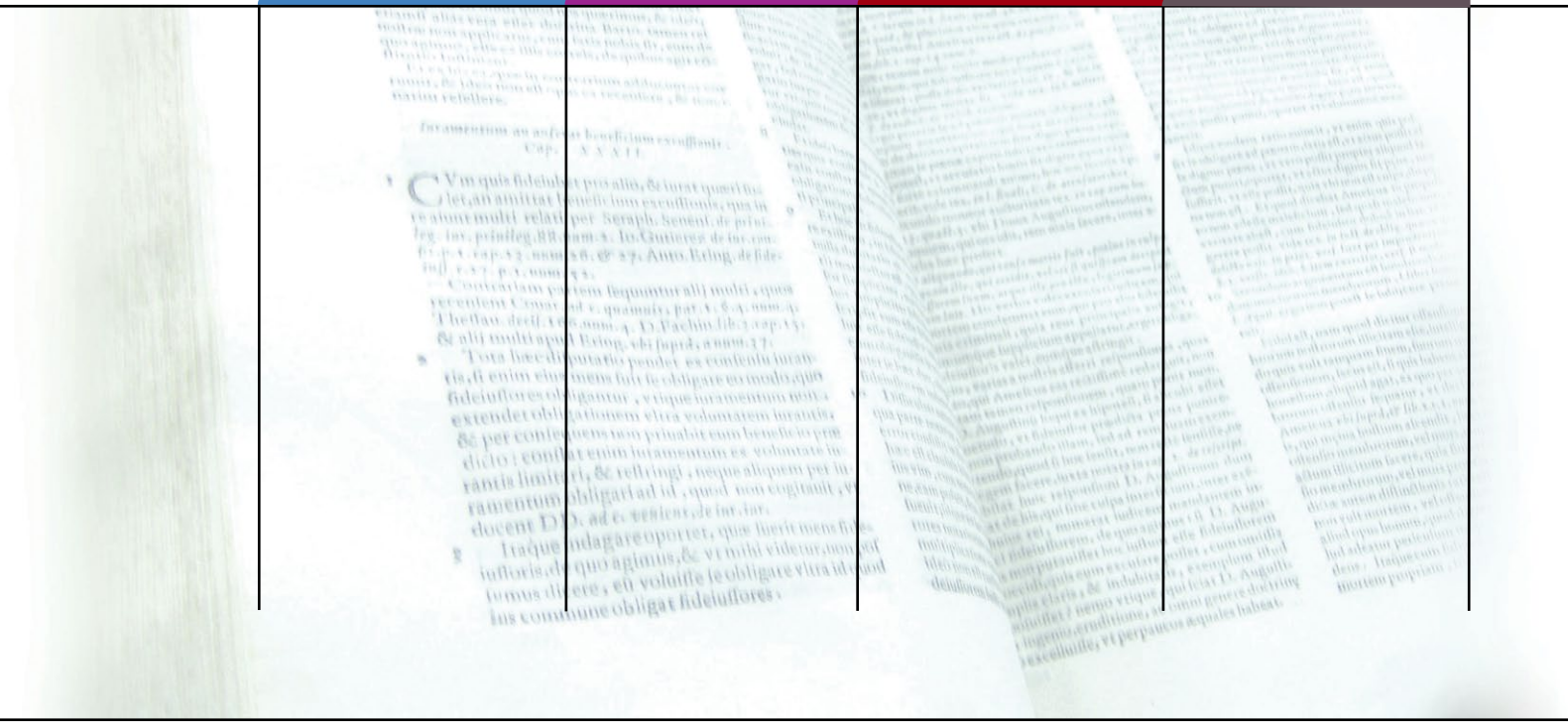
Pensare *i/n* libri

l'editoria e le letture di **"REBECCA LIBRI"**

www.rebeccalibri.it

consorzio EDITORIA CATTOLICA

L'ANALISI | IL SAGGIO | L'OPINIONE | LA RECENSIONE



In libreria

Lucetta SCARAFFIA
(a cura di)

I vizi capitali

Ed. EMP
Pag. 100. € 11,00

MAGGIONI - RAVASI
(a cura di)

La Bibbia.
Via, Verità e Vita

Ed. SAN PAOLO - PAOLINE
Pag. 3080. € 28,00

Elena BOSETTI
(a cura di)

Vangelo secondo Giovanni.
(Capitoli 1-11)

Ed. EMP
Pag. 272. € 22,00

Augusto PALMONARI
(a cura di)

Io sto bene se tu stai bene

Ed. DEHONIANA LIBRI
Pag. 214. € 15,00

Paola DAL TOSO

Occhi verso il cielo.
Don Francesco Cassol

Ed. EMP
Pag. 128. € 10,00

L'ANALISI

a cura dell'**IRES***

Editoria invisibile.
Inchiesta sui lavoratori precari dell'editoria

L'inchiesta "Editoria Invisibile" si propone, attraverso la diffusione di un questionario, di indagare il fenomeno del lavoro precario, frammentato e ancora poco conosciuto nel settore dell'editoria. In particolare, ci si pone l'obiettivo di dare maggiore visibilità ai lavoratori precari che ruotano attorno a questo settore, ancora poco rappresentati.

I risultati dell'inchiesta "EditoriaInvisibile" – realizzata a livello nazionale dall'Ires Emilia-Romagna – per il Sindacato lavoratori della comunicazione della Cgil (Slc) restituiscono uno spaccato del fenomeno del lavoro precario, frammentato e ancora poco studiato di chi opera, spesso senza diritti e tutele, con differenti regimi contrattuali, nel mondo dell'editoria. L'inchiesta ha visto il coinvolgimento attivo dei medesimi lavoratori del settore, tramite la partecipazione,alla costruzione e diffusione del questionario, della Rete dei Redattori Precari (ReRePre) e del sindacato dei traduttori editoriali (Strade). Oltre mille lavoratori (1.073 per l'esattezza) hanno risposto ad un questionario on-line composto da 54 domande. La prima sezione del questionario è dedicata alla descrizione socio anagrafica e lavorativa del campione (dall'età al titolo di studio, passando per tipologia contrattuale, committenza, mansione svolta, ecc).

Seguono quesiti su: riconoscimento "socioeconomico" del lavoro, organizzazione e carico di lavoro, partecipazione e impegno, conciliazione, formazione, prospettive future. Infine, grazie ad una domanda, posta in chiusura di questionario, che prevedeva la possibilità di risposta aperta, i precari dell'editoria hanno raccontato la grande passione per il lavoro svolto e le tante criticità che caratterizzano la loro esperienza lavorativa. Il 74% del campione è costituito da donne. Quasi nove intervistati su dieci sono in possesso di un titolo di studio uguale o superiore alla laurea. Si tratta di lavoratori in gran parte giovani: il 70% dei rispondenti ha un'età compresa tra 25 e 39 anni. Più del 45% dei committenti si trova in provincia di Milano, il 15% in provincia di Roma e quasi l'8% in quella di Bologna. Il 92,3% lavora con contratti di lavoro non standard. La forma contrattuale più diffusa è il contratto a progetto (23,7% del campione), seguono la collaborazione occasionale (21,9%) e la cessione diritti d'autore (20,3%). Al quarto posto troviamo la partita IVA (12,6%), mentre il lavoro dipendente pesa "soltanto" per il 7,7% del totale. Nel 2012, il 34,6% degli intervistati ha sperimentato più di un tipo di contratto di lavoro, il 24% due tipi contrattuali e 10,6% più di due. Rispetto al 2011, a causa del prolungarsi della crisi, si evidenzia una sostanziale diminuzione del volume di contratti registrati.

