



Faculté des Lettres, Arts  
et Sciences Humaines

Membre de UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR



École doctorale «Sociétés, Humanités, Arts et Lettres» (ED 86)  
LIRCES, Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés (EA 3159)

**Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)**  
**Le territoire de l'existence. Francesco Biamonti (1928-2001)**

**THÈSE DE DOCTORAT**  
**en cotutelle internationale**

discipline :

Langue, littérature et civilisation italiennes  
Scienze del testo letterario e musicale

présentée par

**Matteo GRASSANO**

sous la codirection de

**Monsieur Antonello PERLI**  
**Madame Carla RICCARDI**

**soutenue le 29 janvier 2018**

**Membres du jury :**

Monsieur **Corrado BOLOGNA**, Professeur, Scuola Normale Superiore di Pisa  
Monsieur **Vittorio COLETTI**, Professeur, Università degli Studi di Genova (Rapporteur)  
Madame **Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT**, Professeure, Université Sorbonne  
Nouvelle Paris 3 (Rapporteur)  
Monsieur **Antonello PERLI**, Professeur, Université Nice Sophia Antipolis (Directeur)  
Madame **Carla RICCARDI**, Professeure, Università degli Studi di Pavia (Codirectrice)



# Indice

Introduzione	pag.	5
PRIMA PARTE – LA FRONTIERA DELLA STORIA	»	37
1. L’ENTROTERRA TRA REALE E IMMAGINARIO		
1.1. Ri-produrre, re-inventare: un approccio toponomastico	»	39
1.2. Un “luogo antropologico”	»	65
1.3. La “civiltà dell’ulivo”	»	97
2. GEOGRAFIE DELL’“ALTROVE”		
2.1. Verso Occidente	»	123
2.2. La Francia e il mito della “civiltà dello spirito”	»	153
2.3. La Provenza <i>d’antan</i>	»	175
3. L’INFERNO DELLA STORIA		
3.1. «Le vieux Paris n’est plus!» L’angelo della distruzione	»	199
3.2. Il passo sul confine: vagabondi, migranti, <i>passeurs</i>	»	221
3.3. La fine dell’Europa	»	243
SECONDA PARTE – LE RADICI DELL’ESISTENZA	»	265
1. «SOTTO IL CIELO DELLE LONTANANZE»		
1.1. Un lento vagabondare. Radicamento e cosmopolitismo	»	267
1.2. Lo statuto interrogativo	»	287
1.3. La poetica dello straniero	»	305
2. FLUIRE E RIFLUIRE NEL TEMPO		
2.1. Tre generazioni a confronto	»	329
2.2. Sotto il manto della malinconia	»	347
2.3. La grande straniera	»	371

3. LA RICERCA DEL “FONDAMENTALE”		
3.1. «Una tenera carnalità elegiaca»	»	391
3.2. L’eroismo della pietà	»	423
3.3. L’“età del fondamentale”	»	439
TERZA PARTE – LA CASTA SEMPLICITÀ	»	455
1. LO SPARTITO TESTUALE		
1.1. L’arte del “rimuginio”	»	457
1.2. Ordine e durata	»	475
1.3. Testualità ritmica e melodica	»	493
2. LE RIVE DEL SILENZIO		
2.1. Chiacchiera e parola	»	507
2.2. Silenzio del mondo, silenzio dell’uomo	»	523
2.3. L’eclissi del narratore	»	539
3. L’EPIFANIA DELLE COSE		
3.1. <i>Le pacte lyrique</i>	»	559
3.2. Il mondo prima della conoscenza	»	579
3.3. L’immaginazione della materia	»	607
Conclusione	»	643
Bibliografia	»	661
Indice dei nomi	»	723
“Résumé substantiel” de la thèse	»	735
Résumé, abstract, riassunto	»	771

## Introduzione

Questo lavoro di tesi è dedicato allo studio dell'opera e della poetica di Francesco Biamonti (1928-2001), una delle voci più importanti della narrativa italiana del secondo Novecento. Nato e vissuto, per gran parte della sua vita, a San Biagio della Cima, paese nell'entroterra di Vallecrosia, non lontano da Ventimiglia, Biamonti è autore di quattro romanzi, tutti pubblicati per Einaudi (*L'angelo di Avrigue*, 1983; *Vento largo*, 1991; *Attesa sul mare*, 1994; e *Le parole la notte*, 1998). L'inizio di un ultimo romanzo è uscito postumo, con il titolo *Il silenzio*, nel 2003.

L'intenzione da cui scaturisce la tesi è quella di proporre un percorso critico che possa mostrare i legami tra la scrittura dell'autore, tanto nei suoi contenuti quanto nella sua veste stilistica, e l'esperienza culturale che la sottende. I romanzi biamontiani si configurano, indubbiamente, come un tentativo di esporre in forma artistica una personale visione del mondo e dell'uomo, che lo scrittore elaborò, da autodidatta, nel corso della sua vita. Si tratta di una visione che non può prescindere, oltre che da alcune letture letterarie e filosofiche, dalla riflessione sul territorio dell'estremo Ponente ligure, rappresentato da Biamonti nelle trasformazioni dettate dal Novecento e nella sua attualità. Nell'accostamento dei termini *territorio* ed *esistenza*, il titolo della tesi vorrebbe così offrire una prima chiave di lettura dell'intero lavoro.

Francesco Biamonti non amava parlare di sé. Aveva un carattere schivo, per nulla incline alla chiacchiera, e una concezione della scrittura – a cui decise di affidare interamente la testimonianza della propria avventura umana – che lo portava a porre la sua biografia in una sorta di non cale. Nel 2001, a Paola Mallone che gli chiese di raccontarle qualcosa della sua vita rispose: «Mi piace non dire niente. Io sono da cancellare. La mia vita non conta nulla; i miei natali non hanno importanza; il mio paese è insignificante».<sup>1</sup>

Il rifiuto della biografia, quale genere funzionale a permettere una migliore interpretazione e comprensione di un'opera letteraria, si accompagna, in Biamonti, sia alla minimizzazione dei singoli fatti biografici, riconducibili alla banalità di una contingenza che non merita di essere raccontata, sia alla consapevolezza personale, più o meno menzognera, di non aver vissuto davvero secondo le effettive potenzialità. Se d'Annunzio, all'inizio del poema autobiografico *Maia*, poteva dire senza troppi giri di parole: «la mia anima visse / come diecimila!»,<sup>2</sup> lo scrittore ligure si rifaceva invece alla formula montaliana del cinque per cento,<sup>3</sup> correggendola al ribasso.<sup>4</sup>

Nonostante la sfiducia dichiarata dall'autore nei confronti della propria vita, è opportuno delineare, almeno a grandi linee, la parabola biografica e letteraria dello scrittore. Per coloro che lo conobbero Biamonti fu quasi «prima un personaggio da romanzo che un autore di romanzi».<sup>5</sup> Diventa allora importante ricostruire la figura di questo personaggio, combinando le numerose dichiarazioni autoriali – le quali ci mostrano cosa lo scrittore volesse ricordare del proprio passato, e come – con dati storico-biografici in parte già acquisiti dalla critica; il che, oltre a permettere un primo avvicinamento generale, e indispensabile, all'esperienza artistica biamontiana, renderà successivamente più serrata e chiara l'argomentazione.

Biamonti nacque il 3 marzo del 1928 a Ventimiglia. Suo padre era impiegato in banca, mentre sua madre era maestra elementare. Nei quattro anni successivi nacquero i suoi due fratelli, Enzo (1930) e Gian Carlo (1932). Gian Carlo è scomparso il 10 marzo 2016 a San Biagio della Cima, nella sua casa, non molto lontana da quella di Francesco, dopo aver passato gli ultimi anni a ricordare e a promuovere insieme all'Associazione “Amici di Francesco Biamonti” la figura del fratello.

Biamonti ha sempre messo in evidenza – le poche volte in cui ha avuto modo di parlarne – il carattere mutilo e angosciato della propria infanzia e giovinezza, quasi a voler nascondere sotto un velo doloroso anche quel primo periodo della vita e a voler alimentare, attraverso il racconto di questa mutilazione, il mito di scrittore autodidatta: «La mia giovinezza fu priva di tutto, di libri, di cultura, di scuola; fu angosciante, mutilata».<sup>6</sup> Tuttavia, proprio dell'infanzia, lo scrittore ligure sottolineò anche il rapporto trasognato con il paesaggio, come reazione alla miseria e all'umiliazione,<sup>7</sup> un rapporto che a distanza di anni finì per legare nel ricordo con la vocazione alla scrittura.<sup>8</sup>

Biamonti fu mandato dal padre a studiare presso un istituto salesiano, di cui conservò sempre un ricordo negativo: «I “boschini” odiavano la cultura. Ammettevano solo la preghiera e il gioco. Io odiavo giocare. Cominciai a leggere Sofocle».<sup>9</sup>

Negli anni successivi al diploma tecnico il padre gli trovò un lavoro in banca, che non ebbe però seguito. Così Biamonti ricordò la brevissima esperienza di impiegato bancario, che è probabilmente da collocare nel corso degli anni Cinquanta: «Dunque sono entrato in banca, ma ho resistito un giorno e mezzo. Sono passate due ragazze danesi e mi hanno detto: perché non vieni in Francia con noi? Mi son fatto dare i due giorni di paga dal direttore e sono partito. Pensavo: alla peggio mi faccio mettere in galera, così leggo e scrivo senza essere disturbato».<sup>10</sup>

L'incontro con la letteratura era avvenuto, certamente, già anni prima e trova nella memoria dello scrittore un primo preciso interlocutore, ossia *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire, che Biamonti comprò, stando alle sue dichiarazioni, su una bancarella di Mentone quando aveva sedici anni.<sup>11</sup> Le prime letture francesi, dei simbolisti e dei surrealisti, che rimasero fondamentali anche per il Biamonti adulto, e a cui si affiancò la scoperta di poeti e narratori italiani, segnarono lo sviluppo della vocazione letteraria. La formazione biamontiana, come ribadì più volte l'autore, fu completamente da autodidatta.<sup>12</sup>

In che modo Biamonti sia però riuscito a formarsi e a impossessarsi negli anni successivi di una vasta cultura letteraria, filosofica e artistica è rimasto per molto tempo confinato in parte ai ricordi dei compagni degli anni Cinquanta e Sessanta, in parte a scritti e testimonianze, spesso dispersi su riviste locali, che, anche quando conosciuti, non bastavano a chiarire il percorso dell'autore. Su tutto ha poi pesato il silenzio dello stesso Biamonti, che ha contribuito a creare quel mito dell'intellettuale autodidatta, appartato e contadino, coltivatore di mimose, intento a elaborare per decenni la propria personale poetica; una visione che, come è stato detto, convince solo in parte e soprattutto non dà conto delle relazioni intellettuali attraverso cui l'autore si formò.

Fortunatamente, per fare luce sulla questione, la critica dispone oggi di un contributo recente e già sostanziale, che raccoglie una ricerca di archivio decennale, firmato da Claudio Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*.<sup>13</sup> Da questo saggio si desumono, dunque,

alcuni dati biografici importanti di quegli anni, a cui si affiancano altre riflessioni e indicazioni.

Ottenuto il diploma nel 1947, Biamonti, non potendo iscriversi a Lettere, poiché non aveva frequentato il Liceo, si iscrisse, forse nel 1948 o l'anno successivo, a Lingue e Letterature Straniere presso l'Università L'Orientale e si trasferì a Napoli. Quest'esperienza durò poco, dato che nel 1949 era di nuovo in Liguria: insegnò per alcuni mesi Computisteria presso la Scuola dell'Avviamento al Lavoro di Ventimiglia. Qui conobbe il pittore Enzo Maiolino, che insegnava Disegno, e il più giovane Sergio Biancheri, che era allora studente e che diventerà poi artista, noto come "Ciaccio" o "Ciaccio".

Nel 1951 Biamonti pubblicò su un foglio locale il primo racconto, *Serenità tra i fiori*,<sup>14</sup> che racconta la "battaglia dei fiori" di Ventimiglia vista dagli occhi di un uomo, Enzo, ritornato in città, dopo anni di assenza, su invito di lontani parenti. A Ventimiglia, «dove è andato a cercare la pace», l'uomo indugia prima nei ricordi della propria giovinezza e decide poi di andare a trovare una cugina. Con lei andrà a vedere la "battaglia dei fiori". Solo la sera, in un gesto materno della cugina, riuscirà a scoprire la dolcezza e la pace cercata e a ricomporre in un'armonia interiore i festivi frastuoni del giorno. Anni più tardi Biamonti definì il testo «ingenuamente pascoliano».<sup>15</sup> Panella ha messo opportunamente in evidenza come il racconto presenti già alcuni dei motivi tipici dall'opera biamontiana e come sia percepibile l'influenza della tradizione poetica ligure, dell'ermetismo e del simbolismo francese.<sup>16</sup> D'altronde, la formazione intellettuale dello scrittore «fu favorita nel secondo dopoguerra dalla vivacità culturale del Ponente ligure, in costante osmosi con la vicina Francia».<sup>17</sup>

A Bordighera Biamonti frequentò a lungo la "Piccola Libreria" gestita da Maria Pia Pazielli, che ebbe un ruolo non secondario nella sua formazione. Esiste una testimonianza dell'autore, risalente al 1994, che svela l'importanza di questa figura, vera "guida spirituale". Così Biamonti ne ricordò i loro primi incontri:

Mi costrinse a parlare, io che allora non parlavo, ero chiuso in una muta disperazione, in atteggiamenti di suicidio, come tutti i giovani, mi costrinse a parlare e riuscì a convincermi a leggere un libro di Kierkegaard – ed era *I gigli dei campi e gli uccelli del cielo* – il più francescano e il più dolce dei libri di Kierkegaard, dopo di che passai a *Aut-Aut* e ad altri libri di Kierkegaard molto più filosofici, problematici. Mi diede un libro rasserenante. Poi



parlammo di Ungaretti, di Montale, che io amavo molto. Da allora continuai a frequentare la “Piccola Libreria” e allora cominciai a leggere i libri che Lei mi proponeva e ci fu Karl Barth, i teologi della morte di Dio, dell’agonia del cristianesimo, poi Romano Guardini, poi il gesuita proibito, Teilhard de Chardin, la messa sul mondo.<sup>18</sup>

Poco oltre si leggono, sempre in questa testimonianza, i nomi di Hölderlin, di Novalis, di Ungaretti, di Mann, di Proust, di De Lubac, di Maritain, di Jaspers, di Caruso e infine di Camus.<sup>19</sup>

Oltre alla “Piccola Libreria” della Pazielli, Biamonti frequentò anche una libreria di Mentone, dove, per sua testimonianza, poteva trovare testi di poeti e di filosofi francesi, e riviste, come «Combat». Attraverso questo periodico, con la mediazione di Camus, avvenne probabilmente l’incontro con la poesia di René Char.<sup>20</sup>

Negli anni Cinquanta e Sessanta, come ha sottolineato Claudio Panella nel saggio sopraccitato, la formazione di Biamonti, tanto sul versante pittorico quanto su quello filosofico-letterario, fu favorita dalla «frequentazione di numerosi altri artisti e intellettuali attivi nel Ponente e in modo particolare a Bordighera, dove si svolsero eventi notevoli quali le Mostre di pittura americana, i Premi delle “Cinque Bettole” e il “Premio Bordighera”».<sup>21</sup>

Le mostre di pittura americana, tra il 1952 e il 1957, furono possibili innanzitutto grazie al vigore organizzativo del pittore Giuseppe Balbo, che già sul finire degli anni Quaranta aveva dato vita con i propri allievi a una serie di esposizioni, e videro coinvolti personaggi del calibro di Jean Cocteau e Peggy Guggenheim. Dalle prime esposizioni curate da Balbo nacquero anche, all’inizio degli anni Cinquanta, i Premi delle “Cinque Bettole”, inizialmente destinati ai soli pittori e poi a narratori e poeti. Nel corso del decennio l’iniziativa, cui succedette, dopo l’edizione ibrida del 1962, il “Premio Bordighera” nel 1963 e 1964, ebbe un successo sempre crescente. Guido Seborga e Renzo Laurano, infaticabili promotori di queste manifestazioni, coinvolsero, tra gli altri, Italo Calvino e il critico Giancarlo Vigorelli. Vale la pena di notare che Biamonti, negli anni successivi, scrisse come critico d’arte su quasi tutti i pittori vincitori del premio: Enzo Maiolino, Joffré Truzzi, Mario Raimondo, Sergio Gagliolo.

Nel 1956 Biamonti stesso vinse un premio “Cinque Bettole” con il racconto inedito *Dite a mio padre*.<sup>22</sup> In prima persona, in uno stile asciutto e incalzante, un contadino ormai vecchio rievoca la fucilazione del figlio partigiano da parte dei tedeschi, a cui lui

e la moglie, anch'essa morta pochi anni dopo, hanno dovuto assistere impotenti. Di questo testo, molto diverso da quello del 1951, Biamonti disse: «sento l'influenza di Pavese e di Malraux. Mi dà disagio. Bisogna arrivare a una scrittura che abbia la grazia».<sup>23</sup> Il racconto «contiene il primo scorcio di un paese in rovina della sua opera».<sup>24</sup>

Alla fine degli anni Cinquanta si colloca l'incontro importante con il pittore Ennio Morlotti, avvenuto a Bordighera nel 1959. Scrisse Morlotti: «Fu lui ad avvicinarmi – allora era poco più d'un ragazzo spinto dalla curiosità e dall'interesse di conoscere un pittore».<sup>25</sup> La testimonianza di Morlotti, che risale al 1991, dà poi conto dello sviluppo di questo primo incontro e dell'amicizia che si creò con Biamonti. Dai ricordi del pittore emergono gli interessi letterari e artistici di Biamonti a cui si è già accennato.<sup>26</sup>

La predilezione comune per Cézanne fu senza dubbio un elemento che avvicinò i due artisti, tanto che Biamonti rivendicò l'indipendenza dell'interesse per il pittore francese, dicendo a Paola Mallone: «Quando ho conosciuto Morlotti avevo già le mie idee sulla pittura. Anzi, siamo diventati amici perché le nostre idee sulla pittura erano collimanti. È dall'età di diciott'anni che ammiro Cézanne».<sup>27</sup>

Nel 1959 Biamonti era riuscito a trovare lavoro come bibliotecario presso la Biblioteca "Aprosiana" di Ventimiglia.<sup>28</sup> Lo scrittore ricordò in alcune occasioni questa esperienza, che durò a suo dire sei anni:<sup>29</sup> «Lo facevo così, senza impegno. Poi ho preferito la libertà e allora sono andato in campagna e ho piantato le mimose per sopravvivere».<sup>30</sup>

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta Biamonti lavorò intensamente a un romanzo, che nella primavera del 1960 lesse Guido Seborga (il quale suggerì il titolo *Colpo di grazia*)<sup>31</sup> e di cui un estratto fu pubblicato alla fine dell'anno con un'introduzione dello stesso Seborga.<sup>32</sup> Biamonti propose il romanzo ad almeno due editori: Einaudi, il cui archivio conserva traccia del manoscritto, e Mondadori, per tramite di Morlotti.<sup>33</sup>

Oltre che da Dante Isella e da Oreste del Buono, di cui si conserva una lettera al proposito,<sup>34</sup> il manoscritto fu letto anche da Vittorini. Quest'ultimo, pur apprezzando nel complesso il testo,<sup>35</sup> dovette proporre delle modifiche che fecero forse desistere Biamonti.<sup>36</sup> Lo scrittore non parlò mai troppo volentieri di questo tentativo romanzesco.<sup>37</sup>

Del resto, fu forse lo stesso Biamonti a rallentare l'*iter* che avrebbe dovuto portare alla pubblicazione. Fatto sta che, nonostante gli annunci scritti su quotidiani locali da Guido Seborga, che si protrassero fino al 1962, a proposito di un'imminente pubblicazione, il romanzo non vide mai la luce. A casa Biamonti si conservano oggi due testimoni integrali di *Colpo di grazia*, il cui studio potrà senza dubbio portare nuove conoscenze sulla vicenda del romanzo.

Nonostante il mancato esordio letterario, «gli anni '60 furono un decennio importante per Biamonti, sempre più spesso chiamato a farsi conferenziere e poi scrittore d'arte. Ciò avvenne anche grazie alla frequentazione di alcuni giovani "progressisti" di Ventimiglia e Bordighera».<sup>38</sup> Alla fine degli anni Cinquanta era nata, infatti, l'Unione Culturale Democratica (UCD), un circolo che riuniva giovani democratici e antifascisti di varia estrazione e militanza politica. All'attività del circolo si legò una serie di iniziative, alcune delle quali videro Biamonti protagonista. Per esempio, agli inizi del 1961 il futuro scrittore tenne una conferenza dal titolo *La letteratura e la poesia francese nel dopoguerra*, in cui documentò «sui principali autori, dandone una chiara antologia di versi: da Baudelaire a Mallarmé, a Rimbaud, ad Apollinaire, fino a Éluard, attraverso Breton e gli altri surrealisti»; e si soffermò anche sull'«impegno di Sartre e del primo Malraux, mediato, nelle nostre condizioni, dal realismo del Vittorini migliore, del Pavese».<sup>39</sup>

Seguirono poi altre conferenze. A questi incontri si riferiva probabilmente Biamonti quando disse a Paola Mallone, a proposito dell'esperienza di bibliotecario: «Avevo fatto comprare dei libri. Una parte me li aveva regalati il Consolato di Francia, perché avevo tenuto delle conferenze sulla letteratura francese».<sup>40</sup>

Sul giornale dell'UCD dell'aprile-maggio 1961, apparve anche il primo scritto saggistico di Biamonti,<sup>41</sup> in occasione della morte di uno dei filosofi da lui più studiati, Maurice Merleau-Ponty. Si tratta di un testo importante, che mostra la centralità della speculazione del filosofo francese nell'approccio biamontiano alla fenomenologia e all'interpretazione di Cézanne.

Nei primi anni Sessanta continuarono le partecipazioni di Biamonti a iniziative locali. Per esempio, nell'estate del 1961 fu chiamato nella giuria del rifondato concorso letterario "Cinque Bettole"; nello stesso anno inaugurò una mostra di quadri di pittori di Bordighera, mentre nell'agosto del 1964 presentò presso la sede dell'UCD una

conferenza sull'“Arte di Ennio Morlotti”. Biamonti iniziò, così, a essere conosciuto e richiesto come critico d'arte.

Come si è già accennato, nel corso degli anni Sessanta e poi del decennio successivo, Biamonti scrisse molte presentazioni per artisti locali, ma non solo, con cui aveva stretto rapporti. Una tappa assai significativa di questo percorso fu la curatela di una monografia su Ennio Morlotti, pubblicata nel 1972.<sup>42</sup>

All'attività di critico d'arte Biamonti continuò ad affiancare anche negli anni Settanta quella di conferenziere. Recentemente è stato pubblicato, a cura di Simona Morando, il testo di una conferenza tenuta presso la Biblioteca Civica di Ospedaletti, il 23 dicembre 1976.<sup>43</sup> Si tratta di un intervento dedicato alla rappresentazione della Liguria nell'arte e in particolare nella poesia del Novecento, un intervento che conferma l'interesse biamontiano per autori quali Novaro, Boine, Sbarbaro e Montale.

Agli inizi degli anni Sessanta Biamonti decise, come ricordato, di lasciare il lavoro di bibliotecario presso l'“Aprosiana” e si trasferì a San Biagio della Cima (prima viveva a Ventimiglia), cominciando a seguire le coltivazioni di mimose. In un'intervista del 1994 lo scrittore, che, al di là del mito del “poeta contadino”, fu davvero un appassionato di botanica e un conoscitore delle piante del proprio entroterra, raccontò: «Settecentocinquanta piante Floribunda. Le avevo scovate in Francia, negli anni Sessanta. Le pagò mio padre. Ce le vendette il maggior mimosista d'oltralpe, Monsieur Quaranta, originario di Mondovì [...]».<sup>44</sup>

Intanto, Biamonti proseguì la sua militanza politica nel PSI e nell'ottobre del 1968 fu eletto Segretario provinciale del partito.

Si può ancora aggiungere che Biamonti viaggiò sicuramente molto in questo periodo, soprattutto in Spagna e nella vicina Francia.<sup>45</sup> La passione per i viaggi, benché le mete rimangano più o meno sempre le stesse, continuò ad accompagnare lo scrittore negli anni successivi e poi durante la vecchiaia. Nel 1998, a settant'anni, dichiarò: «Quest'anno ho viaggiato. Sono stato in Argentina e in Spagna».<sup>46</sup>

La domanda che viene spontaneo porsi è però quella relativa all'attività di scrittore. Per anni, infatti, non si hanno più notizie di nuovi racconti o di romanzi. Nell'inedito *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965*, Guido Seborga scrive:

Francesco Biamonti scrive romanzi, non li pubblica, va in Francia, e vuole occuparsi di coltivazioni di fiori. Francesco sei un fenomeno piuttosto incomprensibile, cos'è la tua vita? Da anni che ti conosco e ti sono vicino, questo punto non mi è ancora stato chiarito; ma penso di leggere presto un tuo libro e così sapere.<sup>47</sup>

In un'intervista del 1999 Biamonti dichiarò, raccontando la mancata pubblicazione di *Colpo di grazia*, di non aver più scritto una riga per vent'anni.<sup>48</sup> È naturalmente una dichiarazione falsa. Biamonti continuò a scrivere negli anni Sessanta e Settanta. Sul numero già citato 141-142 della rivista «Resine» è stato pubblicato a cura di Matteo Navone un abbozzo del cosiddetto “romanzo algerino”, che occupò Biamonti dopo *Colpo di grazia*.<sup>49</sup> «Si tratta di tre capitoli ambientati tra l'estremo Ponente ligure e Nizza all'epoca della guerra d'Algeria, composti presumibilmente nel corso degli anni Sessanta, e che presentano le vicende di alcuni giovani algerini fuorusciti e di un passeur che li aiuta; compare quindi un tema che sarà portante in *Vento largo*».<sup>50</sup>

Abbandonato questo tentativo, Biamonti cominciò, forse dopo un periodo di pausa, all'inizio degli anni Settanta, a scrivere il *Romanzo di Gregorio* (d'ora in avanti *RG*), che è stato recentemente pubblicato a cura di Simona Morando. Diversi anni dopo questo romanzo si trasformò, in seguito a una profonda revisione, nel romanzo di esordio, *L'angelo di Avrigue* (d'ora in avanti *AA*).<sup>51</sup>

Nella seconda metà degli anni Settanta Biamonti lavorò intensamente a *RG* e poi a *AA*, continuando a risiedere a San Biagio della Cima, dove si occupava dei mimoseti e da cui si allontanava per viaggiare nell'amato Midi francese o in Spagna. Al contempo, continuò l'attività di critico d'arte.

Per la pubblicazione di *AA* fu fondamentale, innanzitutto, l'intercessione di Nico Orengo, che Biamonti conobbe a Ospedaletti, cittadina non lontana da Sanremo, nel 1981. È stato lo stesso Orengo a raccontare nel 2003 su «La Stampa» la propria versione dei fatti, che vale la pena di riportare:

Fu così che dopo non so quanto finii nel suo giardino di casa, seduto di fronte a lui che mi passava una cartella per volta di quello che divenne *L'angelo di Avrigue*. Già, perché per diventare libro, un libro pubblicato da Einaudi e presentato da Italo Calvino, passò oltre un anno. Era un libro di silenzio e natura che poteva piacere a Giulio Einaudi, ma bisognava incuriosirlo.

A quel tempo l'editore aveva, nel Castello di Perno, in Piemonte, una mimosa che soffriva. La descrissi a Biamonti e gli dissi di stendere referto e possibili cure. Lo fece, stilando una cartella "clinica" di straordinaria scrittura che colpì molto l'Editore: a quel punto gli dissi che aveva scritto un romanzo molto intenso e con quel tono. Lo volle subito leggere e ne rimase entusiasta. La strategia adottata fu quella di mandarne una copia a Calvino e una a Camillo Pennati, redattore della casa editrice, lui, Einaudi, se fosse stato il caso, sarebbe intervenuto solo in un secondo tempo. Così feci leggere il libro a Calvino che lo prese sotto la sua protezione, da "ligure" a "ligure".<sup>52</sup>

Nico Orengo inviò certamente il manoscritto di *AA* a Calvino, come dimostra la prima lettera di quest'ultimo a Biamonti, datata 21 ottobre 1981 e conservata nel suo archivio.<sup>53</sup> Nei mesi successivi Calvino aiutò lo scrittore di San Biagio della Cima nella correzione del manoscritto e nel febbraio del 1982 inviò il testo alla casa editrice Einaudi:

Caro Biamonti,

ho mandato il Suo manoscritto corretto a Torino. Negli ultimi tempi – la avverto – tutti i manoscritti che mi capita di presentare (pochissimi) vengono rifiutati in sede di decisione definitiva per la pubblicazione. Comunque volevo che il Suo romanzo fosse letto in una stesura corretta che si prestasse il meno possibile alle critiche; vuol dire che se da Einaudi non dovesse passare si potrà provare da qualche altra parte e il lavoro fatto comunque non sarà inutile.<sup>54</sup>

Il manoscritto fu probabilmente inviato da Biamonti anche agli editori Garzanti e Mondadori;<sup>55</sup> tuttavia, vista la risposta positiva, lo scrittore scelse di collaborare con l'Einaudi.

*AA*, ambientato nell'entroterra ligure al confine con la Francia, si apre con il ritrovamento del corpo di un ragazzo francese, Jean-Pierre, precipitato dalla rupe che sovrasta il paese di Avrigue. Su questa morte inizia a indagare il protagonista del libro, Gregorio, capitano di mare che vorrebbe fare il contadino, il quale sta aspettando la chiamata per un nuovo imbarco. Il libro si sviluppa attraverso una serie di incontri e di dialoghi del protagonista con altri personaggi: Ester, la donna a cui Gregorio è legato, ma che lo lascerà alla fine del romanzo; Martine, la madre di Jean-Pierre, e la sua amica Laurence; gli amici di Jean-Pierre, ragazzi di varie nazionalità, inclini alla droga, che

vagabondano lungo le zone di confine. Compagno inoltre un pastore che parla in provenzale e una donna polacca che chiede a Gregorio di accompagnarla fino a un passo del confine dove anni prima è morto suo marito nel tentativo di attraversare illegalmente la frontiera: sono episodi che aprono la vicenda sulla storia, recente e passata, della Liguria tradizionale e frontaliera. Alla fine del romanzo Gregorio si convincerà che la morte di Jean-Pierre sia davvero un suicidio e Biamonti lascerà intravedere la causa in una grave malattia del ragazzo. Su tutto il romanzo pende un'atmosfera di morte, di desolazione e di solitudine, che non si sprigiona solo dalle storie e dalle parole dei singoli personaggi, ma che emerge anche dalla rappresentazione di un entroterra ligure in preda all'abbandono e alla rovina. Il tutto è affidato a una scrittura lirica, che, pur nella sua evoluzione, rimarrà un dato costante nei romanzi successivi.

Il libro uscì all'inizio del 1983, con una quarta di copertina dello stesso Calvino, iniziando a far conoscere Biamonti al grande pubblico e ottenendo subito buone recensioni da parte della critica. Si trattò di un esordio abbastanza inaspettato, dal momento che l'autore aveva allora cinquantacinque anni e proveniva da una zona marginale dell'Italia e della cultura letteraria.

Nelle interviste Biamonti è tornato più volte su questo esordio tardivo, parlandone in questi termini: «Non c'è un motivo preciso, ho sempre lavorato la terra, i miei ulivi, le mimose. E di tempo ce n'era sempre poco. E poi, e poi... non so, mi piacerebbe aggiungere un verso di Montale a me tanto caro: "Volarono anni corti come giorni"». <sup>56</sup> In altre occasioni attribuì il ritardo alla sua situazione «disperatissima» e alla difficoltà di organizzare la propria scrittura. <sup>57</sup>

Negli anni Ottanta Biamonti decise di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, abbandonando la coltivazione delle mimose, che in ogni caso non l'aveva mai occupato in modo eccessivo e gli aveva lasciato il tempo di seguire altri interessi. <sup>58</sup> Oltretutto, il rigido inverno dell'85 causò la morte di una parte consistente del mimoseto, fornendo forse a Biamonti la scusa per sottrarsi definitivamente a questo lavoro non più grato. <sup>59</sup>

La stesura del secondo romanzo impegnò lo scrittore, come quella di *AA*, per diversi anni e, nonostante la certezza di una pubblicazione, non fu semplice. Nel 1991, alla domanda «perché ha atteso otto anni per pubblicare un nuovo romanzo», Biamonti rispose: «Mi ero accorto che ripetevo gli stilemi dell'*Angelo di Avrigue*. Questo mi ha

paralizzato per lungo tempo. Dovevo così trovare il modo di rigenerarmi, di ripiombare nel buio della disperazione per poi rivedere la luce». <sup>60</sup>

Il secondo libro, *Vento largo* (d'ora in avanti *VL*), uscì, sempre per Einaudi, nella primavera del 1991. L'incipit era già apparso su rivista due anni prima, nel 1989, con il titolo *Il passeur d'Aürno*. <sup>61</sup> Biamonti ambientò nuovamente il libro nell'entroterra dell'estremo Ponente ligure, dando però, rispetto ad *AA*, una maggiore centralità al confine, grazie al tema dei passaggi clandestini, un tema che, come si è visto, era già comparso in un abbozzo del "romanzo algerino" degli anni Sessanta.

In modo speculare ad *AA*, anche *VL* si apre con una morte, quella del passeur Andrea di Luvaira. In seguito a questo fatto, il protagonista del libro, Vari, diminutivo di Evaristo, un contadino che rimpiange di aver scelto la terra e non il mare, comincia, per affetto nei confronti di una ragazza, Sabèl (che si scoprirà essere la figlia del vecchio passeur, Andrea), e poiché il gelo ha distrutto gran parte del suo mimoseto, ad accompagnare i clandestini al di là del confine. Anche questo libro si sviluppa attraverso gli incontri e i dialoghi tra i personaggi, che sono scanditi dai passaggi notturni del confine: oltre a Vari e a Sabèl, si possono ricordare Virgin, una ragazza olandese, che con il suo compagno Albert (il quale si imbarcherà e morirà subito dopo) recluta i clandestini sulla costa e li porta a Vari; il padre di Virgin, un professore olandese da tempo stabilitosi in queste zone, o ancora altri contadini e abitanti del paese su cui fa perno la vicenda. Man mano che il lavoro di passeur assume sistematicità, con il coinvolgimento di alcuni uomini sulla costa, Vari è vittima di un disagio crescente nei confronti del nuovo lavoro, dal momento che non vuole essere partecipe dello scenario di delitti in cui si è trasformato, a causa dei nuovi *passeurs* senza scrupoli, il confine con la Francia. La vicenda è, inoltre, segnata dalla sparizione di Sabèl, la quale, dopo aver scoperto l'identità del padre, si rifugia sull'isola di Saint-Honorat, e dalle conseguenti ricerche di Vari, che si spinge fino in Provenza.

Il libro fu subito apprezzato da critici importanti che lo recensirono in modo elogiativo e confermò la statura dello scrittore. Tuttavia, *VL* rimase escluso, nonostante le aspettative di alcuni, dalle cinquine dei premi Strega, Viareggio e Campiello. Silvia Sereni, nel luglio del 1991, ne chiese la ragione allo stesso Biamonti: «Me l'aspettavo, perché so che i critici che mi appoggiano sono estranei alle manovre. I premi non hanno niente a che vedere con la letteratura. E poi forse è meglio perdere. È più nobile». <sup>62</sup>



*VL* vinse però il Premio Comisso, il premio Flamalgal e il premio Città di Gaeta.

Nonostante questi primi riconoscimenti e la notorietà che ne conseguì, Biamonti continuò a vivere isolato a San Biagio della Cima, frequentando pochi intellettuali e artisti. Nella sua casa Biamonti non aveva e non ebbe mai neppure negli anni successivi né il telefono né la televisione.<sup>63</sup>

Concentrato unicamente sulla scrittura e ormai più sicuro nelle proprie capacità e nei propri mezzi, l'autore impiegò meno tempo per scrivere i successivi due romanzi. Quando uscì *VL*, nel 1991, lo scrittore stava già lavorando a un nuovo libro. Nello stesso anno apparve, infatti, sulla rivista «Idra», con il titolo *Il mormorio della terra*, un brano che diventò poi l'incipit del terzo romanzo.<sup>64</sup>

Nella primavera del 1994 uscì *Attesa sul mare* (d'ora in avanti *AM*), libro dalla diversa impostazione rispetto ai precedenti e dalla maggiore solidità a livello di trama. Il romanzo racconta la vicenda di Edoardo, capitano di mare, originario di un paese dell'estremo Ponente ligure. Giunto ormai quasi alla fine della carriera, Edoardo decide di tentare un ultimo viaggio, rischioso, che possa permettergli di smettere e di fermarsi a terra, nel suo paese. Qui, infatti, lo aspetta una donna, Clara. Il libro si divide essenzialmente in due parti. La prima è ambientata tra l'Italia e la Francia. Edoardo si muove, infatti, tra il suo paese, dove vivono Clara e altri personaggi secondari, e Tolone, dove il protagonista si incontra con François, amico e armatore, per organizzare il viaggio. La seconda parte racconta dapprima il viaggio attraverso il Mediterraneo della nave Hondurian Star, che, salpata da Tolone, è diretta al porto di Neum in Bosnia. Interrotte dopo pochi giorni le comunicazioni con l'agenzia tonese, Edoardo capisce di essere ormai solo con la propria coscienza e unico responsabile di un'avventura che per lui, per gli ufficiali e per i marinai potrebbe finire male. Arrivato a Neum, nel cui entroterra imperversa la guerra, Edoardo consegna il carico illegale di armi, che è stato fornito dalla legione straniera francese. Tagliato fuori all'improvviso dalla zona di sicurezza, riuscirà solo dopo una discesa precipitosa verso il mare a raggiungere la nave, mettendo in salvo, oltre a sé stesso, anche una ragazza del luogo, Narenta, decisa a fuggire dagli orrori della guerra.

*AM* entrò nella cinquina del premio Campiello, che andò poi a Tabucchi con *Sostiene Pereira*;<sup>65</sup> il libro vinse però nel 1995 il premio Grinzane-Cavour.<sup>66</sup> Nel 1997 a Biamonti fu assegnato il premio Mario Novaro per la cultura ligure.

Nel 1997-1998 da *AM* fu tratto un film dal titolo *Mare largo*, diretto dal regista Ferdinando Vicentini Orgnani, con Claudio Amendola e Isabella Ferrari nel cast. Biamonti non si occupò della sceneggiatura (che pure gli fu sottoposta), poiché troppo impegnato nella scrittura del romanzo successivo e convinto che il libro fosse solo un pretesto per un'opera indipendente del regista. Recitò però una piccola parte. Sul momento, le riprese fecero allo scrittore un'ottima impressione,<sup>67</sup> ma anni dopo ne parlò in maniera molto negativa: «Non mi è piaciuto affatto, nemmeno il protagonista».<sup>68</sup>

Il successo e i maggiori riconoscimenti arrivarono nel 1998, con la pubblicazione dell'ultimo romanzo *Le parole la notte* (d'ora in avanti *PN*). Due brevi capitoli del libro, poi rivisti, erano già apparsi su rivista: nel 1995 era uscito su «BlocNotes» un brano dal titolo *È sera ad Occidente*<sup>69</sup> e nel 1997 su «Micromega» il testo *Case a Occidente*, poi tradotto anche in francese.<sup>70</sup>

*PN* è senza dubbio il romanzo più complesso che Biamonti abbia lasciato. Come i precedenti, è ambientato in alcuni paesi dell'entroterra ligure, da cui a volte i personaggi partono per andare a Nizza o per spingersi fino in Provenza. *PN* si apre con il ritorno in paese del protagonista, Leonardo, un contadino che, dopo essere stato colpito alla gamba da una pallottola, ha passato in ospedale un periodo di degenza. Leonardo comincia così a indagare sul colpevole: questa indagine costituisce uno dei fili conduttori della vicenda. Tuttavia, il vero filo rosso è dato dagli incontri notturni di Leonardo con un piccolo gruppo di personaggi, uomini e donne, europei di media e alta cultura, che si ritrovano appunto per discutere di quello che accade. Oltre a Leonardo, ci sono Alain, professore francese, ex combattente in Algeria, con sua moglie Veronique, più giovane, dalla marmorea bellezza che incanta tutti i presenti; Corbières, ex-ufficiale dell'esercito francese che nel '45 aveva occupato queste zone di confine; Astra, un'italiana d'Istria, e suo marito, un medico. Gli incontri e le conversazioni dei protagonisti diventano il simbolo di un'Europa ormai giunta a una sorta di esaurimento e di saturazione, e al contempo circondata da nuove forze a cui deve o dovrebbe far fronte. Il libro riprende, infatti, e amplifica in una luce luciferina, lo scenario delittuoso dei passaggi clandestini già presente in *VL*. Emblematica è la breve vicenda di una ragazza curda che, dopo aver trovato rifugio con il padre a casa di Astra, scompare improvvisamente. Leonardo, insieme agli altri personaggi, indaga anche su questa vicenda, ma senza risultati: l'autore lascerà balenare l'ipotesi che la ragazza sia stata

uccisa o rapita per essere avviata alla prostituzione. Il libro si conclude con la morte dell'ex-ufficiale Corbières, afflitto da un male incurabile, e con gli amici che vanno in Provenza, a Bargème, dove Corbières voleva che fossero disperse le sue ceneri.

Il libro valse a Biamonti diversi riconoscimenti. Vinse, infatti, il Pen Club, il Brancati, il premio Alassio, il Marotta.<sup>71</sup> *PN* entrò finalista ai premi Viareggio e Campiello, dove si classificò terzo.<sup>72</sup>

Lo scrittore ribadì in più occasioni la sua insofferenza per il mondo della società letteraria, da cui si sentiva o voleva restare lontano. Per esempio, con *PN* fu candidato al premio Strega, ma si ritirò prima dell'assegnazione. Nel 1999 disse ad Antonella Viale che gli chiedeva che senso avessero i premi letterari: «Non hanno senso, specialmente in Italia: si va per bande, salotti romani, mafie di partito, non hanno più nessun senso quanto a valore letterario, rivelano il potere sociale dello scrittore, mai quello letterario».<sup>73</sup>

L'amore di Biamonti per la Francia e per la sua cultura, che è già emerso varie volte nel corso di queste pagine, fu in qualche modo ricambiato, vista l'accoglienza dell'ultimo libro in terra d'oltralpe.<sup>74</sup> Occorre dire che già da anni l'autore aveva stretto rapporti con intellettuali ed esponenti della cultura francese.<sup>75</sup> D'altronde, i primi tre romanzi biamontiani erano già stati tutti tradotti: nel 1990 *L'ange d'Avrigue* da Philippe Renard,<sup>76</sup> nel 1993 *Vent largue* da Bernard Simeone,<sup>77</sup> nel 1996 *Attente sur la mer* da François Maspéro.<sup>78</sup> *Les paroles la nuit*, sempre tradotto da Maspéro,<sup>79</sup> uscì nel 1999 e ricevette una buona accoglienza. Nel settembre di quell'anno Biamonti andò a Parigi a presentare il libro.<sup>80</sup>

Lontano, come si è visto, dai circuiti letterari, Biamonti continuò a vivere isolato a San Biagio della Cima, dove si rimise presto al lavoro su un nuovo romanzo. La stesura del libro fu ostacolata, però, da un tumore che gli venne diagnostico nell'inverno del 1999 e da tutta la successiva trafila di analisi e operazioni.<sup>81</sup>

Biamonti morì il 17 ottobre del 2001.

L'anno precedente era uscito, in traduzione francese, sulla rivista «La pensée de Midi», un testo dal titolo *Une branche d'olivier barrait un nuage*.<sup>82</sup> Si tratta dell'incipit del nuovo romanzo a cui Biamonti lavorava quando morì. La versione italiana e più lunga è stata pubblicata nel 2003, sempre per Einaudi, con il titolo *Il silenzio* (d'ora in avanti *S*) e poi in francese nel 2006.<sup>83</sup> Il testo consta di due brevi capitoli e racconta i

primi incontri, in un paese dell'entroterra dell'estremo Ponente ligure di Edoardo, ex marinaio ormai lontano dagli imbarchi, e di una donna di Genova, Lisa, momentaneamente in paese con una sua amica di Marsiglia, Hélène. Quest'ultima è presto ricoverata, dal momento che vuole smettere di vivere. Lisa e Edoardo, intanto, cominciano a frequentarsi, scendendo insieme a Nizza, sulla costa francese.

Benché non siano mancati interventi critici di grande interesse già nel corso degli anni Ottanta e Novanta, la critica biamontiana ha trovato il suo sviluppo nel periodo successivo alla morte dello scrittore. Ciò è stato possibile, da un lato grazie alla nascita, nel 2002, dell'Associazione degli "Amici di Francesco Biamonti", che, attiva ancora oggi, oltre a gestire l'archivio e la biblioteca dell'autore, promuove annualmente manifestazioni volte a ricordare Biamonti e a diffondere la conoscenza della sua opera sul territorio; dall'altro lato grazie all'interessamento dell'ambiente universitario, italiano ed estero, un interessamento che si è tradotto nella stesura di diverse tesi di laurea e nella pubblicazione di saggi da parte degli studiosi.

La ricerca su Biamonti è stata segnata positivamente dal convegno del 2003 *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, che si è tenuto a San Biagio della Cima e di cui sono stati pubblicati gli atti. Nello stesso anno è uscito anche l'importante volume collettaneo *Francesco Biamonti tra parole e immagini*. Al contempo, l'interesse nei confronti dello scrittore ha fin da subito reso evidente la necessità di conoscere i suoi scritti d'arte e di occasione. Già nel 2001 Paola Mallone dava alle stampe la raccolta *"Il paesaggio è una compensazione"*, a cui nel 2006 è seguito il volume, curato da Gian Luca Picconi, *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*. La pubblicazione più importante è stata però, nel 2008, la raccolta *Scritti e parlati*, allestita dallo stesso Picconi e da Federica Cappelletti, e pubblicata da Einaudi, una pubblicazione capace di rivitalizzare e rinnovare gli studi biamontiani. Nel 2010 sono stati, infatti, pubblicati gli atti di presentazione del volume e nel 2011, in occasione del decennale della scomparsa dello scrittore, è stato organizzato a San Biagio della Cima un altro importante convegno, dal titolo *Francesco Biamonti tra immagine e silenzio*.

Alla ricerca bibliografica sono seguiti i primi studi<sup>84</sup> sulle carte manoscritte e dattiloscritte conservate nella casa dello scrittore, che hanno portato Simona Morando a

pubblicare, nel 2015, come è stato già ricordato, *RG*, prima stesura di quello che sarebbe diventato, anni dopo, il romanzo d'esordio dell'autore.

Per quanto riguarda i temi di ricerca, il filo rosso della critica biamontiana, tessuto per la prima volta da Italo Calvino nella quarta di copertina di *AA*, è stato senza dubbio quello della rappresentazione del paesaggio, il cui studio si è sviluppato in molteplici direzioni. I saggi pionieri di Mario Boselli<sup>85</sup> hanno evidenziato la centralità del concetto di "rovina" del paesaggio, da intendersi tanto nel suo valore storico quanto in quello metafisico; questo filone di ricerca è stato portato avanti anche negli anni successivi,<sup>86</sup> declinandosi a volte nello studio del mondo contadino<sup>87</sup> e del legame di Biamonti con la propria terra.<sup>88</sup>

Un altro punto fermo della critica incentrata sul paesaggio è stata l'idea di "confine", vista la rappresentazione costante della frontiera italo-francese nei romanzi: nel suo saggio del 2001,<sup>89</sup> studiando la toponomastica e l'antroponomastica nei libri, Enrico Fenzi ha proposto una prima interpretazione scientifica, in chiave politico-antropologico, dell'operazione biamontiana; a questo contributo si sono aggiunti presto i fondamentali saggi di Giorgio Bertone, di impostazione filosofico-letteraria, raccolti in volume nel 2006.<sup>90</sup> Si è opportunamente dato spazio alla tematica dei *passseurs* e dei passaggi clandestini, che ha favorito l'indagine in un contesto più ampio. Da qui l'attenzione anche per una prospettiva mediterranea, geopolitica e letteraria.<sup>91</sup>

I saggi ricordati sono solo alcuni dei contributi che, in maniera diversa, hanno affrontato in questi ultimi anni il tema del paesaggio e dello spazio narrativo nei romanzi biamontiani, un tema che è stato ancora recentemente al centro dell'attenzione grazie alla creazione, a San Biagio della Cima, del "Parco letterario Francesco Biamonti" e alla pubblicazione del volume, nel 2016, *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*.

L'indagine critica ha saputo però orientarsi anche in altre direzioni, a partire dallo studio della formazione culturale biamontiana e dei suoi interessi filosofici, letterari e artistici. Nei saggi già menzionati, Giorgio Bertone ha avviato la ricerca sull'influenza della filosofia esistenzialista e fenomenologica sulla scrittura biamontiana, una ricerca che è stata sviluppata da Claudio Panella, sia in una prospettiva biografica,<sup>92</sup> sia con riferimento all'immagine.<sup>93</sup> Proprio sui rapporti tra scrittura e pittura si sono concentrati altri studiosi, approfondendo le relazioni intellettuali tra Biamonti e alcuni pittori, come

Morlotti,<sup>94</sup> o, più in generale, studiando lo «sguardo pittorico» dello scrittore ligure.<sup>95</sup> Non sono mancati neppure interventi di approfondimento sui rapporti tra l'opera biamontiana e alcuni scrittori francesi, come Giono<sup>96</sup> e Camus.<sup>97</sup>

L'indagine sulla poetica e sulla scrittura di Biamonti, la cui "liricità" è sempre stata riconosciuta come un tratto distintivo, si è presto sviluppata attraverso lo studio della lingua<sup>98</sup> e dello stile dei romanzi.<sup>99</sup> In questa prospettiva si è rivelata fruttuosa l'analisi della rappresentazione linguistica del silenzio e del suo significato,<sup>100</sup> oltre a quella dei rapporti tra la forma romanzo e l'istanza lirica.<sup>101</sup>

Il presente lavoro di tesi mette a frutto la lettura di questi e di altri contributi biamontiani, che fa interagire con lo studio di alcune delle opere letterarie e filosofiche di riferimento per Biamonti. A questo proposito è stata fondamentale la possibilità di consultare la biblioteca dell'autore a San Biagio della Cima e, di conseguenza, di verificare la presenza di alcuni libri, che non di rado offrono annotazioni e segni di lettura. In queste ricerche si è potuto contare anche sulla disponibilità di Matteo Navone, che sta ultimando la catalogazione della biblioteca biamontiana e che ha condiviso con noi il suo lavoro.<sup>102</sup>

La frequentazione di Casa Biamonti ha permesso, inoltre, di avere accesso agli archivi: la presente tesi dedica grande attenzione allo studio dei testi critici e d'occasione di Biamonti (alcuni dei quali non sono stati raccolti nei volumi già menzionati), così come allo spoglio delle interviste, il cui *corpus* conosciuto si considera per la prima volta nella sua interezza. Con l'accordo dell'Associazione "Amici di Francesco Biamonti", si è avuto anche modo di consultare i materiali autografi dello scrittore: le lettere e i dattiloscritti dei romanzi.

Infine, la ricerca si è potuta giovare del continuo dialogo e confronto sia con alcuni studiosi biamontiani, come Simona Morando, Claudio Panella, Gian Luca Picconi, Paolo Zublena, Mauro Bico, sia con alcuni membri dell'Associazione "Amici di Francesco Biamonti", che conobbero lo scrittore e che ne conservano il ricordo. In particolare, informazioni importanti sono venute da parte del presidente dell'Associazione, Corrado Ramella, e da parte di Gian Carlo Biamonti, recentemente scomparso, che è stato per anni un gentile e dinamico organizzatore di eventi e di incontri dedicati alla memoria del fratello.

Il corpo principale della tesi si articola in tre grandi parti. Ciascuna è divisa in tre sezioni e ogni sezione è suddivisa in tre capitoli. La prima parte, *La frontiera della storia*, esplora la rappresentazione dello spazio romanzesco, nelle sue implicazioni storiche e culturali.

La prima sezione, *L'entroterra immaginario*, si concentra sul territorio del Ponente ligure, esplorando i processi di appropriazione e di (ri)descrizione a cui Biamonti sottopone la propria terra. In particolare, nel primo capitolo si propone una dettagliata rassegna di tutti i toponimi liguri dei romanzi, con l'intenzione di tracciare il confine tra realtà e finzione, di capire in che modo lo spazio reale sia trasformato dall'autore nello spazio narrativo. Il secondo capitolo allarga l'indagine alla rappresentazione del mondo contadino e rurale dell'entroterra, interpretata attraverso la definizione di "luogo antropologico" data da Marc Augé. Si analizzano i rapporti che i personaggi instaurano con il territorio, all'interno di un processo non di conoscenza, ma di "riconoscimento" dello spazio. Nel terzo capitolo si studia il passaggio successivo, personale e filosofico-letterario, che coinvolge l'immagine della Liguria interna: sfruttando la riflessione di Roland Barthes sul mito, si mostra come Biamonti, attraverso una serie di letture e di suggestioni letterarie, faccia dell'entroterra la zona di una più ampia regione mediterranea e costruisca il mito della "civiltà dell'ulivo".

La seconda sezione, *Geografie dell'"altrove"*, si articola in modo speculare alla prima, prendendo però come oggetto di analisi l'"altrove", verso cui corre l'immaginazione dei personaggi e dell'autore. Il primo capitolo ripercorre così i luoghi dei romanzi, nominati o teatro dell'azione romanzesca, che non si trovano nel Ponente ligure, distribuendoli sulla carta geografica. Nei due capitoli successivi si affrontano altri due aspetti, legati all'"altrove", della "mitologia" biamontiana. In particolare, il secondo capitolo è dedicato al rapporto con la Francia, studiato, anche sulla scorta del saggio di Enrico Fenzi, a partire dal legame storico che gli abitanti del Ponente ligure hanno intrattenuto per secoli con lo Stato francese, in cui emigravano stagionalmente o definitivamente. Il terzo capitolo si interroga, invece, sul mito provenzale, che si colloca su un piano distinto rispetto a quello francese: attraverso l'analisi dell'uso della lingua provenzale e di alcuni materiali libreschi presenti in casa Biamonti, si analizza l'immagine della Provenza nei romanzi e il suo significato.

Infine, la terza sezione, *L'inferno della Storia*, si propone di studiare quelle zone di tensione, tra il “qui” e l’“altrove”, che caratterizzano la geografia biamontiana, con lo scopo di mostrare il modo in cui si articola, nei romanzi, il concetto di frontiera in una prospettiva geopolitico-storica. Il primo capitolo si concentra sulla frontiera “interna”, orizzontale, che, per Biamonti, divide in due la stessa Liguria: da un lato si ha un entroterra in abbandono, il cui territorio ancora resiste nelle zone più impervie, dall’altro lato la costa cementificata, simbolo di progresso e distruzione. Nel secondo capitolo la frontiera al centro dell’indagine è quella politica tra Italia e Francia. Si analizza così il modo in cui Biamonti dà voce alla storia, passata e presente, del confine italo-francese. In questa indagine diventa fondamentale il tema dei passaggi clandestini, che hanno trasformato la zona frontaliere in uno scenario di morte. L’ultimo capitolo allarga l’orizzonte di studio, prendendo in considerazione un’altra “frontiera”, il Mediterraneo, e analizza, di conseguenza, la riflessione di Biamonti sull’Europa e sulla sua crisi, politica e culturale, di fronte alle nuove sfide di fine millennio.

La seconda parte della tesi, *Le radici dell’esistenza*, affronta la visione biamontiana della realtà umana e la sua rappresentazione nei romanzi. Lo studio è condotto tenendo presenti alcuni testi filosofici su cui si era formato l’autore, a partire da *L’être et le néant* di Jean-Paul Sartre.

La prima sezione, «*Sotto il cielo delle lontananze*», imposta il discorso, studiando alcuni aspetti centrali nella definizione delle figure romanzesche. In particolare, il primo capitolo si sofferma sullo schema dei personaggi nei vari romanzi. Si dà poi spazio allo studio del movimento dei personaggi, che prende la forma di un continuo vagabondare, di cui si comincia ad analizzare il significato esistenziale. L’indagine filosofica prosegue nel secondo capitolo, in cui, sulla scorta del testo sartriano e di altre opere, si indagano alcuni punti fermi della condizione esistenziale proiettata da Biamonti nei protagonisti: l’auto-interrogazione, il dubbio, la libertà e l’angoscia. Infine, il terzo capitolo approfondisce, sempre in termini filosofici, il rapporto che gli uomini e le donne biamontiani intrattengono con sé stessi e con il mondo, all’insegna dell’“estraneità”. Si discute il concetto di *trascendenza* sartriana, attraverso cui si interpreta la tensione radicamento/viaggio che percorre tutti i romanzi.

La seconda sezione, *Fluire e rifluire nel tempo*, affronta la questione del tempo e della temporalità, in riferimento alla realtà umana descritta. Il primo capitolo studia



dapprima la rappresentazione della varie fasi dell'esistenza nei romanzi (infanzia, giovinezza, età adulta e vecchiaia), per poi analizzare il rapporto tra le generazioni, anche in una prospettiva storica, che Biamonti tesse nei vari libri. Diventa importante, in questo contesto, lo studio di *RG*, che si prende quale punto di partenza per una riflessione sulle tensioni generazionali. Il secondo capitolo privilegia un'analisi filosofica della temporalità, condotta attraverso la speculazione di Bergson e di Sartre. Evidenziato il quadro teorico di riferimento, si affronta nello specifico il ruolo della memoria all'interno dei romanzi e la sua concezione da parte dell'autore. Il terzo capitolo si sofferma, infine, sull'esperienza della morte e del suicidio: si evidenzia l'influenza su Biamonti del pensiero di alcuni filosofi per poi analizzare più nel dettaglio il modo in cui questa tematica si articola nei libri.

Dimostrata la tragicità, per Biamonti, della condizione umana, da un punto di vista storico ed esistenziale, la terza sezione, *La ricerca del fondamentale*, si propone di indagare, in ultima istanza, la resistenza messa in atto dai personaggi biamontiani per salvare o conservare la propria umanità. Il primo capitolo si concentra sui rapporti tra uomo e donna. Si studiano così le varie figure femminili nei romanzi, per poi esplorare il ruolo a cui è chiamata la donna nei romanzi e il processo di trasfigurazione a cui è sottoposta dai protagonisti maschili. Il secondo capitolo prende invece in esame, più in generale, il rapporto con l'altro. In particolare, si analizza l'importanza dei valori di pietà e di solidarietà, a cui i personaggi biamontiani, pur nella loro solitudine e nel loro solipsismo, non vogliono rinunciare. A partire da questa trattazione si definisce lo statuto eroico di tali personaggi. Il discorso prosegue nel terzo capitolo: diventa centrale il concetto di «uomo fondamentale», che lo scrittore desume da Malraux e che rielabora nella ricerca di un'eternità «umana e naturale» da contrapporre alla Storia distruttrice e a cui affidare la propria speranza.

La terza parte della tesi, *La casta semplicità*, affronta lo studio stilistico della scrittura biamontiana, con l'intento di evidenziare i punti centrali della poetica che la sostiene e la informa.

Nella prima sezione, *Lo spartito testuale*, l'analisi della testualità si sviluppa intorno alla nozione di ritmo, esplorata, anche sulla base delle dichiarazioni dell'autore, in varie direzioni. In particolare, il primo capitolo introduce l'argomento, analizzando il concetto di «riscrittura», innanzitutto mentale, che caratterizza la pratica scrittoria di

Biamonti e il suo modo di appropriarsi dei testi degli autori più amati. Si ha così l'occasione di studiare il funzionamento dei meccanismi intertestuali all'interno dei romanzi. Il secondo capitolo dà un quadro teorico di riferimento sul ritmo e ne indaga la declinazione macro-testuale, studiando la struttura dei romanzi e la loro articolazione in capitoli e paragrafi. Le nozioni di *ordine* e di *durata*, formulate da Gérard Genette, sono qui utilizzate e applicate all'analisi dei testi. Il terzo capitolo approfondisce lo studio del ritmo, prendendo in considerazione la testualità e la micro-testualità. Attraverso gli strumenti elaborati da Gian Luigi Beccaria, si studia la disposizione delle unità melodiche e delle progressioni accentuative in alcuni brani. Al contempo, si propone un'analisi sull'uso delle figure di disposizione e di suono che possa mostrare il lavoro biamontiano intorno alla musicalità e alla ritmica testuale.

La seconda sezione, *Le rive del silenzio*, affronta la concezione del linguaggio, analizzando una delle questioni più significative della poetica di Biamonti: il silenzio. Il primo capitolo indaga il retroterra teorico della riflessione biamontiana sulla parola poetica e letteraria, ripercorrendo il pensiero di alcuni filosofi e scrittori: Heidegger, Merleau-Ponty, Blanchot. Nel secondo capitolo si avvia lo studio della rappresentazione del silenzio nei romanzi, un silenzio che è innanzitutto quello della natura e quello degli uomini. Si esaminano così le varie strategie utilizzate da Biamonti nella creazione di personaggi silenziosi, reticenti, chiusi nella propria volontà di tacere. Infine, l'ultimo capitolo prosegue l'indagine sul silenzio in una prospettiva strutturale e narratologica, studiando le ellissi grammaticali e le reticenze che contraddistinguono la prosa dello scrittore ligure. Riprendendo nuovamente gli studi di Genette, si discutono le questioni della focalizzazione e dell'"eclissi del narratore".

Infine, l'ultima sezione, *L'epifania delle cose*, studia, anche sulla base dei risultati acquisiti nelle sezioni precedenti, la questione del lirismo e dell'immaginazione, attraverso cui si ha l'intenzione di definire la poetica di Biamonti. Nel primo capitolo si mettono in luce, innanzitutto, due prospettive in cui il concetto di lirismo si sviluppa nella scrittura biamontiana e su cui ha, almeno in parte, insistito la critica: quella storico-letteraria e quella narratologica. Attraverso le dichiarazioni dello scrittore sull'origine della scrittura, il secondo capitolo porta ad approfondire l'analisi in un quadro fenomenologico: il rapporto "lirico" che lo scrittore deve instaurare con il mondo è così studiato alla luce della speculazione di Merleau-Ponty sulla percezione e

sulla coscienza. L'ultimo capitolo conclude il discorso sulla poetica. Il lirismo "fenomenologico" di Biamonti è interpretato in ultima analisi attraverso la teoria dell'"immaginazione della materia" di Gaston Bachelard: si dimostra la conoscenza da parte di Biamonti di tale teoria e l'intenzionalità dello scrittore di creare una tetralogia narrativa basata sui quattro elementi bachelardiani, ossia la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco.

---

<sup>1</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50). La dichiarazione continua in questo modo: «Si fa della letteratura perché non si è contenti della propria vita. Scriva che non si sa nulla. Che sono stato abbandonato da degli zingari di passaggio. Che sono un autodidatta. Che ho fatto le scuole dei preti di Don Bosco, che almeno insegnavano bene il latino. Erano le più vicine al mio paese e se ci fosse stata una scuola di orologiai, avrei fatto quella. Scriva che non credo alle biografie. Sono anch'io per un'interpretazione proustiana del libro. Anche le biografie di Sainte-Beuve, del resto, erano biografie per modo di dire».

<sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Maia. Laus vitae*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, 5 voll., Mondadori, Milano 1964, p. 26.

<sup>3</sup> E. Montale, *Per finire*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 520: «Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere / ed è già troppo vivere in percentuale. / Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose».

<sup>4</sup> *Bia. int.* Oberti (1998): «Montale ha scritto di aver vissuto al cinque per cento. Io ancora meno. Penso a un tre per cento, ma è una valutazione per eccesso. Trascorro la mia vita in campagna, lavoro nel mio uliveto, in un piccolo bosco. Giro per la costa italiana e francese (di recente sono stato in Bretagna a un festival letterario) e scrivo, di preferenza di notte». Cfr. anche *Bia. int.* Falcolini (1997: 8): «Non ho vita. Montale diceva che viveva al cinque per cento, io vivo al due per cento. Sì, abbiamo tutti una vita, ma la vita non ha senso»

<sup>5</sup> V. Coletti, *Introduzione*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 9. Biamonti è diventato davvero un personaggio di un romanzo: cfr. E. Ferrari, *Fransé*, Casagrande, Bellinzona 2005. Da un punto di vista critico si veda C. Panella, *Fransé e gli altri: di come può accadere che uno scrittore diventi personaggio*, in A. M. Morace e A. Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno internazionale di Studi MOD-Società italiana (Sassari, 12-15 giugno 2013), ETS, Pisa 2016, pp. 71-84.

