura, né questo suo pessimismo veniva a quel tempo riscattato dalla fede nelle possibilità umane. Progressivamente la Gordon approda però a conclusioni che erano in fieri sin dal suo *Women on the Porch* (1944) quando, abbandonata ogni preoccupazione storica, sceglie come sfondo della sua narrativa il Sud a lei contemporaneo e come sua tematica l'aridità spirituale dell'uomo moderno e le sue possibilità di riscatto. Dal 1953, anno in cui fa aperta confessione di cattolicesimo, in poi, l'elegia e il pessimismo dei suoi primi romanzi scompaiono per dar posto alla speranza e alla certezza: la certezza in un sistema di valori che dia significato alla condizione umana e ordine alle nostre azioni; la speranza nella Provvidenza che con il soprannaturale dono della Grazia ci renda partecipi della Redenzione. I personaggi dei suoi romanzi 'cattolici', *The Stran-*

1. Nel romanzo *The Malefactors*, New York, 1956, Catherine Pollard, parlando al protagonista Tom Claiborne dei rifiuti umani che essa raccoglie nella sua casa di Carità, dice: «They are not offal. They are Christ. We must be Christ to them» (pag. 74).

*ge Children e The Malefactors*, ripercorrono la sua stessa vicenda spirituale, il suo muovere dall'agnosticismo al dubbio sino a raggiungere la fede. L'elemento autobiografico ritorna in una altra tematica che si intreccia a quella religiosa finendo poi con l'identificarvisi: quella dell'artista che vede esaurirsi le proprie capacità creative in una sterile girandola di acrobazie intellettuali. Una *malaise* spirituale, fatta di dubbi e di aridità emotiva e alla cui origine sta la mancanza di Dio, qualifica questa crisi essenzialmente intellettuale e si materializza nell'incapacità dell'artista di stabilire un rapporto significativo con il suo prossimo, con la propria compagna in particolare. Ecco saldarsi le tre tematiche costanti nella sua narrativa, sino a divenire tre facce di un solo problema: la crisi dell'artista nella moderna 'wasteland', la difficoltà dei rapporti tra sessi, la ricerca di Dio.

La vicenda che è centrale all'ultima fase della sua narrativa è, all'apparenza, la crisi di un legame matrimoniale, in cui si ripete lo schema-tipico della sua produzione storica — della donna attiva e fattiva contro l'uomo passivo e succubo<sup>2</sup>. Infatti, mentre la donna reagisce immergendosi nel quotidiano, in una vita addirittura agreste<sup>3</sup>, e i suoi problemi squisitamente emotivi scalfiscono appena il suo equilibrio intellettuale e spirituale, gli uomini, da Jim di *The Women on the Porch* a Tom Claiborne di *The Malefactors*, ne escono distrutti, privi di linfa vitale, ridotti ad uno stato di inerte passività da cui però un evento cruciale li toglierà bruscamente, risolvendo la crisi che — sentimentale solo in apparenza — aveva invece

2. La critica ha notato come già dalla prima fase della sua carriera i personaggi maschili — rispetto a quelli femminili — si rivelino inadeguati al ruolo loro imposto dalle convenzioni e dalle necessità sociali. Il rapporto tradizionale tra la donna remissiva e l'uomo dominatore, tanto più valido nel contesto storico dei primi suoi romanzi che sono ambientati tra i colonizzatori del Kentucky e nel Sud della Guerra Civile, è modificato, addirittura capovolto.

3. Le donne della Gordon hanno mantenuto un vivo attaccamento alla terra, alla famiglia, ai valori tradizionali del Sud, chiudendosi fuori da ogni problematica storico-sociale. Hanno vissuto nella natura e con la natura ed hanno salvato, grazie al predominio dell'istinto vitale sulla ragione, capacità spesso eroiche.

radici ben più profonde. Da una situazione di dramma borghese, perciò, ad un impegno morale costante che si ripete da *The Women on the Porch* a *The Malefactors*. In fondo la Gordon, una volta pervenuta ad un cattolicesimo convinto quale il suo, onde perseguire la sua opera di apostolato, ricalca lo stesso modulo narrativo avvalendosi di situazioni, personaggi e luoghi tra loro molto simili. Benfolly, la casa piena di ritratti di generali Confederati e di bambini in falpalà, si ritrova nella 'farm' dei Claiborne; e così il paesaggio circostante, dominato dall'acqua che scorre sotterranea per poi irrompere tumultuosa nella cascata cara a Lucy e serpeggiare nel ruscello dove Tubby e Isabel si bagnano, si ritrova in quello della casa paterna di Tom Claiborne, che a lui ritorna in sogno, ossessionante incalzare di onde, di correnti, di scogli e caverne sotterranee. Anche il mondo di 'expatriates' che affiora nei ricordi dei protagonisti di entrambi i romanzi è simile: i personaggi si accavallano, si mescolano, risolvendosi in un carosello di sbornie, amori, angosce creative e lunghe conversazioni nei caffè di Montparnasse, sullo sfondo di una Parigi alla Hemingway e di una riviera alla Fitzgerald. La Sarah di *The Strange Children* e la Vera di *The Malefactors* sono ambedue donne straordinariamente attive, prese da un autentico interesse per la vita dei campi e appena sfiorate sul piano pratico dai problemi dei loro mariti. Infantili in alcune loro manifestazioni, hanno riguardo alla religione un atteggiamento fondamentalmente simile nella misura in cui esso si oppone alla fredda riluttanza ed allo sterile cerebralismo di Stephen e Tom. Se la ragione dell'irrequietezza di Sarah è la mancanza di una certezza religiosa, è pur vero che essa crede istintivamente, visceralmente, emotivamente ed è sinceramente disponibile ad ogni esperienza spirituale; Vera dal canto suo è sempre stata credente grazie alle cure spirituali della nutrice Leontine, ma attua la sua vocazione al sacrificio solo dopo la separazione da Tom<sup>4</sup>.

4. In *The Malefactors* viene analizzata la crisi del matrimonio tra Tom e Vera, latente fino a che non esplose l'adulterio di Tom con Cynthia, una

Stephen e Tom vivono ora per ora, minuto per minuto, il torturante travaglio dell'artista che vede la sua vena esaurirsi e dell'uomo che si è macchiato dell'« unforgivable sin » e vede il rapporto con i propri simili come inattuabile e sterile, chiuso come è, per usare le parole di Tom Claiborne in *The Malefactors*, in un cerchio che egli stesso ha tracciato e di cui si è reso prigioniero, « keeping it inviolate by flailing down any living thing that sprang up in it, so that there should be left in it nothing but himself »<sup>5</sup>. La realtà del presente, degli affetti è svanita dinnanzi ai loro occhi fissi su un passato che rappresenta il loro unico aggancio con la realtà, la loro unica speranza per il futuro. Passato, presente e futuro si fondono nelle fantasticherie di Tom, che, con rimpianto misto ad orgoglio, ripensa ai suoi trascorsi di poeta di successo e che trova proprio nel passato motivo per convincersi, quasi suo malgrado, che dallo squallido presente in cui è piombato si risolleverà a un domani fattivo e creativo. Anche Stephen Lewis in *The Strange Children*, ha in fondo inaridito la sua vena, malgrado l'interesse che il suo lavoro su Stonewall Jackson suscita in lui. I termini della consegna sono scaduti, l'impegno si trascina tra un drink e una discussione accademica, ma anche in lui l'improduttività è segno di grave disagio spirituale<sup>6</sup>. La percezione di questo disagio si verificherà in lui non in modo sofferto e toccante come per Tom, ma si farà strada attraverso l'amarezza per la fuga di Tubby e Isabel e per la rivelazione

intellettuale arrivista. Tom, la cui vena poetica si è contemporaneamente esaurita, non troverà però ciò che cerca nella relazione con Cynthia e dopo un lungo angoscioso periodo nella New York intellettuale si deciderà a raggiungere Vera in una fattoria dove si è rifugiata e dove dedica la sua vita ai derelitti.

5. CAROLINE GOMBIN, *op. cit.*

6. In *The Strange Children*, la vicenda, filtrata attraverso gli occhi di Lucy, la figlia di Stephen e Sarah Lewis, è centrata sul chiarimento spirituale che si verifica nei protagonisti, in Stephen soprattutto, in seguito all'incontro con i Reardon. Kevin Reardon ha infatti deciso di dedicare la sua vita a Dio dopo una esperienza mistica folgorante mentre la moglie Isabel, mentalmente instabile e reduce da un sanatorio, tortura il marito fuggendo poi con il suo migliore amico, Tubby, che ne ignora la follia.

della pazzia di quest'ultima: qualcosa che in fondo lo tocca solo indirettamente ma che per il suo intelletto, uso a manipolare le vite degli altri e a penetrare il significato della vita attraverso le vicissitudini della storia, ha un impatto altrettanto forte che se la tragedia lo avesse toccato da presso. Sviscera, analizza, deduce, e arriva alla Luce, con l'amarezza di chi si avvede di aver vacillato in una 'strange country' fidando nell'aiuto delle sue sole capacità intellettive.

La pura ragione, quindi, distrugge l'umanità dell'individuo e preclude il verificarsi del miracolo in senso teologico. I Lewis di *The Strange Children* e i loro amici, con la loro distaccata capacità di osservatori che studiano ed esaminano le esperienze religiose altrui ma che in fondo hanno perso ogni contatto con la realtà, isolati come sono in un mondo erudito di astrazioni<sup>7</sup>, simboleggiano i limiti di una categoria che, sradicata dal Sud, ne osserva la decadenza con la freddezza dello scienziato e che, cosciente dell'angoscia in cui si dibatte l'uomo, ne studia gli spasimi senza esserne toccato. Una condizione che caratterizza l'intellettuale moderno, del Sud in particolare<sup>8</sup>, e che perciò chiarisce la posizione critica che la Gordon assume nei riguardi della sua terra e che essa interpreta, in seguito alla sua conversione, in termini di crisi religiosa. La Gordon è così forse il caso che meglio rispecchia il coincidere tra la crisi di una società e la crisi di una sensibilità.

