

48 LE RECENSIONI



Stefano Bindi su

ROBERTO PIUMINI, *Il piegatore di lenzuoli*
Aragno 2008

Di quante forme si componga il movimento, che è figura stessa della vita, riverbero della pluralità dei mondi e degli sguardi che questi mondi riflettono, ne è testimone la poesia narrativa di Roberto Piumini che nella sua ultima raccolta, *Il piegatore di lenzuoli*, fa del movimento sostanza del verso e forma del contenuto. È il moto lineare de *Il piegatore di lenzuoli*, il primo dei nove poemetti che compongono il libro, sciolto e ricomposto in quotidiani passi a due: "Quello era danzare! / A braccia larghe prima, poi unite, / poi scuotere e tirare, poi piegare, / poi fare passi avanti e consegnare, / e una donna aspettava i miei passi, / un'altra i passi li faceva lei, / con un'altra mi incontro al centro / dove il lenzuolo diventava muro, / morbido bianco lieve limitare"; è il moto d'entusiasmo ascensionale de *La mongolfiera*: "Nel volo esistere, vivere, è diverso, / non minore coscienza, ma diffusa, / scommessa più che prova, promessa più che conto già pagato, / e il pensiero, sgravato, / fiorisce, lampeggia sgomento, / e pullulando di grandezza lieve / risuona, canta in vorticante eco." Sono ancora i tredici movimenti di *Poema Tango* che allontanano e approssimano Lei e Lui, segnandone il tragitto di innamoramento dalla periferia al centro della fascinazione, o l'andatura turbinosamente sregolata dell'"odiabile masnada / che usa il mondo come fuoristrada" che solca i versi di *Canto della Parigi-Dakar* ed infine, ma il repertorio sarebbe più vasto, il procedere caotico, labirintico del mito di *Teseo* che chiude la raccolta. Dunque il divenire, protagonista di questi versi che, anche nella loro misura variabile, con prevalenza endecasillabica come avverte l'autore stesso, riproducono lo scorrimento dei gesti e delle vicende umane, fissandone confini mobili. L'argine assegnato alle storie, che costituisce il tratto "narrativo" dell'opera, non esaurisce infatti lo slancio, la pulsione, l'urgenza vampiresca, per dar conto del terzo poemetto, *Il vampiro generoso*, urgenza di sogno, di volo, di fuga, d'amore che sostanzia il tracciato poetico e lo connette al dato narrativo in un andirivieni continuo tra realtà e fiaba. Piumini non dimentica la lezione che gli deriva dalla lunga e sapiente pratica della letteratura per l'infanzia. Ma, si badi, non c'è niente di *naïf* in questi versi, anzi, come avverte Milva Maria Cappellini nell'acuto e raffinatissimo saggio conclusivo, "Non si corre rischio di *naïveté*, poiché – ben sapendo lo scrittore e i lettori che la franchigia dell'innocenza da lungo tempo non è più concessa – il poeta-narratore applica qui, con mano esperta e leggera, i due rimedi distanziali per eccellenza, ossia l'ironia e la metaletteratura". L'autore impone infatti misura al canto svelando

