

Contributi di Antonio Spadaro

Da CONQUISTE DEL LAVORO (supplemento "Via Po") - 16 marzo 2002

Un ritratto del grande scrittore americano Raymond Carver scomparso prematuramente nel 1988 ad appena cinquant'anni

L'essenziale nel quotidiano

di Antonio Spadaro

«Bruciante»: è forse questo l'aggettivo che meglio definisce la prosa e la poesia di Raymond Carver (1938-1988). Egli nella sua splendida poesia *The pipe*, affermò di voler scrivere poesia che avesse «della legna/ proprio al centro, legna da ardere» o addirittura un «caminetto dove pezzi di abete impregnati/ di resina andranno in fiamme, consumandosi tra loro». Queste parole descrivono una «letteratura di potenza» che è potenza dell'attesa di un senso per il nostro essere vivi. Nell'opera dello scrittore statunitense le parole infatti si muovono in un territorio compreso tra un certo spaesamento esistenziale, la paura della morte e il bisogno di essere amato, facendo comprendere come l'espressione letteraria migliore sia sempre frutto di una necessità interiore. Nell'opera carveriana non troviamo trucchi, orpelli, stratagemmi per catturare il lettore. L'efficacia espressiva è garantita da una vibrante capacità di porsi in relazione alla vita, ai fatti, agli oggetti, alla realtà. Carver ha avuto la capacità di cogliere l'essenziale nel quotidiano e di mostrarne la tragedia (specialmente nei primi racconti) e la grazia (specialmente negli ultimi). È dunque nelle pieghe della vita che Carver può invocare una salvezza, scoprire la tenerezza e rintracciare un'energica quanto sotterranea apertura al mistero, al senso di rivelazione, e a una «redenzione», stimolata dalla dura esperienza di alcolista, che lo segnò profondamente.

Carver nacque nel 1938 in un minuscolo paese nell'Oregon (Stati Uniti) ed è ormai considerato un «autore di culto», sempre più viene letto e conosciuto anche in Italia soprattutto come narratore, nonostante egli si sia sempre considerato innanzitutto un poeta. La casa editrice Minimum fax sta pubblicando in Italia tutta la sua produzione letteraria, compresi i testi già pubblicati in passato da altri editori. Ciò che colpisce nelle sue prime raccolte di racconti (*Vuoi star zitta, per favore?* [1976], *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* [1981]) è senz'altro l'incredibile rapidità ed essenzialità espressiva. Le narrazioni spesso nascono solo da una frase ascoltata per caso o da situazioni colte fotograficamente all'interno della vita ordinaria. L'arte deve tornare alle cose che contano, «le cose che sono vicine al cuore dello scrittore, le cose che ci muovono interiormente». In Dostoevsky (1985), l'unica sceneggiatura che Carver scrisse, il grande scrittore russo afferma: «... un essere umano è un mistero; mi dedicherò a questo mistero perché voglio essere un uomo!».

La sua vita non fu facile: sin da giovanissimo fu costretto a lavorare per mantenere la sua famiglia, ma nello stesso tempo riuscì a continuare gli studi letterari. A diciotto anni ebbe un figlio dalla sua ragazza sedicenne, Maryann Burk e i due si sposarono. Ma la vita dello scrittore da questo momento proseguì ancor più in salita. La necessità del sostentamento economico della famiglia lo costrinse a lavori duri e il rapporto con la moglie si deteriorò fino alla rottura definitiva. L'alcolismo assediò la sua vita proprio mentre i suoi testi, poesie e racconti, cominciavano ad essere pubblicati e a fornirgli notorietà. Questa vicenda biografica ha in qualche modo plasmato i tratti dei personaggi dei primi racconti. La loro caratteristica fondamentale è l'incomunicabilità, nonostante nel testo ci siano molti dialoghi, i quali sono tutti fitti, sincopati e ritmati da continui «dissi» e «disse». In una pagina se ne contano fino a sedici. Una sorta di destino inesorabile allunga la sua ombra sulle vicende da essi vissute, che anche quando finiscono in tragedia non cedono minimamente alla concitazione. Il male accade»; spesso è il generico, ma realissimo, «male di vivere» – e la tragedia assume i tratti della quotidianità e del piccolo gesto. Non c'è altro da dire o da commentare circa la nuda, scandalosa e tragica oggettività del male: è un fatto.

