



**Lina Maria Ugolini, *Come grani di melagrana*, Edizioni Saecula, 2021**

Nella struttura con la quale si presenta appena aperta la melagrana rimanda (visivamente e metaforicamente) ad un insieme, ad una aggregazione di piccoli semi, strettamente uniti in un abbraccio, incastrati l'uno con l'altro in una sorta di esistenza solidale, intima, simbiotica, separati da sottilissimi veli, che facilmente si lacerano alla prima pressione.

Così appaiono da lontano le 40 case del paesino degli Abruzzi, in cui si svolge la vicenda di questo romanzo, simile in questa sua urbanistica povera ed essenziale, a centinaia di paesini più o meno abbandonati in tutto il territorio montano dell'Italia, dei quali si piange il progressivo declino, ma senza riuscire ad avere un piano per salvarli.

Coraggioso mi appare *il gesto* di Lina Maria Ugolini di andarci ad abitare 'mentalmente' e 'psicologicamente' per tutto il tempo della scrittura, immergendosi in maniera totale in un contesto spazio/temporale ben preciso (primo e secondo dopoguerra), rianimando luoghi, situazioni, comportamenti, abitudini, pensieri, sentimenti di una piccola comunità montana, che sembra lontanissima dal nostro modo di vivere e di pensare.

Eppure, attraverso il filtro della memoria del protagonista quel mondo piano piano finisce con il sembrarci molto prossimo, quasi 'familiare'... Familiare non soltanto nel senso che noi abitualmente attribuiamo a questo termine – sicuro, confortevole, protetto – ma in quell'accezione ambivalente che Freud (nel saggio *Il perturbante*, 1919) rintracciava nel corrispondente termine tedesco "*heimlich*", che significa 'familiare', ma anche 'nascosto, intimo, segreto, da non far sapere agli altri...', una progressione di significati che conducono al suo opposto: '*unheimlich*' (estraneo). L'effetto di questa ambivalenza semantica si condensa in un turbamento emotivo, che può rimanere latente per un certo tempo e poi esplodere in un sentimento di angoscia. La scrittura scorre così su un filo teso di tensione narrativa, che attraversa Caramuele, il personaggio principale, tormentato nello sforzo di 'ricordare', ma nello stesso tempo di voler 'dimenticare', e si propaga al lettore, che avverte subito, fin dalle prime pagine che quel mondo così 'intimo, così compatto, così solidale – "*come grani di melagrana*" – esploderà come una granata.

Come si usa nei testi teatrali o nei libretti d'opera, ad apertura del romanzo troviamo elencati i nomi dei personaggi, *dramatis personae, maschere del dramma*... Nomi al confine tra realtà e fantasia (Beppa, Pietro, Michela, Saveria, Vilma, Duccia, Irma, Doralina, Requilda, Canforina, Cannella, Gerasina... Orante, Panfilo, Vallorino, Cerisio... ), nomi che individuano persone ben definite nei tratti caratteriali e nei ruoli sociali, tutte legate fra loro da intrecci parentali inevitabili, considerato l'isolamento del paesino e la conseguente endogamia che ne derivava... Anche gli animali hanno un nome – l'asino Gamberino e il cane Pane – perché anch'essi fanno parte dell'interazione sociale e partecipano alla vita della comunità... Come pure altre creature, dall'esistenza incerta perché prodotti dalla fantasia dei bambini o da antiche credenze magico-religiose (il folletto Mazzamurello, l'arcangelo Michele...), presenti, attive e determinanti nello svolgimento delle azioni individuali e collettive, a riprova del fatto che il cosiddetto *reale* è sempre un complicato intreccio di reale, immaginario e simbolico.

Tra vivi e morti recenti anche i personaggi del romanzo sono circa *quaranta*, come la case, come le porte, come i tetti, come gli utensili che servono per la vita quotidiana... E' un numero questo, il 40, che viene ripetuto come un mantra per tutto il romanzo a indicare una pluralità di cose, che sembra crescere e moltiplicarsi continuamente, quanto più spesso viene pronunciato, ma che rimane comunque piccolo e fragile, specialmente quando la focale narrativa si allarga anche di poco per includervi i paesi vicini o quando

viene evocata la Storia, quella con la S maiuscola, che in genere ignora queste esistenze umili e dimenticate, salvo ricordarsene per arruolare gli uomini (come fu per la Grande guerra) o per un obiettivo di propaganda (come fu per il fascismo) o per affermare una pulsione di morte, attribuendo a dei soldati in uniforme l'arbitrio di decidere quali vite non sono degne di essere vissute.