Diversa è la posizione della McCullers che riflette ma non registra consapevolmente l'origine sociale del suo disagio spirituale: la solitudine che è dei suoi personaggi, è senz'altro accentuata dalla struttura sociale del mondo provinciale del

7. Dice Lucy che « her father's and mother's friends hardly ever said what a thing was, they said what it was like ». In *The Strange Children*, New York 1951, p. 107.

8. L'intellettuale della Gordon è a volte uomo del Nord; si pensi a Jim Chapman di *The Women on the Porch* e a Tubby di *The Strange Children*. Si trovano allora fuse la tradizione iconografica del romanzo del Sud che fa dell'uomo del Nord un 'villain' (e l'intellettuale è senz'altro tale nella dimensione intellettuale della Gordon) e certe sue esperienze personali di donna del Sud trapiantata nel mondo delle grandi università settentrionali.

Sud basato su una serie di antinomie irreversibili — bianchi e neri, padroni ed operai, possidenti e white trash —; queste notazioni sociologiche sono però fuse nel tessuto dei suoi romanzi, non presentate criticamente, ma piuttosto percepite a livello subconscio.

Per la O'Connor invece, come per la Gordon, le ragioni del malessere del Sud vengono percepite ed identificate nel rifiuto di Dio. Il problema religioso posto a base di giudizio a livello storico qualifica questa interpretazione della realtà come esplicitamente teologica e pertanto pienamente aderente alla mentalità sudista. « In the South, the general conception of man is still, in the main, theological »<sup>10</sup>, dice la stessa O'Connor, assimilandosi alla tradizione locale.

Questo substrato regionale balza fuori sconcertante quando ci si soffermi ad esaminare la sua posizione religiosa.

Cattolica convinta, sicura della validità di una narrativa cattolica, legata almeno in parte alla tradizione europea presentata da scrittori quali Greene, Mauriac, e Bernanos, rivela una religiosità non ortodossa e certo insolita che ha provocato affermazioni critiche come quella del Murray<sup>11</sup> che l'ha definita al di fuori e al di sopra di ogni posizione religiosa, contraddicendo la stessa autrice, pienamente cosciente della sua missione di romanziera cattolica.

Confluisce in lei infatti, insieme ad una fede sicura, un appassionato e critico interesse per il Sud che la spinge ad apprezzarne gli aspetti più paradossali in campo religioso e a descrivere certe esperienze aliene dal cattolicesimo ma esemplari in quanto ad intensità e pienezza.

Nei suoi due romanzi, *Wise Blood* e *The Violent Bear It Away*, infatti, opera una scelta imprevedibile e sconcertante

10. FLANNERY O'CONNOR, « Some aspects of the Grotesque in Southern Literature », conferenza tenuta alla East Texas University, nell'autunno 1962.

11. JAMES G. MURRAY, « Southland a la Russe » in *The Critic* XXI, 6, June-July 1963.



in una cattolica autentica quale essa si professa. Onde materializzare drammaticamente vivezza di fede e interiorità religiosa, la O'Connor crea figure di battisti e di fondamentalisti, di evangelisti ed invasati predicatori, di eretici, quindi, se misurati col metro della sua ortodossia. Costoro, essa sottintende, per grottesco e primitivo che sia il loro approccio ai misteri della fede, sono più vicini alla Verità dei rispettabili senza macchia. Si pensò persino al primo incontro tra la autrice e la critica che essa avesse inteso esaminare le distorsioni spirituali di un certo primitivismo religioso degli stati del Sud alla luce del suo cattolicesimo ma lei stessa ebbe a precisare, « I am not interested in the sects as sects. I'm concerned with the religious individual »<sup>12</sup>. L'individuo, quindi, posto di fronte al trascendente, un individuo che per la sua realtà fisica e spirituale sia emblematico della condizione umana e delle infinite possibilità di riscatto per opera della Grazia. Certe sue posizioni religiose, poi, che si definirebbero ortodosse, mostrano dei risvolti ambigui: il problema del libero arbitrio è tra questi.

La scelta tra Dio e il suo contrario è in fondo speciosa — in realtà l'uomo è solo libero di scegliere Dio, l'altra alternativa essendo la soggezione al peccato. I suoi Haze, Tarwater, Rufus<sup>13</sup>, non appaiono certamente liberi, bensì condizionati, dominati da una mania che non darà loro requie finché non si abbandoneranno ad essa senza riserve, abdicando ad ogni pretesa di autosufficienza individuale. Questa linea di pensiero che percorre costantemente la sua narrativa, è sottolineata da metafore e da simboli che ribattono come la vera libertà consista nella totale soggezione a Dio, nella schiavitù, nella violenza al nostro io in nome di un Essere trascendente.

Ma ecco allora tracce calviniste insinuarsi in questo atteggiamento che si era qualificato come scolastico, come del

12. FLANNERY O'CONNOR, in *The Saturday Review*, XLV, May 12, 1962.

13. Protagonisti rispettivamente di *Wise Blood*, *The Violent Bear It Away* e del racconto *The Lame Shall Enter First*.

resto calvinista appare la sua insistenza su un'esperienza religiosa violenta e la sua predilezione per il Vecchio Testamento che oppone ira e castigo alla carità e mansuetudine del Nuovo Testamento. Anche il suo Dio appartiene al Vecchio Testamento: è il Dio biblico che essa vede incombere sulle fattorie nei 'backwoods' della Georgia, un Dio che irrompe nella realtà sotto la forma assoluta della Grazia, un Dio che prescinde da prove ontologiche, una gratuita presenza che si autorivela con violenza trascinante. Infatti l'etos cristiano non si presenta, nell'universo della O'Connor, come tradizionale messaggio di fratellanza e pietà ma si realizza attraverso il paradosso della Grazia che, agendo sul repellente e sul meschino, violentando quasi il renitente e il tiepido, rinnova costantemente l'atto della Rivoluzione della Redenzione.

Il suo cosmo di folli e di idioti, di storpi e di fanatici, di assassini e ladruncoli, è trascinato da questa divina forza, inesorabilmente, verso il pane della vita. Il peccato non preclude loro la via della Grazia, in quanto ciò che riscatta gli individui e prepara la redenzione è la loro adesione totale e vera ad un principio su cui basare coerentemente le proprie azioni.

Le parole dell'Apocalisse, « would that you were hot or cold but because you are lukewarm I will begin to vomit you out of my mouth », riecheggiano nel suo insistere sulla necessità di una scelta definitiva. Nel bene e nel male, come dice il Misfit del racconto *A Good Man is Hard To Find*. Ecco allora la autrice opporre, anzi preferire, con scelta tanto paradossale quanto consapevole, ai gretti ipocriti, frequentatori di chiese e alle vedove dal comportamento laodiceo, definitivi assertori del male come The Misfit o Rufus di *The Lame Shall Enter First*. Anche per loro, tuttavia, giunge il momento della Grazia che segna lo sbriciolarsi dinanzi ai loro occhi dei valori su cui hanno costruito la loro esistenza e che rivela subitanamente la Verità. In virtù di tale esperienza, una sorta di epifania sulla strada di Damasco, si attua la convergenza uomo-Dio. Da una situazione apparentemente statica, quindi, ad un

momento rivelatore in cui la Grazia agisce come forza dinamica, secondo la posizione di Teilhard de Chardin, che è addirittura fonte ispiratrice per il titolo della sua ultima raccolta di novelle <sup>14</sup>.

Il miracolo che l'autrice propone ripetutamente alla nostra attenzione — con un'ostinazione quasi da libellista — è come in questo caos cruento di egoismi e di ipocrisie la Provvidenza operi secondo i suoi ineluttabili fini. Soltanto coloro che peccano di orgoglio, che, rifiutando ogni legame con il trascendente, confidino nelle proprie capacità sono per la O'Connor al di là di ogni speranza e raramente si apre per loro una via verso la Salvezza. Chi operi una frattura tra naturale e soprannaturale, separando « judgement from vision, mystery from manners, and reason from imagination » <sup>15</sup>, si macchia del 'peccato imperdonabile' e mutila la propria umanità. L'intellettuale e il materialista, perciò, vengono presentati come il perfetto prodotto di un'epoca tecnologica che sta tra l'automa e il minorato, incapace di slanci e chiuso nel proprio io, protetto nel suo fittizio universo materialista da ogni sorta di 'gadgets'. In *The Violent Bear It Away* Rayber che, fuggendo dalla capanna del vecchio Tarwater da cui era stato allevato, si è a stento sottratto al suo fanatico indottrinamento e ha scelto la via del materialismo, ha fisicamente l'aspetto di un robot: la testa appare 'ran by electricity', gli occhi 'dull-like', le orecchie dotate di un potente 'hearing aid'. Il processo di disumanizzazione continua nel suo gergo fasullo

14. La sua ultima raccolta, secondo Robert Drake, segna una maturazione nel suo atteggiamento verso gli illuminati. Nei protagonisti della sua prima raccolta e dei suoi romanzi, infatti, incombe una perenne angosciosa attesa del giudizio che sembra materializzarsi in ogni incontro della coscienza con se stessa, sino a che questa forza violenta e trascillante li spingerà — inesorabile come il Dio degli Ebrei — verso la Luce in un'atmosfera più satura di terrore che di amore. Nella fase finale della sua carriera, invece, il traumatizzante risveglio alla vita della Grazia non procurerà sgomento, ma annunzierà pace ed amore.

15. Da una conferenza tenuta al Converse College, Spartanburg, South Carolina, il 20 aprile 1962.

da psicologo dilettante, senza una scintilla di vero interesse umano, mentre il giovane Tarwater, quasi a negargli dignità di persona, lo chiama « the schoolteacher », e mai per nome. Ma mentre Rayber non è ancora perfettamente integrato in questa società materialista ed è solo con un atto di forza, facendo violenza a se stesso, che si mantiene tra i senza Dio e perversamente rifiuta la imperfettibilità dell'uomo e la deformità spirituale di questo mondo meccanico, lo Sheppard del racconto *The lame Shall Enter First* è pervaso da un razionalismo deterioro che rifiuta ogni slancio religioso con intensa determinazione da neofita e trova sfogo al suo idealismo represso nel vagheggiare la conquista dello spazio. Il cielo non più dimora celeste, diventa un'area geografica descrivibile e percorribile dall'uomo!

