

CHIARA PIETRUCCI

CONTRAFFAZIONE E METAMORFOSI DEL NOME
NELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI FLANNERY O'CONNOR

Abstract: References to personal identity are certainly not accidental in Flannery O'Connor's literary productions. An ambiguous personality is often hidden behind a homophonic name and its degeneration into anagrams and charades often contains an unconcealed hint of O'Connor's black humour. Some of her characters hide or change their first name and surname, in order to disguise their own identity. Moreover, sharing a name may represent either a link or a damnation, while replacing it with an acronym is a clear message of contempt.

Keywords: Flannery O'Connor, American fiction, name misunderstanding, disguised personal identity

Flannery O'Connor ha battuto il territorio dell'onomastica con la stessa costanza e ricchezza di esiti di un dottore della Chiesa medievale. E di certo avrebbe gradito questo paragone, lei, di famiglia cattolica nella *Bible Belt* protestante, che teneva la *Summa Theologica* sul comodino e ne leggeva qualche riga ogni sera prima di addormentarsi.¹

Nella sua produzione letteraria, fatta di due raccolte di racconti, *A Good Man Is Hard to Find* e *Everything That Rises Must Converge* e due romanzi, *Wise Blood* e *The Violent Bear It Away*, ha attraversato tutte le possibili implicazioni del *nomen omen*.²

La O'Connor nacque nel 1925 a Savannah, in Georgia, da una famiglia cattolica di origini irlandesi. A parte qualche giovanile soggiorno di studio in Iowa ed in Connecticut, alla Yaddo Foundation di Saratoga Springs e a New York, trascorse la sua breve vita a Milledgeville, in Georgia, nella tenuta

¹ F. O'CONNOR, *Lettera ad «A.»*, in *Sola a presidiare la fortezza. Lettere*, Roma, Minimum Fax 2012 [arricchita di numerose lettere inedite rispetto a Torino, Einaudi 2001¹], p. 83: «non saprei cosa dire della *Summa*, se non che la leggo per una ventina di minuti tutte le sere prima di andare a letto».

² O'CONNOR, *Wise Blood*, New York, Harcourt, Brace and Co. 1952; EAD., *A Good Man Is Hard to Find*, New York, Harcourt, Brace and Co. 1955; EAD., *The Violent Bear It Away*, New York, Farrar, Straus and Cudahy 1960; EAD., *Everything That Rises Must Converge*, New York, Farrar, Straus and Cudahy 1965. Una silloge completa dei racconti è EAD., *The complete stories*, London, Faber and Faber 1990, da cui si cita.

ereditata dalla madre, Andalusia, allontanandosene occasionalmente per tenere lezioni e conferenze.³

L'importanza dell'onomastica nella sua produzione letteraria è stata intuita in ambito italiano da Fernanda Pivano, che ne fa accenno nella prefazione a *La saggezza nel sangue*, e più recentemente da Alessandro Clericuzio, nel suo studio sul grottesco americano.⁴ Naturalmente se ne trovano riscontri anche nella produzione critica statunitense, che però, come vedremo, se ne interessa quasi esclusivamente per avallare ipotesi di tipo psicoanalitico.

Con contraffazione e metamorfosi si vuol intendere distorsione deliberata, attraverso storpiature dispregiative, o distorsione involontaria del nome, con particolare attenzione all'antroponimo.

Come nel caso del vecchio *Tanner*, ex-proprietario terriero della Georgia malato e senza un soldo che si trasferisce dalla figlia al Nord, nel suo piccolo appartamento di New York. In preda ad una visione allucinata che prelude alla morte (non a caso il titolo del racconto è *Il giorno del giudizio*), si rivolge al vicino di casa di colore chiamandolo *Coleman*, come il suo schiavo e vecchio amico. L'uomo, che crede di essere stato scambiato per il carbonaio a causa dell'omofonia di *Coleman* e *coalman*, si vendica provocandogli una morte orribile.⁵ Tra l'altro *Tanner* ha in sé la radice *tan*, 'abbronzato'. E non può non saltare agli occhi l'assonanza con la protesta del piccolo *Nelson*, che non vuole ammettere di fronte al nonno di non aver mai conosciuto un uomo di colore, nel racconto *Il negro artificiale*:

«Tu hai detto che erano neri [...]. Non hai mai detto ch'erano *abbronzati*. Come vuoi che sappia le cose, se non me la conti giusta?»⁶

³ M. CAMELLA, *Cronologia*, in O'CONNOR, *Tutti i racconti*, Milano, Bompiani 2011, pp. XVII-XXII.