Con la pubblicazione della raccolta *Cattedrale* (1983) emerge un certo ottimismo e sembra possibile una forma, anche delicata, di redenzione, di salvezza, grazie a sentimenti di tenerezza, a sguardi in un passato di innocenza, a modi alternativi di porsi di fronte al reale che procurano un'inattesa meraviglia. Anche nella vita di Carver qualcosa era cambiato: il contatto con gli Alcolisti Anonimi era giunto come un'esperienza di vera e propria «redenzione». Come afferma T. Gallagher, a sua volta Carver voleva «redimere» i suoi lettori, «nel senso biblico di riscattarli, affrancarli dalla loro schiavitù», ma anche di «assolverli» [Š]. Ray lavorava alla sua arte, ma questa lo coinvolgeva nei metodi classici per ottenere l'assoluzione: ascoltare e raccontare». Un avvenimento centrale della sua vita fu, mentre si distaccava dall'alcool, la conoscenza di una poetessa che insegnava letteratura all'Università di Syracuse, dove Carver stesso insegnò tra il 1980 e il 1984: Tess Gallagher, la quale gli starà accanto fino a quando lo scrittore non verrà stroncato da un tumore nel 1988 a soli cinquant'anni. Poco prima aveva ottenuto un Dottorato honoris causa in Lettere dall'Università di Hartford.

Lo stesso Carver definisce le storie di Cattedrale «più piene, più forti, più sviluppate, più aperte alla speranza», una «"speranza" nel senso di aver fede», un atteggiamento di fiducia aperta sul reale e sulla vita. La sua ultima poesia è composta di una domanda e di una risposta: E hai ottenuto quello che/ volevi da questa vita, nonostante tutto?/ Sì. E cos'è che volevi?/ Potermi dire amato, sentirmi/ amato sulla terra». Le ultime sue parole scritte: «No more words», non più parole.

RIPROPOSTA UN'ANTOLOGIA DEI SUOI MIGLIORI RACCONTI

Le parabole secondo Carver

di ANTONIO SPADARO

Vita Pastorale n. 5 maggio 2000

In tutta l'opera narrativa di Raymond Carver si percepisce il tema della redenzione e nel racconto "Una piccola, buona cosa", al di là del significato letterale, si può leggere un'intensa parabola eucaristica, con la morte di un ragazzo innocente che è apportatrice di salvezza. Non siamo di fronte ai soliti best-seller di stagione. Il successo dello scrittore americano è dovuto alla sua capacità di cogliere l'essenziale nel quotidiano, mostrandone la tragedia e la grazia.

Lo scrittore americano Raymond Carver – nato nel 1938 in un minuscolo paese nell'Oregon (Stati Uniti) – è ormai considerato un "autore di culto" e sempre più viene letto e conosciuto anche in Italia soprattutto come narratore, nonostante egli si sia sempre considerato innanzitutto un poeta. La casa editrice Minimum fax sta pubblicando in Italia tutta la produzione di Carver, compresi i testi già pubblicati da altri editori.

Le ragioni del suo successo non sono quelle dei best-seller di stagione, ma vivono nello spazio delle tensioni fondamentali di una vita umana. Ciò che colpisce nelle sue prime raccolte di racconti (Vuoi star zitta, per favore?; Di cosa parliamo quando parliamo d'amore) è senz'altro l'incredibile rapidità ed essenzialità espressiva. Le narrazioni spesso nascono solo da una frase ascoltata per caso o da situazioni colte fotograficamente all'interno della vita ordinaria. L'arte deve tornare alle cose che contano, «le cose che sono vicine al cuore dello scrittore, le cose che ci muovono interiormente». Nell'unica sceneggiatura che scrisse, dedicata a Dostoevskij, egli mette sulla bocca del grande romanziere russo le parole: «... un essere umano è un mistero... mi dedicherò a questo mistero perché voglio essere un uomo...». Parliamo qui di Carver proprio per la sua capacità di cogliere l'essenziale nel quotidiano e mostrarne la tragedia (specialmente nei primi racconti) e la grazia (specialmente negli ultimi). Ci soffermeremo soprattutto su un racconto che l'occhio spirituale può leggere come un'intensa parabola eucaristica.

I racconti di Carver riproposti da Minimum fax.

I racconti di Carver riproposti da Minimum fax.