La frammentarietà contrattuale che caratterizza il lavoro editoriale trova conferma negli alti tassi di discontinuità lavorativa. Meno della metà dei partecipanti all'inchiesta (48,5%) dichiara infatti di lavorare con continuità nel corso dell'anno. Inoltre, il 54,3% del campione opera in regime di pluricommittenza. Dall'inchiesta emerge come i lavoratori dell'editoria percepiscano, complessivamente, livelli retributivi piuttosto bassi, a conferma di una grande "questione salariale" irrisolta nel nostro Paese. Difatti, ben il 55,7% del campione dichiara di percepire una retribuzione lorda annuale inferiore ai 15mila euro, con un significativo 14,3% del totale che guadagna meno di 5mila euro nel corso

dell'anno. Si confermano forti differenziali retributivi tra i generi. Quasi sei femmine su dieci (il 58,7%) percepiscono una retribuzione lorda annuale inferiore ai 15mila euro a fronte del 46,3% dei maschi nella medesima condizione (vi sono, dunque, più di dodici punti percentuali di differenza, a svantaggio della componente femminile). E, a fronte dell'aumento del reddito dichiarato, si registra una diminuzione percentuale della presenza delle lavoratrici dell'editoria in tali fasce di reddito rispetto, invece, all'incremento di uomini registrato nei redditi più elevati. Si delinea un quadro del lavoro editoriale che, nonostante sia sorretto da forti motivazioni personali, non è in grado in molti casi di offrire certezze, sia dal punto di vista reddituale così come in termini di prospettive lavorative future. Ecco perché all'aumentare dell'età si tende, sempre in media, ad accompagnare a quello editoriale un altro lavoro, producendo un progressivo allontanamento da questo mondo lavorativo ed un calo progressivo del peso del reddito da editoria sul totale delle entrate economiche. Tutti gli indicatori analizzati segnalano infatti i 40 anni come una sorta di "punto di non ritorno", dove le forti motivazioni giovanili si scontrano con la necessità di poter fare del lavoro editoriale il lavoro principale che permetta di vivere in modo dignitoso, sotto tanti punti di vista, compreso quello reddituale. I ritmi di lavoro elevati, la tirannia di scadenze rigide ed in particolar modo la fatica mentale rappresentano tre aspetti dell'organizzazione del lavoro editoriale che più ne caratterizzano le pratiche e la scansione, fino a schiacciare il confine virtuale con il tempo di vita.

La dedizione – e i sacrifici – che questo universo lavorativo impone viene confermata anche dall'omogeneità delle rilevazioni in merito ai tempi di lavoro, dove ben il 77,6% dei compilatori dichiara di superare, in fase di alta intensità lavorativa – o di picco –, la paradigmatica soglia delle 40 ore settimanali. Per quel che riguarda, invece, il luogo di lavoro, il 61,5% dei partecipanti dichiara di svolgere l'attività professionale nella propria abitazione o presso uno studio privato: la condizione dei pluricommittenti presenta una particolare criticità, se è vero che addirittura il 47,5% ammette di non poter in nessuna occasione praticare l'attività lavorativa in azienda: un dato eclatante, che acquista ancora più forza se si considera quel 18,8% che testimonia di poterla praticare solo in casi eccezionali. Queste figure professionali, in un certo senso più "libere" e svincolate, almeno in riferimento al luogo di lavoro, spesso vivono il lavoro nell'editoria come fonte di riconoscimento culturale e soddisfazione personale, mentre cercano in altri lavori e in altre forme di reddito il sostentamento materiale. Gli intervistati, inoltre, delineano una stressogena mancanza di equilibrio tra le richieste di lavoro, i vincoli preposti e l'implicita necessità di dover rispondere a tali richieste estendendo in maniera disomogenea la propria area di autonomia. Si viene a creare, in questo modo, un sistema lavorativo dettato da intense richieste lavorative e, al contempo, dalla percezione, da parte degli stessi intervistati, di essere poco determinanti nella definizione dell'organizzazione del lavoro, determinando così un'occupazione "tesa", soggetta ad alta fatica psichica e conseguentemente ad uno stato di salute basso. La questione della conciliazione tra i tempi di vita e di lavoro, tra le responsabilità personali/familiari e quelli professionali, appare cruciale, anche per i nostri partecipanti all'inchiesta. Circa un terzo del campione dichiara di riuscire a dedicare "abbastanza" tempo agli impegni familiari, seguito dal 24% degli intervistati che ammette di poter rivolgere alla famiglia "poco" tempo e dal 6,2% che vi destina "pochissimo" tempo. Sono davvero pochi i lavoratori dell'editoria intervistati (4,2%) che affermano di poter dedicare "molto" tempo alla propria famiglia.

Quasi metà del campione dichiara di "non fare formazione"; l'altra metà del totale afferma di seguire attività di formazione a proprie spese ("pagata da me"). Soltanto il 5,7% degli intervistati ha la possibilità di formarsi nell'azienda in cui lavora. Un altro dato rilevante che emerge dall'analisi del campione riguarda l'esiguità generale dei livelli di partecipazione degli intervistati all'attività politica, sindacale, religiosa e volontaria. Ciono-

nostante, va comunque evidenziato come il 9,3% dei lavoratori dell'editoria intervistati destini molto o abbastanza del proprio tempo all'attività politica (è il dato più alto registrato), seguito dal volontariato (più del 7% del campione), dall'attività religiosa (5%) e, infine, a distanza, dall'attività sindacale (3,3%). Si conferma, pertanto, una bassa propensione del campione all'impegno socio-politico-sindacale e religioso, mentre le attività culturali e, in parte, quelle formative, incontrano maggiore favore da parte degli intervistati. Solo il 14,1% dei rispondenti, infatti, ha dichiarato di essere iscritto, al momento della compilazione del questionario, ad una organizzazione sindacale; il campione, inoltre, sembra descrivere l'esistenza di fabbisogni e richieste collettive più orientate verso la necessità di trovare forme esterne di riconoscimento professionale e tutele trasversali al ciclo produttivo dell'industria del libro. In generale, i partecipanti all'inchiesta vedono il futuro lavorativo contraddistinto dalla cifra dell'incertezza. In effetti, più di tre quarti dell'intero campione (pari al 76,2%) prevede, nell'arco dei prossimi tre anni, un futuro lavorativo alquanto incerto.

Assemblea di presentazione del rapporto, Milano, 13 maggio 2013

*Istituto Ricerche Economiche Sociali
Articolo precedentemente pubblicato su http://editoriainvisibile.netsons.org/?page_id=135
La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.

IL SAGGIO

di **Antonio Spadaro**

Il volto violento della grazia

A quasi cinquant'anni dalla morte, Flannery O'Connor scuote ancora le coscienze dei lettori con il suo cristianesimo tragico e paradossale, avverso a quella cultura che ha eliminato il mistero e ha addomesticato la disperazione.

Il 3 agosto del 1964 moriva a 39 anni Flannery O'Connor. Era nata a Savannah, in Georgia, il giorno dell'Annunciazione, cioè il 25 marzo, del 1925. La scrittrice considerava sua patria la zona pedemontana della Georgia e la parte est del Tennessee, quella terra che ha generato i *Southerners*, cioè scrittori quali Erskine Caldwell, Carson McCullers, Tennessee Williams, William Faulkner. Ci ha lasciato ventisette racconti e due romanzi: *Wise Blood* ("La saggezza nel sangue") del 1952, da cui John Huston nel 1979 trasse un film omonimo, definito nel dizionario dei film Morandini «divertente e terribile», e *The Violent Bear It Away* ("Il cielo è dei violenti") del 1960. All'opera narrativa vanno aggiunte le lettere e le prose occasionali di *Mistery and Manners*. La sua opera dunque non è immensa, ma è bastata a farla diventare una scrittrice di culto. Molti i riconoscimenti ricevuti in vita: vinse tre volte l'O'Henry Award e ricevette due lauree ad honorem. Nel 1988 la sua opera narrativa e una selezione di quella epistolare e saggistica è stata pubblicata nella prestigiosa collana della "Library of America". Oltre ai grandi del passato, questo onore fino a quel momento era stato riservato solamente a William Faulkner. Le sue poche pagine dunque l'hanno fatta apprezzare come un'icona, un "mostro sacro", un modello. Del resto, che cosa c'è in comune tra Bruce Springsteen e Nick Cave, registi quali John Huston e Quentin Tarantino, scrittori come Raymond Carver, Elizabeth Bishop e l'australiano Tim Winton o tra i nostri Luca Doninelli e Carola Susani? Nulla, forse. Tranne Flannery O'Connor, letta, amata, imitata da tutti loro.

