



«Come Giacobbe con l'angelo»: il realismo biblico di Flannery O'Connors

di Luciano Zappella

tratto da: *Il mondo della Bibbia*, 120 Novembre-Dicembre 2013, pp. 44-47

A volte bastano due romanzi (*Wise Blood*, 1952, *The Violent Bear It Away*, 1960)¹ e trentuno racconti² per entrare a pieno titolo nel ristretto novero dei grandi della narrativa americana e mondiale. È il caso di Flannery O'Connors (Sanannah, Georgia 1925 – Milledgeville 1964), morta di tumore a soli 39 anni, dopo aver convissuto per anni con una terribile malattia, il *lupus eretimosus* di cui era morto anche il padre. Quella della O'Connors è stata un'esistenza segnata dalla sofferenza e dalla scrittura, dal dolore della scrittura più che dalla scrittura del dolore, perché, come afferma lei stessa, «ogni tipo di scrittura è dolorosa e se non è dolorosa non ne vale la pena»³.

La sua scrittura è un'esperienza di lotta («come Giacobbe con l'angelo [...], la stesura di un romanzo degno di questo nome è una sorta di duello personale»⁴), la lotta della fede come cammino su sentieri bui e misteriosi, accompagnata però anche da una riflessione lucidissima sulle ragioni ultime dello scrivere, sul mestiere di scrivere. Convintamente cattolica (sebbene aliena da ogni forma di bigotteria), ma vissuta nel sud protestante della cosiddetta *Bible belt* (la cintura della Bibbia), Flannery O'Connors dichiara senza mezzi termini: «mi riesce meglio scrivere dei credenti protestanti che di quelli cattolici: perché esprimono la loro fede in varie forme drammatiche di un'evidenza per me abbastanza facile da cogliere»⁵.

La scrittura della realtà e l'incarnazione del mistero

Per O'Connors la narrativa è attività, per così dire, anti-intellettualistica, anti-illuministica; suo compito è «affrontare la realtà tramite ciò che si può vedere, sentire, odorare, gustare, toccare. È questa una cosa che non si può imparare solo con la testa; va appresa come un'abitudine, come un modo abituale di guardare le cose» (*Nel territorio del diavolo*, p. 60). Non si tratta di assolutizzare la realtà, ma di cogliere l'assoluto nella realtà, l'epifania dello spirituale nella realtà materiale, secondo la logica dell'Incarnazione. Più che un realismo letterario, dunque, quello oconnoriano è un realismo spirituale, si potrebbe quasi dire "anti-docetistico"; in molti suoi racconti, infatti, gli aspetti più ributtanti, paradossali e grotteschi della realtà rivelano, inaspettatamente e scandalosamente, la presenza dell'assoluto, della grazia a caro prezzo, della fede come oscurità, perché «quando il fatto fisico viene separato dalla realtà spirituale, il dissolvimento della fede è alla fine inevitabile» (*Il volto*

¹ Tr. it.: *La saggezza nel sangue*, Garzanti, Milano 2002; *Il cielo è dei violenti* Einaudi, Torino 1998.

² Tr. it.: *Tutti i racconti*, Bompiani, Milano 2009².

³ F. O'CONNORS, *Il volto incompiuto. Saggi e lettere sul mestiere di scrivere*, Rizzoli, Milano 2011, p. 139.

⁴ EAD., *Nel territorio del diavolo. Sul mestiere di scrivere*, Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 109.

⁵ EAD., *Sola a presidiare la fortezza. Lettere*, Einaudi, Torino 2001, p. 149.

incompiuto, p. 60). Il difetto di molti cristiani è di concepire un Dio disincarnato che li spinge a trasformare il cristianesimo in una forma asettica di perbenismo sociale usato come arma impropria per giudicare e condannare. Da credente, invece, O'Connors è convinta che non sia sufficiente l'etichetta di "scrittrice cattolica" per produrre testi "religiosi": «si produce un brutto romanzo religioso quando lo scrittore suppone che le sue convinzioni lo esonerino dall'obbligo di penetrare la realtà concreta. Crede che gli occhi della Chiesa o della Bibbia o della sua personale teologia abbiano già visto per lui, e che il suo compito sia di sistemare questa visione essenziale in modelli soddisfacenti, sporcandosi il meno possibile in corso d'opera [...]. Ma il vero scrittore, quello che sa d'istinto di essere ciò che è, sa che non può affrontare l'infinito in modo diretto, e che deve penetrare la realtà naturale dell'uomo così com'è» (*Ibid.* p. 67).