⁴ F. PIVANO, *Prefazione*, in O'CONNOR, *La saggezza nel sangue*, Milano, Garzanti 2010, pp. VII-VIII (I ed. italiana Milano, Garzanti 1985). L'integrazione fra parentesi quadre è mia: «Il protagonista del libro viene chiamato Hazel Motes, detto Haze, dove *haze* significa 'nebbia' e *mote* è la pagliuzza che nel detto popolare [naturalmente di derivazione evangelica, cfr. Lc 6, 41-42 e Mt 7, 3-5] si vede negli occhi di altri mentre non si vedono le travi negli occhi propri, il suo competitore viene chiamato Hoover Shoats, dove *shoat* significa 'porco', il suo antagonista viene chiamato Asa Hawks, dove *hawk* significa 'falco', e il giovane che ha il 'sangue saggio' viene chiamato Enoch Emery, dove il nome biblico *Enoch* indica il patriarca che ha 'camminato con Dio». A. CLERICUZIO, *Grottesco americano. I racconti di Flannery O'Connor*, Reggio Emilia, Diabasis 2003, pp. 21, 37-38: «Altro elemento ricorrente è il nome dei protagonisti, quasi mai casuale»; «Red Sammy Butts [...] carnevalesca maschera dal volgare nome rabelaisiano»; «città dal minaccioso nome di Toombsboro».

⁵ O'CONNOR, *Il giorno del giudizio*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., p. 596. In effetti *Tanner* non aveva creduto che il «negro» fosse un attore e avesse una vita privata e professionale autonoma. Lo aveva perciò apostrofato con gli epiteti «reverendo» e «John», con cui era abituato a chiamare i suoi schiavi, e gli aveva domandato se venisse dall'Alabama.

⁶ O'CONNOR, *Il negro artificiale*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 279 (corsivo mio). A proposito di questo racconto, Pivano scrive: «Di questi 10 racconti *The Artificial Nigger* era il preferito dell'au-

Uno dei motivi che avvince immediatamente il lettore, anche il meno preparato, all'opera della scrittrice statunitense è proprio questo gioco di rimandi lessicali intertestuali, estendibile anche alle lettere e ai saggi, possibile non soltanto e non appena perché alcuni racconti particolarmente riusciti vengono usati come traccia per altrettanti capitoli dei futuri romanzi, in particolare del primo, *La saggezza nel sangue*.⁷ Di fatto la riscrittura continua è un espediente per poter tornare a riflettere su determinati temi; inoltre, questa inclinazione alla ripetizione accomuna la O'Connor ad altri scrittori del Sud degli Stati Uniti.⁸

La contraffazione del nome può anche significare anonimato, come per il bandito assassino, il *Balordo*, conosciuto con un epiteto calzante per tutta la durata del racconto, *Un brav'uomo è difficile da trovare*.⁹ Il Balordo, al centro dell'agnizione provocata dalla vecchia signora che sta per uccidere, sembra voler rifiutare, oltre al suo nome, una storia personale con tutta probabilità difficile – come dimostra l'accenno alla morte (o omicidio?) del padre. Ma la sua identità è destinata a rimanere nascosta per sempre, perché quando la vecchia signora lo assimila all'appellativo ed al ruolo di figlio, tocca un nervo scoperto del bandito e ne scatena la furia omicida.

La fedeltà al proprio nome può essere segno della ricerca di un'identità, come nel caso di *Francis Marion Tarwater*, protagonista del romanzo *Il cielo è dei violenti*. Il secondo nome del ragazzo è assonante, quasi omonimo,

trice, con la sua storia basata su due boscaioli negri che vanno per la prima volta in città» (PIVANO, *Prefazione*, cit., pp. XIX-XX). È naturalmente un refuso, perché se nonno e nipote fossero neri la visione della statua perderebbe del tutto il suo valore epifanico. Per di più, non avrebbe alcun senso il battibecco avvenuto in treno tra i due a proposito dell'uomo di colore. Cfr. anche R. GIANNONE, *Flannery O'Connor, hermit novelist*, Columbia, University of South Carolina Press 2010, p. 111 (il corsivo è mio): «The story centers on the intergenerational rivalry between two *white* males: Nelson, age ten; and grandfather, Mr. Head, age sixty». Che fosse uno dei racconti preferiti della O'Connor è direttamente deducibile dal suo epistolario: «La mia indole combina l'indole di Nelson e quella di Hulga. Ma forse mi sto solo incensando» (O'CONNOR, *Lettera ad «A.»*, cit., p. 95).

⁷ O'CONNOR, *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Straus and Cudahy 1961 (EAD., *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, Roma, Theoria 1993¹, di cui si consulta l'edizione più recente ed arricchita: Roma, Minimum Fax 2010). Dell'epistolario (O'CONNOR, *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1979), non esiste ancora una traduzione italiana integrale, ma solamente due selezioni: O'CONNOR, *Sola a presidiare la fortezza*, cit., e EAD., *Il volto incompiuto. Saggi e lettere sul mestiere di scrivere*, Milano, Rizzoli 2011.