<sup>6</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17). Nel 1996, alla domanda di un ragazzo «Ha avuto un'infanzia e una giovinezza serene?», lo scrittore rispose: «Serena? Come si fa a dire serena l'infanzia, è un'età da abolire ed anche la giovinezza... «oisive jeunesse, / tout le temps servile, / par délicatesse / je perdais ma vie», da *Bia. int.* Improta (1996).

<sup>7</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 21): «La mia è stata un'infanzia di evasione, di trasognamento, scandita sugli elementi del paesaggio. In questa infanzia povera e umiliata – perché l'infanzia è sempre umiliata, come diceva Rimbaud – io trovavo una specie di mondo individuale, profondo, nella contemplazione del paesaggio, di certe vallette, di certi squarci di azzurro che si profilavano sulle rocce; un'infanzia incantata (per reazione alla miseria e all'umiliazione) dagli elementi che si potevano raccogliere nei movimenti del cielo e delle nuvole, nel trascorrere delle ore». Riflessioni simili si leggono anche in *Bia. int.* Viale (1995).

<sup>8</sup> *Bia. int.* Cassini (1994): «Quando ero bambino andavo per le mulattiere della mia terra, la Liguria, sul dorso dell'asino di mio padre, e quell'asino era lentissimo. Io passavo il tempo mormorando dentro di me delle parole, poi coppie di parole, poi frasi. Finché non ho capito che ciò che stavo facendo era scrivere, e quello scrivere mi consolava».

<sup>9</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46): «Mio padre, che era impiegato di banca, voleva fare di me un contabile bancario. Io pensavo che era meglio andare in prigione. Così avrei potuto scrivere in pace. Mi mandarono a scuola dai "boschini", che poi sarebbero i salesiani. Io li chiamo così per via del loro capo, Don Bosco. I "boschini" odiavano la cultura. Ammettevano solo la preghiera e il gioco. Io odiavo giocare. Cominciai a leggere Sofocle. Solo un prete, che si era fatto prete per una delusione d'amore, ogni tanto prorompeva in empiti musicali classici e declamava Carducci. L'unico buon ricordo che ho è di questo pazzoide. Gli altri, un grigiore. Ci facevano studiare le poesie sulla Madonna fatte da loro».

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 47: «Avevo bisogno di soldi per fare qualche viaggetto, per l'eros. A quel tempo, nel primo [sic] dopoguerra, non era facile vivere. Dunque sono entrato in banca, ma ho resistito un giorno e mezzo. Sono passate due ragazze danesi e mi hanno detto: perché non vieni in Francia con noi? Mi son fatto dare i due giorni di paga dal direttore e sono partito. Pensavo: alla peggio mi faccio mettere in galera, così

leggo e scrivo senza essere disturbato. Ma non sono riuscito a commettere un crimine senza far male a nessuno. Anche se agognavo fare del male, perché tutti avevamo questa idea luciferina del male».

<sup>11</sup> *Bia. int.* Quattrini (2001): «*Qual è il primo libro che l'ha colpita? / I fiori del male* di Baudelaire, comprato su una bancarella di Mentone. Avrò avuto quindici o sedici anni e da quel momento ho iniziato a leggere molto. Da Baudelaire ai simbolisti e ai surrealisti, il passo è breve». Oppure si veda *Bia. int.* Mallone (2001: 53): «Ho trovato su una bancarella, quand'ero adolescente, *Les fleurs du mal*. Ho cominciato con Baudelaire – avevo sedici anni – con il simbolismo francese». Tuttavia, dirà anche di aver trovato il libro su una bancarella a Sanremo. Anche *Bia. int.* Marongiu (1999).

<sup>12</sup> *Ibidem*: «Je lisais la poésie, les romans, la philosophie. T.S. Eliot, René Char, Camus, Julien Gracq. Je me suis pris d'une passion pour la phénoménologie et l'existentialisme, j'ai lu tout Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty. J'ai aimé beaucoup Bergson, auquel je suis arrivé en lisant Proust. Dans mon village, il n'y avait pas beaucoup plus que les écoles primaires, et rien d'autre à faire que lire. Je suis complètement autodidacte, avec toutes les qualités et les défauts».

<sup>13</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 7-27.

<sup>14</sup> *Bia. racc.* (1951). Su cui si veda la testimonianza di A. Maccario, *Esordio di Biamonti narratore*, in «U berriùn», II, 2, 2003, pp. 51-52: «Nei tardi anni Quaranta, abitava in via Cavour e dava spesso da leggere agli amici più fidati gli abbozzi delle sue prime “produzioni”: poi se ne discuteva, con altri studenti, durante i vagabondaggi notturne per le strade della nostra città. / Tant'è che nel 1951, quando i giornalisti operanti a Ventimiglia vennero incaricati di predisporre un “numero unico” per il lancio della rinascente Battaglia dei Fiori, proposero a Biamonti di redigere una “novella” su questo tema. / Accettò e presto fece avere *Serenità tra i fiori*: titolo del suo racconto che apparve nella terza delle quattro pagine della pubblicazione, distribuita gratuitamente alle migliaia di spettatori partecipanti alla festa svoltasi domenica 20 maggio di quell'anno».

<sup>15</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 59).

<sup>16</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 8.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Bia. scr.* (1994a: 161).

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 162-163: «Io ero allora – come tutti gli stupidi del mio tempo – diventato sartriano e lei, Sartre, non lo accettava per niente. Poi ho capito che aveva ragione: Sartre è un predicatore furibondo, non ha l'onestà della poesia interiore. Partiva da delle premesse per fare delle dimostrazioni. Invece lei amava molto Camus, perché in Camus sentiva il rovello di un'anima ferita, anche se le sue conclusioni erano tragiche e disperate, più disperate ancora di quelle di Sartre, ne *Il mito di Sisifo*, ne *Lo straniero*, ne *L'homme révolté*. Però sentiva questo accento e tono della pura, grande spiritualità, della grande onestà intellettuale.». Sempre su Maria Pia Pazielli, cfr. *Bia. int.* Camponovo (1995: 133): «La signora Pazielli era una vera direttrice di coscienza, aveva il senso del valore letterario poetico dei libri. Era una bibliotecaria ideale. Avevo già letto Baudelaire, Rimbaud, i simbolisti francesi. Ma lei mi ha fatto leggere i filosofi cristiani francesi come Maritain, Gabriel Marcel, amava anche molto Bernanos, spingeva certi scrittori dalla voce interiore». Dall'intervento su Maria Pia Pazielli emerge la consapevolezza di una giovinezza disperatissima; come ha scritto Olga Villa, dopo aver intervistato lo scrittore (*Bia. int.* Villa, 1996: 154): «Biamonti sostiene di aver vissuto una gioventù come «una condizione disperatissima, un'età di grandi dolori e grandi inquietudini» durante la quale si vorrebbe l'assoluto e non si ha che il relativo, si vorrebbe l'eternità, ma si è nel temporale, ed ama, a questo proposito, citare il poeta Paul Nizan, il quale scriveva: “Avevamo vent'anni e non permetteremo a nessuno di dire che eravamo felici”. Biamonti sostiene, infatti, che a vent'anni le tentazioni più forti siano quella del suicidio, dello sparire o del morire per qualche cosa poiché in gioventù si è ammalati di romanticismo e si vagheggiano dei valori assoluti, mentre con l'età adulta si impara a relativizzare».

<sup>20</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 53): «Io andavo quotidianamente a Mentone, dove c'era una libreria, appassionata di letteratura, che teneva tutto. Leggevo “Combat”, che era un giornale al quale collaborava

---

Camus e Camus era un grande ammiratore di Char. Ogni tanto ne parlava ed io, allora, ho comprato i suoi libri di poesia, *Les feuilletts d'Hypnos, Le poème pulvérisé*».

<sup>21</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> *Bia. racc.* (1956).

<sup>23</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 59).

<sup>24</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 15.

<sup>25</sup> E. Morlotti, *Mistero di rocce per Francesco Biamonti* [1991], in *EM* (65).

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 65-66: «Mi parlava dei suoi amati poeti, Montale e soprattutto Sbarbaro, di cui mi recitava spesso i versi a memoria. Ma ancor di più mi fece scoprire molti autori francesi, con cui aveva grande familiarità: dai grandi, Proust e Gide, ai più giovani, scrittori e poeti. Era informatissimo, anche perché si recava spesso a Nizza in una grande libreria dove si aggiornava continuamente sulle novità. Si discuteva, naturalmente, anche di pittura, sebbene lui non mi ponesse mai domande specifiche sul mio lavoro. Ci si confessava semplicemente le comuni predilezioni, per Bonnard, ad esempio, o per Cézanne, in cui pure lui riconosceva un fondo sotterraneo di religiosità».

<sup>27</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50).

<sup>28</sup> *Bia. int.* Apollonia (2001).

<sup>29</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 51). Francesco Improta (*Nota bio-bibliografica su Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, Philobiblon, Ventimiglia 2003, pp. 187-189) scrive che Biamonti fu bibliotecario a Ventimiglia dal 1956 al 1964. L'affermazione è messa in dubbio in C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 15, n. 40.

<sup>30</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 132).

<sup>31</sup> Biamonti ipotizzerà poi anche il titolo *Il testimone inumano*, cfr. C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 17, n. 47.

<sup>32</sup> *Bia. racc.* (1960).

<sup>33</sup> E. Morlotti, *Mistero di rocce...*, cit., p. 66: «Mi disse che da tempo aveva pronto un romanzo, di cui non ricordo più il titolo, che non riusciva proprio a far pubblicare. Sicché gli dissi di darlo a me, che avrei provato io a farlo leggere a qualche mio amico letterato di Milano. Il dattiloscritto girò per un anno negli uffici di varie case editrici, ma invano [...] ricordo ad esempio che Dante Isella, cui era molto piaciuto, me ne aveva assicurata la pubblicazione. Invece niente. Con mia sorpresa lui ne fu quasi contento, confessandomi che nel frattempo quel libro l'aveva completamente rivisto e modificato».

<sup>34</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 18.

<sup>35</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991): «Ho ancora nel cassetto un libro che era piaciuto molto a Vittorini, ma che non si sono mai deciso a pubblicare perché me ne sono disamorato. Il fatto è che me ne andavo un po' in giro per il mondo cercando di vivere. Chi può vive, chi non può scrive».

<sup>36</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999): «A 25 ans, j'étais probablement trop jeune, j'ai envoyé un roman à Vittorini. Les choses se sont mal passées. Il m'a demandé de le simplifier, de changer la fin, de la faire moins pessimiste. J'ai laissé tomber».

<sup>37</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 59): «Di *Colpo di grazia* non vale la pena parlare». Si veda anche *Bia. int.* Troiano (1983): «Sì. Nel cassetto io conservo un vecchio libro, un libro però molto diverso da questo [*L'angelo di Avrigue*], è un racconto fatto tutto di monologhi interiori, che non ho giudicato fruibile dal pubblico».

<sup>38</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 19.

<sup>39</sup> A. Oliva, «*L'avventura della poesia francese*», in «il Giornale» dell'Unione Culturale Democratica, II, 5, 1961, p. 5, cit. da C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 21.

<sup>40</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 51).

<sup>41</sup> *Bia. scr.* (1961).

<sup>42</sup> *Bia. arte* (1972a).

<sup>43</sup> *Bia. scr.* (1976).

<sup>44</sup> *Bia. int.* Quaranta (1994).

---

<sup>45</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47): «Ha viaggiato a lungo, soprattutto in Spagna e in Francia. Una volta è arrivato fino a Tangeri, in Marocco, ha percorso la costa nordafricana fino in Tunisia. «Ma l’Africa non mi piace. Troppo violenta. Fuori dall’Europa mi sento spaesato».

<sup>46</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998).

<sup>47</sup> S. Seborga, *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965*, inedito, p. 49, cit. da C. Panella, *Prima dell’Angelo...*, cit., p. 26.

<sup>48</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999): «Pendant vingt ans, je n’ai pu écrire une ligne de roman. J’ai fait de la critique d’art, j’ai même fait paraître un livre, *l’Existence et le temps dans la peinture informelle*. Mais ma voie était d’écrire des romans, des atmosphères, des états d’âme».

<sup>49</sup> Cfr. M. Navone, «*fredde oasi*» e «*sporchi paradisi*»: un abbozzo di romanzo inedito, in *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 29-45.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>51</sup> S. Morando, *Il primo volo dell’angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (7-8): «Il *Romanzo di Gregorio* è un testo compiuto, dicevo, ma poi abbandonato, scritto lungo gli anni Settanta: le agende e i taccuini che gravitano intorno ad esso, circa una ventina (numero abbastanza imponente pensando che 65 sono in totale), non hanno datazioni, ma un’agenda, dell’Italsider, è senz’altro del 1978 e a volte, con un po’ di fortuna, si possono trovare tra le pagine biglietti datati e cartoline: quelli che ci sono vanno dal Natale 1970 al 1978 circa, e lasciano percepire che vi fu una grande intensificazione del lavoro intorno al 1974-76. Se pensiamo che Italo Calvino lesse la prima redazione dell’*Angelo di Avrigue* nel 1981 (la lettera famosa indirizzata a Biamonti è datata 21 ottobre 1981), possiamo considerare che le stesure molteplici del libro d’esordio, scaturite come un colpo d’ala, occuparono ragionevolmente gli anni tra il 1977-1978 e appunto il 1981». Si rimanda naturalmente a questo saggio per i rapporti tra la trama di *RG* e quella di *AA*.

<sup>52</sup> N. Orenco, *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*, in «La Stampa», 10 luglio 2003, p. 12. Il ricordo, meno articolato, è già in Id., *Contrabbandiere di parole nei cieli di Cézanne*, in «L’Indice», maggio 1991, p. 22; e poi in Id., *Biamonti un vento fra le mimose*, in «La Stampa», 18 ottobre 2001, p. 31.

<sup>53</sup> Su questa risposta, cfr. *Bia. int.* Mola (1994): «Calvino è stato il massimo. Quando la Einaudi mi ha scritto che c’era di mezzo lui mi sono detto: “ahi ahi!” perché sapevo che era severissimo. Invece ho ricevuto una lettera che è stata anche pubblicata dove diceva tra l’altro: “Mi trovo di fronte a uno scrittore nuovo e inaspettato. Grazie per la piacevole lettura”. È stato di una gentilezza fraterna». Cfr. l’inizio della lettera di Calvino, *Bia. lett.* Calvino (1981a): «Caro Signor Biamonti, / Nico Orenco mi ha dato il manoscritto del Suo romanzo *L’angelo di Avrigue*. L’ho letto con molto interesse, contento di trovare una personalità di scrittore nuova e inattesa».

<sup>54</sup> *Bia. lett.* Calvino (1982a).

<sup>55</sup> *Bia. int.* Villa (1996: 156-157): «[il testo è dell’intervistatrice] Ispirato dalla cornice naturale, tra Italia e Francia, immersa nella luce e nel vento, Biamonti scrive *L’angelo di Avrigue* e, dietro suggerimento di Nico Orenco, ne invia il manoscritto a tre prestigiosi editori: Garzanti, Mondadori ed Einaudi. Il primo a rispondere è Italo Calvino, lettore presso la casa editrice Einaudi, attraverso una bellissima lettera di quattro facciate manoscritte che verrà pubblicata ne *I libri degli altri*. Anche le altre due case editrici rispondono positivamente al Biamonti attraverso i rispettivi lettori: Guido Davico Bonino per la Mondadori e Gina Lagorio per la Garzanti, ma Biamonti sceglie di collaborare con l’Einaudi anche per la lettera di Calvino [...]»; e *Bia. int.* Boni (1998: 93): «Avevo mandato il manoscritto de *L’angelo di Avrigue* a tre editori: Einaudi, Mondadori e Garzanti. Il primo a rispondermi fu Calvino [...] e subito scelsi Calvino. Anche se il romanzo, in rapida successione, fu poi accettato sia da Mondadori che da Garzanti: che si irritarono, tra l’altro, per il fatto che avessi deciso di ritirarlo».

<sup>56</sup> *Bia. int.* Troiano (1991). Cfr. anche *Bia. int.* Vaccari (1994): «Ci pensavo sempre, ma, sa? “Volarono anni brevi come giorni”. Rimandavo di continuo. Intanto non avevo né arte né parte, non sapevo come vivere. Poi ho fatto una piantagione di mimose: allora ho avuto un po’ più di tempo, e ho cominciato. A tanti non va bene. Io sono stato fortunato, via». Un’altra dichiarazione importante si legge

---

in *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46): «Perché lo scrivere è frutto di una ruminazione, un rimuginio continuo. Tutto un mondo interiore che uno si crea, degli stilemi che sedimentano nella memoria. Quando uno si mette a scrivere, se li trova già pronti. Io ci pensavo da tanto tempo, solo che rinviavo, non mi trovavo in condizioni di tranquillità. Dovevo darmi da fare per sopravvivere».

<sup>57</sup> *Bia. int.* Viale (1995): «Non avevo mai pensato di organizzare in volume la mia scrittura. Intorno avevo una situazione difficile, disperatissima. Oltre a una certa sfiducia in me stesso e nella possibilità di costruire un mondo organico attorno alle sensazioni e alle vicende. Forse si è trattato di senso di colpa, il senso di aver sprecato la vita, che mi ha portato a scrivere. È stata una lunga sfida all'azzardo e anche un caso: volevo circoscrivere certi fatti, certe sensazioni e verificare se il mio modo di vedere il mondo poteva "tenere" sulla pagina. Gli stilemi erano già pronti nella memoria, infatti scrivere è stato quasi spontaneo. Ho cominciato tardi a dare organicità, è vero, e ho sbagliato. Ma scrivere è un'appendice del vivere e la scrittura mangia la vita»; una dichiarazione simile si legge in *Bia. int.* Dirosa (1995: 7): «Non avevo mai pensato di scrivere libri organici, perché intanto avevo una situazione di vita difficile, disperatissima, poi una certa sfiducia in me stesso. Non so perché, non si mai perché, cominciai a un certo momento a organizzare le pagine; forse era un senso di colpa, senso di aver sprecato la vita, una sfida contro l'azzardo. Volevo vedere se sulla pagina poteva tenere il mio modo di vedere il mondo, gli stilemi che mi ero preparato nella memoria, e mi è venuto quasi spontaneo scrivere. Sì, ho cominciato tardi, è vero, ho sbagliato». Cfr. anche *Bia. int.* Camponovo (1995: 132): «Prima mi occupavo di critica d'arte, scrivevo per gli amici pittori. Poi, mi sono accorto che potevo fare un romanzo. Ma ho impiegato molto tempo. Non avevo premura».

<sup>58</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999): «C'est tout à fait vrai que, pour vivre, j'ai cultivé des mimosas. La culture du mimosa ne demande pas trop de temps. Il faut faire attention les premières années, puis les mimosas poussent toute seule, il faut juste les arroser s'il y a une trop grande sécheresse. C'est un travail qui laisse beaucoup de temps libre pour voyager, pour lire».

<sup>59</sup> *Bia. int.* Codacchi-Pisanelli (1998): «Un tempo vivevo di mimose, mimose e "eucalyptus populifolia", quelli che hanno le foglie rotonde simili ai pioppi. Avevo settecento piante di mimose, da quelle che fioriscono in novembre a quelle di maggio, poi il gelo dell'85 le ha distrutte quasi tutte – devo dire con mio grande sollievo, perché abbandonarle mi rincresceva ma scrivere non mi lasciava più il tempo di coltivarle. Ho fatto finta di soffrire quando sono morte per il gelo, ma in fondo ero contento». Cfr. anche *Bia. int.* Sereni (1991): «Adesso lo faccio con meno passione di una volta. Il grande gelo del 1985 distrusse metà delle piante. Ho dovuto ripiantare solo la Mirandole e la Gauloise, che sono le specie più resistenti»; e *Bia. int.* Camponovo (1995: 132): «In teoria le ho ancora, ma non ci vado mai. Vado a innaffiare un po' d'estate. Prima avevo 800 piante, poi con il gelo dell'85 molte sono morte. Adesso sono 250-300...». D'altronde, come ha ricordato più volte lo stesso autore, la predilezione di Biamonti per i fiori non andava certamente alla mimosa, ma ad altre piante, come il mandorlo, il pesco o lo stesso ulivo. Cfr. *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46-47): «Avevo provato con le Clair de lune a pallini piccoli, raffinate ma troppo delicate. Il gelo dell'85 se l'è portate via. Allora ho piantato Gauloise e Mirandole, più rudi e vigorose. Cominciano a fiorire già nell'autunno. Ma non le amo. Sono un po' chiassose. Non hanno il mistero che ha il fiore del mandorlo o del pesco. In certi quadri sono bellissime, come in Bonnard. Ma Van Gogh non le avrebbe mai dipinte, perché non hanno drammaticità»; e anche *Bia. int.* Mola (1994): «Poi ho coltivato le mimose per sopravvivere. Sono bellissime le dice? No, per me sono gessose, senza tenebre. Adesso però le coltiva mio fratello come la vite e gli ulivi. Io non ne ho più voglia».

<sup>60</sup> *Bia. int.* Troiano (1991).

<sup>61</sup> *Bia. racc.* (1989).

<sup>62</sup> *Bia. int.* Sereni (1991).

<sup>63</sup> D'altronde, le idee dello scrittore erano abbastanza chiare sul ruolo di quest'ultima. Cfr. *ibidem*: «La televisione, sia di destra che di sinistra, è spazzatura. I mezzibusti sono gente da Cottolengo, occorrerebbe eliminarli per fare risalire la cultura. La televisione ha abbassato la cultura in modo precipitosissimo».



---

<sup>64</sup> *Bia. racc.* (1991).

<sup>65</sup> *Bia. int.* Mola (1994): «Sapevo che non avrei potuto vincerlo. Perché non sono mai andato alla tv, ai circuiti popolari. Bisogna andare in giro, fare politiche. Poi il mio libro è troppo pessimista. Einaudi me lo ha detto subito. Se lei vuole il grande pubblico, metta il lieto fine».

<sup>66</sup> A questo proposito disse Biamonti, *Bia. int.* Lanteri (1995): «Il Grinzane è un bel premio perché affida il verdetto agli studenti. Ma i miei libri si fanno strada a poco a poco. Molti licei li hanno presi, continuano a scrivermi dei lettori. Sono libri di letteratura che tengono nel tempo, non si consumano sul fatto immediato».

<sup>67</sup> *Bia. int.* Viale (1998b): «Il regista è un perfezionista, faceva girare le stesse scene anche dieci, quindici volte. E gli interpreti, stupefacenti. Per esempio, Amendola nella vita si presenta come una forza naturale, istintiva, scatenata. Quando si cala nella parte del capitano di mare, assume una maschera di tristezza, di consapevolezza dolorosa dell'azione in parte criminosa che sta per compiere... ha una dolente malinconia che mi è piaciuta. Al punto che, quando ho interpretato la mia partecina – il contadino che incontra quando torna al paese – ho detto la mia piccola battuta e mi sono sentito a disagio, di fronte alla forza dolorosa che ho letto nel suo sguardo».

<sup>68</sup> *Bia. int.* Apollonia (2001).

<sup>69</sup> *Bia. racc.* (1995)

<sup>70</sup> *Bia. racc.* (1997a) e (1997b).

<sup>71</sup> *Bia. int.* Mondo (1998): «Contento sì, mi sembra una conferma che la scrittura può trasmettere emozioni poetiche a tutti. Non è vero che il lettore medio sia sensibile soltanto alla facilità e alla volgarità, diciamo al linguaggio televisivo [...] Provo stupefazione e mi sento gravato di ulteriore responsabilità per quello che scriverò».

<sup>72</sup> Su quest'ultimo concorso letterario Biamonti ebbe delle parole dure. Cfr. *Bia. int.* Masino (1998): «La nostra è una civiltà letteraria che ha bisogno dell'immagine e non si capisce più come mai i libri non si facciano strada da soli; con la forza della scrittura, con il passaparola dei lettori. Invece, allo scrittore tocca comparire qua e là. Comunque c'è modo e modo di creare giurie. Ce ne sono di competenti (per esempio quella del Pen Club è composta da gente che ha scritto libri, ha composto musica, ha fatto pittura...), ma quella del Campiello! La chiamano popolare: calciatori, cantanti, uno scatolone vuoto senza sostanza. [...] La giuria tecnica, composta da eminenti letterati, mi aveva votato all'unanimità. Poi è intervenuta la giuria popolare, anzi pseudopopolare, che preferisce libri di facilissima lettura oppure non legge nemmeno. A me è capitato tempo fa che un editore di televisione mi dicesse: non ho mai letto un libro in vita mia, adesso ne dovrei leggere cinque. Per favore, dimmi tu chi devo votare. Insomma, una giuria così è una grande sciocchezza. Deluso? Mah, sapevo già come andavano le cose, ne ho avuto la conferma».

<sup>73</sup> *Bia. int.* Viale (1999b). Cfr. anche *Bia. int.* Elkann (1999): «*In Italia la letteratura non conta?* / No, quasi niente. Conta molto di più in Francia. / *Lei si sente quindi un incompreso?* / No, sono stato recensito bene da Citati, da mondo ma se non ci si va vivi si viene scartati. Bisogna essere sempre sulla scena e a me questo non piace»; e *Bia. int.* Corradi (1999): «Sono stufo di andare a ricevere premi o onorificenze. D'accordo, il momento in cui devo parlare mi gratifica. Ma poi vorrei sparire. Evitare ricevimenti e cene. [...] / *Odia sempre le conferenze?* / Quando ci sono parlo volentieri. Ma subito dopo vorrei eclissarmi. Non farmi più vedere. Invece non si può. Soffro un po' il rapporto con le persone. Poi ci sono le cene... [...] Quando ci sono mangio. Poi mi pento. Perché si ottenebra il cervello. Diventa pesante e difficile pensare».

<sup>74</sup> Cfr. E. Arnaldi, *La fortuna di Francesco Biamonti in Francia*, tesi di Laurea in Lingue e letterature straniere, Università degli Studi di Genova, 2003-2004.

<sup>75</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 52). In questa intervista Paola Mallone chiese a Biamonti delle sue frequentazioni artistiche francesi: «Sono amico di Bernard Simeone, che è uno dei massimi italianisti; di Maspero, di Manganaro, di Thierry Fabre a Marsiglia e di molti altri».

<sup>76</sup> *Bia. trad. AA* (1990).

<sup>77</sup> *Bia. trad. VL* (1993).

---

<sup>78</sup> *Bia. trad. AM* (1996a).

<sup>79</sup> *Bia. trad. PN* (1999).

<sup>80</sup> *Bia. int.* Elkann (1999): «*Parigi è la sua città d'adozione?* / Sì, anche perché mi hanno sempre trattato bene come scrittore. Per esempio il mio ultimo libro *Le parole la notte* uscito presso le Éditions du Seuil ha avuto recensioni straordinarie su “L’express”, “Le Monde”, “Le Nouvel Observateur” e anche “Libération”». Alla riviste elencate da Biamonti si può aggiungere anche «Le passe muraille».

<sup>81</sup> Un’esperienza che raccontò così a Manuela Camponovo nel giugno del 2000. Cfr. *Bia. int.* Camponovo (2000): «È anche umiliante diventare così un oggetto di analisi... Le prime settimane ero convinto di morire. In Liguria mi davano per spacciato; a Milano, invece, mi hanno operato e mi hanno detto che posso guarire... Ci sono state settimane in cui pensavo al modo meno doloroso di uccidermi...». Oltre che dalle cure e dalla sofferenza, il lavoro di scrittura fu reso più difficile dall’interdizione assoluta dei medici di fumare, a cui però Biamonti non riusciva proprio a rinunciare: cfr. *Ibidem*: «Non riesco a lavorare molto perché non posso fumare, ma non so come non si faccia a fumare... Appena mi sedo a tavolino ne sento la necessità... Il fumo è un rito simbolico, un trasognamento; è una forma di fantasmagoria della realtà, è creare una piccola contemplazione... Ci vorrebbe una forza mentale per opporsi, una preghiera anche... Ma non ho fede... L’oncologo mi ha detto che su 50 tumori, 40 sono di fumatori, e 10 di non fumatori. Però si presume che dieci dei fumatori sarebbero stati colpito lo stesso anche se non avessero fumato... Montale ha sempre fumato, buttava la cenere dietro alle spalle, per non farsene accorgere. I pittori Morandi, Guttuso invece sono morti per il fumo...»

<sup>82</sup> *Bia. racc.* (2000b).

<sup>83</sup> *Bia. trad. S* (2006).

<sup>84</sup> Cfr. D. Oggero, *Il silenzio delle varianti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 117-129; M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L’angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche, in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, pp. 783-803; M. Arnaldi, *Vento largo, evoluzione di una storia. Varianti dell’incipit e dell’explicit*, in «Autografo», 51, 2014, pp. 31-61; ed Ead., *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell’anima*, in *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 72-83.

<sup>85</sup> M. Boselli, *L’Angelo di Avrigue* [1988] e *La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo* [1992], in *Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, «Nuova Corrente», XXXIX, 109 (gennaio-giugno 1992), pp. 207-240.

<sup>86</sup> T. Pagano, *Le rovine del paesaggio nell’opera di Francesco Biamonti*, in *Scrittori Liguri Verso il Terzo Millennio*, International Seminar, La Spezia, 18 Giugno 2009, pp. 12-20.

<sup>87</sup> C. Panella, *Les paysans déracinés de Francesco Biamonti*, intervento alla giornata di studi *Représentations contemporaines du travail agricole de 1930 à nos jours*, Lyon, 5-8 novembre 2014; e S. Morando, *Il senso della terra. I contadini e il lavoro rurale*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco “letterario” al parco produttivo. L’eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016, pp. 1-16.

<sup>88</sup> M. Bovo-Romoeuf, *L’esprit des lieux dans L’Ange de Avrigue de Francesco Biamonti*, in «Eidolon», 2012, 99, pp. 447-457.

<sup>89</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III, 2000-2001, pp. 61-76.

<sup>90</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006.

<sup>91</sup> Cfr. A. Maccioni, *Sopravvissuti alla corrosione del salino. Biamonti e il Mediterraneo*, in «Amaltea», III, n. 1, marzo 2008, pp. 44-49; T. Pagano, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del ’900», IX, 2009, pp. 87-102; e M. Quaini, *Nel segno del paesaggio: Biamonti, la Liguria, il Mediterraneo*, in *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 131-138.

<sup>92</sup> C. Panella, *Prima dell’Angelo...*, cit., p. 19.

---

<sup>93</sup> Id., *Francesco Biamonti: del «donner à voir» tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», rivista internazionale dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, I, 1, online: <http://www.Between-journal.it/>

<sup>94</sup> G. L. Picconi, “Una nube di tempo materico”. *Biamonti, Morlotti*, in *EM* (7-17).

<sup>95</sup> E. Gioanola, *Lo sguardo pittorico di Biamonti: la luce, gli ulivi, l'altrove*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), “Il silenzio del blu e del verde”. *Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004, pp. 13-18); e P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (83-120).

<sup>96</sup> M. Marengo, *Sguardi letterari sulle “terre di frontiera”: le rappresentazioni delle Alpi sud-occidentali nelle opere di Francesco Biamonti e Jean Giono*, in «Intemelion», 22, 2016, pp. 89-104.

<sup>97</sup> S. Morando, *Francesco Biamonti révolté. Un documento su Camus e le ricadute dell'oggi*, in «Intemelion», in corso di pubblicazione.

<sup>98</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio, cit.*, pp. 131-160.

<sup>99</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), pp. 39-78.

<sup>100</sup> E. Tonani, *Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpuntive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, pp. 423-442.

<sup>101</sup> Il saggio più recente, su questo argomento, è A. Perli, *Il tramonto della luce. Etica e poetica in Biamonti*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 113-129.

<sup>102</sup> Sui libri presenti nella biblioteca dello scrittore si veda anche C. Panella, “Io sono da cancellare”: *memoria e oblio nell'archivio di Francesco Biamonti*, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, tomo III, ETS, Pisa 2013, p. 223-232; e M. Navone, *Libri d'arte nella biblioteca di Francesco Biamonti. Primi sondaggi*, in «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, 2, maggio-agosto 2015, pp. 69-74.



# **LA FRONTIERA DELLA STORIA**

## **PRIMA PARTE**



# 1. L'ENTROTERRA TRA REALE E IMMAGINARIO

## 1.1. RI-PRODURRE, RE-INVENTARE: PER UN APPROCCIO TOPONOMASTICO

L'opera narrativa di Francesco Biamonti presenta un'evidente coerenza interna, data innanzitutto, oltre che dalla scelta stilistica del lirismo, che garantisce una continuità di tono tra i libri e ne modella in strutture simili l'impianto diegetico,<sup>1</sup> da una soluzione spazio-temporale perseguita con indefessa costanza: tutti i romanzi trovano il loro baricentro geografico nei paesi dell'entroterra dell'estremo Ponente ligure,<sup>2</sup> di cui, in una continua dialettica presente-passato, raccontano vicende contemporanee alla loro stesura narrativa.

Si tratta di una constatazione di per sé evidente che occorre però non trascurare. Basti accennare al fatto che questa scelta rimanda allo spazio e al tempo, le due dimensioni del romanzo con cui, secondo Biamonti, ogni scrittore è costretto a confrontarsi: «Il romanzo come genere letterario ha due elementi portanti: lo spazio e il tempo, senza i quali non è concepibile».<sup>3</sup> Tale convinzione teorica lascia senza dubbio intravedere la lezione del *cronotopo* bachtiniano<sup>4</sup> e trova, al contempo, la sua motivazione profonda nella concezione biamontiana della creazione romanzesca. Tuttavia, la scelta concreta di un'ambientazione ligure va messa in relazione, in prima istanza, all'esperienza di Biamonti uomo.

È innegabile, difatti, che la volontà di eleggere il Ponente Ligure a sede deputata della propria narrativa risenta, nello scrittore, di una ragione del tutto personale:

---

<sup>1</sup> Per il "lirismo" biamontiano si veda qui la *Terza parte*, § 3.1., § 3.2. e § 3.3..

<sup>2</sup> Anche *AM*, che nella seconda parte della narrazione conduce il lettore attraverso il Mediterraneo fino alla costa dalmata, trova il suo punto di equilibrio nella terra ligure, nel suo territorio ulivato e terrazzato a cui corre continuamente la memoria del capitano Edoardo durante il viaggio.

<sup>3</sup> *Bia. int.* Viale (1998c); cfr. anche *Bia. int.* Masino (1998).

<sup>4</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, introduzione di Rossana Platone, Einaudi, Torino 2001, pp. 231-405.

Biamonti racconta l'entroterra ponentino, perché ne ha osservato a lungo il territorio, ne ha vissuto la storia, le tradizioni e le trasformazioni, ne ha conosciuto gli uomini e le donne, il presente e il passato. Insomma, lo sceglie perché è la sua terra. La pratica scrittorica non può rinunciare a un'osservazione e a un'esperienza diretta della realtà, oltre che a un legame affettivo-emozionale con essa. Per lo stesso motivo, anche quando conduce i personaggi lontano dall'entroterra ligure, Biamonti li porta in luoghi che normalmente lui stesso ha visitato o a cui si lega il proprio immaginario.

Il legame con il territorio ponentino e con il paese natale, quali punti di partenza per l'invenzione narrativa, non è però un dato che possa isolare e contraddistinguere da solo lo scrittore di San Biagio della Cima. Restando in un ambito regionale – da un punto di vista anagrafico –, è sufficiente, per esempio, menzionare le esperienze dei due maggiori scrittori liguri del Novecento, Eugenio Montale e Italo Calvino.

Entrambi esordirono, rispettivamente nel 1925 con la raccolta *Ossi di seppia* e nel 1947 con il *Sentiero dei nidi di ragno*, all'insegna di una prospettiva ligure, con due opere che avrebbero, nei decenni seguenti, influenzato in profondità la nostra visione dello spazio di questa regione, e non solo. Nel corso della loro carriera, i due autori mantennero sempre la consapevolezza che il paese e il paesaggio natii fossero punti di riferimento imprescindibili e impossibili da cancellare. Nella *Bufera e altro*, Montale lo ricordò nella breve prosa *Dov'era il tennis*: «È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il *suo* paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi».<sup>5</sup>

Per quanto riguarda Calvino, come ha evidenziato la critica, lo scrittore, anche negli anni della maturità, rimase «legato da mille fili al paesaggio e alla terra di Liguria».<sup>6</sup> In un testo capitale come *Dall'opaco*, del 1971, la geografia della terra natia diventa paradigma per esprimere lo sguardo dello scrittore sul mondo, per quell'«affermazione del rovescio, quale possibilità di esperire l'“altrove”»:<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> E. Montale, *Dov'era il tennis* [1956], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 223.

<sup>6</sup> M. Quaini, *La Liguria invisibile*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, vol. XVII di *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a Oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 57.

<sup>7</sup> G. Bertone, *Paesaggio e letteratura: il paradigma ligure*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, cit., p. 156.



[...] il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi e bacchette sul versante di fronte, torna a accorciarsi sul primo piano d'una foglia di nespolo che pende da un ramo qua in mezzo, passa dalla nuvola d'un olivo grigio a una nuvola bianca che naviga in cielo, poi c'è sotto i miei occhi enorme e verde di zolfo una pianta di pomodoro in una castelletto di canne, poi un piccolo tetto di coppi di là dal torrente, da cui si diparte un filare di piante di cachi, con i frutti d'un rosso giallastro che posso contare sui rami anche a questa distanza.<sup>8</sup>

Tuttavia, è un dato di fatto che tanto Montale quanto Calvino si allontanarono, dopo le prime opere, dalla Liguria, percorrendo strade intellettuali nazionali e internazionali. Al contrario, Biamonti compì un percorso in gran parte differente, poiché non si staccò mai, né fisicamente né narrativamente, dall'orizzonte storico e spaziale del suo territorio.

L'ambientazione ligure gli permise sicuramente, tenuto anche conto del suo lirismo, di inserirsi all'interno di una collaudata tradizione poetica, ponendosi quasi come ultimo tratto di quell'ipotetica "linea ligure" difesa in passato da Giorgio Caproni e da alcuni critici, e che trova negli *Ossi montaliani* il pilastro centrale.<sup>9</sup> Lo scrittore sapeva bene che questo territorio, già indagato da altri in una prospettiva filosofico-esistenziale, era altamente funzionale alla propria ricerca: «La Liguria – disse – è il paesaggio metafisico per eccellenza, l'emblema».<sup>10</sup>

Non bisogna però pensare che la Liguria, e in particolare l'estremo Ponente, abbia delle caratteristiche tali da giustificare la scelta biamontiana in modo indipendente dall'esperienza personale. Ciò che conta davvero è il rapporto che l'uomo instaura con

---

<sup>8</sup> I. Calvino, *Dall'opaco* [1971], in Id., *Racconti sparsi ed altri scritti di invenzione*, vol. III di *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di I. Calvino a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 1997, 2ª edizione, pp. 94-95.

<sup>9</sup> Cfr. soprattutto G. Cattanei, *La Liguria e la poesia italiana del Novecento*, Silva, Milano 1966. Il libro è presente nella biblioteca di Biamonti ed è citato in *Bia. scr.* (1976: 64): «[...] lo stesso Cattanei, che ha fatto un grande studio sui contributi ligustici alla poesia e alla letteratura europea del Novecento, dice [...]». Sul rapporto di Biamonti con la "linea ligure" si veda S. Morando, «Una memoria affettiva»: *Biamonti lettore dei poeti liguri in una conferenza del 1976 (e in alcuni postillati)*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 47-62.

<sup>10</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998): «Ma potrà davvero scrivere senza la Liguria? Lei non ama questi posti? / Se li amo? Sono distrutti, logori. E cambiare posto non cambierà niente. Non c'è un posto felice, la mia visione del mondo tiene dappertutto. Anche se la Liguria è il paesaggio metafisico per eccellenza, l'emblema, *La terra desolata* di Eliot».

lo spazio in cui si trova a vivere e la conseguente visione del mondo che ne scaturisce, non il fatto che si tratti o meno della Liguria:

*Dalle sue parole, il suo rapporto (anche professionale) con la natura, il paesaggio in cui vive, sembrano essere meri accidenti...*

Certo, potrei benissimo lavorare sulle coste atlantiche o nel deserto del Sahara. Basta mettere l'uomo in relazione alle cose che lo circondano.<sup>11</sup>

Benché sia un “mero accidente”, l'opzione ligure acquista un carattere necessario, dal momento che lo scrittore non vi si può sottrarre. Ambientare i romanzi in altri luoghi, recidendo *in toto* il rapporto tra i protagonisti, che sono evidenti alter-ego dell'autore, e il Ponente ligure, significa agli occhi di Biamonti tradire la propria esperienza di scrittore. Per questa ragione quella che appare in prima battuta come una scelta è invece una necessità: «Potrei ambientarli [i romanzi] sulla costa atlantica o in qualsiasi altro paese, ma è destino umano abitare un mondo ed il mio mondo è questo». <sup>12</sup> Nel 1998, lo scrittore ribadì tale necessità in maniera più esplicita:

*Perché ha scelto di vivere appartato in un piccolo centro dell'entroterra ligure?*

Non è una scelta ma una necessità. Vorrei vivere sulle coste atlantiche dove il cielo è altissimo. C'è un mondo dove si è destinati a vivere e un mondo che si sogna. Il romanzo è a metà strada.<sup>13</sup>

A queste ultime riflessioni si lega anche la scelta della contemporaneità, riscontrabile in tutti i libri. Compito dell'artista, come ha più volte ripetuto Biamonti, riprendendo James Joyce, è di essere «assolutamente contemporaneo»<sup>14</sup> e di tentare di

---

<sup>11</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34). Cfr. anche *Bia. int.* Dirosa (1995: 6): «*Che cos'è per le Biamonti questa terra? Che importanza ha nella sua scrittura?* / Credo che la mia terra non abbia niente di particolare, è il rapporto normale che ogni uomo ha con la terra, che metafisicamente assomiglia a un grembo materno».

<sup>12</sup> *Bia. int.* Improta (1996).

<sup>13</sup> *Bia. int.* Bertola (1998).

<sup>14</sup> Cfr. *Bia. int.* Oberti (1998): «Dalla cronaca si ricevono dei colpi che fanno riflettere. Parto dall'idea di Joyce per il quale uno scrittore deve essere assolutamente contemporaneo. Questa contemporaneità coincide con l'esistenza. Cerco, soprattutto, di scrivere le emozioni. Non dipingo l'oggetto, ma le mille vibrazioni del colpo ricevuto»; si veda anche *Bia. int.* Benigni (1998) e *Bia. int.* Re (1998: 24).

comprendere il mondo in cui vive. Lo scrittore – dice ancora Biamonti – «è un sismografo: guarda ciò che ha intorno».<sup>15</sup> Ciò che Biamonti ha intorno (e che ebbe volontariamente intorno per tutto il corso dell'esistenza) è il territorio dell'estremo Ponente ligure. Lo scrittore lo rappresenta così nei romanzi, attraverso una lente contemporanea, in un perpetuo dialogo tanto con la storia e la memoria dei luoghi, quanto con le opere che vi associa il suo immaginario di artista.

La Liguria del *qui* e dell'*ora* è, dunque, il punto di osservazione dell'esperienza biamontiana. Se Calvino guardava metaforicamente il mondo, seduto nel suo scrittoio parigino, «d'int'ubagu», Biamonti – e ciò non comporta alcun giudizio di valore – lo scruta dalla propria casa di San Biagio della Cima, dagli aprichi delle sue colline, dagli “ubaghi” delle sue terrazze. La Liguria del *qui* e dell'*ora* è la frontiera in continuo movimento lungo cui si muove l'uomo e lo scrittore Francesco Biamonti per rappresentare il mondo circostante. Si tratta di una posizione che non è in alcun modo assimilabile a una chiusura, a un disimpegno intellettuale, a un *buen retiro*, ma che costituisce semmai un punto di partenza, mai tradito, per confrontarsi con i risvolti della storia e gli orizzonti umani dell’“altrove”.

Parlare della Liguria biamontiana significa, innanzitutto, interrogarsi sul modo in cui la carta geografica dell'entroterra si dispiega nello spazio narrativo. La toponomastica dei romanzi è in parte reale e in parte fittizia. Tuttavia, anche dietro ai toponimi inventati si nascondono nella maggior parte dei casi riferimenti a luoghi realmente esistenti. Nell'approcciare lo studio della rappresentazione della Liguria biamontiana non si può che ripercorrere i luoghi-chiave citati nei romanzi, evidenziando i legami tra lo spazio romanzesco e lo spazio vissuto dall'autore, tra l'immaginario e il reale:

È una Liguria in parte immaginaria – risponde – ne raccolgo sparsi elementi sopravvissuti qua e là e costruisco un paese immaginario. Ogni scrittore, credo, ha un paese dove vorrebbe nascere e morire. Se lo compone prendendo a prestito i luoghi che ha intorno, oppure altri più lontani. I miei romanzi si svolgono a metà strada tra il paese in cui si è destinati a vivere e il paese che si sogna.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Bia. int.* Villa (1998).

<sup>16</sup> *Ibidem.*

### 1.1.1. AA

Come era già in *RG*, in *AA* il centro spaziale della vicenda è Avrigue, piccolo paese “immaginario” dell’entroterra ponentino. Il nome è in genere pronunciato, dagli studiosi e dai lettori, alla francese. La pronuncia esatta è però, prestando fede a quanto dichiarò l’autore, quella “italiana”. Ricordando un incontro con lo scrittore avvenuto nel 1983, Marcenaro ha scritto infatti: «Quando mi riferivo al titolo del suo libro lo pronunciavo alla francese: “Avrigù”.<sup>17</sup> Biamonti per un po’ fece finta di niente. Poi, scolato il Vermentino, prendendo in giro la mia snobistica pronuncia, con una voluta e calcata cadenza ligure precisò: “Si legge Avrigue, come è scritto”. E ripeté “A-v-r-i-g-u-e”». <sup>18</sup>

Avrigue si trova su una collina, probabilmente esposto a sud, come suggerisce il nome. Questo è, infatti, da mettere in relazione con il latino *apricus* e l’italiano *aprico*. Esiste, del resto, un paese reale chiamato *Apricale* (in dialetto *Avrigà*), che sia trova in val Nervia, dopo Dolceacqua e dietro il colle di Perinaldo, non molto lontano, quindi, anche se più a monte, dal paese dell’autore. Come ha scritto Enrico Fenzi, a cui si deve un importante contributo sulla toponomastica biamontiana:

Il latino *apricum*, ‘esposto al sole’, dà infatti *avrigu* / *abrigu* (c’è anche un Costa Abrigo, sopra Seborga), così come *opacum* dà *ubagu*, donde il toponimo diffuso in quella regione: Ubago, appena sotto Pigna, e il Bosco dell’Ubago, La Fascia dell’Ubago, Rio Ubaghi, ecc., mentre gli “ubaghi” per i luoghi in ombra fanno parte a loro volta del lessico di Biamonti.<sup>19</sup>

La forma *Avrigue* non è però, come vuole Fenzi, «forma francesizzata di Avrigà»,<sup>20</sup> ma forma provenzale. Lo disse lo stesso Biamonti in un’intervista del 1996: «*Avrigue, che compare nel titolo del suo primo romanzo, ha un significato particolare? / È un termine provenzale che vuol dire “aprico”, esposto al sole; e si riferisce a qualsiasi paese steso al sole*». <sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Chiaramente questa non è la trascrizione della pronuncia francese.

<sup>18</sup> *Bia. int.* Marcenaro (1983).

<sup>19</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), p. 61. Per la dialettica tra l’*ubagu* e l’*abrigu* si veda I. Calvino, *Dall’opaco* [1971], *cit.*, pp. 89-101.

<sup>20</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, *cit.*, p. 61.

<sup>21</sup> *Bia. int.* Improta (1996).

A questo proposito, nel *Tresor d'ou Felibrige*, vocabolario provenzale-francese del 1878, di Frédéric Mistral, sotto la voce *abrigous, abritous* (g.), *ouso, ouo* (m.) si legge: «adj. Qui est à l'abri, qui offre un abri, v. *adrechous, souleiant*»; e sotto la voce *adrechous, ouso, ouo* (m.): «adj. Exposé au midi, v. *abrigous, souleiant*».<sup>22</sup> Si noti, oltretutto, che la forma provenzale *abrigous* si pronuncia, appunto, “abrigu”.

Nella finzione del romanzo il paese di Avrigue non dista molto dal confine, che è, infatti, possibile raggiungere a piedi dopo una lunga camminata. Il paese ha una frazione, chiamata la Comba, posta proprio sotto le rocce del confine:

Andò verso occidente e finì nel vallone sotto le rocce biancastre del confine. Vallone tortuoso, tra picchi dove il cielo lameggiava. Il sole illuminava una devastazione: le morte case della «Comba», abbandonato borgo di Avrigue, e ulivi scheletrici (*AA*, 15).<sup>23</sup>

La Comba, o meglio la Gumba, è una località esistente: non si trova vicino al confine, ma tra San Biagio della Cima e Soldano, paese successivo nella vallata.<sup>24</sup> Esiste, inoltre, una Strada Gumba, che parte da San Biagio e raggiunge questa località. *Comba* e *gumba*, espressioni rispettivamente italiana<sup>25</sup> e dialettale, derivano entrambe dal latino-gallico *cumba* “cavità”, “valle”, che è presente in molti toponimi dell'Italia settentrionale.<sup>26</sup> Si noti che Biamonti, in linea con il significato etimologico del toponimo, colloca la frazione della Comba in fondo a una gola, a un vallone. Il termine, non come toponimo, compare in due occasioni già in *RG*.<sup>27</sup> Si può aggiungere che nel

---

<sup>22</sup> *Tresor* (s.v. *abrigous* e s.v. *adrechou*).

<sup>23</sup> Cfr. anche *AA*, 58: «Ma al “serro” deviò verso la Comba, verso la gola in cui sorgeva la vecchia frazione di Avrigue sotto le rocce del confine».

<sup>24</sup> A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni*, vol. 2, Blu, Torino 2005, p. 1139.

<sup>25</sup> Cfr. *Treccani* (s.v. *comba*).

<sup>26</sup> Cfr. N. Bottazzi, *Valle sabbia e riviera: toponomastica e qualche balla*, Vannini, Brescia 1956, p. 160; C. Goggi, *Toponomastica ligure dell'antica e della nuova Liguria*, Bozzi, Genova 1967, p. 43; e G. Semerano, *Le origini della cultura europea: rivelazioni della linguistica storica*, vol. 2, Olschki, Firenze 1984, p. 562.

<sup>27</sup> Cfr. *RG*, 272: «Fece cenno al cane e questi fece scendere il gregge dal costone ai terrazzi più larghi e meno aridi della “comba”, poi si accucciò e allungò il muso fra le zampe»; e *RG*, 290: «Egli andò verso quelle rupi, poi s'inoltrò in una gola da cui non si vedeva il mare: in fondo alla comba, su un gruppo di case colore della roccia, s'alzavano ripe e fasce d'ulivi morti/patiti di fame, quasi ridotti a sterpi, coi rami neri e spogli».

dialetto ponentino la *gumba*, oltre a indicare un avvallamento del terreno, può designare la parte centrale dell'uliveto.<sup>28</sup>

Questa corrispondenza con la toponomastica del territorio sanbiagino non costituisce un caso isolato, dal momento che la descrizione del paese di Avrigue e del suo territorio si avvale in modo sistematico di riferimenti spaziali che, nella realtà, sono caratteristici di San Biagio della Cima. Alcune di queste relazioni sono già state segnalate. In particolare, recentemente è stato inaugurato nel paese dello scrittore il "Parco interattivo Francesco Biamonti". È stato creato così un itinerario all'interno del paese e uno sulle colline circostanti attraverso vari luoghi citati nei romanzi. Ad ogni tappa è stato posto un pannello con una breve citazione e con un codice QR che rimanda al sito internet<sup>29</sup> del parco, su cui è possibile trovare informazioni aggiuntive. Numerose tappe – la maggior parte – sono segnalate da passi di *AA*, che si ripercorrono qui di seguito, partendo dall'itinerario di paese.<sup>30</sup>

#### Tappa 3 e 4: Abbassa abbassa e Portico dell'Ardegunda

Rintronava una musica, che cessò di colpo, e giunse confuso il grido tanto atteso: «Abbassa! abbassa! che l'angelo tocca!»

Toccava sempre dal capo l'angelo accoccolato su un ramo dell'albero a cui era legato Sebastiano con catene argentate. Aveva già il cranio fracassato e la spada spezzata dal portico di Ardegunda. (Che mania ad Avrigue, ficcare angeli dappertutto con quei portici bassi, chi non toccava dalla testa toccava dal dito: angeli sui feretri e angeli sugli alberi).

Adesso il santo attraversava l'ombra del portico e usciva sui dirupi, andava a vedere dalla parte delle montagne, poi lo avrebbero portato ad affacciarsi sul mare. (*AA*, 73-74)

Il rimando è alla processione che si tiene annualmente il 20 gennaio a San Biagio della Cima per la festa di san Sebastiano, vecchio patrono del paese.<sup>31</sup> In questa

---

<sup>28</sup> Cfr. M. Ascheri e G. Palmero (a cura di), *Il catasto della magnifica comunità di Ventimiglia: famiglie, proprietà e territorio (1545-1554)*, Archivio di Stato di Imperia (Sezione di Ventimiglia) – Academia Ventemigliusa – Accademia di Cultura Intemelia, s.l. 1996, p. 280.

<sup>29</sup> <http://www.parcobiamonti.it/>

<sup>30</sup> Tappe dell'itinerario di paese: 1 Maria della Porta Grande, 2 Amo le radici della terra, 3 Abbassa abbassa, 4 Portico, 5 Porta della Madonna, 6 Carruggio a svolte, 7 I carruggi di Avrigue.

<sup>31</sup> La processione è già descritta in *RG*, 214.

occasione, la statua del santo, detto «il Muto»,<sup>32</sup> dello scultore genovese Anton Maria Maragliano (1664-1739), è portata in processione; giunti proprio al portico dell'Ardegunda (detto così dal nome di chi vi aveva un tempo abitato), la tradizione vuole che si gridi «Abbassa, abbassa, che l'angelo tocca», con evidente riferimento al pericolo che la statua possa, come forse capitato in passato, toccare il portico e rovinarsi.

#### Tappa 5 e 6: Porta della Madonna e Carruggio a svolte<sup>33</sup>

Per scendere sulla piazza prese un carruggio a svolte in cui il vento non entrava d'infilata. Si ricordava che portava a una piazzola detta la «porta della madonna» (una statua era murata sotto il cornicione della chiesetta) e dalla piazzola si scendeva per una scalinata alla piazza grande. (AA, 3)

Qui i referenti reali sono, appunto, un vicolo (Via Annunciata) e una piazza di San Biagio della Cima. Il vicolo in questione porta all'interno del paese arrivando dalla Strada dell'Annunziata; come ha dichiarato il fratello di Biamonti, Gian Carlo: «c'era lì vicino una fontana e si entrava dentro il vicolo che curvava e il vento non entrava più; si era riparati».<sup>34</sup> La piazza è la cosiddetta «porta della Madonna».

Per quanto riguarda, invece, l'itinerario in collina relativo ad AA si ricordano:

#### Tappa 1: Annunciata

Sul passo dell'Annunciata non si sentiva, cosa rara, neppure un fruscio. Era immobile persino la flessuosa «indica maior» sul ciglione senza riparo. (AA, 111)

---

<sup>32</sup> AA, 32: «Un angelo oscillava su una bara, un angelo inconfondibile – per la bocca serrata nel cipiglio era detto “il Muto” – l'angelo della Compagnia di Avrigue. La bara attraversava la piazza dondolando, entrava sotto un portico. “Abbassa abbassa, che l'angelo tocca!” gridava il priore. Ma già sulla bara cadevano i calcinacci. Il dito della mano levata, nel comando della Resurrezione, era sempre stato escoriato».

<sup>33</sup> Mancano in RG.

<sup>34</sup> La dichiarazione di Gian Carlo Biamonti si può ascoltare sul sito del parco: [http://www.parcobiamonti.it/?page\\_id=31](http://www.parcobiamonti.it/?page_id=31)

Il passo dell'Annunciata<sup>35</sup> si trova sopra a San Biagio della Cima, verso occidente, e collega il paese con la Val Nervia. Sulla sommità del crinale c'è, appunto, una chiesetta omonima, a cui fa riferimento Biamonti parlando, in un altro passo, della «campanella dell'Annunciata».<sup>36</sup>

### Tappa 3: Palla del diavolo<sup>37</sup>

Un rosmarino oscillava su un masso al centro del pianoro. Era un masso chiamato dai contadini, che non se ne spiegavano la collocazione, la Palla del diavolo. Ai piedi di questa, scopri un altro gesto del ragazzo, un po' più lontano dalla morte ma forse già nel suo alone: mozziconi di «senior Service» spenti con cura, strisciati contro la pietra. (AA, 12)

Biamonti colloca sul pianoro in cima al monte di Santa Croce la “Palla del diavolo”, che in realtà si trova più in basso lungo una mulattiera che parte dal passo dell'Annunciata. La leggenda narra che un angelo lottasse con il diavolo che si trovava sull'altro versante della collina. L'angelo riuscì alla fine ad avere la meglio sul demonio che rimase schiacciato sotto il masso più grosso, detto appunto in dialetto *pria du diavu*. Sopra il masso si possono ancora vedere i resti di un'edicola votiva dedicata alla Madonna.

### Tappa 4: Pila del corvo

Scese verso il mare, per greppi arcuati e brulli, dominati dalla Pila del Corvo, una grande pietra concava che raccoglieva pioggia e rugiade. (AA, 13)<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Ricordato in vari punti anche in *RG*.

<sup>36</sup> *AA*, 73: «Battagliavano con grazia, a ondate; faceva da collegamento la campana minore (stavolta lo era) sempre più lenta, che tutto sembrava finire, invece ricominciavano. Poi suonarono a distesa, a gloria, e vi si unì per un breve lasso di tempo anche la campanella dell'Annunciata».

<sup>37</sup> Manca in *RG*.

<sup>38</sup> Cfr. *AA*, 92: «Al di là della rupe, sul crinale aperto al mare, si fermò di nuovo. Era piena sino all'orlo la Pila del Corvo, e rigoglioso il mirto sempre passo che vi stava abbarbicato. Non erano più calati gracchi e corvi da cima Marta? Conosceva gente superstiziosa che avrebbe dato grande importanza a questa loro frequente comparsa, a questo loro viaggiare dai monti alle alture marine». Cfr. anche *RG*, 294-295: «All'altezza della “pila del corvo”, un'arenaria isolata di cresta, dalle cui pareti la rugiada scendeva in una sorta di ciottola alla sua base, incontrò il pastore».



Si tratta di un'altra grossa pietra, chiamata in dialetto "pila du crovu", con un buco al centro che raccoglie l'acqua piovana e dove si abbeverano i corvi e altri uccelli. La pietra si trova oltre la rupe di Santa Croce, sul versante che degrada verso il mare.

#### Tappa 5: Santa Croce

Egli salì al passo dell'Annunciata per andare sulla rupe, in cima, da dove Jean-Pierre era caduto.

Era un pianoro orlato di pini, cresciuti inclinati e quasi coricati a causa del vento; un leccio e un alaterno si protendevano nel vuoto. [...]

Esplorò la sommità della rupe. Il suo pianoro era irto di pietre e infestato di erbacce. Un rosmarino oscillava su un masso al centro del pianoro. (AA, 12)

Il Monte Santa Croce,<sup>39</sup> vicino a San Biagio della Cima, presenta proprio un pianoro sulla sommità, con dei pini inclinati a causa del vento; qui si trova la cappella di Santa Croce, fatta costruire da Padre Vitaliano Maccario, religioso di età napoleonica; ora è in stato di abbandono a causa dei danni e della spogliazione subiti durante la Seconda Guerra Mondiale.<sup>40</sup>

#### Tappa 6: Posau<sup>41</sup>

– È vino da Messa.

Era violetto e limpido.

– Sono contento che lo apprezzi... Sono le ultime bottiglie. La vigna è lassù troppo lontano, l'abbandono.

– Dove si trova?

– Sul culmine, al «posatoio». L'hai presente? C'è uno scoglio lungo, dove chi passa posa il carico e si riposa, prende respiro.

Come non ricordarla! d'estate dietro quell'arenaria scendeva il sole e la infuocava. (AA, 72)

---

<sup>39</sup> Il toponimo è nominato direttamente in *RG*, 122: «Il picco di Santa Croce separava quello sperone di dossi arcuati dalla fascia coltivata dell'entroterra».

<sup>40</sup> Cfr. B. Durante, F. Poggi ed E. Tripodi, *I graffiti della storia: Vallecrosia e il suo retroterra*, introduzione geografia di G. Garibaldi, Erio's, Vallecrosia 1984.

<sup>41</sup> Manca in *RG*.

Il *posau* è una località vicina a San Biagio della Cima, sul versante della collina che arriva a Soldano, dal terreno sabbioso e in cui si trovano delle vigne. È chiamato in questo modo dagli abitanti del luogo poiché, lungo la strada, vi sono delle rocce piatte dove era possibile fermarsi, posare il carico e riposarsi.

L'itinerario fuori dal paese comprende anche gli Ovili (tappa 2) e l'Uliveto Biamonti (tappa 7). Come è noto, i pastori ritornano più volte nei romanzi biamontiani. È interessante notare che nella zona soprastante a San Biagio della Cima sono presenti diversi ovili, detti in dialetto *cortì*. In passato, queste strutture in pietra erano affittate ai pastori che venivano a svernare in questa regione prospiciente il mare; da qui le suggestioni biamontiane.<sup>42</sup> Per l'ultima tappa, basti dire che tutti i protagonisti dei romanzi, alter-ego dell'autore, posseggono un uliveto. Oltretutto, l'uliveto Biamonti si trova ai piedi del Monte Santa Croce, là dove nella finzione narrativa dovrebbe abitare Gregorio, il protagonista di *AA*.

Ai luoghi segnalati nel Parco Biamonti se ne possono aggiungere altri, sempre in relazione al romanzo del 1983, che è assai proficuo in questo senso. Per quanto riguarda l'interno del paese, si può ricordare l'accento a Via Torre,<sup>43</sup> che si trova nella parte alta dell'abitato («Poi gli trapassò il cuore un altro cieco, il cieco di Avrigue. / Rivedeva via Torre, dove abitava, in cima al paese», *AA*, 23) o ancora quello al cosiddetto «vicolo del fico»:<sup>44</sup> si tratta, come ha confermato Gian Carlo Biamonti, di un carruggio di Via Indipendenza, chiamato in passato in questo modo per la presenza di un grande albero di fico.

Per il territorio circostante il paese, i riferimenti sono numerosi. La zona intorno al Monte Santa Croce prende nel romanzo il nome di Crairora,<sup>45</sup> di cui si ricordano le rocche,<sup>46</sup> da cui è caduto Jean-Pierre, lo stradone,<sup>47</sup> che non è altro che l'attuale Via Annunziata, i pietreti<sup>48</sup> e lo sperone.<sup>49</sup>

---

<sup>42</sup> Su questo punto si veda sempre in questa *Prima parte*, § 2.3.

<sup>43</sup> Enrico Fenzi non la trova, insieme alla Comba e al portico dell'Ardegunda, perché la cerca ad Apricale: «Ma poi, ad Apricale non esiste alcun borgo della Comba, né esistono via Torre e i bassi portici dell'Ardegunda» (E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti, cit.*, p. 62). Manca in *RG*.

<sup>44</sup> *AA*, 39: «Giunsero ad Avrigue che da un pezzo era scesa la notte. Il contrafforte montano era tutto stellato. A sud una falce di luna bastava in quel sereno a rendere vicina la rupe dei falchetti. In fondo al vicolo del fico sopra gli orti brillava un muro di calcina». Manca in *RG*.

<sup>45</sup> Toponimo diffuso già in *RG*.