Una redenzione dall'ombra. La vita di Carver non fu facile: sin da giovanissimo fu costretto a lavorare per mantenere la sua famiglia, ma nello stesso tempo riuscì a continuare gli studi letterari. A diciotto anni ebbe un figlio dalla sua ragazza sedicenne, Maryann Burk e i due si sposarono. Ma la vita dello scrittore da questo momento proseguì ancor più in salita. La necessità del sostentamento economico della famiglia lo costrinse a lavori duri e il rapporto con la moglie si deteriorò fino alla rottura definitiva. L'alcolismo assediò la vita di Carver proprio mentre i suoi testi, poesie e racconti, cominciarono ad essere pubblicati e ad acquistare notorietà. Questa vicenda biografica ha in qualche modo plasmato i tratti dei personaggi dei primi racconti. Loro caratteristica fondamentale è l'incomunicabilità, nonostante nel testo ci siano molti dialoghi, i quali sono tutti fitti, sincopati e ritmati da continui "dissi" e "disse". In una pagina se ne contano fino a sedici. Una sorta di destino inesorabile allunga la sua ombra sulle vicende da essi vissute che, anche quando finiscono in tragedia, non cedono minimamente alla concitazione. Il male accade – spesso è il generico, ma realissimo, "male di vivere" – e la tragedia assume i tratti della quotidianità e del piccolo gesto. Non c'è altro da dire o da commentare circa la nuda, scandalosa e tragica oggettività del male: è un fatto.

Con la pubblicazione della raccolta Cattedrale (ora riproposta in Da dove sto chiamando) emerge un certo ottimismo e sembra possibile una forma, anche delicata, di redenzione, di salvezza, grazie a sentimenti di tenerezza, a sguardi in un passato di innocenza, a modi alternativi di porsi di fronte al reale che procurano un'inattesa meraviglia. Anche nella vita di Carver qualcosa era cambiato: il contatto con gli Alcolisti Anonimi era giunto come un'esperienza di vera e propria redenzione. Un avvenimento centrale della sua vita fu, mentre si distaccava dall'alcool, la conoscenza di una poetessa che insegnava letteratura all'Università di Syracuse, dove Carver stesso insegnò tra il 1980 e il 1984: Tess Gallagher, la

quale gli starà accanto fino a quando lo scrittore non verrà stroncato da un tumore ai polmoni nel 1988 a soli cinquant'anni. Poco prima ottenne un Dottorato honoris causa in Lettere dall'Università di Hartford.

Lo stesso Carver definisce le storie di Cattedrale «più piene, più forti, più sviluppate, più aperte alla speranza», una «"speranza" nel senso di aver fede», un atteggiamento di fiducia aperta sul reale e sulla vita. In particolare T. Gallagher ha notato che Carver voleva «che i suoi lettori fossero "commossi e anche un po' stregati", ma voleva anche dire "redimere" i suoi lettori – nel senso biblico di riscattarli, affrancarli dalla loro schiavitù –, ma anche di "assolverli", di "purgarli dal peccato". Ray lavorava alla sua arte, ma questa lo coinvolgeva nei metodi classici per ottenere l'assoluzione: ascoltare e raccontare». Si tratta di parole di importanza decisiva: «Nella narrativa interiore di Ray c'è una sorta di redenzione». Nell'arte di Carver il peso della parola non è dato solo dalla sua relazione profonda col reale, ma da una dimensione di commozione redentiva. La narrativa di Carver è abbondante e l'opera troppo ricca per darne conto in poche pagine. Tuttavia sappiamo dallo stesso autore che sono due i racconti da lui preferiti in assoluto e cioè: Una piccola, buona cosa e Cattedrale, entrambi apparsi in Cattedrale. Ci soffermiamo in particolare sul primo.

Una parabola eucaristica. Una piccola, buona cosa è la seconda versione del racconto Il bagno, che era stato pubblicato in una raccolta precedente, ma in una forma a tal punto limata dal redattore letterario della sua casa editrice da essere considerato spurio dal suo autore. Protagonista del racconto è una famiglia il cui figlio di otto anni, Scotty, viene investito da un'auto nel giorno del suo compleanno. Il bambino, dopo aver attraversato uno stato comatoso, muore. Il fornaio (the baker) presso il quale i genitori avevano ordinato la torta della festa senza poi ritirarla né pagarla si vendica, non sapendo nulla dell'incidente, telefonando in modo anonimo e minaccioso ai genitori del bambino ancora in ospedale, tormentandoli con inconsapevoli riferimenti alla sua sorte.