spesso i canovacci della propria partitura, ribadisce lo iato tra letteratura e vita mediante la pratica dell'autocommento, iscritto nella trama stessa dei versi e immediatamente sconfessato: "(ma non negavo l'uso di parentesi in poesia? / non è contraddittoria, nella totalità del dire, / la chiosa, la riserva di senso, questo *a parte*, / la curiale ironia? Sì, lo negavo, / e ancora adesso lo nego, e però / mi contraddico)". Si genera così una dialettica confessione-ritrattazione che assolve al ruolo di svelamento e velamento del vero poetico, del messaggio e rimanda ad un'elevazione a potenza della parola: parola di parole, riconsegnando all'autore, senza esaurirla, la funzione di primo lettore, in una spezzata ermeneutica aperta. Tale meccanismo, magistralmente antimeccanico, forgia così un'altra chiave di lettura del testo: è la stessa attività poetico-narrativa l'oggetto della raccolta; poetare narrando è – sembra suggerire Piumini – danzare ai margini e oltre un lenzuolo-muro per riguadagnare occasioni di comunicazione sincera ma anche farsi "vampiro generoso" per "prendere sangue e dare / non spargendo veleno. Prendere in giusta quota / e fare ruota: succhiare là dove il mondo è pieno / per ridonarlo al mondo / che non muoia", suggerire vita al mondo, figura dell'ispirazione, per donarla di nuovo, segno del ruolo poetico. Ancora, compito della poesia è sollevarsi sopra le brutture del mondo (*La mongolfiera*), salvaguardando lo sguardo spogliato del superfluo, del gravame di voci e di cose che incatena il volo, della ridondanza ossimorica del vuoto che spopola di senso questo tempo e questa terra. Vale notare, in un continuo dialogo tra contenuto e forma, che lo stesso linguaggio poetico di Piumini non teme la semplicità, anzi l'assume in modi spesso personalissimi seppur accuratamente mediati dalla tradizione. La metafora conclusiva racchiusa nella vicenda di Teseo che addipana e di nuovo confonde i suoi fili, annodati in mille nuovi orditi, è l'orma più profonda del processo compositivo, quale continuo dimidiamento tra ordine e caos, quale via tracciabile tra il "gran male che tutti ci minaccia" e il "momento d'arte della vita" entro e oltre i serrami dei nostri labirinti. Resta etica, dunque, la poesia, seppur snudata dell'altisonanza del vaticinio.

Luca Canali su

CARLO D'AMICIS, *La guerra dei cafoni*
minimum fax 2008

Non avevo letto i precedenti romanzi di Carlo D'Amicis, ma questo, uscito recentemente, *La guerra dei cafoni* basta a riconoscere in lui uno dei più sicuri e fecondi talenti della attuale narrativa italiana. Il segreto della sua capacità, sia affabulatoria che stilistica, consiste in una vocazione alla narrazione veloce, priva di qualsiasi



esitazione introspettiva (le psicologie sono quasi sempre espresse dall'agire e parlare dei singoli personaggi), e si direbbe addirittura incalzata da una fretta di bruciare i tempi; in vista di che? Forse del nulla che spesso può risultare la vita, o più probabilmente dalle mutazioni sociali e antropologiche che si verificano durante l'inseguirsi vorticoso degli eventi, rovesciando spesso i ruoli: l'umile, il "cafone" dal soprannome ridicolo diventa "da grande" studioso di qualche fama e addirittura docente universitario, o il leader carismatico dei cafoni dal soprannome "che richiama la geometria piana", Scaleno, si trasforma in malinconico fantasma dalla inevitabile sconfitta dei suoi soldati "cafoni", a loro volta redenti dalla invasione di campo che avrebbe dovuto essere dominio esclusivo dei "signori". Ma ciò che più interessa il critico, e probabilmente affascina il lettore comune è la disinvoltura di uno stile in continuo rimescolamento di livelli, sia del lessico che della sintassi, ma con così intensa naturalezza da apparire involontario, quasi a rappresentare il materiale eterogeneo di cui è composta l'esistenza umana, e soprattutto quello dei giovani, appassionati e violenti nelle loro elementari e barbariche lotte di classe, prive di ideologia e di acquisizioni culturali e politiche.

La guerra dei cafoni potrebbe dunque essere considerato un libro perfetto, se non vi apparisse anche uno sgradevole compiacimento delle rappresentazioni violente e feroci, a cominciare dall'*incipit*; o il passaggio di Geremia con il suo carretto pieno di carogne, ancora di animali, o loro irriconoscibili lacerti. In questo, D'Amicis dimostra una giovanilista ricerca di effetti speciali, come s'insegna in certe "scuole di scrittura creativa".

