

FLANNERY O'CONNOR. L'INFINITA MISURA DEL LIMITE

Mercoledì 25 agosto 2010, ore: 19.00 **Sala A2**

Presentazione della mostra. Partecipano: **Annie Devlin**, Studentessa e Curatrice della mostra; **Michael Fitzgerald**, Sceneggiatore e amico di Flannery O'Connor; **Stephen E. Lewis**, Assistant Professor of English and Department Chair at the Franciscan University of Steubenville. Introduce **Davide Rondoni**, Poeta e Scrittore.

DAVIDE RONDONI:

Cominciamo questo incontro dal titolo "L'infinita misura del limite", dedicato alla figura di un'importante scrittrice americana, che molti abbiamo cominciato ad amare in questi anni, che si chiama Flannery O'Connor. Fino a un po' di anni fa, nel nostro Paese, parlare di Flannery O'Connor era parlare di una scrittrice nota agli specialisti di letteratura anglo-americana, anche se alcune figure centrali del panorama culturale italiano, come ad esempio quella del poeta Attilio Bertolucci, già notava l'importanza di questa scrittrice. Nel tempo, appunto, negli anni, sono emerse l'importanza e la forza di questa scrittrice, la peculiarità della sua personalità, espressa, raccontata in tanti documenti e lettere: qui al Meeting, quest'anno, c'è una bellissima mostra che dà l'occasione di questo incontro, c'è un bellissimo spettacolo teatrale, domani mattina leggeremo alcuni suoi testi in un incontro di lettura di scrittori americani. C'è modo quest'anno di rendersi conto, un po' più largamente, dell'importanza di questa figura. Io naturalmente lascerò parlare le persone che sono qui con me e hanno maggiore titolo, per conoscenza diretta ed indiretta della sua opera e della sua persona, per parlarne. Volevo solo dire una cosa che mi ha sempre colpito, nella figura e nella riflessione di Flannery O'Connor, quando mi sono dedicato ai suoi racconti, pubblicando un'antologia, e in alcune occasioni di studio.

È l'aspetto per cui la riflessione sulla letteratura è strettamente connessa alla riflessione sulla vita, perché essendo la letteratura un fenomeno umano, come mi capita di ripetere spesso - la letteratura non la fanno i sedani o i cerbiatti o le nuvole -, nella letteratura agiscono tutte le contraddizioni, le provocazioni, gli splendori della vita umana. La O'Connor ha sempre avuto molto chiara questa idea, nella riflessione personale, nella sua opera e anche nel vivace dibattito che ha sviluppato. Parlare della letteratura è parlare di una cosa profondamente umana: non la si può analizzare o verificare come se avesse leggi a parte, che valgono solo per la letteratura, come se ci fosse un armadietto di arnesi specialistici per la letteratura che, una volta affrontata, poi si ripongono fino alla prossima lettura.

Per comprendere bene la letteratura, occorre un impegno di comprensione della vita: le due cose non sono staccate. Questo è già un motivo di grande simpatia per una scrittrice, oltre alle grandi cose che un'anima santa come la sua, e non uso la parola a caso, ha saputo testimoniare come vita personale e come intuizione di genio. Per questo, sono molto contento che si faccia questo incontro e sono contento di introdurre le persone che lo faranno. Per primo, introduco a parlare Stephen E. Lewis, che è Professore al Dipartimento dell'Università Franciscana di Steubenville e che terrà la prima, importante relazione di presentazione su questa mostra e sulla figura di O'Connor. A lui cedo subito la parola, ringraziando.

STEPHEN E. LEWIS:

Il titolo della mia presentazione è "Flannery O'Connor e la conoscenza narrativa del cuore degli altri". Flannery O'Connor è maestra in uno dei generi più importanti della letteratura americana, cioè il racconto breve. È anche un'affermata autrice di romanzi. La sua

narrativa è caratterizzata da numerose caratteristiche sorprendenti: il suo linguaggio, soprattutto il dialogare tutto particolare, la sua capacità di costruire situazioni forti e drammatiche nell'arco di poche pagine, il suo humor, spesso nero, e le sorprendenti, memorabili qualità dei suoi personaggi. Tutti questi aspetti, e anche di più, rendono la sua narrativa tra le migliori della letteratura americana. Ecco, lasciando da parte però per un attimo questi aspetti della sua attività, vorrei concentrare la nostra attenzione sulla sua narrazione della consapevolezza, della coscienza del personaggio, perché questo ci consentirà di vedere una modalità in cui l'arte letteraria della O'Connor illumina certi aspetti del tema del Meeting di quest'anno: "Quella natura che ci spinge a desiderare cose grandi è il cuore". Vorrei incominciare innanzitutto riportando una tecnica narrativa di base, tipicamente riscontrabile nei romanzi moderni, al concetto biblico di *cuore*. Vorrei fare riferimento a un libro recente del filosofo francese Jean-Louis Chrétien. Nel suo primo volume del 2009, *Coscienza e romanzo*, Chrétien fa una importante osservazione: che i romanzi moderni, in genere quelli scritti a partire dal XIX Secolo, descrivono e rappresentano per il lettore un nuovo fascino e la possibilità di accesso a quello che è più intimo e segreto all'interno dell'essere umano. Chrétien poi va avanti dicendo che questo nuovo livello di intimità che si trova nella narrativa moderna è diventato possibile solo grazie ad un complesso rapporto che si è sviluppato nel tempo tra, da un lato, la pratica narrativa, cioè la tecnica narrativa che produce nel lettore l'esperienza di sentire come se fosse un personaggio, e dall'altro la comprensione biblica di quello che significa essere una creatura umana di Dio, cioè essere appunto creati con quello che la Bibbia chiama *cuore*.

Com'è che il cuore biblico ha a che fare con tutto quello che stiamo dicendo? Nella *Bibbia*, il cuore è sede dell'intelligenza e della volontà dell'uomo e le sue profondità e i suoi contorni sono noti soltanto a Dio e mai all'uomo, a meno che Dio non scelga di dargli queste conoscenze. Farò due esempi dalla *Bibbia*. Geremia 17, 9-10: "Il cuore è ingannevole più di ogni altra cosa, insanabilmente maligno. Chi lo conoscerà? Io, l'Eterno, che investigo la mente e metto alla prova il cuore per retribuire ciascuno secondo le sue vie, secondo il frutto delle sue azioni". Oppure il I Capitolo degli *Attii*: "E ne presentarono due: Giuseppe, detto Barnaba, il quale era soprannominato Giusto, e Mattia. E pregando, dissero: Tu, Signore, che conosci i cuori di tutti, mostra quale di questi due hai scelto per prendere, in questo ministero ed apostolato, il posto che Giuda ha abbandonato". In effetti, nella *Bibbia* un essere umano non può nemmeno conoscere le profondità del proprio cuore. Ricordiamo per esempio un passaggio delle *Confessioni* di sant'Agostino, al capitolo 10, dove il Santo scrive: "C'è qualcosa dell'uomo che lo spirito che è al suo interno non conosce. Io confesserò anche quello che non so e che mi riguarda".