I genitori, alla fine, intuendo che l'autore di quelle telefonate potesse essere proprio il fornaio, si recano da lui, disperati e pieni di collera. Il fornaio, conosciuta la vicenda di Scotty, inorridito di sé, riesce a consolare i genitori, facendoli sedere e offrendo caffè e qualche dolce appena pronto, aprendosi infine in una confessione senza fronzoli e ricca di intensità che qui riportiamo per intero, tralasciando le frasi incidentali: «Lasciate che vi dica quanto mi dispiace. (...) Dio solo sa quanto mi dispiace. Sentite. Io sono solo un fornaio. Non pretendo di essere nient'altro. Forse una volta, forse anni fa ero diverso. Ho dimenticato, non ne sono sicuro. Ma non lo sono più, se mai lo sono stato. Adesso sono solo un fornaio. Questo non mi scusa per quello che ho fatto, lo so. Ma mi dispiace profondamente. Mi dispiace per vostro figlio e per la parte che ho avuto in tutto questo. (...) Io figli non ne ho, quindi posso solo immaginare quello che state provando. Posso solo dirvi che mi dispiace. Perdonatemi, se potete (...) Non sono cattivo. Non credo. (...) Dovete provare a capire che a un certo punto non so più come comportarmi, a quanto pare. Vi prego (...) permettete di chiedervi se riuscite nei vostri cuori a perdonarmi». E così «il fornaio cominciò a parlare della solitudine e della sensazione di dubbio e di limite che gli era venuta con la mezza età».

Qual è la dinamica di questa confessione? Il fornaio è un uomo comune, probabilmente una persona in qualche modo segnata dalla vita fino a far crescere in sé un grumo di male e di odio che la mina sin dalle fondamenta. Ma il fornaio vive la sua vita, non se ne accorge, forse, preso com'è dai ritmi del suo lavoro e dalle necessità della vita. Deve avvenire qualcosa nella sua esistenza per fare verità su di sé. Deve giungere a toccare il fondo del suo male, deve arrivare a percepire il disgusto per una propria azione per poter cogliere in sé una speranza possibile, un'innocenza perduta, un'umiltà che porti a confessare il proprio errore e a chiedere il perdono. Paradossalmente, grazie alla propria esperienza di fallimento e di "peccato", riesce a fare chiarezza sul proprio bisogno di salvezza, uscendo da una moralità borghese narcotizzante. Solo così infatti potrà accostarsi insieme ai genitori di Scotty, adesso in lacrime e riconciliati dalla consolazione del perdono, alla semplice condivisione dei prodotti del suo forno, quella "piccola buona cosa" di cui parla il titolo. La croce dell'innocente Scotty provoca nel fornaio – che è bene evidenziare si tratta del primo personaggio in ordine di apparizione del racconto – una reale conversione, generando un'immersione nel proprio male e una emersione a causa della grazia del perdono che giunge silenziosa, ma efficace. Si può giustamente parlare di una vera e propria "redenzione".

Va da sé un'interpretazione morale che aiuta chi legge a imparare a essere buono, umano, compassionevole. Ma forse si può andar oltre.

Un occhio teologico non può non intravedere qui una parabola che ricordi il Battesimo e l'Eucaristia. Il riferimento appare confermato dalla lettura autorevole di W. L. Stull, il più noto studioso dell'opera di Carver, il quale osserva acutamente come i titoli delle due versioni del racconto (Il bagno e Una piccola, buona cosa) fanno capire che «la storia riguarda i due sacramenti cristiani di base, battesimo e comunione», richiamando l'attenzione su come il fornaio, presentando e spezzando cibo di frumento (coarse grains) e pane (heavy bread), ricordi l'Ultima Cena. Scotty, il figlio, in questo senso è figura cristologica. Prolungando la lettura spirituale ci accorgiamo infine che il sacerdote di questo banchetto diventa, come nota Stull, il fornaio, proprio lui che è il primo ad aver fatto l'esperienza del peccato e della propria miseria personale: una sorta di guaritore ferito che sperimenta in sé stesso l'abisso della morte e la potenza della risurrezione. La vicenda ha dunque un profondo significato cristiano, al di là del significato letterale. Il sacerdote in