<sup>46</sup> *AA*, 5: «- Ha sentito? Un giovane è caduto dalle rocche di Crairora. / Disgrazia? suicidio? si chiedeva qualcuno. / - Disgrazia comunque, - disse il buon prete».

Il Monte Santa Croce è chiamato dagli abitanti del luogo Monte o Collina o Cima di Crovairola (*Crairôla* in dialetto). Nella parte nord il monte presenta una parete rocciosa, da cui Biamonti immagina si sia gettato Jean-Pierre. Il termine “Crairôla” va messo probabilmente in relazione con la voce dialettale *crovu*, “corvo”; di conseguenza, Crovairola (o Crairora nel libro) sarebbe la rocca o la località dei corvi.<sup>50</sup> In *AA*, in effetti, questi uccelli sorvolano la rocca:

- È un bel posto, – disse Gregorio convinto: – alto, isolato, sul mare. Che vuole di più?
- Non vede che pareti sottili, che tremano al minimo vento? E quella rupe lassù dà un senso di desolazione, è piena di corvi.
- Ripara dalla tramontana, – si limitò a dire Gregorio, benché sulla rupe vivessero alcune coppie di gheppi e i corvi vi comparissero di tanto in tanto. E a camminarvi, sul dorso marino, desolata non era per niente, con resti di muretti e sabbia e pietrischi. A nord e ad oriente sì che era tagliata netta e scheggiata. (*AA*, 24-25)<sup>51</sup>

Il versante marino del monte Santa Croce, che non è scosceso e a strapiombo come quello settentrionale, si divide in due parti: a levante vi è la già ricordata Pila del corvo; a ponente, vi è invece una selletta che prende il nome di “serro dei becchi”; il toponimo locale compare in *AA*:<sup>52</sup> «Andava, senza bisogno della pila, dall’Annunciata verso il “serro dei becchi”, che già si gremiva di stelle» (*AA*, 57).

Nella finzione del romanzo, sullo sperone di Crairora, evidentemente sopra ad Avrigue, si trova il bar dell’olandese, che compare già nell’incipit: «Il pomeriggio lo

---

<sup>47</sup> *AA*, 6: «Salirono per i vicoli tra case che si spalleggiavano, poi presero un carruggio lungo, aperto sull’azzurro. Si immisero sullo stradone di Crairora».

<sup>48</sup> *AA*, 44: «Poi chiese se conosceva il ragazzo caduto dalla rupe. Lui aveva conosciuto la madre. Ma non andava più al bar: aveva paura, per via del morbo di Parkinson, di inciampare per i petreti di Crairora».

<sup>49</sup> *AA*, 107: «Alle nove sullo sperone di Crairora trovò Laurence sulla strada adiacente alle terrazze dei bungalow, all’aperto, sotto il cielo stellato».

<sup>50</sup> Cfr. E. Azaretti, *L’evoluzione dei dialetti liguri: esaminata attraverso la grammatica storica del ventimigliese*, Casabianca, Sanremo 1982, 2<sup>a</sup> edizione, p. 107; R. Villa, *I toponimi dei quartieri e delle ville [di Ventimiglia]*, in M. Ascheri e G. Palmero (a cura di), *Il catasto della magnifica comunità di Ventimiglia*, cit., pp. 239-264; e A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni*, cit., p. 857

<sup>51</sup> Cfr. anche *AA*, 92.

<sup>52</sup> Manca invece in *RG*.

avrebbe passato al bar dell'olandese dove di solito lo aspettava Jean-Pierre. Era un bel posto su uno sperone quasi sempre dorato e ventoso» (AA, 3).<sup>53</sup>

Vicino allo sperone e al bar ci sono i bungalow, sempre costruiti da un affarista olandese:

– Da chi l'ha comprato?

– Come? Non lo sa? Da un affarista olandese. È lui che ha messo quei nomi: bungalow dell'olandese, bar dell'olandese.

– È un bel posto, – disse Gregorio convinto: – alto, isolato, sul mare. Che vuole di più? (AA, 24)

I bungalow e il bar dell'olandese non sono invenzioni di Biamonti. Negli anni Settanta, nella val Nervia (zona di Camporosso, località Ciaixe), si era formata infatti una consistente comunità olandese. Esisteva un bar chiamato dalla gente del luogo “bar dell'olandese”;<sup>54</sup> gli olandesi avevano comprato dei bungalow, dove si erano trasferiti. Biamonti sposta queste costruzioni e la comunità che le abita nella val Verbone, proprio nella zona di Crovairola, sotto Santa Croce. Tuttavia, almeno in un'occasione, l'autore fa preciso riferimento alla comunità olandese della val Nervia:

– Oh, niente! niente di sicuro. Noi abbiamo solo da temere da quelli che impongono le tangenti e che non vivono nascosti. Hanno cominciato a devastare il villaggio olandese della val Nervia... Ma poi in fondo non me ne importa più niente, – concluse Martine d'un soffio. (AA, 63)

Meritano poi di essere ancora ricordati alcuni luoghi leggermente più a monte rispetto a San Biagio della Cima. Innanzitutto, la cima di Marie Angéré,<sup>55</sup> che si trova tra il paese dell'autore e Soldano. Nel romanzo si citano poi gli «ulivi del Sonaglione»,

---

<sup>53</sup> Cfr. anche AA, 50: «Più tardi prese la strada del bar dell'olandese. C'erano solchi nell'azzurro, sentieri tracciati dal freddo in arrivo. Sui greppi di Crairora il cielo tremolava: era il grecale, vento d'oriente che spesso portava la neve». Diffuso anche in RG.

<sup>54</sup> Il “bar dell'olandese” tornerà anche in S, 17: «Conosco un posto, il bar dell'olandese; ma non è più com'era e i ricordi che ne ho non coincidono con la mia vita di adesso».

<sup>55</sup> AA, 8: «Andò alla finestra, vide un gran cielo notturno. Enormi splendevano Aldebaran e Capella in salita sui crinali d'oriente e Deneb della Croce del nord proprio dietro la cima di Marie Angéré». Manca in RG.

dal soprannome del proprietario:<sup>56</sup> «Entrarono negli ulivi del Sonaglione, poi attraversarono il bosco del Comune e le querce di Evarista» (*AA*, 112).<sup>57</sup> Si tratta di una località di campagna posta sotto il santuario dell'Addolorata di Dolceacqua, là dove vi è anche la piccola chiesa di San Gregorio.

È poi citato, attraverso una canzone popolare, il passo del Furcuino,<sup>58</sup> che si trova più nell'interno, sopra il paese di Rocchetta Nervina e da cui in passato giungevano a San Biagio della Cima i contrabbandieri.

Una certa attenzione va riservata, infine, ai luoghi di culto. Per il paese di Avrigue, si cita «Nostra Signora dei dolori»,<sup>59</sup> che va messa in relazione con il santuario dell'Addolorata poco fuori il paese di San Biagio.

In *AA* si menzionano anche due conventi, che dovrebbero essere nella zona intorno ad Avrigue:

Il frate domandò se c'erano conventi nella zona. Domandava forse tanto per parlare un poco.

– Due, – disse Gregorio, – ce ne sono due... Veramente c'erano, ora sono chiusi. Ecco uno è lassù... se si china un poco lo può vedere... è vicino a Poggioscuro, dove il crinale sale. [...]

– E dov'è l'altro convento? – chiese il religioso.

– Era sulla costa, lungo il fiume. Non esiste più. Erano frati francesi, coltivatori di agrumi, frati maristi.

– Frères Chrétien, – corresse il monaco. Ne aveva sentito parlare. Erano venuti da Montpellier. Cacciati dalla Francia dopo l'affaire Dreyfus, vi erano rientrati durante l'ultimo conflitto. Il priore era nel maquis e aveva salvato il porto di Marsiglia, minato dai tedeschi.

– Doveva essere un massone, un gran massone, – mormorò il pittore. (*AA*, 98)

Il primo andrà identificato con un vecchio convento, ormai chiuso, vicino a Perinaldo. Poggioscuro<sup>60</sup> – toponimo inventato – è senza alcun dubbio proprio

---

<sup>56</sup> Cfr. anche *AA*, 115.

<sup>57</sup> Manca in *RG*.

<sup>58</sup> *AA*, 33: «Credevano che fossero i frati invece erano i mulattieri / credevano che fossero i frati che suonavano il mattutino / invece erano i mulattieri che scendevano dal Furcuino / avevano lenzuola bianche lenzuola bianche di lino».

<sup>59</sup> *AA*, 4: «La fatica tradotta in opere e la pena blandita dalla “buona morte”. San Sebastiano e Nostra Signora dei Dolori. Feticci inventati per consolare ed uniti all'idea di questa fatica, da sola insostenibile». Anche in *RG*, 114.

<sup>60</sup> Manca in *RG*.

Perinaldo, visto che in un altro punto del romanzo se ne parla in questi termini: «La sera andarono a cenare a Poggioscuro, sul contrafforte che sbarra a nord la val Creuse. / Poggioscuro, paese sul culmine, è senza riparo e mormora sempre nel vento serale» (AA, 80). La «val Creuse»<sup>61</sup> è la valle Crosa, da cui deriva il toponimo Vallecrosia. Oggi la valle si chiama val Verbone, dal torrente che la attraversa (che nasce proprio a Perinaldo).

Il secondo convento è, invece, quasi sicuramente l'ex-convento dei Frati Maristi situato su un'altura lungo la sponda destra del fiume Roja, nella frazione Roverino di Ventimiglia.

Da quanto detto finora, è chiaro che Avrigue e il suo territorio sono costruiti, pur con elementi di finzione, tenendo presenti il paese natale dell'autore e il suo circondario. C'è però un elemento che si allontana fortemente dalla realtà, ossia la vicinanza del confine francese, sotto cui sorge nel romanzo la frazione della Comba e che non corre, infatti, vicino a San Biagio della Cima, ma a due vallate di distanza.

Benché con alcune differenze, anche gli altri romanzi seguono l'impostazione spaziale di AA.

### 1.1.2. VL

In VL il paese cardine della vicenda è Luvaira. Nella realtà il toponimo designa una località di campagna a nord di San Biagio della Cima, al confine con Soldano e Dolceacqua, e vicino alla cima di Marie Angéré.<sup>62</sup> Il nome va messo in relazione con “lupo”, *lūvo* in dialetto, come lascia intuire lo stesso Biamonti: «Il paese un tempo, a dispetto del nome, doveva essere abitato da gente mite» (VL, 52).

Su Luvaira non sono date molte informazioni. Viene detto che è un paese posto in mezzo alle montagne («Ormai erano in basso le quattro luci di Luvaira, i tetti incastrati fra due gobbe rocciose», VL, 6) e che un sentiero, percorribile solo a piedi, la collega con una località più alta, posta a occidente, a non molta distanza dal confine italo-francese: si tratta di Aùrno, gruppo di sei case, ormai disabitate tranne una, in cui vive il protagonista Vari.

---

<sup>61</sup> Anche in RG, 132.

<sup>62</sup> Lo ha confermato Gian Carlo Biamonti, fratello dello scrittore. Cfr. anche A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, p. 1139.

Aùrno, sei case, aveva tre grandi scalinate di terrazze, fra le rocce, di buona terra, né troppo calcarea né troppo acida: un'argilla di medio impasto, che manteneva un'umidità senza ristagni. Una fontana gorgogliava tutto l'anno. Una volta soltanto – quasi tre anni senza piovere – l'avevano vista gemere sulla vena senza sgorgare. Per pochi giorni. Era bastato un temporale sul Mercantur per farla di nuovo irrobustire. Alto, riparato a nord da una muraglia naturale, Aùrno era ventoso; ma i venti, che lo flagellavano, passavano sul mare che li mitigava; abbastanza lontano perché il vento depositasse per strada il salino che poteva bruciare. Di rado si vedeva il sale sui lentischi e sui rami degli ulivi. (*VL*, 11)<sup>63</sup>

Enrico Fenzi ha sottolineato che i nomi di Aùrno e di Luvaira derivano da «due toponimi presenti rispettivamente a valle e a monte di Buggio, nell'alta val Nervia, ove esiste un Aùrno, toponimo fondiario di età romana, da un nome di persona \*Aturnus, che designa una zona a fasce con vigneti e oliveto, e una Luvaira, zona boschiva di castagni, che secondo l'etimo evocato dallo stesso Biamonti designa una zona infestata dai lupi».<sup>64</sup> Tuttavia, come si è detto, non è necessario spingersi fino a Buggio per trovare il toponimo Luvaira.

Nella finzione narrativa, Aùrno si trova vicino alla Cimòn Aurive, cima esistente nei pressi di Airole: «Camminavano adesso verso il costone che allacciava il crinale d'Aùrno alla Cimòn Aurive» (*VL*, 6). La stessa Airole è nominata nel romanzo. Si dice, infatti, che l'unica strada carrozzabile sale ad Aùrno partendo da Airole e non da Luvaira: «La strada carrozzabile non saliva da Luvaira ma molto più lontano, da Airole» (*VL*, 11).

Della Cimòn Aurive – che nella realtà è separata dal confine dalla valle del Roja – sono poi indicate due località, Argelào e Arcana, poste a ridosso della Francia.<sup>65</sup> Sempre Fenzi ha segnalato che Argeleu o Argeleo è una località della val Nervia, sotto Pigna, e che il toponimo indica la natura argillosa del terreno.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Cfr. anche *VL*, 3: «Prese una mulattiera che saliva in una gola buia e raggiunse un dosso di pietrischi. Lo aggirò e riprese a salire per le fasce di Aùrno».

<sup>64</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., p. 62. Cfr. anche G. Petracco Sicardi, *Toponomastica di Pigna*, Istituto internazionale di Studi liguri, Bordighera 1962, pp. 60 e 99.

<sup>65</sup> *VL*, 27: «– La Cimòn Aurive la conosco bene, – Vari disse. / Ne conosceva tutti i siti: Argelào, Arcana; i sentieri, così chiari se vi si profilava il cielo».

<sup>66</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., p. 61. Cfr. anche A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni*, cit., p. 1137. Bisogna segnalare però che a nord di San Biagio della Cima, dopo la cima dell'Astronomo, esiste – come ha testimoniato il fratello di Biamonti – una località chiamata dagli abitanti del luogo *arpigela*, ossia “alpicella”.

Tornando ad Aùrno e a Luvaira, si possono ancora fare diverse considerazioni. Innanzitutto, Biamonti scrive che Aùrno apparteneva un tempo alla Magnifica Comunità dei nove luoghi: «Com'era Aùrno adesso, com'era diventato! Già appartenuto alla “magnifica comunità dei nove luoghi”, non era più che un ammucchiarsi di sterili terrazze» (*VL*, 19).

La Magnifica Comunità degli Otto Luoghi (e non dei nove luoghi, ma è forse una “svista” voluta) nacque nel 1686: i paesi di Bordighera, Camporosso, Vallecrosia, San Biagio della Cima, Soldano, Vallebona, Sasso e Borghetto San Nicolò si staccarono da Ventimiglia e per oltre un secolo, quando divennero comuni autonomi, coabitarono all'interno di una piccola federazione di paesi, con un suo Parlamento.<sup>67</sup>

Per quanto riguarda Luvaira, si parla a un certo punto di un vico San Sinfioriano, che esiste a San Biagio della Cima:<sup>68</sup> «Nel vico di San Sinfioriano Evelina andava a tentoni lungo la muraglia. Trattenne Vari, che la salutava, con la mano bianca di calce» (*VL*, 106). Sono poi citate due porte, che si trovano realmente nel paese di Biamonti, ossia Porta Nizza, verso occidente («Uscì per una porta – porta Nizza – che non serviva più a nulla», *VL*, 42) e Porta Grande («Gli giungevano lievi, attutiti. Poi sentì Maria della Porta Grande parlare: parlava con la capra nella stalla», *VL*, 70).

Occorre ricordare che “Maria della Porta Grande” costituisce la tappa n. 1 dell'itinerario in paese del parco Biamonti. Lo scrittore trae dalla realtà non solo il toponimo, ma anche la figura della donna che abitava vicino a questo luogo. D'altronde, la creazione dei personaggi parte spesso in Biamonti da dati reali: dietro i personaggi che popolano i romanzi si nascondono non di rado figure esistite a San Biagio della Cima e presenti alla memoria dell'autore.<sup>69</sup>

Nell'universo di paese, qual è quello dell'entroterra sanbiagino, i luoghi sono spesso identificati dal nome del proprietario. Così è, per esempio, per la «Casetta della

---

<sup>67</sup> Cfr. B. Durante e F. Poggi, *Storia della Magnifica Comunità degli Otto Luoghi*, Civica biblioteca internazionale, Bordighera 1986; e A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, p. 956.

<sup>68</sup> Segnalato anche da E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti, cit.*, p. 63.

<sup>69</sup> Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (12).



Boeira»,<sup>70</sup> che si trovava, come ha testimoniato Gian Carlo Biamonti, nella località Luvaira. Lo stesso vale per l'«uliveto degli astronomi»:

Mentre tornavano riapparve Luvaira, rannicchiata e tranquilla sulla selletta, tra un marezzo d'ulivi. Lungo il pendio c'era un sito che lo commuoveva con le sue punte viola.  
– Laggiù, sotto la cappella, è l'uliveto degli astronomi? (*VL*, 98)

Qui il riferimento è alla Cima dell'Astronomo, tra Soldano e Perinaldo, detta così poiché l'astronomo Giovanni Cassini (1625-1712) vi andava a osservare il cielo.

Nel mondo di campagna, anche gli alberi avevano a volte un nome, costituendo dei punti di orientamento. È il caso dell'«auriva Celeste», che – come ha confermato sempre il fratello di Biamonti – esisteva a San Biagio della Cima: era un maestoso albero di ulivo appartenente a uno zio di Biamonti; essendo più alto degli altri alberi, era il primo a essere scosso dal vento: «Ma al bordo della strada l'auriva Celeste stormiva. Era sempre la prima a stormire. Forse per questo s'era guadagnata quel nome» (*VL*, 107).

Della stessa natura è il riferimento romanzesco all'«auriva della svolta»: «Finiti i tempi in cui ombreggiavano la strada e avevano persino un nome: “l'auriva della svolta”, “la Celeste»...”» (*VL*, 105).

Infine, molto interessante è l'espressione i «telegrammi di Pietravecchia», con cui nel romanzo gli abitanti di Luvaira chiamano le foglie secche portate dal vento di tramontana. Pietravecchia è, difatti, un colle vicino al monte Toraggio, in cima alla val Nervia, a nord di San Biagio della Cima. L'espressione «i telegrammi di Pietravecchia» indicava tra i sanbiagini l'arrivo del freddo:<sup>71</sup> «Portava, quel vento, foglie secche, che i Luvairaschi chiamavano i telegrammi di Pietravecchia» (*VL*, 39).

---

<sup>70</sup> *VL*, 5: «← Sopra il paese, in un fienile. / – Nella casetta della Boeira? / Era una casetta con un mandorlo sulla porta sempre carico di colombi. Quanta gente vi aveva nascosto Andrea in tanti anni!».

<sup>71</sup> Anche questo dato è stato confermato dal fratello di Biamonti.

### 1.1.3. AM

In *AM* Biamonti sembra fare solo apparentemente una scelta diversa rispetto ai due libri precedenti. Il paese del protagonista Edoardo è, infatti, Pietrabruna,<sup>72</sup> borgo esistente, che si trova alle pendici del monte Faudò; molto più a est, dunque, di San Biagio della Cima. Lo scrittore recupera nel libro anche il toponimo Boscomare, che designa, appunto, una frazione di Pietrabruna: «Qualcuno lo ha visto in località Argenta, tra Pietrabruna e Boscomare» (*AM*, 53).<sup>73</sup>

La scelta di un paese molto lontano dalla frontiera francese è possibile dal momento che l'impianto diegetico del libro è estraneo alla rappresentazione delle dinamiche storiche, presenti e passate, del confine italo-francese. Tuttavia, nella descrizione romanzesca del territorio di Pietrabruna Biamonti inserisce riferimenti che sono in realtà legati all'entroterra di San Biagio della Cima o al paese stesso. Per esempio, Edoardo incontra a un certo punto Don Alberto che sta tornando a piedi dalla Madonna di Prealpa:<sup>74</sup> Prealpa è una località sotto il monte Toraggio, fra Pigna e Buggio, alla cima della val Nervia, dove vi era un piccolo eremo.

Si parla poi del poggio San Michele (*AM*, 58) e di una cappella con un dipinto dell'arcangelo San Michele, in cui il protagonista e Don Alberto si recano:

Alberto li portò a una cappella. Doveva passarci e si fece accompagnare. La cappella era ruvida nell'aria dura del costone, di pietra del posto, di puddinga. Dentro era spoglia; solo un'ardesia per altare. Su una parete un olio su legno. L'arcangelo Michele vi pesava le anime, sull'altro piatto della bilancia il Libro della vita (così diceva Alberto).

L'arcangelo aleggiava su una folla in danza, e qualcuno cadeva senza fiato. Dietro un cespuglio, uno scheletro arciere. (*AM*, 29-30)

---

<sup>72</sup> Sulla scelta di Pietrabruna, cfr. *Bia. int.* Turitto (1994): «Il paese del protagonista è Pietrabruna: mi piace il nome, le case sulla collina tra gli ulivi, e l'entroterra. Il mare, però, non si vede come l'ho descritto. Pietrabruna è una traslazione dei miei desideri, ma soprattutto un paese dove non è ancora nata la volgarità».

<sup>73</sup> Biamonti ricordò questi paesi e i loro «nomi bellissimi» in un intervento del 2001, dedicato a Civezza. Cfr. *Bia. scr.* (2001e): «Che volete di più? Paese in mezzo agli ulivi e alto sul mare; per arrivarci si passa in una sinfonia di tronchi, di rami: l'orizzonte si apre, oltre che sul mare, su altri paesi dai nomi bellissimi, Pietrabruna, Boscomare, su crinali che se ne vanno lontano, come melodie su flutti d'argento; le case e le piazzette sono antiche, di un'intimità raggrumata nel vento. C'è un che di sospeso, di dolce, di lieve, una vertigine che viene dalla luce in ascesa».

<sup>74</sup> *AM*, 28: «– Vengo da trovare un vecchio, alla Madonna di Prealpa. / – C'è ancora qualcuno su nelle campagne?».

Sopra ad Apricale, che si trova a nord di Perinaldo, vi è proprio una piccola chiesa di campagna dedicata a San Michele, che custodisce un dipinto simile a quello descritto da Biamonti. Gian Carlo Biamonti ne ha confermato la conoscenza da parte di Francesco, poiché vi andavano entrambi da piccoli in occasione di alcune festività.

Vicino a San Biagio della Cima, subito dopo la località di Luvaira, vi è un avvallamento del crinale detto dagli abitanti del luogo “Stracolletto”, punto in cui si incrociano vari sentieri.<sup>75</sup> Biamonti ne parla a proposito della campagna di Pietrabruna: «– Ho sentito chiamare dallo «Stracolletto», mi è parso di riconoscerti. Solo tu potevi capitare qui a quest’ora. O sei venuto apposta?» (*AM*, 53-54). Un discorso simile si può fare per il cosiddetto “pino grande” («Erano giunti al pino grande, all’incrocio delle mulattiere», *AM*, 30), che esisteva realmente e si trovava a un bivio lungo la strada tra San Biagio della Cima e la località Luvaira.

Per completezza, si ricorda che in *AM* è citato a un certo punto anche l’entroterra del Levante, attraverso il riferimento preciso all’abbazia di San Fruttuoso e alla località delle Pietre Strette: «Ricordò un sogno mentre prendeva il caffelatte. Era in fondo a una gola, all’abbazia di San Fruttuoso. E per uscirne doveva salire alle Pietre Strette... Gli stava bene! Cosa andava a sognare!» (*AM*, 41).

#### 1.1.4. *PN*

In *PN* ritorna l’impianto geografico tipico dei primi due libri. La vicenda fa perno su un paese, Argela, e su una sua frazione, Vairara, che sono separati da una rupe e si affacciano su due valli distinte.<sup>76</sup> La strada carrozzabile non collega direttamente i due borghi, ma passa lungo il mare.<sup>77</sup>

Argela è composta da «poche case schierate al sole su un cocuzzolo» (*PN*, 7).<sup>78</sup> Per il suo nome si rimanda a quanto detto per la località Argelào di *VL*.

---

<sup>75</sup> Anche questo dato viene dai dialoghi con Gian Carlo Biamonti.

<sup>76</sup> *PN*, 162: «– Vairara e Argela sono vicine, le separa solo una rupe. / – Ma che rupe! – disse Corbières».

<sup>77</sup> *PN*, 112: «Corbières si offrì di accompagnarlo con la macchina. / – La ringrazio. Tutto quel giro per così poca strada: scendere al mare, prendere per la valle e poi risalire. / – Quando arriva ci telefoni. / – Non ho telefono. Ma se esco, se il tempo lo permette, posso chiamarvi dall’osteria di Argela».

<sup>78</sup> Cfr. anche *PN*, 8: «Sopra il sentiero, un gruppo di case restaurate. Sotto, il bar nuovo, col suo grande terrazzo. Vi cadevano foglie laminate di raggi».

Il protagonista del romanzo, Leonardo, vive nei dintorni di Argela, in una specie di conca ai piedi della rocca, di nome Beragna: «Attraversarono una gola rocciosa, poi sfociarono su terrazze aperte. Passarono Argela e andarono lentamente verso la conca di Beragna» (*PN*, 52).

Il toponimo Beragna esiste realmente e designa una zona di campagna vicino a Soldano.<sup>79</sup> Il radicale *ber*, presente anche in altri toponimi liguri, come Baralucco, indica un'altura e, in alcuni toponimi, per opposizione, le acque che provengono dall'altura.<sup>80</sup> Biamonti ignorava forse questa origine, ma la descrizione che dà della sua Beragna, posta ai piedi di un'altura, in una conca che quando piove si infanga, è fedele all'etimologia del nome:

Il vento di sud-ovest, stanco, da Gibilterra, aveva in genere il mistral di rincalzo. Invece lo seguì un vento contrario: levante carico di nuvole. E Beragna s'infangò di nuovo. Beati i posti alti, le terrazze di terra più rotta dove la zappa penetrava come nella cenere. (*PN*, 67)

Al di là della rupe di Beragna, rispetto ad Argela, si trova Vairara, che è divisa in due: Vairara vecchia, più in basso e in gran parte disabitata, e Vairara nuova, più in alto, che è stata rinominata Case a Occidente: «Tornò a Vairara. Quella frazione, che s'era perduta e poi era rinata, la pensava sempre con quel vecchio nome e non con quello di Case a occidente» (*PN*, 23).<sup>81</sup>

Della rocca di Beragna, a volte chiamata anche rocca di Vairara, Biamonti dà una descrizione in cui è facile riconoscere i tratti della rocca di Crairora di *AA*,<sup>82</sup> che è poi la rocca di Crovairola vicina a San Biagio della Cima, dove si trova, come si è detto, la chiesetta di Santa Croce:

– Salire è un po' dura, – disse Leonardo; e aggiunse che non era tanto alta, piuttosto tozza e in cima aveva un bel pianoro che dominava voragini d'azzurro.

– Non c'è vegetazione?

---

<sup>79</sup> A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, p. 1138.

<sup>80</sup> C. Beretta, *I nomi dei fiumi, dei monti, dei siti: strutture linguistiche preistoriche*, con un contributo di R. Guglielmino, Hoepli, Milano 2003, p. 7.

<sup>81</sup> Cfr. anche *PN*, 128: «Poi comparve nei fari Vairara vecchia, casupole, ovili e infine Vairara nuova, Case a occidente».

<sup>82</sup> Del resto, il nome Vairara, di cui non si è trovata attestazione, sembra riecheggiare nella forma quello di Crairora. Si veda qui anche *Seconda parte*, § 1.2., p. 295n.

- Rosmarini, qualche leccio, una ginestra. Non immagini lecci enormi, ma a cespuglio.
- E la chiesetta?
- È senza porta e in estate dalle finestre s'infilano i rondoni. (PN, 127)<sup>83</sup>

Sempre a proposito delle chiese di San Biagio della Cima, nel libro è menzionata la cappella dell'Addolorata, citata anche in *AA*: «Quante campane avete? / – Cinque: tre della chiesa, una dell'oratorio e un'altra di una cappella sul poggio dell'Addolorata, di un mesto suono lontano» (PN, 124).

Per il paese, si può ancora ricordare la cosiddetta svolta della Croce: «Alla svolta della Croce, dove la strada si biforcava, incontrò un argelese» (PN, 20). Come ha confermato Gian Carlo Biamonti, a San Biagio della Cima esiste una zona chiamata in dialetto *a Cruxe*.

Nel romanzo sono poi presenti altri riferimenti a paesi e a zone intorno a San Biagio della Cima, che nella finzione circondano Argela. Per esempio, Leonardo invita a un certo punto i suoi amici a mangiare a Sultano, che altro non è che il paese Soldano, subito dopo San Biagio nella val Verbone: «– Domani vi invito tutti a casa mia, – disse Leonardo. / – Poi vi porto a cenare a Sultano. È un paese un po' più interno di Argela» (PN, 134). Anche l'etimologia che se ne dà nel libro rispecchia una delle ipotesi che si sono avanzate per il toponimo:<sup>84</sup>

Sultano... da dove viene questo nome?

- Dai turchi portati qui da un console genovese. Più in alto, sul crinale, hanno portato più tardi altri prigionieri, toscani catturati nella battaglia navale della Meloria. (PN, 144)

---

<sup>83</sup> Cfr. anche PN, 123: «Ora la rupe incombeva un po' meno con l'alto orlo sporgente. Era come una cima che fosse stata smozzata. / – Lassù cosa c'è? / – Una chiesetta. È della fine del Settecento. L'ha fatta costruire un prete venuto di Francia, un eremita. Dietro c'è la sua cella senza finestre».

<sup>84</sup> A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, p. 950: «Il toponimo deriva probabilmente dal soprannome di origine araba "sultano", poi adattato alla parlata ligure, del fondatore o di un feudatario e potrebbe essere collegato all'intrattenimento di rapporti commerciali o culturali, intercorsi tra persone originarie della zona e popolazioni arabe in un lasso di tempo anteriore al XIII secolo. Da notare che *Soldanus*, come nome di persona, ricorre nelle fonti notarili genovesi del XII secolo. In base a un'altra ipotesi il nome "Soldano" sarebbe stato attribuito al paese da pirati saraceni, fondatori del nucleo primitivo del borgo, in onore del loro sovrano, secondo una forma comunemente usata nel Duecento per indicare il sultano, mentre altri ritengono che il nome del toponimo derivi da quello di una famiglia di profughi ventimigliesi, che avrebbero fondato il borgo nel corso del XII secolo».

Del paese si descrive un vicolo, con una madonnetta,<sup>85</sup> e soprattutto l'osteria in riva al torrente, che è l'attuale Osteria di Soldano.<sup>86</sup>

In *PN* si nomina direttamente il paese di Rocchetta Nervina, dell'alta val Nervia: «Ma il mio paese è Rocchetta Nervina. Ho venduto capre e ulivi per comprare un ristorante. / – Rocchetta, paese dei contrabbandieri» (*PN*, 78). Un'altra zona che compare è quella di Triora e di Molini di Triora. A un certo punto del romanzo, Leonardo e il pittore raggiungono, infatti, queste località, mentre sono alla ricerca di una casa in cui il pittore possa soggiornare alcune settimane per dipingere. È possibile identificare la zona, grazie al riferimento al santuario della Madonna della Montata:

- Dove avete lasciato la macchina?
- Sotto, davanti a una chiesetta.
- È la Madonna della Montata. C'è un Luca Cambiaso. (*PN*, 189)

La Madonna della Montà o della Montata si trova presso Molini di Triora, sull'antico sentiero che collega la frazione al paese. Non risulta, però, che il santuario custodisca un quadro di Luca Cambiaso.<sup>87</sup> Alcuni lavori di questo pittore si trovano, invece, nelle chiese di Triora.<sup>88</sup>

Tra gli altri luoghi facilmente identificabili del territorio circostante San Biagio della Cima vi è il Castello dei Gabbiani, che si trova tra Vallebona e Borghetto San Nicolò, a oriente rispetto a San Biagio della Cima. Si noti che la descrizione romanzesca rispetta la vista dal crinale del paese di Biamonti: «Uscirono le stelle, poi la luna dalla collina d'oriente. Era una falce sul Castello dei gabbiani» (*PN*, 65).

---

<sup>85</sup> *PN*, 139: «Attraversavano il paese, camminavano in un vicolo che aveva un piccolo portico e due archivolti e, in fondo, una madonnetta con le roselline dipinte».

<sup>86</sup> *PN*, 143: «L'osteria si trovava in riva al torrente. Aveva due sale, in una giocavano a carte e l'altra, adibita a ristorante, era tappezzata di trofei di caccia posati su delle mensole: povere teste di cinghiali impolverate dalla morte, volpi ondulate, scoiattoli aggrappati a rami di pino, faine e donnole lustre. Astra li guardava con pena. Finché era venuto da solo non ci aveva mai fatto caso. V'erano al mondo tanti tipi d'uomini: chi amava la natura morta e chi amava la natura viva, chi puliva i boschi e chi li incendiava».

<sup>87</sup> Cfr. quanto scritto da P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (105): «Il pastore parla inoltre di una chiesa, la Madonna della Montata, dove si troverebbe un quadro di Luca Cambiaso: si tratta di un edificio realmente esistente, il Santuario di Nostra Signora della Montà situato (in posizione soprana) nei pressi di Molini di Triora, sempre in Valle Argentina, ma molto più in basso di Realdo (il quadro, una Vergine con Bambino, non è di Cambiaso, ma esiste una tradizione locale che a lui lo attribuisce)».

<sup>88</sup> Cfr. A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, pp. 1025-1028.

Si può poi ricordare il toponimo Arcagna,<sup>89</sup> che è una località di Dolceacqua<sup>90</sup> o ancora il paese con i vicoli detti «acchiappaguelfi». Si tratta di Perinaldo, che è ben visibile da San Biagio della Cima:

Si vedeva il paese i cui vicoli si chiamavano ancora «acchiappaguelfi» – i vecchi per via della corrente vi morivano di polmonite –, e più spento e più lontano il paese in cui tutti erano cantori. Almeno cinque confraternite cantavano il miserere. (*PN*, 17)

Come scrive Andrea Gandolfo, «Perinaldo fu uno dei primi comuni, dopo Pigna, a seguire l'arte della costruzione dei cunicoli bui chiamati *cûbi*, ancora oggi visibili nel centro storico del paese, che sarebbero poi stati denominati alla fine del periodo medievale *ciapagherfi* (ossia “acchiappaguelfi”), dato che il borgo, dipendendo dalla ghibellina Dolceacqua, fu molto spesso oggetto di violenti assalti da parte delle forze guelfe».<sup>91</sup>

Infine, nel romanzo si cita il colle di San Giacomo, che si trova tra Camporosso e Ventimiglia, in località Ciaixe: «– Ho visto cipressi e pini che s'inclinavano sul colle di San Giacomo» (*PN*, 174).

In conclusione, occorre chiedersi quale sia la strategia complessiva di appropriazione e di riproduzione della geografia reale messa in atto da Biamonti nei romanzi. I dati fin qui analizzati lasciano emergere in modo chiaro due punti fondamentali. In primo luogo, il paese dell'autore, San Biagio della Cima, e il territorio circostante della val Verbone e della vicina val Nervia rappresentano senza alcun dubbio l'orizzonte geografico privilegiato a cui Biamonti attinge, da un punto di vista sia topografico sia toponomastico, nel momento in cui crea l'entroterra del proprio spazio romanzesco. Biamonti riutilizza una toponomastica locale, spesso di origine dialettale, con cui si designano campagne, località, luoghi civili o religiosi del territorio sanbiagino. Per rendere meno esplicito il proprio serbatoio di toponimi e di suggestioni topografiche, lo scrittore non nomina mai direttamente San Biagio della Cima; al contempo, cambia i nomi dei paesi limitrofi, quali Soldano o Perinaldo, che diventano

---

<sup>89</sup> *PN*, 63: «– Hanno certi nomi le terre di collina: Arcagna, per esempio. / – Non è troppo adatto a un uomo».

<sup>90</sup> Cfr. A. Gandolfo, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni, cit.*, p. 1137.

<sup>91</sup> Cfr. *ivi*, p. 694.

Sultano (*PN*) e Poggioscuro (*AA*). Al contrario, restano invariati i nomi di paesi dell'entroterra più lontani da San Biagio della Cima, come Airole (*VL*), Pietrabruna e Boscomare (*AM*), e Rocchetta Nervina (*PN*). Quanto detto inizialmente sulla necessità biamontiana di rappresentare il proprio mondo, di non potergli sfuggire totalmente per non tradire il vero, è confermato dalla disamina toponomastica qui proposta. Questa attenzione sarà ribadita anche su altri piani dell'impianto narrativo dei libri, come quello della rappresentazione del paesaggio e della storia.

In secondo luogo, è giocoforza constatare che, dopo essersi appropriato di luoghi e nomi caratteristici del suo entroterra, Biamonti li riutilizza e li combina con grande libertà, riservandosi il diritto di modificare a suo piacimento i rapporti reali tra gli spazi e le collocazioni dei siti, a livello micro e macro-geografico. A quest'ultimo proposito tutti i romanzi prevedono, attraverso la combinazione di elementi tratti per lo più dal territorio sanbiagino, la costruzione di un entroterra in un punto diverso della carta geografica. In *AA*, in *VL* e in *PN*, Biamonti mistifica coscientemente la realtà, ponendo i paesi rappresentati sui crinali a ridosso del confine francese. Si tratta di una scelta che, come si avrà modo di vedere, nasconde diverse motivazioni.<sup>92</sup> In *AM*, estraneo alla rappresentazione topografica del confine italo-francese, si ha invece un movimento verso est, poiché elementi dell'entroterra sanbiagino sono riutilizzati nella descrizione del territorio di un paese reale, Pietrabruna.

---

<sup>92</sup> Si veda qui *Prima parte*, § 1.2. e § 1.3.



## 1.2. UN “LUOGO ANTROPOLOGICO”

L’incipit di *AA*, con cui nel 1983 Biamonti si presentò per la prima volta al grande pubblico, segnava già chiaramente le linee entro cui si sarebbe mossa nel romanzo e poi in quelli successivi la rappresentazione dell’entroterra ponentino, all’interno di una dialettica presente-passato.<sup>93</sup> Da questo incipit converrà, dunque, ripartire:

Verso le undici Gregorio andò ad Avrigue. Il pomeriggio lo avrebbe passato al bar dell’olandese dove di solito lo aspettava Jean-Pierre. Era un bel posto su uno sperone quasi sempre dorato e ventoso.

Per scendere sulla piazza prese un carruggio a svolte in cui il vento non entrava d’infilata. Si ricordava che portava a una piazzola detta la «porta della madonna» (una statua era murata sotto il cornicione della chiesetta) e dalla piazzola si scendeva per una scalinata alla piazza grande. Il carruggio era ormai disabitato: porte sbarrate, porte aperte sul vuoto, finestre semidivelte... nulla di male: nidi di miseria spariti! Nidi di silenzio, ora, e di topi. Avrigue era decisamente in decadenza: vi regnava la fame di sempre che ora pareva insopportabile, e i giovani se ne andavano.

I vecchi, ancora numerosi, erano tutti radunati sotto un portico. La piazza era vuota.

Un ragazzo l’attraversava, undici o dodicenne e con gli occhi già rassegnati. Portava un sacco di pigne, che le sue mani alzate dietro il capo curvo trattenevano a stento. Un altro sacco, vuoto, gli serviva da cappuccio e gli scendeva per la schiena, meno logoro della giacca sdrucita.

Veniva da lontano; dalle alture di scisti e sabbie con rosmarini ondosì e casoni fessurati.

Il mare da lassù è di un azzurro immobile e smorzato.

Gregorio conosceva ancora bene la vita del paese, vita e miracoli. L’immobilità delle cose garantisce dal trascorrere del tempo e dai mutamenti. Tutto è eguale, da sempre e per sempre: le feste, le esequie, le esistenze imprigionate, gli spersonalizzati destini personali, la miseria che viene dai secoli.

Erano stati tenaci lavoratori. Avevano costruito ripiani, scavato e ulivato. Da zero fino a seicento metri sul mare. La fatica tradotta in opere e la pena blandita dalla «buona morte».

San Sebastiano e Nostra Signora dei Dolori. Feticci inventati per consolare ed uniti all’idea

---

<sup>93</sup> Per quanto riguarda la rappresentazione del mondo contadino nel passaggio da *RG* a *AA*, si veda S. Morando, *Il senso della terra. I contadini e il lavoro rurale*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco “letterario” al parco produttivo. L’eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016, pp. 21-30.

di questa fatica, da sola insostenibile. E Morte sparsa come una promessa sulla sofferenza ineluttabile.

Chi nel passato aveva creduto in una qualsiasi forma di felicità terrena, al di fuori dal possedere una casa in paese e una campagna rocciosa, si era perduto.

La vita era sempre stata uniforme.

Ciascuno conosceva il suono delle campane, la loro eco nei vicoli, l'inclinazione del sole sulle case, la linea d'ombra sui due versanti della valle in qualsiasi ora e mese di qualsiasi anno.

I fatti acquistavano la forza del mito e si radicavano nella memoria dei padri dei figli e dei nipoti: un triennio di Siccità, un intero anno di Piogge, il Maestrone, la Spagnola, il Tifo, la Fillossera, la Prima Guerra Mondiale.

Più solenni le funzioni religiose se una morte accidentale, la pazzia, un suicidio venivano a rompere il senso del limite, a infrangere l'ordine.

I vecchi sotto il portico, che dava sulla piazza vuota, facevano un po' di cronaca (come furono loro stessi a dire) parlando di rapine sequestri omicidi e altre cose «all'ordine del giorno».

La pensione di cui vivevano, chiamata «la minima», era pari e forse più alta del reddito ricavato in passato da fasce e petraie. Ciò li disorientava e li rendeva persino allegri.

– Sono passato nel «carruggio vecchio», – disse Gregorio, – non c'è più nessuno.

– Se ne sono andati tutti in giù.

– In giù dove?

– In giù sulla costa e più giù ancora.

– Con un landò di lusso, andata sola. (AA, 3-5)

Il modello di un mondo arcaico e contadino prende forma – qui e altrove – sia attraverso la memoria “impersonale” del narratore<sup>94</sup> e quella individuale dei singoli personaggi, sia attraverso la raffigurazione del presente. Quest'ultimo, pur segnando una rottura con il passato all'insegna dell'abbandono e della rovina, lascia ancora intravedere, attraverso le parole e i comportamenti di alcuni personaggi, i ritmi, le tradizioni e le peculiarità della vita di un tempo. Tale processo narrativo è perseguito con convinzione e costanza in tutti e quattro i romanzi e propone una descrizione complessa della Liguria contadina.

---

<sup>94</sup> Per la problematica del narratore, si rimanda alla *Terza parte*, § 2.3., pp. 551-558.

Attraverso la sua opera, Biamonti ricrea sotto gli occhi del lettore l'immagine di un entroterra ponentino quale "luogo antropologico", così come è stato definito dallo studioso francese Marc Augé nel saggio del 1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*: «Nous réserverons le terme de "lieu anthropologique" à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle».<sup>95</sup> Secondo Augé, si tratta di un luogo «identitario», poiché è il luogo in cui si nasce ed è quindi costitutivo dell'identità individuale; «relazionale», poiché implica una serie di relazioni, riconosciute e rispettate, di tipo sociale, economico, spaziale, tra il singolo individuo e gli altri membri del gruppo; e «storico», poiché gli individui sanno riconoscere i segni del passato, dei loro antenati che ribadiscono ciò che sono.<sup>96</sup> Questi tre aspetti che, in stretta correlazione, identificano il "luogo antropologico" si ritrovano nell'evocazione da parte dell'autore di San Biagio della Cima della propria terra.

Nel testo riportato in apertura del capitolo si può notare subito l'insistenza sulla fissità del mondo tradizionale di Avrigue: è una vita rimasta inalterata per molti secoli, fatta di miseria, di fatica e di consolazione religiosa; è una vita i cui bisogni e i cui desideri non sono mutati, per lungo tempo, con il succedersi delle generazioni. Sembra di sentire parlare Patron 'Ntoni dei *Malavoglia* quando si legge «Chi nel passato aveva creduto in una qualsiasi forma di felicità terrena, al di fuori dal possedere una casa in paese e una campagna rocciosa, si era perduto».<sup>97</sup>

Ciò che risulta chiaro già dall'incipit del primo romanzo è l'immagine di un mondo tradizionale chiuso, immutabile, ordinato una volta per tutte. A questo proposito è sorprendente notare come la descrizione biamontiana collimi perfettamente con quanto dice Augé. Nell'introduzione al suo discorso, lo studioso spiega che il "luogo antropologico" genera, sia nei nativi sia negli etnologi che li studiano, fantasmi e illusioni. Per quanto riguarda i nativi, scrive Augé:

---

<sup>95</sup> M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 68.

<sup>96</sup> Cfr. *ivi*, pp. 69-71.

<sup>97</sup> Cfr. anche G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 37.

Le fantasma des indigènes est celui d'un monde clos fondé une fois pour toutes, qui n'a pas, à proprement parler, à être connu. On en connaît déjà tout ce qu'il y a en connaître: les terres, la forêt, les sources, les points remarquables, les lieux de culte, les plantes médicinales, sans méconnaître les dimensions temporelles d'un état des lieux dont les récits d'origine et le calendrier rituel postulent le bien-fondé et assurent en principe la stabilité. Il faut, le cas échéant, s'y *reconnaître*. Tout événement imprévu, même si, du point de vue rituel, il est parfaitement prévisible et récurrent, comme le sont les naissances, les maladies et les décès, demande à être interprété non, à proprement parler, pour être connu, mais pour être reconnu, c'est-à-dire pour devenir justiciable d'un discours, d'un diagnostic aux termes déjà répertoriés dont l'énoncé ne soit pas susceptible de choquer les gardiens de l'orthodoxie culturelle et de la syntaxe sociale.<sup>98</sup>

È facile rilevare le corrispondenze con il brano di *AA*, in cui Biamonti racconta che «ciascuno conosceva il suono delle campane, la loro eco nei vicoli, l'inclinazione del sole sulle case, la linea d'ombra sui due versanti della valle in qualsiasi ora e mese di qualsiasi anno» e, per quanto riguarda gli imprevisti, che fatti come la pazzia o un suicidio (nel testo di Augé si parla di «maladies et décès») erano ricondotti all'ordine attraverso funzioni religiose più solenni.

Il fantasma del nativo “di conoscere già tutto” del proprio territorio induce ulteriori considerazioni. Nei romanzi biamontiani emerge sovente, infatti, questa presupposta conoscenza da parte dei personaggi principali, soprattutto in una prospettiva naturale. Gregorio, in *AA*, dice di «conoscere a memoria»<sup>99</sup> i pendii delle montagne e sa già, prima di andarci, ciò che lo aspetta nella zona delle fortificazioni del confine: «– So già cosa vedrei: cespi di spini, bunker, gallerie» (*AA*, 25).

In *VL*, in un dialogo con Marthe, Vari dice di conoscere, da sempre, tutti i passi del confine («– Ti credi vecchio, ma non lo sei, – disse. – Conosci il confine, tutti i passi da qui al mare. / – Li ho sempre conosciuti», *VL*, 32-33) e più oltre ribadisce di saper tutto di Aùrno, di saper riconoscere gli alberi dal loro fruscio:

---

<sup>98</sup> M. Augé, *Non-lieux, cit.*, pp. 59-60.

<sup>99</sup> *AA*, 107: «Quando arrivò ad Avrigue la notte cominciava a diradare; emergevano dal buio i pendii quasi verticali che conosceva a memoria: uliveti carezzati in quell'ora da una brezza triste, casette attraversate dall'alba come da una tremolante agonia, muri che per secoli avevano reso arabile la terra, sbilenchi e carichi di gloria». Lo stesso atteggiamento del protagonista era già presente in *RG*, 154: «– Vado avanti, tanto è buio completo. Conosco la strada a memoria, siamo quasi alle roveri».

- Qualche volta, – Virgin disse. Poi cambiò discorso: – Come passi le sere ad Aùrno?  
– Cambia ben poco rispetto al giorno. So tutto a memoria. Conosco ogni albero dal fruscio, so che luce prende. Li rivedo uno a uno, sento pietà per loro. (*VL*, 69)

Anche Edoardo, il capitano di *AM*, all'inizio del romanzo riconosce i suoni del paesaggio: «Era ormai sulla strada di casa. Riconosceva il mormorio della terra scoscesa, come quando vi giungeva, passato il mare, nel ricordo» (*AM*, 4).

Lo stesso vale, infine, per Leonardo, protagonista di *PN*. Anche lui ha la sensazione di muoversi tra «cose che sa a memoria»;<sup>100</sup> della strada di casa dice di conoscere «tutti i giri, tutte le pietre» (*PN*, 72) e poi ancora di «conoscerla come le sue tasche».<sup>101</sup> Come Vari di *VL*, Leonardo sa riconoscere «al suono tutte le brezze e tutti i venti»:

La strada ora passava negli ulivi, in un fruscio familiare. Riconosceva al suono tutte le brezze e tutti i venti. Era il momento di fermarsi e poi andare circospetti. Lo avevano colpito proprio là, di sorpresa, l'altra volta, e non era così buio, era l'imbrunire. (*PN*, 44)

Oltretutto, in quest'ultimo romanzo il mistero dell'uomo che ha sparato a Leonardo è risolto alla fine del libro grazie a un residuo di terra, di cui il protagonista e Medoro riconoscono subito il luogo di provenienza: «– Non è terra di Beragna. / – Questa terra la conosco: venature di cenere dentro il bianco. Quando è bagnata è quasi lilla» (*PN*, 185).

La conoscenza spontanea che il nativo ha del proprio luogo di nascita, del luogo in cui è vissuto fin da bambino, diventa un simbolo identitario del radicamento dell'uomo alla terra. In quanto originario delle zone rappresentate e appartenente a una delle ultime generazioni di una Liguria contadina, Biamonti possiede una familiarità tale con il suo territorio da permetterne una rappresentazione antropologica tanto efficace quanto veritiera, in linea con le caratteristiche evocate da Marc Augé.

La vita tradizionale di paese, essenzialmente contadina e per molti aspetti autosufficiente, non può che manifestarsi, in prima battuta, nello stretto legame tra i

---

<sup>100</sup> *PN*, 12: «Andava tra cose che sapeva a memoria, cose ancora fiorenti nel dopoguerra e finite presto. L'aria frusciava sull'edera aggrappata agli ulivi e su cespi di rose residue».

<sup>101</sup> *PN*, 55: «– Io adesso non ci penso, – disse il pittore. – Sei rientrato bene? / – Conosco la strada come le mie tasche. Ho fatto anche un giro. Sono andato a vedere una casa di cui sono diventato una sorta di custode, – disse Leonardo».

protagonisti e il territorio. È in questo rapporto, mediato dalle varie attività che il lavoro della terra comporta e dalle precise conoscenze ed esigenze a cui si accompagna, che si chiarificano i ritmi e l'identità di un mondo antico ormai in via di sparizione.

Nei romanzi, attraverso la rievocazione memoriale e gli incontri con gli ultimi superstiti di questo mondo, Biamonti dà spazio, con notazioni puntuali e pertinenti, a vari aspetti della vita e della cultura popolare. Si tenga presente, tra l'altro, che tutti i protagonisti biamontiani sono di origine contadina. In *AA* il marinaio Gregorio lo dice in modo esplicito: «[...] non gli era mai piaciuto navigare, la sua origine era contadina» (*AA*, 42-43).

Il lavoro nelle campagne, come ricorda Vari in *VL*,<sup>102</sup> si declina lungo tutta una serie di attività e di culture. Vi sono, innanzitutto, gli orti. In *AA*, così si descrive il lavoro di un vicino di Gregorio:

Il suo vicino dissodava una fascia. Era un maestro. Menava bene il taglio, con precisione; sollevava le zolle con garbo e se le gettava dietro rasoterra, si volgeva a romperle con la testa del magaglio, ondulando nel chinarsi, senza spostare i piedi. La terra smossa respirava, e mano a mano si schiariva.

– Se ne va bene?

– È soffice, se ne va da sola... Mi dà noia quest'ala che mi sbatte in faccia. Appena il sole gioca me ne vado. (*AA*, 121)

Si noti la precisione nel tratteggiare i movimenti del contadino e nell'identificare gli strumenti di lavoro, con il riferimento al magaglio, «la tradizionale zappa a due o tre becchi: il “magaiu”». <sup>103</sup> Il passo era già presente in *RG* e conteneva il tecnicismo dialettale *bonovra*,<sup>104</sup> poi sostituito nel passaggio ad *AA*.

---

<sup>102</sup> *VL*, 35: «La mente gli si riempiva dei fantasmi della terra, dei lavori da fare. Man mano che scendeva vi si imbatteva: un uomo anziano abbacchiava gli ulivi, un vecchio potava la vigna, una donna con la gonna a strisce e il vlü de femme sui capelli toglieva il rincalzo ai gelsomini perché le radici si scaldassero più velocemente al sole. Ci dava secco: a ogni colpo di zappa la crocchia tremava e quella striscia di velluto nero sopra la fronte che girava intorno alla testa».

<sup>103</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, 2ª edizione, p. 2363.

<sup>104</sup> *RG*, 221: «Sotto il passo dell'Annunciata un uomo dissodava una fascia seminata: portava bene il taglio e livellava la terra volgendosi a rompere le zolle troppo grandi col rovescio del bidente senza muovere i piedi. Spiccavano le zolle lontano, all'inizio della fascia, che il sole e l'aria avevano

In *PN* torna l'immagine di un contadino, Midio, che zappa, con una serie di indicazioni: «Più su, Midio, comparso dietro un masso, mano piegata, sporca di terra, gli diede il polso. La vanga era nel solco, il manico sulle zolle. / – Lavoro sprecato, caro Midio, viene l'inverno e piove e la terra si riappiattisce anche se è leggera. / – Al ripasso, a maggio, se ne va bene» (*PN*, 13).

Nell'ultimo romanzo, Biamonti ricorda anche il ritmo di questo lavoro, che spesso i contadini erano costretti a fare di notte, nel proprio terreno, dal momento che durante la giornata lavoravano in appezzamenti altrui: «– Da dove arrivi a quest'ora, Giobattista? Hai lavorato con la luna? / Un tempo dissodavano anche con quella debole luce. In giornata da altri e di notte nel proprio» (*PN*, 21).

Tra le varie colture, si può ricordare innanzitutto quella delle rose, tenendo presente che San Biagio della Cima è detto il “paese delle rose” per l'abbondanza – un tempo, ora meno – di tali coltivazioni. In *PN* se ne parla in questi termini, attraverso un discorso che evoca specie di fiori, trattamenti e mercato:

Eraldo gli mostrò una strada azzurra tra le nuvole.

– Appena spiove do il solfato. Le rose sono piene di malbianco. Con questo umido, trionfa.

Le Hoover le mufte vanno a cercarsele. Rimpiango le Safrane e le Brune.

– Perché le hai tolte? – disse Leonardo.

Le aveva viste, sradicate, torcersi sotto il sole, consumarsi.

– Nessuno le voleva, neanche gratis.

– E queste vanno, queste Hoover?

– Se l'estero non tira son problemi. Si spera che prendano prezzo per la Madre.

– Quando cade?

– L'8 maggio. (*PN*, 67)

L'altra floricoltura tipica di San Biagio della Cima è quella delle mimose. Lo stesso Biamonti alla fine degli anni Sessanta decise di dedicarsi a questa coltivazione, diventandone un esperto. Non sarà un caso che i protagonisti di *AA*, di *VL* e di *PN*

---

prosciugato, mentre la terra intorno ai suoi piedi era rossiccia e scura. / – Se ne va bene? / – E bonovra – disse l'uomo».

posseggano tutti, oltre a un uliveto, anche un mimoseto. La competenza biamontiana emerge nei romanzi in varie descrizioni e nelle parole dei protagonisti.<sup>105</sup>

Biamonti fu un coltivatore innovativo: introdusse per primo a San Biagio la coltivazione della mimosa *Floribunda*, che fiorisce quattro volte all'anno. Il rigido inverno del 1985 distrusse però gran parte del suo mimoseto, come lui stesso ricordò in diverse interviste.<sup>106</sup>

L'episodio è evocato in *VL*, in cui Vari ricorda di aver perduto le mimose per colpa del gelo: «– Mi fa piacere; ma lo spettacolo che vi aspetta è piuttosto triste. In poco tempo tutto è cambiato; e l'ultimo colpo l'ha dato il gelo» (*VL*, 29). Lo stesso episodio è ricordato anche in *PN* da Leonardo: «Gli chiesero se aveva tante mimose. / – Ora ne ho duecento, ma un tempo ne avevo tre volte tante, un vero bosco. Sono gelate nell'85» (*PN*, 80).<sup>107</sup>

L'episodio del gelo e della morte delle mimose era già presente in *AA*, in modo quasi profetico rispetto a quello che sarebbe davvero accaduto pochi anni dopo:

Ma un giorno, dopo lunghe crepe di splendore, dalle nubi venute dal mare scese la neve e ghiacciò sugli alberi investiti da un vento gelido. Cadevano i fiori e si spaccavano le cortecce. Vari passò a scuotere le mimose per liberarle dal manto nevoso, a rialzare quelle che s'erano abbattute. Ma fu inutile. Ben presto divennero un groviglio di fronde arse.

Non era mai venuto, a memoria d'uomo, un gelo simile.

---

<sup>105</sup> Cfr. *AA*, 56-57: «Deviò verso i bungalow, dove si arrestò coi fari accesi, illuminando una mimosa in stato di avanzata fioritura, gialla e alonata di pulviscolo. Era una Denis Boden o una Waldorf: entrambe fioriscono a novembre dicembre negli inverni piovosi, di scirocco, e ritardano a gennaio negli inverni riarsi. / Un tempo venivano coltivate ad Avrigue su tutte le terrazze, anche sotto gli ulivi, che le proteggevano. Partivano per Vienna e per Praga i rami recisi. Avevano dato da vivere anche se rendevano poco»; *VL*, 5: «Sabèl toccò le foglie di una Waldorf: le restò sulle dita una sorta di polvere. / – Si coprono di polvere per non traspirare, – egli disse. – Se continua questo secco non riusciranno a portare il fiore. / Chinate dall'aria tutte le mimose si raccoglievano dolcemente nella gran luce»; e *VL*, 13: «La sera, sparse sulle ceppaie delle piante malate il chelato di ferro, poi passò a bagnare. Durante il giorno non poteva farlo: il chelato era fotofobo e, col cielo che splendeva, si sarebbe rovinato prima che l'acqua lo interrasse».

<sup>106</sup> Si veda qui l'Introduzione, p. 12.

<sup>107</sup> Il passo prosegue in questo modo: «– Non mi dice niente di nuovo, – disse Mire, – da noi a Rocchetta sono partite tutte e qualche ulivo è morto fino al ceppo. / – Chissà che strazio tutte quelle mimose morte! – disse Astra. / – Le sentivo scricchiolare mano a mano che ghiacciavano. Crepitavano nel sereno cariche di neve. / – Non mi dice niente di nuovo, – disse ancora Mire, – col sereno il freddo aumenta e dà la botta. / – Prima la neve e poi sereno, un cielo come uno specchio. Vi lascio immaginare. / – Non potevi scollarla? – chiese Veronique. / – Dove l'ho fatto è andata peggio. Mai scollare la neve, un po' protegge. / – Doveva essere uno spettacolo tutto quel bosco».



Gli restò solo la voglia di guardare e piangere: s'insediava nel mimoseto, per le terrazze, un'oscurità minerale, una rigidità ostile. Sembrava fosse passato il fuoco, a carbonizzare. (AA, 19-20)

La floricoltura, sia quella delle rose sia quella delle mimose, è però un'attività relativamente recente nel Ponente ligure. Per questa ragione è soprattutto ad altre culture, quali quella della vite e quella dell'ulivo, che si lega la suggestione di una pratica e di una tradizione contadina millenaria. Per la prima, vari riferimenti significativi si trovano in *PN*. Il protagonista Leonardo possiede, infatti, un vigneto, dove di tanto in tanto lavora. Attraverso le citazioni si possono seguire alcune fasi della coltivazione della vite e del suo ciclo vitale, nel corso dell'anno: l'attesa della potatura,<sup>108</sup> la potatura,<sup>109</sup> la fioritura e la "granatura" delle piante.<sup>110</sup>

Tuttavia, è all'ulivicoltura che è dedicato lo spazio maggiore nei romanzi. Anche in questo caso è possibile ripercorrere le diverse fasi e preoccupazioni che accompagnano la cura degli alberi. In *PN* si descrive con grande accuratezza il procedimento invernale, anche se non annuale, della potatura, per cui Leonardo si affida all'esperienza dell'amico Medoro:

Al mattino negli ulivi l'argento salpava.

– È rischioso salire: si muovono troppo.

– Uno lo aggiusto, – disse Medoro, – lo faccio a quel modo.

Farlo a quel modo voleva dire a regola d'arte.

– Colpi obliqui, mi raccomando, e che non rimanga la piaga.

– Sugli ulivi ci sono nato.

---

<sup>108</sup> *PN*, 22: «Andò a lavorare nella vigna. Un'aria rōsa dal sole la stava spogliando. C'erano fili di ferro che si allentavano e pali inclinati. Mentre lavorava, lo raggiunse Giobattista. / – Stai già potando? / – Per potare aspetto Natale. / Era meglio che le piante s'abituassero al freddo prima del taglio».

<sup>109</sup> *PN*, 56: «Leonardo andò a finire di potare la vigna. Bisognava sbrigarsi: a fine gennaio erano in umore e il taglio cominciava a piangere. Ci dava corto, solo due gemme, se no le piante, ormai vecchie, si sarebbero esaurite. La terra lì era a zolle chiare, ma verso il ruscello manteneva un solco di tenebra anche in piena luce. Più in alto, su due terrazze tenere come la cenere, di colore azzurrognolo, le zolle rivoltate sembravano fiorire nei giorni di sereno. Scalzava, e toglieva il secco perché non si impossessasse di tutto il ceppo».

<sup>110</sup> *PN*, 168-169: «Il pomeriggio lavorò nella vigna. I grappoli s'andavano consolidando. Non era granata tanto bene: gli acini erano un po' radi, qualche muffa compariva sulle foglie. Le piante erano indebolite dal ragno rosso».

Medoro salì. Sui rami ci volava. Scendevano fronde e rami secchi, che Leonardo ammucchiava. Scese dopo un paio d'ore.

– Che te ne pare?

Non si capiva dove finiva, non si vedevano più le cime, tutto scendeva. – Sembra ridotto a una miseria, – gli scappò detto.

– Un ulivo deve essere così, deve sembrare che implori –. In effetti sembrava in adorazione del cielo. – Vedrai, fra qualche giorno ti ci affezioni. (*PN*, 118-119)

In *AA* Gregorio ricorda che a fine inverno, in passato, le donne raccoglievano le prime olive, ancora verdi, che cadevano sulla strada.<sup>111</sup>

A fine estate, inizio autunno, si ripulisce, tagliando l'erba ed estirpando gli arbusti, l'area di caduta, dove saranno distese le reti. Questa attività è descritta da Biamonti in *S*. In questo lavoro, il protagonista Edoardo si fa aiutare dall'amico Sirio:

Due giorni dopo il tempo era mutato. Entrava un'aria fine, piena di ombre e tremolii d'argento. Edoardo ripuliva l'area di caduta delle olive: ben presto si sarebbero dovute stendere le reti. Era con Sirio, un suo compagno. Sirio aveva fatto un po' di carriera nella marina da guerra e per passare il tempo lavorava in nero. Erano nati degli arbusti, lentischi, allori e alaterni, e li toglievano col picco. (*S*, 20)

Il dialogo tra i due è l'occasione per parlare della futura sbattitura, che dovrà essere anticipata per la presenza della mosca olearia: «– A novembre dovremo abbacchiare: stanno già uscendo le mosche dal verme di San Luca. Meglio prendere le olive acerbe che punte. O vuoi prenderle come Dio le manda?» (*S*, 21).