Eppure, nella narrativa moderna, è precisamente questa consapevolezza segreta, questo cuore, a cui il lettore ha accesso. L'accesso è dato tipicamente non soltanto alla coscienza e alle percezioni del personaggio, ma anche ai pensieri, alle sensazioni, ai desideri che il personaggio non è in grado di riconoscere. E quindi, il lettore è frequentemente nella posizione di giudicare il cuore del personaggio, qualcosa che nella *Bibbia* è solo prerogativa di Dio. Come dice Chrétien: "L'interiorità esplorata dal romanzo moderno ha un'origine teologico-biblica". Il cuore biblico è condizione di possibilità: questo tiene conto dell'approfondimento che il tema del cuore ha avuto nel corso dei secoli. Per la maggior parte dei lettori, l'esperienza di sentirsi come all'interno della coscienza della miriade di personaggi presenti nella narrativa, costituisce uno dei principali piaceri del leggere un romanzo o un racconto breve. Siamo così abituati a questo livello di intimità narrativa, che forse potrebbe essere utile prendere atto di quanto possano essere radicali le moderne narrative. Chrétien scrive che, dopo un certo punto del XVIII secolo, il romanzo non si accontenta più di sollevare il tetto delle case, e nemmeno di guardare attraverso le pareti delle stanze da letto più segrete, ma vuole sollevare il tetto della casa dell'anima, vedendo

tutte le intenzioni più segrete, ascoltando le voci e i mormorii della coscienza. Ogni segreto viene rivelato, l'inviolabile viene violato ed è, nel senso etimologico del termine, l'apocalisse del romanzo.

A questo nuovo romanzo, corrisponde un nuovo lettore. L'esperienza dei libri, l'esperienza che questi libri ci offrono, cambia oggetto, diventa esperienza dell'inesprimibile, l'esperienza trasferita nella narrativa di quello che, in linea di massima e per motivi essenziali, non riusciamo a sperimentare nella realtà, osservando dall'interno di una coscienza che non è la nostra, senza che nulla ci sfugga. Dando accesso a quello che non ha accesso diretto, a quello a cui si può accedere soltanto attraverso la scrittura, la narrativa arriva alla pienezza della sua essenza. Questa intimità straordinaria, che Chrétien chiama *cardiognosia*, seguendo l'etimologia della parola greca *kardiognôstês*, contro il termine meno preciso *onniscienza*, è stata utilizzata da una serie di figure che ne hanno dibattuto il valore. Questa esperienza narrativa di intimità è una cosa positiva o negativa? Quelli che hanno celebrato il fenomeno dicono che coloro che vengono privati di questa esperienza della letteratura sono svantaggiati nella vita, rispetto ad altri che sono stati esposti a questa influenza. Questi ultimi sono preparati e capaci di manipolare gli altri e le situazioni a proprio vantaggio; chi non legge romanzi, invece, è più ingenuo e più facile da sfruttare. Dall'altra parte, stanno coloro che criticano l'intimità narrativa. Per esempio, Madame de Staël, già alla fine del XVIII secolo, diceva che l'esperienza letteraria desensibilizza rispetto alla realtà che effettivamente viviamo al di fuori della lettura, prosciugandola di sorprese e di meraviglia: "Non si può più sperimentare niente senza ricordare di averlo letto". Jacques Maritain, uno tra gli autori preferiti da Flannery O'Connor, nel suo libro risolutamente antimoderno del '25, *I tre riformatori*, denuncia il commercio compiuto dal romanzo moderno nei segreti del cuore. Scrive Maritain: "C'è un segreto dei cuori che è vicino agli angeli e aperto soltanto alla scienza sacerdotale di Cristo. In questi giorni, un certo Freud, attraverso stratagemmi da psicologo, cerca di violarlo. Cristo guarda gli occhi di una donna che ha compiuto adulterio e ne attraversa lo sguardo, soltanto Lui può farlo, senza macchiarsi a sua volta. Ogni autore di romanzo, senza vergogna, legge in quei poveri occhi e porta il lettore ad assistere allo spettacolo".

Maritain, naturalmente, aveva scritto queste parole dopo Mauriac, opponendosi a lui, dicendo che è più cristiano osservare senza disgusto tutto ciò che è umano, piuttosto che distoglierne lo sguardo. Però io vorrei soffermarmi per un attimo sul punto di vista di Maritain, perché penso che gli scritti della O'Connor mostrino quanto fosse criticamente impegnata con la questione del destino del cuore. Molto di frequente, la O'Connor, i suoi racconti, i suoi romanzi, attestano l'alto livello di sensibilità per il potenziale di violenza presente nella realtà. La O'Connor spesso mostra una certa sensibilità, creando una situazione drammatica in cui un personaggio, con noncuranza, presume di avere una conoscenza completa degli attributi più profondi della coscienza altrui. Farò esempi da due storie: *Brava gente di campagna* e *Il negro artificiale*.

Come si dice nella mostra, *Brava gente di campagna* si basa sull'incontro drammatico tra un venditore ambulante di Bibbie, di nome Manley Pointer, e Hulga, una donna di 32 anni con una gamba di legno, che è orgogliosa della sua laurea in filosofia e di non credere in nulla. Hulga è figlia della signora Hopewell, e deve vivere nella fattoria della madre, perché ha un problema di cuore che le rende impossibile seguire una carriera universitaria. Hulga e la signora Hopewell sono aiutate nella fattoria dalla signora Freeman, moglie del contadino. La signora Freeman è considerata dalla signora Hopewell una donna semplice, però vede tutto quello che succede alla fattoria con occhi piccoli e luccicanti, che penetrano tutto per arrivare ai segreti. Questo sguardo viene descritto sempre come penetrante, occhi che sembrano arrivare a scandagliare qualunque segreto. La storia è composta soprattutto da lunghi passaggi retrospettivi, che descrivono i personaggi, attraverso quello che le tre donne pensano l'una dell'altra. E si sofferma sulla visita del

venditore ambulante di Bibbie: questo momento della narrazione dura soltanto due ore della giornata e nove delle venti pagine che compongono il racconto, dalla colazione fino all'appuntamento delle 10, tra Hulga e Pointer, che culmina poi nella seduzione e nel furto della gamba di legno.