All'interno di una lettera del 17 gennaio 1956 lei si descrive efficacemente in un ricordo biografico dagli echi biblici: «Ho fatto i primi sei anni di scuola dalle suore. […] Fra gli otto e i dodici anni avevo l'abitudine di chiudermi ogni tanto a chiave in una stanza e facendo una faccia feroce (e cattiva), vorticavo torno torno coi pugni serrati scazzottando l'angelo. Si trattava dell'angelo custode del quale, secondo le suore, tutti eravamo provvisti. Non ti mollava un attimo. Lo disprezzavo da morire. Sono convinta di avergli addirittura mollato un calcione finendo lunga distesa». Il senso di quest'immagine va ben al di là del momento al quale risale come esperienza vissuta, fino ad essere chiave di lettura della sua esistenza di scrittrice: Flannery

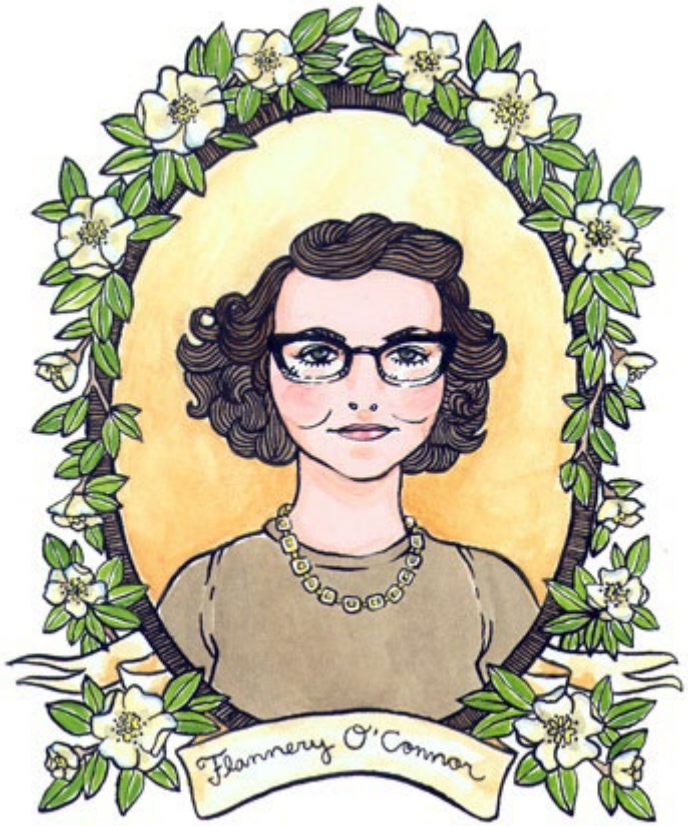
O'Connor rimase una bambina che scazzottava con l'angelo custode che non la mollava un attimo. Ce lo conferma un suo saggio, frutto di una conferenza tenuta alcuni mesi prima della morte, nel quale sostiene che lo scrittore deve lottare «come Giacobbe con l'angelo […]. La stesura di

un romanzo degno di questo nome è una sorta di duello personale».
Ma tale visione pugilistica va precisata e definita meglio per scoprire alla fine come questo "scazzottare l'angelo" (*socking the angel*) non sia che il travaglio di un parto drammatico e folgorante, privo di ogni ninnolo consolante o fiocco agghindato. Da questa lotta nasce l'arte della O'Connor, che scrive in maniera netta, quasi perentoria: «Io, per arte, intendo scrivere qualcosa che in sé ha valore e funziona (*works in itself*)». Il testo funziona se è attiva questa lotta (che viene nominata in vari modi: *wrestle*, *encounter*, il verbo *to sock* proprio dello slang). Se un testo non "funziona" allora è estraneo all'arte. Si tratta allora di illustrare almeno alcuni dei livelli ai quali l'opera "lavora" e risulta efficace.

L'infinito come trama del reale

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, non dei labirinti della psicologia: «La narrativa riguarda tutto ciò che è umano e noi siamo polvere, dunque se disdegnate d'impolverarvi, non dovreste tentar di scrivere narrativa». Da qui un prezioso avvertimento: non è possibile suscitare emozione con testi che trasudano emozione né suscitare pensieri riempiendo le pagine di considerazioni e riflessioni. 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: «mostri le cose e non avrà bisogno di dirle», consiglia in una lettera a Ben Griffith, che gli aveva inviato un racconto.
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 gamba, come avviene in *Good Country People* ("Brava gente di campagna"). In questo racconto una dottoressa in filosofia viene derubata dalla propria gamba di legno da un venditore di Bibbie. La donna non crede in niente, e il lettore avverte che la gamba di legno, man mano che le pagine scorrono, accumula significato e corrisponde all'anima "legnosa" della sua proprietaria. Quando

il venditore la ruba, il lettore s'accorge che si è portato via una parte della personalità della ragazza, svelandole il suo più intimo tormento. Commenta la scrittrice, riflettendo sul suo lavoro: «Se volete, potete anche dire che la gamba di legno è un simbolo. Ma è innanzitutto una gamba di legno, e proprio in quanto tale è assolutamente indispensabile al racconto. Ha una sua collocazione sul piano letterale della storia, ma agisce in profondità, oltre che in superficie. Il racconto può così espandersi in ogni direzione, e sfuggire in tal modo al suo destino di povertà».
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 e i presupposti teorici non si fanno storie; le cose che vediamo, ascoltiamo, annusiamo e tocchiamo ci condizionano molto prima che iniziamo a credere in qualcosa che sia astratto e dunque 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. È la materia e la concretezza della vita che danno realtà al mistero del nostro essere nel mondo, come la O'Connor scrive in una bella lettera del 10 marzo 1956.
Da qui ecco il compito che la scrittrice riconosce a se stessa: concepire l'infinita trama del finito, nella sua assoluta contingenza e nella sua precisione: «Il fondamento morale della Poesia è il nominare in maniera accurata le cose di Dio, [...] rendere quanta più giustizia possibile all'universo visibile» perché esso «è un riflesso di quello invisibile». E questa, in termini teologici, si potrebbe definire "visione sacramentale". La O'Connor sa che, in quanto scrittrice, il suo gesto di vergare parole su un foglio non significa esprimere una serie di intuizioni psicologiche, ma molto



concretamente dar vita a un mondo. Lo stesso Dio e la dimensione spirituale hanno una consistenza materiale o, meglio, "sacramentale". Dio è un dato dell'esperienza, non un'intuizione della mente o dello spirito: nello splendido racconto *The Turkey* è addirittura reso in figura di un tacchino (da cui il titolo) a cui un undicenne sta dando la caccia, mentre nel racconto *A View of the Woods* ("La veduta del bosco") Cristo è rappresentato da un bosco in cui i «pini, visti di fianco avevano l'aria di camminare sull'acqua».

In questo senso appare lucidissima la scrittrice Joyce Carol Oates quando afferma in un'intervista: «Mi dicono che sono stata influenzata da Flannery O'Connor, ma lei è così religiosa e i suoi lavori vanno considerati lavori religiosi, mentre nei miei libri c'è soltanto il mondo naturale: la religione è una manifestazione psicologica di poteri profondi, immaginazione profonda di poteri misteriosi che ci accompagnano sempre». La Oates sceglie i circuiti mentali, la O'Connor le trame del reale, per cui non è il materiale a spiritualizzarsi, ma lo spirituale a materializzarsi, secondo il principio dell'Incarnazione. E ciò fa a pugni con ogni forma di psicologizzazione o mera simbolizzazione. Una volta la scrittrice si trovò a cena da Mary McCarthy, altra nota penna dei suoi anni, che le disse di considerare l'Eucaristia solamente come un "simbolo". La risposta della O'Connor fu netta: «Be', se è un simbolo, che vada al diavolo» (*Well, if it's a symbol, to hell with it*). Dunque il mistero dell'esistenza nelle pagine della O'Connor si manifesta non per evanescenza o puro rinvio o comunque per sottrazione di materia, ma sotto forma di materia più densa: «Non sono scrittrice dell'impercettibile, io», scrisse a una sua corrispondente.

Il mistero espansivo del mondo

Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere – edizione italiana dei saggi della O'Connor – lo evidenzia con estrema chiarezza: in queste pagine non si parla del "mestiere di scrivere", come si sente nei laboratori di scrittura, ma del "mistero di scrivere". La O'Connor punta al mistero. La sua visione del reale, pur concretissima, non è mai da *école du regard*, cioè scuola di uno sguardo algido e sterile. La narrazione ha per lei sempre un carattere "espansivo" e lo sguardo dello scrittore è fecondo, pregno, capace di far maturare i semi di mistero che è in grado di cogliere.