Poste queste premesse, non è sorprendente che la poetica realistica di Flannery O'Connors trovi il suo modello archetipico nella narrazione biblica, cioè «una storia che appartiene a tutti, nella quale chiunque possa riconoscere la mano di Dio e la sua discesa. Il genio ebraico nel rendere concreto l'assoluto ha condizionato il modo di vedere le cose della gente del Sud. È questa una delle ragioni per cui il Sud è terra di racconti» (*Nel territorio del diavolo*, p. 112). La Bibbia, si sa, non contiene né definizioni astratte di fede né trattazioni dogmatiche. Attraverso dei racconti, cioè delle esperienze concrete, non importa quanto realmente accadute (come del resto avviene nei romanzi e nei racconti, che sono opere di *fiction*), essa presenta vicende di esseri umani alle prese con le contraddizioni e i dubbi del credere, dell'affidarsi a un Dio esigente, spesso silenzioso o troppo loquace. Solo identificandosi empaticamente con tali personaggi, solo – dice la scrittrice – «se abbiamo tremato con Abramo che levava il coltello su Isacco», solo così è possibile cogliere la profondità del messaggio biblico e la molteplicità dei percorsi umani che vi sono raccontati. È il profeta la figura biblica che, più di altre, fa i conti con i risvolti problematici della realtà. Non a caso, O'Connors sostiene che «lo scrittore di romanzi dovrebbe contraddistinguersi per il proprio tipo di visione. La sua è una visione profetica. La profezia, che dipende dall'immaginazione e non dalla facoltà morale, non è questione di predire il futuro. Il profeta è un realista di distanze, ed è questo tipo di realismo che appare nei grandi romanzi. È il realismo che non esita a distorcere le apparenze per mostrare una verità nascosta» (*Il volto incompiuto*, p. 80).

La più recente critica oconneriana non ha mancato di porre in risalto la presenza nella sua narrativa di numerose ri-scritture bibliche⁶. In questa sede, ci si limiterà a prendere in esame un solo racconto paradigmatico, suggerendo la lettura di altri "gioielli" quali *La schiena di Parker*, *Un bravo'uomo è difficile da trovare*, *Gi storpi entreranno per primi*, *Il giorno del giudizio*.

Una grazia poco graziosa

«C'è un momento in ogni grande racconto nel quale si può avvertire la presenza della grazia come in attesa di essere accettata o rifiutata, anche se il lettore non può coglierlo» (*Nel territorio del diavolo*, p. 89). In effetti, in un racconto come *Brava gente di campagna* (*Tutti i*

⁶ Cfr., per esempio, George A. KILCOURSE, *Flannery O'Connors Religious Imagination. A Word with Everything off Balance*, Paulist Press, New York 2001; Henry T. EDMONDSON III, *Return to God and Evil. Flannery O'Connors's Response to Nihilism*, Lexington Books, Lanham, MD, 2001; Jordan COFER, *The Theology of Flannery O'Connors: Biblical Recapitulation in the Fiction of Flannery O'Connors*, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, VA, 2006; Elena BUJA RUTT, *Flannery O'Connors, il mistero e la scrittura*, Ancora, Milano 2010.

racconti, pp. 295-317) è difficile per il lettore cogliere il momento in cui la grazia si manifesta e, soprattutto, *come* si manifesta.

È la storia di una donna trentaduenne, Joy, che, dall'età di dieci anni, è costretta a vivere con una gamba di legno a causa di un grave incidente di caccia. La sua esistenza si svolge anonima in una casa di campagna, insieme alla madre, la signora Hopewell, che continua a considerarla una bambina. Ciononostante, o forse proprio per questo, consegue una laurea in filosofia che la porta a una concezione radicalmente nichilistica dell'esistenza («non le piacevano né i cani né i gatti né gli uccelli né i fiori né la natura né i giovanotti per bene», p. 301), simbolicamente suggellata dalla decisione di cambiare il proprio nome da Joy in Hulga, nome che «sulle prime aveva scelto puramente in base al suono sgradevole, poi la genialità della sua perfezione l'aveva colpita [...]. Lo considerava il suo più alto atto creativo. Uno dei suoi maggiori trionfi era che sua madre non fosse riuscita a trasformare la sua carne in Joy, ma il trionfo supremo era l'essere riuscita a trasformare la sua carne in Hulga» (p. 299). Nel passaggio dal melodioso Joy (gioia!) al cacofonico Hulga si potrebbe scorgere una sorta di anti-battesimo che certifica la rinuncia a qualsiasi prospettiva trascendente, come se la gamba di legno fosse il correlativo oggettivo di un'anima altrettanto "legnosa" («Io sono una di quelle persone che vedono attraverso le cose il nulla», p. 313).

Un giorno si presenta a casa delle due donne un ragazzo timido e un po' impacciato, Manley Pointer, che campa facendo il «piazziista di Bibbie» e che «avrebbe voluto fare il missionario perché, secondo lui, era il modo per dare di più all'umanità: "colui che perde la sua vita la ritroverà"» (pp. 304-305). Pur non riuscendo a vendere nemmeno una Bibbia in casa Hopewell («Mia figlia è atea – gli dice la madre – e non mi lascia tenere la Bibbia in salotto», p. 303), riesce a strappare a Hulga la promessa di una passeggiata per il giorno dopo. Sennonché, «durante la notte, Hulga aveva immaginato di sedurlo. Aveva immaginato che passeggiavano nella tenuta finché arrivavano al fienile dietro i due pascoli, e lì le cose arrivavano a un punto tale che le era facilissimo sedurlo, e poi, naturalmente, vederla con il suo rimorso. *Il vero genio riesce a istillare un'idea anche in una mente inferiore*» (p. 309; corsivo mio). Si tratta di una seduzione "filosofica" e non "amorosa" (l'amore del sapere e non il sapere dell'amore) che mira a inoculare nell'ingenuo Manley il virus del nichilismo razionalista. Ad attrarre Hulga è l'inebriante idea di esercitare un potere sulla mente.