La sbattitura è descritta, invece, seppur in modo rapido, in *AA*: «Dove la strada biforcava, alla sua croce, era lassù sopra l'ulivo, il primo abbacchiatore di quell'anno. Era lontano, in cima, con la testa rovesciata. Sbatteva a strappi, col bastone vencheggianti, e cadevano a raffica olive e foglie» (*AA*, 109).

Infine, si può ricordare un dialogo di *AM*, in cui Edoardo parla con due anziani contadini di paese – che aspettano il sensale – del prezzo delle olive e della loro resa.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *AA*, 111: «Un tempo a fine inverno – Gregorio se ne ricordava – c'era sempre qualche donna a raccogliere le olive ancora verdi cadute sulla strada e qualche uomo seminava un solco di piselli negli aprichi con ulivi radi. Evitavano beninteso i lavori pesanti e tornavano a casa in tempo per la messa grande».

Oltre che delle coltivazioni, Biamonti dà conto anche delle attività di raccolta di ciò che offre il territorio. In più di un'occasione si menziona, per esempio, la raccolta della lavanda. In *VL*, parlando con delle raccogliatrici provenzali, Vari ricorda gli antichi raccoglitori liguri: «Si ricordava dei raccoglitori di montagna: lavoravano, con certi cappellacci da ugonotti, nel sole inclemente; e se veniva nuvolo smettevano» (*VL*, 53-54). In *PN*, invece, il protagonista Leonardo ripensa direttamente ai propri genitori, che, «chiuso il frantoio», partivano per andare a raccogliere la lavanda sull'Aution o su Cima Marta.<sup>113</sup> La descrizione della raccolta della lavanda, attività un tempo florida e oggi dimenticata, torna in uno scritto di Biamonti del 1991:

Altri andavano sul monte Toraggio con alambicco e falchetto, per lavanda. Stavano lassù delle settimane. L'alba dal Toraggio è una delle più belle del Mediterraneo. Si vede la costa da Genova a Marsiglia, e, se la notte è stata ventosa, compare la Corsica sull'orizzonte marino.

Ora la lavanda si consuma nel vento, sopra gli ulivi intristiti. Restano i segni del passato lungo le strade: ovili e chiese romaniche, muri come simulacri. Le alte falesie di rocce sono cariche di memoria e di avventura.<sup>114</sup>

Se la lavanda spontanea era raccolta generalmente nei prati più alti delle Alpi Marittime, nei boschi intorno ai paesi dell'entroterra i contadini raccoglievano la legna da bruciare durante l'inverno. In *PN*, infatti, Leonardo incontra un'anziana signora intenta in questa attività: «Teresa sapeva molto bene che lì non c'era suo. Ma non importava. Era così raro trovare gente che raccattava legna. Gli sembrava che lei si confondesse con la terra. Un'esistenza fra boschi e ulivi. Era lieve anche se rubava» (*PN*, 35).

Infine, altri ricordi e altre descrizioni completano il quadro di un mondo contadino chiuso, per lo più basato sulla sussistenza, in cui l'uomo vive o viveva in stretto

---

<sup>112</sup> *AM*, 60: «- Che fate? Si passeggia? / - Aspettiamo il sensale. Abbiamo il mucchio delle olive nel solaio. / - Vanno care? / - Dodici lire alla quarta -. (Volevano dire dodicimila). / - Non è un gran prezzo. Quant'olio danno? / - Tre chili scarsi, forse meno e non è ancora rotondo. / - A me piace con quel fruttato».

<sup>113</sup> *PN*, 185: «- È un po' che si è perduta la primavera. Una volta c'erano delle lunghe prime. I miei, chiuso il frantoio, partivano per la montagna con il mulo e l'alambicco. C'erano abbondanti fioriture di lavanda sull'Aution e su Cima Marta. Adesso una notte di brina brucia tutto, poi arriva un caldo che le soffoca».

<sup>114</sup> *Bia. scr.* (1991c: 124).

rapporto con il territorio, con la natura e con gli animali. Per esempio, importanti sono le presenze delle capre e dei muli. Per le prime, si può ricordare che in *AA* Gregorio aiuta un amico a raccogliere dell'erba per le capre: «– È la mediana. Non la riconosci?... Dovrei andare a cercare qualcosa per le mie capre. / – Ti accompagno. / Fuori, il vecchio entrò in una baracca e uscì con la falce messoria in mano e un telo gettato sulla spalla» (*AA*, 71).

In generale, sono molti i contadini, anziani, che posseggono una o più capre. Sull'importanza di questo animale nel mondo della Liguria rurale si veda quanto Italo Calvino scrisse, per il «Politecnico» di Vittorini, nel reportage *Liguria magra e ossuta* del 1945: «Un necessario complemento della famiglia contadina ligure è la capra. È la più adatta per il pascolo su terreni rocciosi e cespugliosi, dà latte e il concime senza costare quello che costa la mucca».<sup>115</sup>

Diversi sono anche i riferimenti ai muli, animali indispensabili al contadino come forza-lavoro e come mezzo di trasporto. In *PN*, parlando con Corbières, Leonardo ricorda che nel 1945 ad Argela c'erano «una settantina di muli su trecento anime».<sup>116</sup>

Se per la capra si è ricordata la testimonianza di Italo Calvino, per il mulo si possono citare, anche se in un ambito non strettamente ligure ma mediterraneo, le parole di Predrag Matvejevič, riguardanti l'asino:

L'asino viene chiamato con nomi diversi – somaro, ciuco, musso, *buriccu* in Sardegna, *sciccu* in Sicilia, *ciuccio* a Napoli. Tutti questi nomi non sono meritati, specie alcuni altri, dispregiativi. Questo animale è sempre stato utile nei lavori faticosi che si fanno sulle sponde del nostro mare. Serviva a dissodare le sassaie e ad ampliare i prati, a tracciare i sentieri e ad aprire le strade, ad alzare i muretti, a far girare i mulini e a macinare il grano.<sup>117</sup>

Un'ultima attività collegata al mondo naturale che Biamonti menziona in *AM* è l'apicoltura. Nel romanzo del 1994 il personaggio di Giovanni è un allevatore d'api. Gli incontri con il capitano Edoardo sono un'occasione per parlare di questo lavoro e fare

---

<sup>115</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], *cit.*, pp. 2367-2368.

<sup>116</sup> *PN*, 86: «– È un rappel à l'ordre? Devo riconoscere che c'erano greggi di capre e di pecore e una settantina di muli su trecento anime. È vero che in Francia proteggete la pastorizia e l'agricoltura riorrisce?». Cfr. anche *PN*, 146: «– Qui una volta si abbeveravano i muli, – disse Leonardo, – e il capraio lottava per avervi diritto con le sue capre sul far della sera. Ma andiamo, ci stanno aspettando».

<sup>117</sup> P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, prefazione di C. Magris, Garzanti, Milano 2006, 2<sup>a</sup> edizione ampliata, p. 312. Il libro è presente nella biblioteca dell'autore.

alcune considerazioni tecniche: «– Senti che musica! – disse Giovanni. E con la mano accompagnava il volo nel vento. – Vanno in alto, scendono cariche. Se i fiori fossero in basso, farebbero molta fatica, vivrebbero meno» (*AM*, 16).<sup>118</sup>

Occorre a questo punto sottolineare che la conoscenza del mondo naturale, tipica di un entroterra contadino, emerge di continuo nei romanzi anche in modo indipendente dalla rappresentazione di certe attività. Per esempio, proprio a proposito delle api, in *PN* Leonardo fa queste riflessioni:

Alla sera giunse nel cielo il falco. Nella luce indebolita le api tornavano all'alveare sotto la tettoia. Quelle che tornavano dai fiori avvelenati dai pesticidi volavano più lente, emettevano un ronzio più lieve e si fermavano a morire davanti ai trafori della porta. Giravano a destra e a manca il capo cuneiforme, poi lo piegavano per sempre. Non entravano per non avvelenare la regina. Venivano le spazzolaie e le gettavano fuori dal piccolo ballatoio. (*PN*, 168-169)

Da tutte le citazioni fatte, è già possibile intuire quanto la prosa biamontiana debba all'uso di un preciso lessico botanico e zoologico, il quale, dando concretezza al linguaggio, lega in modo indissolubile le vicende e il discorso narrativo all'entroterra dell'autore, oltre a garantire una presa di possesso linguistica del paesaggio<sup>119</sup> e della cultura rurale dei luoghi rappresentati.

La nominazione dei vari aspetti della fauna e della flora liguri diventa uno degli strumenti privilegiati di Biamonti e dei suoi personaggi per rimarcare l'appartenenza a un determinato luogo; l'atto di nominazione altro non è in questo caso che un atto di riconoscimento attraverso cui si ribadiscono i legami con la propria terra, assicurando in questa prospettiva la sopravvivenza del "luogo antropologico". In un'intervista del

---

<sup>118</sup> Cfr. anche *AM*, 26: «– Oggi un po' piove, un po' è sereno. / – Lavorano male le api? / – Lavorano bene. Trovano sul fiore stesso la goccia per impastare il nettare. Ma andiamo a casa mia, staremo più tranquilli».

<sup>119</sup> Interessante il parallelo con il comportamento del padre di Calvino: Id., *La strada di San Giovanni* [1963], in Id., *Racconti sparsi ed altri scritti di invenzione*, vol. III di *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di I. Calvino a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 1997, 2ª edizione, p. 11: «Il vocabolario di mio padre si dilatava nell'interminabile catalogo dei generi, delle specie, delle varietà del regno vegetale – ogni nome era una differenza colta nella densa compattezza della foresta, la fiducia d'averne così allargato il dominio dell'uomo – e nella terminologia tecnica, dove l'esattezza della parola accompagna lo sforzo d'esattezza dell'operazione, del gesto».

1995, parlando della precisione, sia scientifica sia tecnica, che la prosa esige per rimanere aderente alla realtà, lo scrittore disse: «È destino abitare un mondo e il mondo che ci circonda bisogna conoscerlo anche per nome: le cose, gli oggetti, le erbe, le piante, i cespugli. Diceva Sbarbaro che dar un nome a un lichene è come aiutarlo ad esistere. Di un cespuglio non basta dire è un cespuglio, bisogna dire c'è per farlo esistere e vibrare».<sup>120</sup>

Si propone una rapida rassegna delle forme presenti nei romanzi:

**Bestiario:** *AA*: camola, cane, capra, civetta, coniglio, corvo, falchetto, falco, farfalla, geco, gabbiano, gheppio, ghiandaia, gracchio, gregge, libellula, lontra, lumaca, passera, passero solitario, pecora, ramarro, rondine, rondine di montagna, rondone, tordo, verdone, volpe; *VL*: ape, aquila, cane, capra, cinghiale, civetta, coccinella, colomba, Colombo, coniglio, coturnice, donnola, farfalla, farfalla stellata, gabbiano (*larus ridibundus*), gheppio, grillo, gufo, insetto, libellula, lucertola, lumaca, mula, murena, pettirosso, ramarro, rondine di montagna, sparviero, tordo, tortora; *AM*: ape, astore, averla, cane (breton), capra, caprimulgo, Colombo, cormorano, corvo, falco, fraticello, gabbiano, gufo, insetto, lepre, mulo, passero solitario, pernice, pesce azzurro, piviere, ramarro, rondine di mare, saltimpalo, squalo, usignolo; *PN*: ape, assiolo (piccolo duca), beccaccia, biscia, cane (breton, maremmano, segugio), capinera, capra, cincia mora, cinghiale, civetta, Colombo, donnola, faina, falco, farfalla, gracchio, grillo, insetto, lucertola, lui, martora, mulo, muschio, passera, pecora, pipistrello, porcospino, ragno rosso, rondine, rondine di montagna, rondone, scoiattolo, tasso, tordo, uccello, usignolo, verme della farina, volpe; *S*: cane, capre, delfino, falco, gracchio, levriere, mosca, mulo, rondine, tordo, volpino.

**Erbario:** *AA*: alaterno, arastra, arbusto, brugo, calendula, calycotome, cardella, erbaccio, erica, falasco, fico, ginestreto, girasole, giunco, grano, leccio, lentischio, lichene, limone, mandarino, mandorlo, mentastro, mimosa Waldorf, mimosa Denis Boden, mirto, musco, nespolo di Spagna, orzo, palma, pino, pino aleppense, pino mugo, pisello, querceto, quercia, rosa canina o *indica maior*, rosa safrana, rosmarino, rovere, roverella, rovetto, sterpaglia,

---

<sup>120</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 8). Si tratta di quella «insistita ricerca della precisione nella maniacale ripugnanza per la genericità linguistica» evidenziata da V. Coletti, *Mare buono, terra cattiva*, in «L'Indice», 7, luglio 1994, p. 7. (cfr. anche Id., *Il silenzio di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, p. 120). Su questo punto si veda anche S. Morando, *Il senso della terra. I contadini e il lavoro rurale*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo...*, cit., pp. 23-24.

sterpi, tamerice, uliveto, ulivo, vedova celeste o «fiore dei frati», viola del pensiero, vitalba; **VL**: agave, arancio, arastra, artemisia, bagolaro, capelvenere, dulcamelie, erbaccio, falso girasole, fieno, gelsomino, genziana, giacinto, giglio, ginepro, ginestra, grano, iris, lavanda, leccio, lentischio, lichene, limone, mandarino, mandorlo, mirto, mimosa Gauloise, mimosa Mirandola, mimosa Waldorf, oleastro, pino, pitosforo, quercia, rosa tremiere, rosmarino, rovo, spiga, uliveto, ulivo, vigna, vite, vigneto; **AM**: arastra, buganvillea, carrubo, castano, corbezzolo, erba parietaria, erica arborea, erica erbacea, falso girasole (inula salicina), fico, fieno, garofano, geranio, ginepro, ginestra, girasole, glicine, lavanda, leccio, lentischio, limone, lino, mandorlo, melo cotogno, melograno, mirto, nespolo di spagna, oleandri, olivastro, olmo, palma, pino, quercia, rosa, rosa canina, rosmarino, rovere, rovo, ruta, scotano, sorbo, timo, uliveto, ulivo, viburno, vigna, vimine, vitalba, vite; **PN**: agave, aglio, agrumeto, alloro, anemone, arancia, arastra, assenzio, belles de nuits, biancospino, cactus, calendula, calicanto, campanula, canneto, caprifoglio, carciofo, cardo, ciliegio, cisto, colchichi, corbezzolo, edera, elicrisi, eucaliptus, fico, fieno, garofano, gelsomino, geranio, giglio, ginepro, ginestra, girasole, glicine, grano, iris, leccio, lentischio, lichene, limone, lino, magnolia, mandorlo, mentastro, mimosa, mirto, nespolo, noce, palma, palma Washingtonia, palmeto, papavero, pepe, pesco, pino, pino d'aleppo, pitosforo, pruno, quercia, rosa, rosa bruna, rosa canina, rosa di Gerico, rosa Hoover, rosa rampicante, rosa safrana, rosaio, rosmarino, roverella, rovetto, rovo, salice, salvia, siliquastro, sorbo, spino, sterpi, susino, tamerice, timo, uliveto, ulivo, valeriana, vedova celeste, vigna, viola del pensiero, vite, vischio, zucca; **S**: alaterno, alloro, angelica, cipresso, gelsomino, giglio bianco, ginestra, iris, leccio, lentischio, limone, magnolia, mandorlo, mimosa, nespolo, noce, palma, pino, quercia, rosa, rosaio, rosmarino, settembrina.

Come emerge da questi elenchi, il bestiario e l'erbario dei romanzi appaiono particolarmente ricchi, poiché Biamonti tende sempre a identificare con precisione, nominandone le specie, la fauna e la flora. La precisione, soprattutto botanica, si fa in alcuni casi davvero specialistica e tradisce la profonda conoscenza di Biamonti nel settore.<sup>121</sup> Per esempio, tra *AA* e *VL* sono nominati quattro tipi differenti di mimosa: mimosa Waldorf, mimosa Denis Boden, mimosa Gauloise, mimosa Mirandola. In altri

---

<sup>121</sup> Cfr. *Bia. int.* I.C. (1983): «Passeggiando, Francesco Biamonti, che conosce bene il mondo degli alberi e ei fiori, elenca i nomi delle piante che ornano i viali: pitosfori, rododendri, buganvillee, roseti di mille qualità, palme, eccetera».

casi, Biamonti ricorre al termine scientifico: il gabbiano è il «*larus ridibundus*»<sup>122</sup> e il falso girasole l'«*inula salicina*».<sup>123</sup>

Il radicamento alla propria terra si manifesta linguisticamente, sempre all'insegna dell'esattezza e della concretezza, anche sul versante dialettale. La lingua è, come è noto, un forte elemento identitario per qualsiasi comunità. Del resto, è interessante notare che da tempo gli studi sulla cultura contadina della Liguria prendono in considerazione l'aspetto etno-linguistico. Già nel 1992 Bruno Gabrielli rimarcava:

Si deve in primo luogo sottolineare come i contributi più recenti sulla cultura contadina, condotti con i metodi dell'antropologia culturale e dell'etnologia, facciano considerare che l'analisi dell'intreccio fra le forme dell'antropizzazione, i costumi e il linguaggio è necessaria per fornire una interpretazione della realtà locale.<sup>124</sup>

L'uso di dialettalismi non può che ancorare i romanzi biamontiani al territorio preciso del Ponente ligure. La loro presenza, abbastanza cospicua in *AA*, diminuisce nei libri successivi, tanto che per *AM* e *PN* non fu più necessario aggiungere un piccolo glossario al fondo dei testi. Si dà qui di seguito una rassegna delle forme,<sup>125</sup> integrando e modificando la lista fornita da Paolo Zublena:<sup>126</sup>

*AA*: *albanella* (vaso di vetro cilindrico per conservare pomodori secchi o funghi o olive), *arastra* (ginestra spinosa), *bricco* (altura montagnosa), *carruggio* (vicolo), *cavagno* (canestro), *fascia* (ripiano del terreno sostenuto da muro a secco), *gerbido* (terreno non coltivato), *invernenco* (indurimento invernale del terreno), *lampescuro* (primo apparire

---

<sup>122</sup> *VL*, 91: «Le palpebre erano incartapecorite, orlate di piume gialle di pianto, le zampe rigide, il becco aperto in uno dei suoi gridi gutturali e soffocati. / Era stecchito e insieme al ramo spinoso faceva da chitarra nell'aria che tirava, un suono rauco e lontano. Era un gabbiano comune, un “*larus ridibundus*”. Ma chi l'aveva mai sentito ridere sul mare, quale fantasia corrotta o perversa aveva scambiato per riso il loro conato di canto?».

<sup>123</sup> *AM*, 109: «Lì vicino, sulla sponda, c'era un falso girasole, un'*inula salicina*. Sotto il fiore d'un oro cupo aveva foglie dentate, rivolte verso l'alto, e il fusto glabro. Nel suo paese cresceva a colonie e cospargeva di uno strano fuoco le terre decadute».

<sup>124</sup> B. Gabrielli, *La dilapidazione del territorio*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, vol. XVII di *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a Oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 786.

<sup>125</sup> Si riprendono per *AA* e per *VL* alcune definizioni delle forme presenti nei glossari alla fine dei romanzi.

<sup>126</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, pp. 143-144.



dell'alba), *marina* (mare), *magaglio* (zappa a tre denti), *neve corsa* (neve proveniente dal mare, dalla Corsica), *pianello* (pianeggiante), *prence* (principe), *ranco* (zoppo), *ritàno* (ruscello), *serro* (dosso montagnoso), *soprano* (superiore, di località), *sottano* (inferiore, di località), *trono di Dio* (l'espressione – dall'imprecazione *tron de Diu*, tuono di Dio – è usata in locuzioni del tipo «mandare a quel paese, all'inferno»), *ubago* (versante in ombra, contrario di “aprico”, versante esposto al sole), *vedove celesti* (piante della famiglia delle Globulariacee, che crescono in piccoli cespugli sulle pietraie delle coste mediterranee dell'Europa occidentale e fioriscono in pieno inverno), *vencheggiate* (flessibile); **VL**: *auriva* (ulivo), *barba* (zio), *bona* (buonasera, ma nel testo come semplice saluto); *camallare* (scaricare e caricare le navi a braccia), *erbaccio* (erba infestante), *fascia*, *pianello*; **AM**: *gerbido*, *ritàno*, *sera di sera* (glossato: «ieri sera»); **PN**: *cantere* (glossato «loculi»), *farlo a quel modo* (glossato: «farlo a regola d'arte»), *mugugnare* (brontolare a bassa voce), *pianello*, *prima* (glossato: «primavera»), *ubago*, *sanguigni* (tipo di funghi).

A questo elenco si potrebbero aggiungere anche quei modi di dire e quei proverbi che appartengono alla ricchezza culturale di una tradizione locale. Per esempio, espressioni quali «Più mi segno, più lampa» (*AA*, 24; “più prego, facendomi il segno della croce, più la situazione peggiora”); «indossare l'abito di legno» (*AA*, 26; “morire”); «avere l'autunno addosso» (*VL*, 105; “essere vecchi”); oppure, a proposito del rapporto con la vicina Francia: «Col vino si vola verso Parigi» (*AA*, 77); «Chi si leva da Tolone si leva dalla ragione» (*AA*, 93); o ancora, per quanto riguarda il lavoro contadino: «Se arrivi nel tuo non è mai lontano» (*AM*, 56).

Al contempo, bisogna considerare, per un'innegabile funzione di richiamo a un'antica cultura paesana, anche i nomi e i soprannomi dialettali, o semplicemente parlanti, di molti personaggi. Tale strategia è particolarmente evidente in *AA*, dove il protagonista non si limita a ricordarne alcuni, ma vi riflette sopra:

Salutò Piè de Cati, detto «il ramarro», a motivo del volto rugoso o delle abitudini solitarie di qualche suo antenato.

Uscì sulla piazza dove incontrò Bastià «il prence», con la sua andatura da sciancato (principesca?).

Che malinconia questi nomi, che venivano da lontano! Lui era Grigheu «il ranco», per via di qualche suo avo che zoppicava. (*AA*, 68)

Altri nomi e patronimici che si trovano nel romanzo sono Giuanin de Vitò (*AA*, 20), Vitò de Giuanin (*AA*, 20), Zefi “de note” (*AA*, 21), che è il soprannome del «musicante dei picchi»; Luigiò detto “barabba”, «uno che lavorava nella Passione» (*AA*, 108), o ancora il «Sonaglione», soprannominato così perché «amava i sonagli, diceva che gli facevano compagnia» (*AA*, 115). Gregorio è anche Grigò del bastimento (*AA*, 21), nelle parole di Zefi che distorce «la desinenza francese ch’era così bella, il cigolio del carro» (*AA*, 21).

Parte di questi nomi erano già presenti in *RG*, su cui vanno ricordate le parole di Simona Morando:

Poi la stessa randaglia indagine si apre ad un contesto più ampio, scandita da incontri epifanici (Giuanin de Vitò e Vitò de Giuà, i mangiatori di aringhe, il suonatore di clarino Piè de Note, il medico Guillerm, il pastore, Luca «gatto di marmo», il veggente Custi) che in realtà sono personaggi veramente presenti nella memoria di San Biagio della Cima e dei suoi dintorni (come mi conferma Gian Carlo Biamonti), confinati vagamente in un arco temporale corrispondente agli anni Cinquanta, mentre l’azione del romanzo pare svolgersi negli anni Settanta [...]<sup>127</sup>

Come ha notato Enrico Fenzi,<sup>128</sup> tra *AA* e *VL* vi è un cambio di strategia a livello degli antroponimi; tuttavia, restano alcuni nomi dialettali o altri che evocano un mondo tradizionale di paese. Per esempio, in *VL* già il nome del protagonista Vari è un’abbreviazione per Evaristo; forme popolari si trovano nei nomi di Luigiò (*VL*, 86), nel soprannome «barba» (zio) e in quello di Ricu: «Lo chiamavano Ricu (e lui era contento) perché se ne stava in alto in una terra che dominava tutte le altre. “Chi c’è più ricco di me?” diceva» (*VL*, 97).

In *AM* Edoardo è per un attimo Duà nelle parole di suo nonno (*AM*, 91) e in *PN* si trova un Robè di Colomba (*PN*, 139) e il soprannome Banana (*PN*, 27).

---

<sup>127</sup> S. Morando, *Il primo volo dell’angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (12).

<sup>128</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 70-71. Sull’onomastica dialettale si veda anche M. Bico, *Che malinconia, questi nomi! Onomastica dialettale nella narrativa ligure del secondo Novecento*, in *Lessicografia e onomastica*, atti delle Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Roma Tre – 14-16 febbraio 2008), «Quaderni Internazionali di RION», 3 (2008), pp. 617-629.

Sulla base di quanto detto, ai dialettalismi va attribuita sicuramente anche una funzione realistica, nel senso che questi contribuiscono a riproporre nei romanzi il mondo arcaico della Liguria contadina. Per questa ragione sembrano troppo perentorie le affermazioni di Enrico Testa:

E nella scrittura di Francesco Biamonti [...] i termini della Liguria occidentale e i provenzalismi [...] non rientrano in nessun canone realistico. Ma, grazie anche ad una sintassi rastremata sino alla trasparenza, alludono ad un orizzonte esistenziale scandito dal gioco di accordi e dissonanze tra paesaggio naturale e paesaggio interiore.<sup>129</sup>

I processi linguistici della prosa biamontiana possono e vanno inseriti senza dubbio, come scrive il critico, in un orizzonte esistenziale; il che non deve però escludere una lettura più realistica degli stessi.

Una spia dell'idea di radicamento che si accompagna al dialetto è data dalla stessa cautela biamontiana nell'utilizzarlo, una cautela che diventa sempre maggiore nel passaggio da un romanzo all'altro. Biamonti ha, infatti, per sua dichiarazione, un «rapporto ambiguo»<sup>130</sup> con il dialetto ligure: secondo l'autore, un uso eccessivo rischia di condurre a un'interpretazione fuorviante dei romanzi in chiave localistica, svalutando le intenzioni che l'arte dovrebbe avere.

A proposito della limitazione dei dialettalismi in *AM*, Biamonti disse nel 1994: «Sì, è una scelta che mi sono imposto; abbondare in dialettismi è fare un facile colore, significa quasi limitare i propri lettori, essere provinciali».<sup>131</sup>

L'anno successivo espresse nuovamente e in modo più disteso gli stessi concetti a Silvia Dirosa:

*Che importanza ha per lei il dialetto?*

Sì, nell'*Angelo di Avrigue* c'è qualche apporto dialettale, però di un dialetto non fine a se stesso, ma che serve a dare più energia all'italiano alto; non quello della televisione, dei giornali, ma all'italiano letterario.

---

<sup>129</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino 1997, p. 344.

<sup>130</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17): «Amo le radici nella terra, ma anche il cielo e il cosmopolitismo. Ben vengano altri popoli, altri individui, colgono anch'essi il significato delle rocce e dei cieli. Ho col dialetto un rapporto ambiguo, a volte mi pare di un'acre verdezza, a volte morto, stucchevole, specie se ostentato».

<sup>131</sup> *Bia. int.* De Nicola (1994).

Non voglio che il dialetto diventi un idillio, un'accademia. Esso deve solo essere supporto a una visione del mondo che sia tesa moralmente ed esteticamente, non che ripieghi sul mondo del vernacolo. Il dialetto non deve fare folklore. Perché molto spesso il dialetto è adoperato in senso folcloristico, vernacolare, per fare atmosfera di rimpianto di una vita di paese, e questo lo trovo stucchevole.

Anche i grandi scrittori del passato usavano dei dialettismi, ma li mettevano in una lingua alta. Essi, pur attingendo dai vari gruppi linguistici, riuscivano a dare alla prosa una tensione tale che non ci si accorgeva che fosse dialetto. Il dialetto deve contenere in sé la forza rudimentale della verità.<sup>132</sup>

Insomma, Biamonti sa che l'«acre verdezza»<sup>133</sup> e la «forza rudimentale della verità» insite nel dialetto possono fornire un apporto fondamentale alla rappresentazione antropologica della Liguria contadina e del radicamento dell'uomo alla terra, ma si sente in dovere di precisare che la sua non è una scelta localistica o folkloristica, poiché «essere paesani non vuol dire essere provinciali».<sup>134</sup>

Il tentativo biamontiano di dare concretezza al linguaggio e di ancorarlo alla terra, grazie alla precisione lessicale e alla patina dialettale, era stato notato alla prima lettura dell'ancora inedito *AA* da Calvino nel 1981, che scriveva in una lettera a Biamonti:

---

<sup>132</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 8).

<sup>133</sup> Cfr. E. Montale *Introduzione a O fiore in to gotto*, in E. Firpo, *O grillo cantadò e altre poesie*, a cura di M. Boselli, E. Giuseppetti, G. e G. Sechi, traduzione dal genovese di G. Sechi, Einaudi, Torino 1982, 2ª edizione, p. 110: «Ed è un mondo, questo, delicato, talvolta pensoso ma senza tragedia, rallegrato da improvvise aperture di paesaggio e da impensate fortune di rime [...] per le quali riesce possibile, e per certa felicità di trapassi e di movimenti, di fondare sulle sole peculiarità del mezzo linguistico tutta una lirica che sarebbe ridicola in lingua e acquista qui, in questo rude ligure, quell'acre verdezza che credevamo solo possibile alla lira occitana». Il libro di Firpo, nella prima edizione (1974) della collana, è presente nella biblioteca di Biamonti.

<sup>134</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991): «*Natta ha anche puntualizzato che l'insistenza sul carattere ligure dei suoi romanzi non comporta alcuna riduzione al localismo e al provincialismo.* / Infatti, essere paesani non vuol dire essere provinciali. Io detesto la letteratura vernacolare che si esaurisce nel bozzetto. Certo, uno cerca di esprimere la concezione umana con i mezzi che possiede, ma non bisogna mai fare del localismo, nemmeno culturale. Per esempio, io ho sempre letto poeti spagnoli e il lato metafisico della Liguria è molto vicino a quello degli spagnoli. Montale, quando va per la tangente, è sulla linea dei castigliani, rivela la sua lettura di Machado». Cfr. anche *Bia. int.* Re (1998: 26): «Io sono per una tensione illuministica della lingua: più universale è, meglio è; deve dare accoglienza a tutti gli uomini. In caso contrario si fa del folklore, si esprime una visione del mondo limitata. Al contrario ci vuole una visione del mondo ampia: la propria lingua va immessa in un circuito linguistico vasto».

Quello che Lei vuole fare è una cosa molto difficile: dare al linguaggio la concretezza di un lessico molto preciso (nelle cose della campagna come nei nomi delle stelle) e insieme un alone di vibrazione lirica. [...]

Certo l'attrattiva che ha per me il Suo linguaggio è che sotto c'è sempre il nostro dialetto; ma questo possiamo apprezzarlo solo noi della zona, e per il pubblico credo che sarà indispensabile un glossario che spieghi che pianella sta per «cianéla» cioè piana, che *sottana* non vuol dire sottana, che *ubago* vuol dire all'ombra, ecc. ecc. e perfino che *marina* da noi vuol dire semplicemente mare. Anche *magaiu* solo noialtri sappiamo cos'è, e non è nemmeno detto che nel resto d'Italia sappiano cos'è una *fascia*. (Ci sono poi termini che non capisco nemmeno io.) Comunque, questa è una grande qualità del Suo libro, d'essere scritto in una lingua così saporosa e radicata al terreno.<sup>135</sup>

Calvino, pur mostrando il proprio apprezzamento, sottolinea le difficoltà e i rischi a cui il linguaggio dialettale può condurre. Queste riflessioni possono aver avuto un peso sulle limitazioni dei dialettalismi nei libri successivi.

Allo stesso tempo, si può notare che le osservazioni calviniane sulla precisione e sulla concretezza del linguaggio biamontiano si collegano con quanto l'autore scrisse pochi anni dopo nella "lezione americana" dedicata all'«esattezza», con cui intese, tra le altre cose, «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione».<sup>136</sup>

Nel corso dell'intera lezione Calvino sviluppa la propria idea di esattezza citando una serie di autori (Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Ponge) che sono, tra l'altro, centrali nella formazione dello stesso Biamonti. Vale la pena di soffermarsi sul caso di Ponge, di cui Calvino scrive:

Ponge è per me un maestro senza eguali perché i brevi testi de *Le parti pris des choses* e delle altre raccolte che proseguono in quella direzione, parlino essi della *crevette* o del *galet* o del *savon*, rappresentano il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> *Bia. lett.* Calvino (1981a: 1456-1457).

<sup>136</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 66.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 84.

In un'intervista del 1997 Biamonti si soffermò proprio sul testo di Ponge, dicendo:

Vorrei quasi che le cose fossero autonome, non solo lo specchio dell'uomo, un autoritratto dell'uomo; vorrei che le cose prendessero rilievo in sé: sì, come fenomeno a sé. Sono stato influenzato da *Le parti pris des choses* di Francis Ponge, ma anche in René Char, poeta della Provenza, c'è questo sforzo: *Le poème pulvérisé...*<sup>138</sup>

Tutto questo ci ricorda che se la concretezza e la precisione del linguaggio biamontiano sono funzionali all'evocazione di alcuni aspetti del mondo tradizionale del Ponente ligure, essi nascondono però motivazioni di più profonda natura letteraria e filosofica.

Le descrizioni delle varie attività legate alla terra e della flora e della fauna non esauriscono l'immagine del mondo rurale. Importanti e rappresentativi di un certo modo di vita sono tutti quei momenti extra-lavorativi, di semplice sosta o di vera convivialità, in cui i personaggi condividono del tempo insieme, ritrovandosi e riconoscendosi a vicenda. Simbolo di questa unione è sicuramente il mangiare insieme e, più spesso, il bere insieme.

Più volte Biamonti descrive la pausa che segue il lavoro. Per esempio, in *VL* Gregorio e Vincenzo decidono di fare colazione insieme e mangiano pane e olio,<sup>139</sup> più oltre, sempre con Vincenzo, il protagonista cena con pane e aringa.<sup>140</sup> In *PN*, dopo la potatura, Leonardo fa colazione con Medoro, sempre con l'aringa: «– Adesso facciamo colazione. / – Prima prendiamo un po' d'erba secca, che brucio le fronde. Ho portato un'aringa, la scaldiamo al fuoco. È meglio bruciare prima che si formino le carie» (*PN*, 119).

La condivisione che accompagna in modo sistematico gli incontri casuali tra i personaggi, nei vicoli di paese o sui sentieri, è quella del bere. Nel corso dei romanzi, i

---

<sup>138</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 228).

<sup>139</sup> *VL*, 12: «– Possiamo far colazione insieme? – disse sottovoce. / – Andiamo in casa? / – Stiamocene fuori; cerchiamo un posto riparato: il sole brucia, ma l'aria è viva. / Vari andò a prendere due filoni di pane, una boccetta d'olio e una bottiglia di vino. / Sedettero contro un muro, al sole, come beduini».

<sup>140</sup> *VL*, 84-85: «Cenarono di pane e aringa. Il tavolo era accostato alla finestra e la luna di febbraio, ormai calante, ma ancora piena di luce, formava una lunga scala, di buio e gradini marmorei. Alle crete dilagava».

protagonisti sono invitati ripetutamente nella cantina di amici o conoscenti per bere un bicchiere di vino. È evidentemente un tentativo di riavvicinamento, di richiamo a un'intimità e a un'identità condivisa. Gli esempi potrebbero essere numerosi. Si consideri questo passo tratto da *PN*:

Un uomo – giacca sciarpa e bastone – veniva verso di loro con passo cauto; riconobbe Leonardo, salutò tutti quanti, li invitò nella sua cantina. Era bianca di calce, senza finestre e tenuta come un salotto. Zucche appese, trecce d'aglio, un giglio in una bottiglia. L'uomo offrì il vino migliore. Aveva dignità e gentilezza; quel suo muoversi cauto, i gesti lenti erano dovuti a una malattia degli occhi.

– È un vino che fa resuscitare, – disse Corbières, – non trovo altro paragone –. (*PN*, 144)<sup>141</sup>

Sono occasioni che permettono allo scrittore non solo di ribadire un sodalizio identitario tra gli ultimi rappresentanti di un mondo tradizionale, ma anche di mostrare, attraverso le descrizioni degli interni, un altro aspetto della Liguria rurale.

Le scene di più aperta convivialità si svolgono però nel bar o nell'osteria di paese, importanti punti di ritrovo e di aggregazione ancora oggi per moltissime comunità dell'entroterra. Per quanto grandi solitari, i protagonisti dei romanzi sono assidui frequentatori – lo era anche lo stesso Biamonti – di questi luoghi, in cui per lo più gli anziani di paese si ritrovano regolarmente per bere, per giocare a carte, per suonare e cantare.

---

<sup>141</sup> Per altri due esempi significativi cfr. *AM*, 33: «In cantina spirava un'aria di conforto. Damigiane e bancale dei fichi, due sedie e un ceppo. Uno spiraglio di luce e un fiore radicato nel polverume del balconetto di là dalla grata. / – Scusi il disordine. / – Siamo nel lusso. / Guardava il fiore cresciuto nella polvere; foglie carenate, borsetta nera e, sopra, un bruno porporino con screziature. / – Sembra una farfalla. / – Le attira. Vengono, credono di accoppiarsi, scuotono il suo polline. Le inganna. Non le piace questo vino? / – Ottimo. / – Posi pure il bicchiere sopra il ceppo. Ne vuole ancora? / – Ancora uno, grazie. – Ci si regge male su una gamba sola»; e *PN*, 117-118: «– Sali da me. Vado un po' avanti, ti accendo la luce. / Ce n'era una sola, al quarto piano. Gli altri erano disabitati. Bevettero un liquore fatto da Medoro con un'erba di montagna. / – Mi pare buono. / – Vuoi che accenda il fuoco? / – Non ce n'è bisogno. Da me fa più freddo. / – È più esposto. / In un angolo, il focolare, legna tagliata grossa e legna minuta. / – È noce? / – È quercia. / – So che avevi dei noci laggiù nel torrente, vicino al frantoio. / – I noci li aveva già tagliati mio padre. Ne ha fatto questi mobili. / Tavolo e credenza erano massicci, da durare in eterno. Sul tavolo, un pastrano pieno di tasche, di un colore tra l'oro e il nero. / – Su una gamba sola ci si regge male, beviamo ancora un colpo. / – Non credere, sembra leggero; ma ti tradisce. / – È roba di pregio. / Medoro, volto dolente e sorriso dolcissimo, versò di nuovo il suo intruglio di montagna. / – Alla tua vita. / – Alla tua».

Sono diverse nei libri le scene musicali ambientate all'osteria, che Biamonti descrive soffermandosi sugli strumenti e sulle canzoni. In *VL* è descritta una serata all'osteria di Luvaira, con le sue canzoni: «La canzone parlava di un campanile, slanciato come un pino di Arcana, che, quando suonava la campana maggiore, tremava. Poi attaccarono la più bella: parlava di un giardino in un cuore abbandonato, dove un mandorlo si imperlava...» (*VL*, 31). In *PN* è l'osteria di Argela che offre al lettore diverse scene musicali, come questa, in cui il personaggio di Arancio suona con la fisarmonica alcuni pezzi, tra cui «la canzone delle Alpi Marittime»:

Ma andò subito perché entrò Arancio con la fisarmonica appesa alla spalla.

– Attacca con le tue canzoni.

– Così, immediatamente. Lasciatemi respirare.

Sedette con le gambe larghe e alzò i suoi occhi, pozzanghere di un azzurro melmoso. Il triste preludio imitava il vento, poi volse le spalle e attaccò la canzone delle Alpi Marittime.

«Giglio della montagna e fronte limpida di mia madre vi ho cercato sulla terrazza sagrada...»

Parole e musica cadevano e tinnivano.

– Smettila, cantane una più allegra.

– Non per niente mi sono girato dall'altra parte –. Ripose lo strumento, che si lamentò sulla sedia. – A poco a poco sarei arrivato alle cose che vi piacciono –. Le sue labbra erano così contratte che sembravano leporine.

– Attacca con la *Mulattiera argentata*.

– Vorrai mica mettere una madre con una strada?

Chi preferiva la *Mulattiera* era quello che non aveva voluto mettere una lira per l'illuminazione del cimitero, tanto da morti non si legge il giornale.

– Sapete cosa vi dico: per ora non canto niente, poi si vedrà.

– Se Arancio non canta, – disse Medoro, – ce ne possiamo anche andare.

Leonardo acconsentì malvolentieri. – Può darsi che più tardi si decida, – diceva seguendo Medoro. Gli piacevano quelle canzoni. Perché avevano interrotto *Giglio della montagna*?

Ne aveva fatte versare di lacrime sui lunghi cammini di Argela, più lunghi dei crepuscoli, due ore per tornare dai siti lontani. Strade lastricate con gente che cantava. (*PN*, 175)<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Cfr. anche *PN*, 137-138: «Nell'osteria non si era mai vista tanta gente come in quel fine settimana. C'era anche Medoro, alto e sempre silenzioso se non lo si interrogava. C'erano due suonatori, uno col violino e l'altro col flicorno sotto il braccio. Non suonavano ancora, ma prima o dopo avrebbero attaccato. [...] / I suonatori attaccarono. Violino e flicorno si alternavano, ma ogni momento si fermavano



La conclusione di questo passo, con Leonardo che acconsente ad andarsene malvolentieri e con la sua riflessione che affonda nel passato, ricorda l'importanza della musica – in tutta l'opera biamontiana – quale tramite per rievocare la cultura e il mondo tradizionale.<sup>143</sup> Nella musica popolare vi è un elemento di antichità che suggestiona l'immaginazione di Biamonti e lo riporta indietro nel tempo.

Già nelle prime pagine di *AA*, Gregorio incontra Zefi de note, contadino e «musicante dei picchi». Il dialogo con questo personaggio è l'occasione per ricordare che «ad Avrigue la musica era una passione antica, antica come il furto e la fame» e per discutere della banda di paese.<sup>144</sup> La banda di Avrigue ricompare nella scena corale della processione. Biamonti fa nuovamente riferimento al “pezzo forte” della piccola orchestra, ossia la cosiddetta «numero due» – pezzo realmente esistente nella tradizione di San Biagio della Cima –, ricordandone la storia:

Si disponevano intorno alla banda, per la «numero due», la musica del prigioniero.

Era il pezzo forte, la preferita, non avevano mai potuto eseguirla senza che si levasse un coro di bis. L'aveva portata nel diciotto il maestro Giordana, capobanda ad Avrigue – dove antica come il furto era la passione per la musica –: l'aveva rubata a un prigioniero austriaco

---

per bere. – Alla compagnia! – La compagnia era impaziente. Poi il flicorno ci diede secco: scoppi di gioia, ma brevi, interrotti. Conduceva. Il violino gli faceva, intorno, delle volute sempre più variate, finché il flicorno entrò in un adagio e procedette come in ginocchio in un lamento. Allora il violino stese le ali e partì per sempre. Sognava e piangeva. Martellava e tornava a piangere. / – Dio abbia pietà di noi! – disse uno spettatore. – Vorrei questa musica al mio funerale. / – Io vorrei *La paloma*. / – Non ti pare un po' troppo leggera? / I suonatori erano tornati a bere».

<sup>143</sup> Sarà così anche per la musica provenzale. A quest'ultimo proposito si veda sempre in questa *Prima parte*, § 2.3.. Sull'importanza della musica nella poetica di Biamonti cfr. *Terza parte*, § 2.3., pp. 504-506. Per quanto riguarda *VL* e la dimensione “musicale”, si veda M. McLaughlin, *Francesco Biamonti, Vento largo: romanzo magro, ossuto e poetico*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio “Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa”, con presentazione di Giovanni B., La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009, pp. 10-11.

<sup>144</sup> *AA*, 21: «L'uomo che vi si nascondeva era minuto, con la barba grigia di due o tre giorni, e appena s'accorse d'essere osservato posò il suo clarino in un cavagno e prese il magaglio. / – Era lei che suonava? / – Sì prova, si prova, – spiegò il musicante, sorridendo triste. / – Suonava bene. / L'uomo lasciò il magaglio e si accosciò sull'orlo del muro di sostegno. / – Io la conosco. Lei è Grigò, Grigò del bastimento. / Perché il musicante dei picchi distorceva la desinenza francese ch'era così bella, il cigolio del carro? / – Non mi conosce? – aggiungeva intanto. – Io sono Zefi Zefi de note... Ne abbiamo dipanato della musica nella vita. / Gregorio andava ricordando che ad Avrigue la musica era una passione antica, antica come il furto e la fame. Erano riusciti persino a rubare una marcia a un tenente austriaco. / – Se è nella banda di Avrigue suonerà la “numero due”? / – È sempre il pezzo forte. Ma io non sono il primo clarino, – disse l'uomo con dolorosa modestia. – Ma salga, salga, che beviamo una volta. / – Ho premura, devo andare. / – Se ha premura... – ammise rassegnato il musicante».

che componeva nottetempo. Era stato un trionfo fin dalle prove, un trionfo di cui l'autore non aveva mai potuto sapere...

Ecco, era già cominciata. Passava, gravato di mestizia, un boato ripercosso dalle case e dalle alture, che poi si distendeva, ossia si frantumava in una sorta di singhiozzo.

Grave e segreta come la vita sul passo della terra, era la «numero due»: lichenoso meriggio in cammino verso la sera.

– Trentun caduti ad Avrigue per questa musica.

– Ma sarà poi vero ciò che dicono? Si stenta a crederlo.

– C'è stato un testimone. Era insieme al maestro a guardia del campo. Non vedeva l'ora di arrivare per raccontarla. È uno che è tornato con le braccia tatuate di rose e cavalli, opera di un prigioniero ungherese.

– Un campo di artisti!

Ma era già finita? Com'era breve!

Ecco il coro dei bis...

La ripetevano. I musicanti non si facevano pregare a ripetere quel capolavoro, che aveva il secondo posto nel registro vecchio, il terzo nel registro nuovo che nessuno nominava. Con essa avrebbero voluto precludere e finire. Quando terminava, il Santo entrava in chiesa e la piazza restava vuota.

Era la «due del vecchio», la sonata del «prigioniero derubato». Sorvolava gli ulivi il suo cuore lichenoso e straziato. (AA, 75-76)

Questa scena conclude la descrizione della processione di paese, che si colloca in un orizzonte popolare e tradizionale, strettamente legato – come si è già avuto modo di ricordare – alle festività di San Biagio della Cima.

Sempre in AA Gregorio ripensa a una canzone di Avrigue, che nel passato cantavano i contrabbandieri scendendo dal passo del Furcuino: «Credevano che fossero i frati invece erano i mulattieri / credevano che fossero i frati che suonavano il mattutino / invece erano i mulattieri che scendevano dal Furcuino / avevano lenzuola bianche lenzuola bianche di lino» (AA, 33).

Infine, in VL tornano le parole di una canzone popolare che qualcuno sta intonando nella piazzetta sottana di Luvaira: «Paese dall'anima persa / Cantava sugli strapiombi. / Porta il cristo alla riversa / portalo bene portalo male...» (VL, 87).

Prima di concludere, è importante menzionare ancora due elementi della rappresentazione della vita tradizionale, che evitano qualsiasi superficiale idealizzazione

e che favoriscono, invece, l'interpretazione collettiva di un "luogo antropologico" in cui i singoli individui possono riconoscersi.

Innanzitutto, Biamonti non cade mai nell'illusione che vedrebbe nel mondo contadino una "mitica età dell'oro", esente dal male, dal crimine e dal delitto. Come ha riassunto in modo efficace Enrico Fenzi:

Né si tratta solo del furto (Ad Avrigue la musica era una passione antica, antica come il furto e la fame», *AA* 21), o della presenza caratterizzante, all'interno della comunità, di personaggi come i tre «malfatti» («Sono vecchi e grammi. In altri posti, in altri paesi li avrebbero già levati di mezzo» *PN* 116), ma anche della malvagità gratuita che nasce da ancestrali stratificazioni di vendette e rancori, quale quella che s'esprime esemplarmente nel fuoco appiccato agli alveari di Giovanni (*AM* 53-4). E si tratta dei drammi violenti di cui tutti sanno ma nessuno parla, come il suicidio del figlio di Ernesto, che si spara una fucilata alla tempia dinanzi agli occhi del padre (*PN* 47), o come l'omicidio di Luigi, che decenni prima ha ucciso il padre, e da allora s'aggira solitario nei boschi spiando tutto e tutti (*PN* 155).<sup>145</sup>

Queste parole forniscono una chiave interpretativa – benché non sia la sola possibile – del finale di *PN*, in cui Leonardo nega che la quiete dei paesi esista davvero e che possa costituire una difesa contro il male e il delirio della ragione:

Sara disse che anche a lei piaceva starsene all'aria aperta. – Non so come la pensiate, – disse ancora. – Soltanto la quiete dei paesi ci difende dai deliri.

– Finché dura.

– È già finita, – disse Leonardo. Ci pensò un poco: – Non c'è mai stata.

Pensava ad Argela, a Vairara, ai passi, alle urla della notte, a chi scompariva. Ma anche a prima, anche a prima. La vita, sorta dall'abisso, nell'abisso ricadeva. (*PN*, 196-197)

---

<sup>145</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., p. 72. Il critico è poi tornato sull'argomento nel suo recente saggio *La luce e l'ombra, la vita e la morte nella terra malata di Francesco Biamonti*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo...*, cit., pp. 37-51, in cui si legge (p. 51): «L'omicidio, la rapina, la pura malvagità hanno sempre abitato e abitano il mondo contadino, ma in maniera misteriosa e fors'anche affascinante l'hanno fatto attraverso la certezza dell'indifferenza sublime della natura che proprio per questo, nella sua radicale alterità e, per dirla in altro modo, nella sua non-umanità, è diventata il modello dell'unico universo etico possibile».

Al contempo, lo scrittore evita una deriva idilliaca, dal momento che, nei romanzi, insiste in modo costante su aspetti, per così dire, tragici e dolorosi della vita contadina. Biamonti ha presente, infatti, la miseria e la fatica che hanno sempre caratterizzato l'esistenza in questo estremo lembo del Ponente. Nell'incipit di *AA* si parla di «nidi di miseria» (*AA*, 3), della «fame di sempre» (*AA*, 3), della «miseria che viene dai secoli» (*AA*, 4) e si ricorda che «la pensione di cui vivevano [i vecchi del paese], chiamata “la minima”, era pari e forse più alta del reddito ricavato in passato da fasce e petraie. Ciò li disorientava e li rendeva persino allegri» (*AA*, 5).

Il tema di una miseria secolare ritorna diverse volte nei romanzi. Per esempio, sempre in *AA*, Gregorio accusa il proprio paese per avergli negato il pane «nell'età cruciale»,<sup>146</sup> mentre in *VL* Luvaira è definita «terra di fame, dove la fame annida. Mai stata un gran che per nessuna cosa» (*VL*, 98-99). Una definizione simile torna in *PN*, quando Leonardo ricorda a Corbières che, indipendentemente dal nome, italiano o francese, i paesi dell'entroterra ponentino sarebbero rimasti «paesi della fame».

Poche pagine prima, sempre in *PN*, la vista di un quadro in casa di Astra suscita in Leonardo alcuni ricordi della misera vita di paese di un tempo:

Osservava il ragazzo sulla spiaggia: si caricava delle reti che traeva dalla barca, se ne avvolgeva sopra i cenci. Il quadro era appeso sopra una mensola che portava fiori secchi. Il ragazzo ostentava sofferenza, il mare lusso.

Vedeva altri ragazzi, carichi di pigne, di sacchi di olive, di terribili damigiane nei vicoli di Argela. Altri occhi, che la fatica dilatava. «Se guardo laggiù, se guardo a quei tempi, lo spavento mi prende».

In fondo, il ragazzo con le reti era quasi allegro rispetto ai quadri che il ricordo gli portava. «Quei volti logori a quindici anni, scarpe rotte, caviglie nude». E quando andavano coi piedi nella brina? (*PN*, 81)

Sono immagini che richiamano da vicino quella del ragazzo che compare nell'incipit di *AA*: «Un ragazzo l'attraversava, undici o dodicenne e con gli occhi già rassegnati. Portava un sacco di pigne, che le sue mani alzate dietro il capo curvo

---

<sup>146</sup> *AA*, 64: «Eppure ripassava senza rancore il mare, quando se ne ricordava navigando: ripassava il mare, nel lampo dei ricordi, per il paese che gli aveva denegato il pane nell'età cruciale».

trattenevano a stento. Un altro sacco, vuoto, gli serviva da cappuccio e gli scendeva per la schiena, meno logoro della giacca sdrucita» (*AA*, 3).

Il ricordo della propria giovinezza nel paese è associato sovente dai personaggi alla miseria. Per esempio, Leonardo dice a un certo punto: «– Certe sere sui crinali me ne andavo tra il viola e il viola, un passo mi separava da un'altra vita. A casa non avevamo niente. L'acqua si andava a prendere al pozzo» (*PN*, 26). Un «non avevamo niente» che già compariva nei ricordi di Don Alberto in *AM*.<sup>147</sup>

Oltre che sulla miseria, una vita che trae il proprio sostentamento da una terra pietrosa, impervia e accidentata non può che basarsi sulla fatica. In *VL* si ricorda che il lavorare la terra «spezza le braccia»,<sup>148</sup> mentre in *AM* si fa allusione al fatto che le campagne non fossero sempre vicine alla casa del contadino, ma a volte a tre o quattro ore di distanza.<sup>149</sup> Infine, in *PN* si dice, in modo quasi sentenzioso, che «la terra è fatica» (*PN*, 100) e che il contadino inizia a riposare solo quando muore:

- Ulivi e vigne, – disse Leonardo, – su terrazze strette, ricavate a braccia.
- Dev'essere una vita dura.
- Dura per tutti, uomini e piante. Qui, quando uno muore, comincia un poco a riposare. Perché, se dorme, si muove ancora per la sua campagna, ne ascolta la voce. Mugugna anche nel sonno. (*PN*, 143)

In conclusione, i romanzi biamontiani ripropongono, attraverso la memoria dei personaggi e il racconto dei loro incontri, un'immagine efficace e complessa dell'entroterra del Ponente ligure, contadino e rurale. Tale quadro risente direttamente, per quanto trasfigurato dallo stile lirico dell'autore, dell'esperienza biamontiana di abitante di San Biagio della Cima: Biamonti non esita, come si è detto, a trasporre sulla pagina, oltre che la topografia e la toponomastica del territorio, aspetti e abitudini del

---

<sup>147</sup> *AM*, 58: «Edoardo gli chiese se aveva il vino triste. / – Non triste, – l'altro disse. – Te ne vai per la tua strada e pensi. / – E dov'eri? / – Sulla mulattiera che portava alla casupola di mio padre. Non avevamo niente».

<sup>148</sup> *VL*, 19: «Per molti giorni – le nuvole notturne erano scomparse – restò nell'uliveto. Gli ulivi avevano una mezza annata e il primo vento un po' forte li avrebbe setacciati: bisognava pulire e pianeggiare l'area di caduta. Era un lavoro fatto con la zappa, che spezzava le braccia».

<sup>149</sup> *AM*, 56: «Fuori il mandorlo stormiva e ogni tanto cigolava di vecchiaia. Dal paese, dal suo selciato, veniva lo zoccolio di un mulo. Qualcuno partiva già per la sua campagna. Ce n'erano di distanti tre o quattr'ore. Ricordò che dicevano: "Se arrivi nel tuo non è mai lontano"».

mondo contadino, tradizioni religiose, memorie popolari, figure impresse nella memoria collettiva. Ciò è incontestabile. Come confermano tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerlo bene e di trascorrere del tempo con lui, vi era in Biamonti una grande curiosità e attenzione verso il suo territorio, che lo portava tanto a fare lunghe passeggiate nelle campagne, quanto a parlare dei raccolti, delle colture, della terra con i contadini o i floricultori che incontrava tra le fasce, nei bar e nelle osterie di paese. La ricostruzione narrativa, condotta sempre attraverso un linguaggio concreto e preciso, appena venato da una patina dialettale, svela le peculiarità di un modo di vivere tradizionale e della sua cultura, rivendicando un legame indissolubile tra l'individuo e la propria terra. È in questo rapporto che si è giocata in passato la costruzione di una particolare identità collettiva.

Si è voluto intitolare questo capitolo *Un "luogo antropologico"* non tanto o non solo per le singole tangenze, che sono state messe in evidenza, tra le immagini biamontiane e la speculazione dell'antropologo francese, ma soprattutto perché è la rappresentazione dell'entroterra nel suo complesso a poter assumere a questo livello di analisi tale statuto antropologico. Se si considerano con attenzione tutte le citazioni proposte finora, in un'ottica puramente tematica e non certo stilistica, risulta chiaro che Biamonti nasconde il proprio ruolo di scrittore dietro quello di nativo. Nella trasposizione romanzesca, l'interpretazione che Biamonti dà, in prima battuta, del mondo rurale dell'entroterra non è né storica (e non lo sarà mai veramente) né esistenziale (lo sarà invece a un livello interpretativo più profondo), ma antropologica. Si tratta, come ha scritto Augé, di quella «construction concrète et symbolique de l'espace»,<sup>150</sup> «principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe»,<sup>151</sup> o ancora, di quell'«idée, partialement matérialisée, que se font ceux qui l'habitent de leur rapport au territoire, à leurs proches et aux autres». <sup>152</sup> Per quanto possa assumere sfumature diverse secondo la «place e du point de vue que chacun occupe»,<sup>153</sup> tale idea si colloca all'interno di un orizzonte condiviso e identitario. La controprova di quanto detto, banale solo per chi voglia privilegiare a ogni costo una lettura letteraria e unilaterale del testo, viene dalla capacità spontanea, da parte dei

---

<sup>150</sup> M. Augé, *Non-lieux, cit.*, p. 68.

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>153</sup> *Ibidem.*

nativi sanbiagini della generazione di Biamonti, di interpretare molti aspetti di questa rappresentazione, trattandosi per loro di un semplice atto di riconoscimento di ciò che già sanno.





### 1.3. LA “CIVILTÀ DELL’ULIVO”

Noi mèsse pei figli,  
noi, ombra pei figli de' figli,  
piantiamo l'ulivo!

(G. Pascoli, *La canzone dell'ulivo*)

Il “luogo antropologico”, definito dal paese di San Biagio della Cima e dal circostante entroterra ponentino, costituisce, nel suo rurale valore identitario, l'oggetto, in Biamonti, di un complesso e multiforme discorso mitico. Il “mito”, nella sua concezione moderna, quale – potremmo dire – «rappresentazione allegorica, di tipo filosofico o poetico, volta a illustrare un'idea, un concetto, ecc.»,<sup>154</sup> è stato argomento di dibattito al centro della speculazione di molti studiosi tra Otto e Novecento, studiosi che lo hanno definito, applicato e utilizzato in campi diversi del sapere.<sup>155</sup> Per quanto si dirà qui di seguito, occorre rimandare alla trattazione linguistica di Roland Barthes.

Nel saggio *Le mythe, aujourd'hui*, pubblicato nel 1957, Barthes propose, dopo aver studiato alcuni miti della società contemporanea, una formalizzazione del mito in termini essenzialmente semiologici, per cui il mito «c'est un mode de signification, c'est une forme».<sup>156</sup> Nello specifico, il mito si configura come «un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second».<sup>157</sup> Barthes studiava poi in modo approfondito i rapporti tra i tre termini del sistema del mito, *senso/forma*, *concetto* e *significazione* (che corrispondono a *significante*, *significato* e *segno* in un sistema semplice), svelandone con lucidità i meccanismi.

Per cominciare, occorrerà chiedersi se lo stesso discorso sul “luogo antropologico” non sia in fondo un discorso mitico, in termini barthiani. In effetti, ci sono tutti gli elementi per avallare questa interpretazione. Vi è un *significante*, ossia lo spazio reale e

---

<sup>154</sup> Sabatini Coletti (s.v. *mito*).

<sup>155</sup> Cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1973, 2ª edizione.

<sup>156</sup> R. Barthes, *Le mythe, aujourd'hui* [1957], in Id., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 193.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 199.

le sue manifestazioni, naturali e umane, che è al contempo *sensu*, poiché è già un'unità significativa, punto di arrivo di un sistema semiologico semplice, e *forma*, poiché è punto di partenza per una nuova catena, unità capace di farsi a sua volta portatrice di una nuova significazione; vi è poi un *concetto*, che sarà nel nostro caso il senso di appartenenza da parte del nativo a quel determinato luogo e la possibilità di riconoscersi; infine, vi è la risultante, la *significazione*, che sarà proprio il “luogo antropologico”, o potremmo dire a questo punto il mito antropologico di uno spazio simbolico (identitario, relazionale e storico), carico di senso, a partire dal quale è possibile definire la propria appartenenza e riconoscere come simili coloro che lo abitano.

In questo discorso è poi possibile ritrovare alcune caratteristiche descritte da Barthes; per esempio, il fatto che il mito si configuri, innanzitutto, come una deformazione: «le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de déformation».<sup>158</sup> Allo stesso tempo, dice ancora Barthes, il mito è un valore, che «transforme l'histoire en nature».<sup>159</sup> Detto in altri termini: «Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé; et ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle* de ce réel».<sup>160</sup>

Il mito, in quanto sistema semiologico, è un sistema di valori, profondamente legato alla contingenza storica; esso viene però percepito e letto come un sistema di fatti, quasi *naturale*. Ciò è evidente per il “luogo antropologico” la cui esistenza è, tra l'altro, strettamente legata a quella della comunità e accompagna gli individui nel corso di tutta la vita. Niente è più storico del “luogo antropologico” e niente è percepito come più naturale dai nativi. Si può vedere, dunque, già in questo primo passaggio, collettivo, di cui Biamonti si appropria narrativamente, quell'avvicinamento alla natura e alla sua eternità («le mythe – dice ancora Barthes – a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité»)<sup>161</sup> che caratterizza anche la ricerca dello scrittore di San Biagio della Cima.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>162</sup> Per cui si veda *Seconda parte*, § 3.3..

Sul mito antropologico si innesta, come è stato detto, un nuovo discorso, in cui interviene la cultura letteraria e filosofica di Biamonti. È interessante notare come lo stesso Barthes avesse previsto la possibilità di fare del mito un punto di partenza per una nuova catena semiologica, per quello che lui chiama un *mythe artificiel*, e come avesse legato questa possibilità alla letteratura:

A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel: et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler du mythe? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe. La Littérature offre quelques grands exemples de ces mythologies artificielles.<sup>163</sup>

In generale, la «mythologie artificielle» biamontiana altro non è che la costruzione letterario-filosofica che sorregge e informa di sé l'opera dello scrittore. Si tratta di un sistema complesso che si sviluppa per suggestioni e analogie, non mirando a una coerenza rigorosa, e che si articola in tutta una serie di diramazioni, di singoli miti intimamente connessi tra loro. Per quanto riguarda la riflessione qui affrontata sull'entroterra ponentino, il «mythe artificiel» che prende forma è quello della “civiltà dell'ulivo”.

Punto di partenza è proprio la fatica, di cui si è parlato, che ha garantito la continuità della vita sul territorio del Ponente, oltre ad averne caratterizzato il paesaggio. La rappresentazione dell'entroterra è innanzitutto, in Biamonti, la celebrazione della grande fatica dei contadini liguri, una fatica che ha permesso nei secoli di terrazzare le campagne, in modo da rendere coltivabile, soprattutto tramite l'ulivo, una terra avara e scoscesa, che altrimenti sarebbe rimasta totalmente improduttiva. Già nell'incipit di *AA* si legge: «Erano stati tenaci lavoratori. Avevano costruito ripiani, scavato e ulivato. Da zero fino a seicento metri sul mare. La fatica tradotta in opere e la pena blandita dalla “buona morte”» (*AA*, 4).

In *VL* il bulgaro che Vari conduce al di là del confine all'inizio del romanzo domanda: «Chi è il pazzo che ha fatto questi muri? Mi viene il capogiro» (*VL*, 7). Più oltre, si legge il passo ben conosciuto dagli studiosi biamontiani che riprende la poesia

---

<sup>163</sup> R. Barthes, *Le mythe, aujourd'hui* [1957], cit., p. 222.

*Palme* di Paul Valéry:<sup>164</sup> «Vari scendeva per un sentiero che tagliava le terrazze. “Ce n’è voluta di pazienza, pazienza nell’azzurro, per alzare tutti questi muri”» (*VL*, 27).