Lo scrittore dunque è chiamato ad avere una visione anagogica della realtà, cioè capace di accorgersi che in un'immagine o in una situazione sono in gioco i diversi livelli del reale. La O'Connor richiama lo schema dei commentatori medioevali della Sacra Scrittura, che rinvenivano nella lettura i sensi letterale, morale e anagogico. A suo giudizio lo scrittore deve far propri questi tre livelli di lettura del mondo e la conseguente «prospettiva ampliata della scena umana». Dunque in un buon romanzo «accade sempre di più di quanto riusciamo a cogliere sul momento, accade di più di quanto salti all'occhio». Il "di più" tende all'infinito, alla inesauribilità. Lo scrittore prima vede in maniera superficiale, ma «la sua angolazione visiva è tale che comincia a vedere prima di arrivare alla superficie e continua a vedere dopo averla oltrepassata». In questa tensione di approfondimento visivo lo scrittore se ne sta a «fissare senza andare subito al dunque. Più a lungo guardate un oggetto e più mondo ci vedrete dentro». Nello sguardo di chi scrive deve esserci «un granello di stupidità» (*a certain grain of stupidity*), che lo conduca a "imbambolarsi" (*to stare*). È proprio così che prende corpo un profondo senso dell'ascolto, del rispetto e dell'obbedienza nei confronti della realtà e del «mistero della nostra posizione sulla terra».

A questo livello si colloca il senso dell'imprevisto o, addirittura, del grottesco perché nella storia narrata può accadere di tutto. La violenza gratuita, il bizzarro e il grottesco, il misto di comicità e orrore non sono un adeguamento o una semplice condivisione dei canoni estetici della tradizione della narrativa del Sud degli Stati Uniti: sono uno strumento conoscitivo, una lente di lettura. Essi sono funzionali alla forzatura, anche teologica, dello sguardo di un lettore "duro d'orecchi" e "di vista debole". 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 degli "intellettuali" che tanto ammorba la vera ispirazione.

Basti pensare a un racconto quale *The Lame Shall Enter First* ("Gli storpi entreranno per primi") per cogliere tutta l'antipatia per l'illuminismo umanista. Il protagonista è il direttore del centro ricreativo comunale, un tal Sheppard che il sabato lavora senza compenso al riformatorio. È vedovo con un figlio, Norton, che a suo parere è fondamentalmente egoista. Un giorno Sheppard decide di accogliere in casa Rufus Johnson, un ragazzino che era stato nel riformatorio e che egli aveva desiderio di redimere. Imbevuto di nozioni psico-sociologiche e di un umanitarismo filantropico, è convinto che il male possa essere vinto con un'educazione laica capace di sviluppare l'intelligenza. Johnson però non fa che sfuggire dai suoi schemi e ciò avviene in pagine splendide che toccano i nervi della condizione umana. Johnson coinvolge in questa sua ribellione anche Norton. Sheppard ne uscirà sconfitto: si accorgerà di aver «rimpinzato il suo vuoto di opere buone come un ingordo» e così di aver solo coltivato la propria immagine ideale che adesso si sgonfia per lasciare solo uno schermo nero. Il racconto si chiude in maniera terrificante: Norton si impicca per la sofferenza causata dalla morte prematura della madre, rivelando tragicamente la cecità di Sheppard per il dolore del figlio.

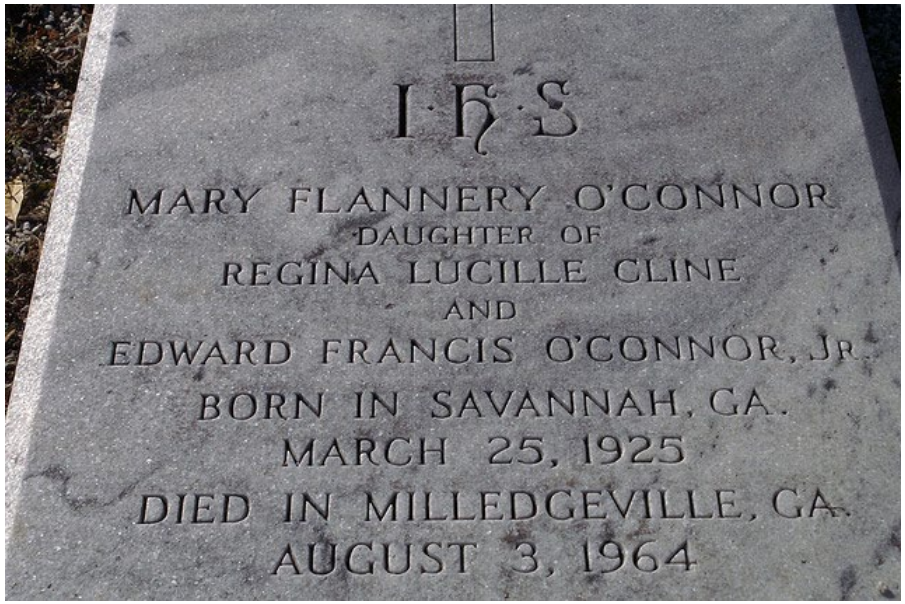
Il romanzo *Il cielo è dei violenti* presenta una dinamica simile: l'avvenimento che scuote la sicurezza intellettuale del protagonista Ryber, un insegnante dagli innovativi metodi educativi, è la morte del figlio per mano di un ragazzo che egli aveva preso in casa per "aiutarlo", ma in realtà per dimostrare la sua superiorità rispetto allo zio del ragazzo, selvatico profeta eremita. Mentre Ryber tenta di controllare col suo razionalismo il comportamento del ragazzo, questi si ribella, trovando la sua libertà grazie ad azioni di grande violenza. Il senso è che il vecchio zio ha posto in suo nipote un seme indistruttibile perché divino e presente in ogni uomo. È come un marchio a fuoco e non c'è modo per eliminarlo. Tentare di farlo conduce al parossismo.

L'ironia per gli intellettuali spinge la O'Connor anche ad affermare che la mente che sa apprezzare meglio un romanzo non sarà la più istruita, ma quella disposta «ad approfondire il senso del mistero attraverso il contatto con la realtà, e il proprio senso della realtà attraverso il contatto con il mistero». Il significato "intellettuale" della storia, a questo punto, non può essere mai al di là della storia stessa che viene raccontata: è la stessa storia, in quanto esperienza e non astrazione. «Il romanziere […] dimostra qualcosa che non si può dimostrare in un altro modo se non con un romanzo intero»: il significato non è mai astratto, ma vissuto. Esiste un modello preciso, un modello in cui l'assoluto è stato reso concreto: la Bibbia. Non si fanno storie senza una Storia di riferimento e nel Sud protestante, scrive la O'Connor, la Bibbia svolge questo ruolo: «Fornire una storia di dimensioni mitiche, una storia che appartenga a tutti, nella quale chiunque possa riconoscere la mano di Dio e la sua discesa. Il genio ebraico nel rendere concreto l'assoluto ha condizionato il modo di vedere le cose della gente del Sud. È questa una delle ragioni per cui il Sud è terra di racconti». La scrittrice dunque è convinta che «nulla garantirà il futuro della narrativa cattolica quanto la rinascita della tradizione biblica». Infatti la nostra reazione nei confronti della vita sarà ben diversa «se ci hanno inoculato soltanto una definizione della fede o se abbiamo tremato insieme ad Abramo che levava il coltello su Isacco». Il racconto biblico può arricchire l'immaginazione e far crescere in capacità di intuizione. Purtroppo, lamenta la scrittrice, la Sacra Scrittura «non ha fatto breccia nel profondo della nostra coscienza, né condizionato le nostre reazioni all'esperienza».