Con tutto ciò la posizione della O'Connor è anti-intellettualistica soltanto nella misura in cui per intellettualismo si intenda rifiuto del trascendente ed esasperato umanesimo: la sua è in realtà una posizione tradizionalmente cattolica per cui la O'Connor può affermare con Dante che solo con l'aiuto della Grazia l'intelletto può scorgere la Verità.

Anche la Gordon, del resto, stigmatizzava nell'intellettuale il peccato di orgoglio, sottolineandone anche l'aridità emotiva e l'egoistico isolamento, il rifiuto della caritas insomma. L'intellettualismo agnostico, inoltre, sia nella O'Connor che nella Gordon, si materializza spesso nella figura dell'omosessuale — visibile manifestazione di una spiritualità corrotta.

La Gordon, però, dopo una prima fase in cui l'omosessuale è come per la O'Connor, sinonimo d'agnosticismo e depravazioni metafisiche ed esistenziali, è chiaramente una disincarnata, maligna presenza che addita al giovane la via dello scetticismo e del materialismo.

La Gordon, però, dopo una prima fase in cui l'omosessuale è, come per la O'Connor, sinonimo d'agnosticismo e depravazione, giunge ad una geniale intuizione in base alla quale l'omosessuale è paradossalmente considerato esemplare para-

digma di comportamento cristiano, proprio in virtù della sua spasmodica ricerca d'amore. Se in *The Women on the Porch* l'architetto ospite dei Manigault rappresentava uno sterile buon gusto, una raffinatezza fine a se stessa che alla bellezza sacrifica la sensibilità e ogni valore morale, Max e Horne Watts di *The Malefactors*, per grottesche che siano le loro debolezze e osceni i loro travestimenti, si riscattano per la loro ricchezza emotiva. La loro particolare condizione di artisti e di intellettuali<sup>16</sup>, che altrove verrà presa a simbolo di una condizione umana negativa, è riscattata proprio dal loro peccato che per la Gordon si qualifica come sete di amore e perciò sete di Dio.

La impossibilità di stabilire un rapporto vitale con il prossimo, di amare insomma, è anche degli intellettuali della McCullers, macchiati da una sorta di impotenza che li rende incapaci di sostenere un legame affettivo di qualsivoglia natura. Nella sua narrativa, in realtà, gli unici personaggi che rispondano a questa definizione sono Blount e Copeland di *The Heart is a Lonely Hunter* in quanto hanno un impegno politico<sup>17</sup> che li porta a identificare le loro angosce personali in una frustrazione sociale.

Questa loro qualità, però, non accentua la loro umanità, ché anzi il loro 'commitment' falsa la loro visione della realtà; l'amore per il genere umano rende loro impossibile l'amore per chi è a loro più vicino mentre le loro ideologie li condannano all'incomunicabilità per quello di intransigente e di fanatico che le vizia. Questo naturalmente non deve essere inteso come un attacco della McCullers all'individuo impegnato in quanto tagliato fuori dal quotidiano, in nome di un'egoistica utopia: è piuttosto un paradossale esempio di incomunicabilità in nature che per apertura e convinzione dovrebbero esserne esenti.

16. Max è un pittore di gusto e Horne Watts un poeta geniale.

17. La loro ideologia è improntata ad un vago socialismo che, nel caso del negro Dottor Copeland, si realizza in un'auspicata riscossa della razza negra.

Ma la solitudine è nella sua opera il denominatore comune di tutta l'umanità, non solo degli intellettuali: da un lato è il tormento dei suoi personaggi, dall'altro è un bene prezioso per cui l'individuo oscilla tra l'ansia di uscir fuori di sé e il desiderio di conservare inviolata la sua « inner room »<sup>18</sup>. L'amore che potrebbe spezzare tale isolamento è spesso rifiutato come latente pericolo di violazione della propria intimità e viene respinto dall'interno stesso dei personaggi, dalla loro stessa inadeguatezza emotiva.

In fondo essi non solo respingono l'amore ma la vita stessa che appare loro trascinate e misteriosa e che escludono dal mondo artificiale entro cui si rinchiodano in un isolamento che anticipa la morte<sup>19</sup>.

L'amore, questo mistico legame tra le creature che potrebbe riscattarne la tragica solitudine e dar significato al paradosso dell'esistenza, rimane perciò allo stato di ipotesi e la McCullers non riesce a trovare risposta alle frustrazioni dei suoi personaggi.

Anche la religione del resto viene rifiutata come strumento di salvezza e risposta ad una condizione per sé tragica ed assurda. Il cristianesimo viene anzi presentato come mito e come tale demistificato con metodo senz'altro ironico in *The Heart is a Lonely Hunter*, l'opera che, meglio di ogni altra, illustra il suo atteggiamento nei riguardi della religione in quanto, attingendo alla iconografia cristiana tradizionale e facendo del Cristo la tematica centrale del romanzo, proietta su questa materia una luce demistificante.

Singer, la Christ-figure di *The Heart is a Lonely Hunter*, ci viene presentato attraverso gli occhi degli altri personaggi

18. In *The Heart is a Lonely Hunter*, Mick Kelly sfugge alle frustrazioni di un'adolescenza travagliata, trovando conforto in un mondo fantastico in cui risuonano concerti e sinfonie, la sua "inside room", popolata di fantastiche presenze.

19. Si pensi ad Alison in *Reflections in a Golden Eye*, ad Amelia nel suo caffè in *Ballad of a Sad Cafe*, a Biff nella stanza dei giornali in *The Heart is a Lonely Hunter*.

ed ha una sua realtà nella misura in cui rispecchia la realtà di Mick, di Blount, di Copeland e di Biff. La stessa affermazione della sua divinità viene affidata alle parole e ai pensieri di chi lo circonda. Portia dice che le sue camicie sono bianche come se le avesse indossate San Giovanni, la negra crede in uno stretto legame tra lui e l'aldilà, Mick quando prega, si rivolge a Dio come se si trattasse di Singer.

Ma è proprio la reversibilità del suo ruolo che offre l'argomentazione più sostanziale per distruggere il cristianesimo in quanto mito antropomorfo. Dio per i suoi quattro amici, Singer diventa a sua volta un fedele rispetto ad Antonapoulos, il sordomuto poi ricoverato in manicomio, il quale esibirà nei gesti e nell'aspetto — e nei sogni di Singer — qualità senz'altro divine anche se apertamente grottesche. Che Singer, in qualità di Dio, abbia egli stesso bisogno di un Dio per realizzarsi pienamente e che, venutogli questi a mancare, non trovi altra soluzione che il suicidio, è situazione chiaramente grottesca e critica nei confronti della religione; ed eguale conclusione, anche se con ironia più sottile, ci porta la constatazione che sia questo falso Figlio, Singer, che la falsa Maria, Antonapoulos<sup>20</sup> non hanno niente da rivelare ai loro fedeli, anzi sono addirittura dei sordomuti! La portata dell'imperfezione fisica di Singer e dell'alienazione mentale di Antonapoulos si rivela proprio in questo precludere definitivamente ogni possibilità di intesa tra protagonisti. Se il razionale però spinge la McCullers a rifiutare la religione, permane in lei, a livello istintivo e sentimentale, una sorta di nostalgia per gli idoli che ha distrutto. È stata chiamata iconoclasta, ribelle contro la tradizione cristiana, ma il suo libro più significativo, *The Heart is a Lonely Hunter*, è, in fondo, come ha affermato un critico, « a study in the relationship of human Christs and semi-Christs to a suffering world »<sup>21</sup>, lo straziante documento della

20. CHESTER EISENGER in *Fiction of the Forties*, Chicago 1963, e FRANK DURHAM in « God and No God in *The Heart is a Lonely Hunter* » in *South Atlantic Quarterly*, Autumn 1957, LVI, 4.

21. Cit. in FRANK DURHAM, *SAQ*, LV5, 4.

separazione incolmabile, non solo tra gli individui, ma tra gli individui e Dio. Non è polemica, quindi, ma elogia; non è dialettica materialista, ma un rassegnato constatare il fallimento dell'Incarnazione.

Un chiaro esempio di quanto sia complesso il suo atteggiamento nei confronti del cristianesimo, è ancora il personaggio-chiave di *The Heart*, Singer. Il suo valore ironico di mito antropomorfo viene infatti posto in discussione quando si sovrappongono ai dati che di lui ci hanno offerti i suoi cosiddetti fedeli, altri obbiettivamente presentati dalla stessa McCullers, ma che ambigualmente ricalcano le mistificazioni emotive degli altri personaggi. È la McCullers — narratrice impersonale — che sottolinea i trentatré anni di Singer al momento della morte, è lei che parla di 'Jewish face', è sempre lei che ce lo descrive mentre offre pane e vino ai suoi visitatori. Dietro lo schermo ambiguo della terza persona, queste notazioni, al di là del loro realismo descrittivo, rivelano la sua frustrazione di fronte alla fede.

Ancora, se a livello razionale rifiuta il Cristo-Dio, negandone l'autenticità, nella misura in cui si fa portatrice di un messaggio d'amore, più o meno realizzato o realizzabile, rivaluta la figura del Cristo-uomo, di Gesù come profeta, operando la stessa arbitraria separazione tra le due nature — la divina e l'umana — che il teologo Hamilton sostiene<sup>22</sup>.

Anche se Dio è morto, come l'autrice afferma, riecheggiando forse inconsciamente l'ideologia marxista sull'origine storica delle religioni, rimane valido il messaggio spirituale del Vangelo, il legame di fratellanza e carità che solo può colmare la solitudine umana. La sua posizione religiosa<sup>23</sup> che ha

22. William Hamilton, teologo radicale, ha teorizzato la « morte di Dio » ed ha distinto tra le due nature del Cristo, rivalutando il Gesù-uomo di contro al Gesù-Dio. Cfr. WILLIAM HAMILTON, « Cosa è la morte di Dio » in *Dio è morto - Ateismo e religione di fronte alla realtà odierna*, Milano 1969.