Quest’opera immensa suscita in Biamonti e negli uomini che hanno la sua stessa sensibilità una vera e propria commozione. L’autore ricordò nel 2000 la reazione dell’amico scrittore Mario Rigoni Stern in questi termini:

Struggenti rovine. Ho portato Mario Rigoni Stern nel nostro entroterra. È uno che non si commuove facilmente, che conosce la natura e la fatica umana. «Mai visto nulla di simile, – diceva davanti alle vertiginose terrazze; – terra strappata con l’unghia, cattedrale della tenacia».<sup>165</sup>

Nella celebrazione della fatica e del lavoro dei contadini liguri che per secoli hanno “affasciato” le colline, lo scrittore si inserisce in una tradizione di scritti che ha come capostipite e ispiratore il fondamentale testo boiniano *La crisi degli olivi in Liguria*, di cui vale la pena di riportare un lungo brano:

Ed ecco le fatiche fatte sante, ed ecco... Le fatiche! Vi è un altro paese in Italia dove il contadino lavora 18 ore al giorno! Lavoro tenace, lavoro rude, lavoro anche di notte. C’è gente qui che sta tutto il giorno a giornata nell’altrui proprietà e zappa di notte la sua. E qui non v’è aratro, qui non v’è ordigno, qui i solchi si fanno a colpi violenti di bidente, un dopo l’altro, duri, violenti rompendo il terreno compatto e argilloso. Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l’uomo tien su con grand’opera di muraglie e terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri di muro a secco che chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno colle loro mani costruito. Pietra su pietra, con le loro mani, le mani dei nostri padri per secoli e secoli, fin su alla montagna! Non ci han lasciati palazzi i nostri padri, non han pensato alle chiese, non ci han lasciata la gloria delle architetture composte: hanno tenacemente, hanno faticosamente, hanno religiosamente costruito dei muri, dei muri a secco come tempi ciclopici, dei muri ferrigni a migliaia, dal mare fin in su alla montagna! Muri e terrazze e sulle terrazze gli olivi contorti a testimoniar che han

---

<sup>164</sup> Cfr. P. Valéry, *Palme*, in Id. *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol 1, Gallimard, Paris 1957-1960, p. 155: «Patience, patience, / Patience dans l’azur! / Chaque atome de silence / Est la chance d’un fruit mûr!».

<sup>165</sup> *Bia. scr.* (2000b: 146-147).

vissuto, che hanno voluto, che erano opulenti di volontà e di forza; i muri e le terrazze a testimoniare che han vinto contro la natura la loro battaglia ordinata; gli olivi contorti a mostrarci la generosità e l'opulenza delle anime loro. [...]

E qui i padri hanno faticato pei figli e i nepoti, qui ogni generazione visse degli sforzi della generazione passata e lavorò per la generazione veniente; qui ogni generazione fece il sacrificio di sé stessa alla generazione veniente. E ciò che passa fu sdegnato, ciò che godi nell'anno, ciò che ogni anno rimuti, ciò che semini in autunno e raccogli sicuro in estate fu qui alteramente sdegnato e il figlio volle emulare il padre in opere che restassero. Ulivi, uliveti che piantati e che durano millenni; ulivi, uliveti dappertutto! Il prato diventò uliveto, il campo uliveto, la vigna uliveto, il bosco in altro faticosamente dolorosamente, tenacissimamente uliveto.

E l'opera trionfale della razza, di tutta la razza fu compiuta. Come il popolo di una città medioevale, la cattedrale sua, così noi nei secoli. Secoli di stenti, secoli di fede chiusa. Colpi di bidente, pietra l'una sull'altra a fatica: pareva avidità di possesso ed era nell'oscuro, nelle torpide profondità del volere, la coscienza di una razza, la forza di una razza, la sicura religione della razza. La nostra cattedrale! Gli uliveti folti, boscosi, d'argento per tutto! avevamo fatto il nostro destino, il destino nostro e da ora concluso; i padri finalmente avevano fissato il nostro destino. E noi fummo fra gli ulivi come un popolo antico nella sua cattedrale: ogni nostra speranza era lì, ogni nostra sicurezza era lì, negli ulivi.<sup>166</sup>

Anche Italo Calvino, autore molto amato da Biamonti, parlò in alcuni scritti del duro lavoro dei contadini liguri. Nel già ricordato reportage *Liguria magra e ossuta*, Calvino raccontò la storia e la condizione dei contadini del tempo, dando voce a un entroterra già allora nascosto, che paragonò a una scala: «Diversa da tutte le campagne di pianura e di collina, la campagna ligure sembra, più che una campagna, una scala. Una scala di muri di pietre (i “maisgei”) e di strette terrazze coltivate (le “fasce”), una scala che comincia dal mare e sale su per le brulle alture fino alle montagne piemontesi: è la testimonianza di una lotta di secoli tra una natura avara e un popolo laborioso e tenace quanto abbandonato e sfruttato».<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> G. Boine, *La crisi degli olivi in Liguria* [1911], in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 397-398.

<sup>167</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, 2ª edizione, p. 2363.

Due decenni dopo Calvino tornò sul tema in uno scritto dal titolo *Liguria*, steso per un lungometraggio di Folco Quilici, in cui citò espressamente il famoso testo boiniano: «Il significato umano di questo paesaggio è stato detto ammirevolmente da uno scrittore della Riviera di Ponente del primo Novecento, Giovanni Boine [...]».<sup>168</sup>

È proprio il «significato umano» del paesaggio ligure, che Boine ha saputo evidenziare per primo, a colpire profondamente Biamonti. In *PN* lo scrittore cita in modo diretto il testo boiniano, laddove parla della “religione delle opere” e della sua fine: «“Qui siamo tutti meschini, – Leonardo pensava, – qui non si salva nessuno, forse Medoro che ha in cuore l’esperienza della miniera. Argela, paese dove nessuno lavora più sul serio, dove non c’è più religione, ora che è venuta a cessare quella delle opere”» (*PN*, 137).

Biamonti legge Boine come autore della *Crisi degli ulivi in Liguria*, come scrittore che per primo ha riflettuto sulla Liguria dell’entroterra, sulla sua «cattedrale degli ulivi», sulla sua storia contadina che attraversa i secoli. Ciò è evidente se si considerano alcuni scritti dell’autore. Innanzitutto, occorre menzionare un intervento del 1987, dedicato proprio al poeta di Porto Maurizio e alla sua «terra decaduta», un intervento che dà una prima idea del modo in cui Biamonti si appropria di alcuni temi:

Dagli ulivi e dal mare di Liguria Boine si apre all’ascesi e al misticismo delle terre di Spagna. Ma rimane il contadino che limosina il sole e la vita, aggrappato alle sue terrazze, e che pone la vicenda del suo uliveto a paradigma, a fondamento della storia del mondo. È una visione oscillante e piena di scoscendimenti, da solitario che nulla rassicura se non qualche preciso ricordo.

La sua polemica è semplice e umana. Recrimina, si lamenta del presente: il suo uliveto è decaduto e il fantasma di ciò che era lo perseguita. Quel fantasma prende le forme rustiche e dolci di una chiesa romanica. Come nell’*Angelus* di Millet, vede tralucere le zolle

---

<sup>168</sup> Id., *Liguria* [1973], in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2382. Poco prima si legge: «Il terreno per l’agricoltura si può dire che non esista in natura: va ricavato spianando i pendii anche più scoscesi delle colline e delle montagne con un sistema di terrazzamenti le “fasce” – sostenuti da muri a secco. Questi gradini di terreno che danno alle vallate liguri il loro caratteristico aspetto di gironi danteschi, sono il più delle volte troppo piccoli per consentire l’impiego di aratri e di macchine agricole. Il pesante piccone a tre becchi: il “magaiu”, è stato per secoli l’attrezzo agricolo per eccellenza, capace di dissodare le più dure zolle della montagna. Richiede braccia e schiena fortissime, piedi ben piantati in terra, ostinazione feroce. Nella maggior parte dei casi questo forzato della zappa era lo stesso proprietario del terreno: la proprietà agricola in Liguria era e resta estremamente frazionata e sopperisce a malapena alla sopravvivenza familiare».

sacralizzate dalla fatica. Tutto ciò in cui il sacro in qualche modo non affiora gli pare di poco conto, anzi gli pare castigo e diversione.

La fatica tradotta in opere: ecco il suo punto fermo. I muri e i loro costruttori provocano la sua emozione, le «fasce» ora ridestinate al gerbido. Allora la sua scrittura si effonde, si rafforza nei tramandi delle generazioni.<sup>169</sup>

«La fatica tradotta in opere» si sublima in Boine, appunto, nell'immagine memorabile della «cattedrale degli ulivi», che torna con insistenza, insieme a vari riferimenti al testo, in altri scritti di Biamonti, come in *L'alba sul Toraggio nel vento di lavanda* del 1991,<sup>170</sup> in un altro intervento del 1997 dedicato alla Liguria<sup>171</sup> e ancora nello scritto *La vera Liguria*, apparso nel 2001, poco prima della morte dell'autore:

Anche allora, quando si piantavano gli ulivi, molti secoli fa, e le colline acquistavano quel manto argenteo che sembrava un sogno di pietra, passavano dolenti e rumorosi i penitenti bianchi, i piagnoni e i penitenti neri che contestavano la monocoltura come l'inizio della fine dell'economia unifamiliare. E invece si costruiva, anche di notte, se di luna, il solo edificio sacro delle nostre parti, quello che Boine chiamava la cattedrale degli ulivi. Perché i liguri hanno sempre avuto la religione delle opere. Erano cosmopoliti, andavano a lavorare in Francia ma poi costruivano il loro rifugio, il loro piccolo regno, il solo regno che non fosse opera di brigantaggio. E così hanno scavato e terrazzato e ulivato da zero fino a ottocento metri sul livello del mare. L'ulivo l'avevano portato i fenici e avevano insegnato a innestarlo sull'ulivastro e sul leccio.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> *Bia. scr.* (1987b: 42).

<sup>170</sup> *Bia. scr.* (1991c: 123): «Il lavoro che vi è stato compiuto fa quasi paura: aratri e bidenti hanno sempre dissodato queste terre aride, strisce di terra chiamate fasce o terrazze. Più pietre che terra, dal mare salgono fino alle rocce nude. Boine, lo scrittore che viveva sul margine orientale delle Marittime, nella Valle di Dolcedo, le chiamava le “cattedrali degli ulivi”, l'occhio attento alla ripidità della ascensione, alla luce argentata, e forse commosso dalla lunga durata degli uliveti. “Ulivi, uliveti che pianti e che durano millenni... terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo”».

<sup>171</sup> *Bia. scr.* (1997d: 1): «Il paesaggio ligure si era costruito sulla miseria e la fatica dei secoli, era a terrazze. Queste che Boine chiama cattedrale degli ulivi. I liguri non avevano costruito grandi opere ma avevano costruito questa immensa cattedrale che dal mare saliva fino a 800 metri. / Avevano ulivato e terrazzato il paesaggio, con lo spirito religioso, iniziale, dei benedettini che pensavano alla perpetuazione della vita. Certo che chi pensa a se stesso non pianta ulivi, pianta margherite, ma essi pensavano ai figli dei figli... e noi dei figli dei figli piantiamo l'ulivo dice Pascoli, ... perdermi nel bigio ondoso dei miei ulivi era dolce nel tempo andato... dice Montale, o ...la brezza triste negli ulivi... di Garcia Lorca».

<sup>172</sup> *Bia. scr.* (2001f: 154).

Qual è insomma il significato della “religione delle opere” che Biamonti rielabora a partire dalla speculazione boiniana? E soprattutto che ruolo gioca all’interno della mitizzazione a cui lo scrittore di San Biagio della Cima sottopone la visione del mondo contadino dell’entroterra?

Innanzitutto, l’opera di terrazzamento cui i contadini liguri hanno lavorato nei secoli rappresenta una continuità della vita che trascende l’esistenza del singolo individuo. «E qui i padri hanno faticato per i figli e i nepoti, qui ogni generazione visse degli sforzi della generazione passata e lavorò per la generazione veniente», dice Boine in un passo del testo che lascia trasparire un’affinità con l’invocazione pascoliana degli stessi anni: «Noi messe per i figli, / noi, ombra per i figli de’ figli, / piantiamo l’ulivo!». È questa permanenza nel tempo che giustifica la sacralità della fatica contadina e della sua opera. Il ruolo della “cattedrale degli ulivi” richiama quanto ha scritto Marc Augé sulla funzione dei monumenti e sulla nozione del sacro all’interno del “luogo antropologico”:

L’espace social est hérissé de monuments non directement fonctionnels, imposantes constructions de pierre ou modestes autels de terre, dont chaque individu peut avoir le sentiment justifié que pour la plupart ils lui ont préexisté et lui survivront. Etrangement, c’est une série de ruptures et de discontinuités dans l’espace qui figure la continuité du temps.<sup>173</sup>

Benché siano altamente funzionali, i muri a secco di cui si compone “la cattedrale degli ulivi” svolgono nell’immaginario tanto di Boine quanto di Biamonti la stessa funzione qui evocata da Augé, assicurando nella presenza del monumento la continuità di un modo di vivere tra le generazioni. È, infatti, intorno a ciò che pre-esiste e che sopravvive all’esistenza individuale che si raccoglie l’identità di una comunità, con i suoi valori, le sue conoscenze e le sue tradizioni.

La fatica che ha prodotto la “cattedrale degli ulivi” diventa a questo punto il simbolo, per Biamonti, di «un’alta concezione della vita umana e di un’alta concezione del mondo»<sup>174</sup> da opporre alla contemporaneità priva di valori.

---

<sup>173</sup> M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 78.

<sup>174</sup> *Bia. scr.* (1999m): «So che qui la vita è sempre stata dura, ma impregnata di grandi motivazioni, perché anche coloro che sono andati via la rimpiangono, come se nel cuore di queste montagne fosse custodita un’alta concezione della vita e un’alta concezione del mondo che tutti rimpiangiamo e che in



In primo luogo, si tratta di una concezione della vita che non va nel senso dell'idillio, ma al contrario in quello della consapevolezza di un destino tragico: non credendo più né nella Storia né in Dio, l'uomo può trovare un senso solo nelle opere e nel proprio agire. Biamonti lo spiegò in modo chiaro in una conferenza del 1976 sul paesaggio ligure e sul rapporto con l'arte, rimasto per molto tempo inedito e che è stato solo recentemente pubblicato a cura di Simona Morando. L'intervento ci fa capire che negli anni Settanta lo scrittore aveva già sviluppato a fondo la riflessione intorno a questi temi. In questo testo, in cui Biamonti cita non a caso un lungo estratto della *Crisi degli olivi in Liguria*, si legge:

[...] lo stesso Cattanei, che ha fatto un grande studio sui contributi ligustici alla poesia e alla letteratura europea del Novecento, dice che c'è una strana somiglianza tra il senso tragico delle vite del Ligure e il senso tragico della vita dei Siciliani, in quanto tutti e due isolati, uno dal mare e l'altro dal mare e dai monti, comunque tutti e due fuori di una prospettiva di avvenire in quanto barricati in una vita, che non credeva in realtà né in Dio né nella storia; cioè un uomo che non credeva più in nulla, tranne che nelle sue opere. Questa identificazione dell'uomo nella sua opera è stranamente venuta a coincidere con molta parte della filosofia del Novecento: quest'uomo che si riconosce nella *fattività*, nel fare, nell'agire, nel costruire, questo Ligure che erge le sue fasce, le sue terrazze, pietra su pietra, dice bene Mario Novaro: «Nessuno le ha murate per primo» questi chilometri di muraglie, questo strappare la terra ai monti, alle frane, a queste impervie terrazze, questi alti muri, che poi popolano tutta la poesia di Sbarbaro, di Montale, di Mario Novaro. Cioè l'uomo ha riconosciuto un segno del suo destino in questo... direi che io ho sempre pensato leggendo quel vecchio libro fondamentale come il *Mito di Sisifo* di Camus, che c'è già questa morale di Sisifo, cioè il proletario degli dei, che porta un macigno perché sa che il suo destino è portare il macigno sulla sommità della montagna, ma sa che quando sarà sulla montagna il macigno rotolerà di nuovo a valle, e lui arriva dagli dei e dice "gli dei sono convinti che io sia convinto che il macigno resterà lassù, ma io lo porto lassù per dare un compito alla mia anima mortale". Cioè, questa sfida, questa specie di anti-destino, che riguarda tutto questo travaglio dell'uomo del Novecento che ha perduto ogni fiducia troppo ottimistica nei destini progressivi e allo stesso tempo non ha assolutamente... ha trovato Dio morto, per una serie

---

fondo ispira anche la nostra immaginazione. [...] So che questi crinali divorati dalla luce, queste montagne cariche di riflessi metallici fanno accostare l'uomo ad un'altra concezione di se stesso, tanto più necessaria oggi in un mondo degradato e senza valori».

di fattori culturali, ha vissuto anche la morte di Dio e non può più che credere disperatamente al proprio agire, al proprio operare.<sup>175</sup>

Biamonti rimase nei decenni successivi fedele a questa visione, tanto che ancora in un'intervista del 2001, poco prima di morire, dichiarò: «I liguri non credono né in Dio né nella storia, ma solo nelle proprie forze. Osservano la religione delle loro opere, i muretti dei campi, le case. Giurano solo su quello che fanno».<sup>176</sup>

Il testo del 1976 permette da un lato di comprendere la centralità della “religiosità delle opere” all'interno della visione biamontiana dell'entroterra ligure, dall'altro lato di capire meglio come, nella lettura del mondo contadino, l'esperienza personale dell'autore si intrecci tanto con le esperienze della letteratura ligure (Boine e Calvino innanzitutto, ma anche, seppure in modo più evidente per altri aspetti, Novaro, Sbarbaro e Montale),<sup>177</sup> quanto con alcune esperienze letterarie e filosofiche novecentesche di matrice esistenzialistica.

In secondo luogo, l'«alta concezione della vita», che secondo Biamonti si lega al mondo contadino tradizionale, si sviluppa in un'altra direzione. La miseria e la fatica hanno, infatti, ricondotto l'uomo a un'essenzialità di bisogni e di necessità, fondamentali e non superflui, che hanno garantito un accordo dolce e armonioso della sua vita con la natura. Questa prospettiva, che Biamonti approfondisce soprattutto in un contesto mediterraneo, emerge anche in stretto riferimento all'entroterra ponentino, che ne costituisce un punto centrale di riflessione. Per esempio, in un testo del 1991 sulle Alpi Marittime, si legge: «Ma basta che un crinale di pietrame, maroso artigliato dal vento, si stagli nel cielo ed ecco che l'avventura umana si accorda al cosmo, al suo silenzio».<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> *Bia. scr.* (1976: 64-65).

<sup>176</sup> *Bia. int.* Quattrini (2001).

<sup>177</sup> Cfr. S. Morando, «Una memoria affettiva»: *Biamonti lettore dei poeti liguri in una conferenza del 1976 (e in alcuni postillati)*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 47-62.

<sup>178</sup> *Bia. scr.* (1991c: 124). La citazione prosegue in questo modo: «Al mattino quando il sole è alto e la stalla comincia a scaldarsi, il pecoraio esce con il gregge. Avviene dalla preistoria. Le cose che vede sono sempre le stesse: pietre ed erba, ora asciutta, ora carica di rugiada, cespugli spinosi, fiori di pietraia, greti inariditi, paesi circondati da picchi, ove anche l'argento degli ulivi si mineralizza. Percepibile dalle alture, è l'eternità di ciò che resta». Cfr. anche *Bia. scr.* (1997d: 1): «Comunque questo paesaggio aveva permesso uno sviluppo della vita, pur nella miseria, nel dolore e nella fatica, in qualche modo armonioso. Cioè l'uomo si era accordato al cosmo come una pietra; l'uomo in definitiva viveva dall'alba al tramonto

L'espressione «accordarsi al cosmo» sintetizza bene questo aspetto e questa visione di un mondo arcaico. L'interpretazione di Biamonti è mediata da scrittori e filosofi. Basti dire che l'espressione è tratta dal finale del libro *Les noyers de l'Altenburg* di André Malraux in cui si legge: «Accotée au cosmos comme une pierre».<sup>179</sup> Al contempo, è evidente in tutte le citazioni quella tensione verso la natura e la sua eternità (si parla espressamente dell'«eternità di ciò che resta») a cui conduce il mito della “civiltà dell'ulivo”, in perfetta sintonia con quanto detto da Barthes sulla funzione mitica.

Certo, tra la speculazione barthiana e il discorso interpretativo qui proposto sull'opera di Biamonti, la prospettiva è ribaltata. Barthes formalizza il mito per criticarlo, per poterlo demitizzare, per mostrare che questo, ponendo come naturale ciò che è storico, allontana in fondo dalla verità. Al contrario, così formalizzato, il mito biamontiano si configura come uno strumento di ricerca che, setacciando il passato e risignificandolo in alcuni aspetti, conduce a una natura capace di resistere e di contrapporsi alla tragicità della Storia.

Il recupero narrativo del mondo tradizionale e la valorizzazione in termini mitici della “civiltà dell'ulivo” trovano il loro elemento scatenante in un presente che, imponendo un nuovo modello socio-economico, ha di fatto messo in crisi l'entroterra ligure quale “luogo antropologico”. Non è un caso che tutti i rappresentanti dell'antico mondo tradizionale sono anziani, sopravvissuti in qualche modo a una modernità distruttrice.

Già nell'incipit di *AA*, Biamonti lega l'evocazione della civiltà contadina e rurale al tema dell'abbandono dei paesi e della loro lenta decadenza, che costituisce un *leit-motiv* di tutta la sua opera. Si dice, infatti: «Avrigue era decisamente in decadenza: vi regnava la fame di sempre che ora pareva insopportabile, e i giovani se ne andavano» (*AA*, 3). Anche sui paesi che figurano negli altri romanzi pende la stessa atmosfera di desolazione. In *VL* si parla in modo insistente, per esempio, di «paesi morti»<sup>180</sup> e di

---

in una specie di paradiso terrestre senza accorgersene»; e *Bia. scr.* (2000b: 147): «Ma la sera si ammantava di grazia. Dal mare sale un viola arioso, un altro mare, d'ombra, scende dalle montagne, una linea luminosa si increspa sulle colline mediane e gli ulivi, quasi relitti, si accordano al cosmo».

<sup>179</sup> A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard, Paris 1948, p. 291.

<sup>180</sup> *VL*, 12: «Se Luvaira era in decadenza, Aùrno era morta. Luminosa per via dell'altura, delle rocce e del sole; ma ormai tenuta in mano dai “signori delle tenebre”. Se ne andavano anche i segni cristiani: «madonnette» sbreccate e ròse, e croci, sui bricchi, inclinate dal vento. / Gli ulivi, carichi di seccume,

«paesi abbandonati».<sup>181</sup> Vari è, infatti, «l'ultimo testimone di una vita che se andava» (*VL*, 12), perché «gli altri, alzato il viso dalla terra, erano partiti» (*VL*, 9), perché «se ne erano andati tutti da Aùrno» (*VL*, 43). È normale, dunque, che gran parte delle case siano in vendita: «Due danesi, due donne più chiare dell'ambra, vogliono comprare il mio fienile. Se pensi che mezza Luvaira è in vendita, mi è andata bene» (*VL*, 12).<sup>182</sup>

In *AM* il paese di Pietrabruna è descritto nuovamente come un «mondo morto». I sintomi della decadenza sono dappertutto:

Tornò poco convinto. Gli sembrava d'essersi accostato a un mondo morto, morto come l'anima del suo paese. Pietrabruna manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle balaustre. Ma la vita dov'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? grigioperla della chiesa stava annerendo, il cornicione cadeva. Nei vicoli passava qualche persona, fugace come un'ombra. Se il paese aveva ancora un'anima, era un'anima stanca. (*AM*, 25)

Stesso scenario, infine, per Argela, in *PN*: «Prima di entrare nel bar guardò ancora le case; le ricordava diroccate. Guardò il sentiero dove scendevano gli uomini morti per la strada del tempo: andava sparendo, come il cimitero dove crescevano rosmarini più alti delle lapidi» (*PN*, 8).

Se i nativi abbandonano i paesi, gli unici che arrivano e che vi si installano temporaneamente o definitivamente sono gli stranieri. In *AA* troviamo francesi, spagnoli e ragazzi di altre nazionalità appartenenti alla comunità degli *hippies* che vive vicino alle terre del confine. Ci sono poi gli olandesi, la cui presenza è suggerita a Biamonti,

---

anziché di folto argento, s'illuminavano di un viola scarno, che precedeva il buio della fine. Vari era l'ultimo testimone di una vita che se ne andava»; e *VL*, 89: «Ricordava bene: un giorno s'era fermato a guardare i colli azzurri nella luce alta, dove mostravano intatta la loro anima i paesi morti... Non aveva saputo dire a che pensava. Anche ora non sapeva dirlo».

<sup>181</sup> *VL*, 91: «- Aùrno? Non me ne hai mai parlato. / - Mi pare strano. / - Può darsi che non me ne ricordi. / - È un paese abbandonato, dalle mie parti»; e *VL*, 106: «Entrarono nei vicoli del paese, bianchi e ocra nell'ombra. Stalle vuote, ragnateli, case abbandonate. Un crescendo di malinconie a ogni passo. Nel vico di San Sinfioriano Evelina andava a tentoni lungo la muraglia. Trattenne Vari, che la salutava, con la mano bianca di calce».

<sup>182</sup> In quegli anni Biamonti disse: «Tutto è fatto per invecchiare. Ma questo mondo è scomparso. Sembra ieri e si è spento per sempre. Che ne è stato di quelle strade, di quelle case, di quelle passeggiate arenose, di quelle agavi, di quelle vesti, di quelle pettinature? Potessimo essere oggi ciò che fummo ieri. Addormentati nelle braccia del tempo», da *Bia. arte* (1992b).

come si è già detto, dalla comunità che negli anni Settanta si era formata in Val Nervia.<sup>183</sup>

In *VL*, più in generale, l'autore ricorda in vari punti il fenomeno che vede i nativi allontanarsi dai paesi e arrivare gli stranieri: «– Non so niente. Sono frusto dal lavoro; la sera, vengo qui a bere. Da Luvaira c'è chi va e chi viene: vengono gli olandesi e se ne vanno i Luvairaschi» (*VL*, 44).

Pure in *PN*, infine, si menzionano i nuovi arrivati, che hanno in qualche modo ripopolato Argela e Vairara, mantenendole in vita:

Finirono per parlare dei nuovi abitanti di quella antica contrada.

Erano venuti a ondate. Prima gli olandesi, tra loro un architetto che aveva cominciato a comprare e restaurare.

Poi gli inglesi e i danesi, qualche tedesco. C'era anche una profuga dall'Istria. Per ultima, una coppia d'arabi. Abitava in un piccolo alloggio.

– È strano che voi siate i soli francesi.

– Ne erano venuti degli altri, ma se ne sono andati. Di posti come questo se ne trovano tanti anche in Francia. (*PN*, 11)

Lo spopolamento dei paesi non può che accompagnarsi alla decadenza dell'entroterra, all'abbandono delle coltivazioni, più antiche e più recenti, su cui si basava l'economia e l'identità del mondo contadino. Le citazioni a questo proposito sono innumerevoli.

La stessa immagine di rovina si ripete per le varie colture: i mandorleti e le fasce d'orzo,<sup>184</sup> le terrazze di giacinti,<sup>185</sup> le fasce dei limoni e di altri alberi da frutta,<sup>186</sup> i campi di lino,<sup>187</sup> i mimoseti<sup>188</sup> e i vigneti.<sup>189</sup>

---

<sup>183</sup> Anche in *VL* gli olandesi sono grandi protagonisti. Cfr. *VL*, 15: «– Anche voi... per ricavare le terre dal mare! / – Le vostre terre verticali... Tutti noi olandesi ne siamo innamorati. / – Quanti siete adesso a Luvaira? / – Una ventina, – disse il professore, e un velo di tristezza scese sul suo volto. – Peccato abbiano arrestato Albert»; e *VL*, 24: «Il marinaio dallo strano sorriso, doloroso sulle labbra bruciate dal sale, chiese se cercava lavoro e quanti erano lassù in quelle tane, quanti olandesi. / – Una trentina, d'estate anche più».

<sup>184</sup> *AA*, 112: «Il sentiero correva in cima e sovrastava scalinate dirupate. Dovevano essere anni che non vi passava nessuno e il sentiero s'andava perdendo. / – Non ci crederei, se non li avessi visti coi miei occhi, che qui c'erano mandorleti e fasce d'orzo, – disse Edoardo. – Eppure non me li sono sognati, – mormorò più avanti».

<sup>185</sup> *VL*, 43: «E Antonio confidò che gli veniva malinconia di avere abbandonato le terrazze di giacinti sotto la roccia».

Infine, naturalmente e con insistenza maggiore rispetto alle altre colture, per gli uliveti. In *AA* Gregorio domanda a Piè de Catì che fine abbiano fatto i suoi begli ulivi sulla parete del confine. La risposta è emblematica: «Sono finiti in gloria. Cannoneggiati e martoriati e secchi! (*AA*, 66). Stessa fine per gli ulivi del “serro dei becchi”»: «Un tempo era stato ulivato, ma poi abbandonato, calcescisti e vento avevano mangiato la terra. Le fasce erano scomparse, un ulivo sopravviveva, il musco ed il secco gli rodevano le foglie nell’aria vetrosa» (*AA*, 95).

In *VL* sono molteplici i passi relativi a «ulivi decaduti» (*VL*, 105), a «quegli alberi che pian piano, da un anno all’altro, sarebbero decaduti fino a gettare dalle ceppaie virgulti inselvaticiti d’olivastro» (*VL*, 34). L’“uliveto degli astronomi” è detto, per esempio, un «unico rovo».<sup>190</sup> Come ricorda sempre Vari, gli ulivi «sono alla sera», poiché tutta la terra è ormai di un unico padrone, la rovina:

- Hai molta terra?
- È tutta dello stesso padrone.
- Quale padrone?
- La rovina. Gli ulivi sono alla sera. Tu non sai che cosa sia la sera di un lungo giorno. Puoi immaginarla? (*VL*, 69)

---

<sup>186</sup> *AM*, 59: «Era rimasto solo e guardava. (Alberto se n’era andato augurandogli buon viaggio). C’erano uliveti sempre più cenerini, addossati a rocce che azzurreggiavano. Avevano coltivato anche limoni in tempi lontani, sulle terrazze meno avare, di terra morbida, leggera. Ne fornivano la flotta inglese e olandese in barili di sale. Se ne vedeva ancora qualcuno fra l’infestazione dei rovi. E pensò ad alberi scomparsi: nespole di Spagna, meli cotogni; poi ai cespugli che accompagnavano i sentieri verso le alte campagne, e che non aveva rivisti: ginepri e rose canine».

<sup>187</sup> *PN*, 55: «– Cos’è quello scheletro sospeso nell’aria, quello scheletro di uccello? / – È il paese più alto. / – Di cosa vivono lassù? / – Non so bene. Un tempo coltivavano il lino»; e *PN*, 58-59: «Camminando rimpiangeva il paese sulle alte rocce, povero e decaduto, dove una volta aveva sentito dire da un pastore: “Nessuno è più di nessuno”. Avrebbe voluto starsene lassù sulle grigie rupi, tra fantasmi di lavande e di lino, tra ricordi di pastori. “Appartiene a una Liguria di montagna ora ridotta a una spoglia”. Camminava e, tentennando, andava avanti coi suoi pensieri».

<sup>188</sup> *AA*, 57-58: «Un tempo venivano coltivate [le mimose] ad Avrigue su tutte le terrazze, anche sotto gli ulivi, che le proteggevano. Partivano per Vienna e per Praga i rami recisi. Avevano dato da vivere anche se rendevano poco. / Rivide un paese tra scalinate sfolgoranti, che sembrava vivere una sua effimera età dell’oro. / Poi erano morte d’incuria e di roveti. Ne era rimasta qualcuna su qualche bricco meno avaro a splendere per qualche giorno come una cascata o un candelabro».

<sup>189</sup> *AA*, 72: «– Sono contento che lo apprezzi... Sono le ultime bottiglie. La vigna è lassù troppo lontano, l’abbandono. / – Dove si trova? / – Sul culmine, al “posatoio”. L’hai presente? c’è uno scoglio lungo, dove chi passa posa il carico e si riposa, prende respiro»; si veda anche *AM*, 99.

<sup>190</sup> *VL*, 98: «– Laggiù, sotto la cappella, è l’uliveto degli astronomi? / – Dove la luce sbieca? / – Sì, in quel punto. / – È proprio il loro uliveto. Che Dio l’abbia in gloria! Adesso è un unico rovo».

Anche in *AM* si insiste sulla descrizione di «una terra ch'era stata ulivata fino agli ottocento metri e ora abbandonata» (*AM*, 19). Si ritrovano così gli «uliveti abbandonati» (*AM*, 52), che sono innanzitutto quelli di Edoardo.<sup>191</sup>

Infine, anche in *PN* si descrivono ulivi «che emergevano dai rovi» (*PN*, 96) e che sono ormai giunti all'«ora nona»:

- Abbiamo fatto una passeggiata, abbiamo visto le sue mimose. Che tronchi i suoi ulivi, devono essere molto vecchi!
- Fanno ancora figura, ma sono all'ora nona.
- Che cosa vuol dire?
- Sono stati abbandonati.
- C'è tutta una parte del mondo che è a quell'ora. (*PN*, 15)

Chiaramente, l'abbandono e la mancanza di cure fanno sì che le piante e gli alberi si ammalino. Per questa ragione in *AA* si trova l'immagine degli ulivi e dei limoni malati.<sup>192</sup> In *VL* sono, invece, le mimose a essere malate (*VL*, 13), mentre in *PN* la malattia diventa generale e finisce, simbolicamente, per colpire tutta la natura.<sup>193</sup>

Oltre alle coltivazioni, l'abbandono riguarda le altre attività legate alla vita dei paesi, come gli allevamenti di colombi o la presenza di animali quali le capre e i muli: «Passavano davanti a colombaie vuote, a stalle senza odore» (*PN*, 176).

Persino i pochi anziani contadini che ancora si prendono cura della campagna sono spesso rappresentati in uno sforzo vano, quasi stessero lottando con un nemico dalla forza sproporzionata, a cui dovranno inevitabilmente soccombere. In questo senso si capisce perché al capitano Edoardo paia che il suo vicino, che lavora nelle “fasce” e ripara i muri a secco, stia murando dei teschi:

---

<sup>191</sup> *AM*, 55: «Fece un giro largo, ma al suo uliveto non riuscì ad arrivare, il sentiero era invaso dalle arastre. Lo guardò dal basso: era quasi un fantasma accampato nell'aria. Forse era meglio non avvicinarsi, non vedere il male che aveva addosso»; e *AM*, 56: «Gli tornava in mente il suo uliveto, col melo cotogno, dai fiori bianco-rosati, e il nespolo di Spagna con i frutti sparsi intorno al ceppo sulla terra brinata... Cose da non parlarne più. Dolorosa ombra d'argento».

<sup>192</sup> *AA*, 19: «Mentre prendeva il caffè emersero dall'oscurità il bosco di querce e l'uliveto. Un mondo vigoroso. Ma poi la piena luce ne rese visibile anche l'aspetto malato: l'ulivo con la fumaggine nera, il limone col cancro». Per gli «ulivi malati» si veda anche *AM*, 43.

<sup>193</sup> *PN*, 36: «C'era un filare prima del cancello: rose bianche fin sotto all'angelo dalle mani corrose. / – Possiamo mettere qualche pianta più forte. / – Ma se si ammalano persino i roveti, – disse Lorenzo. / – Oggi ci sono mali da cui nessuna pianta si salva».

Pensando alle cure che avrebbero richiesto casa ed uliveto, gli venne in mente il suo vicino che dissodava, sarchiava, alzava muri diroccati, pietra su pietra, a secco. E una mattina gli era parso, come in una ricaduta del male del ferro, murasse pietre e teschi. (*AM*, 10)

D'altronde, Biamonti lascia filtrare l'idea che chi coltiva ancora la campagna lo faccia necessariamente in perdita, come se nel mondo contemporaneo non vi fosse più spazio per dedicarsi con profitto a un certo tipo di attività: «Le raccontò delle mimose perdute, degli ulivi che non rendevano, di Aùrno e delle sue campagne ormai finite. Faceva il passeur perché tanto non aveva più niente da perdere» (*VL*, 30).<sup>194</sup>

A questo proposito, in un'intervista del 1998, rispondendo a una domanda su *PN*, Biamonti disse: «La rovina del vecchio mondo contadino è inarrestabile, perché la terra non rende più: sono mutati i bisogni, non ci si accontenta del necessario, questo mondo ci impone il superfluo». <sup>195</sup>

Ricapitolando, l'evocazione di un particolare “luogo antropologico”, da cui scaturirà il mito della “civiltà dell'ulivo”, vive anche della sua negazione: Biamonti mette in dubbio la sopravvivenza di un mondo tradizionale, rappresentandolo coi caratteri dell'abbandono e della rovina.<sup>196</sup>

Per avvalorare la tesi, vale la pena di rifarsi ancora a un altro passo del testo di Augé, in cui l'antropologo francese spiega che i “luoghi antropologici” hanno una loro geometria, fatta di linee, di intersezioni di linee e di punti di intersezione:

Concrètement, dans la géographie qui nous est quotidiennement plus familière, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent, qu'ils ont dessinés en leur donnant parfois de

---

<sup>194</sup> Cfr. anche *VL*, 32: «Egli disse che alla campagna non si dedicava quasi più per niente, sebbene gli dispiacesse, soprattutto per gli ulivi. – Viaggiano su queste terrazze da ottocento anni –. Ma da troppo tempo li coltivava in perdita. Ed era già un po' vecchio per salire a potarli, sui lunghi rami»; e *PN*, 166: «– Tu non vai a lavorare? – chiese Alain a Leonardo. / – Tanto non rende, né la vigna né l'uliveto». Si veda anche *PN*, 30.

<sup>195</sup> *Bia. int.* Nardi (1998).

<sup>196</sup> Si tratta dello stesso abbandono che l'autore denunciò nelle sue interviste. Cfr., per esempio, *Bia. int.* Martinat (1984): «Vede quegli ulivi, su quella balza?, dice Francesco Biamonti. Sono grigi. Stanno morendo, per abbandono. Nessuno più li pota, dissoda il terreno attorno, sparge concime. Così si isteriliscono, perdono la linfa, cambiano perfino colore. Sono condannati. Quelli più a destra, invece, conservano ancora il loro verde argentato, c'è qualcuno che li cura. Qualche vecchio, certamente. [...] Quando i vecchi non ci saranno più, anche gli ulivi spariranno».



vastes proportions pour satisfaire notamment, sur les marchés, aux nécessités de l'échange économique, et, enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politique, construits par certains hommes et qui définissent en retour un espace et des frontières au-delà desquels d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et d'autres espaces.<sup>197</sup>

È importante notare che tutti e tre gli elementi di questa geografia del “luogo antropologico” sono di continuo evocati e messi in discussione da Biamonti. Le linee della geografia dell'entroterra non sono altro che i sentieri e le mulattiere che collegano le campagne ai paesi. Biamonti in varie occasioni allude alla sparizione di questi percorsi: «Il sentiero correva in cima e sovrastava scalinate dirupate. Dovevano essere anni che non vi passava nessuno e il sentiero s'andava perdendo» (*AA*, 112).<sup>198</sup>

Le intersezioni tra le linee, dice Augé, corrispondono agli incroci e alle piazze dove gli uomini si incontrano, si ritrovano, si riuniscono. Anche in questo caso, Biamonti svuota il senso di queste intersezioni, riproponendo in modo ricorrente, soprattutto in *AA*, l'immagine della piazza vuota.<sup>199</sup>

Infine, i punti di intersezione sono i centri, più o meno monumentali, di tipo religioso e politico. Nei romanzi sono numerosi, come si è già avuto modo di dire, i riferimenti a chiese, cappelle, santuari e conventi. Si può notare che Biamonti,

---

<sup>197</sup> M. Augé, *Non-lieux...*, cit., p. 74. Attraverso questo passo Tullio Pagano ha interpretato il Mediterraneo di Biamonti come “luogo antropologico”: T. Pagano, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX (2009), p. 97.

<sup>198</sup> Cfr. anche *VL*, 97: «Cercava una strada perché la sua, laggiù verso il mare, era troppo battuta. Non la vedeva da trent'anni e la ricordava come in sogno. C'era e non c'era. / – È mica sparita? – chiese. / – Sarebbe meglio... Se vai più a monte la vedrai. / – È ben nascosta? / – In quanto a essere nascosta non si vede nemmeno. Vedrai come è sparita. Qui tutto sparisce»; e *PN*, 125: «– Allora c'è una strada. / – C'era un piccolo sentiero, che in parte utilizzava una cengia. Vede quei lecci, quei cespugli? Adesso il sentiero che vi si arrampica è coperto dai cisti». Si veda anche *AA*, 59 e *PN*, 187.

<sup>199</sup> Cfr. *AA*, 3: «I vecchi, ancora numerosi, erano tutti radunati sotto un portico. La piazza era vuota»; *AA*, 5: «I vecchi sotto il portico, che dava sulla piazza vuota, facevano un po' di cronaca»; *AA*, 39: «Salirono per carruggi vuoti, sino all'osteria aperta nella piazza senza vita»; *AA*, 42: «Raggiunse Maria che lo aspettava sulla piazza vuota tra le case silenziose»; *AA*, 76: «Quando terminava, il Santo entrava in chiesa e la piazza restava vuota»; *AA*, 107: «Prima di mezzogiorno era di nuovo in paese. La piazza, metà sole e metà ombra, era deserta»; e *VL*, 52: «Entrarono nei vicoli. Ancora quattro passi, e anche la piazza era percorsa. Non c'era anima viva».

descrivendo i paesi di Luvaira e di Pietrabruna, ne ricorda la chiesa dall'aspetto trascurato e decadente.<sup>200</sup>

Tuttavia, la grande opera "sacra", monumentale, che possiede l'entroterra ligure è nell'immaginario biamontiano proprio la "cattedrale degli ulivi". È di questo straordinario edificio (sia nel suo aspetto artigianale dei muri a secco sia in quello naturale degli ulivi) che Biamonti sottolinea costantemente, come si è detto, l'abbandono e la decadenza: «Esistevano ancora in qualche luogo terre in pace? Al suo paese, a quell'ora, gli ulivi si inchinavano alle luci della sera. Pensò ai suoi che avevano eretto pietre che il tempo cancellava» (AA, 109).

La scelta biamontiana di rappresentare l'entroterra ligure come una *waste land*, in cui il rapporto presente-passato si oggettiva nello spopolamento dei paesi, nell'abbandono delle colture, nella desolazione delle campagne e nelle macerie delle terrazze non più curate, ha fatto sì che la critica parlasse di una vera "poetica delle rovine". Una definizione che è stata in parte suggerita e avallata da Biamonti stesso attraverso i suoi interventi e le sue dichiarazioni.

La centralità delle rovine, in una prospettiva non tanto storico-antropologica, quanto esistenziale-metafisica, fu messa in evidenza da Mario Boselli, uno dei primi autorevoli critici di Biamonti, nel saggio del 1988 "*L'Angelo di Avrigue*"<sup>201</sup> e il quello del 1992 *La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo* dedicato a VL.<sup>202</sup> Nel primo saggio si legge, infatti:

Le rovine attirano oggi lo scrittore non perché le guarda da lontano come memorie del passato, ma in quanto vive dentro la loro atmosfera e le riconosce oggetti familiari. Egli vede in esse, direttamente e non per interposta metafora, la propria immagine, il modo d'essere.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> VL, 99: «Per tutto il resto Luvaira non valeva niente, disse ancora. – Paese senza speranza, con una chiesa che crolla»; e AM, 25: «Ma la vita dov'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? grigioperla della chiesa stava annerendo, il cornicione cadeva».

<sup>201</sup> M. Boselli, *L'Angelo di Avrigue* [1988], in *Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, «Nuova Corrente», XXXIX, 109 (gennaio-giugno 1992), pp. 207-224.

<sup>202</sup> Id., *La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo*, in *Da Calvino a Biamonti...*, cit., pp. 225-240. Per la "poetica delle rovine" in Biamonti, cfr. anche T. Pagano, *Le rovine del paesaggio nell'opera di Francesco Biamonti*, in D. Rapattoni (a cura di), *Scrittori Liguri Verso il Terzo Millennio*, International Seminar (La Spezia, 18 Giugno 2009), Serra, Roma 2010, pp. 12-20.

<sup>203</sup> M. Boselli, *L'Angelo di Avrigue* [1988], cit., p. 208.

Nel 1993 Francesco Improta chiese a Biamonti se si potesse parlare di una “poetica delle rovine” e l’autore rispose in modo affermativo,<sup>204</sup> mentre nel 1995 disse esplicitamente a Fulvio Lanteri:

A me interessava far muovere il personaggio in una poetica delle rovine. Mi piacciono le cose che finiscono, non quelle che iniziano. È una visione non albale del mondo ma crepuscolare. Che rispetta anche una certa realtà: la vera Liguria profondamente valliva è in abbandono. L’ulivo muore. La civiltà dell’ulivo scompare: è durata mille anni, l’hanno portata i Fenici. Adesso se ne va. C’è un viola che precede il buio della fine nei rami degli ulivi. Un senso di agonia. L’uomo si sente a disagio, era stato abituato a vivere accompagnato da quest’albero. Ma la vita è metamorfica, chissà cosa ci preparerà. Ormai l’agriturismo non si può più fare: è tutto distrutto, la costa è devastata. Orribile è la demolizione del territorio costiero: senza rimedio.<sup>205</sup>

Per fare ancora un esempio importante, nel 1997 Giovanni Turra chiese all’autore se la sua opera potesse «apparentarsi alla poetica delle rovine» e Biamonti rispose:

La poetica delle rovine è anche la poetica della spoliazione, dell’essenzialità, in chiosa a un periodo storico. Ma la rovina s’apparenta anche con l’informe che nasce. Io poi agisco con ciò che ho sottomano: buona parte del mondo pastorale e contadino arcaico qui è tutto in rovina. È qualcosa che deriva da un’impressione verista, poi trasformata in direzione del simbolo. Vestigio del passato è anche il provenzale, che crea un cortocircuito del tempo, annulla le distanze, come mi scriveva Calvino.<sup>206</sup>

Qui Biamonti riassume in una frase («È qualcosa che deriva da un’impressione verista, poi trasformata in direzione del simbolo») il procedimento mitico, almeno in termini barthiani, su cui ci si è soffermati. Se per «impressione verista» andrà inteso il dato storico filtrato dall’esperienza personale della realtà – e cosa sarà se non un’impressione antropologica, che Biamonti condivide in fondo con gli altri nativi della sua zona? –, per «simbolo» si intenderà invece il processo mitico personale.

---

<sup>204</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2): «Trattandosi di un mondo che frana continuamente, credo che non ci sia definizione più appropriata; va osservato, però, che nel primo romanzo *L’angelo di Avrigue* la rovina è nelle cose, in *Vento largo* è soprattutto nelle coscienze, in quanto è vissuta più interiormente».

<sup>205</sup> *Bia. int.* Lanteri (1995).

<sup>206</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 233).

Per le ragioni finora enumerate, la rappresentazione biamontiana dell'entroterra ligure presenta una grande complessità. Come si è visto, Biamonti non si limita a evocare il mondo contadino dell'entroterra sanbiagino quale "luogo antropologico", ma lo ricostruisce e lo interpreta sulla base di suggestioni letterarie e filosofiche. La crisi di un "luogo antropologico" particolare, mediato dalla "poetica delle rovine", si trasforma così negli interventi e nelle dichiarazioni dell'autore nella crisi di un'intera civiltà, i cui confini oltrepassano il ristretto Ponente ligure; ciò che muore e che si perde definitivamente non sono solo le coltivazioni, le opere, i sentieri o il *savoir-faire* del mondo contadino del Ponente, ma un'atavica concezione dell'uomo e del suo rapporto con la natura.

Lo scrittore parlò, infatti, ripetutamente di fine della "civiltà dell'ulivo". Già nel 1991 così Biamonti rispondeva a una domanda di Antonio Troiano relativa a *VL*:

*A un certo punto del suo nuovo romanzo scrive: «Vari era l'ultimo testimone di una vita che se ne andava».*

È la civiltà dell'ulivo. Una splendida civiltà. Duemila anni fa i greci ci insegnarono a innestare l'ulivo sul leccio. Oggi, dopo duemila anni, questa società è morta e con lei sono morte le sue comunità. Era una società dolcissima, qualunque persona con poco più di cinquecento alberi di ulivo poteva vivere bene. Questo ora non è più possibile, gli uliveti rimasti sono quasi tutti abbandonati, la gente di oggi è sola, snaturata. Si sopravvive con le floriculture, le serre hanno sostituito gli uliveti e i più sfortunati sono costretti a fare i camerieri a Montecarlo. La civiltà dell'ulivo è morta ma nessun'altra l'ha sostituita.<sup>207</sup>

Il concetto fu ripetuto dall'autore in più occasioni negli anni successivi.<sup>208</sup> In un'ultima intervista del 2001, la "civiltà dell'ulivo" diventò nelle parole dello scrittore

---

<sup>207</sup> *Bia. int.* Troiano (1991).

<sup>208</sup> Per esempio: *Bia. scr.* (1992b: 78 e 80): «Da noi, sta morendo l'antica civiltà greca e fenicia dell'ulivo, e siamo in un interregno; non si sa quale civiltà verrà fuori dalla fine di quella dell'ulivo, cui poi è anche legata tutta la civiltà mediterranea. Perché l'ulivo, visto in una certa luce, non sembra nemmeno un albero, ma un sogno d'albero, un'incarnazione di Minerva. [...] Per il resto il mio libro è anche un canto d'addio per una Liguria che entra nell'Erebo, cioè che se ne va; per una terra bella e sventurata, piena di luce e nello stesso tempo aspra e violenta, un po' come il Carso di Scipio Slataper, un po' come le montagne che stanno alle vostre spalle; accecata però da questa luce marina, che è luce mediterranea; e voi sapete che la misura della luce mediterranea è un cupo lampo nella tenebra»; e *Bia. scr.* (1998h: 137): «Qui da noi, sulla costa ligure occidentale, è morta la civiltà dell'ulivo, che, in fondo, a guardar bene, prosperava sulle rocce e faticose terrazze scaldate dal sole, sulle pietre. E anche la civiltà marinara è morta. Non c'è più niente. E un'altra civiltà non si intravede».

punto di origine di tutta la civiltà europea, ormai in crisi: «Allora ci si aggrappa a quello che è la sopravvivenza di un'antica vita che è la civiltà dell'ulivo, la civiltà contadina, da cui tutta l'Europa proviene».<sup>209</sup>

A conferma delle suggestioni letterarie che intervengono nel discorso biamontiano, occorre dire che l'espressione "civiltà dell'ulivo" è tratta dallo scrittore francese Jean Giono, che aveva scritto: «Est-ce qu'on peut imaginer une civilisation de la nêfle! Nous sommes de la civilisation de l'olive, nous autres. Nous aimons l'huile forte, l'huile verte».<sup>210</sup>

Come Boine e Calvino, anche Giono è un autore importantissimo per Biamonti, innanzitutto nella prospettiva qui studiata di raffigurazione di un mondo arcaico, legato alla terra. Diversi testi del grande scrittore di Manosque – tutti presenti alla memoria di Biamonti – sono fondamentali a questo proposito. Per esempio, in *Arcadie... Arcadie...* Giono racconta il mondo rurale dei paesi provenzali che «sont construits sur les collines, à la cime des rochers et de tous lieux escarpés d'où il est facile de faire dégringoler des pierres».<sup>211</sup> Dapprima, si descrive la raccolta delle olive sulle «petites terrasses soutenues par des murs de pierres sèches, blancs comme de l'os»<sup>212</sup> e la produzione dell'olio; poi si passa a quella del vino: «Après l'huile, j'ai dit qu'il avait le vin. La civilisation du vin est moins sage que la civilisation de l'huile».<sup>213</sup>

Si può ricordare, ancora di Giono, il *Poème de l'olive*, dedicato al tema della coltivazione dell'ulivo e della raccolta dei suoi frutti. Biamonti conosceva bene questo testo, di cui citò un passo in un articolo d'occasione del 1991: «Eppure dove battono le onde, la stessa grave melopea accompagna il lavoro dei pescatori; sorge al mattino la stessa luce, scende alla sera la stessa ombra».<sup>214</sup> La «grave melopea» riprende, infatti, questo passo del testo di Giono: «Alors, comme on écoute, là-bas, dans le fin fond des

---

<sup>209</sup> *Bia. int.* Ria (2001). Poche righe prima si legge: «Sono deliri legati alla fine di una civiltà, quella che a noi sembra la fine di una civiltà. La caduta delle ideologie, la caduta del cristianesimo, le strutture portanti della nostra vita, provocano smarrimenti della ragione tali che si entra in un'atmosfera di incubo, a volta triste a volte gioiosa. Comunque, si ha sempre quella sensazione di una vita ormai sospesa sull'abisso, di una vita che non trova più un'ancora di certezza, che non trova più un orizzonte fisso; i cui orizzonti continuano a rifrangersi e a spostarsi».

<sup>210</sup> J. Giono, *Noé*, La Table Ronde, Paris 1947, p. 56. Questo libro, come moltissimi altri di Giono, si trova nella biblioteca di Biamonti e presenta segni e appunti a margine.

<sup>211</sup> Id., *Arcadie... Arcadie...*, précédé de *La pierre*, Gallimard, Paris 2001, p. 78.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>214</sup> *Bia. scr.* (1991a: 122).

caveaux, dans toute cette éponge de caves et de cuves sur laquelle le bourg est bâti, sonne la grave mélodie d'un chant qui vient de l'enfer».<sup>215</sup>

A questo punto, prima di concludere, conviene fare alcune precisazioni: il mito della “civiltà dell’ulivo” non costituisce un punto di arrivo di un discorso organicamente sviluppato, ma piuttosto una diramazione e la tappa di un percorso all’interno della *mythologie artificielle* biamontiana, la quale trova piena comprensione solo in presenza degli altri rami e sviluppi del sistema. In particolare, non si può fare a meno di menzionare che la “civiltà dell’ulivo” si inserisce, nell’immaginario di Biamonti, in un orizzonte mediterraneo, nell’orizzonte di una mitica civiltà mediterranea per alcuni versi di conio neo-braudeliano. È in questo contesto che lo scrittore sviluppa in modo approfondito la sua ricerca metafisica intorno a quell’«alta concezione della vita», intorno alla condizione dell’uomo e al suo rapporto con la natura.

L’apertura mediterranea è assicurata, per ciò che riguarda la “civiltà dell’ulivo”, dal fatto che le società tradizionali che vivono sulle sponde di questo mare hanno caratteristiche comuni, determinate anche dalla presenza di alcune antiche colture, quale per esempio quella dell’ulivo. Come scriveva Braudel: «Il Mediterraneo si estende così dal primo ulivo che si raggiunge arrivando dal Nord ai primi palmeti che si levano in prossimità del deserto».<sup>216</sup> Nel *Breviario mediterraneo* di Matvejevič, che Biamonti possedeva, si legge: «La saggezza antica insegnava che il nostro mare arriva fin dove cresce l’ulivo».<sup>217</sup> Sono parole che si legano perfettamente con quanto dice lo scrittore di San Biagio della Cima: «Questa è la zona più a nord dell’uliveto ed era la zona più a nord del palmeto mediterraneo: era, diciamo così, la riva settentrionale di una civiltà antichissima e che si era commista al territorio da sembrare spontanea».<sup>218</sup>

Sempre Braudel dedica ampio spazio alla centralità delle colture dell’ulivo e della vite,<sup>219</sup> oltre a ricordare l’importanza di un paesaggio quale testimone di un modo di vita arcaico e faticoso:

---

<sup>215</sup> J. Giono, *Poème de l’olive* [1931], in Id. *Manosque-des-Plateaux*, suivi de *Poème de l’olive*, Gallimard, Paris 1998, p. 97.

<sup>216</sup> F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2014, 12<sup>a</sup> edizione, p. 16.

<sup>217</sup> P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, prefazione di C. Magris, Garzanti, Milano 2006, 2<sup>a</sup> edizione, p. 18.

<sup>218</sup> *Bia. scr.* (1997d: 1).

<sup>219</sup> F. Braudel, *Il Mediterraneo*, cit., p. 23. Cfr. anche P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, cit., pp. 79-82.

Oltre al folclore però, anche il paesaggio è un testimone – e che testimone! – di tali modi di vita arcaici. È un paesaggio fragile, interamente creato dalla mano dell'uomo: colture a terrazza, muretti che devono essere ricostruiti continuamente, pietre che devono essere portate su a dorso d'asino o di mulo prima di poter essere sistemate e consolidate, terra che bisogna trasportare in alto a panieri per accumularla alle spalle di bastioni. Un'ulteriore difficoltà è costituita dal fatto che né traini né carretti possono risalire quelle ripide chine: la raccolta delle olive e la vendemmia si fanno a mano, e il prodotto viene portato a valle a forza di bracci.<sup>220</sup>

Continua poi Braudel, in linea con quanto si è visto nei libri di Biamonti:

Tutto questo provoca oggi il progressivo abbandono di tale spazio agricolo del passato. Troppa fatica e troppi scarsi profitti. Anche le celebri colline toscane perdono a poco a poco, l'una dopo l'altra, i loro tratti distintivi; i muretti spariscono; gli ulivi più che centenari muoiono a uno a uno; non si semina più grano; i pendii coltivati da secoli tornano all'erba e all'allevamento, o all'abbandono.<sup>221</sup>

Come la “civiltà dell'ulivo”, anche quella mediterranea è una civiltà letteraria, che secondo Biamonti ha trovato i suoi cantori principali, come disse in varie occasioni, in Montale, Valéry e Camus:

Tre voci hanno rappresentato in modo mirabile il Mediterraneo: quella di Montale dal golfo di Genova, quella di Valéry dal golfo del Leone, quella di Camus dalle rive algerine. Tre intelligenze purificate dalle ondate, nell'ora che passa coi suoi diamanti estremi, tre aspirazioni a una comprensione più vasta del ciclo eternità-istante, vita-morte. Pagine di mare e di vento, di abbaglio luminoso: modo di affrontare in forma laica il desiderio dell'eterno, scolpendo in una materia luminosa un compito mortale.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> F. Braudel, *Il Mediterraneo*, cit., pp. 21-22.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>222</sup> *Bia. scr.* (1991a: 121). Cfr. anche *Bia. int.* Panzeri (1998a): «Il confine non è tra l'Italia e la Francia: coinvolge tutto il Mediterraneo. Ci sono tre grandi personaggi: il Golfo di Genova (Montale); il golfo di Marsiglia (Valéry) e il Golfo di Orano (Camus) che hanno creato una civiltà di letteratura legata alle cose, in cui le cose parlano al posto dell'uomo. I loro Paesi diventano aspri e emblematici di una civiltà umana legata ancora a una sorta di corrosione dell'esistenza, quella che provoca il salino. E' una civiltà data dalla luce e dal sapere, dalla lucidità e dalla corrosione».

Per riassumere, la rappresentazione dell'entroterra ligure, nella sua dialettica presente-passato, si sviluppa nel nostro autore attraverso un doppio discorso mitico, che costituisce tuttavia un tutt'uno: punto di partenza è un mito antropologico, che Biamonti condivide, in quanto nativo, con gli altri abitanti del suo territorio. Si tratta di un mito che trasforma lo spazio in "luogo antropologico", in spazio simbolico e identitario, in cui è possibile riconoscersi. Si tratta, se si vuole, di un mito "particolare", poiché riferibile a una società precisa, localizzata nel tempo e nello spazio. Il "luogo antropologico", pur senza perdere il suo valore di *sensò*, diventa poi a sua volta *forma* per un altro processo mitico, per un *mythe artificiel*. Questo trasforma o deforma il modello identitario di una società particolare in un modello esistenziale di un'intera civiltà ligure-mediterranea, che trova nell'ulivo il proprio simbolo.

Il mito della "civiltà dell'ulivo", proprio a causa della sua apertura mediterranea, presenta una complessità maggiore di quanto si è potuto mostrare in queste pagine; per tale ragione, si tornerà in modo più disteso nel corso di questo lavoro su alcuni suoi aspetti, fondamentali per capire e seguire il prosieguo del discorso biamontiano. Basti per ora riassumere i due punti principali intorno ai quali si costruisce il mito: da un lato vi è il concetto della "religiosità delle opere", l'idea di un'identificazione dell'uomo nel proprio lavoro, l'idea di una vita che si riconosce, seppur disperatamente e faticosamente, nel proprio agire nel mondo; da un altro lato, non certo in contrapposizione, vi è l'idea che una vita ridotta ai bisogni essenziali, privi del superfluo, basata su ritmi e attività ancestrali, l'olivicoltura *in primis*, garantisca un accordo tra l'uomo e la natura, pur nella misera e nella fatica.

Tutto il processo può essere schematizzato, nei termini semiologici impiegati da Barthes, in questo modo (tenendo presente che la spazializzazione dello schema è una semplice metafora):





L'intero processo diventa un vero e proprio sistema simbolico complesso, per cui è appropriato parlare di *espace de représentation*, così come questo concetto fu definito da Henri Lefebvre, nel libro *La production de l'espace*, in stretta relazione con la funzione artistica. Scrive Lefebvre che gli *espaces de représentation* presentano «des symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art, qui pourrait éventuellement se définir non pas comme code de l'espace mais comme code des espaces de représentation». <sup>223</sup>

Poco oltre, lo studioso aggiunge:

*Les espaces de représentation, c'est-à-dire l'espace vécu à travers les images et les symboles qui l'accompagnent, donc espace des «habitants», des «usagers», mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et pensent seulement décrire: les écrivains, les philosophes. C'est l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et de s'approprier l'imagination. Il recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets.* <sup>224</sup>

Nell'opera di Biamonti, l'*espace de représentation* dell'entroterra ligure prende la forma dello schema precedente. Si tratta certamente di una semplificazione. Tuttavia, se lo schema non può dare conto della complessità di prospettive insite nei singoli riquadri, della loro articolazione e delle diramazioni che determinano, nell'insieme o anche solo parzialmente, la “mitologia artificiale” dell'opera biamontiana, tale schema dà però l'idea di un processo centrale della mitopoiesi dell'autore, di una “funzione mitica” che,

<sup>223</sup> H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1986, 3<sup>e</sup> édition, p. 43.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 49.

nel passaggio dall'antropologico all'esistenziale, muove dalla contingenza della storia verso l'eternità della natura.

## 2. GEOGRAFIE DELL'“ALTROVE”

### 2.1. VERSO OCCIDENTE

La necessità di ancorare la finzione narrativa al mondo reale, ossia all'entroterra dell'estrema Liguria di Ponente, fa sì che tutta l'opera di Biamonti abbia un evidente carattere “ligure”. Si tratta di un radicamento che è perseguito sotto diversi aspetti, che vanno dalla proposizione di una geografia locale in stretto rapporto con il territorio di San Biagio della Cima alla rappresentazione precisa e minuziosa, anche attraverso l'uso del dialetto, di elementi concreti, umani e naturali del paesaggio, dal recupero di un'immagine dell'antico mondo contadino alla riflessione sulla storia novecentesca della regione.

Tuttavia, la narrativa dell'autore presenta, innanzitutto da un punto di vista spaziale, una significativa apertura verso l'“altrove”, che, di romanzo in romanzo, si fa più manifesta. Non è casuale, infatti, che la riflessione di Biamonti sulla Francia, sull'Europa e sul Mediterraneo acquisti una centralità decisiva nel terzo e nel quarto romanzo. Il radicamento alla terra va così di pari passo con una tensione che potremmo definire cosmopolita, sulla scorta di una dichiarazione dello scrittore: «Amo le radici nella terra, ma anche il cielo e il cosmopolitismo. Ben vengano altri popoli, altri individui, colgono anch'essi il significato delle rocce e dei cieli».<sup>225</sup>

In un'intervista del 1998 Biamonti parlò anche di «tensione illuministica», riferendosi in modo specifico alla lingua:

Io sono per una tensione illuministica della lingua: più universale è, meglio è; deve dare accoglienza a tutti gli uomini. In caso contrario si fa del folklore, si esprime una visione del

---

<sup>225</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17). La frase, per il suo valore emblematico, è stata posta come citazione alla tappa 2 dell'itinerario di paese del parco Biamonti.

mondo limitata. Al contrario ci vuole una visione del mondo ampia: la propria lingua va immessa in un circuito linguistico vasto.<sup>226</sup>

Lo slancio verso l'“altrove”, di qualunque tipo esso sia, deve servire a proporre «una visione del mondo ampia». Biamonti sa bene che il rapporto tra i personaggi e la loro terra, che rispecchia il suo rapporto con l'entroterra ponentino, è di per sé sufficiente a elaborare una riflessione filosofica e poetica sull'uomo e sul mondo; tuttavia, essa va corroborata anche attraverso altri spazi e altre contingenze storiche. Lo scrittore ha, insomma, l'esigenza di far muovere, almeno a volte, i personaggi in scenari differenti da quello ligure e di proiettare le storie, personali e collettive, verso un “altrove”. D'altronde, è la stessa vicenda umana che si proietta continuamente e necessariamente, per Biamonti, verso una “realtà altra”,<sup>227</sup> in cui desideri e aspirazioni si coagulano insieme, si oggettivano in singoli eventi emblematici e acquistano nel tempo la forza di veri e propri miti.