Nel saggio *Novelist and Believer* ("Narratore e credente"), il vizio della cultura che ha eliminato il mistero e ha addomesticato la disperazione, non è affatto l'ateismo di uno Steinbeck, quanto piuttosto coloro che ammettono l'esistenza di un essere divino che non ha niente a che fare con la materia e con la storia, che dunque non può essere conosciuto analogicamente o ricevuto sacramentalmente. Allora «l'uomo vaga […] cercando di raggiungere un Dio che non può avvicinare, un Dio impotente ad avvicinarlo». Il campo semantico della parola "mistero" per la O'Connor non è affatto quello che comprende anche termini come vago, indistinto, impreciso, indeterminato…

Il dramma della libertà

La O'Connor era appassionata di san Tommaso



d'Aquino («io sono una tomista di terzo grado», affermava), del 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). Questa passione teologica è certamente alla radice dell'argomento principale della narrativa della O'Connor: «L'azione della grazia in un territorio tenuto in gran parte dal diavolo». La dimensione di mistero di cui fin qui abbiamo parlato si concentra essenzialmente nel mistero della libertà dell'uomo e della personalità. Proprio questo è il territorio del dramma del bene e del male, della salvezza e della perdizione, della grazia e del diavolo: «Nei miei racconti il lettore troverà che il diavolo getta le basi necessarie affinché la grazia sia efficace».

Il romanzo *La saggezza nel sangue* rivela questa dinamica in tutte le sue pagine. Alla fine degli anni '40, tornato al paese natale della Georgia, solo al mondo, il protagonista Hazel Motes, detto Haze, reduce di guerra, si rivela un fanatico predicatore della Chiesa senza Cristo. Egli resta coinvolto in vicende grottesche e paradossali, che fanno comprendere come più un uomo fugge da Cristo, più è afferrato dalla grazia. Haze si rivolge a una signora che viaggia nel suo stesso vagone: «"Io credo in Gesù secondo lei?" domandò Haze sporgendosi verso la donna e quasi parlando come se avesse il fiato grosso. "E invece non ci crederei neanche se Lui esistesse. Neanche se Lui fosse su questo treno"». Ma egli ha un sigillo ereditario: suo «nonno aveva fatto il predicatore itinerante, era un vecchio lunatico che girava in macchina per tre contee con Gesù nascosto nella testa come un pungiglione». E Gesù sarà un pungiglione anche nella testa di Haze, come lo stesso nonno aveva previsto: «Gesù non gli avrebbe mai permesso di scordare ch'era redento. Cosa credeva di ricavare dalle sue colpe, il peccatore? Gesù se lo sarebbe preso, alla fine!». Haze vuole rifuggire da Gesù sin da bambino: «C'era già in lui il profondo nero inespresso convincimento che il mezzo per evitare Gesù consistesse nell'evitare il peccato». Parole paradossali, ma che dicono come l'esperienza della grazia può brillare su uno sfondo scuro. Egli però legge solo la Bibbia e a dodici anni decide di fare il predicatore. Ma cosa predicherà? «Nulla conta oltre al fatto che Gesù non esiste». Un ateo? Niente affatto. Un uomo che vive una dialettica paradossale, grottesca, *sub contraria specie*, ma proprio per questo radicale con la chiamata alla santità. Per avere il senso del mistero occorre avere il senso del male. Sembra dunque che il senso del male sia anzi garanzia del nostro senso del mistero e del rapporto con la grazia. Dunque il diavolo diventa, in qualche modo, "una necessità drammatica".

È il dramma a far funzionare le storie. Il dramma qui essenzialmente è quello dell'accettazione o del rifiuto della grazia: c'è un momento, in una buona narrazione, nel quale si può avvertire la presenza della grazia come in attesa di essere accettata o rifiutata, anche se il lettore può non coglierlo. La scrittrice riconosce che i propri racconti parlano «dell'azione che la grazia esercita su un personaggio poco disposto ad assecondarla». I suoi personaggi spesso conducono una vita misurata, nella quale ogni cosa è al suo posto. Essi hanno costruito delle barriere di difesa che solo la violenza può demolire. La grazia non ha i tratti candidi e amorevoli che le si attribuiscono normalmente, non sempre è gentile. Per agire «in un territorio tenuto in gran parte dal diavolo», a volte, essa deve essere violenta. Scrive la O'Connor in una lettera del 4 febbraio 1960: «Sono giunta al punto di pensare intensamente circa il modo di presentare l'amore e la carità, o sarebbe meglio ancora dire grazia; l'amore suggerisce tenerezza, mentre la grazia può essere violenta o potrebbe dover competere con il tipo di male che io posso concretamente compiere». Insomma la grazia non è "graziosa" e gli effetti della sua presenza sembrano essere non un miglioramento della bontà delle persone, ma paradossalmente perfino un deterioramento.

Spesso i suoi personaggi hanno davanti solo due strade: la profezia o il fallimento. E spesso la profezia si abbina, biblicamente, a una sorta di pazzia, a uno squilibrio fondamentale e fondante per il quale, come leggiamo ne *Il cielo è dei violenti* (la traduzione letterale del titolo sarebbe però più seccamente: "Il violento se lo porta via"), il profeta «quando non riusciva a sopportare il Signore un momento di più, si prendeva la sbronza». Il problema vero insomma è quello teologico del rapporto tra la grazia e la natura. Come ha notato giustamente Harold Bloom, sembra quasi che sia possibile essere veramente brave persone solo se qualcuno sia lì pronto a spararci in ogni momento della nostra vita, o ad affogarci battezzandoci.

Scrivendo a suor Mariella Gable, la O'Connor spiega la sua predilezione per predicatori fanatici e profeti selvatici (*backwoods prophets*): «Secondo molti protestanti che conosco, i 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». Questo genera una narrativa che la O'Connor definisce "strana" e "perversa" e che non offre nessun ritratto delle esperienze religiose a noi familiari, pur rimanendo "cattolica".

Neanche l'editore italiano di *Mistery and Manners* – da ringraziare per averci restituito la perla che è questo libro – ha resistito alle bizze della O'Connor e ha provato a "normalizzarla". Nel sito internet della casa editrice minimum fax infatti 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.

La prospettiva drammatica della scrittrice non restringe affatto il campo visivo sul reale, anzi lo amplia perché a questo punto, come ella stessa scrive, «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» perché «non vi sarà niente nella vita di troppo grottesco, o troppo "non-cattolico", da non poter fornire materiale» per il loro lavoro. Infatti «è quando la sua fede è debole, non quando è forte, che il singolo avrà paura di un'onesta rappresentazione romanzesca della vita; e allorché sussiste la tendenza a incasellare lo spirituale e a farlo risiedere in un certo tipo di vita soltanto, il soprannaturale è destinato a poco a poco a perdersi». Così nell'ambito della visione anagogica esiste un significato della violenza che lo lega direttamente al mistero della grazia. Infatti l'avvenimento della grazia non è estraneo alla natura, ma è pur sempre un irrompere nella vita dell'uomo di una realtà differente rispetto ai suoi criteri. La libertà che accetta la grazia implica un salto, un risveglio repentino o brusco. La violenza, per la O'Connor, rende possibile questo passaggio e prepara all'affermarsi della grazia. Del resto l'esplicita epigrafe biblica di *Il cielo è dei violenti*, saltata nell'edizione italiana, ne è una chiara spia: «Dai giorni di Giovanni Battista ad ora, il regno del cielo soffre violenza, e il violento se ne impadronisce» (Mt 11,12).

La O'Connor è dunque sensibile agli aspetti più drammatici e paradossali dell'incisività della grazia: nei suoi racconti i criminali fanno discorsi di valore teologico e, ad esempio, il nichilismo di un personaggio come Hazel Motes «lo riporta alla realtà della sua Redenzione». Invece il male si annida nelle menti più innocenti e negli ambienti più tranquilli.