questa parabola eucaristica è un uomo qualunque, un fornaio borghese che, fatta esperienza del male, grazie al perdono, è salvato dall'abisso di una vita piatta e inutile, raggrumata nel rancore esistenziale. La conversione del cuore diventa fonte di riconciliazione e di comunione e così il fornaio può «spezzare un pane» e anche dire: «Mangiate». I genitori di Scotty sono "esausti e angosciati", come lo erano i discepoli di Emmaus, ma le parole creano un clima di ascolto e di accoglienza e i prodotti del forno sono "caldi e dolci". Nel cuore si avverte una sorta di risurrezione e infatti ecco sorgere «il primo mattino, con la luce alta e pallida che si proiettava dalle vetrine».

Antonio Spadaro
Vita Pastorale n. 5 maggio 2000

Publicato su *Stilos* n.4 V, suppl. al quotidiano *La Sicilia*, 28 gennaio 2003

Flannery O'Connor
il mistero di scrivere è mostrare la materia

di p. Antonio Spadaro

Che cosa c'è di comune tra Bruce Springsteen e Nick Cave, registi quali John Huston e Quentin Tarantino, scrittori quali Raymond Carver e Elizabeth Bishop o i nostri Luca Doninelli e Carola Susani? Nulla, forse. Tranne Flannery O'Connor, letta, amata, rappresentata o imitata da tutti loro.

La scrittrice (1925-1964), che considerava sua country quel «caro vecchio lurido Sud» compreso tra la zona pedemontana della Georgia e l'est del Tennessee, è figlia di quella terra che ha generato i Southerners, cioè penne quali Erskine Caldwell, Carson McCullers, Truman Capote, Tennessee Williams, William Faulkner. La sua opera non è immensa, ma è bastata a farla diventare una scrittrice di culto. Morta a 39 anni, ci ha lasciato due romanzi (*Wise Blood*, del 1952 e *The Violent Bear It Away* del 1960, tradotti in italiano rispettivamente da Garzanti e Einaudi) e una manciata di racconti pubblicati in due tappe nel 1955 e nel 1965. Tuttavia le sue poche pagine l'hanno fatta apprezzare come una icona, un «mostro sacro», un modello. All'opera narrativa vanno aggiunte le lettere (*Sola a presidiare la fortezza* è il titolo di una selezione edita da Einaudi) e le prose occasionali di *Mystery and Manners*, tradotte in italiano col titolo di *Nel territorio del diavolo* dall'editrice Theoria dieci anni fa. Fino ad oggi tutto era reperibile nella nostra lingua tranne, appunto, questa preziosa raccolta di saggi esaurita da tempo. Se Attilio Bertolucci si disse «folgorato» dalle sue pagine, i saggi di *Nel territorio del diavolo*. Sul mistero di scrivere fanno capire da cosa derivi questa scossa elettrica. La folgorazione nasce da almeno tre motivi.

Il primo: la O'Connor scrive perché vede il mondo. Seppure l'espressione possa apparire banale, le cose stanno proprio così. La scrittrice ha una visione del reale, dunque niente labirinti coscienziali o incartamenti romantici. I materiali di cui è fatto un racconto sono i più «polverosi»: «La narrativa riguarda tutto ciò che è umano e noi siamo polvere, dunque se disdegnate d'impolverarvi, non dovrete tentar di scrivere narrativa». Da qui un prezioso avvertimento: non è possibile suscitare l'emozione con testi infarciti di emozione o i pensieri facendo fuoriuscire incontenibile il pensiero da ogni angolo del racconto. A queste cose «bisogna dar corpo, creare un mondo dotato di peso e di spessore»: scrivere narrativa non è questione di dire cose, ma di farle vedere al lettore, di mostrarle. Se un personaggio ha un carattere legnoso deve avere una gamba di legno. Se la personalità cambia, allora deve arrivare un ladro a rubarle quella dannata gamba.

La concretezza dunque è una delle basi forti della poetica della O'Connor. Personaggi e avvenimenti hanno un aspetto che colpisce la percezione, sono incarnati e materiali: «il mondo dello scrittore di narrativa è colmo di materia», mentre spesso si crede che siano le emozioni tumultuose o le idee grandiose a fare un racconto. Nient'affatto. Con i concetti astratti non si fanno storie: «la caratteristica principale, e più evidente, della narrativa è quella d'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». E quest'abitudine deve mettere radici profonde in tutta la personalità dell'artista. La sensibilità e l'acume psicologico dunque sono poveri strumenti per scrivere di narrativa. È la materia e la concretezza della vita che danno realtà al mistero del nostro essere nel mondo.