La scelta di questi “altrove” non è casuale, ma è determinata tanto dall'immaginario delle popolazioni dell'entroterra ponentino, il quale per ragioni storiche, culturali e geografiche si rivolge verso la Francia, quanto dalla cultura letteraria di Biamonti, che porta nella stessa direzione. Proprio da questo secondo aspetto converrà partire, proponendo una disamina toponomastica dei luoghi, innanzitutto francesi, evocati, attraverso diverse modalità narrative, nei romanzi e mostrando che la loro scelta si lega a ragioni poetico-letterarie e alla conoscenza diretta degli stessi luoghi da parte dell'autore.

San Biagio della Cima non si trova a ridosso del confine francese: lo separano dalla frontiera la val Nervia, nell'entroterra di Camporosso, e la val Roja, nell'entroterra di Ventimiglia. Si tratta di una distanza di pochi chilometri in linea d'aria, che non è però del tutto risibile se la si deve percorrere a piedi, considerando anche gli scollinamenti. Nella sua opera, Biamonti opta volontariamente per una poetica di confine, che lo porta a collocare, almeno in tre romanzi, *AA*, *AM* e *PN*, i paesi al centro della narrazione – la cui toponomastica, come si è visto, risente fortemente del territorio reale di San Biagio della Cima – a ridosso dei crinali che separano l'Italia e la Francia. Tale slittamento

---

<sup>226</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26).

<sup>227</sup> Su cui si veda qui la *Seconda parte*, § 1.2. e § 1.3..

permette all'autore di dare centralità alla zona del confine e di rappresentare, per esempio, lo scenario dei passaggi clandestini che hanno caratterizzato la zona nel corso di tutto il Novecento. I migranti intraprendevano e intraprendono, infatti, la via dei monti, almeno generalmente, una volta arrivati a Ventimiglia e non all'altezza di San Biagio della Cima.

Oltre a favorire questa rappresentazione, la compressione sul confine a cui Biamonti sottopone il territorio fa sì che si instauri nei libri una relazione stretta con il non più vicino ma vicinissimo territorio francese e che questo avvicinamento diventi un elemento fondamentale di una continua tensione verso la Francia e l'Occidente europeo.

Come ha scritto Enrico Fenzi nel saggio del 2001:

Un punto è dunque da tenere ben fermo: il narratore e i suoi personaggi stanno là dove s'è detto dando le spalle al resto della Liguria e all'Italia intera. L'asse prospettico lungo il quale corre lo sguardo è sempre quello che porta alla Francia, e l'arco visivo che incrocia quell'asse è quello che va dal nord della Marittime francesi al sud del Mediterraneo.<sup>228</sup>

Non si può che condividere questa affermazione. L'abbondanza di precisi toponimi francesi, oltre che di informazioni storiche, culturali e politiche sulla Francia, fanno risaltare in modo ancora più evidente il silenzio narrativo di cui è vittima lo spazio italiano. Non solo le città della costa ligure non costituiscono il logico sbocco sul mare dei paesi biamontiani, ma è tutta l'Italia a essere lasciata a margine. I riferimenti al Bel Paese sono del tutto occasionali e non indicano mai né luoghi della diegesi narrativa né luoghi di provenienza di qualche personaggio. In *AM* si ricorda solo un toscano, con cui aveva navigato Edoardo, che «chiamava anime quelle rondini, anzi animine per quel loro pazzo volare» (*AM*, 69). Per il resto, le città di Trieste (*VL*, 8) e di Latina (*VL*, 5) sono nominate con riferimento al passaggio del confine jugoslavo da parte di due clandestini, un bulgaro e una rumena, e a un campo profughi. In *AM* si accenna a Venezia (*AM*, 57) e a Roma (*AM*, 69) con intento storico, in relazione alle tormentate vicende della zona balcanica; e poi al Carso (*AM*, 81), rimandando alla Prima Guerra Mondiale. Sempre nel terzo romanzo si nominano la Sardegna (*AM*, 69) e l'isola della

---

<sup>228</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), p. 64.

Maddalena (*AM*, 75), quali punti utili a dare conto del viaggio della nave cargo Hondurian Star, comandata da Edoardo, verso il porto di Neum.

D'altronde, la disparità tra Francia e Italia è evidente già dalle occorrenze dei nomi dei due Stati: a fronte di 44 occorrenze di *Francia*,<sup>229</sup> si ha solo un caso di *Italia* (*PN*, 22).

Le due città italiane che attirano maggiormente l'attenzione di Biamonti, grazie al loro rapporto architettonico e storico con il Mar Mediterraneo, sono senza dubbio Venezia e Genova. Sulla prima, che ritorna in *AM* (57) e in *S* (11), vanno segnalati due articoli di giornale dello scrittore, risalenti al 1994<sup>230</sup> e al 1998.<sup>231</sup> In entrambi i pezzi, oltre a Tiziano, si citano altri artisti che hanno soggiornato nella città lagunare e l'hanno fatta oggetto della propria arte, come il Canaletto, Francesco Guardi, Ezra Pound, Marcel Proust, Roberto Longhi, John Ruskin, Alfred De Musset, Jorge Luis Borges, Giorgione e il Veronese. Nella chiusa del secondo articolo, il legame che l'autore conserva con Venezia è messo in relazione, nel segno della luce, a un rapporto con il paesaggio che rimanda ai luoghi amati e sognati dall'autore, quali la Spagna e la Provenza: «Da Venezia non ci si congeda senza portarsi nel cuore tutto un mondo cromatico e luministico, imitativo o allegorico della natura terrestre, un mondo che va lontano, sino alla Spagna di Velázquez certamente, e, forse, alla Provenza di Cézanne».<sup>232</sup>

Per Genova, in *S* il protagonista Edoardo, prendendo spunto dalle città di provenienza delle due ragazze, Lisa e Hélène, che ha conosciuto, propone un confronto tra il capoluogo ligure e Marsiglia. Manifesta così apertamente – e non sarà casuale – la sua preferenza per la città francese:

---

<sup>229</sup> *AA*: 35, 44, 68, 98, 112, 117; *VL*: 5, 6, 16, 33, 48, 83, 88, 89; *AM*: 36, 96; *PN*: 8, 9, 10, 11, 15, 19, 22, 30, 49, 65, 79, 85, 86, 89, 98, 109, 110, 123, 124, 126, 128, 156, 157, 165, 181, 192; *S*: 16, 17.

<sup>230</sup> *Bia. scr.* (1994e): «Di Venezia so ben poco, so quello che ho potuto raccogliere in rari brevissimi viaggi e in alcune letture. Venezia fa pensare e sognare. Rasserena. La sua visione: incrostata di mare. La sua storia: il nostro Oriente. La sua pittura: il sapore fidiaco, antica grecità di Tiziano, la calma olimpica e la dissoluzione in un punto inedito dello spazio [...]».

<sup>231</sup> *Bia. scr.* (1998f: 133): «Non ho mai abitato a Venezia, né vi ho fatto lunghi soggiorni. Ne parlo stando nel vago. Impressioni. Disseccata dall'acqua, senza humus terrestre, città di marmi e di pietra, versa nell'aria una luce tremula, erosa dal salino. Il tempo non passa, ma si rifrange nella luce della laguna. [...] / Città nata dalla paura, è cresciuta, per sfida, sino a una grandezza serena. Ha portato sul mare tesori di arte e di cultura, accordi di umano e naturale, fasti e disfacimenti nella dolcezza».

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 134.

- Da dove viene?
- Da Marsiglia.
- E lei?
- Da Genova.
- Due città di mare, molto diverse.
- Perché molto diverse?
- In una il mare entra, la sorvola; e l'altra gli volge le spalle, s'arrampica sulla terra. Ma non sono un buon giudice: per Marsiglia ho un debole. (S, 11)

Si tratta di un confronto a cui Biamonti alluse anche in un'intervista: «*Genova? / Bella. Vera, severa, per niente pittoresca, abbastanza aristocratica. Però volge le spalle al mare. Marsiglia è più aperta. Forse i genovesi si vergognavano del mercantilismo, del lavoro che facevano sul mare. Allora facevano finta di nascondere*». <sup>233</sup>

Tornando alla Francia, la costellazione di rimandi al territorio francese si concretizza grazie a vari procedimenti narrativi. Innanzitutto, è lo sguardo e il pensiero dei personaggi biamontiani che, dalle alture dei paesi, si dirige continuamente verso la vicina Francia, montana e costiera, ancorandosi a luoghi precisi. Sulla scia di Fenzi, che sottolineava come da Apricale/Avrigue non si veda né il mare né la Francia, la critica ha insistito sul carattere ideale di questo sguardo. Occorre correggere questa affermazione, o meglio completarla. Se, infatti, San Biagio della Cima si trova in una posizione esposta a oriente da cui non è possibile vedere il mare, né tantomeno la Francia, basta salire sul monte Santa Croce o anche solamente al passo dell'Annunciata perché l'orizzonte si apra sull'arco delle Alpi Marittime e sulla costa, da Ventimiglia fino, nelle giornate limpide, all'Esterel. Le alture soprastanti a San Biagio sono, dunque, il punto di osservazione privilegiato dell'autore, da cui egli trae non solo le suggestioni e i colori, ma anche l'angolatura visuale che è in genere riprodotta nei romanzi.

Come Biamonti ricordò in un articolo apparso nel 2001:

Fra il mio paese e il mare si frappone una rupe, un agglomerato di ciottoli e conchiglie (o piuttosto di orme di conchiglie) dall'aspetto arcigno. La vegetazione è di ginestre spinose, quelle che ha stilizzato Sutherland in "Capo di spine" per dare un'idea della crudeltà del mondo, di cisti vellutati e fragili, di qualche ulivo superstite che vive a stento. Di lassù si

---

<sup>233</sup> *Bia. int.* Quattrini (2001).

gode, saltando le orrende costruzioni della nostra costa, di un vasto arco luminoso. La giornata era tersa, il mare mosso; l'acqua viaggiava e l'Esterel lontano prendeva il largo con le sue cime evanescenti; le due isole Sainte-Marguerite e Saint-Honorat sembravano anch'esse velieri d'argento.<sup>234</sup>

La zona montana evocata nei libri e verso cui si indirizza lo sguardo dei personaggi è quella delle Alpi Marittime italiane e francesi. Diversi sono i riferimenti generali a queste montagne. Per esempio, in *VL* si legge: «Alle Madonnette si volse a guardare la catena delle Marittime, chiara e tranquilla, illuminata dal mare. Fra poco, dopo il tramonto vi sarebbero cominciate le funeste processioni» (*VL*, 99-100).<sup>235</sup>

La geografia montana acquista una precisa fisionomia grazie all'uso, da parte di Biamonti, di una serie di toponimi, che riproducono dinanzi agli occhi del lettore l'orizzonte delle cime (italiane, italo-francesi e francesi) per lo più visibili dalle alture sanbiagine. L'angolo visuale, prendendo come punto di osservazione proprio il monte Santa Croce è quello di nord-ovest. Partendo da nord, si trovano, in territorio italiano, Cima Marta<sup>236</sup> e il monte Saccarello;<sup>237</sup> francesi sono, invece, il più lontano Mercantur<sup>238</sup> e il Mont Clapier.<sup>239</sup> Sul confine francese, quasi a ridosso del mare, si erge il monte Grammondo:

Ormai l'Hondurian, vecchia carretta che teneva bene, prendeva il largo, proprio adesso che si stava avvicinando alla Liguria, alle sue rive argentate. «Ma tanto, – pensava Edoardo, –

---

<sup>234</sup> *Bia. scr.* (2001c: 149).

<sup>235</sup> Cfr. anche per altri esempi: *AA*, 117: «Gregorio si volse a guardare i monti verso cui andava il pastore, dopo il grande pastorale commiato: monti a non finire, grigio chiaro e grigio perla come i vicini monti di Francia»; *PN*, 8: «Andò dal sorbo e si fece un bastone, poi aggirò la rupe per un sentiero tra i cespugli e rivide il mare, che all'orizzonte si effondeva verso il sole e le montagne di Francia. In quel punto il crinale era riparato dall'aria che scendeva dalle Marittime; vi fiorivano ancora le rose, rose d'autunno nel vento del largo»; e *PN*, 49: «La terra del dirupo sottostante s'increspava, i cespugli sembravano vagare nella luce in caduta, la catena dei monti di Francia era azzurrina».

<sup>236</sup> *AA*, 91: «Non erano più calati gracchi e corvi da cima Marta? Conosceva gente superstiziosa che avrebbe dato grande importanza a questa loro frequente comparsa, a questo loro viaggiare dai monti alle alture marine»; e *PN*, 87: «Il mare si era liberato. Da lì salivano crinali e crinali; andavano a levigarsi lontano, verso Cima Marta nebbiosa, dove il cielo non riusciva a districarsi dall'oro che vi si posava».

<sup>237</sup> *PN*, 20: «S'era visto il Saccarello emergere dietro una collina su uno sfondo di nuvole leggere. Ora invece la notte era un po' nebbiosa».

<sup>238</sup> *VL*, 11: «Una fontana gorgogliava tutto l'anno. Una volta soltanto – quasi tre anni senza piovere – l'avevano vista gemere sulla vena senza sgorgare. Per pochi giorni. Era bastato un temporale sul Mercantur per farla di nuovo irrobustire».

<sup>239</sup> *AA*, 21: «Dai ghiacci del Clapier alla costa falcata c'era il sole steso».



avrei cercato ciò che ho già visto, ciò che già conosco». Tuttavia uno sguardo alla costa scoscesa, al Grammondo bianco e perduto nel cielo l'avrebbe dato volentieri. (*AM*, 68)

Le montagne citate nei romanzi costituiscono i punti di riferimento di una geografia sia reale sia interiore. Nella mente dei protagonisti questi luoghi evocano, infatti, la vita tradizionale del Ponente ligure, dal momento che i contadini hanno sempre percorso i monti a cavallo tra l'Italia e la Francia. Al contempo, per i nativi della zona, queste cime, così come i passi che le separano, non possono che ricordare sia i passaggi clandestini che hanno caratterizzato tutto il Novecento, sia episodi emblematici della storia di questo secolo, per esempio quelli relativi alla Seconda Guerra Mondiale.

La tensione dello sguardo verso Occidente e, in particolare, verso la Francia è ancora più evidente se si considera la zona costiera. Anche in questo caso si trovano riferimenti generali al litorale e al mare: «Ora sulla costa di Francia si ammassavano nubi contornate di sole; il mare, richiamato da quelle nubi, perdeva l'incandescenza e si caricava di freschezza; sul suo azzurro passava qualche ombra»<sup>240</sup> (*PN*, 109-110).

A questi rimandi, se ne accompagnano poi altri più specifici. Innanzitutto, procedendo da est verso ovest, compaiono le luci dei paesi adiacenti al confine: Sospel più nell'interno, Castellar e Mentone verso il mare:

Sostarono in attesa che la luna passasse a rischiarare l'altro versante, col buio forato dalle luci di Castellar e di Sospel.

– Lei dove andrebbe?

– A Castellar. Di lì scendete a Mentone. (*VL*, 8)

Naturalmente, Sospel, Castellar e la stessa Mentone non sono visibili dalle alture di San Biagio della Cima, poiché rimangono coperte dai monti del confine. Si tratta di paesi in cui storicamente arrivano gli immigrati una volta oltrepassata illegalmente la frontiera con l'aiuto dei  *passeurs*. In questa prospettiva, si capisce la necessità biamontiana di nominarli. La loro presenza contribuisce all'ambientazione, in *AA*, in *VL* e in *PN*, a ridosso della frontiera francese.

---

<sup>240</sup> Cfr. anche *PN*, 38: «Trovò Veronique di nuovo all'aperto, in giardino. Grandi nuvole puntavano a oriente, un rovescio andava obliquo nel vento sulla costa francese».

Lo sguardo dei protagonisti è in genere attirato da punti costieri, che sono quelli che si vedono anche dai colli soprastanti a San Biagio. In particolare, si tratta dei fari di Cap Ferrat e di Cap d'Antibes, del profilo della Corniche d'Or e dell'Esterel.

Per quanto riguarda i fari, alcune citazioni significative sono reperibili in *AA*,<sup>241</sup> in *VL*<sup>242</sup> e anche in *PN*: «I raggi della luna arabescavano il tronco del ciliegio e lontano, sul mare, rimbalzavano appena sulle tracce di una strada silenziosa. I fari di Cap Ferrat e Cap d'Antibes si afflosciavano nella foschia» (*PN*, 182).

Vale la pena di notare che i fari costituiscono punti di orientamento costante della geografia reale e interiore dei personaggi, assumendo un chiaro valore simbolico. Viene in mente quanto Predrag Matvejevič ha ricordato nel *Breviario Mediterraneo*:

Anche i fari sono simili ai templi del Mediterraneo, e non si può lasciarli solo ai servizi costieri o a quelli della navigazione. [...] è bene prendere altresì in considerazione la maniera in cui il mare li circonda, di quale specie è il loro isolamento o il distacco, in quali rapporti si trovano con i porti più vicini, l'eventuale intenzione che hanno di diventare porti essi stessi. E, da ultimo, a chi fanno luce e su quali percorsi (sul piano sentimentale si continua a dire che la loro luce è nostalgica, intermittente, vibrante, e così via). [...]

I fari hanno dei tratti comuni con i monasteri che, da laici colti, non si dovrebbero sottovalutare.<sup>243</sup>

In *PN* è però l'Esterel (ricordato anche da Matvejevič)<sup>244</sup> che cattura maggiormente l'attenzione: «Guardavano il giorno che se ne andava, tra ritorni di luce. Dietro l'Esterel una vampa diafana apriva nelle ceneri una sorta di sera eterna» (*PN*, 9).

Questa e altre citazioni<sup>245</sup> suggeriscono almeno due tipi di riflessione. In primo luogo, è evidente che questi punti geografici intercettano lo sguardo dei personaggi

---

<sup>241</sup> *AA*, 87: «Si appoggiò al muro di una terrazza. Brillava la prima stella in un cielo di fuoco oltre Cap Ferrat. Ma inutilmente aspettò, come ferma su un varco, finché venne freddo e notte».

<sup>242</sup> *VL*, 8: «Poi salirono per un canalone di polvere e conchiglie corrose, dove il piede affondava, e dal crinale apparve un altro mare, più vasto e che sembrava respirare. Sulla Côte d'Azur, chiara nei suoi profili, palpitavano i fari di cap Ferrat e di cap d'Antibes; più lontano, dalle onde che la serravano emergeva la Corniche d'Or, e una sorta di pulviscolo s'alzava sino alle cime dell'Esterel».

<sup>243</sup> P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, prefazione di C. Magris, Garzanti, Milano 2006, 2ª edizione, pp. 53 e 56.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 51: «Il viaggiatore del sud mi ha fatto venire in mente le insolite rocce rosse, ricche di minerali, fra Antibes e Agay in Provenza, derivazione del massiccio dell'Esterel lungo il mare e i suoi resti che si trovano proprio in mare, che il sole e il sale non riescono a spaccare, né a sbriciolare. In questi posti tutta la zona riceveva il colore delle rocce, soprattutto in autunno».

quasi sempre nell'ora del crepuscolo. Il passaggio tra il giorno e la notte è un momento privilegiato nella poetica biamontiana, poiché porta con sé una sorta di struggimento, di malinconia per ciò che è stato e predispose il pensiero a un'autenticità di sentimenti non percepibile durante il giorno. È in questo momento di passaggio che l'uomo riprova i desideri più profondi ed è portato a proiettarsi lontano in una sorta di trasognamento.<sup>246</sup> Non sarà, dunque, un caso che lo sguardo si diriga verso l'amata Francia.

In secondo luogo, l'affetto che lega Biamonti ai luoghi qui evocati fa sì che i personaggi dei romanzi ricerchino questi punti anche da altre prospettive, quando, per esempio, si trovano nella stessa Francia. In *S* Edoardo dice a Lisa che, durante i suoi giri a Nizza, va in collina per guardare la costa e il faro di Antibes.<sup>247</sup> In *PN*, invece, all'inizio del viaggio verso la Provenza, passato il valico della Faye, Leonardo non può che gettare un ultimo sguardo al mare su cui incombono i massicci dei Maures e dell'Esterel:

La strada era la Route Napoléon. Al valico della Faye il mare li salutò per l'ultima volta. «Ultimo cenno di un azzurro freddo». Vi si scioglievano le due isole e i massicci dell'Esterel e dei Maures. La strada adesso andava per un altopiano quasi deserto, dominato dalle montagne. (*PN*, 194)

Oltre che attraverso lo sguardo, l'apertura verso la regione francese si realizza anche tramite altri procedimenti propri della diegesi romanzesca, a partire dal movimento dei protagonisti e di alcuni personaggi secondari. Quando i personaggi biamontiani si allontanano dai paesi dell'entroterra, si muovono in modo quasi esclusivo verso le limitrofe località francesi e solo raramente sulla costa ligure. Questi movimenti,

---

<sup>245</sup> Cfr. anche *PN*, 31: «Poi il sentiero solcava una pietraia, dove non crescevano che vedove celesti. Da lì lo spazio si apriva su una luce che errava sul mare e lo scolpiva. L'Esterel, in lontananza, prendeva il tono dell'azzurro pomeridiano»; *PN*, 65: «In casa apri la finestra. Entrò la luce di un glicine, struggente dentro l'ombra. Verso Francia, l'Esterel, violaceo nell'aria diafana, sembrava prendere l'alto mare»; *PN*, 88: «Veniva sera. / – L'Esterel è azzurro cupo, – disse Veronique. – è strano come quelle montagne seguano in ritardo il colore del mare. / Il massiccio si ergeva nitido sull'acqua che s'infuocava»; *PN*, 122: «Leonardo ogni tanto guardava fuori; gli occhi tardavano ad ammettere il buio: sul mare, dov'era morto il sole, si raccoglieva ancora un po' di crepuscolo. O era illusione? L'Esterel dal lungo profilo si stellava sopra quel punto»; e *PN*, 151: «Adesso un ampio chiarore all'orizzonte aveva assorbito anche le tracce della linea fra cielo e mare. Era rimasto soltanto l'Esterel colore del piombo, alla deriva nel sole».

<sup>246</sup> Si veda qui *Seconda parte*, § 1.2. e § 1.3.

<sup>247</sup> *S*, 24-25: «– Dove vai, quando vieni a Nizza? – lei chiese. / – Vengo di rado e me ne sto sulle colline. / – Passeggi? / – Cammino, guardo la costa, il faro d'Antibes».

riscontrabili in tutti i romanzi, coprono per lo più la zona che va da Mentone a Marsiglia, sia nella sua parte costiera sia in quella della Provenza più interna: sono i luoghi francesi meglio conosciuti da Biamonti, che l'autore frequentò durante tutta la vita e a cui si legava una serie di suggestioni letterarie.

A questo proposito occorre considerare che Biamonti legge le opere degli scrittori e degli artisti in stretto rapporto con il paesaggio, soprattutto se individua un'affinità con la sua terra. Esempi di questo approccio sono evidenti in alcuni scritti. Si prenda in considerazione il seguente passo, che costituisce l'incipit di un articolo apparso nel 2001 con il titolo *Se penso alla letteratura francese...*:

Se penso alla letteratura francese, al mio debito verso l'arte di Francia, mi si forma un paese bagnato dal mare, di colline erose dalla luce, cui sovrasta un azzurro che scorpora la materia e la trasforma. È un paese che va dagli altopiani di Provenza, dove ancora transumano i personaggi di Giono, alle sabbie di Sète dove Valéry ha scrutato il mistero delle tombe sul mare e a poco a poco ha composto un altro mare, intriso di diamanti estremi, lavorati dal vento e dal sole, che è un'immagine del vivere e del morire. Poi la fantasia va a Tipasa sull'altro lato del Mediterraneo, a Camus che profila tra le rovine, tra le aride pietre, la più lucida e sgomenta gioia di esistere. Ma c'è anche un'altra terra che mi ritorna, e al di qua del mare, quella di Char, con la sua Sorgue asciutta (*trop tôt tarie*), con le sue rocce, i suoi stati d'animo di serenità contratta, di poesia polverizzata. Uomo fossile alla ricerca di un controterrore, un cespuglio, una stella, una folgore dal viso di ragazza, da contrapporre alle devastazioni del secolo.<sup>248</sup>

Esistono poi altri articoli che fanno capire quanto sia importante per Biamonti la mediazione di artisti e poeti nella scelta di alcuni luoghi, soprattutto della vicina Provenza, e nella loro rappresentazione. Il 31 luglio 1994 apparve su «La Repubblica» un articolo dal titolo *Una giornata azzurra*, in cui Biamonti raccontava un viaggio in Provenza: l'itinerario è scandito da numerose tappe artistico-letterarie e si configura come una sorta di pellegrinaggio nei luoghi sacri all'arte e alla letteratura. Un'impostazione simile si ritrova anche nello scritto *Una dolce violenza che entra nel cuore*, sempre dedicato alla Provenza, che fu pubblicato il 18 febbraio 1999 su «I viaggi», supplemento della «Repubblica». Questi testi, insieme a dichiarazioni presenti

---

<sup>248</sup> *Bia. scr.* (2001b).

nelle interviste e a passi di altri interventi, aiutano a trovare corrispondenze più o meno esplicite con i luoghi citati nei romanzi.

In *AA* Gregorio accompagna Laurence, l'amica di Martine, madre di Jean-Pierre, a giocare al Casinò di Montecarlo (lui non giocherà, non riuscendo a decidere su cosa puntare), che è così descritta: «Montecarlo era cambiata. Sparite le grandi scalinate di palme che scendevano fino al mare. I pendii erano irti di grattacieli e lunghe muraglie sostituivano gli scogli sulle rive. C'era un casinò nuovo, gelida costruzione in cui lei non volle entrare» (*AA*, 102).

Montecarlo, almeno nella sua forma moderna, non è uno dei luoghi amati da Biamonti, poiché è l'emblema di una modernità cementificatrice che ha colpito sia la Liguria sia la Costa Azzurra. La grande distruzione degli anni Sessanta e Settanta – dice Biamonti – «è avvenuta sommamente a Monaco», dove «non c'è più niente che non sia falso».<sup>249</sup> Lo scrittore lo ricordò in più occasioni. Per esempio, in uno scritto del 1994 parlò di una città «insopportabile, una selva di grattacieli su uno spazio anche rubato alle onde. L'azzurro è lontano, al largo, come è lontana nella memoria la città liberty dissolta per sempre».<sup>250</sup>

Si può menzionare qui anche il ricordo di Giuseppe Conte, amico di Biamonti, a proposito dell'atteggiamento dello scrittore verso Montecarlo e la sua “falsità”:

Il tema della “falsità” di Montecarlo ha sempre diviso gli scrittori. Intanto quelli liguri. Ricordo proprio ora, guidando la mia vecchia Rover verde bottiglia, una notte di tanti anni fa che attraversammo di corsa Montecarlo con Francesco Biamonti e Nico Orengo. Biamonti rincantucciato vicino al finestrino, mormorava severe, alte parole di biasimo per tutta quella luminosa finzione, quando Orengo sbottò mettendo a confronto con allegra crudeltà Montecarlo e San Biagio della Cima, il paese dove Biamonti vive da sempre. La divisione era più profonda di quello che il tono scherzoso lasciasse intendere. Una poetica della mobilità, come quella di Orengo, può portare a una intesa con Montecarlo, una poetica della cristallizzazione, come quella dell'autore di *Vento largo*, non può che esprimere una condanna. Io restai neutrale quella notte e lo sono ancora.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> *Bia. scr.* (1997d: 3).

<sup>250</sup> *Bia. scr.* (1994c: 125).

<sup>251</sup> G. Conte, *Viaggio sentimentale in Liguria*, prefazione di D. Astengo, Philobiblon, Ventimiglia 2010, p. 24.

A dimostrazione di quanto detto, finito di giocare al Casinò, Gregorio e Laurence decidono di andare a cenare a Nizza, dove passeranno parte della notte in un albergo.<sup>252</sup>

Tuttavia, anche nei confronti di Nizza, come del resto di tutta la Costa Azzurra ormai celebre per il turismo, Biamonti ha un atteggiamento ambiguo: da un lato ne sente la suggestione, dall'altro lato non può che constatarne il cambiamento causato dalla modernità:

Trent'anni, e sembrano secoli. Riconosco a stento i luoghi di un tempo, le piazzette coi platani, i bar pieni di gaia Provenza coi loro odori di anice e di assenzio, i giochi di *pétanque*, che assomigliano alle nostre bocce. Cap Ferrat, a forma di croce, si protende nel mare. Al cuore, la villa costruita all'inizio del secolo dalla baronessa Ephrussi de Rothschild.

Il giardino centrale, alla francese, esuberante di vegetazione, in gran parte mediterranea, mano a mano si dirada in giardino spagnolo, di ari e melograni. Questa alternanza può suggerire una chiave di lettura della Costa Azzurra, di tutta la costa circostante. Si fa per dire, poiché non è un giardino, ma un agglomerato di condomini e di rocce nude. Qua e là, il conforto di un cactus, o di un'agave. Le ville, circondate da mura, sono sorvegliate dalla camionetta dei gendarmi. A cosa si è ridotta una terra che fu dolcissima!<sup>253</sup>

Sempre per *AA* occorre ricordare il viaggio che sicuramente Gregorio compie alla fine del libro verso Marsiglia, dove lo attende la nave, il Nyon: «– [...] Devi proprio partire? / – Sono obbligato, il Nyon è già a Marsiglia, mi aspettano entro domani sera» (*AA*, 111).

Il protagonista scopre solo verso la fine del romanzo il porto preciso in cui dovrà imbarcarsi. Infatti, ancora a p. 80 Gregorio esita tra Marsiglia, Barcellona e Sète.<sup>254</sup> La cittadina di Sète è nominata anche in un altro punto del libro, laddove il personaggio

---

<sup>252</sup> *AA*, 103: «– Che ne dice di andare a Nizza a un restaurant de nuit? / Presero la macchina e salirono alla “moyenne corniche”. La moyenne era larga, con tratti scavati nella roccia calcarea, e ampie curve. / Giunsero in mezz'ora alla Corne d'or. Era un'alba laggiù la Baia degli angeli: tetti, marosi e palme in una nebbia luminosa. Un'alba che si cancellava mano a mano che scendevano. / Percorsero a piedi un tratto della “promenade”. Il mare sotto costa era chiaro, ma al largo era nero e come incavernato. Sussurravano i pini della Rocca intorno alla torre di Berlioz. / Usciti dal ristorante lasciarono Nizza e tornarono in alto sulla “grande comiche”. Riapparve la baia tra i due fari, da lassù: quello rapido di Villefranche, e quello più lento di Antibes. Qualche palpito di quest'ultimo vacillava nelle tenebre, quasi invisibile».

<sup>253</sup> *Bia. scr.* (1994c: 125).

<sup>254</sup> *AA*, 84: «– Dove andrai a imbarcarti? / – Sul Nyon. / – Lo so. Ma dove? / – Probabilmente a Marsiglia, o a Barcellona. Può darsi anche a Sète».

principale pensa al luogo di sepoltura di un suo amico lituano: «È sepolto a Sète, un posto sabbioso... Mare, sabbie, marmi: non c'è altro» (AA, 82).

Questa battuta riprende e rielabora alcuni versi della famosa poesia di Valéry, *Le cimetière marin*: «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres; / La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!». <sup>255</sup> Essendo il paese natale di Paul Valéry, Sète costituisce un luogo emblematico di un ideale pellegrinaggio letterario nel Midi francese. Ricordando il mare di Sète, Valéry scrisse nel 1920 *Le cimetière marin*, che Biamonti conosceva a memoria e che citava continuamente, considerandolo uno dei testi più rappresentativi della poesia novecentesca, oltre che un esempio insuperabile di poesia metafisica sul rapporto uomo-paesaggio. <sup>256</sup>

Il *Cimetière marin* è sicuramente uno dei testi poetici più citati da Biamonti, tanto che pare inutile riportare qui una lunga lista di citazioni. Vale però la pena di menzionare almeno uno scritto letterario, apparso il 12 agosto 1995 su «La Repubblica», con il titolo *Paul Valéry e il fascino del cimitero*:

Valéry ha scritto *Le cimetière marin* nella solitudine di Parigi (lavorava all'alba), nella visione-ricordo del cimitero di Sète, situato fra due mari, nel Midi assolato. Ora vi è sepolto sotto una lastra ruvida.

Suo merito è aver portato la lingua francese a una sorgente musico-magica, aver ripreso l'anelito di Pascal, ma spoglio di costruzione teologica, aver ancorato parola e pensiero ad accenni musicali. Uno dei punti più altri, forse il più famoso, insieme a *L'ange*, è forse questo suo *Cimetière marin*, lunga meditazione sul mare, la luce, la morte, sul vento, sulla magra immortalità e di nuovo sul mare dorato dopo tanto sole. <sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> P. Valéry, *Le cimetière marin*, in Id., *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, vol. 1, Gallimard, Paris 1957-1960, p. 149. Si può notare che, oltre che nella battuta di Gregorio, l'immagine del cimitero legata al mare ritorna diverse volte sia in *AM*, 27: «Quel mare cimenteriale e raccolto veniva a terra tra le prue in lunghi tramonti. Aveva pietà del mare, lui uomo di montagna. Sulle rive del porto, sull'imbarcadero, una donna guardava» e in *AM*, 81-82: «Nessuna croce faceva più ombra, tutto era in luce. Ognuno a casa aveva il suo cimitero. Il mare a poco a poco lo sommergeva»; sia in *PN*, 122: «Alain disse che avevano fatto un giro sulla costa. La mareggiata era salita sulla strada, un albero galleggiava tra i marosi. Si diceva che nel levante un fiume aveva portato in mare un cimitero».

<sup>256</sup> Il cimitero di Sète è ricordato anche da P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, cit., p. 311: «Tutta gente venuta dal nord, apostoli di una "fede nel Sud" per morire vicino a Napoli e riposare in questo cimitero marino, più austero di quello di Sète».

<sup>257</sup> *Bia. scr.* (1995d: 57).

Tornando ai luoghi dei romanzi, anche in *VL* i movimenti verso la Francia sono molteplici. Innanzitutto, poco dopo l'inizio della vicenda, Biamonti racconta il breve viaggio di Virgin, la figlia del professore olandese amico del protagonista Vari, e del suo compagno Albert. I due dapprima si fermano a Mentone,<sup>258</sup> per poi proseguire verso Nizza, dove passano la notte.<sup>259</sup>

A Nizza Virgin torna, accompagnata da Vari, successivamente alla morte di Albert. Dopo aver incontrato a Ventimiglia il signor Ferid, trafficante di uomini, i due vanno a mangiare a Cap Martin<sup>260</sup> e poi trascorrono la notte in città.<sup>261</sup>

Il movimento più significativo del romanzo è però la fuga di Sabèl, a cui segue la ricerca da parte di Vari. Dopo aver scoperto che il passeur morto, Andrea, era in realtà suo padre, Sabèl fugge da Luvaira e si rifugia sull'isola di Saint-Honorat (una delle Îles de Lérins, davanti a Cannes), dove resterà per molti mesi lavorando nei campi di lavanda e nelle vigne dei monaci. Tre capitoli del libro, l'undicesimo, il quattordicesimo e il sedicesimo sono ambientati sull'isola, che è descritta con precisione,<sup>262</sup> e nella zona costiera della Corniche d'Or.

---

<sup>258</sup> *VL*, 23: «Albert guidava veloce e in mezz'ora arrivò a Mentone. Nel porto la sua vecchia barca, semicoperta da un telo e senza vele, sembrava dormire. Andò a vedere se era ormeggiata bene. La brezza della sera sapeva di vernici e di salmastro e suscitava ondette allegre tra le fitte imbarcazioni».

<sup>259</sup> *VL*, 23-24: «Lasciarono la macchina e presero le scale e le stradette del Vieux Nice. Le alte case grigie erano rallegrate da fiori alle finestre. Il ristorante, dove andarono a cenare, aveva credenze nel muro e volte a crocera. [...] / Uscirono da Nizza sul far del mattino. Albert guidava piano. Virgin teneva gli occhi chiusi, forse dormiva; aveva dissipato la sua dolcezza in un club privé e, nell'ora propizia ai rimorsi, nella luce precisa che spogliava le cose, preferiva rifugiarsi nel sonno. Una luce bianca saliva, a ondate, dalle rive del mare. Tagliava quella luce un peschereccio di rientro; lo accompagnava sottobordo un'ombra frastagliata».

<sup>260</sup> *VL*, 68: «Se ne andarono a cena a cap Martin. Avevano rifiutato l'invito a fermarsi al ristorante dell'albergo, e quell'uomo s'era di nuovo inchinato a Virgin prima di risalire le scale. / Si vedeva il mare, di un nero lieve nell'alito notturno, e a levante le luci di capo Ampeglio, forse anche del Cimitero degli Inglesi. (Quelli che non credevano a un chiaro sonno, tra le palme, si facevano bruciare e gettare in mare nell'ora di mezzogiorno. La cenere, come un velo, brillava un attimo e spariva)».

<sup>261</sup> *VL*, 69-70: «Poi, in macchina: – Lasciati guidare, prendi verso Nizza. / A Nizza lo condusse per strade deserte alla porta di un club. Era chiuso. Gli fece riprendere la macchina e salirono in alto, oltre Cimiez, a una casa con giardino. / – Non c'è nessuno. Nizza si sta facendo austera. [...] / Finirono per scendere a Nizza, a bere in un bar».

<sup>262</sup> Per esempio, *VL*, 73: «Si stupiva d'essere a Saint-Honorat, di poter guardare il mare dal mattino alla sera e lo stellato notturno. Luvaira non la riguardava quasi più. Tornava di rado e come dimenticata. Poteva accantonarla. Fuori del monastero, sul vialetto, c'era la cappella dei Penitenti bianchi, o neri, non sapeva, e il teschio posato sulla sabbia dentro un'urna di vetro, col cartiglio in pietra: "Come tu sei io ero, come sono tu sarai". Più in là d'un lentisco una fontana gocciolava tra la capelvenere. I frangenti, la luce sul teschio solitario, i colpi di mare e di vento sul campo di lavanda; tutto, dalla sabbia al cielo, aiutava a cancellare ciò che era stato».



Biamonti era stato sull'isola di Saint-Honorat, ospite dei monaci, come ricordò in un'intervista:

Sono stato ospite dei frati che vivono a Saint-Honorat ed ho finito con l'apprezzare quella serie di operazioni formali che ogni giorno compiono con molta serietà, rigore e devozione: si inginocchiano, cantano, pregano e raggiungono una grande serenità formale. Mi sono commosso dinanzi allo spirito di sacrificio e di ricerca della forma di questo ordine religioso, una sorta di ripetizione dolorosa ma rassicurante.<sup>263</sup>

L'isola di Saint-Honorat e la zona costiera della Corniche costituiscono altre due importanti tappe di un itinerario letterario. Nel testo del 1994, *Una giornata azzurra*, Biamonti ne trattò in questi termini:

Mi viene voglia di lasciare il carnaio costiero e spingermi subito sino a Thoronet. Ma non posso passare senza fermarmi alla Corniche d'Or. In questo mare viola, a riva, per via del porfido delle rocce, è scomparso Saint-Exupéry. Tornava da un volo di ricognizione. Era malandato, un braccio malato, ed era solo. *Vol de nuit* è un libro che lascia un segno. Il pilota sa che manca il carburante per giungere a un luogo d'atterraggio e punta verso le stelle. È il suo miraggio di fortuna. Questa era la Francia di un tempo, di nobile avventura. Lontano, oltre il viola, si vede un mare di frangenti luminosi che si avviano a oriente verso l'isola di Saint-Honorat. Nel monastero hanno ospitato Camus quand'era povero e malato. La sua riconoscenza la espresse non so più dove: «Avrò sempre gratitudine per i cristiani. Nell'assurdità della vita mi hanno offerto solidarietà».<sup>264</sup>

Il libro di Saint-Exupéry, qui citato, *Vol de nuit*, torna altre volte negli scritti e nelle interviste di Biamonti. Per esempio, in un incontro con gli studenti nel 1996, alla domanda «Può consigliarci un libro che ci rimanga nel cuore?», Biamonti rispose: «Sì, ce ne sono parecchi che posso consigliare: *Noces* di Camus; *Volo di notte* di Saint-

---

<sup>263</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2). Cfr. anche *Bia. scr.* (2001c: 149): «Saint-Honorat è uno scoglio circondato da un azzurro crudo e freddo, più che uno scoglio è un altare sul mare, non c'è che un campo di lavanda e un monastero. Vi sono stato. Che dire? Si alzava il canto gregoriano e si aggrappava a qualche nuvola di passaggio incrostata di sole».

<sup>264</sup> *Bia. scr.* (1994c: 126).

Exupéry; *La luna e i falò* di Cesare Pavese, poi un breve racconto italiano *Casa d'altri* di Silvio d'Arzo».<sup>265</sup>

Per quanto riguarda, invece, il riferimento a Camus, lo scrittore algerino trovò ospitalità sull'isola di Saint-Honorat nel 1945. Questo episodio ebbe sicuramente un peso sulla scelta biamontiana di visitare il luogo e poi di utilizzarlo come ambientazione di alcuni capitoli di *VL*. Del resto, la stessa Sabèl fugge e trova anche lei rifugio, come Camus, nel monastero dell'isola. L'isolotto di Saint-Honorat diventa per Sabèl un luogo di esilio e di allontanamento da Luvaira, quasi di sospensione, in cui aspettare di ritrovare il coraggio di prendere in mano la propria vita.

Sul significato e sul senso delle piccole isole mediterranee, come può essere Saint-Honorat, vanno segnalate le parole di Matvejevič:

Le isole diventano sovente luoghi di raccoglimento o quiete, pentimento o espiazione, esilio o incarceramento: donde la presenza su di esse di tanti monasteri, prigioni e asili, istituzioni che talvolta portano alle estreme conseguenze la condizione e il destino insulare. Le isole più felici, come l'Atlantide, sono affondate in mare insieme con le loro città e i loro porti. La peculiarità comune alla maggior parte di esse consiste nell'attesa di ciò che accadrà.<sup>266</sup>

Il capitolo decimo di *VL* racconta, invece, il viaggio di Vari nella Provenza più interna, sull'altopiano di Valensole, vicino a Manosque. Vari decide di cercare Sabèl nei luoghi in cui lei era andata spesso a fare la stagione della lavanda, «sugli altopiani di luce e di vento».<sup>267</sup>

In un primo tempo, Vari cerca la donna nei campi intorno al paesino di Saint-Martin-de-Brôme (che si trova alle pendici meridionali dell'altopiano di Valensole) e

---

<sup>265</sup> *Bia. int.* Improta (1996).

<sup>266</sup> P. Matvejevič, *Breviario mediterraneo*, cit., p. 31.

<sup>267</sup> *VL*, 9: «Gli veniva da lontano la canzone che Sabèl soleva cantare: // Mon père est parti pour d'autres terres / il est allé chercher les plus hauts sommets de ses rêves // una canzone che lei aveva appreso quando andava a fare la stagione della lavanda sugli altopiani di luce e di vento... Era serena allora e nervosa: due tratti che aveva mantenuto nel tempo...»; e *VL*, 53: «Vari era venuto a cercarla nei campi di lavanda e di vento, nelle località di cui lei spesso gli aveva parlato. Era luglio, ed era cominciata la raccolta».

nella scuola dello stesso in cui sono alloggiate alcune *équipes* di raccoglitrici.<sup>268</sup> In seguito, si spinge verso Riez e, infine, fino a Moustiers-Sainte-Marie.<sup>269</sup>

Per la scelta di questi luoghi, così come per la loro rappresentazione, Biamonti non può che risentire l'influenza di Jean Giono, su cui in un'occasione scrisse: «Sono nel cuore di una Francia affascinante. Nell'altopiano Giono ha ambientato i suoi romanzi. Grande scrittore che marciava a piedi sulle strade piene di pietre e di sole. “Devo ancora esplorare la siepe davanti a casa”, diceva a chi lo invitava ai grandi viaggi. Era uno scrittore terragno, come il nostro Boine, con un'ansia mitica».<sup>270</sup>

Percorrendo l'altopiano di Valensole, Variè passa attraverso quel «deserto di lavanda», dominato da lontano dalla montagna di Lure, che è per antonomasia il paesaggio gioniano:

Uscì fuori dell'abitato: tutto l'altopiano era una zattera del cielo. Un altro vento era cominciato: la brezza della «montagne de Lure». Il deserto della lavanda, terre apriche, adesso era freddo e stellato. (*VL*, 55)

Con termini simili Biamonti descrive questo paesaggio in un suo scritto:

Il sole sta scendendo, a nord ovest, dietro l'altopiano di Valensole. Potrei portarmi là per la notte, per rivedere i campi di lavanda nel mattino. La prima luce nel «désert lavandier» ci getta fuori dal mondo. Là ci sono piccoli paesi nell'ombra azzurra della montagna di Lure e righe di mandorli dai tronchi anneriti.<sup>271</sup>

Lo scrittore di San Biagio della Cima ha qui in mente l'incipit di *Colline*, in cui Giono parla proprio del «désert lavandier»: «Un débris de hameau, à mi-chemin entre la

---

<sup>268</sup> *VL*, 54: «Il tronco di un bagolaro sbarrava quasi la porta della vecchia scuola. “Figuriamoci se lei entra qua dentro. Sì, mi ha parlato, e più di una volta, di Saint-Martin-de-Brôme; ma è un tipo che varia, che non torna mai sui suoi passi”».

<sup>269</sup> *VL*, 55: «Andò a Riez. Dolce e provenzale, su una lieve ondulazione, sembrava morta. Proseguì. Incisa nell'orlo scosceso dell'altopiano, la strada scendeva. In basso, in un intaglio nella roccia, c'era Moustier».

<sup>270</sup> *Bia. scr.* (1994c: 127).

<sup>271</sup> *Ibidem.*

plaine où ronfle la vie tumultueuse des batteuses à vapeur et le grand désert lavandier, le pays du vent, à l'ombre froide des monts de Lure».<sup>272</sup>

Il terzo romanzo biamontiano, *AM*, è, come è noto, quello più atipico all'interno della produzione dello scrittore. Tutta la seconda parte del libro narra, infatti, il viaggio del capitano Edoardo in Bosnia: dopo essere andato a prendere la nave con l'equipaggio in Bretagna, a Saint-Malo, Edoardo la porta a Tolone. Da qui, una volta caricate le armi, la nave riparte verso il porto di Neum. Per quanto riguarda la rappresentazione del Midi francese, nella prima parte del libro si alternano capitoli (parziali o interi) ambientati a Pietrabruna, il paese di Edoardo, e altri (terzo, quinto, settimo, ottavo, nono) ambientati a Tolone, dove Edoardo si reca per concordare con François il Tolonese il viaggio imminente.

A Tolone Edoardo va diverse volte a casa di François e di sua moglie Annick, una villa in collina che domina la città. La sera precedente alla partenza per Saint-Malo, il personaggio esprime il suo affetto per quei luoghi: «– Non so perché. Qui la Francia è dolce, mi piace guardare. / Le rade avevano una loro lentissima pulsazione. Ritmo antico, quasi primordiale dei fari mediterranei. Costa che si componeva in una mesta felicità di scogli, di penisole» (*AM*, 35-36).

Nel quinto capitolo, poi, Edoardo e François vanno a Puyloubier, ai piedi della montagna Sainte-Victoire, per incontrare al «Domaine Capitaine Danjou» gli uomini della Legione Straniera, che smerciano le armi dismesse. Anche in questo caso Biamonti dà una descrizione precisa del luogo,<sup>273</sup> che deriva da una conoscenza personale. Lo scrittore visitò di persona il “Domaine”, come ricordò in un'intervista del 1994:

---

<sup>272</sup> J. Giono, *Colline*, Grasset, Paris 1929, pp. 9-10.

<sup>273</sup> *AM*, 22-23: «François lo portò con la macchina a Puyloubier, al Domaine, ai piedi della Sainte-Victoire. / – È meglio che ti conoscano. / – Dici? / Una costruzione in cruda pietra, forse un castello, dentro un vigneto, fra due crinali ventosi, dominava un altopiano e una vallata. [...] / Si vedeva un uomo che legava le viti: teneva la rafia in bocca e si destreggiava con una sola mano. Spuntavano, sul crinale a occidente, lapidi, croci e torrette, e capre un po' più lontano. L'atmosfera era grandiosa, dominata dalla montagna arida e bianca nei flutti di un cielo errante. / Erano in tre ad aspettarlo in una sala con un caminetto spento e un pavimento consumato. Spade, fucili e asce alle pareti crude, tutti i tipi d'ascia per boschi e savane, e vanghe piccole vanghe per scavare trincee nei deserti. Un mondo di malinconia, di sforzi vani. [...] / Passarono nel salone bar. C'era un grande banco di quercia e foto di soldati alle pareti. S'aggiunsero alla compagnia un mutilato d'una gamba e un suonatore di flicorno. Suonava nel fumo che filtrava la luce. / Quando se ne andarono, il sole era obliquo e l'azzurro intagliava la montagna. Il cielo si dorava a maestrale».

*Lo spunto per la storia di Attesa sula mare, questo avventuroso trasporto di armi, è stato forse dato allora da una qualche vicenda realmente accaduta?*

In parte sì; un giorno mi recai a Puylobier, al Domaine, dove in una specie di vecchio castello conobbi degli invalidi della Legione straniera che smerciano le armi smesse, persone a loro modo degne che recuperano così qualche soldo per la Legione.<sup>274</sup>

La visita a Puylobier è l'occasione per nominare, come si è visto, anche la montagna Sainte-Victoire, che rappresenta una tappa imprescindibile della Provenza di Biamonti. Oltre agli scrittori e ai poeti, anche gli artisti influenzano profondamente la visione biamontiana dello spazio francese, soprattutto del Midi. Nello scritto *Una giornata azzurra*, si citano Marc Chagall, Matisse e De Staël. I due pittori principali della Provenza sono però, per Biamonti, Paul Cézanne, la cui opera si lega proprio alla Sainte-Victoire, e Vincent Van Gogh. In *Una dolce violenza che entra nel cuore*, si legge:

Vi sono due luoghi in cui sembra concentrarsi lo spirito di una regione che gravita verso il mare, che pone in faccia al mare tre o quattro scoscesi e graziosi massicci marini. Vi aleggia sulla gamma dei colori una luce pura. Una luce che li porta a compimento e li sublima, come se vi si fosse insinuato un immenso biancore. Alle spalle di Aix si erge la Sainte-Victoire, manto roccioso contro il cielo, su cui persino l'ombra è azzurra e convessa, e scivola liquida come il mare, entra nella roccia e la erode. Cézanne ha passato a studiarla, guardandola da sud e da ovest, una parte della sua vita. Dalla gioventù alla vecchiaia ha cercato di carpirne l'inesauribile segreto. [...]

L'altro epicentro emotivo della Provenza è Arles coi suoi dintorni: il Rodano, la Camargue, Saint-Rémy. Vi plana l'azzurro più intenso del mondo, gli ulivi sono polverosi e il mistral brucia gli occhi. Van Gogh, venuto dall'Olanda, ne scoprì tutti i colori, avanzò come un cieco nel tessuto della terra, sino ad allucinarsene. Senza pari la lotta che egli fece per trasformare la materia in luce.<sup>275</sup>

In *PN* si racconta, innanzitutto, un breve viaggio a Nizza: Leonardo accompagna nella città francese Corbières, che deve prendere un treno per tornare a casa. A causa di

---

<sup>274</sup> *Bia. int.* De Nicola (1994). Un altro ricordo è in *Bia. int.* Re (1998: 28).

<sup>275</sup> *Bia. scr.* (1999d: 140-141).

uno sciopero, i due decidono di andare a bere qualcosa e poi a trovare una vecchia amica nizzarda di Corbières, che gestisce un hotel sulla collina di Saint-Laurent.<sup>276</sup>

Le vicende raccontate dall'ultimo romanzo sono scandite dai viaggi di Alain e di Corbières a Marsiglia; viaggi che non sono descritti, ma a cui si accenna soltanto: «Non erano neppure tornati, lei disse. Avevano telefonato nel cuore della notte per avvertirla che restavano a Marsiglia» (PN, 107).

Il movimento più importante è sicuramente quello su cui si conclude il romanzo: il ristretto gruppo dei personaggi principali parte per Bargème, piccolo paese sotto la montagna di Brouis, dove Corbières ha chiesto che vengano sparse le proprie ceneri:

Il paese era piccolissimo, sopra un'erta che aveva un'ala di roccia bianca e i ruderi di un castello fra due torri. «Perché lo avrà scelto? Per quelle due torri rotonde che danno un'idea di lunga durata?». Il cimitero si trovava tra la chiesa quasi nascosta e l'ala rocciosa. Non si vedeva nessuno. Sembrava un paese disabitato, ma qualche finestra era infiorata. (PN, 194-195)

Il viaggio di ritorno è inoltre l'occasione per nominare altri luoghi, quali il campo militare di Conjuers e il paese di Bargemon, dove il gruppo si ferma a mangiare.<sup>277</sup>

Benché il paese non faccia parte dell'altopiano di Valensole, dal momento che si trova più a est, dopo le Gorges du Verdon, anche la presenza di Bargemon va ricondotta allo spazio raccontato da Giono. Esiste, infatti, uno scritto del romanziere francese, risalente al 1963 e poi raccolto in *Provence*, dal titolo *Itinéraire de Manosque à Bargemon*. Così Giono descrive il punto di arrivo di questo percorso: «Enfin, une

---

<sup>276</sup> PN, 161: «Salirono sulla collina di Saint-Laurent. Il giardino era in pendio, l'albergo in mezzo e in fondo, come una diga viola, la Baie des Anges. / – Siete a casa vostra, – disse la donna. – Mi avete portato una grande gioia. / Li fece sedere nel giardino, su sedie di vimini. Andò lei con una ragazza a prendere la valigia. La aspettarono a lungo. Strano giardino: qualche arancio, qualche mimosa, e molte agavi: la tenerezza si alternava alla crudeltà».

<sup>277</sup> PN, 195-196: «Presero un'altra via per tornare. Passarono per il campo militare di Conjuers: altopiano dorato e grigio, con in mezzo un paese abbandonato e protetto da reticolati. Poi la strada scendeva a Bargemon orlata di ginepri. Si fermarono su una piazza circondata da vecchi vicoli. Aveva al centro, all'ombra dei bagolari, una fontana piramidale ammuffita. Un segugio dormiva su una panchina. / – Che ne dite, aspettiamo qui l'ora di cena? / Girarono per i vicoli. C'erano mimose, scale esterne, allori, rose rampicanti, e un buon odore di forno a legna. Scelsero un ristorante con terrazza. Non veniva mai notte».

vapeur qui tremble à l'horizon signale Bargemon, et on descend, tout étonné, dans un village du Moyen Age qui paraît, après ce qu'on a vu, une anticipation de l'an 2000». <sup>278</sup>

Anche in *S* Biamonti avrebbe probabilmente seguito la stessa impostazione dei libri precedenti. Basti dire che le poche pagine pubblicate raccontano due viaggi di Edoardo e di Lisa, la donna genovese, nella zona del nizzardo. Nel corso del secondo viaggio, i due personaggi, prima di andare in un caffè di Rue Massena e poi in un *night*, percorrono tutta la Promenade e oltre fino ad arrivare sull'altopiano della Garoupe e al faro di Antibes. <sup>279</sup>

L'orizzonte francese ed occidentale verso cui Biamonti proietta la geografia ligure e la narrazione non si limita a delimitare la zona della Francia sud orientale, della Costa Azzurra e della Provenza insomma, ma si spinge più lontano, abbracciando anche altre regioni. Questo allargamento si realizza normalmente non più attraverso i movimenti dei personaggi, ma per mezzo di altri espedienti narrativi, quali la provenienza degli stessi, il ricordo delle loro terre natali, oppure la rievocazione di viaggi precedenti.

I riferimenti si dispongono in modo da tracciare due ipotetici itinerari, che riproducono nella finzione i viaggi compiuti realmente da Biamonti e, di conseguenza, i luoghi presenti alla sua memoria: da un lato vi è il proseguimento naturale dell'itinerario mediterraneo finora evocato, un percorso che attraversa la Linguadoca per giungere nella vicina Spagna; dall'altro lato vi è un itinerario che volge all'interno, taglia la regione pirenaica per portare il lettore sulle coste atlantiche del Golfo di Biscaglia e poi ancora più a nord fino alle coste della Bretagna.

Per quanto riguarda la regione mediterranea, in *AA*, oltre a Sète, di cui si è già detto, si citano Arles (49), Montpellier, <sup>280</sup> Narbonne <sup>281</sup> e l'abbazia di Font-Froide. <sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> J. Giono, *Itinéraire de Manosque à Bargemon* [1963], in Id., *Provence*, texte réunis et présentés par H. Godard, Gallimard, Paris 1995, édition revue et augmentée, p. 257.

<sup>279</sup> *S*, 26: «Salirono all'altopiano della Garoupe. / – È come un vento luminoso, – lei disse. / La luce girava sopra i pini, suscitava valli di un blu crudo nei tre mari che circondavano il faro. Il buio le inseguiva. I solchi erranti si ricoprivano di una pace lontana. [...] / Tirava un'aria fredda; andarono a ripararsi dietro il muro di una cappella. C'era il fruscio intenso di un rosaio carico di spine. Poi arrivarono dei giovani in motocicletta, lasciarono le moto sul sagrato e si persero nei cespugli».

<sup>280</sup> *AA*, 98: «– E dov'è l'altro convento? – chiese il religioso. / – Era sulla costa, lungo il fiume. Non esiste più. Erano frati francesi, coltivatori di agrumi, frati maristi. / – Frères Chrétiens, – corresse il monaco. Ne aveva sentito parlare. Erano venuti da Montpellier. Cacciati dalla dopo l'affaire Dreyfus, vi erano rientrati durante l'ultimo conflitto. Il priore era nel maquis e aveva salvato il porto di Marsiglia, minato dai tedeschi».

In *PN* si legge invece un breve dialogo, avviato da Veronique, intorno alla regione più interna e montuosa delle Cévennes. Di questo personaggio femminile, francese, Biamonti non dice in modo chiaro la provenienza. Dapprima, Veronique spiega di avere avuto un padre violinista, originario della Piccardia, e una nonna polacca, che l'ha cresciuta dopo la morte di sua madre. La nonna, dopo essere scappata in America durante la guerra, era tornata in Francia, dove aveva comprato una chiesa sconsacrata (*PN*, 79). La versione di Veronique cambia però volontariamente durante il romanzo e la chiesa sconsacrata diventa una casa nelle Cévennes: «– Sei stato nelle Cévennes? / [...]– Non ho la fortuna di conoscerle. / – Avresti visto i più bei pendii gialli e viola, le più belle pietre del mondo sugli altopiani» (*PN*, 90-91).

Biamonti conosceva probabilmente bene la regione così come conosceva quella delle Corbières, quasi a ridosso dei Pirenei, in cui era stato nel 1995 per far visita al suo editore francese:

È passato del tempo, i particolari mi sfuggono. C'era un prato, con fiori gialli simili a candelabri. L'editore abitava nel cuore di una vigna. Grandi alberi ombreggiavano la casa. Il cielo era di un blu intenso sopra due lunghi crinali. In altro, il bosco; in basso, altre vigne coprivano le pendici.

[...] Ma lì nel Corbières non avevo riferimenti culturali. C'era un ordine che non riuscivo a capire. Il cielo verso i Pirenei, blu e dorato, andava alla deriva, le piante stormivano con dolcezza. C'era un senso cosmico in quel paese ordinato. Pochi villaggi e sperduti.<sup>283</sup>

Anche la parte mediterranea della Spagna, soprattutto della Catalogna, è menzionata diverse volte nei romanzi. Nell'immaginario dello scrittore questa zona si configura, difatti, come l'estremità di una più vasta regione che va da La Spezia a Barcellona.

In *AA* la Costa Brava è citata, appunto, in un dialogo tra il protagonista Gregorio e la sua compagna Ester, che ricorda i viaggi passati.<sup>284</sup> Sono anche i viaggi di Biamonti:

---

<sup>281</sup> *AA*, 17: «I compagni di viaggio di Jean-Pierre dormivano: poggiava la testa all'angolo interno del gomito la donna salita a Narbonne, rovesciato di lato sul sedile lo "chasseur des alpes". Jean-Pierre teneva una sigaretta tra le dita – quanto aveva già fumato! – e guardava fuori del finestrino gli stagni del delta, che spiccavano nella notte chiara».

<sup>282</sup> *AA*, 87: «Camminavano piano e Laurence guardava una roccia porosa e lontana (la luna nel cielo diurno) calare dietro un ulivo. / – Sta chiuso da tanti anni nell'abbazia di Font-froide. / – È un benedettino? / – È un cistercense. Non c'è una gran differenza, – disse Martine. E cominciò a spiegare quel poco che ne sapeva. Era molto calma».

<sup>283</sup> *Bia. scr.* (1995a).



«Ha viaggiato a lungo, soprattutto in Spagna e in Francia. Una volta è arrivato fino a Tangeri, in Marocco, ha percorso la costa nordafricana fino in Tunisia».<sup>285</sup>

Probabilmente sono da ricondurre alla memoria dello stesso autore i ricordi di Gregorio che a un certo punto del romanzo ripensa al più malfamato locale di Barcellona, in cui dice di aver sentito l'Ave Maria di Schubert:

Il frate disse con candore che una volta aveva sentito sul mare l'Ave Maria di Schubert. Faceva negli spazi sterminati una grande impressione.

Gregorio rimpianse di non averla mai sentita, sul mare: ciò che diceva il frate era ben possibile. Però la conosceva bene (pur non potendo dire). L'aveva sentita nel locale più malfamato di Barcellona. Nel Barrio Chino. Tra un flamenco e una malagueña. Non c'erano donne come Laurence, laggiù... ma infine qualcosa c'era per sogni a buon mercato. E quando verso l'alba se ne usciva, una luce di vecchia Parca camminava sui tetti del Barrio Gòtico, come qui dai paesi, arroccati sulle terrazze, verso i conventi e le cime. (*AA*, 100)

Sempre attraverso la musica, nel primo romanzo di Biamonti si ricorda l'emigrazione verso la Spagna che aveva caratterizzato alcuni secoli prima la comunità di Avrigue, facendo sì che si instaurasse un legame storico tra queste zone geografiche.<sup>286</sup> Oltretutto, si racconta di un calzolaio catalano anarchico che era arrivato ad Avrigue. L'accostamento tra Catalogna e anarchia sarà ripreso da Biamonti nell'ultimo romanzo, laddove il protagonista Leonardo ricorderà «l'anarchico spagnolo» che anni prima aveva aiutato a passare illegalmente la frontiera e che poi era stato ucciso appena arrivato a Barcellona (*PN*, 176-177).

---

<sup>284</sup> *AA*, 80: «- E la Costa Brava? Ti ricordi? Era settembre. Una sera siamo tornati a piedi dalla "Bahia de oro" a San Pheliù. S'era alzato il vento mentre facevamo il bagno. Il battello non s'è più accostato al ritorno, non è venuto a prenderci. / - Era la "Bahia de oro"? Mi sono spesso domandato dove avevamo fatto una lunga mulattiera fra i dirupi. Ma perché parli dei nostri viaggi? A quale scopo?».

