

Lina Maria Ugolini

## La memoria della ruggine

sul *realismo poetico* della scrittura di *Come grani di melagrana*

«Quaranta case restavano tra gli alberi, con i muri di pietra fioriti d’erba ramanga eppure ancora saldi a incorniciare le porte buttate giù dalla furia dei calci, le finestre senza più vetri dove il vento sulla ruggine dei cardini passava in assidui lamenti. La ruggine che rapprende, fora e corrode le superfici di buchi minimi, pori di una pelle ustionata e secca di sangue rappreso, una crosta cronica su ogni giorno che passa e continua a lasciare un sedimento bruno. Stava quella ruggine sugli attrezzi che erano giovati al lavoro, sull’incudine di Luzio, sopra i ferri da maniscalco appesi a catene di biscotto bruciato, sui chiavistelli d’ogni porta, sui ferri di cavallo inchiodati a punte alzate nell’auspicio di una fortuna che non ci fu per nessuno.» (p. 101)

Lo sguardo della penna si posa sulle case e la ruggine di un paese deserto, annota ogni particolare passandolo al vaglio di una lente attenta a cogliere il vero al pari del sentimento sotteso a un destino, evoca immagini simboliche, allude a una tragedia compiuta. Nasce da questo sguardo l’invenzione stilistica di *Come grani di melagrana* (Edizioni Saecula), il *realismo poetico* delle sue pagine. In apparenza i due termini suggeriscono l’idea di un ossimoro. Sovente si crede che la poesia abbia poco a che vedere con la rappresentazione nuda della vita o dei fatti passati alla storia. Il contorno è invece quanto mai labile, rappresenta l’invenzione di un condotto sghembo, di un polmone emotivo.

Di *realismo* (o verosimiglianza) scriveva Aristotele nella *Poetica*, a sottolineare l’importanza di rappresentare e narrare di accadimenti umani nel modo più conforme alla realtà. Per converso l’aggettivo *poetico* da sempre riguarda la poesia, la capacità presente in quest’ultima d’evocare immagini e suggestioni, tessere un sistema di suoni e analogie volte a far vedere altro e oltre il concreto.

A volere accostare i due termini penso al ruolo della grande Storia sull’atavica disputa tra oppressi e oppressori, all’invenzione romanzesca creata da Manzoni per lasciare *traccia degli umili della terra*. Al Verga della mia isola e all’universo dei suoi *vinti*, avvinti alla fatica della terra e del mare, a un destino che non perdonava. Come può entrarci la poesia? Ricordo *Jeli il pastore*, personaggio sul quale ho avuto modo di costruire una drammaturgia<sup>1</sup> poetica senza togliere nulla al Verismo letterario. È

---

<sup>1</sup> *Jeli il pastore*, in azioni poetiche trasposto. Spettacolo prodotto dal Piccolo Teatro di Catania per la regia di Gianni Salvo nella Stagione del 2009 e in occasione delle *Verghiane* a Vizzini.

bastato dilatare la parola del racconto, organizzarla nel ritmo e nel rilievo di alcune immagini sulle quali poi la regia ha costruito gesti attorali di silente poesia.

Credo in un poetico che scomponere per riscostruire, che sa come manipolare il certo per conferire all'incerto nuova sostanza.

Di una comunità pastorale, chiusa e perduta tra poche case di un paese d'Abruzzo, narra *Come grani di melagrana*, un luogo che ho voluto collocare in uno spazio in apparenza sospeso tra mito e fiaba. Tra coloro che vi sono nati e lo abitano partirei dal citare Orante. Egli è il solo a lasciare il paese per spingersi in viaggio verso Roma, a ritrovarsi testimone della marcia delle camicie nere di Mussolini, ad aprire lo squarcio del presente tra le pagine del romanzo. Orante farà ritorno, consapevole d'aver visto troppo. Il suono del suo nome contiene il senso del parlare. Non a caso diventerà barbiere, abile a maneggiare lingua, lama e coramella.