Il secondo motivo per cui si resta folgorati dalle pagine della O'Connor è appunto il mistero. Il sottotitolo italiano della raccolta dei saggi lo dice con chiarezza: non si parla del «mestiere di scrivere», come spesso si sente in giro di questi tempi nei laboratori di scrittura più sprovvisti o «professionalizzanti», ma del «mistero di scrivere». La O'Connor

punta la mistero. La sua visione concretissima del reale non è mai da *école du regard*, algido e minimalista. La prospettiva della O'Connor, invece, colloca il particolare all'interno della prospettiva del «mistero della nostra posizione sulla terra». Il realismo che la O'Connor intende prendere in considerazione è quindi orientato in direzione del mistero, che si manifesta, ad esempio, nella forma dell'imprevisto o, addirittura, del grottesco: «se lo scrittore crede che la nostra vita sia e rimarrà essenzialmente misteriosa, se ci considera come esseri all'interno di un ordine creato le cui leggi osserviamo liberamente, allora quello che vedrà in superficie lo interesserà solo in quanto passaggio per arrivare a un'esperienza del mistero stesso». E allora può accadere veramente di tutto. Anche la violenza gratuita, il bizzarro e il grottesco, misto di comicità e orrore, sono funzionali a una forzatura dello sguardo. È come se la scrittrice desse uno schiaffo al lettore, scompigliando la sua intenzionalità visiva nel momento in cui sposta il volto, angolandolo di sbieco. Ciò che salta subito per aria è quel «buon senso» vagamente laico, razionale e illuministico che tanto ammorba la vera ispirazione. Solo da questo scuotimento interiore, non certo da melliflue armonie new age, può derivare quella pace profonda e quella serenità interiore che hanno spinto la scrittrice al buonumore sempre, anche quando fu colpita insieme da un tumore e da quel *lupus erythematosus* che la avrebbe condotta, ancor giovane, alla morte. Lontanissima da lei, inoltre, qualunque retorica ideologica o di genere da «scrittura delle donne» o «scrittura al femminile», che dir si voglia.

Il terzo motivo consiste nel fatto che l'argomento della narrativa della O'Connor è «l'azione della grazia in un territorio tenuto in gran parte dal diavolo». È il territorio del dramma del bene e del male, della salvezza e della perdizione, della grazia e del diavolo: «Nei miei racconti»; scrive paradossalmente la O'Connor; il lettore troverà che il diavolo getta le basi necessarie affinché la grazia sia efficace». Il senso del male è garanzia del nostro senso del mistero e dunque il diavolo diventa, in qualche modo, «una necessità drammatica dello scrittore». La O'Connor dunque si dice scrittrice perché cattolica e afferma che per lei credere significa vedere le cose: la fede è una sorta di motorino di avviamento della percezione e, quindi, della scrittura: «la fede, nel mio caso almeno, è il motore che aziona la percezione». Ricordo che la O'Connor era appassionata di San Tommaso d'Aquino («io sono una tomista di terzo grado»), del teologo gesuita francese Teilhard de Chardin (da lei considerato il maggiore scrittore non romanziere), del filosofo Jacques Maritain e dei mistici quali Teresa d'Avila e Giovanni della Croce («rispetto a lui sono uno zero», scrisse). Senza la «visione» (attenzione: la visione, quella di Dante, ad esempio, non la visionarietà, che è ben altra cosa) che le è data dalla fede non le sarebbe uscita una riga d'inchiostro. E in questa dimensione il dogma di fede assume un ruolo fondamentale: «salvaguarda il mistero a vantaggio della mente umana» e così la O'Connor può affermare: «Scrivo sulla base di una solida fede in tutti i dogmi cristiani». E il primo è quello dell'Incarnazione: Dio si fa carne umana, polvere. Da qui allora si amplia il campo visivo su un mondo che ella ha definito come «infestato da Cristo (Christ-haunted)». La spiegazione di questa espressione la si trova nel fatto che la O'Connor è particolarmente sensibile agli aspetti più drammatici e paradossali dell'incisività della Grazia, che può arrivare fino all'abbruttimento del personaggio: «Ho l'impressione che gli scrittori che vedono alla luce della loro fede cristiana saranno, di questi tempi, i più fini osservatori del grottesco, del perverso e dell'inaccettabile». Anzi, l'irruzione della Grazia non sempre migliora la vita personale e sociale dei personaggi e, nel suo caso, è proprio esattamente il contrario. La sua narrativa allora non potrà che risultare «selvaggia», insieme violenta e comica, per via delle discrepanze che cerca di ricomporre.