La scelta del possibile

I personaggi della O'Connor sembrano a ogni istante sul punto di compiere qualunque azione: nelle pagine della scrittrice non ci si può fidare della logica e della coerenza. L'imprevedibilità non è una

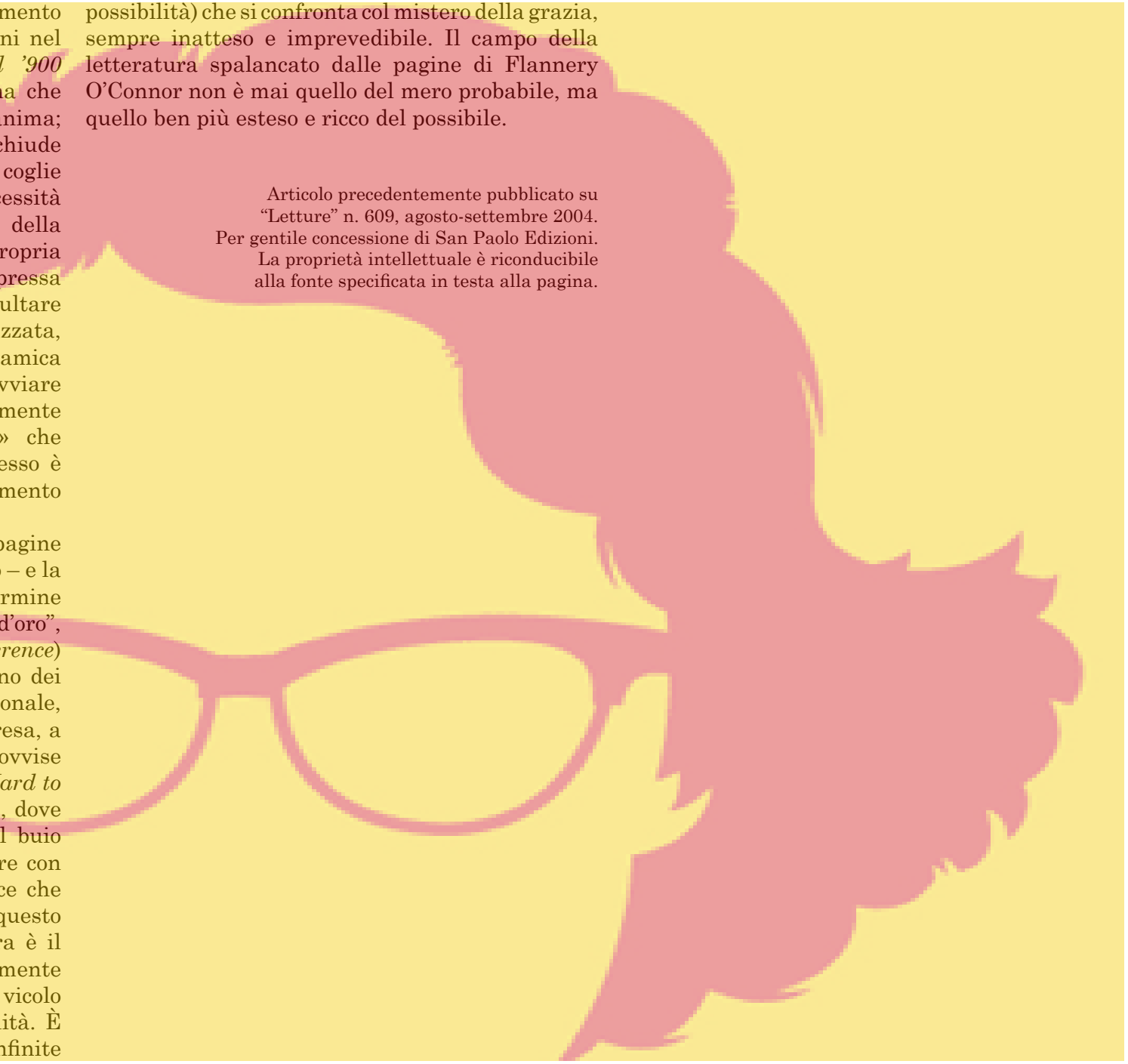
tecnica, ma si potrebbe dire la condizione metafisica di ogni narrazione che "funzioni". Al romanzo, ci suggerisce la scrittrice, siamo tenuti a chiedere soltanto che intensifichi il mistero della libertà. Chi invece, come la maggior parte degli uomini d'oggi, è figlio del determinismo storico o psicologico, si aspetta dei comportamenti consequenziali: dal libertino un'azione da libertino, dal devoto un'azione devota, dal filantropo un'azione generosa, e così dal cattivo un'azione malvagia.

Nelle opere della O'Connor questa logica non tiene e non ci si può affidare al discernimento di una opzione morale fondamentale. I personaggi sono sempre e in ogni momento tutti allineati al principio di tutte le loro possibilità. Così la salvezza può venire da un assassino e, invece, un cieco egoismo essere l'espressione di un filantropo umanista. Ciò

che sembra essere rispettato è un procedimento a tre tempi, messo in luce da G. Prampolini nel *Dizionario della letteratura mondiale del '900* curato da F. L. Galati: «1. C'è una persona che vive senza preoccuparsi della salvezza dell'anima; 2. Un evento della sua vita quotidiana le schiude la conoscenza profonda di sé; 3. O essa coglie tale occasione e riconosce in umiltà la necessità della redenzione, avviandosi così sulla via della salvezza; o se la lascia sfuggire, e decreta la propria dannazione». Se questa tripartizione così espressa può essere rigida e corre il rischio di risultare troppo psicologica nella terminologia utilizzata, d'altra parte rende esplicito il ritmo della dinamica interna della narrazione oconnoriana. Ad avviare questa dinamica è «un'azione assolutamente inattesa, eppure assolutamente credibile» che «indica sempre l'offerta della grazia. E spesso è un'azione della quale il diavolo è stato strumento involontario».

Ciò che invece si deve escludere a priori dalle pagine della O'Connor è ciò che è divenuto sinonimo – e la scrittrice lo afferma con rammarico – del termine cristiano e cioè il *golden heart*, il "cuore d'oro", che è "un bell'impiccio" (*a positive interference*) quando si scrive narrativa. Se così salta uno dei presupposti per un sicuro happy end tradizionale, d'altra parte assistiamo ad aperture a sorpresa, a improvvisi ribaltamenti di altrettante improvvise tragedie. In racconti come *A Good Man Is Hard to Find* ("Un brav'uomo è difficile da trovare"), dove la conclusione sembra rimanere chiusa nel buio più assoluto e definitivo, è possibile scorgere con chiarezza una via d'uscita, un punto di luce che indica la possibilità di uscire dal tunnel. In questo senso, dunque, per la O'Connor la scrittura è il terreno nel quale accade il tragico propriamente cristiano, che non è il tragico che conclude col vicolo cieco, con l'impossibilità di tutte le possibilità. È invece il dramma della libertà (e delle sue infinite possibilità) che si confronta col mistero della grazia, sempre inatteso e imprevedibile. Il campo della letteratura spalancato dalle pagine di Flannery O'Connor non è mai quello del mero probabile, ma quello ben più esteso e ricco del possibile.

Articolo precedentemente pubblicato su
"Letture" n. 609, agosto-settembre 2004.
Per gentile concessione di San Paolo Edizioni.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.



L'OPINIONE

di **Francesco Pacifico**

Il generone della narrativa italiana

Il generone italiano del romanzo commerciale ma non vergognosissimo è una categoria vasta di libri di case editrici grandi e potenti o piccole e stimate che ricevono dalla stampa il trattamento da romanzo serio e dal mercato il trattamento da macchina da soldi; la pila in libreria e l'invito da Fahrenheit a Radio 3. Per definire i confini della categoria con tre nomi, diciamo che Piperno non ne fa parte, nonostante la critica TQ romana lo pensi; che – all'estremo opposto – Fabio Volo non ne fa parte e D'Avenia neppure; che i casi più citati della categoria sono la Mazzantini, Giordano e Carofiglio; e che, secondo le antipatie, uno scrittore e/o critico può decidere di infilarci dentro anche me e te, tanto per ferirci.

Diciamo anzi che diversi scrittori trenta-quarantenni appartenenti alla sacra casta della letteratura letteraria – compresi alcuni membri della redazione di Orwell – sono (siamo), per altri colleghi e critici, sul punto di entrare nel generone: la trasformazione esemplare e più temuta (o augurata dai nemici) è quella di Andrea De Carlo da promessa consigliata da Calvino a Claudio Baglioni del romanzesco: "Lara Laremi guarda la distesa scintillante del mare dal ponte della nave. La luce violenta si moltiplica sulla superficie dell'acqua, trapassa le lenti scure dei suoi occhiali, le invade i pensieri".