Due cose voglio dire di questo racconto: il dramma è strutturato dallo scontro tra due caratteri, tra due personaggi, ciascuno dei quali vuole entrare nel cuore dell'altro. La signora Hopewell e Hulga pensano di essere in grado di intuire la vita interiore di tutti gli altri. Pointer e la signora Freeman hanno invece una vera e propria capacità di entrare nell'orgoglio segreto degli altri. In secondo luogo, bisogna dire che questo racconto è permeato da un senso di pericolo e insicurezza, che getta un velo sulla capacità di vedere all'interno dei segreti degli altri. Bisogna dire anche che, sulla base dei dettagli del racconto, non c'è motivo di pensare che alla fine Hulga arrivi a un processo di rigenerazione e rinnovamento. La capacità della signora Freeman di penetrare nella verità segreta della vita degli altri, può ricordare il lettore del vangelo: "Conoscerai la verità e la verità ti renderà libero". Ma tutta questa misericordia entra in maniera provocatoria ed affascinante, dal punto di vista narrativo, in un mondo che è pieno di pericoli per il cuore messo a nudo ne *Il negro artificiale*, pubblicato nella stessa raccolta di *Brava gente di campagna*. Anche questa è una storia raccontata in primo piano. L'approccio di O'Connor a questa storia dice il pericoloso impatto della schiavitù e respinge la strada dell'indignazione morale, non perché non ci sia da indignarsi o scandalizzarsi ma perché lei nota che alle radici dell'odio razziale cresce una nichilistica volontà di potenza che non lascia via d'uscita. Questa volontà di potenza è descritta dalla figura del nonno Mr. Head, che impone al nipote Nelson la verità sulla sua identità più intima e segreta. Nelson, a sua volta ribelle, rifiuta ogni volta che può questa tutela. L'unico modo per uscire da questo circolo vizioso sarà l'arrivo a sorpresa di una pietà che non cerca ricompensa.

Come descritto nella mostra, l'intreccio di base della storia ruota intorno al tentativo del signor Head di insegnare a suo nipote cosa è un negro. Questa lezione comporta anche l'insegnare a Nelson come guardare agli altri, oltre che a se stesso. Da parte sua, Nelson rivendica che non ha bisogno della lezione di suo nonno, perché è nato in città e sa tutto quello che c'è da sapere, compreso come è fatto un negro. La risposta del signor Head a questa dichiarazione fa capire che tipo di razzista sia quest'uomo. Dice al nipote: "Non hai mai visto un negro. Non c'è più stato un negro, in questa contea dopo quello che abbiamo fatto scappare dodici anni fa ed è successo prima che tu venissi al mondo". Nelson riceve la sua prima lezione nel treno, mentre lui e il nonno stanno viaggiando verso la città. Cito dal racconto: "Senza voltarsi, prese Nelson per un braccio, e gli diede uno strattone in avanti. «Guarda» ordinò. Un uomo enorme, color caffè, avanzava lentamente verso di loro. Portava un completo chiaro e una cravatta di raso giallo con una spilla di rubini. Una mano posava sul ventre, che sporgeva maestoso dentro la giacca abbottonata, nell'altra stringeva il pomo di un bastone da passeggio nero che alzava e posava ostentatamente, a ogni passo, con un movimento semicircolare. Avanzava molto lentamente, con gli occhi marrone fissi sopra le teste dei viaggiatori. Aveva un paio di baffetti bianchi e i capelli bianchi a onde fitte. Dietro di lui venivano due ragazze color caffè, una vestita di giallo e una di verde. Il loro passo era contenuto dal ritmo di quello dell'uomo; chiacchieravano con voci sommesse, di gola, seguendolo. La mano del signor Head stringeva sempre più insistente il braccio di Nelson. Mentre la processione li sorpassava, il riflesso di un anello di zaffiri sulla mano bruna che muoveva il bastone gli guizzò negli occhi, ma lui non guardò su e l'uomo straordinario non guardò giù. Il gruppo percorse il resto del corridoio e uscì dal vagone. La stretta, sul braccio di Nelson, si allentò. «Cos'era quell'uomo?» domandò il signor Head. «Un uomo» rispose il bambino, con uno sguardo sdegnoso come se fosse estremamente stanco di sentir insultare la propria intelligenza. «Che specie di uomo?» insisté il signor Head, con voce incolore. «Un uomo grasso» precisò Nelson.

Cominciava a sospettare che gli convenisse andar cauto. «Non sai di che specie?» domandò il signor Head, in tono decisivo. «Un vecchio» disse il bambino, ed ebbe l'improvviso presentimento che la giornata non sarebbe stata piacevole, per lui. «Quello era un negro» annunciò il signor Head, appoggiandosi allo schienale. Nelson balzò in piedi, sul sedile, e fissò a lungo il fondo del vagone, ma il negro era scomparso. «Pensavo che avresti riconosciuto un negro, dato che ne hai visti tanti, durante la tua prima visita» infierì il signor Head. «È il suo primo negro» comunicò all'uomo di fronte. Il ragazzo scivolò giù, di nuovo, sul sedile. «Tu hai detto che erano neri» protestò con voce rabbiosa. «Non hai mai detto ch'erano abbronzati. Come vuoi che sappia le cose, se non me la conti giusta?». «Tu sei ignorante, ecco tutto» sentenziò il signor Head alzandosi, e andò a sedersi nel posto vuoto, accanto all'uomo di fronte. Nelson si voltò di nuovo a guardare dov'era scomparso il negro. Gli pareva che fosse passato di proposito, lungo il corridoio, per fargli fare una figura da stupido, e l'odiò di un odio nuovo e brutale e capì perché il nonno non poteva soffrire quelli come lui. Si voltò verso il finestrino e gli parve che la faccia nel vetro insinuasse che non sarebbe stato all'altezza della giornata".

Nella sua descrizione di Nelson che guarda il riflesso del proprio volto nel finestrino del treno, la O'Connor spiega la dinamica della definizione dell'io oggettivandola nel negro, persona diversa da quella descritta nella lezione razzista del signor Head. Durante la visita alla città, Nelson si scopre impaurito dalle cose, dalle persone nuove e dalle situazioni nuove che incontra ed è costretto a riconoscere amaramente che dipende dal signor Head. Ad un certo punto, comunque, Nelson si siede per riposare e si addormenta. Il signor Head si nasconde per spaventarlo. Quando Nelson si sveglia e vede che il signor Head non c'è, scappa a cercarlo. Il signor Head lo ritrova parecchi isolati più tardi, nel momento in cui il ragazzo, involontariamente, ha fatto cadere una donna e si è messo nei guai con la polizia. Temendo per se stesso, il signor Head evita di aiutarlo. E Nelson si rende conto del tradimento del nonno. Una volta riuniti, non riesce a perdonarlo e prende così il sopravvento in questa loro gara di volontà. La coppia scende sempre più in basso in questo girone infernale, in giro per la città. Continuano a camminare, passando da un quartiere all'altro, come Virgilio e Dante nel loro viaggio all'inferno, e rifiutando di perdonarsi a vicenda. Si perdono e rischiano di perdere anche il treno per tornare a casa. In questa situazione davvero infernale, "il signor Head si voltò, lentamente. Ormai certo di sapere che cosa sarebbe stato il tempo senza stagioni, il calore senza luce, l'uomo senza redenzione".

E a quel punto, scrive la O'Connor, vedono la statua di un negro, piegato in avanti, su una siepe di mattoni gialli. Questo negro è più o meno delle dimensioni di Nelson, piegato molto in avanti, perché il gancio che lo teneva alla parete si è crepato. Ha un occhio interamente bianco e stringe una fetta di anguria marrone. È il famoso *negro artificiale* del titolo della storia. A questo punto il signor Head viene messo faccia a faccia con la figura complessa del negro, una sorta di icona, l'icona piegata e tormentata di un servitore sofferente, che gli consente di intravedere l'idolo del negro che aveva costruito, come mezzo per avere potere sul suo mondo e soprattutto sulla vita interiore di suo nipote.