Il giorno dopo, il ragazzo si presenta all'appuntamento con la sua valigia in mano, diventata un'appendice di sé, come la gamba di legno per Hulga, un qualcosa di esterno a sé che diventa parte integrante del proprio essere. Alla domanda di Hulga «perché hai portato le Bibbie?», egli risponde: «non si può mai sapere quando si avrà bisogno della parola del Signore», ottenendone in cambio un secco «non ci credo nemmeno in Dio» (p. 310). Manley appare premuroso, sensibile, innamoratissimo, mentre Hulga è glaciale nel suo progetto raziocinante, tanto che il primo bacio «fatto più di pressione che di passione, provocò nella ragazza il gettito extra di adrenalina che rende capaci di portar fuori un baule pieno da una casa in fiamme, solo che in lei la carica andò immediatamente al cervello» (p. 311).

Giunti al fienile, Manley, in un gesto di estrema tenerezza, forse anche un po' ingenua, le chiede: «Fammi vedere dove si innesta la tua gamba di legno». Hulga rifiuta sdegnosamente, come se non volesse lasciare spazio a sentimenti molesti e inopportuni. Alla sua richiesta di sapere perché voglia vederla, Manley le risponde «perché è quella, che ti rende diversa. Non sei come nessun'altra». E «quando, un istante dopo, gli disse con voce rauca: "Va bene", fu come se si fosse data a lui senza riserve, come se avesse perso e ritrovato,

miracolosamente, in lui, la vita», a tal punto che non solo gli consente di vederle la gamba, ma anche di togliergliela, «sfiorandola delicatamente, come se fosse stata viva» (p. 314).

È a questo punto, però, che il fienile, da luogo di una progettata seduzione, diventa il luogo di una sconcertante rivelazione. Manley cambia completamente atteggiamento; da una finta Bibbia contenuta nella sua valigia estrae una bottiglietta di whisky e delle immagini pornografiche, con il chiaro intento di “divertirsi” un po’ con lei: «Non ci conosciamo ancora bene», le dice. Hulga viene colta di sorpresa. Il timido e impacciato venditore di Bibbie si rivela più nichilista di lei, un “professionista” al suo confronto. Se infatti quello di Hulga è un nichilismo appreso sui libri, un esito quasi naturale delle sventure della vita, quello di Manley è spaventosamente lucido. Ne rimane sconcertata: l’ingenuo ragazzo si è trasformato in un genio del male, il venditore di Bibbie si rivela venditore di malvagità. Le dice infatti: «non penserai che io creda a queste stronzate, spero! Posso vender Bibbie, ma so come va la musica. Non sono nato ieri e so quello che voglio!». A conferma di ciò, Manley, vistosi rifiutato, a sua volta si rifiuta di restituirle la gamba che le aveva sfilato e, prima di allontanarsi dal fienile, le rivolge parole sprezzanti: «Non sei poi tanto dritta, sai! Io non credo a niente dal giorno che sono nato» (p. 316).

Rivelandosi un cinico della peggior specie, il “bravo” ragazzo di campagna, tutto Bibbia e sani principi cristiani, diventa l’inatteso e paradossale strumento della grazia. Non sapremo mai con certezza cosa accada in Joy-Hulga; vi è solo una visione sfumata («scorse una sagoma azzurra che avanzava sicura sul lago verde, screziato», p. 316: Manley le aveva rubato anche gli occhiali), come quella del cieco nel racconto evangelico di Marco 8,22-26. Quello che sappiamo è che da seduttrice si è trovata sedotta, cioè «ha flirtato con una forza che non comprende e che può violare la sua anima nel più osceno dei modi, esponendone la vacuità» (Edmondson, *Return to God*, p. 77). Ha scoperta la propria vulnerabilità, ha scoperto che quella gamba di legno che l’aveva portata al nichilismo è diventata carne della sua carne; priva della gamba di legno, Hulga si trova priva di una parte di sé che la sola ragione non può colmare. «Hulga penetra la propria illusione e viene spietatamente messa in contatto con la realtà, una realtà che, ancora una volta, arriva tramite una grazia oscura e distruttiva» (Kilcourse, *Religious Imagination*, p. 187).

Nella sequenza finale, fortemente ironica, torna in scena la madre di Hulga, intenta a raccogliere cipolle. Vedendo da lontano Manley uscire dalla boscaglia, afferma: «Toh, sembra quel bravo figliolo così noioso che ieri ha cercato di vendermi una Bibbia [...] Era spaventosamente ingenuo, ma credo che il mondo andrebbe meglio, se tutti fossimo come lui» (p. 317). Nella visione rassicurante e perbenista della signora Hopewell (“pozzo di speranza”, *nomen omen!*), solo l’“ingenuità” di un ragazzo di campagna può salvare il mondo, non certo la figlia che si dà arie da filosofa.