⁸ P. YAEGER, *Dirt and Desire. Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*, Chicago, Chicago University Press 2000, p. 12: «say that white southern literature is obsessed with repetition – with stories that will not go away, that keep repeating themselves endlessly, helplessly, in a [...] rich field of intertextual neurosis».

⁹ O'CONNOR, *Un brav'uomo è difficile da trovare*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., p. 148: «Ma tu sei uno dei miei bambini. Sei una delle mie creature!» Allungò la mano e gli toccò la spalla. Il Balordo scattò all'indietro come se l'avesse morsicato un serpente, e le sparò tre volte, trapassandole il petto».

rispetto a quello del prozio anacoreta Mason, che lo ha allevato, mentre il loro cognome, Tarwater, contiene una non casuale allusione all'acqua. L'elemento acquatico infatti perseguita continuamente Francis nel corso della storia e prelude al battesimo – e all'annegamento – che è destinato a compiere. La stessa O'Connor ne fa esplicita menzione in una lettera:

Due sono i simboli principali del libro: *l'acqua* e il pane che è Cristo. [...] L'acqua è un simbolo di purificazione, il fuoco è un altro. L'acqua, ai miei occhi, è un simbolo del genere di purificazione che Dio concede indipendentemente dai nostri sforzi o dai nostri meriti, e il fuoco è il genere di purificazione che ci andiamo a cercare, come in Purgatorio.¹⁰

Il ragazzo possiede nozioni confuse a proposito della sua famiglia, dato che vive in una fattoria sperduta nell'assolato e polveroso Tennessee, con la compagnia esclusiva del vecchio Tarwater, unico maestro ed incontrovertibile fonte di conoscenza. Il vecchio si esprime a riguardo dei propri consanguinei con evasività ed estrema durezza, senza chiamarli mai per nome:

Lui [Francis] sapeva due storie complete, la storia del mondo a partire da Adamo e la storia del maestro a partire da sua madre, la sola e unica sorella del vecchio Tarwater [...]. Sua sorella e quel tale Rayber avevano messo al mondo due figli, cioè il maestro e la ragazza che poi era diventata la madre di Tarwater.¹¹

I nonni e la madre di Francis muoiono in un incidente, che indirettamente causa anche il suicidio del padre. Il vecchio ama raccontare che il nipote, lo zio di Francis, tentò di portarglielo via, presentandosi nella tenuta accompagnato dall'assistente sociale che diventerà sua moglie. Il giudizio su questa coppia è caustico, preceduto da una descrizione che mira a ridicolizzarli:

Il vecchio amava ricordare a Tarwater la faccia rossa, sudata e rancorosa del nipote che oscillava su e giù fra il granturco, davanti al cappellino a fiori rosa della assistente sociale che si era portato dietro. [...] Erano rimasti l'uno di fronte all'altro mentre l'assistente sociale era spuntata fuori tutta rigida dal granturco, arruffata come una pavonessa disturbata nel nido.¹²

Di lei viene detto che «aveva un nome ridicolo, Bernice Bishop» e proprio quel nome ridicolo è l'unica eredità che lascia al suo figlio demente, prima di abbandonarlo.¹³

Francis rifiuta la metamorfosi in Frank o Frankie, gli appellativi affettuosi con cui lo zio insegnante cerca di ingraziarselo, e dimostra un tenace attaccamento alle sue origini, una forte fedeltà a quel seme sparso in lui dal

¹⁰ EAD., *Lettera a T. R. Spivey*, in *Sola a presidiare la fortezza*, cit., p. 204 (corsivo mio).

¹¹ EAD., *Il cielo è dei violenti*, Torino, Einaudi 2008, p. 49 (Torino, Einaudi 1965⁴).

¹² Ivi, p. 8.

¹³ Ivi, p. 9.

burbero prozio, che invano lo zio Rayber cerca di sradicare e di fargli rinnegare. Una fase importante di questa lotta si verifica durante una gita al lago e si combatte su un registro degli ospiti:

Il maestro aveva scritto: «George F. Rayber, Frank e Bishop Rayber», e l'indirizzo. Il ragazzo depose la scheda sul banco e prese la penna, stringendola così forte che le punte delle dita gli divennero di fuoco. Cancellò il nome Frank e sotto si mise a scrivere qualcos'altro, con una grafia meticolosa, da vecchio. [...] «Francis Marion Tarwater», aveva scritto il ragazzo. «Powderhead. Tennessee. NON SUO FIGLIO».¹⁴

La scrittrice era particolarmente affezionata al cognome Tarwater. Nel «gioco nato all'inizio della corrispondenza con la drammaturga Maryat Lee», se quest'ultima assume il nome dell'ateo e filantropico Rayber, Flannery si identifica con Tarwater, di volta in volta storpiato in