23. Per chiarire le ambiguità, sembra a questo punto interessante proporre come ipotesi un possibile legame tra il suo atteggiamento religioso e le sue vicende personali, il suo rapporto con il padre nel caso in questione. E'



anticipato di circa un decennio fermenti che hanno di recente ricevuto veste teorica, si potrebbe così definire « ateismo mitico » o « umanesimo esistenziale », puntualizzando con queste etichette la sua aspirazione verso un mondo libero e fraterno in un universo che però non cessa di rotolare verso la morte.

Che il senso del divino abbia operato in modo decisivo sulla loro posizione estetica, e quindi anche sulla tecnica narrativa, è dimostrabile inequivocamente sia per la O'Connor che per la Gordon, mentre ciò non è verificabile per la McCullers di cui del resto è già stata messa in luce la religiosità sui generis, percepita come angosciata ricerca dell'anima, non certo come fatto di cui la coscienza si alimenta. La Southern Gothic School ne rivendica l'appartenenza ed in realtà essa ne segue le scelte con piena consapevolezza. La sua tecnica infatti rivela una adesione agli schemi tradizionali della narrativa del Sud, senza che fermenti religiosi intervengano a modificarne le strutture. Oltre a usare gli artifici più vistosi che ne caratterizzano la narrativa, la McCullers condivide con Capote,

ormai un luogo comune della psicanalisi identificare con Dio la figura del genitore: in tal caso l'inconscia ostilità verso il proprio padre si proietterebbe in una incapacità di aderire e sottostare ad un sistema che faccia capo ad una figura paterna dilatata all'infinito. Nel caso della McCullers, tralasciando ogni verifica di suoi conflitti personali, non si può disconoscere un costante puntualizzare nella sua narrativa certi traumi legati alla figura paterna, forse parte decisiva della sua stessa iniziazione alla vita. Di contro a un rapporto inesistente con la madre (presa dalle cure domestiche nel caso di Mick; morta nel caso di Frankie in *The Member of the Wedding*) di cui è parziale surrogato il legame con una dipendente negra (Portia e Berenice rispettivamente), si trova un ambivalente rapporto con il padre, misto di attrazione e timore che rimane inarticolato e frustrato a dispetto di ogni tentativo. Questa frustrazione sarà accettata e subito coraggiosamente ma lascerà tracce di inconscia ostilità verso la figura paterna e verso tutte le sue implicazioni.

Il suo rifiuto di Dio, nel caso tale ipotesi si ritenesse valida, non sarebbe allora che una scelta motivata dall'inconscio e coperta da sovrastrutture imposte da un processo di difesa e razionalizzazione. Per un esame delle implicazioni sessuali nel rapporto padre-figlia nella narrativa della McCullers, cfr. ROBERT S. PHILLIPS « Painful Love-Carson McCullers's Parable » in *Southwest Review*, Winter 1966, I, 1.

Hawkes, Purdy, un particolare modo di usare il grottesco<sup>24</sup>. Il grottesco è per questi narratori, per usare le parole di Irving Malin, « what arises when traditional categories disintegrate; in a Christian sense when sin violates cosmic order and the individual falls into self-love »<sup>25</sup>. Il narcisismo che impedisce il rapporto con ciò che è altro da noi e che rende vano ogni sforzo per varcare la soglia dell'io, si qualifica come peccato, non necessariamente in senso cristiano, ma piuttosto in senso pre-cristiano.

Questa distorta realtà spirituale per cui ad una esasperata sete di rapporti umani corrisponde la totale incapacità di amare e esser amati, spesso si accompagna ad una realtà fisica grottescamente alterata. Nella O'Connor, ad esempio, certe imperfezioni fisiche sono la materializzazione tangibile di una deformità morale, quasi che l'armonia del corpo fosse la misura della nostra adesione all'armonia divina. Anche la McCullers, come la O'Connor, sceglie dei personaggi bizzarri fisicamente e moralmente, relitti umani, adolescenti che non hanno ancora operato una scelta decisiva nei riguardi dell'esistenza, individui che per la loro deformità o per la loro instabilità psichica servono da esteriore e manifesto simbolo della insularità umana. Il « freak » in campo sessuale, l'ermafrodita, è presente nella grottesca galleria di tipi nella narrativa di ambedue le autrici. L'anomalia sessuale assume anzi una funzione chiarificatrice del disegno ideale di ciascuna scrittrice e costituisce un ulteriore motivo per verificare una coincidenza tematica — certo non gratuita — tra le due.

24. Che peraltro sarà anche della O'Connor che in questo — di necessità — si affianca alla scuola cui ha sempre negato di appartenere. Durante una conferenza alla East Texas University nel 1962, essa ha decisamente negato ogni affinità con la scuola del Sud proprio per la sua mancanza di impegno morale. In lei, infatti, il grottesco non è mai gratuito compiacimento o sottigliezza tecnica; al contrario svolge una precisa funzione e presuppone una capacità di superamento.

25. IRVING MALIN, « Flannery O'Connor and the Grotesque » in *The Added Dimension - the art and mind of Flannery O'Connor*, ed. by MELVIN J. FRIEDMAN and LEWIS A. LAWSON, New York 1966.

L'ermafrodita della McCullers è una delle tante varianti del grottesco in cui l'aspirazione sempre delusa a trascendere il proprio io è tanto più tragica quanto più tagliata fuori dal contesto sociale è la figura dell'ermafrodita<sup>26</sup>.

Per la O'Connor è invece un segno della « unpredictability » del volere divino; in « A Temple of the Holy Ghost » il *freak* che espone le sue miserie sotto i tendoni del circo, impone rispetto e serietà all'uditorio dicendo: « I don't dispute it. This is the way He wanted me to be ». Un disegno inspiegabile della creazione, uno « scherzo della natura » diventa così un'affermazione della potenza cieca ed assoluta della Divinità che non ammette che ad Essa ci si opponga. Il *freak* nella misura in cui è parte anche se anomala della creazione, è un « temple of the Holy Ghost » e come tale santa ed inviolabile entità. L'umanità che la O'Connor ci presenta, deforme fisicamente e spesso anche moralmente, mette perciò in luce l'illimitata potenza divina, irriducibile a dimensioni umane, che si serve di tali creature in cui le leggi cosmiche di armonia sono tragicamente infrante, per farne terribili strumenti della Sua Grazia.

Ma questo mondo stravolto è anche la materializzazione più evidente della negazione di Dio, come le antinomie che lo governano sono l'espressione del rifiuto da parte dell'uomo moderno ad una totale adesione al Verbo incarnato. Le implicazioni teologiche del grottesco<sup>27</sup> trascendono così le dichiarazioni della stessa O'Connor che aveva affermato che la scelta del deforme era nata in lei dalla precisa intenzione di

26. Singer e Biff in *The Heart is a Lonely Hunter* sono omosessuali più o meno latenti, senz'altro ermafroditi. In quanto ad Amelia in *The Ballad of a Sad Cafe*, non è esplicitamente detto che sia un'ermafrodita ma il suo aspetto grottesco e il suo bizzarro comportamento la qualificano come tale.

27. L'interpretazione che W. VAN O'CONNOR dà del grottesco nell'autrice, in *The Grotesque - An American Genre and Other Essays*, Carbondale, 1962, è invece decisamente storica, intendendo egli il grottesco come conseguenza inevitabile in un mondo dai valori sovvertiti in cui l'assurdo governa l'esistenza. Questa lettura trascura perciò di mettere in luce l'origine religiosa che la O'Connor attribuisce a tale fenomeno storico.

provocare nel lettore una violenta reazione, uno stupore che sfocierà nel 'commitment': un accorgimento, quindi, per attuare la sua opera di apostolato, oltre che una particolare predilezione, naturale in una sensibilità del Sud<sup>28</sup>.

La Gordon, scrittrice tradizionale, legata a mezzi espensivi frutto di scuola e di consapevolezza critica, non presenta che raramente<sup>29</sup> esempi di grottesco, pur essendo aperta ad una visione della realtà affine a quella delle altre due scrittrici.

La problematica dell'individuo sradicato in mondo alieno, di un'umanità che ha rifiutato e distrutto ogni ideale e tradizione, da lei interpretata in un primo tempo in chiave strettamente satirico-sociale e, in seguito filtrata attraverso la sua totale e convinta adesione alla fede cattolica, la porta a rifiutare moduli narrativi strettamente indigeni per realizzare invece una totale adesione ai dettami estetici di James e Flaubert. Questo risulterà più comprensibile tenendo anche conto dell'anzianità della Gordon rispetto alla O'Connor e alla McCullers che scrivevano quando la letteratura del Sud aveva assunto caratteristiche personalissime già verificate in sede critica.

Essa si crea perciò una sua personale norma narrativa, sulla scorta della sua solida cultura, facendo sì che la padronanza dei mezzi tecnici supplisca in lei all'inventiva e allo slancio fanatistico. È allora, entro i limiti imposti dal gusto per la precisione e l'armonia, che si sviluppa quella tematica che in tutte e tre le autrici in questione si fonda su identici presupposti e che, nell'opera delle due più giovani, si esibisce in chiave grottesca.

La scelta dei mezzi stilistici e dei moduli narrativi delle tre scrittrici è direttamente legata alla loro posizione religiosa,

28. MARGARET MEADERS in «Flannery O'Connor Literary Witch» in *Colorado Quarterly*, Spring 1962, riporta queste parole di Flannery O'Connor: «Well, may be We (the Southerners) are the only people left who can recognize a freak when we see it».

29. Uno di questi è «The Ice House», nella raccolta di racconti *The Forest of the South*, tutto giocato su toni tra il macabro e il grottesco, affine, anche per l'ambientazione, a certi racconti di Bierre.

ortodossa o agnostica che sia, centro radiante di tutta la loro opera.