Eppure, l'incipit di *Villa Metaphora*, il suo ultimo romanzo, è difficile da smontare come invece lo è, per esempio, l'incipit dell'esordio di Fabio Volo: "Ci sono momenti in cui la vita regala attimi di bellezza inattesa. Smetti di fare una cosa e ti accorgi che attorno a te tutto è perfetto, il dono di un Dio meno distratto del solito. Tutto sembra sincero". Nelle righe di Fabio Volo non c'è niente, solo sentimento, nessuna immagine, nessuna tecnica. In De Carlo, per dirne una, c'è la patina di contemporaneo garantita dalla combinazione di fisica delle particelle e sentimento. L'unico vero segnale allarmante è la facile soluzione "le invade i pensieri" per farla franca dichiarando esplicitamente alla lettrice perbene che sì, la luce che avvolge tutto va messa in contatto diretto con il cuore di questa Lara.

Il punto che mi preme, però, è che nessuno scrittore italiano è del tutto senza peccato, perché usiamo una lingua priva di vera tradizione borghese e romanzesca e non sappiamo mai davvero come inventarci l'italiano che ci serve per tenere insieme la nonna abruzzese e gli studi umanistici, la lingua delle email, il "Sì" scritto senza accento sulla chat dello smartphone e una sintassi barocca e un dizionario infinito in cui la vera guerra tra alto e basso la fa chi usa "acciocché" o "sommovimenti carsici" contro chi usa "cioè" o "emozionale". Una guerra tra boriosi garanti della tradizione che contano la percentuale di proposizioni subordinate nei testi altrui e i candidi cavalieri emozionali del: l'ho scritto come mi sentivo – che poi aprono la strada, inevitabilmente, ai romanzi-memoir dei cantanti, che in fondo sono quelli col maggior titolo per scrivere le cose come le sentono, da cui l'exploit del cantante dei Negramaro con un romanzo di paradossale palilalia.

Questo terreno spinoso, in cui devo cercare la trave nel mio occhio più che la pagliuzza in quello del mio nemico, mi ha spinto a fare un'indagine per verificare cos'è la lingua piana e mediocre di cui tanto parlano i critici che leggo quando stroncano

i romanzi commerciali ma non vergognosissimi.
Ho fatto un'indagine a campione: sono andato in una libreria indipendente ma non militante e ho preso otto romanzi italiani ben esposti dal libraio: nomi commerciali decenti che oscillano tra quello che un amico potrebbe ancora ritenere parte di un pantheon di italiani di mezza età e quello da disprezzare a prescindere. Ho aperto a pagina 50 ciascun libro, ho fotografato la pagina, poi a casa ho trascritto le frasi che mi suonavano più medie, più da libro commerciale non vergognosissimo. Ora ho con me qualche decina di frasi e voglio vedere se mi regalano un'impressione complessiva e se posso trarre un insegnamento, negativo o positivo, un'indicazione su dove portare o non portare la mia lingua.
Ora che le ho lette e raccolte posso individuare – scusandomi per la ridicola dimensione del campione – una manciata di elementi comuni agli otto romanzi.
Gli stati d'animo vengono solo nominati invece che smontati e rimontati idiosincraticamente. "La nevrastenia di mia madre che mi urlava di far questo e quell'altro." "Era veramente nel panico." "Scoppiai a piangere." "Il cuore prese a macinare come un treno in corsa." "Ero in un tale stato di fragilità nervosa."
Le reazioni sono sempre stereotipate, nessuna reazione sorprende. "La smorfia dolorosa di chi è costretto a mangiare a forza." "Cercò la mia mano e la strinse forte." "Il signor X è decisamente affascinato." "La signora X è colpita quanto il marito." "Non c'è una nota di irritazione nella sua voce." "Eri rimasta abbagliata dalla luce del mattino." "La mia frequentazione degli anziani è stata totalizzante." "Spalancando gli occhi e sorridendomi."
Il folklore è una patina raschiata con la quale si scopre l'ovvietà del racconto. "Se lo scolò [il bicchiere pieno] tutto a succhiatura senza perderne una goccia e poi si lasciò andare a un gemito di piacere." "Che cazzata stava per fare." "Ai vecchi piaceva avere un giovane attorno (…) la mia presenza risvegliava ricordi di faccende accadute mille anni prima."
La ricerca della bellezza dell'esperienza è sempre esplicita, pare anzi il valore chiave della "letteratura". "Una risata rotonda e contagiosa." "Uno di quelli a cui la vita piace un sacco." "Avevo la testa piena di storie." "Provai l'orrore e il godimento di perdermi, lo spavento e la fierezza di deragliamento." "Sbirciavo sul tuo bel viso stanco per le poche ore di sonno un'espressione sorpresa che mi riempiva di soddisfazione." "La piccola pace ritrovata." "Il mio bel lavoro che mi permetteva di conoscere del mondo la parte più vera." "Una voce calda e roboante."
Il bel sentimento, il sospiro, il sorriso, e insieme il rammarico per ciò che è brutto. "Era diventata esperta in un'arte che non richiedeva scuole." "Svuotava di senso i discorsi", "peso delle bugie". "Sentivo che la Sardegna aveva molto in comune con te." "Ora so che non avrei dovuto accettare quel silenzio lunghissimo." "A scuola criticavo i miei amici perché si conciavano come scemi indossando…" "Eri ancora più bella così, un po' segnata."
Il sound anticato. "L'anziano, seppur aitante, progenitore di X." "Certe vecchie che oltre a guarire le tossi e gli ascessi, qualche volta contendevano a Dio la vita che nasceva in grembi troppo giovani." "Prendevo a pugni i compagni di scuola che provavano la droga." "Un esagerato pezzo di ragazza, una bionda con una canottiera da infarto." "Sciorina una spiegazione." "Dall'interno sopraggiunge la voce del…"
Le somiglianze tra le frasi di questi libri richiedono un trattamento anonimo e diffuso del problema: la questione non è additare chi si macchia di lingua media. La lingua del mio articolo mi pare

davvero poco fantasiosa e ispirata, per esempio. La questione è chiedersi cosa fare della prosa in presenza di un pubblico molto poco esigente, di editori assolutamente disponibili a ogni nostra sciatteria. La lingua media del romanzo commerciale non vergognosissimo è una lingua sentimentale, "emozionale" (l'anglismo più odioso dell'ultimo ventennio), che segnala o impone una scarsa immaginazione, che fossilizza i personaggi ma al tempo stesso costruisce un rapporto di stimolazione diretta delle emozioni più affidabili, spendibili, del lettore.
Se come scrittori ci scoprissimo un giorno attratti da questo incontro autoevidente e inconfutabile con il "cuore" del lettore? Se decidessimo che per far capire "ansia" basta scrivere "ansia", così il lettore è più tranquillo e può proseguire la lettura e noi possiamo dire di averlo portato più dritto al "cuore" del romanzo? Se ci trovassimo un

giorno improvvisamente d'accordo con la richiesta del mercato di parlare come mangiamo? Se ci rendessimo conto in fondo che la nostra lingua occasionalmente arzigogolata non è stato altro che sovrastruttura e che quindi tanto vale andare al "cuore" della letteratura scrivendo in scala 1:1? Se prendessimo la via disfattista per cui in fondo anche il gaddiano commissario Ingravallo non è che un facile marchingegno per stimolare l'empatia del lettore con la ruvida pietà di un uomo spiccio che s'intende di vini e disprezza i mediocri, dunque niente di sostanzialmente diverso da un Montalbano – e quindi anche la letteratura alta in fondo non è troppo alta e allora perché scriviamo così difficile? … A quel punto chi potrà tirarci per le orecchie, riga per riga, prima che andiamo in stampa? I nostri editor, che sulla fortuna dei nostri romanzi costruiscono la loro reputazione? Chi castigherà il sentimentalismo e il nominalismo delle nostre pagine – i nostri agenti?