Tarlite [in assonanza con *light*, 'luce'], *O'Authwater* [con sovrapposizione di tre quattro identità, l'inizio del suo cognome, O'Connor, l'aggiunta del suo ruolo di autrice, *Author*, il cognome del personaggio Tarwater, oltre all'omofonico Hawthorne, uno degli scrittori più amati e citati dalla O'Connor; trasgressione grafica e gioco omofonico sono caratteristiche sue proprie], *Tarfaulkner* [scrittore molto amato da Flannery, che ne ammirava soprattutto la sintassi], [...] *Tarfunk* [delle ultime lettere, quasi un'epigrafe e una dichiarazione dello stato di prostrazione fisica che preludeva di fatto alla morte].¹⁵

Questa mutazione onomastica epistolare evoca, seppur in tutt'altro contesto, i due affettuosi appellativi Eusebio e Trabucco – e le loro relative deformazioni – dietro cui si celano due giganti della nostra storia letteraria.¹⁶

Flannery O'Connor morì nel 1964 all'età di 39 anni per un tumore, che aggravò le sue già precarie condizioni di salute. Soffriva di una malattia autoimmune ereditaria, il lupus erimatoso, e le massicce dosi di cortisone prese per tenerlo a bada compromisero seriamente la sua struttura ossea.¹⁷

Il conflitto Rayber-Tarwater, che sfrutta anche le pagine del registro degli ospiti di uno squallido alberghetto in riva a un lago, è insieme conflitto di identità e di visioni del mondo inconciliabili. Qualcosa di molto simile accade anche nel racconto *La veduta del bosco*, in cui la lotta tra papà Pitts e nonno materno Fortune si combatte non soltanto attraverso e sul corpo della piccola Mary, come la critica ha ampiamente sottolineato, ma anche con le armi dell'onomastica, a proposito del cognome della bambina.¹⁸

¹⁴ Ivi, pp. 129-132.

¹⁵ O. FATICA, G. GRANATO, *Nota al testo*, in O'CONNOR, *Sola a presidiare la fortezza*, cit., p. 32. Le integrazioni fra parentesi quadre sono mie.

¹⁶ E. MONTALE, G. CONTINI, *Eusebio e Trabucco. Carteggio*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1997.

¹⁷ CARAMELLA, *Cronologia*, cit., p. XXI.

¹⁸ Cfr. GIANNONE, *Hermit Novelist*, cit., p. 211: «Mary Fortune at nine is already 'stout' [...]»

Dieci anni prima, gli avevano annunciato che, se fosse stato maschio, avrebbero chiamato il bambino in arrivo Mark Fortune Pitts, come lui, e lui si era affrettato a informarli che, se avessero accoppiato il suo nome con quello di Pitts, li avrebbe buttati fuori dalla tenuta. Quando il bambino, una femmina, era arrivato, e il vecchio si era accorto che, perfino a un giorno di età, gli somigliava in maniera inconfondibile, si era ammansito e aveva proposto lui stesso di chiamarlo Mary Fortune [...]. «I Pitts sono tipi che permetterebbero a un pascolo di vacche di ostacolare il progresso», disse il nonno a Mary Fortune. «Ma noi due, no.» Il vecchio sorvolava con signorilità sul fatto che anche Mary Fortune fosse una Pitts, come su una tara di cui la bambina non fosse responsabile.¹⁹

Anche Mary, quando il nonno minaccia di vendere l'appezzamento di terreno in cui gioca con i suoi fratelli, si vendica rifiutando la loro antica alleanza identitaria. La bambina afferma con forza di essere una «PURE Pitts» – fra l'altro con gioco allitterante –, negando di essere una Fortune, come suo nonno, riappropriandosi del suo legittimo cognome e della sua vera appartenenza.²⁰

L'ostinazione della signora May, protagonista del racconto *Greenleaf*, a non voler distinguere i figli del suo fattore, e a nominarli solamente con le sigle O.T. ed E.T., lascia trapelare tutto il suo malanimo e la sua insofferenza.

Nel racconto originale, i gemelli *Greenleaf* vengono definiti «lilies of the field», gli evangelici gigli del campo che «non faticano e non filano, ma il cui vestito è più bello di quello di Salomone».²¹ In italiano, la perifrasi evangelica viene resa con «gramigna», che esprime felicemente il risentimento misto ad invidia della signora May nei confronti dei prolifici e retti Greenleaf, che vivono «delle dovizie che lei si dannava a instillare nella terra».²² Ma perde del tutto la connotazione positiva del versetto, poiché alla gramigna o ziz-zania, accomunata sì ai gigli del campo dalla sua qualità di erba spontanea, Cristo attribuisce sempre, com'è noto, un significato negativo.²³

from trying to comfort herself and control her own life, but the girl cannot reclaim her body and spirit from her family's dominance, which has the tenacious hold of evil behind it. [...] The mechanical rhythm replicates her repeated efforts to satisfy her appetite for freedom only to be sickened by restraint». Cfr. anche G. KILCOURSE, *Flannery O'Connor's Religious Imagination. A World With Everything Off Balance*, Mahwah, Paulist Press 2001, p. 258: «Fortune is oblivious to the cycle of abuse springing from the infighting of father-in-law versus son-in-law at the expense of the child».