E qui la O'Connor scrive: "E rimasero fermi, allungando il collo quasi allo stesso angolo, con le spalle curve quasi nella stessa posizione e con le mani che tremavano, in tasca, nello stesso modo preciso. Il signor Head sembrava un bambino carico d'anni, e Nelson un vecchio in miniatura. Fissavano il negro artificiale come se si trovassero di fronte a un grande mistero, un monumento alla vittoria che li riuniva nella comune sconfitta. Tutt'e due sentirono le loro diffidenze dissolversi in un atto di pietà. Il signor Head non aveva mai conosciuto la pietà, perché era stato troppo buono per meritarsela, ma in quel momento seppe di averla incontrata. Guardò Nelson e capì di dover dire qualcosa per dimostrargli che era ancora saggio, e nello sguardo che il bambino gli ricambiò lesse il bisogno famelico di venire rassicurato. Pareva che gli occhi di Nelson l'implorassero di spiegare,

una volta per tutte, il mistero dell'esistenza. Il signor Head schiuse le labbra per fare un nobile pronunciamento e sentì la propria voce dire: «Non ne hanno abbastanza di negri, qui. Ne vogliono anche uno artificiale». Dopo un attimo, il bambino annuì, con uno strano brivido attorno alla bocca, e disse: «Andiamo a casa, prima di perderci ancora».

Improvvisamente il lettore, insieme al signor Head, viene portato lentamente a capire che tutte le figure reali, che respirano nella storia fino a questo punto - prima l'uomo sul treno e poi le molte persone nel quartiere negro, dove i due si perdono - hanno la funzione di essere guardate attraverso il modo in cui il signor Head guarda il negro, come un fantoccio, nella convinzione di essere troppo buono per essere oggetto di misericordia, troppo buono per essere oggetto di un giudizio diverso dal proprio su di sé. Il signor Head ha passato la vita giocando con Dio in un mondo senza pietà, il mondo chiuso nella sua testa, dove il nichilismo la fa da padrone. È un mondo dove il rispetto di se è strappato violentemente agli altri, nel tentativo di obbligarli a riconoscere il mio potere, i miei valori, oppure dove io sono obbligato a mia volta a strisciare e a sottostare al potere e ai valori degli altri. La statua e soprattutto la fetta di cocomero che il negro stringe nella mano rivela al signor Head il decadimento della sua anima, costringendolo a confrontare la realtà con l'immagine che ne aveva.

La O'Connor conclude la storia con un paragrafo che è stato molto criticato, come una pesante invadenza, nella trama del romanzo, dell'autrice che dice anziché mostrare. Il nostro *focus* in questa conferenza, sul modo in cui la O'Connor problematizza la tendenza dei moderni a credere di poter narrare i segreti del proprio cuore e dei cuori altrui, sembra generare una contraddizione alla nostra tesi. Leggo il paragrafo: "Il signor Head rimase perfettamente immobile, e sentì la mano della pietà toccarlo di nuovo, ma questa volta capì che non c'erano parole, al mondo, per darle un nome. Capì che nasceva dalla sofferenza estrema che non è negata a nessun uomo e che, per vie misteriose, è data ai bambini. Capì che era l'unica cosa che l'uomo potesse portare nella morte per offrirla al suo Creatore e, improvvisamente, si sentì bruciare di vergogna, perché aveva così poco da portare con sé. Rimase costernato, a giudicarsi con la precisione infinita di Dio, mentre la pietà avvolgeva il suo orgoglio come una fiamma, e lo consumava. Non si era mai considerato un grande peccatore, prima d'allora, ma in quel momento capì che la sua depravazione gli era stata nascosta per risparmiargli lo sconforto supremo. Sentì che era perdonato di tutti i suoi peccati dal principio del tempo, da quando aveva concepito nel suo cuore il peccato di Adamo, fino al presente quando aveva rinnegato il povero Nelson. Seppe che non esisteva peccato troppo mostruoso che non potesse rivendicare come suo e, poiché Dio ama in misura di quanto perdona, si sentì pronto, in quell'istante, a entrare in paradiso".

Apparentemente questo brano sembra essere un ottimo esempio di quello che Chrétien descrive come cardiognosia. In realtà, la scelta della O'Connor di presentare i pensieri del signor Head in questo modo, è coerente con la situazione umana del signor Head alla fine della storia, in cui l'uomo incontra veramente Dio. La conoscenza del suo proprio cuore, che il signor Head descrive come accadesse in quel momento, la sua capacità improvvisa di giudicare "se stesso con la perfezione di Dio, mentre la misericordia copre il suo orgoglio come una fiamma e lo consuma" può essere solo il risultato di un dono divino. In altre parole, il lettore viene portato a comprendere qui che l'incontro del signor Head con il negro artificiale ha fatto da mediazione per un incontro con il divino: ora che il divino ha frantumato il suo idolo ed estinto il suo orgoglio, il contenuto del pensiero di Mister Head può essere esposto e ostentato davanti a lui e davanti a noi, da parte del narratore della storia, senza preoccuparsi dei meccanismi che potrebbe fare scattare nel gioco del potere. Non ci saranno d'ora in poi altri tentativi, da parte del signor Head, di dare a Nelson altre lezioni sui negri e sulla città: ora, finalmente, e prima che sia troppo tardi, qualcosa di nuovo e di vero può entrare nella testa del signor Head.

Per quanto riguarda la relazione della O'Connor con la voce del narratore alla fine della storia, sappiamo da una delle sue lettere che ogni volta che rileggeva la storia, vi trovava elementi misteriosi, che non riusciva a comprendere interamente. Questo fa pensare, secondo me, che in qualche modo la O'Connor stessa avesse vissuto qualcosa di simile a quello che accade al signor Head nella storia. Nella stessa lettera che ho menzionato, la O'Connor scrive: "Quello che avevo in mente, quando ho pensato al negro artificiale, era la capacità di redimere attraverso la sofferenza di uno che patisce per noi tutti". Dobbiamo leggere una frase come questa come se fosse pronunciata dalla bocca di Aliosha ne *I fratelli Karamazov*. O'Connor dimostra di avere una percezione realistica della sofferenza degli afro-americani, mediata dalla sua esperienza cristiana. Solo qualcuno che crede veramente nel significato della sofferenza afro-americana potrebbe concludere la storia sul negro artificiale nel mondo in cui lei l'ha fatto, parlando di un cuore che le era stato dato di conoscere.