La McCullers è, tra le tre, quella più legata ad una scuola, quella del Sud, in questo caso, anche per quanto riguarda la sua estetica. Scrittrice ricercata e 'preziosa', anche se questo termine richiama alla mente caratteristiche antitetiche alle sue, la McCullers opera in armonia ad una certa tradizione che, con diverso disegno, si manifesta da Faulkner a Capote e che è centrata sul bello scrivere come esercitazione retorica, mascheratura stilistica, uso della parola in tutte le sue estensioni di significato. Per lei, invece, bello scrivere significa semplicità, naturalezza realizzata in un periodare il cui ritmo sconnesso — a volte monotono — e le cui frequenti ripetizioni sono frutto di ricerca, mentre per mascherare questa sua ossessione del laconico e dell'« understatement », usa come modello un novellare ai limiti tra il fantastico e il reale<sup>30</sup> e le leggende di grazia e di pietà.

Il suo stile semplice e volutamente infantile è anche accorgimento della sensibilità dell'artista che se ne serve ironicamente, e forse polemicamente, per far risaltare meglio fatti contorti e saturi di orrore che questa « coyness » arcaica rende ancora più grotteschi. Ciò le consente un pieno distacco dalle vicende dei suoi personaggi che spesso — in *The Ballad of the Sad Café*, senz'altro — sono al di là del credibile, assurdi nelle loro perversioni, quasi una sorta di deliberata caricatura.

Il mestiere, la ricercatezza meticolosa dell'artigiano si ritrova nella struttura dei suoi romanzi; in *The Member of the Wedding* lo sviluppo della vicenda è tripartito, corrispondendo a tre giorni nella prima parte e a tre momenti dello stesso giorno nella seconda; in *The Ballad of a Sad Café* la

30. I paragrafi iniziali dei suoi romanzi possono frequentemente essere utilizzati come campioni stilistici. *The Member of the Wedding* si apre con « It happened that green and crazy summer when... », dove — nota DAYTON KOHLER in « C. McCullers: Variation on a Theme » in *College English*, 13, 1, Oct. 1951 — si oscilla tra la fantasticheria ad occhi aperti dell'adolescente e la realtà scolorita del ricordo.

divisione è ancora triplice ma in *The Heart is a Lonely Hunter* questo gusto per lo svolgimento analogico e simmetrico è riscattato dal significato che l'artificiosità della struttura assume nel tessuto narrativo. Il fatto che ogni capitolo venga dedicato e dominato da un personaggio che in esso vive e si dispiega come in una stanza isolata e circoscritta, accentua l'isolamento di ogni singolo individuo; inoltre questa costrizione limita e restringe i suoi personaggi nel loro sviluppo quasi a figurare le loro condizioni esistenziali con un artificio puramente tecnico. Inoltre che i personaggi ruotino attorno a Singer come raggi intorno al perno centrale di una ruota, almeno fino al suo suicidio, e che dopo si disperdano mentre la stessa struttura del romanzo, prima giocata sull'alternarsi dei singoli capitoli, si sgretola, sta a significare l'inefficacia, la non-esistenza di questo perno e contemporaneamente la portata allegorica della struttura nei riguardi della stessa vicenda.

Una costante consapevolezza dei problemi tecnici contraddistingue anche la Gordon: come il suo giudizio critico è sempre rigoroso e attento, così la struttura e lo stile della sua narrativa sono calcolati secondo certi criteri che si alimentano sia alla ricerca del *mot just* di Flaubert sia ad una purezza verbale che rifugge da ogni ridondanza in nome della precisione e della concretezza. Il realismo le appare l'unica scelta possibile sin dall'inizio della sua carriera e in quanto scelta operata in seguito ad un tirocinio a fianco dei grandi maestri del passato, non mostra sviluppo o scarti, piuttosto una chiarificazione riguardo ai suoi scopi ultimi, in seguito alla sua conversione del 1952.

Questa svolta della sua vita ha infatti influenzato la sua posizione estetica nella misura in cui le ha fornito un punto di vista tematico su cui fondare il suo giudizio.

Il concetto della mimesi, fondamentale canone del realismo, si configura nel suo pensiero, sotto la evidente guida di Maritain, come mimesi della divina armonia dell'universo. L'opera d'arte attraverso un'accurata struttura deve ricreare

questo effetto di equilibrio e armonica coesione, realizzando un realismo a cui si aggiunge l'attributo di « cristiano. Oggetto del romanzo è per lei, come del resto per Maritain, « the conduct of human life itself »<sup>31</sup> secondo i tradizionali dettami del realismo, ma essa aggiunge, limitando la portata di tale affermazione o comunque qualificandola in senso strettamente religioso, che solo il romanziere cristiano ha la compiutezza artistica necessaria a penetrare il cuore dell'uomo. Questa visione religiosa dell'opera d'arte che la porta a far dichiarare da un suo personaggio nella novella « Emmanuele Emmanuele » che il dovere dell'artista è « the same any other man's to serve, praise and worship God », sembra in un certo senso limitare il suo orizzonte critico e forzarne le capacità in una direzione univoca, ma spesso la Gordon trova nel suo substrato culturale un antidoto a questa minaccia.

Nel caso dello « Scheme of Redemption » applicato genericamente al romanzo realista dell'800<sup>32</sup>, per esempio, la scrittrice si sottrae ad una evidente e plausibile accusa di genericità e di forzatura e ambigualmente sovrappone alla prima interpretazione un'altra che qualifica diversamente questa affermazione. Sotto l'influsso di Jung e Freud, afferma che in fondo lo « Scheme of Redemption » altro non è che un « primal plot », un archetipo che ritorna tanto insistentemente quanto inconsciamente anche in autori non familiari con i Misteri cristiani.

Una cattolica quindi che tempera certi limiti propri di un'estetica fortemente dogmatica con una sensibilità culturale che riesce a conciliare esigenze di fede e certezze razionali.

Ogni problema di tecnica narrativa viene difatti da lei prima analizzato da un punto di vista strettamente artigianale

31. CAROLINE GORDON, « Some Readings and Misreadings » in *Sewanee Review*, Summer 1953, LXI, 3; p. 397.

32. Si ostina a leggere in chiave cristiana un gran numero di romanzi definendoli cristiani « in hope » quando rifiutando essi l'immanenza del divino, il loro elemento cristiano di forza si restringe a quello che essa definisce « the Christian scheme of Redemption ». Cfr. CAROLINE GORDON, SR, LXI, 3.

e poi, con un linguaggio pervaso da afflato religioso, rapportato alla sua visione, per cui si può senz'altro affermare che si attua in lei una compiuta sintesi tra il *craftsman* e il mistico.

Riguardo alla scelta del particolare, elemento essenziale per il romanziere di stampo realista, essa per esempio afferma che come ogni elemento o dettaglio nella vicenda terrena del Cristo è preparazione all'esito finale del sacrificio, così un romanziere dovrà preparare il climax del suo romanzo con particolari significativi e anticipatori, imitando « the patience that stooped enough to lift up a fallen universe »<sup>33</sup>. Persino Aristotele e il Dogma paradossalmente si fondono in una sintesi coerente, quando nelle sue due opere teoriche<sup>34</sup> essa afferma che la funzione dell'opera narrativa riguarda i rapporti tra individui, i cambiamenti di questi rapporti, le complicazioni e la scoperta cruciale (o *epifania*) che permette lo sciogliersi delle complicazioni grazie alla *peripeteia* o passaggio da uno stato all'altro<sup>35</sup>, qualificando sia epifania che peripeteia in senso strettamente religioso come appare nelle sue opere più recenti, *The Strange Children* e *The Malefactors*.

Questo modulo narrativo che permette, anzi richiede tensione drammatica, viene a volte inficiato dalla sua stessa padronanza tecnica. L'adesione cerebrale a certi dati prestabiliti soffoca la vitalità dell'opera e il suo gusto per l'*understatement*, per un'economia lessicale che niente concede all'affetto, finisce con il negare quel canone che essa stessa poneva come essenziale in *The House of Fiction* e cioè « the intense dramatic activity of everything ».

In *The Strange Children*, la scena delle sciarade e la crisi isterica di Isabel, tutta giocata sul dialogo fatuo e irridente

33. *Ibid.*, p. 400.

34. *How to read a Novel* e *The House of Fiction*.

35. In questo la Gordon si ricollega alle altre due scrittrici in questione: con la McCullers in quanto ambedue centrano la narrativa sui rapporti più o meno realizzati tra gli individui, con la O'Connor in quanto molti dei suoi racconti sono basati su una folgorante e inattesa epifania che cromepe dal quotidiano a sconvolgere definitivamente l'esistenza dei suoi protagonisti.



degli amici di Benfolly, scena che nell'economia della vicenda funge da climax, si diluisce proprio per la tendenza della scrittrice a nascondersi dietro i suoi personaggi, a farli agire e parlare senza indirizzare la nostra attenzione di lettori sull'aspetto significativo della situazione. Anche il *dénouement* finale, quando il marito di Isabel, Kevin, di fronte all'abbandono della moglie, dovrebbe rivelare se stesso e chiarire la portata della sua esperienza mistica, è inefficace, lasciando Kevin irrealizzato come attore del suo dramma religioso. Malgrado ciò *The Strange Children* è un'opera interessante, quale la logica conclusione di un apprendistato letterario e critico (ad alto livello naturalmente) che vede i problemi tecnici e stilistici come essenziali. Una precisa consapevolezza teorica della questione del « point of view » da lei considerato essenziale all'attuazione di coerente realismo, le permette di giungere nel romanzo ad alternare punti di vista differenti<sup>36</sup> superando l'istintiva sfiducia in quella che essa ritiene incoerenza strutturale e mancanza di tono unitario. E questo per dare un tono dialettico alla sua narrativa ed evitare i pericoli insiti in un uso indiscriminato della « central intelligence » jamesiana. *The Strange Children* è un esercizio sul tema del « point of view » infantile, evidentemente sulla falsa riga di Maisie: come Maisie, Lucy, la piccola protagonista dalla mente critica e curiosa, interpreta gli avvenimenti attorno a lei e anziché subire, reagisce alla superficialità degli adulti. Il suo insoddisfatto rapporto con i genitori la fa sentire una « changeling »<sup>37</sup> ma alla base della sua irrequietezza non sta l'incomprensione dei suoi: è qualcosa di più che le manca, la luce, come indica il suo nome, e che essa rintraccia attraverso una iniziazione dolorosa quanto necessaria.