Il rapporto che le persone stabilivano con l'ambiente, con gli animali, con le piante, con la natura, con *le cose* è uno degli aspetti più particolare che colpisce il lettore, così diverso e distante da quello 'predatorio e consumistico', nel quale ci siamo specializzati noi della modernità.

*Le cose* non sono oggetti inerti, buoni per un uso o un abuso puramente strumentale. In una comunità povera, la cui sopravvivenza dipende dal mantenimento di una economia circolare basata sul lavoro di tutti e di un rapporto con la natura non sempre facile, *le cose* acquistano un valore 'aggiunto', che deriva sia dalla loro insostituibile utilità ai fini della sopravvivenza, ma soprattutto dalla incorporazione affettiva delle persone che le toccano e le usano.

A livello antropologico si è spesso parlato di *animismo* per spiegare questo modo di vivere il contatto con la natura da parte delle società cosiddette 'primitive', e su queste forme antiche di rappresentazione si sono fondati le religioni e i miti, con tutte le ambivalenze che i concetti di sacro e di divino contengono...

Più semplicemente possiamo parlare di 'investimento emotivo' degli oggetti e sugli oggetti: seguirne le proiezioni soggettive – non del tutto estranee anche alla psicologia dell'uomo moderno – attraverso le quali le cose (come le persone) vengono investite dalle dinamiche del desiderio e diventano oggetti d'amore, ma anche di odio, espressioni di 'eros', ma anche di thanatos.

*"I figli di quei morti s'erano fatti uomini usando gli stessi attrezzi dei loro padri, roba lasciata contro un muro, sulle scale di pietra, sopra un tavolo, tra i campi, nell'ovile o nel pollaio, sotto il letto, accanto al camino"* (p. 27)...

*"Lo specchio, il coltello, i confetti.... Le cose che Chiaravita chiamava per nome, a inventarle in quel momento, messe a saltellare anch'esse insieme a lei, appuntate nel balzo della gonna di panno. Lo specchio che si sarebbe rotto, il coltello sporcato di sangue, i confetti mai più offerti nella festa di nozze, dopo quel giorno in cui la radio di padre Erpinio parlò. Quelle cose andarono distrutte insieme a chi le usava per guardare il proprio volto, tagliare il pane, sciogliere lo zucchero sulle mandorle. Caramuele le vedeva riaffiorare per poco, poi le cacciava via come mosche insieme ad un astio amaro che inghiottiva da fantasma vivo tra quaranta case vuote e cose date alla polvere"* (p. 28)...

*"Gli uomini passano, le cose restano"* dice Vilma mentre fila il lino insieme a Duccia e a Beppa; le 'madri antiche', che – come tre *"Parche dimesse"* (come le definisce la scrittrice) – sanno però molto della vita pur osservandola da un'angolazione così umile. *"Le madri che lasciano memoria tra le pietre perdute delle 40 case. Seppero tessere e cucire, raccontare fiabe e fare nascere i bambini"*

Una definizione di maternità, precisa ed essenziale nelle sue funzioni biologiche e pedagogiche, ma che ci appare lontanissima dai percorsi di maternità attuali, tutti giocati – come nell'ultimo film di Almodovar – *Madres paralelas* – esclusivamente all'interno di un conflitto personale di identità della donna.

Sono quelli del romanzo personaggi femminili complessi – penso soprattutto a Irma la ribelle, ma anche alla nipote Chiaravita – che aderiscono poco ad un certo stereotipo che continua a rappresentare le donne delle società preindustriali, relegate a ruoli subalterni, prive di una personalità e di una proiezione sociale...

L'atteggiamento che prevale nei confronti dei personaggi che agiscono sulla scena (non solo di quelli femminili o maschili, ma anche dei bambini e dei 'diversi', come il matto Cesidio), nei confronti dei loro comportamenti, dei loro pensieri e dei loro sentimenti è quello di un profondo **rispetto** e di una sincera **empatia**.

Considero la categoria del 'rispetto' più appropriata di tante altre per 'valutare' e 'monitorare' la qualità dei rapporti fra gli umani, migliore di qualunque altra parola, compresa quella dell'amore. In nome dell'amore si possono commettere anche degli omicidi, in nome del 'rispetto' proprio no.

Quanto all'empatia il senso non è quello di un generico e superficiale 'buonismo' nei confronti del mondo, ma di un movimento interiore, emotivo e mentale, che ci permette di metterci nei panni dell'altro, di provare quello che lui sta provando, quella capacità – come dice Karl Rogers (che sull'empatia ha centrato il suo approccio psicoterapeutico) - di sintonizzarsi e di comprendere gli stati emotivi e cognitivi delle

persone. Operazione possibile solo se si sospende il giudizio e si *accetta incondizionatamente* la posizione dell'altro. Dove *accettazione* non vuol dire condivisione o approvazione incondizionata di idee, opinioni e sentimenti diversi dai nostri, bensì il riconoscere all'altro la libertà di provarli.