¹⁹ O'CONNOR, *La veduta del bosco*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., pp. 367-368.

²⁰ EAD., *A View of the Woods*, in EAD., *The complete stories*, cit., p. 355: «“You been whipped,” it said, “by me,” and then it added, bearing down on each word, “and I'm PURE Pitts”».

²¹ Mt 6, 28. Nel versetto 30 si fa riferimento più generico all'«erba del campo, che oggi c'è e domani si butta nel forno».

²² O'CONNOR, *Greenleaf*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., p. 348. Cfr. anche CLERICUZIO, *Grottesco americano*, cit., p. 61: «la famiglia, più esplicitamente in armonia con la natura, dei Greenleaf, il cui nome è una parafrasi della loro identità di “lilies of the fields” [...] e la cui prolificità è segno di cristiana rettitudine».

²³ Mt 13, 23-40.

Contraffazione e disprezzo trapelano dai soprannomi saponosi e stucchevoli Glicerina e Caramella (nell'originale *Glycerin* e *Caramel*) appiccicati a Glynese e Carramae, figlie dei fattori Freeman, dalla signorina *Hopewell*, in uno dei racconti più noti e studiati della O'Connor, *Brava gente di campagna*. La Hopewell, non appena raggiunta la maggiore età, ha sostituito il nome solare ed ottimista che sua madre aveva scelto per lei, *Joy*, con il cacofonico *Hulga*, che più si adatta alla menomazione fisica che non ha mai accettato. Joy-Hulga cammina infatti grazie ad una gamba artificiale.²⁴

La contraffazione del nome è anche una delle tante caratteristiche dell'ambigua figura del sedicente venditore di Bibbie *Manley Pointer*, protagonista maschile del medesimo racconto. La critica si è concentrata sull'interpretazione psicanalitica di questo antroponimo, che ben si coniuga con la vena di sensualità sospesa che percorre tutto il racconto. Marshall Gentry, uno dei più citati studiosi della O'Connor, lo ha definito «one of the most phallic names in fiction», facendo riferimento ad uno dei possibili significati del polisemico Pointer, ossia 'bacchetta', 'ramo', accostato a Manley (da *manly*), cioè 'virile'.²⁵

In realtà, l'uso più comune di *pointer* riguarda la razza canina del segugio, che dà adito ad un'interpretazione diversa, meno conturbante, della storia, che forse sarebbe stata gradita alla O'Connor, che ha dispiegato sulle sue pagine letterarie un bestiario notevole e che, pur riconoscendo presenze inevitabili di conscio ed inconscio nella propria opera narrativa, non lesinava critiche ad interpretazioni forzate ed eccessive in quella direzione.²⁶

Manley si muove abilmente tra donne di campagna un po' scioche – anche se profondamente convinte di sapere come va il mondo –, delle quali fiuta e comprende e snida le debolezze, per approfittarne e scappare con la sua preda di caccia (costituita in questo caso da una gamba di legno e da un paio d'occhiali). Il suo trasformismo passa anche attraverso la contraffazione della propria identità, di cui non manca di vantarsi:

²⁴ O'CONNOR, *Brava gente di campagna*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., pp. 295-317. Cfr. anche CLERICUZIO, *Grottesco americano*, cit., p. 109.

²⁵ M.B. GENTRY, *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*, Jackson, University Press of Mississippi 2005, p. 176. La sua interpretazione è ripresa anche da CLERICUZIO, *Grottesco americano*, cit., p. 110.

²⁶ Ad un «autentico bestiario», con un bel richiamo all'*Hexameron* di Sant'Ambrogio, si fa riferimento anche in C. RAIMO, *Lo stile trascendentale di Flannery O'Connor*, in O'CONNOR, *Nel territorio del diavolo*, cit., p. 19. I giudizi di O'Connor, che pure aveva letto Freud e Jung, nei confronti della psico-critica, e in particolare della sua frangia più dilettesca, erano sempre piuttosto *tranchant*: «Me li vedo [due partecipanti al corso di scrittura] incatenati l'uno all'altro in uno dei gironi meno importanti dell'inferno a discutere per l'eternità se le zuglie non erano simboli fallici» (O'CONNOR, *Lettera ad «A.»*, cit., p. 113). Ma cfr. anche: «Che lo scrivere narrativa sia un processo a cui concorre l'intera personalità – il lato conscio come quello inconscio della mente – è un dato di fatto» (O'CONNOR, *Scrivere racconti*, in EAD., *Nel territorio del diavolo*, cit., pp. 66-67).