36. Nelle ultime pagine il punto di vista si sposta da Lucy a Stephen: i riflessi delle vicende di Kevin e Isabel su Stephen sono così chiariti, insieme alla portata della sua crisi spirituale.

37. Si ritrova qui la situazione tipica dell'adolescente della McCullers, da Mick a Frankie; rapporto insoddisfatto con i genitori, senso di estraneità, sincero attaccamento alla domestica di colore.

Nel racconto « A temple of the Holy Ghost » della O'Connor, anche se manca la coerenza tecnica della Gordon, si ritrova la medesima impostazione: una bambina istintivamente religiosa che registra le sue impressioni di fronte ad un ambiente fatuo e fondamentalmente irreligioso. Non si tratta però di un racconto coerentemente modulato su un mentalità infantile come nel caso di Maisie e Lucy — qui solo a tratti nell'usuale ordito di gesti, fatti, descrizioni, si inserisce l'io infantile. Frammenti della sua vita interiore, sensazioni, sogni, omissioni provocate dalla censura del suo ego, esplicite osservazioni sono usate dalla O'Connor per mettere a fuoco una esperienza cruciale nella iniziazione di questa bambina (che peraltro rimane senza nome, « the child ») e soprattutto l'impatto che una esperienza altrui, non vissuta direttamente perciò, ma solo filtrata dal racconto delle sue sgradevoli ospiti, ha su un'anima sensibile e disponibile ad una problematica morale. In *The Violent Bear It Away*, invece, la O'Connor si cimenta in un ammirevole gioco di variazioni di punti di vista, i cui mutamenti ci vengono segnalati soltanto dalle mutate inflessioni linguistiche, che assumono così una funzione chiarificatrice. All'inizio una sintassi spezzata e un linguaggio diffidente rivelano che chi parla alti non è che il giovane Tarwater<sup>38</sup> ma tale scelta non è però coerente: il vecchio Tarwater ben presto si sostituisce al giovane ed il passaggio da un personaggio ad un altro è inequivocabile tanto particolare è la personalità del vecchio profeta. « The stench of his behavior had reached heaven and the Lord Himself had rescued the old man ... for he himself had been burned clean ... », una sorta di Bibbia ambulante dalle espressioni apocalittiche ed incisive che saranno poi il *leit-motiv* del romanzo in quanto ritorneranno, dopo un processo di torturante iniziazione, sulle labbra del giovane antagonista, Tarwater.

38. Un susseguirsi di « ...had been or said he was ... so far as he knew » che ci rivelano lo scetticismo del giovane di fronte agli insegnamenti del vecchio Tarwater.

Il sapore tra mistico e profano della lingua dei *backwoods* viene così efficacemente catturato in questi semimonologhi che essa felicemente alterna a brani descrittivi in lingua letteraria. Questi monologhi che la rivelano sensibile alla tradizione orale del Sud, non violano i limiti imposti dai nessi sintattici e non rivelano che la parte cosciente e consapevole del personaggio, rigettando perciò sia la tradizione joyceana che lo sperimentalismo americano più recente. Questo gusto per una lingua radicata nella realtà si riconnette alla volontà dell'autrice di mantenere un rapporto oggettivo con il cosmo umano presentato. Sono i personaggi che si aprono, si confessano in questi monologhi rivelatori o nel dialogo conciso e colorito.

Sovente è il 'linguaggio del corpo' che li qualifica: i loro gesti descritti minuziosamente e oggettivamente senza essere filtrati da una « central intelligence », sono presentati secondo una sequenza di movimenti susseguentisi come in una sceneggiatura e ci permettono di penetrare la loro identità, del resto mai apertamente violentata dall'autrice secondo la convenzione del narratore onnisciente. Gli sconcertanti sussulti e i gesti da fantoccio dell'idiota Lucynell, la meticolosa cura di Shiflet nell'accendere la sigaretta, il ruminare di Mrs Crater mentre si dondola sulla sedia<sup>39</sup> rivelano degli esseri ridotti a pura meccanicità, senza alcuna vita interiore.

In *Wise Blood* il personaggio principale, Haze, si qualifica non tanto attraverso i gesti, di cui del resto è estremamente parco, ma attraverso gli sguardi. Guarda invece di parlare, con ira, con raccapriccio, con disprezzo, con indifferenza. I suoi occhi sostituiscono le parole, il dialogo, come del resto avviene in tutto il romanzo in cui le immagini riguardanti la vista sono essenziali alla comprensione della tematica di cui è portatore il suo personaggio<sup>40</sup>.

39. « The Life You Save May Be Your Own », nella raccolta di racconti che prende il nome da « A Good Man is Hard to find ».

40. Cfr. GAETANO PRAMPOLINI, « Poetica di Flannery O'Connor », in *Studi Americani*, 15, 1969.

La vista e il sole offrono alla O'Connor una pluralità di significati, naturalmente tutti centrati sulla religione<sup>41</sup>, che ritroviamo dal suo primo romanzo alla sua ultima raccolta di novelle, come è stato brillantemente studiato da Stuart L. Burns<sup>42</sup>. La stessa coerenza nell'uso del linguaggio metaforico si ritrova nella tematica della sua narrativa che, forse con una certa unilateralità, svolge costantemente il tema dell'illuminazione.

I suoi racconti si articolano, infatti, secondo uno schema prevedibile che culmina appunto nell'epifania ma questa struttura ripetitiva entro cui si sviluppa la sua opera non è da intendersi come limitazione o scarsa apertura a problemi esistenziali. Si ricollega e si giustifica, invece, sulla base dei suoi principi estetico-religiosi per cui si deve offrire ad un pubblico sordo e ostile un messaggio il più chiaro e ovvio possibile.

In fondo sono due moduli che si alternano nelle due raccolte di racconti, uno centrato attorno ad un paesaggio generalmente campestre, polveroso e inospitale, una vedova di farisaiche virtù, una serie di rustici intrisi di arido egoistico interesse, una figlia menomata e uno straniero<sup>43</sup> che inserendosi in questo sfondo corroso dalla monotonia e turbandone l'equilibrio come elemento disturbatore, con connotazioni spesso negative (fa eccezione Guizac in «The Displaced Person»), provoca l'illuminazione e la discesa della Grazia. L'altro schema verificabile in «The Comforts of Home», «The Enduring Chill», «Everything that Rises Must Converge», presenta alcune variazioni: lo sfondo è urbano o comunque meno identificabile con i *backwoods* e il rapporto si sviluppa essenzialmente

41. Asa ha «dark glasses», la donna di E. Emery ha «brown glasses» dove gli occhiali stanno a sottolineare la loro incapacità di vedere Dio. Lily ha occhi come «chips of green bottle glass», rottami taglienti e nocivi, e si potrebbe portare ancora una lunga serie di esempi.

42. STUART L. BURNS, «Torn by Lord's Eye: Flannery O'Connor's Use of Sun Imagery», in *Twentieth Century Literature*, October 1967, XLII, 3.

43. Si veda «Good Country People», «The Life You Save May Be Your Own» nella raccolta già citata.

tra una madre vedova ben pensante e un figlio intellettuale e critico, in polemica col mondo familiare e soprattutto con la memoria del padre.

In « *The Enduring Chill* » e « *The Comforts of Home* » tale rapporto si qualifica come edipico; da un lato il figlio apparentemente insoffocato agli schemi mentali materni, dall'altro una madre limitata ma amorosa, alle spalle un padre incolto ma affermato, dominatore ma socialmente rispettato, un'ombra sempre presente, un modello odiato-amato a cui Asbury e Thomas, rispettivamente protagonisti dei due racconti, sono legati da un ambiguo ma irrevocabile legame. In « *Everything That Rises* » troviamo alcune variazioni, il rapporto madre-figlio si dipana attraverso una serie di repulsioni ed offese secondo un meccanismo che cede con il disprezzo la totale identificazione con l'oggetto disprezzato per poi riscattarsi alla fine in un orizzonte di colpa e di dolore, soluzione che senz'altro era al di fuori delle intenzioni della O'Connor in « *The Enduring Chill* » e che poteva solo ipotizzarsi in « *The Comforts of Home* ».

Julian di « *Everything that Rises* », Asbury e Thomas sono dei falliti e pur riconoscendolo con lucidità, ne proiettano la responsabilità sulla madre con un atto che strazia come una ferita auto-mutilante; il solo Julian riesce, grazie al grottesco e patetico crollo della madre, a penetrare un mondo sconosciuto di « *guilt and sorrow* », creando un rapporto umano con la madre ormai inerte. Questo capovolgimento della situazione può definirsi religioso in quanto la Rivelazione, come consapevolezza di amore e di pietà, è scesa su di lui.

L'uso della Bibbia come parte integrante del dialogo nel linguaggio metaforico o come corrispettivo di una particolare condizione si ritrova, assai simile, nelle tre scrittrici, in tutte e tre ambiguamente legato ad un altro tipo di materiale, quello biblico. La spiegazione di questa contaminazione ci viene dalla stessa O'Connor che considera la Bibbia, oltre che « *sacred history* », « *our mythic background* », in cui archetipi, leg-

gende, personaggi sacri coesistono e che per altro deve formare parte essenziale della materia narrativa. La Bibbia è per la O'Connor parte essenziale del suo modo di proiettare la realtà; Mosè e il cespuglio infuocato, Giona e la balena, le vicende di Elia e Elisha<sup>44</sup> sono tutti oggettivi correlativi che scaturiscono naturalmente dalla sua immaginazione. Ma anche il mito, per quanto essa si affanni a negarlo, è presente nella sua opera con una costanza che avvalorava proprio la sua affermazione in merito alla coincidenza tra materiale biblico e mitico.