«Il mistero crea un grave imbarazzo per la mentalità moderna», scrive la O'Connor e così la sua scrittura provoca terribile imbarazzo, ma è irresistibile. Ha provocato gli effetti più disparati. Ha ispirato la violenza apparentemente gratuita di *Pulp fiction* e l'intensa sobrietà acustica di un disco come *Nebraska* di Springsteen, tutto plasmato dalla visione delle Badlands. Ha ispirato l'òinteso e tremendo romanzo *E l'asina vide l'angelo* di Nick Cave, nonché le atmosfere da Bible Belt di molte sue canzoni, ma anche intense riflessioni teologiche sulla visione sacramentale della realtà. Le sue pagine saggistiche si leggono e si rileggono con una passione sanguigna. Mai colore rosso in copertina fu più azzecato. La prefazione del giovane Christian Raimo, scrittore anch'egli, è ben fatta, pertinente, opportuna. Egli, giustamente, nota come i saggi di *Nel territorio del diavolo* hanno la capacità di «trovare una perla in ogni questione che si apre, e di unirle in un filo ininterrotto, in una visione olistica, onnicomprensiva del reale». Ma l'abilità del prefatore sta anche nell'elenco delle domande che i saggi della O'Connor affrontano. Ecco il catalogo: «perché si scrive? come si diventa scrittori? Cos'è una vocazione? come si capisce di averla? come ci si libera dal proprio egocentrismo? Cos'è l'arte? che rapporto c'è tra l'arte e il denaro? cosa vuol dire la purezza? come si fa ad essere coerenti con se stessi ed efficaci con il pubblico dei lettori? come si può aver cura del talento? e cos'è una storia? qual è il suo significato? come si dà vita ai personaggi? come li si fa parlare? come si costruisce una chiave simbolica? e ancora ancora ancora, fino a quello che è l'interrogativo centrale, non eludibile: se anche la Bibbia 'non è che un vedere attraverso uno specchio in modo oscuro' (1 Cor 13,12), come si può con la letteratura provare a incarnare il mistero di Dio?».

A queste domande, tutte intelligenti, le risposte della O'Connor appariranno spesso un po' impertinenti. Neanche l'editore, che continuiamo a ringraziare per averci restituito la perla che è questo libro, ha resistito alle bizze della O'Connor e ha provato a correggerla e a «normalizzarla». Nel sito internet della casa editrice si legge, a proposito del libro, una frase esatta. Ma non fino in fondo: «L'autrice mette apertamente in campo la sua profonda religiosità cattolica senza mai sconfinare nel fanatismo o nella bigotteria - e anzi rifiutando ogni degenerazione moralista - e ci offre esempi cristallini di teoria letteraria in cui i concetti di grazia e di mistero acquistano forza e fascino per qualunque lettore». Perfetta la prima e l'ultima parte dell'affermazione, ma errata la parte mediana: è proprio il rifiuto della degenerazione

moralista a far sconfinare in continuazione i personaggi dei romanzi della O'Connor nel fanatismo e nella bigotteria. E il motivo è presto detto con le parole di una lettera della stessa scrittrice inviata a una sua amica suora: «Secondo molti protestanti che conosco, monaci e le suore sono fanatici, e della peggior specie. E secondo molti monaci e suore che conosco, i miei profeti protestanti sono fanatici. A mio modo di vedere, l'unica differenza fra costoro è che se sei cattolico e credi con tanta intensità, entri in convento e nessuno sente più parlare di te; mentre se sei protestante e credi con altrettanta intensità, non puoi entrare in nessun convento e te ne vai in giro per il mondo a ficcarti in ogni sorta di guai, attirandoti sul capo le ire di chi non crede più a niente. È anche per questo che 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. Non sono scrittrice dell'impercettibile, io».