Ci sono altri esempi di cui si potrebbe discutere parlando di questi due racconti della O'Connor, ma anche di altri, ma adesso devo chiudere. L'elemento fondamentale che emerge nell'impegno critico della O'Connor, la sua ricerca di conoscenza, è bilanciata dall'enfasi sull'attaccamento alla libertà dell'essere umano. Oltre alla presenza della misericordia nel mondo, che rende sicuro l'uomo nello svelare i propri bisogni, così come i propri inganni e la corruzione, c'è una passione per la libertà che spinge a verificare di persona la verità della percezione che ognuno ha della propria identità più segreta. Effettivamente, è questa necessità di verificare la verità di ogni descrizione umana che garantisce, in una storia come *Il negro artificiale*, che il nichilismo, il tentativo di imporre il valore, non sia l'ultima parola su di me. Flannery O'Connor suggerisce al lettore moderno la ricerca dell'esperienza divina e della conoscenza degli altri. E induce a credere che ci sia un'esperienza ancora più grande cui attingere attraverso l'opera letteraria: la pietà, la compassione che ci permette di affrontare la verità dei nostri cuori, e la certezza che questa esperienza non limiti la nostra libertà. Grazie.

DAVIDE RONDONI:

Grazie a Stephen e anche ai due traduttori che si sono succeduti: uno è morto a metà del lavoro, come avete sentito. Una parziale scusa, perché il lavoro di Stephen è molto bello, il testo è molto bello, però questi accademici sono abituati ad andare a convegni dove in realtà non li ascolta nessuno perché a nessuno importa nulla. Se andate a un convegno accademico, la maggior parte delle volte vedete che i professori leggono molto velocemente le loro relazioni che nessuno ascolta: è un difetto di questo mondo. Il Meeting non è un appuntamento accademico, ci piace ascoltare e capire. Ringraziamo Stephen per la fatica che ha fatto, perché ha dovuto uscire dai binari del suo lavoro. Ma prima di passare la parola ai due interventi più brevi degli amici che portano una testimonianza della conoscenza diretta di Flannery O'Connor, credo sia interessante cogliere questo aspetto della narratrice che cresce nella coscienza del proprio racconto.

Un artista è sempre sottomesso alla propria arte, cioè impara dalla propria arte. O'Connor lo dice mille volte: non è che uno ha tutto chiaro prima e scrive quello che è chiaro, ma scrivendo, impara cosa sta scrivendo. Questa è una verità che accomuna tanti grandi artisti, avete sentito citare il nome di Dostoevskij, io ho accostato varie volte al nome di Flannery O'Connor il nome di un altro grande scrittore dell'Ottocento, Charles Baudelaire, che ha un'impressionante vicinanza con la concezione della letteratura di Flannery O'Connor. Sono autori che non temono di esporre il cuore alla narrativa. Nell'esporti, trovi, come dice Flannery O'Connor in un'altra sua bellissima espressione, "l'altezza giusta a cui stare": bisogna avere il cuore all'altezza giusta perché possa esprimere totalmente se stesso. Questo è il lavoro che, anche nel racconto che Stephen ci ha fatto rivivere, viene espresso. Adesso do la parola ad Annie Devlin, una giovane studiosa di Flannery

O'Connor che è la curatrice della mostra. Le chiedo di raccontarci la sua esperienza. Annie sta intraprendendo una brillante carriera di studi, quindi non è ancora del tutto avvelenata del mondo accademico e potrà raccontarci che cosa vuole dire per lei questa mostra.

ANNIE DEVLIN:

In un certo senso, sono probabilmente la persona che qui conosce di meno Flannery O'Connor. L'anno scorso, lei era per me non più di un nome che, in un momento o in un altro, avevo sentito uscire nelle conversazioni tra i cattolici o avevo visto incluso nelle liste dei libri assolutamente da leggere. Comunque, l'anno scorso ho cominciato a conoscerla meglio, nel modo in cui si potrebbe incontrare una nuova amica, che arriva ad occupare nel tempo un ruolo sempre più grande e decisivo nella tua vita. Quello di cui voglio parlarvi stasera è questo: voglio raccontarvi del grande dono per la mia vita di questo anno appena trascorso. Durante questo periodo, alcuni dei miei amici ed io abbiamo scoperto questa scrittrice, questa persona, Flannery O'Connor. Ci ha affascinato ed è riuscita ad inserirsi anche nella nostra amicizia. E ci siamo ritrovati - muovendoci, lavorando, creando - a voler condividere la vita di questa persona con chiunque, con tutti coloro che si fermeranno per un attimo ad ascoltarci.

A un primo livello, questa è la storia di una mostra, un progetto, come lo hanno chiamato tutti coloro che sapevano che questa mostra era in via di realizzazione, ma non avevano mai un attimo per ascoltare qualcosa di più su cosa stava accadendo durante la nostra esperienza. Una volta che la gente ha cominciato a capire che cosa stava succedendo, ha smesso di definirlo semplicemente un progetto. È molto di più, è la storia dell'esperienza del nostro incontro con Flannery O'Connor. E mi sento grata di poterla raccontare, perché coincide con il grande dono di Dio per me, un dono eccedente, un dono ancora sorprendente, che anche adesso sta dando frutti nuovi. Quando lo vedo di fronte a me, nel suo carattere assolutamente innegabile di dono, spesso mi trovo a pensare: perché? Perché io, perché questo, perché adesso, per fare cosa? Sono consapevole che è solo un inizio (e sembra che sia sempre stato solo un inizio), e che il suo vero significato mi si svelerà nel tempo. Nel frattempo, quello che posso vedere ora, è che tutto quello che è successo è stato per la mia gioia, per la mia conversione al reale. Ciò che è accaduto è che un elemento del tutto inatteso, una persona, è entrata nella mia vita e mi ha ridato vita in un modo tutto nuovo. Anche se sono io a rivolgermi a voi, so che non sono sola nella mia gratitudine, ma la condivido con gli amici che hanno fatto questa mostra.

Tante persone negli Stati Uniti ci hanno chiesto come tutto sia cominciato. In effetti, l'inizio non è stato davvero molto spettacolare. Per quanto riguarda me, nemmeno c'ero, all'inizio! Ho fatto gli esami per il Dottorato all'inizio di ottobre, e quando ho finito, mi sono presa una pausa e ho guidato fino a New York per visitare la mia famiglia. Quando sono tornata a Washington, una settimana dopo, sono venuta a sapere che, in mia assenza, uno dei miei amici aveva espresso il desiderio di lavorare insieme per fare una mostra per il Meeting di Rimini. Era ancora un'ipotesi e nulla più: la possibilità di fare qualcosa che avesse a che vedere con la letteratura, e la letteratura americana in particolare.

Nel frattempo, mentre stavo facendo le valigie per il mio viaggio, avevo dato una scorsa allo scaffale e avevo preso un paio di libri che non avevo ancora letto. Uno erano le lettere di Flannery O'Connor, intitolato *The Habit of Being*. Lo avevo trovato in una libreria di libri usati per due euro. Siccome Flannery O'Connor è uno di quegli autori che si *dovrebbero* leggere, l'avevo preso, pensando che, un giorno o l'altro, avrei trovato il tempo per leggerlo. Mentre ero dai miei, ho iniziato a leggere. E, nelle settimane dopo il mio ritorno a Washington, ho continuato a leggerlo: con mia sorpresa, è diventato una *fissa*. Perché mi sono fissata con Flannery O'Connor? Non potevo credere alla sua capacità di vedere le cose per quello che erano, di descriverle con franchezza e ironia. Il suo senso

dell'umorismo era delizioso, naturale e implacabile. Ma lei non era affatto una semplice comica. La sentivo vicina, mentre leggevo, avrei voluto essere con lei, era come una boccata d'aria fresca.