Ho raccolto una quantità di ricordini interessanti. [...] Una volta, mi sono procurato l'occhio di vetro di una donna, con questo sistema. Ed è inutile che tu mi cerchi, perché Pointer non è il mio vero nome. Uso un nome diverso in ogni casa e non mi fermo mai molto da nessuna parte.²⁷

Il venditore di Bibbie sfugge ad ogni comprensione di Hulga, che pure pensava che «la cultura» e i suoi «trent'anni e un mucchio di lauree» le avessero tolto «le bende dagli occhi». ²⁸ Il ragazzo si è rivelato nella sua ineffabilità, diventando improvvisamente impossibile da definire e perfino da vedere con chiarezza, dato che le ha rubato anche gli occhiali. Il manifestarsi finale del suo anonimato è, perciò, la più appropriata delle conclusioni.²⁹

Il ruolo del nome risulta fondamentale nel racconto *La schiena di Parker*, anche se questo aspetto non ha particolarmente catalizzato l'attenzione dei critici.³⁰ Sarah Ruth Cates, figlia di un predicatore errante, considera «vanità delle vanità» la grande passione di Parker per i tatuaggi. Ma è improvvisamente attratta da lui scoprendo il suo nome segreto, *Obadiah Elibue*, solitamente celato in una sigla. Quel nome si carica allora di una simmetria, di una congiunzione possibile, dato che è biblico oltre che doppio, proprio come quello di Sarah Ruth, profetico e doppiamente teoforico: Obadiah (Abdia, in italiano) significa 'servo, adoratore di Yahweh', mentre Elibue (Eliu, in italiano) significa 'Dio è Dio, il mio Dio è Yahweh'.³¹

I problemi nascono quando dall'invocazione del nome di Dio si giunge al riconoscimento della sua Presenza umana, che implica naturalmente l'accettazione della doppia natura di Gesù, vero Dio e vero uomo. Sarah disapprova violentemente il tatuaggio sulla schiena del marito, un gigantesco Cristo bizantino.

«Dio non ha la faccia» spiegò Sarah Ruth. «È uno spirito. Nessun uomo vedrà mai il suo volto.» «Ascolta,» si lamentò Parker, «questo è proprio il suo ritratto». «Idolatria!» tuonò Sarah Ruth. «Idolatria! Ti scaldi la testa con gli idoli a ogni passo che fai. Io posso sopportare le bugie e le vanità, ma non voglio idolatri in questa casa!» E, afferrando la scopa, cominciò a picchiarlo sodo sulla schiena.³²

Per la seconda volta, dunque, non il corpo ma il nome, lo 'spirito', è importante per Sarah: sia che si tratti di quello del marito (che allontana

²⁷ O'CONNOR, *Brava gente di campagna*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 316.

²⁸ Ivi, pp. 313-314.

²⁹ Cfr. E. BUIA RUTT, *Flannery O'Connor. Il mistero e la scrittura*, Milano, Ancora 2010, p. 63.

³⁰ Cfr. Ivi, pp. 99-103 e L. DONINELLI, *Postfazione*, in O'CONNOR, *La saggezza nel sangue*, cit., pp. 219-220. Un rapido accenno si trova anche in RAIMO, *Lo stile trascendentale...*, cit., p. 17: «Parker [...] alla fine pronuncia il proprio nome composto da quello di due profeti biblici».

³¹ Al link <http://www.christianityoasis.com/keyword/BibleNames.htm> è consultabile un nutrito elenco di nomi biblici e dei loro significati.

³² O'CONNOR, *La schiena di Parker*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., p. 576.

ipotizzando e respingendo un suo desiderio sessuale) sia che si tratti di quello di Cristo. Negando che Dio abbia un volto, Sarah rifiuta di fatto di credere all'Incarnazione – e per questa ragione in una lettera ad un'amica la O'Connor non si esime dal definirla eretica.³³

L'indagine sull'onomastica nella produzione letteraria della O'Connor è stata iniziata, in ambito italiano, dal già citato Clericuzio. Ad esempio, le protagoniste dei racconti *Il profugo* e *Un cerchio nel fuoco* vengono presentate così:

i nomi continuano a essere profondamente ironici. *Mrs. Shortley* è obesa; *Mrs. McIntyre* non sarà più «entire» per il resto della sua breve vita; *Mrs. Cope* crede di poter «risolvere» tutti i problemi estirpando erbacce...³⁴

Questi due racconti hanno in comune un'ambientazione rurale e una vita agricola dall'andamento ritualizzato e statico, colte nel loro momento di crisi e di rottura, quando la quotidianità ed il territorio vengono inaspettatamente invasi da uno o più visitatori.³⁵

La descrizione di *Mrs. Shortley*, ad apertura del racconto, merita una lettura integrale:

La signora Shortley, che saliva il pendio a braccia conserte, avrebbe potuto essere la sposa gigante dei pascoli, uscita ad un segno di pericolo per vedere che cosa succedeva. Il suo corpo, piantato su due gambe enormi, con la maestosa sicurezza di sé di una montagna, s'innalzava a bugne di granito decrescenti verso due punte luminose di ghiaccio azzurro che trafiggevano l'aria scrutando ogni cosa.³⁶

Ad aggiungere maestosità alla rappresentazione concorre anche la presenza di un pavone, quel re degli uccelli tanto caro alla O'Connor, che segue la donna come «in processione».³⁷

³³ O'CONNOR, *Lettera ad «A.»*, cit., p. 267: «È Sarah Ruth l'eretica, l'idea che puoi adorare un puro spirito». Buia Rutt parla di «docetismo», l'eresia dei primi secoli della storia della Chiesa che nega la natura umana di Cristo (cfr. BUIA RUTT, *Flannery O'Connor. Il mistero e la scrittura*, cit., p. 102). Cfr. anche GIANNONE, *Hermit Novelist*, cit., p. 255: «In denying Christ's humanity, Sarah Ruth attacks the basis for the Christianity that she vehemently professes. She replaces the Incarnation with her stingy idea of God. In worshipping her private truth, she is the idolater».

³⁴ CLERICUZIO, *Grottesco americano*, cit., p. 100 (corsivo mio).

³⁵ Questo elemento di una quotidianità al femminile invasa da un intruso di sesso maschile le accomuna ad un terzo racconto, *Brava gente di campagna*. Cfr. GIANNONE, *Hermit Novelist*, cit., pp. 75-76: «A *Circle in the Fire* and *Good Country People* recount the arrival on a reclude farm of a stranger or a group of strangers. Though intrusive, the unexpected visitors seem manageable to the owners of the places they visit. The owners' attitudes are based on property rights [...]. The evil forces in *A Circle in the Fire* and *Good Country People* derive their power from their female victims' prideful attachment. The women cling to their property in the belief that it can confer security».

³⁶ O'CONNOR, *Il profugo*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 213.

³⁷ *Ibid.* Ai suoi quaranta pavoni, la O'Connor dedicò un saggio vivido e solare intitolato *Il re*

L'arrivo del profughi polacchi viene percepito come una minaccia dagli Shortley, famiglia della *white trash* nomade e spiantata, impiegati come fattori presso la signora McIntyre. L'ostilità si traduce in un'immediata e corrosiva deformazione dell'identità anagrafica dei polacchi:

il maschio aveva dodici anni e si chiamava Rudolph, e la bambina aveva nove anni e si chiama Sledgewig. Alla signora Shortley Sledgewig pareva un nome da insetto, suppergiù come chiamare un bambino Scarabeo. Quanto al cognome, soltanto loro e il prete riuscivano a pronunciarlo. Lei aveva afferrato qualcosa come Gonzi. Per tutta la settimana, mentre si preparavano a riceverli, lei e la signora McIntyre li avevano chiamati i Gonzi.³⁸

Il vero cognome del profugo polacco è Guizac, il cui nomignolo in lingua originale, *Gobblehook*, evoca l'idea del pesce preso all'amo, nonché il verso del tacchino, entrambi riferimenti insolenti e derisori (a questo proposito la traduzione italiana è perfettamente mimetica, anche se perde quell'inclinazione all'animalità che è tipica della O'Connor).³⁹

La contraffazione del nome esprime qui un pregiudizio rancoroso e il rifiuto del diverso, che preludono ad un atto altrettanto violento ma fatale nelle conseguenze, con cui si conclude il racconto, ossia l'eliminazione fisica dell'intruso attraverso la simulazione di un incidente.

Altro nome parlante è *Mary Grace*, la ragazza grassa «con cipiglio feroce» protagonista del racconto *Rivelazione*.⁴⁰ Mary Grace rappresenta l'intervento della Grazia divina, che irrompe nella quotidianità asfissiante della microscopica sala d'attesa di uno studio medico per «scardinare le inossidabili quanto superficiali convinzioni» di un'altra donna, la benestante e benpensante *Mrs. Turpin*, proprietaria terriera e allevatrice di maiali.⁴¹ L'anagramma del cognome di quest'ultima, *turnip*, significa 'rapa', e non è che l'ennesimo caso di zucchificazione a verificarsi tra le pagine o'connoriane: spesso i personaggi sono deformati come ortaggi e descritti in modo grottesco.⁴²

degli uccelli, ora in O'CONNOR, *Nel territorio del diavolo*, cit., pp. 23-37.

³⁸ EAD., *Il profugo*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 215.