L'elemento mitico da lei utilizzato, infatti, si può identificare in certi archetipi che, inerenti anche alla Bibbia, essa carica di implicazioni religiose in senso ortodosso ma che peraltro mantengono intatta la loro pluralità di significato. Tale contaminazione tra Bibbia e mito consente di dare due diverse letture di molti suoi personaggi. Ecco che il nome « Greenleaf » — come dice Asals<sup>45</sup> — può riconnettersi sia a « Spring of natural life » che a Geremia (17,7-8) dove si parla di fertilità e foglie verdi; la mutilazione di Haze Motts in *Wise Blood*, pur essendo certamente carica di implicazioni religiose, si rifà a Edipo, mentre « The Artificial Nigger » ripete l'archetipo del viaggio come iniziazione, del 'rit de passage'<sup>46</sup> chiamando in causa Dante e Virgilio, Langland e persino Tobit<sup>47</sup>.

Dove l'elemento mitico è stato rintracciato in maniera macroscopica, contaminato da particolari iconografici tradizio-

44. CLINTON W. TROWBRIDGE, « The Symbolic Vision in F. O'Connor: Patterns of Imagery in *The Violent Bear it Away* » in *Sewanee Review*, Spring 1968, LXXVI, 2, p. 299.

45. P. ASALS, « The Mythic Dimensions of F. O'Connor's Greenleaf » in *Studies in Short Fiction*, Summer 1968, 4.

46. Baumbach nel suo *Landscape of Nightmare* parla di 'rit de passage' anche a proposito di *Wise Blood* e *The Violent Bear in Away*; un 'rit de passage' stravolto però, per cui, egli dice, « her characters fallen from the outset move, doomed, through an evil world until at the heart of darkness they discover God and achieve redemption for themselves and for all of us ».

47. P. L. MAYS, « Dante, Tobit and the Artificial Nigger » in *Studies in Short Fiction*, V, Spring 1968, 3.

nalmente cristiani, è « Greenleaf » in cui il mito di Dioniso assume un significato più vasto di rigenerazione e fertilità spirituale. La vicenda narrata, cioè, si arricchisce di un senso mitico oltre che religioso in senso strettamente cristiano: il toro che, fuggito dal suo recinto, ossessiona i pensieri di Mrs. May è perno della vicenda che già di per sé riassume nei suoi caratteri il concetto di divinità dionisiaca e quello di divinità in senso cristiano<sup>48</sup>. La corona che l'animale porta è ad un certo punto definita « prickly », lui stesso è assimilato ad un 'patient god' 'silvered in the moonlight', si muove « on the perimeter of an invisible circle », quasi che l'unica dimensione spaziale nei confronti del toro sia quella del cerchio, una zona magica in cui si compie uno strano mistero. Questo esperimento che in realtà rimane isolato, non interrompe la continuità dell'opera della O'Connor; dimostra anzi come anche a contatto di una materia eterogenea come il mito, i suoi interessi e la sua personalissima visione non si diluiscano o disperdano. In realtà, gli archetipi rintracciati nella sua narrativa insieme a certi richiami mitici le permettono di trasfigurare le dimensioni storiche e geografiche della sua Georgia sino a porla fuori di un tempo e di uno spazio ben definito.

La stessa contaminazione tra mito e Bibbia sovrapposta a personaggi fortemente tipicizzati come abitanti del Sud; è caratteristica della McCullers; Mick, per esempio, in *The Heart is a Lonely Hunter* è protagonista di un 'rit de passage' le cui fasi corrispondono perfettamente a quelle tracciate dal Campbell<sup>49</sup>. Il viaggio sotto la guida di un personaggio apparentemente insignificante, la foresta, la fonte, l'immersione in acqua si ritrovano nell'esperienza cruciale che Mick compie du-

48. In Tertulliano il toro simboleggia Cristo, d'altra parte il toro inghirlandato fa parte dell'iconografia pagana. La stessa coincidenza tra connotazioni pagane e cristiane del toro si avrà, curiosamente, in *The Malefactors* della Gordon.

49. JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, 1949.

rante la gita con Harry<sup>50</sup>. Peraltro gli stessi dati possono venire interpretati come allusioni a fatti religiosi; la « bubbling spring » è, nell'iconografia cristiana, la fonte battesimale per il cui tramite si è iniziati alla vita della Grazia, la foresta rappresenta il peccato, la gita, inoltre, ha luogo in marzo (solitamente mese della Pasqua, della Resurrezione, quindi) e di domenica (giorno con connotazioni evidentemente religiose). Secondo Durham, poi, sempre in *The Heart is a Lonely Hunter*, i due miti, il cristiano e il pagano, si incontrano nella figura di Singer che rappresenterebbe il cristianesimo nascente (« ascetic, reflective, withdrawn ») e in quello di Antonapoulos, il paganesimo morente (« whimsical, selfish, sensual but capable of seeming wise »). Dopo la sua entrata in manicomio, difatti, (la sua scomparsa, cioè come divinità pagana), si afferma il cristianesimo (Singer trova nuovi legami, fa proseliti). L'intera parabola del tramonto del paganesimo di fronte al nascente cristianesimo sarebbe così allegorizzata nelle vicende dei due muti.

Richiami biblici più precisi abbondano sempre in *The Heart*: Singer, di cui già si è notata la « Jewish face » offre acqua e vino ai suoi visitatori; una lezione di Sunday School di cui si parla nel testo, ha per argomento « All men seek for Thee » che sembra sintetizzare la tematica del romanzo; le vicende di Jake Blount che predica ostinatamente il suo 'Vangelo' sociale mostrano un analogia con il Vangelo di San Matteo (10,11-14)<sup>51</sup>. Il loro uso però è demistificante: la McCullers non vuole ribadire la Verità con esempi tratti dal Libro, ma metterne in discussione la validità e sottolinearne l'assurdità e le contraddizioni di fronte alla contorta realtà quotidiana.

50. Fasi che del resto si ritrovano anche in *Young Goodman Brown* di Hawthorne, anche se con maggiore rarefazione e un minor gusto per il tratto realistico rispetto alla McCullers.

51. Dice KLAUS LUBBERS in « The Necessary Order: a Study of Theme and Structure in McCullers's Fiction » in *Jahrbuch für Amerikastudien* 8, Heidelberg 1963: ... « both Jake and apostles enter a strange town, there is a salutation, ... the preaching, ... leaving the town after shaking the dust ... even a motto at the end ».



Più che dalla Bibbia, la Gordon è invece affascinata da un materiale cristiano strettamente cattolico, il martirologio e le opere dei Padri della Chiesa. La Bibbia, anzi, compare quasi sempre in connessione a situazioni e personaggi che esemplari certo non sono in quanto la loro religiosità, pur istintiva e sincera, è intellettualmente limitata. Si pensi alla grottesca figura di Uncle Fill in *The Strange Children* che, mentre per combattere il caldo opprimente si fa versare addosso dal suo negro abbondanti secchi d'acqua, disputa della Immacolata Concezione, parlando di Isaia, Zaccaria e dello stesso Dio degli Ebrei come se si trattasse di suoi vecchi amici, e finisce poi con l'esclamare: « I tell you, the man that can swallow the God of the Old Testament has got a strong stomach ». Il continuo, infaticabile esame del testo sacro che apre un intimo e inquietante colloquio tra il Creatore e la creatura viene demitizzato, rivelando l'atteggiamento polemico della cattolica di fronte ad uno dei canoni fondamentali del Protestantesimo e del « Bible Belt » in particolare. L'uso del martirologio è invece duplice: i santi, visti come uomini che hanno vissuto il momento più esaltante della vita umana, la fusione con l'Essere, sono insieme realtà e modello di comportamento, ma anche oggetto di scetticismo o di blasfema indifferenza da parte di personaggi come Uncle Tubby e Stephen in *The Strange Children* che, pur presentando una curiosa erudizione specifica in fatto di santi e miracoli<sup>52</sup>, si rivelano totalmente estranei al loro significato più profondo<sup>53</sup>. Lo stesso rapporto tra Stephen Lewis e

52. La vita di S. Marta viene ricordata da Stephen con la sua solita erudizione ma quegli elementi leggendari che la vicenda presenta, quali la città terrorizzata, il dragone soggiogato con la cintura, vengono riscattati dall'autentica presenza della santa durante l'incidente che provoca la crisi spirituale di Kevin.

53. Quando si discute della visione di Kevin, Stephen cita la conversione di S. Margherita da Cortona come un caso analogo di conversione preceduta da crisi mistica. Ne parla però con il tono erudito e distaccato di chi conosce i fatti ma non ne è intimamente toccato, con la freddezza dello scienziato che classifica persino un caso inquietante come l'illuminazione di Kevin. Tubby, addirittura, durante il gioco delle sciarade, si traveste da prete mentre Isabel mima la parte della sua amante, santa Patronella.

le storie dei santi che così agevolmente sciorina, si ripresenta in *The Malefactors* tra Tom Claiborne e San Ciannic e San Eustachio; sia Stephen che Tom subiscono ma non accettano ciò che Ciannic<sup>54</sup> e Marta rappresentano con una sorta di astensione agnostica Stephen, con fastidio e violenta irritazione Tom, quasi a rispecchiare il suo più tragico e doloroso *itinerarium da Deum*.

Se quindi le vite dei santi stimolano maggiormente la Gordon e sono usate come viventi metafore di contro all'uso che della Bibbia faceva la O'Connor, il mito, che era da quest'ultima apertamente sconfessato, è al contrario usato consapevolmente come parte essenziale della sua narrativa. Oltre ai riferimenti mitici delle sue prime opere e al rifacimento della storia di Orfeo e Euridice in *The Women on the Porch*, archetipi e motivi mitici ricorrono sia in *The Strange Children* che in *The Malefactors*. L'acqua rigeneratrice<sup>55</sup> che scorre sotterranea e la cui presenza è sempre costante nella mente di Lucy di contro all'arida, sterile terra di Benfolly, le caverne e gli abissi dei sogni di Claiborne e l'acqua anche qui, copiosa, sotterranea, che tutto avvolge in un abbraccio materno, il motivo del toro attorno a cui ruota la sagra agreste con cui si apre *The Malefactors* e che, oltre a rappresentare la natura istintiva e intatta, accoglie contemporaneamente le connotazioni mitiche che il toro ha per tradizione e quelle che gli derivano dal culto di sant'Eustachio, di cui si parla spesso nel corso della vicenda: questi sono alcuni dei richiami più evidenti ad un bagaglio che la Gordon usa in modo scaltro ed erudito.