Lei era interessata alle cose divertenti e anche assurde che vedeva accaderle intorno, nello stesso tempo voleva imparare la verità del mistero dell'esistenza, più che l'autoanalisi. Aveva una capacità incredibile di prendere le cose per quello che sono, senza doversi giustificare: in questo modo, si è aperto per lei lo spazio della scrittura, proprio al cuore delle cose, affinché il mistero della realtà si svelasse attraverso tutti gli aspetti della realtà che, esattamente come sono, portano in sé questo mistero. Anche se aveva un modo di alterare i suoi personaggi, per rendere visibile ciò che non è sempre facilmente osservabile, nello stesso tempo non ha mai manipolato o distorto la realtà: neanche una volta ha chiesto scusa per avere descritto la realtà in questo modo. Nel suo Dna non c'era nulla di sentimentale, e nemmeno di pietistico. Il suo pensiero, il suo giudizio sulle situazioni, era chiaro come il sole. Ed è evidente che lei si è "paragonata con la verità, e non l'opposto", come definisce il conoscere se stessi.

Allo stesso tempo, è diventato chiaro per me che la vita della Chiesa era qualcosa che scorreva nelle sue vene e che dava forza alle sue ossa. Queste cose hanno iniziato a prendere forma: la sua sobrietà ed obiettività, la consapevolezza di che cosa significasse appartenere alla Chiesa come Corpo di Cristo; la sua comprensione del mistero, la comprensione del Dogma come l'unica possibilità per il Mistero di essere salvaguardato; la sua comprensione dell'Incarnazione come la realtà ultima, nella sua vita e nei suoi racconti, anche di fronte ai lettori che lei sapeva non credere nell'Incarnazione. In particolare, sono stata affascinata dal paradosso che era la sua stessa vita: nei suoi venti anni di scrittura, ad esempio, è sempre stata dominata dalla sensazione di non essere in grado di esprimersi in maniera sufficientemente articolata. Nonostante questo, era capace di penetrare la realtà con tale acume e perfezione che io, quasi 50 anni più tardi, ho avuto, tramite lei, la possibilità di vedere le cose più chiaramente. Lei mi sta cambiando. Aveva una comprensione eccezionale di cosa significhi il limite dell'artista, che rimane entro i particolari che definiscono la sua vita, così da essere in grado di vedere e dire quello che è vero in ogni momento e, proprio per questo, di trascendere la realtà. Mi colpisce come il Dogma definito dalla Chiesa cattolica non ostacolasse la sua creatività ma, essendo ciò che preserva il mistero, permettesse anzi alla sua creatività di rifiorire.

Questo modo provocatorio e profondo di capire il suo lavoro, tuttavia, non nasce dal nulla. È stato qualcosa di sofferto, vissuto e verificato concretamente nella sua stessa vita, dove è emerso un vero e concreto limite che non sarebbe piaciuto a molti giovani aspiranti artisti all'inizio della loro carriera. Proprio all'inizio della vita e della carriera, infatti, a Flannery viene diagnosticato il *lupus*, la malattia che aveva preso la vita di suo padre solo dieci anni prima. A 25 anni, è costretta a tornare al suo piccolo paese della Georgia, a vivere con la mamma e a farsi accudire da lei; a scoprire, proprio all'interno di tali circostanze, se esistono limitazioni o ostacoli che possano soffocare l'incontro dell'essere umano con il mistero e con la fonte di vita di ogni essere.

Le ragazze con cui abitavo si stavano abituando a sentirmi parlare di continuo di Flannery O'Connor. Due cose cominciarono a crescere l'una accanto all'altra: da un lato, la possibilità di proporre una mostra a Rimini, dall'altro, il mio fascino per Flannery. Quando il nostro piccolo gruppo di amici si riunì per discutere più seriamente l'idea di una mostra, perfino il tema era da definire. L'unica cosa chiara era che sarebbe stato più interessante lavorare su un personaggio letterario americano che ci piaceva. Devo ammettere che, quando ho preso il volume delle lettere di Flannery dalla mia borsa, mi aspettavo che i miei amici ne avessero avuto abbastanza, di lei. Ma allo stesso tempo, ora che guardo indietro, che cosa avrebbe potuto essere più naturale? Come avrei potuto *non* suggerirla? Non avevo idea di che cosa avrebbe comportato la preparazione di una

mostra per il Meeting di Rimini. Certamente, se lo avessi saputo, avrei pensato che era una cosa troppo grande, troppo importante e troppo impegnativa, per noi. Non avevo un'idea prestabilita sulla mostra. È stato tutto molto semplice: lei era vera, divertente, il modo in cui guardava la realtà stava cambiando il modo in cui io guardavo la realtà. Quindi, non potevo lasciarmi sfuggire la possibilità di conoscerla più in profondità. In quel momento, la possibilità di conoscerla più in profondità era, da un lato, la proposta di un amico di fare la mostra; dall'altro, i volti degli altri amici che erano disposti a correre il rischio di prendere sul serio questa proposta e di incontrare questa scrittrice. Così, abbiamo iniziato a muoverci a piccoli passi, prima leggendo insieme alcune lettere di Flannery, poi alcuni racconti. Ci siamo sentiti al telefono, abbiamo fatto riunioni. Lentamente, il progetto ha cominciato a prendere forma. Non intendo entrare nei dettagli tecnici della mostra. Né parlerò ancora della persona di Flannery e di come mi ha educato, anche se tutto quello che vi dirò è frutto di questa educazione. Piuttosto, voglio raccontarvi come il lavoro di preparazione di questa mostra ha cambiato il mio modo di guardare, di rapportarmi al mondo e di capire la mia vita.

Alcuni anni fa, alcuni di noi hanno visto il film di Benigni *La tigre e la neve*, e alla fine abbiamo guardato l'intervista al regista. C'è stato un punto in cui l'intervistatore, che mi sembrava un po' altezzoso, ha domandato a Benigni: "Dimmi, dove hai preso l'idea di fare un film così?". La risposta di Benigni mi ha colpito, mi è piaciuta, ho amato la sua spontaneità: allo stesso tempo sapevo che non l'avevo capita fino in fondo. Ha detto semplicemente, con la sua allegria tipica: "Ho avuto l'idea di fare un film come questo dal mio desiderio di fare un film come questo!". Nel lavorare insieme a questo progetto, ho cominciato a capire di più: Quando si vede qualcosa di reale, qualcosa di bello, si è spinti a fare tutto il possibile per dividerlo, per comunicarlo, per fare in modo che anche gli altri possano vederlo. Ora mi rendo conto che, nel mostrare se stesso a me, il Bello mi invita nel suo dinamismo, e questo dinamismo è di donarsi agli altri, e di condividere di più.