Adele Desideri su

VALERIA PARRELLA, *Lo spazio bianco*
Einaudi 2008

Valeria Parrella, nel romanzo *Lo spazio bianco*, narra di una madre – Maria – e della sua bambina – Irene – nata prematura. Irene, ricoverata nel reparto di terapia intensiva neonatale, ha "un doppio tempo. Uno anagrafico, quello registrato dall'ospedale, e uno reale, quello che corrisponderà (...) al momento (...) in cui sarà autosufficiente". Irene ha vissuto gli istanti della vita e della morte in un'unica esperienza: mentre "stava nascendo", infatti, la piccina in realtà stava già quasi "morendo". Quando è uscita dal ventre materno il suo primo atto è stato un "urlo immaturo di un pianto a cui non ritornava aria". Ed ora è lì, nello *spazio bianco*, insieme ad altri minuscoli degenti che, insieme a lei, sussultano "come larve sotto la pressione del tubo d'ossigeno". Maria è cruda e indulgente, sardonica e dispera-

ta. Rifiuta Irene, la ama intensamente, scappa, torna, la stringe in un abbraccio ideale, si strugge di colpevolezza, cerca di aiutarla a sopravvivere mentre, senza volerlo, rischia di annientarla: "ogni volta che Irene succhiava troppo forte (...) smetteva di respirare fino alla cianosi (...). Me la rimettevano in braccio e io, dopo averla quasi uccisa, dovevo ricominciare". Per Sigmund Freud l'allattamento è una sorta di *naturale antropofagia*, in quanto il neonato si nutre delle sostanze organiche della madre, contenute nel siero prodotto dalle ghiandole mammarie. Allattare un figlio per una donna significa, allora, *lasciarsi un po' mangiare da lui*, accettare che il dolce frutto del grembo sia in realtà *un aggressivo cannibale in miniatura*. Per Irene e Maria, però, l'evento istintivo dell'attaccamento al seno è un vissuto reciprocamente violento – e quindi in qualche modo innaturale, fortemente ansiogeno – perché la bimba, mentre impara il meccanismo della suzione, rischia più volte di essere involontariamente soffocata da chi l'ha messa al mondo.

Sullo sfondo della narrazione c'è Napoli, con i "cavalcavia i cui svincoli servivano solo a buttarci frigoriferi vecchi e mobili sfasciati", "la camorra", le "case popolari di San Giovanni", "i borseggiatori storici di piazza Cavour". E la scuola serale – dove Maria insegna – frequentata da poveri diavoli che si sono "fermati al necessario e poi" sono "andati a lavorare o a vendere cocaina rinunciando alle sfumature".

Nel romanzo il padre è assente: "l'unico altro essere (...) che avrebbe potuto fare a metà con me questa fatica non aveva tra i suoi (...) cromosomi *Il Principio Responsabilità*". Maria e Irene giocano da sole con la morte: "Io me la sono augurata a volte, che venisse a mettere fine all'angoscia, che arrivasse riconoscibile e chiara". E rischiano assieme: o perdono entrambe, o vincono entrambe. Sono avvolte in una simbiosi particolare, mediata dai vetri dell'incubatrice e dai tubi. In attesa del *nuovo parto*: "avrebbero tentato di staccare il bambino dalla macchina (...). Era il momento che tutte aspettavamo, la seconda possibilità, il nuovo parto".

Parrella aggiunge un ulteriore tassello alle recenti riflessioni sui quesiti della bioetica. Tuttavia non dà risposte concettuali, e, del resto, non mette la parola *fine* al suo romanzo. Irene sopravviverà, ma forse sarà cieca. La storia finisce qui. Irene ha combattuto la sua prima, grande battaglia con l'esistenza e l'ha vinta, anche se ne rimarrà probabilmente segnata.

Al di là della retorica e degli ideologismi, Parrella indica una duplice strada: quella del rispetto e della comprensione per chi deve fare i conti con l'evento più importante di questo mondo – dare vita alla vita – e quella dell'accoglienza per colui che viene alla luce. Nel mezzo, i padri, i medici, la legge. E *lo spazio bianco* della speranza.