«La radio parlava di cose che non appartenevano alla vita delle quaranta case, diceva di uomini importanti dai quali dipendeva il destino del mondo tornato in guerra [...] *Qui dentro passa la storia*, disse padre Erpinio. *Noi chi siamo?* Domandò Orante, l'unico che avesse voglia di parlare. *Siamo cose che la storia non conta*. Rispose il prete aprendo le braccia per accogliere il volere di Dio.»  
(pp. 134-135)

Quale scelta narrativa, la rappresentazione del vero e del reale (come il Naturalismo insegnava), documenta la dura esistenza di uomini, donne e bambini oberati dal lavorare nelle fabbriche, in latifondi o in miniera. Si privilegiano le descrizioni d'ambiente e di personaggi che ne subiscono le caratteristiche per la legge del cosiddetto *darwinismo sociale*. Mi affascina constatare e annotare però come in pieno Verismo Luigi Capuana si dedicò anche alla scrittura di fiabe, linguaggio in cui la presenza del poetico, quale elemento del fantastico, scorre nella tradizione popolare parallelo alla vita e i suoi misteri.

Il criterio di riprodurre fedelmente la realtà riporta all'invenzione del cinematografo, al proposito di Lumière d'utilizzare la macchina da presa quale strumento di ricerca per catturare le immagini del mondo garantendo l'anonimato dell'autore. Parimenti mi chiedo: alla rappresentazione del reale giova esclusivamente un linguaggio oggettivo? Può la soggettività lirica concorrere a rafforzarne l'evidenza?

L'idea di lavorare attorno a un *realismo poetico* compare in gruppo di registi francesi degli anni Trenta<sup>2</sup>. Nelle loro pellicole si ricostruiscono luoghi veri nell'immaginario, molti personaggi nascono dalla poesia di Prévert, ne portano sullo schermo sentimenti e visioni. Dal punto di vista tecnico nel *realismo poetico* francese

---

<sup>2</sup> Tra questi: Abel Gance, Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Vigo.

la soggettiva diventa figura poetica privilegiata, a mostrare nell'atto dell'inquadratura ciò che il personaggio vede e sente interiormente.

Rudolf Arnheim fu il padre della psicologia dell'arte elaborata dalla Gestalt. In *Arte, percezione e realtà* (1954) considerò la macchina da presa un supporto idoneo a dare spazio alla poesia, a conferire alla percezione sensoriale materia di pensiero. Le sue teorie concorsero a investire il reale di poetico e di poetico il reale. Arnheim unì conoscenza e immaginazione elaborando una personale *intelligenza della percezione*. Alla luce del suo pensiero il cinema si aprì a diverse e possibili riproduzioni e rappresentazioni del reale.

Vorrei giovarmi di questa sollecitazione per introdurre il personaggio di Caramuele, colui che evoca il racconto di *Come grani di melagrana*. Egli è il solo ad essere rimasto vivo in un tempo sospeso, a vivere immaginando tra «quaranta case deserte, tra quaranta cose immote».

«Viveva soltanto nei propri pensieri, disteso sul materasso che nessuno cardava più, o seduto sull'uscio, nella sedia delle belle giornate. Più invecchiava, più lento scorreva il tempo, e con esso i giorni, gli anni, spinti a durare di più dall'affanno che porgeva al tedium i passi. E un solco s'era creato nella sua memoria, l'erosione di una ferita circoscritta, accantonata da uno strano oblio cosciente, ricoperto da altri ricordi evocati a comando con lo scopo di fare tacere quella. Caramuele vedeva ciò che immaginava, ciò che voleva fosse stato vero, lasciando quel dolore rappreso coperto da un magma segreto.» (p. 16)

Quando si parla di realismo è inevitabile arrivare alle immagini delle pellicole di Rossellini, De Sica o Visconti. Tra i teorici del cinema moderno André Bazin individuò nell'inquadratura, in quanto frammento del reale, l'unità della costruzione del racconto cinematografico (*Estetica della realtà*, 1958). La macchina da presa accolse nuove tecniche finalizzate a catturare nell'obiettivo il maggior numero di soggetti e particolari. Per Bazin il realismo era una questione di stile, la realtà il risultato di un atto di montaggio creativo.

Reputo la presenza dello stile indispensabile all'identità di un autore. La riproduzione del vero comporta comunque l'invenzione di un linguaggio, fondamentale nel mio modo d'intendere la scrittura e di conseguenza la narrazione di una storia. La penna in *Come grani di melagrana* sa essere macchina da presa, microscopio e telescopio di un tempo esterno ed interno, sceglie diversi punti di vista tenendo conto del disegno dato al paese, focalizza la presenza di oggetti prelevati dal quotidiano, li consegna al flusso poetico di una parola percettiva nei confronti del reale.

Nel cinema degli anni Sessanta a conferire dignità poetica alle *meraviglie della vita quotidiana* fu Siefrid Kracauer. Egli riprese l'idea di Proust secondo la quale le persone e le cose cambiano aspetto se si osservano attentamente con l'occhio del poeta.