La risposta è evidentemente "i critici": ma i critici italiani non odiavano i romanzi?, non odiavano i borghesi?, non odiavano i romanzi borghesi? Come faranno ad aiutarci a scrivere meglio? I nostri romanzi, e la lingua italiana che filano, nascono in un vuoto, quelli presunti "buoni" e "letterari" sono lodati o stroncati al di là dei propri meriti e demeriti, la sensazione che hanno di solito gli scrittori non commerciali e cosiddetti letterari (quelli che nelle fiere internazionali vengono spinti come "literary fiction") è che nessuno faccia mai una riflessione articolata sulla loro scrittura, una riflessione che possa portare un progresso nella loro scrittura. Si ricevono lodi facili, generiche, o stroncature disattente, mai costruttive. Nessuno dice: "qui, dove scrivi questo, tratti la lingua in una maniera non all'altezza dello scopo che ti sei prefisso con questo romanzo". La puntualizzazione non è mai costruttiva, è spesso frettolosa, l'autore non può ricavarne alcuna indicazione per migliorare la propria scrittura. Uno degli autori più famosi d'Italia mi ha detto una volta che dopo un certo livello di successo nessuno viene amichevolmente a darti consigli su come non rincoglionirti, a darti una mano a migliorare; mi ha detto: "Io non voglio portarmi certi tic nella tomba, ma nessuno mi aiuta". La questione della lingua piana sciatta e sentimentale dei romanzi commerciali ha questo come risvolto: la condizione della lingua letteraria e la mancanza di un sistema ricco e non ideologico di scambio tra scrittori e critici. Chi ha una posta in gioco non può sparare sulla Croce Rossa delle pile in libreria, deve cominciare a preoccuparsi, o mettere in comune la preoccupazione che finora ha nascosto.

Articolo precedentemente pubblicato
su "Orwell", l'1 dicembre 2012.
La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte
specificata in testa alla pagina.

LA RECENSIONE

di **Tiziano Colombi**

Salviamo il soldato Saviano.
Perché è giusto non leggere Saviano sul tram

È uscito l'ultimo libro di Roberto Saviano, *Zero Zero Zero*, edito da Feltrinelli. Ma dai?! Lo sanno tutti. A onor del vero, sui tram ancora non ho visto nessuno reggerlo fra le mani, quel libro. Guardando fuori dai finestrini, però, si vedono le vetrine delle librerie macchiate di nero. Un muro di copertine.
Io l'ho piluccato, smozzicato, assaggiato, seduto nella libreria di due amici in via Cibrario. Diciamo un centinaio di pagine, forse qualcuna di meno. Quindi non posso dire di averlo letto. E non ho intenzione di farlo. Perché? Per alimentare il sano e sacrosanto pregiudizio del lettore. In un paese di non-lettori dove ogni giorno vengono pubblicati un centinaio di libri, non è possibile uscirne vivi senza mettere un argine. Io poi ho due occhi, da

adolescente ero affaccendato in attività ludiche, e da vecchio avrò la cataratta e una mano occupata dal bastone, se ci arrivo. Calcoliamo, dunque, un quarantennio di vita da lettore, e diciamo… millecinquecento libri, magari qualcuno di più. Se in un anno l'industria editoriale ne riversa sul mercato decine di migliaia, converrete con me che una selezione, a priori, è necessaria.
Ciò detto, perché ostracizzare un autore tanto noto e venduto e atteso? Utilitarismo è la mia risposta. Come notava Umberto Eco nella sua rubrica nell'ultima pagina de "L'Espresso", qualche anno fa, recensendo il saggio (di cui non ricordo il titolo) di un professore (di cui non ricordo il nome), probabilmente, francese: esistono libri che conosciamo pur non avendoli mai letti. Sono patrimonio comune, hanno determinato linguaggi, modi di dire, alimentato storie e racconti, si sono infilati sotto la pelle e dentro le teste. Il riferimento era ai grandi classici, che so, *Madame Bovary*, *Moby Dick*, *Il Gattopardo*.
ZZZ, non farà di Saviano il nuovo Tomasi di Lampedusa ma è indubbio che qualcosa del suo nuovo libro vi si appiccicherà addosso. Sostiene, da tempo, uno dei maggiori esperti di nuovi media, Henry Jenkins, in *Cultura convergente*, che le narrazioni, oggi, sono la sintesi di linguaggi diversi e interconnessi: Internet, carta stampata, televisione, radio, videogames, cinema ecc… *ZZZ* raccoglie in sé quasi tutte queste modalità. Senza sforzo eccessivo ho già visto il booktrailer su YouTube, ho ascoltato un paio d'interviste per radio, ho visto l'intervista e il monologo successivo ospitati da Fabio Fazio, infine, ho letto qualche recensione sui quotidiani. Quindi cosa rimane da fare? Aspettare il film? Spendere 18 euro e infilare il tomo in libreria? Giusto per mettermi a posto con la coscienza? Cos'ha a che fare tutto questo con la qualità del Saviano scrittore? Nulla. *Gomorra*, per dire, era ed è un grande libro, i suoi primi pezzi pubblicati su "Nazione Indiana" testimoniavano la futura (possibile) fama del ragazzo (mio coetaneo peraltro). Certo quel libro era nato dalla penna di uno scrittore sulle strade di Napoli e provincia, con la testa china sull'asfalto. Ora a scrivere è l'icona, il commentatore, l'editorialista, il recluso, la star televisiva, l'*embedded*. Questa, però, è un'altra storia, quella del tragico vizio di un paese culturalmente morto, socialmente in coma, dannatamente avvezzo a creare supereroi, per poi lasciarli soli, a vedersela con la propria tragica condizione.
Federico Varese su "La Stampa" parla, a proposito di *ZZZ*, di "romanzo sperimentale", di un viaggio personale dell'autore, attraverso "l'inferno" della cocaina, di uno scrittore che va restituito alla

letteratura e sottratto al ricatto della denuncia e dello scoop.
Anna Masera, social media editor dello stesso giornale, rilancia il pezzo su Facebook e Twitter, ringraziando lo scrittore campano per averla condotta, anche lei, nell'"inferno" della cocaina.
Cortocircuito totale. Nello stesso giornale, prima si auspica la "normalizzazione" di Saviano, poi lo si ringrazia per il bel soggiorno agli inferi. Luogo metafisico e teologico e forse spirituale, non di certo terreno.
Come lo salvi un autore se ne parli con toni epici, faustiani, da fine del mondo? Come lo restituisci alla letteratura? Ma quale fottuto "inferno", ma di che state parlando? La macchina titanica della promozione manda tutto in vacca, il faziobignardismo è la condanna di uno scrittore che vede la sua fatica ridotta a *I Versi Satanici* di Salman Rushdie, che nessuno ha letto, ma che tutti conoscono (solo) per la storia della fatwa.
Poi… dove sta scritto che questo è il libro che "finalmente" parla della cocaina? La cocaina, sta sotto casa vostra da un decennio almeno. Se il baraccone mediatico italiano si sforzasse, ogni tanto, di fare il proprio mestiere, non saremmo costretti all'epica savianesca.
Saviano è un alibi per giornalisti, sociologi, insegnanti, genitori e cittadini che non guardano più fuori dalla finestra. Fissano, sereni, il proprio ombelico, da anni.
È giusto non leggere Saviano perché, con buona pace delle Anna Masera sparse nelle redazioni dei media italiani, sono già stati scritti: *Io sono il mercato* di Luca Rastello (2009), *Narcotica* di Alessandro Scotti (2007), *Narconomics* (2010), *Piombo e tenerezza* di Enzo Baldoni (2006), *Il potere del cane* di Don Winslow (2009), *L'ultimo narcos* di Malcolm Beith (2011), *Il Re. La vera storia dietro Scarface* di Evans Wright (2012), *La bamba* di Paolo Berizzi e Antonello Zappadu (2012). Solo per stare alla letteratura e alla saggistica degli ultimi anni. Ma si potrebbe andare avanti per intere pagine. Roba che parla di

mercato, economia, filiera, omicidi, collusione.
È giusto non leggere Saviano perché non se ne può più del caso letterario dell'anno che salva l'asfittica industria editoriale. La stessa industria che per il resto del tempo propina ai lettori una marea di titoli inutili, o peggio, si ritrova sotto il naso piccoli capolavori e li lascia svanire nel silenzio, senza un filo di promozione, per pigrizia e insipienza.
È giusto non leggere Saviano perché non è Spiderman, non è Superman, non è Batman, è uno scrittore, un semplice scrittore, e fa (o dovrebbe fare) letteratura, non il supplente della stronza coscienza civile di un intero paese.
È giusto non leggere Saviano, perché Saviano, secondo me, rivorrebbe indietro una vita.
E noi facciamo di tutto per non restituirgliela.

Articolo precedentemente pubblicato
sul blog "Libribus"
de "L'Indice dei Libri del Mese", il 23 aprile 2013.
http://www.lindiceonline.com/index.php/blog/libribus/662-perche-e-giusto-e-utile-non-leggere-saviano-sul-tram
La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte
specificata in testa alla pagina.