³⁹ O'CONNOR, *The Displaced Person*, in EAD., *The Complete Stories*, cit., pp. 195-196. A proposito dell'animalità dei suoi personaggi cfr. R. BRINKMEYER, *The Art and Vision of Flannery O'Connor*, Baton Rouge, Louisiana State University 1993, p. 102: «the narrator's frequently employed tactics of describing human capabilities to animals and objects» e F. ASALS, *Flannery O'Connor. The Imagination of Extremity*, Athens, University of Georgia Press 1982, pp. 48-49.

⁴⁰ O'CONNOR, *Rivelazione*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., p. 533.

⁴¹ Cfr. BUIA RUTT, *Flannery O'Connor. Il mistero e la scrittura*, cit., p. 66.

⁴² Cfr. CLERICUZIO, *Grottesco americano*, cit., p. 25: «le 'startling figures' [...], derivazione delle caricature che amava disegnare da ragazza, sono, come in una tela di Arcimboldo, donne con la faccia "broad and innocent as a cabbage"; "shaped like a peanut"; con "hair clustered like grapes", con la testa come "a big florid vegetable"».

Il nome *Ruby*, ossia 'rubino', forse allude all'arroccamento granitico della signora nella propria rispettabilità. Un'altra Ruby irremovibile compare nel racconto *Un colpo di fortuna*, ed in quel caso si tratta di una giovane donna intenzionata a negare fino all'ultimo il proprio evidente stato di gravidanza, nonostante le ripetute osservazioni in merito di un'amica.⁴³ Dopo essere stata aggredita da Mary Grace come Giacobbe dall'angelo, una volta a casa davanti al recinto dei maiali Mrs. Turpin ingaggia una lunga lotta verbale con Dio, che le risponde inviandole la visione di una mistica processione di anime dirette in Paradiso.

Tuttavia, la contrapposizione tra Mary Grace e la signora Turpin non va eccessivamente esasperata, perché si traviserebbe la volontà dell'autrice. In una lettera alla drammaturga Maryat Lee, O'Connor ne traccia infatti un ritratto tutt'altro che negativo:

Lei [...] ha la visione. Quel racconto non avrebbe avuto senso se così non fosse stato. Mi piace la signora Turpin e anche Mary Grace. Devi essere una gran donna per urlare al Signore in un porcile. È una Giacobbe di campagna.⁴⁴

Per concludere: l'antroponomastica, nella produzione letteraria della O'Connor, è intesa come funzionale alla realizzazione di una struttura architettonica impeccabile di un genere, la *short story*, in cui nulla, per l'estrema esiguità di tempi e spazi, può essere lasciato al caso. La deformazione e la metamorfosi concorrono perciò alla ricostruzione di quel senso drammatico tanto caro alla O'Connor, studiato sui racconti di James Joyce ed Henry James, che forma un tutt'uno con la struttura compositiva, come un simbolo con il suo significato nascosto.⁴⁵

Biodata: Chiara Pietrucci si è laureata in Filologia Moderna, con una tesi su

⁴³ O'CONNOR, *Un colpo di fortuna*, in EAD., *Tutti i racconti*, cit., pp. 108-121.

⁴⁴ EAD., *Lettera a Maryat Lee*, in EAD., *Il volto incompiuto*, cit., p. 149. Cfr. anche EAD., *Lettera ad «A.»*, cit., p. 129: «Anche se non ho un debole per le ciccione, la signora May, la signora Cope, la signora Hopewell e la madre di Bailey mi piacciono».

⁴⁵ Sono molti i riferimenti al senso drammatico nei saggi e nelle lettere della O'Connor. Particolarmente esplicito in questo senso O'CONNOR, *Natura e scopo della narrativa*, in EAD., *Nel territorio del diavolo*, cit., pp. 42-43, 46-47: «la narrativa è più che mai un'arte basata sull'incarnazione. [...] Il racconto richiede procedimenti più drastici del romanzo, poiché bisogna ottenere di più in minor spazio. [...] Nella buona narrativa alcuni particolari tenderanno ad accumulare significato dalla storia stessa e, laddove accada, diventano simbolici nella loro azione»; «pur essendo un'arte narrativa, [la letteratura] fa grande affidamento sull'elemento drammatico. [...] Ma qualunque sia stato il passato della narrativa o quale sarà il suo futuro, allo stato presente un brano di narrativa deve essere un'unità drammatica autosufficiente. Ciò vuol dire che deve recare in sé il significato. [...] Vuol dire che quando scrivete narrativa state parlando con personaggi e azioni, non di personaggi e azioni. Il senso morale dello scrittore deve coincidere con il suo senso drammatico».

Vittorio Sereni direttore letterario in Mondadori, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove dal 2010 è Cultore della materia per le cattedre di Italiano per la comunicazione e Letteratura italiana. Sta svolgendo un dottorato in Interpretazione, filologia dei testi e storia della cultura presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata, con un progetto di ricerca sui *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini.

chiara.pietrucci@gmail.com