<sup>285</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47).

<sup>286</sup> *AA*, 68: «Risali il paese per la scalinata che portava alla piazzetta della porta della madonna. Sulla piazzetta gli giunse in un confuso canto corale "El Barco Velero". Sembrava scendere a strappi, dal cielo, insieme al sole sbilenco. / Ma chi poteva cantare in spagnolo a quei piani alti? Non erano certo tornati i vecchi emigranti dall'America centro-meridionale. Troppo lontana! Dalla Francia sì, ogni anno ne tornavano per il Santo, la Francia era lì a due passi. Venivano d'in Spagna? La Spagna non era lontana, ma era dal Settecento che da Avrigue non vi si emigrava. Era accaduto l'opposto, semmai, in questo secolo: era arrivato dalla Catalogna un calzolaio in fama d'anarchico. Un gran lavoratore (risuolava in uno sgabuzzino notte e giorno) e uomo parsimonioso. Aveva un gruzzolo da parte per vendetta e gloria postume, per un suo sogno. "Vi prego amici, bruciatemi quando morirò", si raccomandava ad ogni fine di riunione. Erano riunioni più o meno clandestine, in una stalla».

Vale la pena di sottolineare che specularmente a quanto avviene per la Francia, l'apertura spaziale verso la Spagna è anche un modo attraverso cui Biamonti rende omaggio a una letteratura novecentesca in cui si riconosce. In particolare, lo scrittore sentiva un'affinità con il lirismo di poeti quali Lorca e Machado, come ricordò in un'intervista del 1995:

*Spanish culture is half Mediterranean: although its points of reference may be above all French. I know that you are also interested in Spanish literature.*

Twentieth-century European literature owes a great debt to Spain: since our adolescence we have read the great Spanish poets of this century, which was the real *Siglo de Oro* of Spanish literature, from Machado to Lorca. It is a lyricism projected towards metaphysical fugue and impregnated with the material simplicity of life, with the *madrugada* [early morning hours], with the dawn to sunset, the Guadalquivir, the stars. They have a profound capacity for meditation tied to the image. Montale was not free from the influence of Machado in his escape from reality towards late-Christian metaphysical science. The waiting and the visionary elements are characteristic traits of twentieth-century Spanish literature, and perhaps of always. I greatly appreciate its noble side, its *hidalgo*-like aspect, when it becomes a great moral and spiritual meditation, as in Miguel de Unamuno, as in Machado. I do not like the tremendist side, seen, for example, in South American literature. It leaves you dazzled, but it is empty. I like Spain of the religious and militant interior life.<sup>287</sup>

L'omaggio alla Spagna e alla sua letteratura si concretizza anche a livello linguistico, come avviene, benché in maniera molto più evidente per la Francia. In *AA* tutti i dialoghi tra Gregorio e un giovane ragazzo, *hippie* e drogato, amico di Jean-Pierre, che dice di aver vissuto a lungo in Spagna, ma che è probabilmente originario di un'altra regione europea, avvengono in spagnolo; in *AM*, invece, è la presenza del terzo ufficiale, Manuel, di origine basca, che permette l'uso della lingua straniera.

Per quanto riguarda il secondo itinerario, se da Narbonne non si prosegue verso Barcellona, ma si volge verso l'interno, dopo aver superato Carcassonne e poi Tolosa, si può raggiungere Moissac, dove si trova una famosa cattedrale romanica. In un dialogo

---

<sup>287</sup> *Bia. int.* Guglielmi (1995: 110-111).

di *PN*, il pittore Eugenio dice di andare spesso a Moissac, «dove le statue si contorcono nell'alba».<sup>288</sup>

La figura del pittore ritorna in quasi tutti i romanzi di Biamonti ed è costruita in gran parte su quella reale dell'amico Ennio Morlotti.<sup>289</sup> Basti segnalare che lo scrittore doveva essere stato insieme a Morlotti a visitare la cattedrale di Moissac. Si consideri a questo proposito che Biamonti parla di Moissac in due scritti. Il primo risale al 1972 e si trova proprio nel volume curato dallo scrittore sulla pittura morlottiana:

Di pazienza Morlotti ne possiede. Periodicamente gira l'Europa per vedere ciò che sostenevano i maestri dei secoli passati, anche i *petits maîtres*, contro le alienazioni del loro tempo. Sa ormai dove si trovano le opere che gli possono essere d'aiuto. Ogni tanto lo incontro a Ventimiglia, di passaggio per Autun o per Moissac.<sup>290</sup>

Il secondo è, invece, del 1995, all'interno dello scritto d'occasione dedicato alla regione delle Corbières:

Ero in un luogo di Francia che non conoscevo. Ero già stato un po' più a occidente, un po' più a nord, a Moissac, dove le statue del primo romanico, di un romanico contadino, fanno la danza della vita, si torcono lievemente verso il cielo assolato. Ero stato ad Albi, terra catara, terra della più affascinante eresia cristiana.<sup>291</sup>

Combinando insieme le due citazioni e il passo narrativo di *PN*, si capisce che lo scrittore doveva essere stato a Moissac proprio con Morlotti.

Dalla regione di Moissac basta poco per entrare in Aquitania ed essere presto sull'Oceano Atlantico. Riferimenti a questa regione sono presenti in modo quasi

---

<sup>288</sup> *PN*, 192: «– Sa di Andalusia, – disse. / – Quando c'è stata? – chiese Eugenio. / – Ogni tanto ci vado, – lei disse. / – Anch'io. Al ritorno mi fermo a Moissac, dove le statue si contorcono nell'alba. “Sono cose che mi ha già detto, – pensava Leonardo. – Il primo romanico, la foglia di vite scolpita, il grappolo d'uva, le statue che fanno la danza della vita, la vita delle forme. Le ho già sentite talmente che le so a memoria. È un ostinato. Ora si è arenato su questi cespugli improponibili, su questi cactus”».

<sup>289</sup> A questo proposito si veda soprattutto P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (96-108); e, con specifico riferimento alle scene di *AA*, N. Orengo, *A cercare strade e sentieri*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *“Il silenzio del blu e del verde”. Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004, pp. 31-32.

<sup>290</sup> *Bia. arte* (1972a: 168).

<sup>291</sup> *Bia. scr.* (1995a).

esclusivo nel primo romanzo, *AA*, dal momento che la zona costituisce il luogo di provenienza di due personaggi femminili: Martine Haillier, madre di Jean-Pierre, originaria di Mont-de-Marsan, che ha comprato uno dei bungalow vicino ad Avrigue, tagliando i ponti con il proprio paese;<sup>292</sup> e Laurence, originaria di Biarritz,<sup>293</sup> che vive nel bungalow insieme a Martine e ha il vizio del gioco.

Un'altra regione, evocata in diversi romanzi, è quella dei paesi baschi spagnoli, che colpì probabilmente l'immaginazione biamontiana per il suo rapporto, come sarà anche per la Bretagna, con l'Atlantico. Non a caso sono baschi i due marinai che compaiono rispettivamente in *AA* e in *AM*. Nel romanzo dell'83 Gregorio dice di avere due amici, marinai, un basco e un lituano.<sup>294</sup> Oltretutto, Ester, la compagna di Gregorio, prima di ricordare i loro viaggi, già citati, in Costa Brava, ripensa a quelli sulla costa basca:

- Ti ricordi la costa basca, i boschi di eucalipti inzuppati di pioggia?
- Certo che mi ricordo.
- Ti ricordi quel paesetto d'Aragona, poche case vicino a delle rocce rosse?
- Aiutami a ricordare.
- Ci siamo fermati prima che la strada salisse ai monti Cantabrici. (*AA*, 79)

L'altro marinaio basco, che compare in *AM*, si chiama Manuel. Ha un ruolo significativo all'interno del romanzo, dato che è il terzo ufficiale e che accompagna il capitano Edoardo nel viaggio verso la costa dalmata. Manuel dice di essere di Enlachova, paese di sole donne, poiché tutti gli uomini vanno per mare.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> *AA*, 33: «Non arrivavano clienti nel bar. C'era davvero da chiedersi perché Martine l'avesse comprato. Forse aveva ragione quel ragazzo: "Voleva cambiar vita la mamma, e per comprar qui ha liquidato tutto a Mont-de-Marsan. Sa come sono le donne: fanno roghi di vascelli"». Mont-de-Marsan torna nella rievocazione di un sogno della donna: *AA*, 29: «– Aspettavo te, – disse Laurence. – Ti farebbe bene camminare un po'. / – Mi muovo sin troppo... Poco fa ero a Mont-de-Marsan. Andavo con mia madre ai margini di una landa. Mia madre mi teneva per mano. Avevo solo dieci anni, Laurence, e sembra ieri».

<sup>293</sup> *AA*, 97: «Era di Biarritz, continuava; venuta adolescente sulla costa a cercare lavoro, mancava di senso pratico ed era troppo sensibile. – Le dirò qualcosa... Ma lei non si deve stupire».

<sup>294</sup> *AA*, 81: «– E amici? / – Forse due. / – Mi permetti di domandarti chi sono? / – Non te ne ho già parlato? Un basco ed un lituano. / – Sì, qualche volta me ne hai accennato. Sono sempre sul Nyon? / – Più nessuno dei due. Miguel è sul Versoix, ha lasciato la "Suisse Atlantique", è passato alla "Suisse Outremer". / – E l'altro? / – Chissà cosa sarà avvenuto di lui! – egli rispose con tono preoccupato».

<sup>295</sup> *AM*, 45-46: «– Sono cresciuto in un porto, – diceva Manuel, – sotto una roccia altissima. Solo d'estate era toccato dal sole. / D'inverno la luce era lontana, nel golfo di Biscaglia. Sono di Enlachova, paese di sole donne. Gli uomini sempre a pescare, fino in Norvegia»; e *AM*, 47-48: «– È vero che le sere

La suggestione che le terre della Francia settentrionale e occidentale hanno sull'immaginario biamontiano è da mettere in relazione con il loro paesaggio e con il rapporto con il mare del Nord e l'Oceano Atlantico. Le coste atlantiche diventano per Biamonti un "altrove" ideale, in cui avrebbe voluto vivere; diventano ciò che la Scozia aveva rappresentato per Jean Giono, che disse in un'intervista radiofonica: «La Provence n'est pas mon type de pays. Si j'habitais un pays que j'aime, qui me plait, j'habiterais un pays où il pleut. Si je pouvais habiter un pays que j'aime, j'habiterais l'Ecosse».<sup>296</sup>

*Mutatis mutandis*, le dichiarazioni sulla costa Atlantica e, in particolare, sulla Bretagna, che Biamonti rilasciò nel corso di tutti gli anni Novanta, istituiscono un rapporto dello stesso tipo. Innanzitutto, lo scrittore di San Biagio della Cima è affascinato dal cielo di questa regione, molto diverso da quello ligure-mediterraneo, un cielo che diventa un vero e proprio varco sull'infinito: «[...] mi piacerebbe vivere sulla costa atlantica. Mi affascina il mare del Nord. Quel cielo come varco nell'infinito. In Liguria non abbiamo un cielo così, il nostro è più un tetto che un cielo».<sup>297</sup>

L'apertura è determinata dalla vastità oceanica su cui si affacciano queste coste, una vastità che si contrappone, in qualche modo, all'immagine di un Mediterraneo concavo e chiuso, di un "lago-mare" in cui gli slanci metafisici finiscono per essere necessariamente strozzati:

*In Attesa sul mare, Edoardo goes to Saint-Malo and Manuel is Basque. You yourself have visited the northern coasts. What impressions have these places made on you in comparison to your habitual Mediterranean setting?*

The tides, a different light, a higher sky that opens up more to infinity, makes a ceiling. It constantly changes, grey predominates. I like these lands that project into violet-coloured waters. One notes a greater fragility of life, assaulted by infinite of the sea and the sky.

---

di Madrid sono le più lunghe d'Europa? La gente non va mai a dormire? / – Madrid non la frequento, signora. Abito tra Bilbao e San Sebastian. / – Dev'essere sempre bello là da voi. / – Un po' rovinato. E mi dispiace».

<sup>296</sup> Cit. in J. Chabot, *La Provence de Giono*, Édisud, La Calade, Aix-en-Provence 1991, p. 118.

<sup>297</sup> *Bia. int.* Troiano (1991). Cfr. anche *Bia. int.* Colonnelli (1991: 48): «Dice che gli sarebbe piaciuto andare a vivere sulla costa atlantica, in Francia. "Perché ci sono dei bei cieli alti, sempre in movimento"»; e *Bia. int.* Ferrari (1994: 34): «In realtà mi piacerebbe abitare sulla costa atlantica e scrivere là un libro. Qui da noi il cielo fa da tetto, là si apre sull'infinito». Parole simili si leggono in *Bia. int.* De Stefano (1994: 96).

Everything is more exasperating than here. There is also a different light that I wasn't able to capture as well, besides the presence of many seagulls and cormorants.<sup>298</sup>

Del paesaggio atlantico Biamonti è suggestionato poi dai territori desolati, battuti dai violenti venti oceanici e dalle maree, che assumono ai suoi occhi un immediato valore esistenziale.<sup>299</sup>

Si consideri, inoltre, la conoscenza personale della Bretagna da parte dello scrittore.<sup>300</sup> Al contempo, anche in questo caso il fascino esercitato dal territorio passa attraverso un filtro letterario. In un intervento del 1996, Biamonti non si dimenticò di parlare dell'oceano con riferimento agli «scrittori della Bretagna»:

Poi c'è il mare affascinantissimo degli scrittori della Bretagna, di Tristan Corbière, ma lì è l'oceano. È l'oceano che è quasi una sfida. Sono tutti mozzi o figli di marinai che hanno perso il padre in mare, le cui donne stanno sempre a vegliare in attesa dei ritorni, per paura dei naufragi. È tutta un'altra mitologia del mare, è una mitologia di paura, di sfida del pericolo, di messa a prova dell'animo umano davanti alla sventura. Non ha questa lievitazione metafisica e sognante del nostro mare.<sup>301</sup>

Proprio attraverso il rapporto con il mare di un personaggio di eccezione, il capitano Edoardo di *AM*, si realizza la rappresentazione biamontiana della costa francese settentrionale. Negli altri romanzi, infatti, si trova un solo riferimento: in *S*, in un dialogo del protagonista (che si chiama Edoardo e anche lui è capitano di mare) si legge: «– Non è un faro su uno scoglio di Bretagna, – le disse, mentre s'inoltravano sul promontorio; – ma è il più potente da Genova a Tolone» (*S*, 26).

---

<sup>298</sup> *Bia. int.* Guglielmi (1995: 109).

<sup>299</sup> *Bia. int.* Re (1998: 30-31): «Se fossi sulle coste atlantiche mi piacerebbero il cielo altissimo sull'oceano, le nuvole che passano alte, le maree. Non è che mi senta particolarmente legato alla natura mediterranea; quando sono stato in Bretagna mi sembrava anzi che lassù il paesaggio mi parlasse ancora più prepotentemente di quello dove vivo: quella desolazione, quell'aspetto solitario della natura spazzata dai venti, colpita dalle maree; il senso ancora più precario dell'animo umano; tutto questo mi dà maggiore struggimento».

<sup>300</sup> Cfr. *Bia. int.* Camponovo (1995: 135): «*E così soddisfa anche il suo desiderio di raccontare della costa atlantica: l'ama perché ci va spesso? / Sì, ci vado. Ma l'amo perché il più bel paese è sempre altrove e l'uomo è un essere di lontananza, se non getta ogni tanto lo sguardo lontano non vede neppure quello che ha vicino. Come viene detto nella sciarada del marinaio di Pessoa: solo il mare degli altri paesi è bello, il mare più bello è quello che non vedremo mai.*»

<sup>301</sup> *Bia. scr.* (1996c: 90).

In *AM* Edoardo va a Saint-Malo per imbarcarsi sull'Hondurian Star.

Il protagonista parte in aereo da Marsiglia e atterra a Rennes, da dove prende il treno per Saint-Malo, che è subito descritto con il preciso riferimento a Cap Fréhel: «Città dura, chiusa in un paesaggio di maree. Terre scheggiate, contro il mare, o fluttuanti come veli in una lunga luce. In una solitudine malva, dietro Cap Fréhel, tramontava il sole» (*AM*, 36-37).

Appena arrivato, Edoardo raggiunge i «remparts», dove incontra il capitano di armamento, «un uomo anziano, con la barba grigia e gli occhi d'un celeste vetroso», che gli sottopone un documento da firmare. Alla domanda di Edoardo sul significato dell'ultima clausola del documento, che esonera «da vizi occulti che sfuggono a una diligenza ragionevole», l'uomo risponde: «– Noi, capitani di armamento di Saint-Malo, concludiamo sempre così. Non abbia paura a firmare. Lei che viene dalla Liguria, terra di buoni capitani, sa benissimo che quella clausola è ragionevole...» (*AM*, 37). In questo modo, Biamonti instaura una relazione tra la regione di Saint-Malo e la Liguria, definita «terra di buoni capitani».

Il giorno successivo, Edoardo conosce l'equipaggio e va a far visita alla moglie di Arthur Kerber, capitano bretone morto in mare anni prima, con cui aveva navigato. Prosegue intanto la rappresentazione del paesaggio, condotta sempre attraverso l'ausilio di toponimi e di riferimenti agli elementi caratterizzanti del luogo:

C'era alta marea, flutti in ascesa e onde che zappavano il fondo del porto.

Nel bastion Saint-Philippe, fra muraglie e alte case irte di camini, circolavano gli ultimi turisti. Edoardo trovò la porta che cercava. Suonò e attese.

Era iniziata la bassa marea. Di là dalla finestra, nel perla punteggiato d'avorio, passavano due cormorani; battendo veloci le ali, seguivano una nuvola. I gabbiani scendevano sul pesce in secca.

La donna teneva la mano e il braccio su una tovaglia a quadri. Entrava una luce forte. Ogni tanto socchiudeva gli occhi. Ciocche di capelli bianchi ravvivavano la sua testa castana.

– Parla come Arthur... Ripassi da me, se torna a Saint-Malo, venga con più tempo.

Lo accompagnò per le scale. Al portone, le sfuggì un gesto fraterno: la mano sulla spalla, lieve, protettiva.

– Se volesse restare qualche giorno... Veda di tornare, mi raccomando.

Stette a guardarlo dal vano della porta. Donna di Bretagna, non si impressionava di nulla: gli abissi erano culla in qualche modo, e silenzioso cammino. (*AM*, 38-39)<sup>302</sup>

Lasciata la donna, Edoardo riparte a bordo dell'Hondurian Star. Biamonti accenna solo alla Punta del Decollato (*AM*, 39), per poi raccontare parte del viaggio in alto mare, senza fare più riferimenti alla terra. Degli ufficiali, si è già detto che il terzo, Manuel, è basco, di Enlachova. Il primo, Henri, è invece originario della Franca Contea,<sup>303</sup> mentre il secondo, Tristan, è di Gravelines, città portuale della Francia del Nord, di cui si ricorda unicamente la tradizione del contrabbando.<sup>304</sup>

In conclusione, attraverso diverse modalità narrative che ricorrono all'uso dei toponimi, lo spazio biamontiano si apre in modo indiscutibile verso la Francia e l'Occidente europeo. Biamonti traspone sulla carta luoghi che lui stesso ha visitato nel corso degli anni e a cui si legano le opere o la vita di alcuni artisti, innanzitutto francesi, a lui cari. Ne risulta un lungo itinerario che dal Ponente ligure si snoda attraverso la Provenza e la Linguadoca, biforcandosi da una parte in direzione della Spagna e dall'altra parte in direzione della costa atlantica francese: un itinerario che ridisegna a livello narrativo la geografia reale, attraverso il filtro dell'esperienza umana e culturale dello scrittore.

---

<sup>302</sup> Proprio sulla figura di questa donna bretone Biamonti disse in *Bia. int.* Guglielmi (1995: 109): «I am fascinated by the figure of a woman that I have described, the widow of a British seaman who becomes almost the sacred guardian of the sea. The sailor, Edoardo, almost needs her blessing before sailing».

<sup>303</sup> *AM*, 43: «Aveva occhi chiari picchiettati di sangue. Era senza giacca e teneva la camicia aperta. Si scaldava con l'alcool. / – Tanto io non dormo, – disse con uno screpolato sorriso. / “Sembra sognare a occhi aperti... Ma che dorma o non dorma non ha importanza. Questi tipi della Franca Contea, così orgogliosi”. Gli sarebbe piaciuta, aveva detto la sera a cena, una bella guerra di religione».

<sup>304</sup> *AM*, 42: «– Lei ha problemi? / – Ho scrupoli, forse ho paura. / – Proprio voi, di Gravelines, che facevate contrabbando già nel Seicento? / – Questo è vero. Ma le armi, al giorno d'oggi...». Infine, il nostromo è di Moustiers-Sainte-Marie, cittadina alle pendici orientali dell'altopiano di Valensole: *AM*, 70: «– Di Moustiers-Sainte-Marie, non proprio di Moustiers, di una “bastide”, su nelle rocce, sull'orlo dell'altopiano».



## 2.2. LA FRANCIA E IL MITO DELLA “CIVILTÀ DELLO SPIRITO”

L'influenza della cultura francese sull'opera di Biamonti emerge, oltre che nella scelta di alcuni luoghi emblematici, in una delle espressioni più significative della sua “mitologia”, ossia quello che chiameremo, in linea con le dichiarazioni dello scrittore, il mito della “civiltà dello spirito”.

Come è noto, Biamonti fu uno scrittore autodidatta, di formazione in gran parte francese. Tanto il suo interesse per la fenomenologia e per l'esistenzialismo, quanto il suo amore per una certa poesia e una certa pittura rimandano a un panorama transalpino. La cultura francese costituisce, dunque, un orizzonte privilegiato, come lo stesso autore ricordò varie volte. Ad esempio, nel 1998 disse: «La cultura francese mi ha molto influenzato. La cultura del Golfo di Marsiglia in particolare: Jean Giono e Paul Valéry soprattutto. Ma anche René Char, il grande poeta del Vaucluse nella cui opera c'è questa mistione di terra e di parola». <sup>305</sup>

Nel 2000, invece, a Paola Mallone che gli chiedeva «Deve più alla Francia o all'Italia come formazione?», lo scrittore rispose dapprima in modo diplomatico, parlando di «letterature complementari», <sup>306</sup> ma ammise poi di essere maggiormente affezionato a quella francese: «Tutte e due, ma sono più affezionato a quella francese, perché è lì che è nata la mia passione per la letteratura». <sup>307</sup>

L'ammirazione per la Francia risiede, oltretutto, non solo nella passione per la poesia, l'arte, la filosofia, ma anche nel riconoscimento di una maggiore capacità di valorizzazione, a differenza di quanto avviene in Italia, della cultura. <sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> *Bia. int. Re* (1998: 25).

<sup>306</sup> *Bia. int. Mallone* (2001: 52): «Sono due letterature complementari. La Francia ha più rigore di scuola; l'Italia ha più individualità. Dell'Italia mi piaceva molto il primitivismo toscano, Tozzi, Pea, e della Francia mi piaceva la poesia simbolista, poi Camus, Sartre, l'impegno umano e politico, il lirismo “assurdo” di Camus. Sono due scuole di cui mi sono servito. Insomma da qualcuno bisogna sempre partire. Poi anche la poesia di Montale, di Sbarbaro, come anche la poesia di Valéry, hanno influenzato la mia formazione».

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>308</sup> *Bia. int. Apollonia* (2001): «Io amo particolarmente la Francia perché mi sembra più aperta verso la cultura, di quanto non lo sia questo Paese. Il discorso in Italia è totalmente diverso; oltretutto per storia, tradizioni, grazie alle istituzioni, la cultura quasi si impone in Francia, anche dove è semplice gioco. In Italia invece... i mass media hanno ucciso tutto, specialmente la televisione ha distrutto gradualmente ogni cosa, come volgarissimo oppio».

Scorrendo gli articoli e le interviste di Biamonti, si potrebbe stendere un lungo elenco di filosofi, intellettuali, poeti, romanzieri e artisti francesi, a cui andava l'attenzione dello scrittore e le cui opere si ritrovano nella sua biblioteca a San Biagio della Cima.

Oltre all'apertura allo spazio francese, in particolare a quello del Midi, altri due elementi dei romanzi contribuiscono al tributo alla tradizione francese: l'uso significativo della lingua e l'inserimento a testo di citazioni, esplicite o camuffate, di autori transalpini.

Per il primo aspetto, come ha scritto Paolo Zublena nel suo studio sulla lingua di Biamonti:

Non è che manchino lessemi isolati di lingue altre rispetto all'italiano, francese (e provenzale) e – in misura minore – spagnolo, ma si devono registrare in particolare intere battute di dialogo – sempre in francese e in spagnolo –, che hanno costantemente una giustificazione tematica: assente quindi qualunque intento espressionistico, e prevalente invece la volontà di omaggio a una tradizione (quella francese e, in parte, occitanica) in cui l'autore si riconosce appieno, quasi fino al punto della venerazione.<sup>309</sup>

In *AA* sia i lessemi sia le battute di dialogo in francese sono numerosi. Per esempio, si legga il seguente dialogo tra Gregorio e il professor Guillerm, in cui all'intimità delle confessioni si associa lo *shift* linguistico:

Continuava a piangere nel sole delle undici: Jean-Pierre e se stesso in lacrime intrise di sole.  
– Ora smetta di piangere e mi aiuti.  
– Vous êtes un pilote hauturier, laissez-moi le dire.  
– Par moments – sussurrò Gregorio. Qualche momento, ma proprio qualche momento soltanto si sentiva pilota d'alto mare.  
– Non parfois, mais toujours – disse l'altro, che oramai sperava di essere condotto fuori d'ogni colpa. E aggiunse che anche Jean-Pierre lo diceva.  
– A chi mi potrei rivolgere per sapere dove andava nelle ultime notti?

---

<sup>309</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 137.

- Christophe... Christophe c'était l'ami de cœur... s'il avait un cœur, car son charme ne venait pas de là.
- E da dove veniva?
- Vous le savez bien! son charme était au-delà du cœur. (AA, 27)

Nei romanzi successivi diminuisce la frequenza dei francesismi isolati e delle battute di dialogo, ma il francese rimane una lingua di riferimento. Per esempio, in *AM* Edoardo ricorda un lungo dialogo, tutto in francese, tra Clara e un «tipo di Monaco».<sup>310</sup>

Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, le citazioni di autori francesi presenti, in lingua originale o in traduzione, sono molteplici.<sup>311</sup> Si trovano sia autori la cui opera è legata al paesaggio del sud della Francia, sia autori estranei a tale ambientazione. Per i primi, si può menzionare il caso di Valéry, di cui sono già stati ricordati i riferimenti al *Cimetière marin*: in *AM* Biamonti cita i due versi della poesia *La Jeune Parque*, «Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes?»:<sup>312</sup> «Ma nella coda il tempo era già chiaro e lasciava posto a un azzurro ove passavano dei diamanti» (*AM*, 68).

Per i secondi, basti invece, come esemplificazione, una citazione letterale di Baudelaire dalla poesia *L'homme et la mer*, reperibile in *AA*: «– Capisco... “Homme libre, toujours tu chériras la mer!...” Noi andavamo sul mare di notte. È tutto qui» (*AA*, 26).

L'attrazione che la letteratura e l'arte francesi esercitano sull'immaginario biamontiano aiuta a chiarire una serie di scelte spaziali, diegetiche e linguistiche, che l'autore mette in atto nei romanzi. Se non ci fossero altre ragioni, il rapporto con la Francia si potrebbe, dunque, circoscrivere nei limiti di un omaggio personale a una

---

<sup>310</sup> *AM*, 61: «– Tâchez de comprendre, – lei diceva. – J'ai fait l'amour avec un tas de messieurs, c'est toujours devenu moche. Il y a un marin d'un côté et un tas de messieurs de l'autre. / – Quel malheur pour moi. Vous êtes toujours sur mes paupières, je meurs de ne pas vous voir nue. / – C'est parce que vous sortez de prison. On le sait, on devient des vicieux ou des adolescents là dedans. / – Le malheur c'est que je vous ai rencontrée et vous êtes, je peux bien le dire, une maladie... / Il malheur si sprecava e gli occhi di lei non erano severi, ma trasognati».

<sup>311</sup> Significativo è quanto emerge dalla lettura di *RG*, prima versione del futuro *AA*, in cui le citazioni francese a testo sono molto numerose. Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (30-39). Sull'intertestualità dei romanzi, si veda qui anche *Terza parte*, § 1.1., pp. 462-469.

<sup>312</sup> P. Valéry, *La Jeune Parque*, in Id., *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol. 1, Gallimard, Paris 1957-1960, p. 96.

tradizione culturale in cui lo scrittore si riconosce e a cui deve molto la propria formazione. Tuttavia, non è così. Biamonti innesta, infatti, in modo magistrale il proprio tributo intellettuale alla cultura francese su un sentimento collettivo di riconoscenza e di riverenza delle popolazioni ponentine verso uno Stato che, nei due secoli passati, ha offerto loro una possibilità di riscatto, economico, ma anche etico-politico; lo scrittore si impossessa di un dato antropologico del suo territorio e dà voce a un mito contadino storicamente fondato che lui stesso condivide, potenziandolo attraverso la propria devozione alla grande tradizione filosofica e artistica francese e attribuendogli un significato più ampio.

Per lungo tempo i contadini liguri, soprattutto nelle annate difficili in cui gli ulivi rendevano poco, sono partiti per andare a lavorare in Francia: le donne a fare le raccoglitrice stagionali nei campi di lavanda provenzali o nei vigneti, a fare le balie, a lavorare nelle fabbriche o negli hotel; gli uomini a fare i camalli o altri lavori nei porti di Tolone e di Marsiglia. Si trattava di un'emigrazione che poteva essere stagionale o definitiva.

Nei romanzi si trovano riferimenti espliciti a queste migrazioni. In *VL* Varì dice al professore olandese, padre di Virgin:

- D'estate si andava a falciare il fieno sulla montagna e quattro cespi di lavanda.
  - Si partiva col mulo e l'alambicco; si percorrevano tutte le Marittime, si lambiccava ad ogni tappa. Veniva uno da Grasse a comprare le essenze.
  - E in inverno?
  - Si faceva il carbone nelle annate in cui non c'erano olive. Si tagliavano i boschi di lecci.
  - I nostri vecchi andavano a camallare sul porto di Marsiglia.
  - C'era là una specie di console di Luvaira: un ciabattino, un cordonnier. Sistemava tutti quanti. Si radunavano in bottega quando il mistral spazzava il porto e i marosi salivano sui moli.
  - Tornavano dopo pasqua con scarpe di marocchino e interrogavano col «n'est-ce pas».
- (*VL*, 22)<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> La figura del calzolaio torna in *PN*, 109: «– Brindiamo ai suoi scogli, alle sue rocce bianche, ai suoi castelli sulle onde. / – Allora lei la conosce. / – Gli argelesi ci sono sempre andati a lavorare. / – Quando? / – Da sempre, come le dicevo. Gli ulivi caricano ogni due anni. E quando non c'erano frutti gli argelesi partivano. A Marsiglia aveva la sua bottega un calzolaio di Argela che sapeva il francese; lo sapeva anche scrivere e faceva le domande per entrare a lavorare sul porto. Ad Argela, nelle cantine, se ne parlava come di una specie di console. Non ricordo il suo nome, un tempo lo sapevo».

Come ha confermato Gian Carlo Biamonti e come sanno gli anziani di San Biagio della Cima, la storia non è inventata.<sup>314</sup> A Marsiglia esisteva, infatti, una folta comunità di sanbiagini. Ancora oggi se ne possono trovare le tracce, data la presenza del cognome Biamonti in città.<sup>315</sup>

In *PN* Leonardo ripensa a una ragazza del suo paese, la cui madre era andata a lavorare a Marsiglia: «Gli venne in mente una ragazza del suo paese, bella sotto gli stracci, quando anche lui era ragazzo, nei tempi andati. La madre le portava qualche dono da Marsiglia, di tanto in tanto» (*PN*, 15).

Come Marsiglia, anche Tolone era una città in cui si emigrava per lavoro; da qui il detto popolare, che Biamonti riporta, «Chi si leva da Tolone, si leva dalla ragione» (*AA*, 93).

Chi non andava a lavorare nelle città di mare, andava a fare la stagione in Provenza nei campi di lavanda o nei vigneti. Biamonti dice esplicitamente che alcuni vitigni sono stati portati in Liguria dalla Provenza da coloro che rientravano dopo aver lavorato laggiù: «– *E la vigna chi l'ha portata?* / – Quelli che andavano a lavorare in Provenza, nelle magre annate» (*PN*, 144).

A questo proposito, in un'intervista del 1991, lo scrittore era stato più preciso, parlando dei suoi vitigni: «Vermentino e maisarda [...] Sono vitigni provenzali antichi».<sup>316</sup>

In *VL* si dice poi, come si è già avuto modo di ricordare, che Sabèl andava, quando era più giovane, a fare la stagione della lavanda in Provenza (*VL*, 9); nel corso del romanzo, la stessa protagonista femminile si rifugia sull'isola di Saint-Honorat, dove lavora nei campi di lavanda e nei vigneti dei monaci.

Sull'emigrazione dei liguri dell'estremo Ponente verso la Francia nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio Novecento si può ricordare la testimonianza di Italo Calvino:

---

<sup>314</sup> Lo disse anche Biamonti a Nico Orengo nella sua prima intervista. Cfr. *Bia. int.* Orengo (1983): «Questo è stato nel passato un paese poverissimo, emigravano tutti in Francia, a Marsiglia, all'inizio del Novecento. A Marsiglia c'era un ciabattino di qua. Sapeva leggere e scrivere. Lo chiamavano il "Console" e trovava lavoro nel porto».

<sup>315</sup> Cfr. C. Ramella, *L'émigration du Ponant ligure en France entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de DEA, Université de Nice Sophia-Antipolis, décembre 2000, pp. 41-48.

<sup>316</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46).

L'emigrazione era diretta principalmente in Francia, dove le popolazioni liguri continuavano a esercitare l'agricoltura e la pastorizia, trovandovi talora fortuna. Le condizioni del salariato agricolo in Francia erano migliori di quelle del piccolo proprietario in Italia e gli emigrati col ricavato delle loro giornate all'estero potevano tornare in patria a pagare le tasse delle proprietà abbandonate. Poi il fascismo proibì l'espatrio, e l'emigrazione si spostò verso le vicine città della riviera italiana, attorno all'industria turistica o alle colture floreali. Paesi interi rimasero deserti, per intere vallate le scalinate delle «fasce» tornarono, dopo secoli di coltura, allo stato incolto.<sup>317</sup>

Esistono anche ricerche scientifiche che confermano quanto Biamonti rappresenta o evoca narrativamente nei romanzi. Per esempio, per quanto riguarda la regione Alpes-Maritimes-Côte-d'azur, Robert Escallier ha scritto, riferendosi agli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento:

Dans l'espace azuréen, une proportion relativement élevée de la croissance démographique revient à l'immigration italienne. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, les Italiens représentent 25 % de la population niçoise, 30 % de la population cannoise et une fraction très importante de la population ouvrière de la parfumerie à Grasse. Si l'on retrouve des petits commerçant toscans sur le cours Saleya à Nice, des nourrices de Lucques, les plus nombreux sont les gens originaires des régions frontalières, particulièrement les Piémontais et dans une moindre mesure les Ligures, rencontrés dans l'agriculture périurbaine intensive, sur les chantiers de bâtiment, dans les métiers de l'hôtellerie...<sup>318</sup>

In questa citazione risulta di grande interesse il riferimento alle «nourrices», che trova corrispondenza nei romanzi biamontiani: «Vecchie nutrici mormoravano vecchie parole e lei vi si abbandonava sillaba a sillaba come se avesse perduto la testa. Erano le “nounous” di Luvaira, che prendevano a balia i ragazzi francesi e che adesso con le loro parole indecenti arrivavano a lei come in sogno» (*VL*, 81).

---

<sup>317</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, 2<sup>a</sup> edizione, p. 2367.

<sup>318</sup> R. Escallier, *Introduction. Les mouvements transfrontaliers de population: mise en perspective et interrogations*, in *Mémoire et identité de la frontière: étude des migrations de proximité entre les provinces ligures et les Alpes Maritimes* (Actes des journées de Nice, octobre 1998), «Cahiers de la Méditerranée», 58, 1 (1999), p. 4.

Come ha messo bene in evidenza Paola Corti, nel saggio *L'emigrazione stagionale italiana nel Midi attraverso la fonte fotografica*, andare a lavorare in Francia, sia per le donne sia per gli uomini, comportava un significativo miglioramento della propria condizione sociale ed economica. A proposito delle balie italiane scrive la Corti:

Proprio per le caratteristiche dell'attività esercitata, e per lo stretto contatto con i propri figli, l'accoglienza nelle case della borghesia locale comportava, per le balie, una condivisione pressoché totale del tenore di vita di tale ceto sociale. Un tenore di vita al quale si accompagnavano compensi in denaro piuttosto elevati, che non solo permettevano di integrare i redditi delle famiglie restate in Italia, ma consentivano una mobilità economica nella stessa società francese.<sup>319</sup>

I legami con la Francia emergono anche da un altro passo di *PN*, in cui Leonardo ricorda che la banda musicale del paese andava a suonare a Montecarlo per i turisti russi: «– Vorrei raccontarvi una storia di russi, – disse Leonardo, – di quando venivano a svernare a Montecarlo e affittavano la banda musicale del mio paese. Ma mi prendereste per un reazionario» (*PN*, 166).

Per chi veniva da una situazione di totale marginalità culturale e di forte indigenza la Francia non poteva, dunque, che rappresentare un Eldorado, una possibilità di riscatto dalla propria condizione di povertà. Come ha scritto Enrico Fenzi, a cui va il merito di aver evidenziato per la prima volta, nel 2001, la mitologizzazione della Francia all'interno dell'opera biamontiana:

È forse più importante sottolineare, invece, che tale mito non è campato per aria, ma, come si è visto, è radicato nella memoria storica di intere generazioni di contadini avrigaschi o luvairaschi o argelesi che nei porti mediterranei della Francia hanno trovato quel lavoro, quella dignità di cittadini e quel modello di *civilisation* che nessuna altra parte d'Italia ha saputo dare loro [...] <sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> P. Corti, *L'emigrazione stagionale italiana nel Midi attraverso la fonte fotografica: appunti di lettura*, in *Mémoire et identité de la frontière...*, cit., p. 36.

<sup>320</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 73.

Nel suo saggio, Fenzi distingue due polarità nello spazio biamontiano: una morale, definita dall'entroterra ligure, dalle «aspre terre di quella “Castiglia ancora austera”, e una civile, radicata appunto in terra francese; è appunto all'interno di questa polarità che si costruisce un mito ancora vagheggiato da Biamonti, ma comunque rappresentato nel suo dileguarsi.<sup>321</sup>

Recentemente è stato pubblicato il testo biamontiano di una conferenza sulla Liguria e sulla sua letteratura risalente al 1976. La conclusione dell'intervento conferma – Biamonti non sarà mai più così esplicito – l'importanza di un mito francese, radicato nella tradizione dell'entroterra:

Al mio paese, per esempio, il grande mito è sempre stato la Francia, la nostalgia, i contadini, la Francia come paese dei diritti dell'Europa, delle grandi libertà, dei principi dell'Ottantanove; c'è ancora adesso un grande rimpianto di questa Francia come Eldorado della felicità umana, anche forse radicata nei miti, ma dovuta anche alla condizione direi suburbana in cui si viveva: i contadini non erano nemmeno proletariato, erano sottoproletariato perché avevano l'insicurezza, l'indigenza del sottoproletariato, non avevano nemmeno la garanzia della vita che aveva il proletariato. Per cui questa nostalgia...<sup>322</sup>

Quanto questo mito si sia impresso nella tradizione del mondo ligure, tramandandosi nelle generazioni, emerge, tenendo presente ciò che è stato detto finora, da un dialogo di *PN*. Leonardo incontra a un certo punto un contadino, che si mostra deluso dalla campagna e alla domanda «– Dove vorrebbe essere?» risponde «– A Marsiglia» (*PN*,

---

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 71: «Eccoci di nuovo dinanzi a quella che, all'inizio, ho chiamato la scelta fondamentale di Biamonti, della quale ora possiamo più nettamente distinguere le due facce: quella morale, radicata qui, nelle aspre terre di quella “Castiglia ancora austera” che ancora è tanta parte della Liguria e quella che non mi pare di poter definire meglio che civile, radicata là, in terra di Francia. Questa scelta, nella sua doppia e complessa articolazione, nella diversa storicità che sottende e nel suo fortissimo significato etico-politico, dà corpo a un grande mito, e la forza con la quale questo mito è sognato nel suo stesso dileguare e morire fa di Biamonti un grande scrittore».

<sup>322</sup> *Bia. scr.* (1976: 71). Anni dopo, in *Bia. int.* Boni (1998: 94), lo scrittore dirà: «A lungo mi è toccato di vivere una vita umiliata: per questo mi sono sempre più attaccato alla Francia che rappresentava l'“altro” paese. Vi è sempre un paese in cui si vive e un altro che si può solo sognare e per me, nell'infanzia, ma anche più tardi, il sogno era rappresentato dalla Francia. E non so bene se si sia trattato di una Francia del tutto reale...».



32). Poco dopo l'uomo ribadisce il concetto, rafforzandolo: non gli basterebbe essere a Marsiglia, ma vorrebbe esserci nato.<sup>323</sup>

A questo punto anche tutta una serie di riferimenti romanzeschi secondari acquista una funzione significante: il proverbio di AA «Col vino si vola verso Parigi»,<sup>324</sup> le semplici parole «On cherche la France», pronunciate dai clandestini in PN,<sup>325</sup> o ancora il fatto che Leonardo abbia la radio fissa su France-Musique: «Dopocena accese la radio, che era fissa su France-Musique. Ma ogni tanto si inframmetteva una stazione locale con la prepotenza della musica del governo» (PN, 169).<sup>326</sup>

Quest'ultimo passo ricorda alcune dichiarazioni di Biamonti relative alle sue preferenze in fatto di radio e televisione. Nel 1999 disse ad Antonella Viale, che gli chiedeva se avesse il televisore in casa: «Me ne guardo bene! Mio fratello me ne aveva regalato uno, dopo tre giorni l'ho buttato nel torrente. A volte vado a casa di amici a guardare *Bouillon de culture* e *Cercle de Minuit* su Antenne 2».<sup>327</sup> In un'altra intervista dello stesso anno, dichiarò di ascoltare, come Leonardo, la radio francese, France Culture e France Musique: «E guarda ogni tanto la televisione? / Non ce l'ho. Non la guardo quasi mai. Ce l'ha mia zia. Io ascolto la radio, France Culture e France Musique».<sup>328</sup>

Considerato questo contesto di tensione verso la Francia, si può comprendere quanto sia stata traumatica per le popolazioni di confine l'esperienza della Seconda Guerra Mondiale, in cui il 10 giugno 1940 gli italiani aprirono il fuoco sui cugini francesi. In un colloquio con Simeone, Biamonti disse che suo zio pianse alla caduta di Parigi:

---

<sup>323</sup> PN, 33: «– Anche lei è stato in marina? / – Ho fatto di tutto in immaginazione su quei costoni in faccia al mare... Immaginavo anche d'essere nato a Marsiglia... Ma a che pensa?».

<sup>324</sup> AA, 87: «Se fosse rimasto in paese avrebbe preso una sbornia di tre o quattro giorni minimo. – Col vino si vola verso Parigi, – concluse e riprese a camminare per raggiungere il mulo. Andava di fretta come un'anima in pena».

<sup>325</sup> PN, 59: «Aveva una pila puntata negli occhi. – Tournez la lampe, – disse. – Combien vous êtes? / – On est dix. / – Bien, ne bougez pas. / – On cherche la France».

<sup>326</sup> Cfr. anche RG, 210-211: «Lasciò il ragazzo sulla promenade des Anglais, e si domandò s'era orfano. Andò a prendere un panino nella zona pedonale, in un bar di rue Massena. Sedette a un tavolino quadrato. Immaginò Lora dall'altra parte di quel tavolo, il suo avambraccio posato sull'orlo, la sua mano solida, corposa, la più bella mano della terra: “che pane, pane di Francia, il migliore pane del mondo” andava dicendole quando un tipo del tavolo vicino gli rivolse la parola, un tipo sui quarantacinque anni. (Lui pure aveva finito il suo pane.)».

<sup>327</sup> *Bia. int.* Viale (1999b).

<sup>328</sup> *Bia. int.* Elkann (1999).

L'Italie de lettres a toujours été divisée en francophiles, germanophiles, etc. Nous, en Ligurie, avons toujours été francophiles. Mon oncle a pleuré quand les Allemands sont entrés dans Paris, où les Français entendaient le son des cloches et une voix qui disait «Sainte Geneviève, sauves la France.» Nous sommes liés d'une façon peut-être trop sacralisée à la culture française, mais son art me semble à la fois le plus intime et le plus raffiné.<sup>329</sup>

Si tratta di un ricordo che lo scrittore inserì poi, in forma romanzata, in *PN*: «– Ero ragazzo. Mi ricordo come in un sogno. Un mio zio era francofilo fervente. Quando era caduta Parigi aveva pianto» (*PN*, 85).

In molti personaggi biamontiani sono infatti ancora vivi i ricordi di quel trauma storico e di alcuni episodi, avvenuti sul confine o nelle zone limitrofe, a cui hanno assistito o partecipato. Nelle storie raccontate da Biamonti vi è sempre una chiara posizione filo-francese.

Già in *AA* Edoardo dice subito di aver trovato rifugio in Francia durante la dittatura: «Ritirando la caffettiera dal treppiede, Edoardo disse qualcosa circa il destino; poi aggiunse più chiaramente che anche lui si era rifugiato in Francia al tempo della dittatura» (*AA*, 44). Assolutamente negativo è il ricordo dell'arrivo dei soldati italiani sulla zona del confine, evidentemente in preparazione dell'attacco del 10 giugno:

– Da gentiluomini in confronto a quelli di prima. Si profondono in scuse, se protesto. Mah! ragionare, ragionano. Quelli del trentanove, del quaranta e giù di lì erano più vandali, facevano più danni. Scavavano gallerie, rompevano radici, spezzavano rami, e se protestavi non ti davano nemmeno risposta, o ti davano del «francese» i loro ufficiali dagli stivali lustrati. Era l'esercito di Ponzio Pilato. (*AA*, 67)<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 56).

<sup>330</sup> E ancora poco dopo, con lo stesso disprezzo: *AA*, 67: «– Lo sapevo che sapevi... Ci sarebbe voluto un terremoto con le guide, con le guide nelle mie mani e farlo andare al galoppo e andarli a stanare i signori ufficiali con le loro ufficialesse che salivano su con i panini imbottiti. La frutta tanto ce l'avevano sul posto: ciliegie e pesche di vigna. / – E questi? – chiese Gregorio, che voleva strapparli al passato, – questi non rubano?».

Significativa è anche la rievocazione, sempre da parte di Edoardo, di un episodio tragico relativo allo scoppio della Guerra, che riguarda l'uccisione di un ragazzo francese da parte dell'esercito italiano.<sup>331</sup>

Un altro episodio importante, che colpì profondamente l'immaginazione biamontiana, quale esempio di eroismo e di tragicità allo stesso tempo, fu l'autoaffondamento della flotta francese nel porto di Tolone, ordinata affinché le navi non cadessero nelle mani dei tedeschi. L'episodio, già evocato in *AA*,<sup>332</sup> è raccontato in maniera più distesa in *AM* dalla figura di un personaggio secondario, Giovanni, allevatore d'api: in quell'occasione l'uomo incontrò una donna, che ricorda ancora con dolore per non averla in seguito più cercata.<sup>333</sup> L'autoaffondamento suscita la pietà di Giovanni:

Era entrato a Tolone con una compagnia di Alpini, e vi erano rimasti cinque giorni, poi s'erano ritirati sulle alture di Hyères. Cinque giorni per vedere lo scempio: sessanta navi autoaffondate, solo qualche sommergibile era riuscito a fuggire. «Come avrei voluto che

---

<sup>331</sup> *AA*, 113-114: «- C'era pieno di soldati, fin qui italiani, di là, sul serro, francesi, di gran lunga inferiori di numero e demoralizzati... la linea Maginot era già stata aggirata, radio Parigi cominciava ad invocare Sainte Geneviève. Pioveva, pioveva tutti i giorni. Giugno del quaranta fu un mese piovoso, i rigagnoli solcavano le petraie. Tenevo un binocolo nel telo e guardavo nelle schiarite. Sento ancora quelle voci: i francesi tra loro, gli italiani tra loro, i francesi agli italiani: "Est-ce vrai que vous avez huit millions de baionnettes?"... Poi ad Avrigue dalla scuola portarono in piazza "radio rurale", una cassetta più grossa di un alveare; si sentirono le urla dell'energumeno, era la guerra, era un pomeriggio tardi. Io partii e venni quassù, mentre ad Avrigue la gente cominciava a prepararsi per sfollare. La montagna taceva, c'era un po' di luna sui cespugli. Un tenente ordinò al suo plotone di avanzare, i soldati finirono contro un fortino francese, vennero investiti da un riflettore. Nessuno sparò. I francesi gridarono di tornare indietro. Gli italiani tornarono. Ma quel tenente maledetto, quel fanatico, sparò proprio a un ragazzo ch'era uscito fra i cespugli a gridare: "Italiens ne tirez pas"».

<sup>332</sup> *AA*, 93: «- Era un hotel speciale, - disse l'altro colpito. - Mi ci sono tolta la fame sofferta in Germania. C'erano truppe di ogni razza: americane, inglesi, neozelandesi. E ufficiali francesi, ufficiali di mare... Venivano donne di tutti i continenti. Le più belle erano le mulatte. I francesi non avevano più flotta, s'era autoaffondata a Tolone e ne parlavano spesso. S'era autoaffondata per non cadere nelle mani dei tedeschi».

<sup>333</sup> Biamonti ne parlò anche in alcuni interventi e interviste. Cfr. *Bia. scr.* (1994d: 29): «L'autoaffondamento della flotta francese a Tolone fa da controcanto a questo lutto sul mare. L'Europa ha cominciato a disgregarsi da molto tempo»; e *Bia. int.* Mallone (2001: 58): «Della storia io prendo quel che si riflette nel nostro paesaggio. Non riesco ad andare dietro alla storia astrattamente. Quello che si riflette nella nostra vita, nel nostro paesaggio com'era e com'è adesso. Anche la storia ha sempre un'incrostazione geografica. La flotta a Tolone era un evento che colpiva l'immaginazione di quegli anni, come oggi colpisce l'immaginazione la storia dei clandestini». Sull'importanza dell'immagine dell'autoaffondamento e, soprattutto, del naufragio in Biamonti, si veda S. Costa, *Naufragio con spettatore: frontiera mito identità*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 86-97.

quella flotta fosse riuscita a salpare! Ma i tedeschi avevano già piazzato i cannoni all'imbocco delle rade...» Si era tra novembre e dicembre, in una prolungata estate di San Martino. Quel mare cimiteriale e raccolto veniva a terra tra le prue in lunghi tramonti. Aveva pietà del mare, lui uomo di montagna. Sulle rive del porto, sull'imbarcadero, una donna guardava. (AM, 26-27)

L'episodio più significativo relativo alla Guerra, o meglio alla fine della Guerra, è quello del tentativo di annessione delle prime valli italiane oltre il confine, il cosiddetto *rattachement*, che aveva seguito l'occupazione francese del '45. Il progetto era stato affidato allora alla propaganda di un agente francese che si spacciava per sacerdote, l'*abbé* Pontrémoli.

Biamonti accenna alla vicenda nell'ultimo romanzo: «– Chi comandava in fondo non era lui, ma “l'abbé Pontrémoli”. / – Mi pare strano che fosse un prete. Girava con una bella donna e fumava come un turco. Malgrado il sottanone, camminava con un'agilità che era difficile stargli dietro» (PN, 116).

Nella memoria popolare è rimasto vivo per lungo tempo il ricordo di questo personaggio, così come quello dei plebisciti non ufficiali che si erano tenuti in vari paesi dell'entroterra per sondare la disponibilità della popolazione a un'eventuale annessione francese. Come ha scritto lo storico nizzardo Jean-Luis Panicacci:

La mission D.G.E.R. «Bananier» – dirigée par le commandant Sarocchi – ne travaille pas que sur Tende: elle s'intéresse aussi à la région de Vintimille, y organisant des plébiscites clandestins, ce qui suscite des inscriptions antifrançaise et quelques sabotages. Le général Doyen fait occuper, le 4 mai, 14 villages de la Nervia et du Vallecrosia afin de protéger les francophiles des vexations infligées par les partisans ligures. Un scrutin est organisé le 17 mai dans la région de Vintimille: si le bourg frontalier est partagé, les villages des vallées hésitent moins, donnant souvent 70 % à la France, Perinaldo se distinguant avec 85 %.<sup>334</sup>

Vale la pena, anche per avere un punto di vista diverso, di ricordare le parole di Italo Calvino, pubblicate nel dicembre del 1945, sull'episodio dell'occupazione e sul tentativo del *rattachement*:

---

<sup>334</sup> J.-L. Panicacci, *Les Alpes-Maritimes de 1939 à 1945. Un département dans la tourmente*, Édition Serre, Nice 1989, p. 281.

Dopo i vittoriosi combattimenti d'aprile i contadini della Val Nervia non poterono ancora dirsi liberi. La zona fu occupata da truppe francesi, accolte con grande benevolenza dagli abitanti delle valli che alla vicina Francia erano legati da interessi e continui rapporti. Ma le cricche militariste francesi miravano a una politica espansionistica sull'entroterra ligure e su parte della costa: le truppe francesi, nazionali e di colore, furono istigate a un contegno di sopraffazioni e prepotenze, degno più di conquistatori che di liberatori. Furono indetti degli arbitrari plebisciti, a base di immissione di ex-emigrati, di intimidazioni, di costrizioni annonarie a chi non votava per la Francia, di persecuzioni ai partigiani.

Ma le popolazioni contadine che avevano lottato per la propria liberazione, benché tradizionalmente francofile, compresero gli interessi reazionari della manovra e non si prestarono al gioco. La loro resistenza determinò il fallimento della mossa militarista francese, ed in seguito ad accordi tra gli alleati, le truppe francesi lasciarono la zona.<sup>335</sup>

Tuttavia, a Biamonti non interessa approfondire la vicenda dell'abate Pontrémoli o rievocare i plebisciti: lo scrittore affida a questi episodi «il senso più vasto di un'occasione perduta, importante non per la sua eventuale concretezza politica, ma per la balenante e vaga ipotesi di salvezza, per la possibilità diversa che per un attimo ne è stata illuminata, rispetto al disperato presente».<sup>336</sup>

A dar corpo a questa ipotesi (ormai irrealizzabile) è nel romanzo il personaggio fondamentale di Albert Corbières, l'ufficiale francese che nel '45 aveva guidato le truppe francesi e occupato temporaneamente il paese di Leonardo, Argela; e che ora vi ritorna, gravemente malato, per morirvi.

Prima ancora dell'entrata in scena di Corbières, Leonardo ricorda, parlando con Veronique e Alain, l'arrivo dei francesi in paese nel '45. Il tono è estremamente nostalgico e positivo: «Dico la verità: vorrei che anche gli altri francesi, quelli che se ne sono andati, fossero rimasti. Quelli che sono venuti il 25 aprile del '45 erano così gentili. Noi eravamo prostrati» (PN, 11). Poco oltre Leonardo menziona il suono «gioioso» delle campane che, nella sua memoria, si lega all'arrivo dei francesi.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], cit., p. 2366.

<sup>336</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., p. 74.

<sup>337</sup> PN, 16: «Il professore sembrava non dare nessuna importanza a ciò che andavano dicendo. Chiese a Leonardo di raccontare cosa era successo all'arrivo dei francesi. / – Erano strane truppe. Ma non mi sembra il caso di parlarne proprio stasera. Mi interroghi fra qualche giorno, intanto mi riordino un po' i ricordi. Partirà da un suono di campane. Un suono così gioioso non l'ho mai più sentito. Gioioso non è la parola giusta. Sembrava che fosse il cielo a suonare».

L'incontro tra Leonardo e Corbières è tutto basato sulla rievocazione dell'occupazione francese e sul chiarimento della posizione di Leonardo di fronte a quell'episodio:

- Sono contento di conoscerla. Vorrei notizie del suo paese. Potrei dirle che l'ho amato e che lo ricordo ancora pieno di rose.
- Quando c'è stato?
- Nel '45.
- Nel dopoguerra?
- Possiamo anche dire così. Sono venuto a conquistarlo, o a liberarlo, se preferisce.
- Credo che non sia più come lo ricorda.
- Certamente no. Nulla in Europa è più come allora. Era un'Europa carica di rovine. Ero sottotenente e al suo paese mi sono trovato bene. Argela. Noi l'avevamo già chiamato Argèle-Les-Rosiers.
- Grazie per quel bel nome. Chi l'ha trovato?
- L'ho suggerito io. Dovevamo trovare i nomi per il rattachement.
- Annessione a che?
- Alla Provenza, alla Francia. Lei non era d'accordo?
- Ero ragazzo. Mi ricordo come in un sogno. Un mio zio era francofilo fervente. Quando era caduta Parigi aveva pianto.
- Dunque non eravate contro di noi.
- Jamais de la vie! Ma potevate cambiare tutti i nomi che volevate, sarebbero sempre rimasti paesi della fame: quattro rocce e nulla più. (*PN*, 85)

L'incontro porta Leonardo a indagare brevemente sull'ex-ufficiale, interrogando alcune persone del luogo. È significativo notare che anche il ricordo degli altri abitanti del paese è del tutto positivo.<sup>338</sup> Si considerino, per esempio, la reazione e le parole di

---

<sup>338</sup> *PN*, 115: «– Ditemi un po': vi ricordate della venuta dei soldati francesi? / – Quando? / – Nell'aprile del '45. / – Certo che mi ricordo. Era di pomeriggio, non arrivavano mai. Son dovuti andarli a chiamare, sono partiti con una barca. / – Li aveva già chiamati un aereo in avaria che era atterrato nel greto del Roia. / – Non sottilizziamo, – disse Leonardo. / – Ma che vuoi sapere? / – Se avete conosciuto l'ufficiale che guidava le truppe che sono salite ad Argela. / – Era giovane. Guidava i senegalesi che andavano in fila indiana. / – Avevano un passo dondolante, zaino sulla testa. / – E voi che facevate? / – Si rideva. Aspettate, disse l'ufficiale, domani si che riderete. E organizzò dei giochi. / – Puerili. / – Corse in bicicletta. Vinse il senegalese che tagliò le curve, salendo per i muri con la bicicletta in spalla. Visto che si era in democrazia fummo noi a decidere di non squalificarlo. / – L'ufficiale era indeciso. / – Aveva altre gatte da pelare. Proteggeva tutti, arrestava i facinorosi. Distribuiva zucchero, caffè, farina bianca.

Medoro alla domanda di Leonardo: «– E com’era quell’ufficiale? / Medoro buttò le braccia avanti e fece un gesto come a dire: grandioso. – Era un tipo, era un tipo... Voleva la giustizia e l’ordine, non voleva vendette» (*PN*, 139).

Dalle pagine di *PN* emerge davvero un ritratto grandioso di questo ex-ufficiale francese, figura inventata. Biamonti si preoccupa, inoltre, di attribuirgli qualità che sembrerebbero risibili, ma che hanno invece una grande importanza da un punto di vista umano.<sup>339</sup>

Corbières decide di venire ad Argela per morirvi, poiché ricorda l’entusiasmo che il suo arrivo aveva suscitato nel paese nel ’45, quando era stato accolto come un liberatore. Ritrovare quel paese si accompagna alla speranza del personaggio di ritrovare, almeno nel ricordo, un’atmosfera simile e di lenire così quel senso di colpa che porta con sé. Biamonti dice, infatti, che Corbières ha poi combattuto con Alain in Algeria: «– C’è troppo orgoglio in Corbières, – lei disse sottovoce per la strada. – Era capitano in Algeria e mio marito era di leva. Era troppo giovane. Molti della sua età vogliono dimenticare. Si sono messi ad amare paesi lontani; altri, come Alain, se possono, vivono in Toscana, in Liguria, in Andalusia. Una sorta di diaspora per senso di colpa» (*PN*, 92).

A questo proposito vanno ricordate le parole dette da Biamonti in un’intervista del 1999:

Ho tanti amici francesi che hanno in orrore il loro paese in quanto è stato colonialista, perché ha ucciso gli arabi e così via. C’è una specie di diaspora in Francia a causa di questi sensi di colpa, ma loro non sanno di che colpe grondiamo noi. Idealizzano l’Italia, vengono a vivere qui e poi rimangono delusi perché vedono che anche l’Italia non corrisponde al loro sogno. Ognuno cerca altrove il paese dell’innocenza, del sogno della natura. Mi commuovono e un po’ mi diverto a descriverli.<sup>340</sup>

---

Faceva la corte alle ragazze. / – Un amore? – chiese Leonardo. / – Più di uno. Ma perché ci porti così indietro nel tempo? Non è ora di finirla con queste storie del passato?».

<sup>339</sup> Cfr. *PN*, 141: «– Avevo dimenticato. / – L’ultima mula di Argela! / – Quando sono venuto io, ne ho contate una trentina. / – Molti le tenevano nascoste per paura di una requisizione. Ne erano già morte troppe sul fronte, povere mule! / – Noi non le requisivamo. Anzi, volevamo passar loro il foraggio».

<sup>340</sup> *Bia. int. Re* (1998: 29). Cfr. anche *Bia. int. Boni* (1998: 96): «Sì, c’è questa sua [di Veronique] carnalità unita una profonda fedeltà nei confronti del marito: un uomo ferito dalla guerra d’Algeria, attanagliato dai sensi di colpa. Così era Philippe Renard, un poeta francese ora morta... ma anche tanti altri, che avevano scelto come patria di adozione la Toscana oppure la Spagna e provavano quasi orrore

Corbières rimarrà, infatti, deluso da Argela – così come lo aveva messo in guardia Leonardo – e alla fine deciderà di rientrare in Francia, dove chiederà che le sue ceneri siano disperse. Resta il fatto che agli occhi di Biamonti Corbières è un personaggio positivo, eroico. Come ha scritto Fenzi, la vicenda di Corbières, nelle pagine di Biamonti, è:

l'esemplare trascrizione di tutto quello che la Francia vale e significa per la sua terra, i suoi personaggi e infine per lui stesso, e come tale valore duri oltre il suo stesso tramonto, nella forma dell'unico sogno che riesca ancora a custodire un ideale etico di vita: quell'ideale un po' "vecchia Francia", un po' militaresco, sempre sul filo di una lieve retorica, che Biamonti ama e che il vecchio ufficiale impersona così bene.<sup>341</sup>

Biamonti, da un lato, dà dunque corpo nei suoi libri a questo grande mito della Francia, quale orizzonte di *civilisation* culturale, etica e politica; dall'altro lato, ne mette in evidenza il tramonto e l'inattualità dettata dai cambiamenti che hanno coinvolto la Liguria, la Francia e, più in generale, l'Europa. Già la vicenda di Corbières e la sua morte costituiscono un'efficace *mise en abîme* di un cambio di prospettiva, estremamente doloroso, che trova esplicitazione in vari passi dei romanzi.

In *VL* Vari riflette così sul mestiere di passeur e su quanto sia ancora nobile condurre le persone in Francia:

Portare gente in Francia gli sembrava un compito nobile. Poi s'era accorto che la Francia che amava era morta da molti anni. Ma questo non lo disse. Mai parlar male della Francia: era uno dei suoi principi. Intere generazioni di Luvaira e di Aurno erano andate a togliersi la fame, fame e tante altre cose, sul porto di Marsiglia. Scaricatori di bastimenti, camallavano nel mistral. (*VL*, 89)

In *PN*, il romanzo biamontiano che meglio affronta queste problematiche, Leonardo confessa di non saper più se la Francia sia ancora un richiamo.<sup>342</sup> Al contempo, è

---

per aver partecipato a tanta crudeltà ed erano spesso accompagnati da donne che li capivano e facevano loro in un certo senso da madri, pur mantenendo tutte le loro seduzioni muliebri».

<sup>341</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., p. 74.