Questo ha cambiato il modo con cui comprendo la parola *cultura*. Come ho già detto, ero stupita, quando ho iniziato a leggere Flannery, dal fatto che la visione e la scrittura nascono in lei proprio all'interno dei limiti in cui vive, dal fatto che sia andata al fondo di questi limiti e li abbia vissuti, invece di combatterli e disperdersi in mille altre direzioni. Per lei, la realtà era piena di promesse: entrando nella realtà, Flannery ha ottenuto più frutti di quelli che poteva immaginare. 46 anni dopo la sua morte, io mi riconosco come uno dei frutti della sua fedeltà alla realtà. Ora vedo che c'è stata la stessa dinamica anche tra me e i miei amici, durante la preparazione della mostra. Molto spesso, almeno in America, la parola *cultura* è relegata a un ghetto (un museo, una sala da concerto). Secondo questo modo di pensare, io non sarei mai stata considerata una persona colta. Sono cresciuta in periferia, non ho mai saputo nulla di musica classica e ho sempre preferito andare a correre o fare un'escursione in montagna piuttosto che visitare un museo.

Ma siamo qui, dopo dieci mesi di preparazione per il Meeting, e vedo che quelle nozioni di cultura sono tutte riduzioni. Vedo che, se stiamo facendo qualcosa di culturale, se questa è la cultura, allora la cultura non è altro che ciò che si costruisce organicamente quando la realtà, in tutta la sua generosità, si dà a noi e noi la riceviamo. Ricevere realmente il reale che accade, in tutta la sua gratuità, implica diventare mezzo per la comunicazione della sua bellezza, della sua verità e della sua bontà, attraverso le nostre vite, le nostre storie limitate, le amicizie. Ciò che mi colpisce è che, in qualche modo, Flannery da sola non è sufficiente. Flannery da sola non è così ricca come Flannery assieme a quelli che la leggono, la ricevono, sono cambiati da lei e vorrebbero condividere quello che lei ha dato loro con chiunque li ascolti.

Ho visto concretamente che rispondere a qualcosa che mi arriva sul cammino e mi interessa, è l'unico modo per affidare me stessa a Dio attraverso tutto quello che mi dà.

Ho detto prima che l'inizio di questo lavoro è stato così modesto, così piccolo. Questo è vero, e il lavoro, che per molti versi ha definito le nostre vite in questo anno, è rimasto un po' umile e goffo. Per me, è uno degli aspetti più belli del lavoro, perché posso cominciare a vedere ora che non importa quanto limitata e piccola sia una cosa che mi interessa o che cattura la mia attenzione: se le rispondo, scoprirò che, in quanto è vera, è anche senza fondo e non finirà di aprirmi al mondo. Questo lavoro che abbiamo fatto è stato, naturalmente, *il lavoro*. Come ogni lavoro, ha preteso molto da noi. Per me, non era particolarmente intelligente prendere un lavoro che richiedesse tanto tempo, proprio nel momento in cui stavo iniziando a scrivere la mia tesi di laurea. Eppure, ciò che è diventato chiarissimo per me, è che c'è solo una cosa da fare nella vita: arrestarmi quando il bello emerge davanti ai miei occhi, e seguirlo - come ha detto Carrón quest'anno -, incollarmi ad esso, perché è proprio questa bellezza che mi salverà, che sta salvandomi adesso.

Questa bellezza che diventa visibile non è mai astratta. Per me, in questo caso, è l'esperienza di avere incontrato Flannery O'Connor che, in maniera folgorante, mette in luce l'unità della mia esistenza: il mio lavoro, le mie amicizie, il mio rapporto con Dio e la mia vita nella Chiesa. È anche l'esperienza di amicizia che è nata, perché io non l'ho incontrata da sola, l'abbiamo conosciuta insieme. E questa amicizia è tutto tranne che astratta, tutto tranne che evitabile. I volti di questi amici sono quelli che, col tempo, sono diventata sempre più gioiosi da vedere: quando arrivavo in Università per studiare, o quando ritornavo alla casa che condivido con alcune di noi, quando mi presentavo ad una riunione sulla mostra. Con mia grande sorpresa, non mi stanco di questi volti, neanche quando *dovrei* essere stanca di loro. Alla fine di una lunga giornata di lavoro, quando tutti noi eravamo bisognosi di cibo e caffè e, in alcuni casi, di sigarette, e non avevamo fatto una pausa ed eravamo irritabili e stanchi, anche in quei momenti ho scoperto un dispiacere nell'andare via. Anche allora, avrei preferito essere stanca e irritabile e affamata con queste persone, che riposata e piena, senza di loro.

Questo, naturalmente, è il tema stesso della mostra: *La misura infinita del limite*. Flannery dice più e più volte che "la vocazione implica il limite", che "il limite è la porta aperta sulla realtà", che "possibilità e limite significano la stessa cosa", e così via. Ma si tende a pensare al *limite* solo come una negazione. Invece, un limite non è solo una negazione: è anche il contorno di qualcosa di particolare che è presente. Carrón ci ha detto quest'anno che "l'azione dello Spirito continua a raggiungerci oggi attraverso il carisma, attraverso ciò che egli compie di fronte a noi, costantemente sfidandoci". È proprio nei contorni del lavoro di questa mostra, nei contorni di questi amici, che ho iniziato a vedere sempre più chiaramente che il mistero infinito, che mi ha fatto e mi fa, che è il fondamento di tutto ciò che esiste, incredibilmente, si fa in quattro per donarsi a me e per rendere così la mia vita più bella, perché io possa vivere.

DAVIDE RONDONI:

Grazie ad Annie per quello che ci ha detto, anche come esempio di metodo. Bisogna prendere sul serio una presenza che ti colpisce, anche una presenza artistica, letteraria. Uno dei modi migliori per prenderla sul serio, come lei ha detto, è non farne solo oggetto di riflessione personale, ma dividerla in un lavoro. Se ti interessa un autore, impegnati magari a scriverci sopra qualcosa, a fare una mostra, a fare un articolo, e magari per questo collabora con i tuoi amici. È il modo migliore per crescere nella conoscenza, perché quell'attaccamento alla bellezza non è un sentimento, è un lavoro, se no l'attaccamento alla bellezza è una colla appiccicosa, un'*appiccicosità* di sentimento, mentre la forza dell'adesione alla bellezza si documenta nel lavoro, non nel sentimento provato: come lei ha testimoniato, e come la mostra, che non ho ancora visto ma mi hanno detto sia bellissima, documenta.