In realtà a usare per primo il termine empatia per indicare il rapporto particolare che l'artista stabilisce con la sua opera all'interno di una particolare percezione fu Theodor Lipps (*Empatia e godimento estetico*, 1906). Lipps parla di un processo psicologico di 'immedesimazione' dell'artista con gli oggetti che tratta nella sua opera. Questo stesso processo di immedesimazione è alla base della scrittura di un romanzo, di una narrazione e se l'operazione riesce – come nel caso di questo lavoro – nel percorso di lettura vengono riattivate le risonanze empatiche originarie: il lettore è sollecitato a sintonizzarsi emotivamente, sentimentalmente, mentalmente con ciò che i personaggi sentono, vivono, attuano ...

Più agevolmente tutto ciò succede se si sceglie *consapevolmente* il 'registro' giusto della scrittura.

Se dovessi indicare un 'registro' di scrittura dominante in questo testo direi che è quello 'poetico', messo a servizio non della propria immaginazione, della fantasia personale, ma a servizio di un approccio storico-antropologico ben documentato: ne viene fuori una sorta di '*realismo poetico*', molto simile a quello che caratterizzò il cinema francese degli anni '30 e '40 e per il quale questa definizione fu utilizzata.

Nei loro film - Renoir, Carrè, Jean Vigo (*L'Atalante*) - fanno coincidere la *ripresa* del reale con la percezione che della realtà ne ha il personaggio che è sulla scena (tecnicamente questa ripresa si chiama '*la soggettiva*') che non riguarda solo il contenuto visivo, ma anche il sentimento che sta provando il personaggio, lo stato d'animo ("*soggettiva stilistica*"). Ne viene fuori una visione più psicologica e sentimentale, che coinvolge maggiormente lo spettatore: se il personaggio è ubriaco, la visione delle cose diventa sfocata e traballante, se è depresso possibilmente le cose appariranno lontane e irraggiungibili... Tutto il cinema moderno fu influenzato da questa 'rivoluzione', che assegna alla 'psicologia del personaggio' la chiave di costruzione della ripresa cinematografica.

E' attraverso questa forma di *realismo poetico* che viene permesso al lettore di vivere l'esperienza di una 'regressione temporale' autentica, non di 'uscire dal tempo', ma di 'collocarsi' in un 'tempo storico' ben preciso e di immergersi in una 'condizione esistenziale', nella quale è possibile 'sperimentare (attraverso il gioco delle identificazioni possibili con i pensieri e le emozioni dei singoli personaggi) forme diverse di contatto con l'ambiente, con la natura, con gli altri, con gli animali, perfino con gli oggetti, con le 'cose' ...

Nel romanzo troviamo la descrizione fedele, 'realistica' (soprattutto nei dettagli) della vita quotidiana del villaggio, la ricostruzione precisa dell'ambiente agricolo/pastorale, l'indicazione esatta degli arnesi degli artigiani, dei gesti con i quali si lavorava il legno o il ferro o si cardava la lana, la composizione e la consistenza dei materiali, gli odori presenti nei vari ambienti (es. l'episodio della costruzione della grande botte di frassino con la procedura antica del collaudo e di preparazione – "*lavata con sale grosso e pere bollite nell'alloro*" – poi calata dal tetto nella casa di Sortino, che diventa così l'osteria del paese ....) oppure la descrizione di antiche pratiche di sopravvivenza (come quella di tenere sul tetto i morti *congelati* durante l'inverno, perché la neve e il gelo impedivano l'accesso al cimitero...).

La ricostruzione 'realistica' dell'ambiente, del *milieu* non è tuttavia l'obiettivo principale del racconto. Il materiale tematico non serve tanto a testimoniare un fatto realmente accaduto, quanto ad estrarre dagli eventi qualcosa che va al di là, qualcosa che può riguardare anche chi non c'era, anche chi quegli eventi non ha vissuto... Adottando un registro linguistico che dilata continuamente il racconto, la narrazione, la descrizione portandola dal piano della realtà fenomenica al piano dell'immaginario e del simbolico, lo scarto storico e quello della distanza temporale vengono colmati attraverso un processo di identificazione con i personaggi, che rende comunicabili i loro pensieri e condivisibili i loro sentimenti.

Questa scelta stilistica attraversa tutto il romanzo ed è, a mio giudizio, il tessuto connettivo che gli dà unità, coerenza, compattezza, misura e, naturalmente, 'originalità'.

(Paolo Bozzaro)