Solo quest'ultimo ha il potere di trasfigurare la realtà, cogliere «il moto delle ombre, il fremito del mondo». In tale trasfigurazione avviene il passaggio dal soggettivo all'universale, a notare in un volto non solo *un dolore* ma *il dolore dell'umano*. Nel linguaggio si generano metafore, si riesce a scorgere in una «pozzanghera la basezza del mondo». Kracauer credeva che ogni oggetto contenesse una storia, una spazialità indipendente dal rapporto con gli uomini. I suoi scritti ispirarono la costruzione poetica dei luoghi nel cinema di Michelangelo Antonioni, l'attenzione del regista all'incomunicabilità di personaggi chiusi nel guscio della solitudine, cassa armonica d'inquietudine e silenzi.

Circoscrivere un luogo concreto conduce a ondulare il tempo, offrire simboli al reale, dare segni e suono alla poesia. Il *realismo poetico* di *Come grani di melagrana* condivide con il *realismo magico* della narrativa sudamericana la curvatura del tempo e la traslazione dello spazio (sappiamo come Aracataca, diventi Macondo nel capolavoro di *Cent'anni di solitudine*). A caratterizzarlo il ritmo concesso alla narrazione, l'utilizzo di *leitmotiv* – quasi dei versi nel flusso della prosa – finalizzati a scandire il suono del racconto, a sottolineare la ripetitività stagionale vissuta dai contadini e dai pastori d'Abruzzo in un affabulare epico rurale, a sbozzare di scalpello i personaggi nei rispettivi gesti di un mestiere essenziale a definire il loro essere nel mondo.

«Quaranta case contava il paese e ognuna di esse risuonava con il proprio ritmo scandito dai tonfi della pasta di pane nella madia, dal cigolare della carrucola nel pozzo, dai colpi d'ascia necessari a spaccare la legna sul sodo delle pietre per alimentare la cottura delle zuppe nel fumo effimero dei comignoli. Abitate da gente che portava nel nome un destino, i tratti di un carattere unito come radice alla terra.» (p. 17)

Sento di accostare a questa scrittura la lezione di Ermanno Olmi, cantore del mondo contadino (e parimenti attratto dal documentare il vero), a dimostrare come lo sguardo poetico coincida con la rivelazione più segreta della vita. Il passo qui riportato potrebbe stare in una delle sue pellicole.

«Vilma, Duccia, Beppa, Irma, Gentilina, furono le madri che lasciarono memoria tra le pietre perdute delle quaranta case. Seppero tessere e cucire, raccontare fiabe e fare nascere i bambini. Diventarono vecchie con i capelli gialli come il fieno sotto la stoffa del fazzoletto legato al mento. Solo Gentilina morì ragazza. Spirò dopo il parto con un sorriso, perché aveva un carattere dolce che non faceva mai caso al dolore.» (pp. 18-19)

Il *realismo* dunque in letteratura e nel cinema, insegnava a un comune occhio che narra d'osservare accadimenti della realtà con rigore oggettivo. Diversamente il *poetico* la percorre focalizzando la soggettività. Ciò però non esclude la possibilità

d’oggettivizzare tale realtà ricorrendo a un punto di vista collettivo. Ne seguiva il corso il coro nella cultura teatrale greca, collocato visivamente in orchestra per commentare, come scriveva Aristotele, *fatti, casi e azioni dei personaggi*. Nell’oggettività il *poetico* permette di scandagliare l’interiorità dei personaggi da varie sfaccettature e prospettive senza tralasciare la possibilità di trasfigurare il reale. In *Come grani di melagrana* riguarda la capacità creante della parola. Figura chiave è Chiaravita, la bambina impegnata a scrivere il proprio alfabeto componendo lettere con i fili d’erba gelati dalla brina.