Michael Fitzgerald, che è qui accanto a me, è un signore che ha conosciuto Flannery O'Connor per motivi che vi dirà, se vuole. È un grande professionista del cinema, ha lavorato con John Huston, che ha tradotto in film un'opera di Flannery O'Connor. Ha collaborato con lui in uno dei film più famosi, *Sotto il vulcano*, che ha ricevuto due *Nomination* all'Oscar. Poi ha collaborato con Jack Nicholson, Sean Penn, insomma, con i grandi del cinema americano, perché si occupa di questo, scrive di cinema. Poi dirà meglio lui, se vuole, cosa fa esattamente. La sua è una testimonianza molto preziosa, lo ringraziamo di essere venuto fin qui, su invito di Annie che lo ha coinvolto in questo lavoro. Mi ha detto: "Ma io non avevo idea di dove capitavo, non avevo idea di dove stavo andando". Lui conosce l'Italia perché è cresciuto anche in Italia: come tutti gli americani come si deve, tiene casa in Toscana. Poi, la sua storia di famiglia è legata all'Italia. Io lo ringrazio molto del rischio che ha corso venendo qui, in un posto che non conosceva. E sono molto curioso di sapere cosa ci racconta.

MICHAEL FITZGERALD:

Non ho mai affrontato il pubblico parlando in italiano, però ci provo, stasera, solo perché sentendo due lingue, dopo due minuti non capisco più niente. Ci sono grandi scrittori, o una grande scrittrice come Flannery O'Connor, che pensano che il loro ruolo possa essere quello di portare il pubblico fino all'orlo del Mistero, che è la vita. Io vorrei portare questo piccolo pubblico a qualche centinaio di metri dall'orlo, con una piccola storia. Tantissimi anni fa, quando ero giovane, avevo deciso di adattare il primo romanzo di Flannery O'Connor, che si chiama *Wise Blood* (*La saggezza nel sangue*, in italiano), e di farne un film. Avendo deciso questa cosa, con la più grande scrittrice cattolica della storia degli Stati Uniti, chi prendere come regista? Mi è sembrata la prima e più importante cosa da fare, di prendere un regista ateo. John Huston a quel tempo era una figura iconografica del cinema americano, un grande personaggio, famosissimo. Siamo arrivati in Georgia a fare questo film che io ho anche prodotto, e ogni domenica giocavamo a poker. Si lavorava sei giorni alla settimana: finito il lavoro, la domenica, da mezzogiorno alle sette - c'erano vari attori, il montatore, un bravo italiano che si chiama Roberto Silvi ed io - giocavamo a poker. Uno di questi weekend, eravamo a giocare, verso le 11 della mattina, nelle stanze che aveva John Huston in albergo. E arriva una telefonata. Rispondo io, è una persona, una donna, una voce femminile, mi sembra giovane. Dice semplicemente: "Potrebbe dire al signor Huston, che io sono la persona che ha mandato gli *Hunting Corns*, i cornetti da caccia?". Glielo dico e lui, subito: "Falla venire su".

Mentre aspettiamo la ragazza, mi spiega che da un anno, forse due, lui riceve ogni settimana, ovunque sia nel mondo, un pacchetto con un cornetto da caccia, con il velluto dentro e, nel velluto, una poesia scritta a mano. La poesia è, in italiano, *Il segugio del cielo*: è stata scritta, nel 1890, da un poeta non molto bravo, Francis Thomson. Non sa chi la manda, non c'è indirizzo, non c'è niente, però lo stuzzica, questa cosa. Finalmente si apre la porta ed entra questa bellissima, giovane donna, vestita molto bene, calma, *articuled*, non so come si dice in italiano. Si siede e dice: "Mi sento in grande imbarazzo nell'essere qui, sono venuta giù in macchina da Chicago - sono 3.200 km - per vederla. Mi voglio scusare per tutti i pacchetti che le ho mandato per un anno e mezzo o due, ma pensavo che, dato che lei era famoso e andava alla caccia alla volpe in Irlanda, se le avessi mandato queste cose, avrei stuzzicato la sua immaginazione e, quando finalmente l'avessi trovata, lei mi avrebbe ricevuto". E lui: "Va bene, signorina, cosa vuole da me?". Non ci voleva dire il suo nome. "Due anni fa ho fatto un sogno, nel sogno è venuto da me Dio e mi ha detto che le dovevo dare un messaggio". E lui: "Quando, due anni fa?". "Il 12 o 13 settembre del '78". Nessuno al mondo (nessuno!) sapeva che quel giorno, nel settembre del '78, aveva avuto un'operazione al cuore, che stava morendo della stessa malattia che aveva ucciso suo padre, e l'avevano salvato.

Questa cosa ha catalizzato la sua attenzione. Ha chiesto: "Allora, signorina, che cos'è questo messaggio?". E lei: "Guardi, muoio dall'imbarazzo, il messaggio è questo: lei è stato salvato perché ha ancora qualcosa da fare nella vita". Poi si è alzata, ha detto: "Arrivederci, non ho altro da dire". È uscita e non l'abbiamo più vista, è tornata a Chicago. Chissà cosa fa. Questa cosa ci ha lasciato un po' disturbati, abbiamo fatto la nostra partita a poker, abbiamo cenato, siamo andati a letto. Alle due del mattino, suona il telefono in camera mia. È John Huston: "Mike", mi dice. "Sì, John, cosa vuoi?". "La ragazza, oggi: strano, vero? Vorrei dire solo questo. Sono stato così incivile da non averle detto grazie, ti ringrazio per essere venuta, mi hai cambiato la vita. Non le ho detto niente". Ha chiuso il telefono. Basta, non ne abbiamo più parlato. Stuzzicante, la cosa. Grazie.

DAVIDE RONDONI:

Grazie a Michael per il suo racconto, che sicuramente rimane in mente. Flannery O'Connor era una ragazzina che, come sapete, aveva insegnato a un pollo a camminare all'indietro. Ebbe per questo la sua prima notorietà, è una storia conosciuta, no? La televisione la cercò perché lei aveva ammaestrato un pollo a camminare all'indietro, che non è una cosa facile. Una personalità che fin da giovane dà questi segni, evidentemente ha qualcosa di interessante, di curioso, di stuzzicante, come dice Michael. E poi, come è stato già detto prima, una vita segnata dalla malattia, una malattia dura, una malattia da cui oggi si può uscire, ma allora non se ne usciva. Quindi, una vita segnata dal confronto con il limite che poteva essere l'ultima parola. Mentre invece, come dice lo spettacolo, l'ultima parola è dei pavoni. Ed è dei pavoni, perché il pavone è il segno dell'immortalità, è il segno cristiano, cristologico, dell'immortalità.

La grande capacità artistica di Flannery O'Connor, una scrittrice con cui non è semplice fare i conti, anche per la diversa sensibilità - lo dico per il pubblico che qui è in maggioranza italiano - tra l'America del Sud e l'Italia. Noi abbiamo un'altra tradizione, un altro sentire. Fare i conti con una sensibilità come questa, con una scrittrice così, significa veramente cercare il suo punto di ricchezza, che poi emerge e brilla da tanti punti. Ti può colpire per tanti motivi, per tante stranezze, per tante cose. Ma il segreto dell'opera, il motore dell'opera di Flannery O'Connor, è esattamente quello che aveva donato la misteriosa ragazza al regista: qualche cosa che guida nella caccia, che serve a chi è segugio del cielo. E voi potete tradurre lo stesso titolo del Meeting con questa espressione: la natura ci spinge ad essere segugi del cielo. Grazie ai nostri ospiti e grazie a voi.