Gli elementi mitici, che poi spesso coincidono con quelli simbolici, sono spesso inseriti in un tessuto narrativo particola-

54. La statua di San Ciannic era stata trasportata dalla Francia da Claiborne più per il suo valore artistico che per il suo significato religioso. Solo Catherine Pollard, vedendola, riconoscerà nel simulacro il suo senso originario.

55. Cfr. con l'acqua in cui si bagna M'ek in *The Heart is a Lonely Hunter*.

rissimo, onde non spezzare l'equilibrio di una narrativa squisitamente realistica: nel sogno.

Il sogno è chiave di volta per intendere i protagonisti quasi che costoro, inarticolati in superficie, si rivelino solo attraverso le loro simboliche fantasie oniriche. Così in *The Malefactors* il sogno ricorrente di Claiborne ci offre degli elementi per intuire il suo travaglio, la cui origine è a lui stesso ignota. E il suo sogno finale, architettato su elementi orripilanti, e i cui personaggi (i due che corrono, l'uomo sul ciglio che ghigna, i cadaveri mutilati) sfuggono a bella posta a una identificazione, acuendo il senso di irrealtà e di macabro, sarà poi dissezionato nello studio di Crenfew, lo psichiatra che ne chiarirà gli elementi offrendo a Tom la chiave del suo dilemma. Nella misura in cui il sogno offre in enigmi ben decifrabili da un lettore di Freud le angosce più segrete dell'inconscio, l'artificio del sogno rimane esteriore e macchinoso, quasi che le capacità creative della Gordon non sapessero altrimenti chiarirne le qualità. Un congegno limitativo quindi, per rivelare al lettore quello che il protagonista ignora o addirittura una sorta di *deus ex machina* a cui essa ricorre per uscire da una situazione senza uscita apparente. Spesso difatti la visione onirica agisce sulla realtà quotidiana: ecco i sogni profetici che guidano, dirigono, chiariscono. Tale del resto era stato il ruolo del sogno nel racconto *The Captive* che — ha ben dimostrato Larry Rubin — è per molti versi antesignano delle sue opere 'cattoliche'<sup>56</sup>. La vicenda, difatti, non fa che ripetere quello che il sogno ha anticipato, creando un suggestivo andamento analogico tra il vissuto e il sognato che, certamente alieno da implica-

56. In *The Captive*, pubblicato in *Hound and Horn* nel 1932, si narra di una donna del periodo coloniale presa prigioniera dagli Indiani che riesce a fuggire rintracciando il percorso che le è stato indicato in sogno da un ragazzo bianco, catturato e poi bruciato dalla tribù. Il Rubin analizza la trama identificandone gli elementi che ne fanno una « captivity » da leggere in chiave religiosa, nel saggio « Christian allegory in Caroline Gordon's *The Captive* » in *Studies in Short Fiction*, 5, 1968.

zioni metafisiche o gnoseologiche su quale sia la realtà autentica, se il sogno o la veglia, si colora invece di misticismo. Più che di un sogno, difatti, di un balenare dell'inconscio, di un aprirsi di insondabili abissi, si tratta di una visione dal carattere schiettamente religioso.

L'uso dei sogni cresce nella Gordon insieme alla sua tendenza ad usare dei segni, dei simboli<sup>57</sup> che chiariscano la vicenda spirituale dei suoi protagonisti, peraltro mantenuta rigorosamente sul filone della tecnica realistica. Negli ultimi romanzi di Caroline Gordon, *The Strange Children* e *The Malefactors*, è come se la realtà, arricchita di valori spirituali e religiosi, non potesse più essere raffigurata e contenuta nelle convenzioni del realismo e richiedesse una dimensione più totale onde abbracciare l'essere nella sua dualità spirituale e materiale. L'oscillare tra una realtà materiale e una dimensione ineffabile testimonia la pienezza delle sue convinzioni religiose e proietta nei suoi libri solidamente ancorati al quotidiano il sapore del visionario e dell'arcano. Questo stesso metodo narrativo caratterizzato dalla fusione del simbolismo e di un realismo radicato nell'osservazione di una precisa realtà sociale, si ritrova anche nella McCullers e nella O'Connor.

Per quest'ultima le posizioni realistiche tradizionali si dimostrano inadeguate a realizzare quell'opera di interpretazione della realtà che essa richiede dall'artista che non esita ad alterare e a trasfigurare le apparenze onde emettere in rilievo nelle cose la loro « extension of meanings ». L'allegoria e il simbolo sembrano invece atti a registrare l'« experience of mystery » di cui l'autrice parla, onde le implicazioni universali del particolare contingente vengono messe a fuoco sperimentando con diverse forme di linguaggio metaforico. Lo scopo dello scrittore è per la O'Connor profetico e illuminante; egli è un « realist of distance », un individuo capace di vedere come

57. I nomi stessi dei suoi protagonisti si caricano di un valore simbolico: Vera, la verità, è in *The Malefactors* opposta a Cynthia, la luna fredda e mutevole; in *The Strange Children*, Lucy è la Luce.

da vicino realtà lontanissime, di captare cioè il significato della realtà nella sua totalità, registrando ciò che esiste « beyond the surface » fino a scoprire « that realm of Mystery » « which is the concern of prophets »<sup>58</sup>. È questa visione profetica che si qualifica in senso biblico come capacità di arricchire di significato profondo l'esperienza di ogni singolo individuo, che la porta a « warn the people of the terrible speed of mercy ».

L'aderenza alle cose e contemporaneamente la capacità di trascendere la loro realtà fisica intuendone l'elemento magico, rivelatore le è propria ma parlare a tale riguardo come fa la Gattuso<sup>59</sup> di oscillazioni tra lo *chosisme* di Robbe-Grillet e il simbolismo di Malcolm Lowry, sembra forzarne la lettura. Più naturale è riconoscere nella sua convergenza di realismo e simbolismo l'istintiva adesione ad un *modus* tipicamente americano di porsi di fronte alla realtà, anche se nel suo caso è la fede ad imporre un marchio definitivo a tale visione. Sovrapposta a questa totale adesione alla fenomenicità della vita quotidiana, si identifica nel suo rapporto con la realtà naturale, con il paesaggio soprattutto, una tensione « ierofanica » nel senso che Mircea Eliade dà a questo termine<sup>60</sup>.

Il paesaggio rispecchia costantemente Dio o la negazione di Esso: in *The River* la città grigia, spenta, rivela l'assenza del divino mentre la campagna smagliante di rosso, di oro di blu, porta il marchio di Dio. Il bianco sole domenicale segue Harry e la sua devota bambinaia, Mrs. Connin, poi li precede, assume uno splendore di diamante di fronte alla folla in preghiera, si riflette negli occhi del predicatore, si offusca quando il bimbo parla della madre, si macchia di grigio e impallidisce nell'appar-

58. Tutte queste citazioni sono tratte da « The Role of the Catholic Novelist », *Greyfriar*, Siena College, VII, 1964.

59. JOSEPHINE FLORENCE GATTUSO, *The Fictive World of Flannery O'Connor*, D. A. 1968.

60. Per ierofanico Eliade intende la manifestazione del sacro in un oggetto comune. Cfr. *The Sacred and the Profane, the Nature of Religion*, New York 1961.

tamento di Harry, l'accompagna giallo e caldo durante il suo ritorno da solo al fiume e diventa un buco nell'azzurro del cielo quando Henry si immerge nell'acqua per darsi il Battesimo. È una costante presenza che segna le oscillazioni nel clima religioso della vicenda, è il segno del divino in una natura intensamente partecipe del travaglio religioso dei protagonisti.

In altri casi invece il grottesco si insinua nella presentazione del quotidiano, quasi a sottolineare come questa natura segnata da Dio sia però filtrata attraverso gli occhi dei non-credenti che su di essa proiettano il loro materialismo. In *The Life You Save May Be Your Own*, una serie di metafore smorzano il carattere 'awe inspiring' di questo paesaggio ierofanico: la luna, « fat yellow moon », è vista pronta a razzolare nell'aia con i polli, la nuvola carica di pioggia che segue la macchina di Shifflet è simile ad una rapa, mentre le gocce di pioggia sono 'like tin-car tops', mentre in realtà in questa stessa landa assoluta una costante e intangibile presenza è denunciata dall'aspetto del sole e del cielo, che indica con i suoi mutamenti e variazioni di colore una piena partecipazione al progredire della vicenda.

Nel caso della McCullers, sembra più appropriato identificare l'allegoria come alternativa che si giustappone al realismo. È vero che i suoi personaggi sono verificabili su due livelli: autentici esseri umani e simboli di una situazione umana. Ma più che simboli, si tratta di allegorie in quanto non si caricano di una pluralità di significati, limitando in modo preciso e definito il loro equivalente<sup>61</sup>.

Questa differenziazione rimane però marginale e non fa che confermare l'identità della posizione della McCullers rispetto alle altre due autrici che si può senz'altro rapportare al loro comune patrimonio culturale. L'opera della McCullers,

61. Cfr. FRANCESCO GOZZI, «La narrativa di Carson McCullers», in *Studi Americani*, 14, Roma 1968.

della O'Connor e della Gordon è difatti caratterizzata da un particolare atteggiamento nei riguardi della realtà in base al quale i fenomeni vengono interpretati come segni o riflessi della Divinità, pur non alienandone la concretezza, atteggiamento che, sia che venga definito « sacramentale »<sup>62</sup> sia che venga ricollegato ad una ipotetica tradizione platonica<sup>63</sup>, è peculiare a tutta la cultura del Sud.

RACHELE VALENSISE

62. LOUISE COWAN, « Nature and Grace in Caroline Gordon », in *Critique*, Winter 1956, I, 1.

63. FRANK BALDANZA, « Plato in Dixie », in *The Georgia Review*, XII, 2, Summer 1958.