«Le lettere lasciavano sulla pagina lunghe bave scure dentro le quali Chiaravita sapeva esserci un mondo da conoscere. Un giorno avrebbe avuto anche una cannuccia propria tra le dita, come quella poggiata sul tavolo di padre Erpinio [...] Non trovò mai il coraggio di chiedere al sacerdote di provarla, però capì che avrebbe potuto fare lo stesso con l’erba indurita dalla brina. Imparò a comporre le sue lettere, staccando i fili gelati con le dita protette dai mezzi guanti, posandoli dove potessero spiccare, sopra qualche sasso chiaro, e così restare scritte. Quelle lettere che nessuno sapeva cosa fossero, cosa tracciassero.» (p. 57)

Chiaravita è bianca nel cuore come bianca è la pagina che attende la penna. In tale condizione di candore risiede per me l’atto della scrittura. La poesia è sorgente che affiora dal profondo, pozzo dell’anima del mondo, lingua che racchiude l’arcaico, il primitivo, o per usare un termine già noto: il fanciullesco. Il *realismo poetico* del mio romanzo accoglie la presenza di un umbratile relativismo dei punti d’osservazione e annotazione di un reale che affiora da sensi solerti e vigili. La narrazione condotta dalla presenza di Caramuele evoca un’atmosfera sospesa tra sogno e veglia, mito e fiaba. Nel *poetico* poi rivive anche l’orrore di una tragedia che fu vera, quella di un eccidio dimenticato avvenuto a Pietransieri in Abruzzo nel novembre del ’43, perpetrato ai danni di donne, vecchi e bambini dai tedeschi in ritirata lungo la linea Gustav. L’atrocità del fatto, depositato nel profondo dei pensieri di Caramuele, si trasforma in magnete per l’invenzione, produce tra le pagine un senso di sgomento attesa.

«Ci fu un prima e ci fu un dopo tra le quaranta case, segnato dal volo di quell’aeroplano. Caramuele non ricordava ancora ciò che accadde dopo, protetto da una lenta e vigile anestesia, complice di un tempo illimitato. Andava altrove pensando, illudendo e ingannando le ore infinite dei suoi giorni. Era diventato abile nell’attingere a una volontà sollecita a cacciare le proprie lacrime, ignorando che a un punto in quel rigore sarebbe apparsa una crepa provocando il cedimento di una diga alla piena di un fiume. *Non ora, non ancora...* si diceva quando avvertiva la tristezza lambire il cuore salendo dallo stomaco come una nebbia a sua insaputa già umida di pianto.» (p. 93)

La presenza concreta della guerra e dei suoi orrori ha portato la scrittura a riflettere sugli oscuri ed inquieti rivoli del male, sulle titubanze dell’umano peccare.

Scorrono in personaggi come Tondino *lo straniero*, nelle dicerie fantastiche intorno ai dispetti del folletto Mazzamurello, all'uovo del serpente Regolo, ponendovi di contro il confessionale e la solidità della fede di padre Erpinio, le preghiere all'Arcangelo Michele, la ritualità sottesa a simboli come la campana forgiata da mastro Amilcare che nel crogiolo del bronzo riceve la purezza del sangue mestruale di Doralina. L'innocenza di Chiaravita, di tutti i bambini delle quaranta case e di Cesidio *il matto*, l'ardore di Irma *la ribelle*, colei che fuggirà per unirsi ai partigiani della Maiella. Personaggio di confine inoltre Irma, punto di sutura tra il vero della Storia e il poetico di un destino.

«Cantava Canforina che non aveva avuto figli, cantava e filava, poco per sè molto per sua sorella Cannella che invece ne aveva avuti cinque e che a filare non era brava quanto lei. Cantavano Doralina e Requilda, sedute vicine con i bambini ancora nelle pance. Cantava Gerasina porgendo a Chiaravita che da poco camminava la conochchia così che i suoi occhi già attenti potessero vedere e capire come dalle dita nascesse il filo da fare lungo e avvolgere nella pazienza. In ciascuna di loro tornavano i ricordi, tonava Beppa dall'altro mondo a sedere tra le figlie con la pipa in bocca e un fumo che sapeva di lavanda, tornava Duccia con una gonna nuova cucita da lei chissà dove, tornava Vilma con le mani aperte e piene di piselli freschi mondati del proprio bacello. Chi non tornava mai era Irma perchè nessuno aveva più saputo di lei. Sarebbe tornata in sogno a Chiaravita quando fosse cresciuta di più, rivelandole del grande noce cavo dentro il quale la trovarono poi i partigiani della Maiella.» (pp. 67-68)

Per concludere ritorno all'immagine con la quale ho scelto di aprire queste annotazioni: la ruggine, corallo del tempo. Nella sua memoria la scorza del vivere, l'impronta del morire. Sotto la ruggine degli anni il mistero dell'amare, affidato a un oggetto fiabesco quanto poetico: il bastone con la cerva posto in copertina dal pennello di Emanuela Orciari a sorreggere lo sguardo di Chiaravita. I suoi occhi guardano il lettore a forare la quarta parete della scrittura. La finzione svela il vero.