<sup>342</sup> *PN*, 30: «– La Francia è sempre un richiamo, non c'è che una Francia al mondo. / – Mah! Non so più. / I sogni erano al tramonto, anche quello della ragione. / – Quando andavo a lavorare in Francia, mio caro Leonardo, mi chiamavano signore».



interessante in questo contesto uno dei dialoghi tra Leonardo e Alain su cui si apre il libro. Se Leonardo dice che la Francia è ancora viva (ma l'uso del condizionale rivela la sua titubanza: «– Direi che anche la Francia è viva»), Alain è di tutt'altro avviso: «– Vuol che le dica quello che penso? In tutta sincerità? Ogni tanto qualcuno prende la Francia tra le braccia, la mostra al mondo facendo credere che è viva, invece è morta» (PN, 9).

Per quanto riguarda questa citazione, nel 1994, in un articolo intitolato *Al largo dove tutto è attesa*, Biamonti disse, parlando di *Attesa sul mare*: «Nel primo, nel secondo e nel terzo ufficiale ho voluto sintetizzare vari tipi europei: un francese orgoglioso e decaduto (diceva Malraux: De Gaulle ha preso la Francia tra le braccia, l'ha mostrata al mondo, facendo creder ch'era viva, invece essa era morta) [...]».<sup>343</sup>

L'idea di una Francia morente è sottesa anche nell'evocazione dell'agonia e della morte del presidente François Mitterrand, che torna in diversi passi di *PN*:

- Ieri si parlava della Francia. Lo sa che il presidente muore?
- Lo so e me ne dispiace.
- È roso dal male, si aggira come un'ombra tra le ombre. Muore insieme al millennio. Lei pensa che abbia amato la Francia?
- Come posso saperlo? Mi fa pensare a una vecchia quercia con la souplesse di un salice.
- In qualche modo ci rappresenta bene. Credo che in fondo l'umanità sia diventata nichilista, ma lui sorvola, fa finta di non accorgersene.
- Forse non se n'è accorto, aggrappato com'è al suo ruolo. Dà di sé una bella rappresentazione, come se potesse contare su un lunghissimo destino.
- Nello stesso tempo tratta con la morte, vorrebbe sapere quali sono le forze che stanno dietro la tomba, dietro la lapide.
- Pensa che con la morte occorre trattare?

---

<sup>343</sup> *Bia. scr.* (1994d: 27). Parole simili si leggono in *Bia. int.* Lepri (1994). Come spiegano i curatori del volume *SP* (27-28): «Si tratta della citazione molto libera di un discorso di A. Malraux, *Discours sur l'indépendance nationale*, pronunciato il 23 novembre 1975 alla Salle des Horticulteurs dell'Istituto Charles de Gaulle di Parigi, successivamente pubblicato in "Espoir", 13, 1975: "La France se croyait vivante alors qu'elle était morte, criait le désastre: c'est à cette terrible conscience, qui unissait les Français pour la première fois depuis si longtemps, qu'il a parlé, répondu. Sa France n'était pas une image d'Épinal, et c'est en perdant leur propre France que tous avaient découvert qu'elle ne l'était pas plus. Il a parlé avec la force de celui qui dit ce que tout le monde sait, quand tout le monde le tait, il a dit à la patrie la formule la plus simple de l'amour: tu m'es nécessaire"».

– Per uno come lui è naturale. Ha patteggiato tutta la vita, – disse il professore. E tirò fuori le sigarette, ne diede una alla moglie, gliela accese. Il lampo dell'accendino si confuse coi colori svanenti. Offrì anche a Leonardo. (*PN*, 15-16)<sup>344</sup>

Mitterrand fu una persona a cui andava la simpatia e l'ammirazione di Biamonti, che, in un'intervista del 1998, lo ritrasse come un uomo capace di assumersi delle responsabilità, «libero pensatore, massone e nello stesso tempo cristiano», una figura che, agli occhi dello scrittore, rappresentava bene «l'ambiguità, la tolleranza e la duttilità dell'uomo europeo».<sup>345</sup>

Per questa ragione la malattia e la morte del presidente Mitterrand diventano l'emblema di un'Europa che «giunge al colmo della diplomazia e della dolcezza e nello stesso tempo è segnata da un esito inevitabile di fine millennio».<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> E poi *PN*, 76-77: «– Dove eravamo? – disse un po' confusa. Poi prese un'aria serena, toccata dal solito gelo. – Eravamo a Mitterrand morente. / – Adesso è morto, adesso basta, – disse il professore, / – Adesso è l'eternità che lo lavora per sempre. “Tel qu'en lui-même l'éternité le change”, – citò. / – Mi ha commosso, – lei disse. E manteneva, parlando, l'aria marmorea. – Quel fronteggiare il dolore, la comparsa di una figlia... era bella come una sfinge, la portava in Egitto... il cane che seguiva il funerale, il ritorno al suo paese nella carrozza funebre. / Leonardo la guardava, pensando ch'era competente della morte, dei trapassi. / – Che regia! – disse. – Ha tenuto in mano la sua vita sino alle soglie di un altro mondo, ha rivelato un passato non glorioso, nel tentativo tutto francese di gettar luce prima di sparire. / – È vero, – disse il professore, – le rivelazioni le ha sollecitate. Ma non si può riscattare tutto. Ci sarà sempre una linea di demarcazione. / – Per me ha tentato di chiarire... La sua sfida l'ha lanciata. / – Certo, non era un cacciatore di farfalle dorate, anche se qualche favola l'ha raccontata. / – Poteva morire dolcemente. Invece... / – Invece che cosa? / – È meglio che non parli più. Non riesco a capire. Ha voluto veramente lanciare una sfida, o levigare e attutire? Non si può capire il pensiero di un uomo che s'approssima a certe soglie. Vuole chiudere armoniosamente? O lasciare tutto nell'incompiutezza, troncato, per così dire? / – Dicevi bene, prima. Poteva andarsene dolcemente, con l'aiuto di molta morfina. Ma ci sono dei doveri. / – Farà luce il destino».

<sup>345</sup> *Bia. int.* Re (1998: 32): «Mitterrand è stato un uomo che ha cercato di signoreggiare sia la vita che la morte, si è assunto delle responsabilità. È passato attraverso molte delle traversie del secolo, da *vichyste* a resistente; libero pensatore, massone e nello stesso tempo cristiano. Cerca il colloquio con Guitton, tratta anche con la morte. Mi piacciono le sue ambiguità, la sua ambivalenza. Ama la moglie, ma nello stesso tempo ama l'amante, ama i figli avuti da una e dall'altra. E un personaggio che, secondo me, rappresenta bene l'ambiguità, la tolleranza e la duttilità dell'uomo europeo. Poi ha amori letterari che vanno da Chardonne alla sinistra, ama gli scrittori di estrema destra ma anche quelli di sinistra, quello che conta per lui è lo stile, il bilancio, la meditazione. È un gigante se lo confrontiamo a quel parrucchiere per signora che è Clinton, no? Mi piace Mitterrand, mi piaceva insomma. Lo preferisco a Jospin, così duro, giansenista, ugonotto».

<sup>346</sup> *Bia. scr.* (1998a: 97): «Ho guardato questi popoli della notte e della fame, in contrapposizione ai francesi e agli italiani di media e alta cultura, che sembrano vivere in un salotto sull'abisso. E lì mi è parso che l'agonia di Mitterrand, che tratta con la morte e che vorrebbe venire a patti con essa, sia l'immagine emblematica di un'Europa che giunge al colmo della diplomazia e della dolcezza e nello stesso tempo è segnata da un esito inevitabile di fine millennio».

Se da un lato vi è dunque la consapevolezza del debito nei confronti della Francia, dall'altro lato Biamonti non può che metterne in evidenza la crisi. Si tratta del tramonto di un ideale sia etico-politico sia letterario. Non a caso in un'occasione Biamonti disse di non riconoscersi più nella moderna letteratura francese:

I have a relationship with France that goes back a long way; with the Surrealist poets, Symbolism and Existentialism.

But now, the great France appears to be dead. Also the semiological-structuralist game predominates there, which itself a great taste for death, the conviction that civilization has reached its zenith. That is why it has a tragic air. But behind a large part of French literature today we find the sterile use of little structuralist games. The modern conception of art and poetry begins with Baudelaire and goes up to René Char, a model writer who knew how to fuse the great intimist feeling with a civil and cosmic passion. We feel ourselves to be the orphans of France, or bereft of France, of a culture that was the only civilization of the spirit. I hope that French literature will once again forge *words* on pain and human suffering as before. Although they might appear light and crystalline, they were nonetheless impregnated with the fundamental pain of life, in Baudelaire as well as in the Symbolists and the Surrealist. Now the French translate a lot. Let us hope that from this will spring a new impulse for its own literature.<sup>347</sup>

Il mito della Francia, benché evocato nel suo lento morire, non perde tuttavia efficacia e forza a livello narrativo, dal momento che quello francese rimane un orizzonte privilegiato, attraverso cui confrontarsi, nella dialettica passato-presente, con l'evolversi del mondo contemporaneo e con le trasformazioni che questo comporta su vari livelli. Al contempo, benché il mito sia al tramonto, l'ammirazione verso il paese che ha saputo suscitargli in passato rimane centrale per Biamonti, scrittore e uomo, tanto che emerge, a volte improvvisamente, in contesti né narrativi né letterari. Per esempio, quanto l'autore dichiarò nel 1998 sugli incendi verificatesi nella zona del confine, appare come un'ulteriore professione di francofilia civile:

Io vivo in Vallecrosia, sul confine, e la mia fortuna è che i francesi intervengono sempre, anche quando i fuochi sono italiani. E sa perché? Perché temono che le fiamme invadano i loro boschi, quindi accorrono a spegnere anche i nostri, quando bruciano. Fanno

---

<sup>347</sup> *Bia. int.* Guglielmi (1995: 110).

prevenzione, loro. Nelle aree delle grandi foreste hanno un servizio permanente di monitoraggio, e un aereo sempre pronto ad intervenire. Se accendi un fuoco in un bosco, subito ti arriva sulla testa un elicottero, e con l'altoparlante ti impongono di spegnere immediatamente. Temono il Mistral, che soffia a cento all'ora, secco, e spinge in avanti le fiamme... Sanno che gli incendiari approfittano dei giorni del Mistral, e stanno in guardia. Ma, vede, i francesi lo vogliono salvare, il loro paesaggio.<sup>348</sup>

Da quanto detto in questo capitolo e in quello precedente, la mitizzazione della Francia si sviluppa attraverso modalità non dissimili da quelle della "civiltà dell'ulivo". Anche in questo caso, vi è, come punto di partenza, un mito collettivo fortemente radicato alla storia e al territorio dell'entroterra ponentino, che Biamonti eredita e condivide. Si tratta di un mito dai chiari caratteri politici, come ha messo bene in evidenza Fenzi, che si basa sulle speranze e le possibilità economiche che la Francia ha offerto tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra alle popolazioni del Ponente ligure. Biamonti dà voce a questo mito, rielaborandolo sulla scorta di una devozione intellettuale e letteraria verso la cultura francese, e attribuendogli una portata più ampia. La Francia non è stata, infatti, solo un modello di *civilisation* politica, ma ha impersonato una vera e propria "civiltà dello spirito". Come disse Biamonti, i francesi hanno insegnato a ricercare una visione del mondo: «Quand'ero ragazzo la Francia rappresentava la sola civiltà dello spirito. Mi piacerebbe vivere su un altipiano di Provenza o sulle coste dell'Atlantico. Come si fa a non avere simpatia per i francesi? Ci hanno insegnato a cercare una visione del mondo».<sup>349</sup>

Questa "civiltà dello spirito" aveva saputo esprimere e conciliare insieme due forze fondamentali dell'esperienza umana: il razionalismo e l'intimismo. Grazie a questo binomio, la Francia ha avuto per lungo tempo il ruolo di guida della società occidentale, a cui, secondo Biamonti, ha oggi rinunciato:

*La morte della Francia è simbolo della fine dell'occidente?*

Sì. La Francia rinuncia al ruolo di guida della società occidentale, si ripiega su se stessa. La cultura francese oscillava tra il razionalismo e intimismo, ma le due forze si sono come esaurite: sia il sogno del razionalismo che spiega il mondo, sia quello dell'intimismo,

---

<sup>348</sup> *Bia. int.* Giovana (1998).

<sup>349</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 16).

dell'interiorità protetta. L'uomo si orienta con residui di una cultura morente e il nuovo, non si sa come sarà, sinora è mimetico, selvaggio, profondamente inumano.<sup>350</sup>

Per concludere, occorre chiedersi quale sia allora il rapporto, all'interno della mitologia biamontiana, tra la "civiltà dell'ulivo" e la "civiltà dello spirito". Si tratta di un rapporto ambiguo, che assume caratteri differenti a seconda delle varie componenti dei miti messe a confronto. In una prospettiva puramente storica, non può che esservi contrapposizione: da un lato vi è l'entroterra povero e marginale del Ponente ligure, che il giovane Stato italiano non ha saputo coinvolgere in un processo di sviluppo e che ha lasciato schiavo di sé stesso in una totale arretratezza; dall'altro lato vi è, invece, lo Stato francese, a cui, in particolare dall'Ottocento, le popolazioni dell'estrema propaggine ligure hanno guardato come pressoché unica possibilità di riscatto della propria misera condizione. È la Francia, nazione moderna e dei diritti civili, e non l'Italia, che ha sfamato, dice Biamonti, generazioni di avrigaschi, di luvairaschi, di argelesi, che ha garantito per prima quella dignità economica e giuridica fino allora negata alle popolazioni della Liguria più marginale.

Tuttavia, se si pone l'accento sul significato "naturale" dei miti, sulla loro intenzione di rinviare a un modello esistenziale di civiltà, l'opposizione tra le parti viene meno. Il mito politico della Francia agli occhi di Biamonti, come emerge chiaramente dai romanzi, è ormai al tramonto o già definitivamente fallito. Ciononostante, quei valori di razionalità e d'intimità, che la Francia ha saputo impersonare così bene durante un certo periodo, rimangono, anche dopo il fallimento storico, punti di riferimento imprescindibili alla riflessione sull'uomo. Essi torneranno, difatti, in forme non troppo diverse, nella speculazione sulla civiltà mediterranea, in pieno accordo con i valori della "civiltà dell'ulivo".

---

<sup>350</sup> *Bia. int.* Viale (1998a).



### 2.3. LA PROVENZA D'ANTAN

Nel suo studio *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, Enrico Fenzi, dopo aver illustrato il mito della Francia, aggiunge «un'ultima indispensabile osservazione»:

Il mito della Francia si nutre di ragioni che per comodità potremmo dire sociali ed economiche (i rapporti delle comunità di confine con i porti francesi), di ragioni culturali e politiche (la Francia come modello di *civilisation*, da una parte, e il *rattachement* dall'altra) ed infine di ragioni più comprensive, più profonde, che in qualche modo avvolgono e compenetrano le prime due. Se Biamonti riesce a dare tanta immediata concretezza esistenziale a quel mito, è perché egli sente ancora operante un antico sostrato, una comune origine occitana che unisce quell'estrema porzione della Liguria alla Provenza.<sup>351</sup>

Fenzi prosegue discutendo il valore evocativo e archetipico della lingua occitana e conclude dicendo che «dentro il mito della Francia c'è il mito della Provenza, e nel mito della Provenza quello della sua lingua che ha valicato il tempo e la storia per risuonare in assoluta semplicità e purezza come l'eterna lingua dell'anima, di qua e di là del confine».<sup>352</sup>

Le conclusioni del critico sono in parte condivisibili; tuttavia, il mito della Provenza merita di essere maggiormente approfondito in modo da evidenziarne l'autonomia. Nel binomio evocato da Fenzi, su cui si costruisce il mito francese – tra una parte «morale», radicata nell'entroterra ligure, e una parte civile, radicata in Francia – il mondo tradizionale della Provenza di lingua occitana, pur costituendo un “altrove” francese, dovrebbe essere assimilato alla parte ligure. Se è vero, infatti, che tanto il mito della Francia quanto quello della Provenza aiutano a comprendere la tensione percepibile nei romanzi verso l’“altrove” occidentale, non va dimenticato che tali miti si giocano su piani diversi, compenetranti ma pur sempre distinti.

Il mito della Provenza non presuppone una contrapposizione con l'entroterra ponentino, poiché si basa su un'equivalenza tra le due realtà: nega l'esistenza di un confine culturale attraverso il recupero di un'ancestrale origine comune tra i mondi

---

<sup>351</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 74-75.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 75.

tradizionali di due regioni limitrofe. Questa antica comunanza, di cui ancora oggi per Biamonti si possono intravedere i segni, è il punto di partenza per ribadire l'esistenza, se vogliamo, di un "uomo provenzale", che ingloba anche l'uomo ligure dell'estremo Ponente. Ciò che Biamonti esprime, dunque, è un mito di appartenenza, costruito partendo da dati storico-antropologici e poi sviluppato in direzione esistenziale attraverso il filtro poetico e letterario. Per queste ragioni, il mito della Provenza non va inserito nella nostra prospettiva all'interno del mito della Francia o di quello della "civiltà dello spirito", con i quali è comunque in dialogo; è piuttosto espressione particolare della "civiltà dell'ulivo", analizzata tenendo in considerazione il legame tra due regioni, Ponente ligure e Provenza, che Biamonti sente particolarmente affini.

Esiste, infatti, per lo scrittore una comunanza tra il mondo tradizionale ligure e quello provenzale che va oltre la presenza del confine.<sup>353</sup> Tale comunanza risente di un paesaggio che di qua e di là della frontiera presenta caratteri simili. Per esempio, per quanto riguarda la luce, Biamonti disse: «In realtà, la frontiera geografico-politica con la Francia è pressoché inesistente. È solo un viaggio verso un'altra cultura, che assomiglia molto alla nostra; un espatrio verso la luce occitanica, che poi è anche la luce che viene da Cézanne».<sup>354</sup> In un'altra occasione, descrivendo Dolceacqua, paese nell'entroterra di Ventimiglia, lo scrittore non esitò a parlare di «un cielo che è già di Provenza».<sup>355</sup>

L'affinità tra le due regioni è poi strettamente legata alle attività tradizionali dei territori, quali l'olivicoltura e la viticoltura *in primis*, ma anche, per esempio, la raccolta della lavanda. Si è già avuto modo di soffermarsi su questi temi, mettendo in evidenza l'importante mediazione svolta dall'immagine che alcuni scrittori amati dall'autore di San Biagio della Cima hanno dato della Provenza. Basti ricordare il ruolo di Jean Giono, dai cui testi è tratta l'espressione "civiltà dell'ulivo".<sup>356</sup>

Il mito della Provenza presenta però due aspetti del tutto peculiari, che occorre di conseguenza analizzare: l'uso della lingua provenzale e l'immagine del mondo

---

<sup>353</sup> Cfr. *Bia. int.* Panzeri (1998a): «Il nostro non è un vero confine, noi non abbiamo il dramma che ha il confine orientale. Non c'è una Tirana di là, né c'è stata una guerra; c'è un'affinità tra le popolazioni liguri e provenzali».

<sup>354</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32).

<sup>355</sup> *Bia. scr.* (2001d): «Le terrazze della collina, anzi delle colline, non finivano mai di salire, ora più ampie ora più strette, a volte distese a golfo, a volte acuminate. È un'ascesa fatta di ulivi e vigne, mescolata a un cielo che è già di Provenza. / Sotto quel cielo che lo ravviva, il paese ha un tono antico, un velo, una polvere di secoli, Bisogna andare cauti nel toccarlo. Basta uno squarcio ed è finita».

<sup>356</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 1.3., p. 117.



pastorale. Tali aspetti emergono in modo chiaro, nella loro significazione mitica e nella loro connessione, già dal primo romanzo dello scrittore, *AA*. Si pensi, d'altronde, che lo stesso titolo del libro presenta un provenzalismo, *avrigue*.<sup>357</sup> All'interno del romanzo, il mito prende corpo soprattutto attraverso gli incontri del protagonista Gregorio con un pastore che parla in provenzale. Così è descritto il primo e memorabile incontro tra i due personaggi:

Nubi... gli parvero nubi le pecore di un gregge a cui si avvicinava, e sacri i gesti con cui un pastore incappellato d'azzurro tratteneva il cane.

Guardarono entrambi incuriositi, pastore e cane. Lo fissavano con occhi tristi, occhi di colleghi, di habitués delle solitudini sulle cime che il vento tocca da mane a sera.

Poi, dopo un saluto, il pastore domandò da dove veniva («d'ounte venés?») e se c'era erba laggiù negli uliveti, «dins lou terrain oundado».

Parlava provenzale quel pastore.

Sì, laggiù nelle terrazze, disse Gregorio, c'era ancora tanta di quell'erba, tutta l'erba che voleva.

Quell'uomo quasi vecchio e quasi sacro spiegò che aveva camminato tutta la notte per abbassarsi, per fuggire l'aria di neve (l'auro de nèu), nemica a chi aveva tutti i suoi beni in sangue, in sangue di dio.

Parlava provenzale in una strana cantilena, con la cadenza delle alpi marittime: a toni alti come singhiozzi seguivano suoni in calando e strascicati, dolcezze da berceuse.

Guardò con tristezza un drappello di capre fuori del gregge e già sul crinale: cimavano ginestre spinescenti e torcevano il muso nell'inghiottire. Si dolse dell'erba lì intorno tutta dura e secca. Non erano venute le nubi dall'alto mare (dis auti mar) in autunno, e adesso s'entrava il gelo all'arsura.

Gregorio lo invitò a scendere negli ulivi, che tanto erano abbandonati: danno non ne poteva fare. Ma il pastore negò con la mano. I contadini non amavano «lou pastre», aggiunse. Al pastore, a «lou pastre», disse rassegnato, erano destinati solo pietrischi e terreni magri, o quelli rocciosi sul mare, ove cresceva un'erba dura come spago e cespugli che nessuna bestia gradiva.

Che strana cantilena. A toni squillanti seguivano toni più bassi e più lunghi. Si capiva a malapena. Ma a chi parlava? agli angeli o a se stesso sembrava parlare quell'uomo.

Aveva a tracolla bisaccia e bastone, e di colpo sfilò il bastone per andarsene.

---

<sup>357</sup> Su cui si veda *Prima parte*, § 1.1., pp. 44-45.

Andava lento ma sicuro come gli antichi portatori, di sale, e forse per lo stesso loro sentiero. Era seguito e preceduto da capre e pecore a frotte. Andava lento, ma andava, in mezzo a tutto quel sangue di dio la cui vita si muove. Sparì fino alla cintola oltre il crinale, poi fino alle spalle, poi tutto quanto. S'inforrava dall'altra parte, nei gerbidi rocciosi, nelle macchie di lentischi. (AA, 52-54)

Successivamente, Gregorio ricerca il pastore, senza trovarlo.<sup>358</sup> Lo rincontrerà, invece, per caso, verso la fine del romanzo.<sup>359</sup>

In tutte le scene, la figura del pastore è avvolta da un'aria di sacralità, esplicitamente dichiarata: «quell'uomo quasi vecchio e quasi sacro» e poi ancora «Ma a chi parlava? agli angeli o a se stesso sembrava parlare quell'uomo». Tanto la descrizione delle scene quanto i dialoghi sono inseriti in un contesto alto, ieratico,<sup>360</sup> a cui l'uso della lingua provenzale dà un contributo essenziale, rimandando a un orizzonte antico e primordiale. L'episodio del pastore trovò l'approvazione esplicita di Italo Calvino, che nella lettera a Biamonti del 1981 scriveva: «Suggestiva l'apparizione del pastore provenzale per il

---

<sup>358</sup> AA, 93: «Prima di andar giù per i greppi guardò se vedeva il pastore. Le mattinate di gelo avevano certamente bruciato i colli più alti. Doveva essere sceso. Gli sarebbe piaciuto sentirlo ancora una volta parlare provenzale. Ma non si vedeva nessuno nei dintorni: solo crinali e massi incastonati in un cielo secco, solo aria tremula nel “desert de la bluiour”».

<sup>359</sup> AA, 114-117: «Nei pressi dell'Annunciata la brezza si fece più tesa. / E in quell'aria trovarono il pastore su un greppo sopra il sentiero. V'era un tempo superbo, egli disse, come di primavera. Loro non la sentivano nell'aria? Dell'inverno non rimaneva più niente. / – E se quest'aria fosse un altro annuncio di neve? Troppa aria a mezzogiorno. / – No, nauchié! Es lou canto-bruno que adus lou vènt mistral e s'esperde dins li coli. / Canto-bruno quel fruscio faticoso? / Il pastore non rispose. / Stava in piedi, appena sopra il sentiero, una mano aggrappata al bastone appeso alla spalla, dormiglioso e tranquillaccio come certi mari: era la sua ora di riposo, di lui e del suo gregge che non tinniva e del suo cane. / Ma quando lo salutarono per andarsene egli scese con un solo passo falcato sul sentiero a stringere le mani. / – Pregatz per nos, – ritmò, – que Dieu nos faga bons crestians e que nos aduga, nos, pastre, nauchié e gent de mas, a bona fin. / Ad un suo cenno il cane fece partire il gregge di pecore. / Si scansarono per lasciarlo passare. Poi passarono in ordine sparso le capre, la pupilla rettangolare. Alcune avevano la barba, altre i pendagli. Due ritardatarie andavano come il vento. Il pastore le seguì con passo ondulato e trasognato: batteva sui calcagni anche in salita. In un attimo sfociò col suo gregge nel sole dell'altro serro. / Il canto-bruno, l'aspro fruscio che precede il mistral, s'andava estendendo. / – O hanno fretta o sonnecciano, non si riesce mai a parlare coi pastori. / – Ti ha chiamato nocchiere, ed è stato solenne, – disse Edoardo sorridendo. – Sarà anche lui di partenza. / – È già tempo? / – Alpeggia con calma, in diverse tappe. / – Pregatz... pregate... – Gregorio ripeté assorto. / – È un antico saluto. [...] / Gregorio si volse a guardare i monti verso cui andava il pastore, dopo il grande pastorale commiato: monti a non finire, grigio chiaro e grigio perla come i vicini monti di Francia».

<sup>360</sup> Giuseppe Conte parlò di «ierofanie» per le scene del pastore (*Donne provate dalla violenza e ragazzi sulla via della droga*, in «Avanti!», 18 febbraio 1983, p. 9).

corto circuito nel tempo che provoca con le immagini del presente».<sup>361</sup> Lo stesso Biamonti dichiarò in un'intervista del 1994: «Anche questo far parlare il provenzale, come aveva capito Calvino, dà autorevolezza alle parole in forza della loro antichità»,<sup>362</sup> e poi ancora in un'altra intervista del 1998:

Il provenzale, come dice Montale, è “un’acre verdezza”.<sup>363</sup> Sembra discendere direttamente da una realtà arcaica. È una lingua ritmica, non melodiosa; ha una sua forza espressiva consonantica, le parole secche e aspre. Mi piace molto. Mi piace utilizzarla inserendola in un contesto drammatico, alto, religioso, ieratico, non vernacolare. Però va adoperata con parsimonia, perché non ci si può isolare in un contesto linguistico che separi dal resto dell’umanità. Ormai è diventato un dialetto l’italiano, se ancora ci dividiamo...<sup>364</sup>

Vale la pena di chiedersi subito quale sia il provenzale usato da Biamonti e in che modo avvenga la costruzione delle battute in *AA*. Innanzitutto, occorre dire che l’uso di questa lingua compare in una fase tarda del processo di elaborazione romanzesca. Nel testo di *RG* stabilito da Simona Morando, prima stesura, poi interamente rivista, di *AA*, a cui Biamonti lavorò verosimilmente, come suggerisce la curatrice, tra il 1970 e il 1977-78,<sup>365</sup> gli incontri con il pastore si leggono nei testi preparatori (TP2), posti in appendice all’edizione. Ciò che colpisce è l’assenza di riferimenti al provenzale: il pastore, seppure «con una tale cantilena che, sul finire della frase, le parole si perdevano» (*RG*, 272), parla italiano e non è ancora la figura sacrale che i lettori di Biamonti scopriranno nel 1983. È, dunque, alla fase di riscrittura di *RG* che risale la decisione di utilizzare il provenzale; una scelta influenzata senza dubbio dalla lettura e dalla riflessione su un libro specifico. Nella biblioteca dell’autore si trova uno studio di Sully-André Peyre su

---

<sup>361</sup> *Bia. lett.* Calvino (1981a: 1456-1457).

<sup>362</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34).

<sup>363</sup> Cfr. E. Montale *Introduzione a O fiore in to gotto*, in E. Firpo, *O grillo cantadò e altre poesie*, a cura di M. Boselli, E. Giuseppetti, G. e G. Sechi, traduzione dal genovese di G. Sechi, Einaudi, Torino 1982, 2ª edizione, p. 110. Il libro di Firpo, nella prima edizione (1974) della collana, è presente nella biblioteca di Biamonti.

<sup>364</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26). Cfr. anche *Bia. scr.* (1983: 73): «In effetti è, come diceva Portinari, la storia di un viaggio verso il mondo delle madri. L’uso del provenzale e dei dialetti serve per rendere lo spessore del tempo».

<sup>365</sup> Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell’angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (7-8).

Frédéric Mistral del 1974 (la prima edizione è del 1959),<sup>366</sup> segnata da cima a fondo, le cui pagine bianche precedenti il frontespizio presentano delle note e dei rimandi fondamentali:

*pag. 102*

*151 p. Il mare avenue del paradiso.*

*en plen desert: pag. 125*

*bluiour: pag. 191*

~~ounte~~ *ounte pag. 13*

*siblavo: pag. 12*

~~aut che~~ *que noun-sai = altissimo pag. 72*

~~eat~~ *canto-bruno pag. 183*

*languisoun: per melanconia, nostalgia pag. 183*

*riéu: ritano*

*brounzido*

*brounzido: bruciato p. 13*

*lou vènt – vento pag. 13*

*la nèu: la neve pag. 16*

*auro de nèu: vento di neve pag. 17*

Bastano queste annotazioni autoriali a farci capire l'importanza di un libro da cui Biamonti trasse a piene mani le tessere per costruire il dialogo con il pastore. Si segnalano qui di seguito le corrispondenze precise tra il testo biamontiano e i corrispondenti passi di Mistral citati nel libro:

1) Poi, dopo un saluto, il pastore domandò da dove veniva («**d'ounte venès?**») [...] Non erano venute le nubi dall'alto mare (**dis auti mar**) in autunno, e adesso subentrava il gelo all'arsura. (AA, 53)  
– No, **nauchié!** Es lou canto-bruno que adus lou vènt mistral e s'esperde dins li

• Bello Vierge courounado,  
Fasien li femo acantounado,  
**D'ounte venès**, que sias bagnado?  
– Vène **dis auti mar**, ounte se prefoundié  
Un bastimen que me pregavo...  
Franc lou **nauchié** que renegavo,  
Lis ai tóuti sauva... Renegavo moun fiéu!<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> S.-A. Peyre, *Frédéric Mistral*, essai de S.-A. Peyre, bibliographie, illustrations, Seghers, Paris 1974.

coli. [...]

– Pregatz per nos, – ritmò, – que Dieu nos  
faga bons crestians e que nos aduga, nos,  
pastre, **nauchié** e gent de mas, a bona fin.

(AA, 116)

Al di là delle convergenze testuali, leggendo il testo di Mistral, in cui si trova il nocchiere riluttante a pregare la Vergine, nonostante la situazione di estremo pericolo, si può immaginare la suggestione biamontiana.

2) Poi, dopo un saluto, il pastore domandò da dove veniva («d'ouente venés?») e se c'era erba laggiù negli uliveti, «dins lou terrain **oundado**». (AA, 53)

• Car lis **oundado** seculari  
E si tempèsto e sis esglàri  
An bèu mescla li pople, escafa li counfin,  
La terro maire, la Naturo,  
Nourris toujours sa pourtaduro  
Dóu meme la: sa pouusso duro  
Toujour à l'óulivié dounara l'òli fin [...] <sup>368</sup>

Si noti innanzitutto che Biamonti interpreta *oundado* come aggettivo, dal significato “ondoso”, mentre in provenzale, stando al *Tresor dóu Felibrige*,<sup>369</sup> è un sostantivo e significa “onda”. Ciò che più conta è però nuovamente il contesto da cui è tratta la parola. Non sarà, infatti, casuale che il passo sia in fondo una piccola professione di anti-storicismo e un'apologia della Natura, della terra in cui cresce e fruttifica l'olivo.

3) Quell'uomo quasi vecchio e quasi sacro spiegò che aveva camminato tutta la notte per abbassarsi, per fuggire l'aria di neve (l'**auro de nèu**), nemica a chi aveva tutti i

• Ce sont les vèpres de la neige. Et c'est déjà (car tout est préfiguration dans un destin de poète) ce vent de neige (**auro de nèu**) que Mistral suscitera par Marie-

---

<sup>367</sup> *Ivi*, pp. 124-125. Trad.: «O bella Vergine incoronata, / – dicevano le donne, in un angolo – / da dove venite, così bagnata? / – Vengo dall'alto mare, dove si inabissò / un bastimento che mi invocava... / Tranne il nocchiere che rinnegava / – Li ho tutti salvati... – Rinnegava mio Figlio!...» (da *Calendau*).

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 48. Trad.: «Poiché le onde dei secoli, / e le loro tempeste e i loro orrori, / mischiano invano i popoli, / cancellano le frontiere: / la madre terra, la Natura, / nutre sempre i suoi figli / con lo stesso latte; la sua dura mammella / darà sempre all'ulivo l'olio fine» (da *Calendau*).

<sup>369</sup> *Tresor* (s.v. *oundado*).

suoi beni in sangue, in sangue di dio. (AA, 53)

4) I contadini non amavano «**dou pastre**», aggiunse. Al pastore, a «**dou pastre**», disse rassegnato, erano destinati solo pietrischi e terreni magri, [...] (AA, 53)

5) – Pregatz per nos, – ritmò, – que Dieu nos faga bons crestians e que nos aduga, nos, **pastre**, nauchié e **gent de mas**, a bona fin. (AA, 116)

6) Ma non si vedeva nessuno nei dintorni: solo crinali e massi incastonati in un cielo secco, solo aria tremula nel «**desert de la bluiour**». (AA, 93)

Magdeleine, dans *Mirèio*.<sup>370</sup>

- E de ti plour la roco emo  
Plourara sèmpre; e ti lagremo  
Sèmpre, su touto amour de femo  
Coume uno **auro de nèu**, jitaran la  
[blancour!<sup>371</sup>

- [...] **Lou pastre** Alàri  
Estremè soun vasèu; e plan-plan, à l'error,  
Eu s'enanè de la bastido . . .<sup>372</sup>

- Car cantan que pèr vautre, o **pastre e gènt de mas**<sup>373</sup>

- A soun dardai, en plen **desert**,  
Basto qu'un jour elo m'atire!<sup>374</sup>
- E iéu, plegant ma telo,  
Dins **lou desert**.<sup>375</sup>
- La mar, bello plano esmougudo,  
Dóu Paradis es l'avengudo,  
Car la **bluiour** de l'estendudo  
Tout à l'entour se toco emé lou  
[touple amar.<sup>376</sup>

---

<sup>370</sup> S.-A. Peyre, *Frédéric Mistral, cit.*, p. 17.

<sup>371</sup> *Ivi*, p. 24. Trad.: «[...] dei tuoi pianti, la roccia stessa / piangerà sempre; e le tue lacrime, / per sempre, su ogni amore di donna, / come un vento di neve, getteranno il candore!» (da *Mirèio*).

<sup>372</sup> *Ivi*, p. 86. Trad.: «[...] Il pastore Alàri / riprese il vaso; e lentamente, al crepuscolo, / se ne andò dalla casa [...]» (da *Mirèio*).

<sup>373</sup> *Ivi*, pp. 45, 88 e 136. Trad.: «[...] perché noi cantiamo solo per voi, o pastori e abitanti della campagna» (da *Mirèio*).

<sup>374</sup> *Ivi*, pp. 125-126. Trad.: «[...] al suo splendore, in pieno deserto, / possa un giorno condurmi!» (da *Lou Pouèmo dóu Rose*).

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 185. Trad.: «[...] ed io, ripiegando il mio telo, / nel deserto» (da *Mirèio*).

7) – No, nauchié! Es **lou canto-bruno que adus lou vènt** mistral e **s’esperde dins li coli**.

Canto-bruno quel fruscio faticoso? (AA, 116)

- Mai belamen de la cabruno,  
Cant d’amour, èr de **canto-bruno**,  
Pau-à-pau **dins li colo** bruno  
**S’esperdon**, e vèn l’oumbro emé la  
[languisoun].<sup>377</sup>
- N’i’a proun, n’i’a proun, o Madaleno!  
**Lou vènt** que dins lou bos aleno  
**T’adus**, despièi trento an lou perdoun dóu  
E de ti plour la roco emo Segnour [...] <sup>378</sup>

L’espressione *canto-bruno* merita un’attenzione particolare, poiché compare, insieme a *Cieli d’ossidiana* e a *Un angelo oscillava*, sul manoscritto di AA, quale possibile titolo del libro.<sup>379</sup> Il termine provenzale designa innanzitutto uno strumento vinicolo, come si legge nel *Tresor dóu Felibrige* del 1878 di Mistral sotto questa voce (che è segnalata anche nelle varianti *cantabruno* e *cantabremo*): «s.f. Chalumeau, roseau avec lequel on hume le vin dans les tonneaux, v. *calamèu, canoun*; petit flacon allongé avec lequel on prend des échantillons de vin par la bonde de fûts»;<sup>380</sup> al contempo, la (poiché, come *canto*, è femminile in provenzale e non maschile) *canto-bruno* è anche il flauto silvestre, tipico del mondo rurale e soprattutto pastorale, come nella citazione riportata.<sup>381</sup>

Biamonti trae il termine dal passo di Mistral citato da Peyre, ma ne fa l’oggetto nel discorso del pastore di una metafora ardita (Gregorio non riesce a capire, domandando infatti: «Canto-bruno quel fruscio faticoso?») e altamente suggestiva, che, per inciso, basta da sola a dimostrare l’originalità dell’operazione linguistica dell’autore sanbiagino, la quale non consiste in uno sterile assembramento di tessere letterarie. Attraverso un procedimento metonimico, nelle parole del pastore lo strumento musicale

---

<sup>376</sup> *Ivi*, pp. 190-191. Trad.: «Il mare, bella pianura in movimento, / è il viale del Paradiso, / perché il blu della superficie / tutto intorno sfiora l’abisso amaro» (da *Lou Pouèmo dóu Rose*).

<sup>377</sup> *Ivi*, pp. 98 e 183. Trad.: «Ma belati di capra, / canti d’amore, arie di flauti silvestri, / a poco a poco tra le montagne brune / si disperdono, e sopraggiunge l’ombra con la malinconia» (da *Mirèio*).

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 24. Trad.: «Basta, basta, o Maddalena! / il vento, che respira nel bosco, / ti porta, da trent’anni, il perdono del Signore [...]» (da *Mirèio*).

<sup>379</sup> Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell’angelo...*, cit., p. 17.

<sup>380</sup> *Tresor* (s.v. *cantobruno*).

<sup>381</sup> In tale accezione il termine si ritrova anche in altri autori provenzali. Per esempio, M. Girard, *La Crau. Poésies et Légendes Provençales*, Roumanille, Avignon 1894, pp. 32, 33, 36, 43 e 71.

passa a significare il suono dello stesso. Di conseguenza, il fruscio che si sente nell'aria diventa per quell'uomo «vecchio e quasi sacro» «lou canto-bruno», il suono che il «mistral» provoca da lontano. Come un pastore, anche il vento suona il proprio strumento, la cui musica si disperde per i colli e ne precede l'arrivo.

Si consideri che il legame che Biamonti sente tra il suo entroterra e la Provenza lo porta in qualche modo a parlare in tutti i libri di «mistral» – dietro a cui si potrà ormai vedere anche un omaggio al poeta del *Felibrige* – per il Ponente ligure, regione in cui nella realtà il vero *mistral*, che indica un vento specifico della Provenza, non arriva. Per esempio, in *AA* Gregorio pensa «Oh, se avesse potuto restare sino a marzo, quando il mistral sembrava diroccare le terrazze ardenti (*AA*, 109), mentre in *PN* si legge, al proposito, un breve dialogo: «– Può darsi qualche goccia, ma verranno spazzate dal mistral che le spinge. / – C'è il mistral in arrivo? [...] – Se viene il mistral le foglie non si macchiano. / Il mistral spazzava nebbie e muffe, non lasciava allignare nessun male» (*PN*, 174).

In *AM*, invece, Biamonti fa riferimento all'origine del *mistral* («Punto stimato: al largo del golfo di Biscaglia. S'incrociavano nel cielo delle lame: dorate e argentee. Si formava il Mistral: sarebbe arrivato a Tolone prima della nave» *AM*, 41), la quale è legata, in effetti, benché non in maniera esclusiva, a fenomeni anticiclonici che si sviluppano sulle coste atlantiche.<sup>382</sup>

I testi di Mistral, attraverso la mediazione di Sully-André Peyre,<sup>383</sup> non sono fondamentali per Biamonti solo nella costruzione delle battute provenzali del pastore, ma anche per altri aspetti. Per esempio, la stessa memorabile apparizione di questo personaggio («Nubi... gli parvero nubi le pecore di un gregge a cui si avvicinava, e sacri i gesti con cui un pastore incappellato d'azzurro tratteneva il cane» *AA*, 53) risente di

---

<sup>382</sup> Quanto ha scritto, dunque, Giorgio Bertone (*Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 16) su un «Mistral da *legenda* personale che nasce e muore dove vuole l'autore» è vero solo in parte.

<sup>383</sup> Occorre dire che nella biblioteca dell'autore non sono presenti opere di Mistral; il che non esclude in modo categorico altre letture del poeta da parte di Biamonti, ma dà adito al sospetto. Si può qui menzionare il ricordo di A. Cavaglioni, *s.t.*, in «La gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, p. 3: «Nel 1991 ebbi l'opportunità di scrivere per un'importante rivista, "La Nuova Antologia", alcune recensioni di libri di narrativa. Decisi di dedicare la prima a *Vento largo*. / [...] a Biamonti piacque e mi scrisse una lettera assai affettuosa, che sfortunatamente non riesco più a ritrovare; l'estate successiva quella mia recensione mi valse una memorabile lezione su Mistral».



alcuni versi citati nel libro: «Mai dins l'azur tant clar que m'encapello / Aut que noun-sai, à mis iue resplendis / Lou Parangoun de ma Prouvènço bello».<sup>384</sup>

La lettura di questo saggio continuerà ad agire nella memoria dello scrittore per molti anni. In *AM* il racconto della morte del nonno di Edoardo<sup>385</sup> ricalca l'aneddoto raccontato da Peyre sulla morte del poeta del Felibrismo: «Mistral, le jour de sa mort, demanda à sa servante: “Quel jour sommes-nous? – Mercredi”, dit-elle. Et Mistral répondit: “Alors, il sera mercredi toute la journée”».<sup>386</sup>

Delle battute del pastore biamontiano, l'unica che non trova, almeno nel suo nucleo centrale, una corrispondenza nei testi di Mistral è il commiato con cui l'uomo si congeda dal protagonista: «Pregatz per nos, – ritmò, – que Dieu nos faga bons crestians e que nos aduga, nos, pastre, nauchié e gent de mas, a bona fin» (*AA*, 116). Si tratta, dice Gregorio nel testo, di «un antico saluto» (117). In realtà, l'espressione è una formula religiosa tipica di un rituale cataro. Biamonti la trae dal saggio di René Nelli *La philosophie du catharisme* pubblicato nel 1975, che si trova nella sua biblioteca e che presenta molteplici segni di lettura, da cima a fondo. La datazione del libro conferma che lo scrittore lavorò al dialogo con il pastore nella seconda metà degli anni Settanta. Nel suo saggio, Nelli spiega che il rituale, detto *Melhorament* (miglioramento), si svolgeva in questo modo:

Il consistait en trois révérences ou génuflexions et une demande de bénédiction: *Bon crestia (balhats-nos) la benediccion de Dieu et de vos; pregatz per nos!* «Bon chrétien (c'est ainsi que le croyant appelait le Parfait), donnez-nous la bénédiction de Dieu et la vôtre! Priez pour nous!» Le bon chrétien répondait: «*Ajatz-la de Dieu e de nos!*» (Tenez-la (ayez-la) de Dieu et de nous!) Le croyant répétait trois fois sa requête. A la troisième fois il formulait le souhait d'être mené à bonne fin et de devenir bon chrétien. Et le Parfait lui répondait: Que Dieu vous accorde de devenir bon chrétien! (*Que Dieu vos aduga a bona fin e vos faga bon crestian!*)<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> S.-A. Peyre, *Frédéric Mistral, cit.*, p. 72. Trad.: «Ma nell'azzurro così chiaro che mi incappella, / altissima, ai miei occhi risplende / l'immagine della mia bella Provenza».

<sup>385</sup> *AM*, 91: «Gli venne in mente il padre di suo padre, grande lavoratore e accanito conteur. Non rinunciò nemmeno prima di morire (e aveva già avuto i “tre sudori”). “Duà che giorno è oggi?” “Sabato”. “Allora sarà sabato per sempre”».

<sup>386</sup> S.-A. Peyre, *Frédéric Mistral, cit.*, p. 187.

<sup>387</sup> R. Nelli, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII<sup>e</sup> siècle*, Payot, Paris 1975, p. 197.

Al di là di questo rimando, il saggio di Nelli è importante poiché colpì certamente, nel suo discorso sul dualismo eretico, l'attenzione biamontiana. Basti dire che i riferimenti all'eresia bogomila presenti in *AM*, con le loro implicazioni poetiche sulla situazione balcanica di quegli anni, trovano origine in questo saggio del 1975.

Per quanto riguarda nello specifico *AA*, non ha senso pensare il pastore biamontiano come un pastore cataro. È invece chiara l'intenzione di rimandare a un orizzonte arcaico (popolare, rurale e religioso): è una prospettiva che si armonizza perfettamente con la tradizione ottocentesca del Felibrisimo, impersonata da Mistral, la quale, come è noto, guardò, anche da un punto di vista linguistico, al popolo della Provenza, ai contadini, ai pastori, alla «gènt de mas».

Allo stesso tempo, non va dimenticato che la lingua d'oc ha la più antica tradizione letteraria delle lingue volgari, che nel Medioevo la rese illustre in tutta Europa. Biamonti conosceva questa tradizione, tanto nelle sue espressioni antiche quanto in quelle moderne.<sup>388</sup> A questo proposito un libro senza dubbio importante per lo scrittore fu l'antologia curata da René Nelli *La poésie occitane des origines à nos jours*, che forma, insieme alla *Philosophie du catharisme* e al saggio di Peyre su Mistral, un trittico da cui si può partire per capire la conoscenza di Biamonti della lingua provenzale e della sua storia.

In un intervento del 1988, lo scrittore mise in rapporto la poesia di Mario Novaro con l'antica letteratura dei trovatori, approfondendo il legame Liguria-Provenza da una prospettiva letteraria:

Questa tensione verso una civiltà assoluta avvicina Novaro, come dicevo prima, ai grandi poeti provenzali, a una poesia millenaria, fatta di cose, di silenzi, di abissi, che è quasi una sorta di preghiera laica in questa dannazione che è la vita, una specie di rasserenato porto in cui rifugiarsi, un austero approdo. [...]

---

<sup>388</sup> Nella sua biblioteca si trovano i seguenti libri riferibili alla lingua e alla tradizione occitana, antica e moderna: F. Garavini, *La letteratura occitanica moderna*, Sansoni, Firenze 1970; H.-I. Marrou, *Les troubadours*, Éditions de Seuil, Paris 1971; X. De Fourvières, *Lou Pichot Tresor*, Aubanel, Avignon 1975; R. Nelli, *La poésie occitane des origines à nos jours*, Seghers, Paris 1979, 3<sup>e</sup> édition; G. E. Sansone (a cura di), *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, vol. 1, Guanda, Milano 1984; J. Spohn, *Provence*, Éditions J.C. Lattès, s.l. 1990; J.-C. Bouvier e C. Martel (a cura di), *Anthologie des expressions en Provence*, Rivages, Paris-Marseille 1987; C. Vaissiera, *Botanica occitana. La garriga*, I.E.O., Puèglaurenç 1997; e F. J. Temple, *Poëmas. Poèmes*, traduits en occitan par Max Rouquette, Jorn, Montpeyroux 1999.

E certi avvii di Novaro possono ricordare certi avvii di Bernart de Ventadorn, uno dei primi provenzali: avvii ineludibili e assoluti nella loro adamantina trasparenza:

Can la freid'aura venta  
Deves vostre pais  
Vejaire m'es qu'eu senta  
Un ven de Paradis.<sup>389</sup>

E certe sue attonite figure sospese mi hanno sempre ricordato non so più quale poeta occitanico che vede nell'uomo che cammina sulle colline un pastore di un gregge di colline («tot un tropeth de costas», di un gregge che ha al collo una sorta di campanaccio che suona a martello.<sup>390</sup>

Come segnalano i curatori di *Scritti e parlati*,<sup>391</sup> Biamonti legge la poesia di Bernart di Ventadorn nell'antologia curata da René Nelli, nell'edizione del 1980. Si noti, tra l'altro, che «la freid'aura» ricorda «l'aura de nèu» di cui parla il pastore biamontiano. Nel volume di Nelli è presente anche la poesia del poeta moderno Xavier Ravier *Aqueth vielhot*, da cui è tratta la seconda citazione biamontiana.

Aqueth vielhót qu'amia de cap au men [temps de mainatge	Ce vieil homme mène un troupeau vers [mon enfance
Tot un tropeth de cóstas Aus sons cóts quauqu'esquira Dab martheth de printemps.	tout un troupeau de collines, sur leur cou je ne sais quelle cloche à marteau de printemps
Lo solelh ei gahat au cap de son baston Dens las suas mans granas que sarra Aqueth païsatge de lana on me soi adromit.	Le soleil est piqué au bout de son bâton dans ses grosses mains il presse ce paysage de laine où je me suis [endormi. <sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> R. Nelli, *La poésie occitane des origines à nos jours, cit.*, pp. 31-32: «Quand froide bise souffle / De vers votre pays, / Il me semble sentir / Un vent de Paradis».

<sup>390</sup> *Bia. scr.* (1988a: 45).

<sup>391</sup> *Ibidem.*

<sup>392</sup> R. Nelli, *La poésie occitane des origines à nos jours, cit.*, pp. 300-301.

Non sarà un caso che Biamonti citi, come si può vedere, una poesia con chiari riferimenti al mondo pastorale.

Parlando di tradizione antica della poesia occitanica, non si può, infine, non notare che l'operazione biamontiana di introduzione della lingua provenzale in un contesto linguistico italiano ha un grande precedente, ossia il canto ventiseiesimo del *Purgatorio*, in cui Dante fa parlare in provenzale il poeta Arnaut Daniel.<sup>393</sup>

Dalla datazione delle citazioni biamontiane, da quella dei libri presenti nel suo studio e dal loro utilizzo narrativo, è lecito avanzare un'ulteriore considerazione. Al contrario di ciò che forse ci si aspetterebbe, tutti i dati finora a disposizione, che andrebbero integrati attraverso un'analisi dei manoscritti degli anni Cinquanta e Sessanta, lasciano ipotizzare un avvicinamento tardo alla poesia e alla tradizione provenzale da parte di Biamonti, collocabile appunto dalla seconda metà degli anni Settanta. Si tratta di un dato non trascurabile, poiché sono gli anni della profonda revisione di *RG* e sicuramente di una riflessione dell'autore sul proprio stile e sulla propria scrittura.

Prima di proseguire con lo studio sull'uso del provenzale negli altri romanzi, occorre domandarsi se la scelta di Biamonti di far parlare in questa lingua un pastore abbia un fondamento storico. Lo scrittore riteneva, come disse in una delle prime interviste del 1983, che in Liguria vi fosse, da un punto di vista linguistico, una «matrice provenzale»: «Spesso giungono pastori da paesi di lingua provenzale e nella stessa Liguria vi sono ancora paesi, come Olivetta S. Michele, dove la prima lingua è proprio il provenzale».<sup>394</sup> Lo scrittore ribadì il concetto nel 1998, arrivando a dire – senza fondamento – che lo stesso dialetto ligure è «in buona parte derivato dal provenzale»:

Ci sono delle oasi linguistiche provenzali anche nelle nostre colline: Olivetta e Viozene ad esempio. C'erano frequenti e intensi contatti tra i pastori delle Alpi marittime, per cui molti di loro, nell'entroterra ligure, parlavano il provenzale. Molte persona di queste zone sono poi di origine provenzale: quelle più legate al mondo della pastorizia, dell'agricoltura, e anche la gente del mare.

---

<sup>393</sup> *Commedia* (Purg. XXVI, vv. 140-147): «Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puese ni voill a vos cobrire: / jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen la joi qu'esper, denan; / ara vos prec, per aquela valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!».

<sup>394</sup> *Bia. int.* Troiano (1983).

Beh, il ligure è un dialetto in buona parte derivato dal provenzale. Abbiamo le stesse metafore; è anch'esso un dialetto aspro, di gente dura, a contatto con il dolore umano, non c'è compiacimento.<sup>395</sup>

È necessario, a questo punto, fare un distinguo, scindendo, in una prospettiva storica, il discorso sulla transumanza nell'estremo Ponente ligure e quello di tipo linguistico. La zona soprastante a San Biagio della Cima, intorno al passo dell'Annunciata e lungo il crinale che porta a Perinaldo, era davvero un punto di svernamento per i pastori delle Alpi Marittime. Ancora oggi è possibile vedere diversi ovili in pietra, chiamati nel dialetto del luogo *cortì* (dal lat. *cohortem*, tramite *cortilem*, nel significato di "recinto per le pecore"). Recenti ricerche<sup>396</sup> hanno confermato che queste abitazioni in pietra, insieme ai terreni circostanti, erano affittate stagionalmente ai pastori provenienti dalla zona del brigasco, che ha un'antica tradizione pastorale. Non a caso, in *AA* Gregorio incontra il pastore proprio nella zona del passo dell'Annunciata, mentre in *PN* Leonardo ricorda i pastori che scendevano a San Michele, che si trova sopra ad Apricale.<sup>397</sup>

Nell'intervista sopraccitata, così come nei romanzi, Biamonti dà l'impressione che, per quanto sporadici e in netta diminuzione rispetto al passato, gli svernamenti si verificano ancora negli anni Settanta e Ottanta. In realtà, questi movimenti non si protrassero oltre la Seconda Guerra Mondiale. Le motivazioni sono da ricercare sia in alcuni provvedimenti amministrativi risalenti al Ventennio fascista,<sup>398</sup> sia nella

---

<sup>395</sup> *Bia. int. Re* (1998: 27).

<sup>396</sup> Cfr. A. Fortini, *Il paesaggio come archivio: corti, ovini e olivi. Prime esplorazioni di archeologia rurale a San Biagio della Cima (IM)*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016, pp. 133-160; e A. Giacobbe, *Un repertorio di fonti e temi per la storia del paesaggio a S. Biagio della Cima*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo...*, cit., pp. 210-216.

<sup>397</sup> *PN*, 37: «Parlarono di ulivi e gente scomparsa, di soldati dispersi, di campagne riparate e fertili, di pastori che scendevano a San Michele, di foglie come telegrammi portate dal vento dell'alpe, di marine pescose stupende».

<sup>398</sup> I. Calvino, *Liguria* [1973], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, 2<sup>a</sup> edizione, p. 2368: «Il fascismo promosse una campagna contro la capra come danneggiatrice del patrimonio forestale. La milizia forestale fu sguinzagliata sulle montagne col compito di spillare multe ai contadini e ai pastori per ogni capra che scappava a brucare in terreni incolti, anche se brucava piante infestanti. / La pastorizia ligure, raramente bovina, più spesso ovina, e la produzione familiare caprina, sovraccaricate di tasse e taglieggiate da multe, furono rese impossibili. I pastori emigrarono con gli armenti oltre il confine francese. Grandi estensioni d'erba da pascolo vengono perdute

trasformazione del territorio dell'entroterra prossimo alla costa, in cui nel secondo dopoguerra le costruzioni e le serre presero in pochi anni il sopravvento, impedendo il passaggio del bestiame.

Biamonti estende, dunque, temporalmente la transumanza ligure dei pastori (brigaschi o provenzali?) fino agli anni a lui contemporanei, poiché individua in questo fenomeno un elemento centrale del legame antropologico-culturale tra il mondo tradizionale della Liguria di Ponente e quello della Provenza.

Si arriva così alla questione linguistica, decisamente più spinosa. Lo scrittore di San Biagio della Cima dice esplicitamente, come si è visto, che vi sono ancora paesi liguri, come Olivetta San Michele, in cui la prima lingua è il provenzale. Biamonti fa propria qui l'ipotesi che l'olivettese e – si aggiungerà – il dialetto brigasco siano da considerare varietà di tipo occitano e non di ligure alpino (o roiasco), un'ipotesi a cui sono inclini associazioni culturali locali, quale per esempio “A Vaštéra. Üniun de tradisiun brigasche”, che sentono fortemente la vicinanza del mondo franco-piemontese.<sup>399</sup> Oltretutto, va detto che in seguito ad alcuni provvedimenti comunali, sulla base della L.N. 482/1999 in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche, i dialetti di Briga alta, di Olivetta San Michele e delle frazioni di Realdo, Verdeggia e Viozene sono oggi considerati ufficialmente parlate occitane.

Tuttavia, come ha evidenziato Fiorenzo Toso, che tra il 2007 e il 2008 è stato protagonista di una vivace polemica a questo proposito, la maggior parte dei linguisti, italiani ma anche esteri, rigetta per la zona in questione la tesi occitana:

Sembra dunque opportuno ribadire non un'opinione personale, ma quale sia la posizione dei linguisti italiani e stranieri in merito alla classificazione del dialetto brigasco: *nessuno*

---

ogni anno per mancanza di armenti che bruchino, mentre in altre nazioni d'Europa e d'America la pastorizia progredisce e le razze ovine e caprine vengono migliorate di continuo».

<sup>399</sup> Cfr. N. Lanteri, *Ai lettori*, in «A Vaštéra», XV (2007), p. 1: «Purtroppo nei mesi successivi all'incontro vi sono state varie e curiose lagnanze sulla liceità o meno del riconoscimento di appartenenza delle comunità liguri della Terra brigasca alla minoranza linguistica storica occitana, ai sensi della legge 482/99. Studiosi liguri di linguistica ritengono che il brigasco non sia occitano, poiché, esaminandolo da estranei come oggetto freddo di studio, sono giunti a definirlo un dialetto ligure-alpino. Molti di noi, pur nel rispetto di tali studi linguistici, si sentono portatori di memorie storiche tramandateci dai nostri vecchi, secondo le quali la secolare comunità brigasca, costituitasi a Briga, nella Valle Livenza-Roja, e successivamente estesasi nell'Alta Valle Argentina, creando i villaggi di Realdo e Verdeggia, e nell'alta Valle Tanaro nei villaggi di Piaggia, Upega, Carnino e Viozene è stata creata da gente giunta dalla montagna, con storie, radici e tradizioni franco-piemontesi, diverse da quelle della gente ligure proveniente dal mare».

studioso serio ha mai posto in discussione l'appartenenza di questa varietà al gruppo ligure, e *nessuno* studioso serio ne ha mai proposto un'ipotetica appartenenza al tipo 'occitano' o provenzale che dir si voglia.<sup>400</sup>

Ciò che conta, al fine dell'analisi qui proposta, è evidenziare che l'immaginazione di Biamonti si appoggia, nella costruzione del mito provenzale, sulla tradizione pastorale del proprio territorio ed è suggestionata, al contempo, dall'idea diffusa all'interno della cultura locale di un legame linguistico tra le parlate delle Alpi Liguri e quelle della vicina Provenza.<sup>401</sup> Il risultato letterario è l'incontro sulle alture dell'Annunciata tra il protagonista e un pastore provenzale.

Nei romanzi successivi ad *AA*, non compare più un pastore che parla in provenzale. Tuttavia, i riferimenti a questa figura-simbolo di un mondo antico e sacro rimangono numerosi. In *VL* il protagonista Vari non solo ripensa ai pastori di un tempo,<sup>402</sup> ma, nel suo continuo oltrepassare i passi del confine, si sente lui stesso un vecchio pastore («Aveva portato di là i turchi; a gesti, come un vecchio pastore, su un sentiero segnato da stelle e oleastri, poi sulla roccia spoglia» *VL*, 83).

In *AM* Edoardo sogna almeno per un momento di fare il pastore: «“Non partire più, – pensava, avvicinandosi a Pietrabruna, – avere una vigna al sole, o essere un pastore con l'ovile interrato e la casupola annerita dal fumo, da cui si scorgesse il mare”» (*AM*, 55-56).<sup>403</sup> Inoltre, in Bosnia, Edoardo riconosce nel passo di un uomo di campagna una «pastorale eleganza».<sup>404</sup>

---

<sup>400</sup> F. Toso, *L'occitanizzazione delle Alpi Liguri e il caso del brigasco: un episodio di glottofagia*, in A. Malerba (a cura di), *Quem tu probe meministi. Studi e interventi in memoria di Gianrenzo P. Clivio*, Atti dell'incontro (Torino, Archivio di Stato, 15-16 febbraio 2008), Centro Studi Piemontesi, Torino 2009, p. 85. Si rimanda a questo articolo per una bibliografia sul tema.

<sup>401</sup> Si noti che, come mi confermò Gian Carlo Biamonti, fratello dello scrittore recentemente scomparso, Biamonti fu grande amico di Nino Lanteri, direttore responsabile della rivista *A Vaštèra*, su cui nel 1999 apparve un intervento biamontiano. Cfr. *Bia. scr.* (1999m).

<sup>402</sup> *VL*, 31: «Ogni volta che guardava quel paese, riceveva messaggi di montagna, di pastori. Certe sere le case sembravano andarsene, mentre le nuvole sorvolavano il mare, con gli orli battuti dal sole».

<sup>403</sup> Cfr. anche *AM*, 54-55: «La luna nuotava tra cime e picchi. Lassù, (pastori forse la guardavano). / Sono già scesi i greggi? – chiese. / – Staranno scendendo. Stamattina c'era brinato. Ho visto anch'io l'alba. Era più bianca del solito».

<sup>404</sup> *AM*, 102: «Da un casolare usciva un uomo. Andava con passo ondolato, piedi aderenti al suolo, lento, con pastorale eleganza. “Noi marinai non riusciremo mai a essere così, coi nostri sbandamenti”. Lo seguiva un cane lionato e mogio».

Infine, in *PN* vi è nuovamente un incontro con un pastore, che però non parla in provenzale. Il pittore Eugenio, accompagnato da Leonardo, lo cerca affinché gli affitti un casolare per dipingere.<sup>405</sup> Al di là di questo incontro, nel corso del romanzo i riferimenti ai pastori sono numerosi e suscitano l'immaginazione del protagonista. Si legga solo, per esempio, questo passo:

Camminando rimpiangeva il paese sulle alte rocce, povero e decaduto, dove una volta aveva sentito dire da un pastore: «Nessuno è più di nessuno». Avrebbe voluto starsene lassù sulle grigie rupi, tra fantasmi di lavande e di lino, tra ricordi di pastori. «Appartiene a una Liguria di montagna ora ridotta a una spoglia». (*PN*, 58-59)

In *VL* l'impiego della lingua provenzale rimane cospicuo. Lo scrittore prosegue, innanzitutto, la strada inaugurata con *AA*, dando anche al titolo del secondo romanzo una sfumatura occitana. *Vento largo* è, infatti, l'italianizzazione dell'espressione «vènt-larg», che compare in questa forma nel testo:

Sul pianoro, tra i calcari, sui flutti pietrificati, erano arrivate le punte del «Vènt-larg», notturno e impetuoso, d'alto mare. E gli era parso di sentire sonagli e campanacci dei greggi e delle scorte d'un tempo: redon, clarin, chiodato e martelletto. «Anaren vendren, Anderemu vegneremu» sembravano dire con suono di pietra e di rame. – Forse ne conducevo troppi ed ero solo: nessuno con cui scambiare una parola. (*VL*, 85)

Nel *Tresor dóu Felibrige* di Mistral (1878), si legge: «vènt larg, vent largue, vent de mer, vent doux, zéphire, vent d'ouest ou de sud-ouest».<sup>406</sup> Nella *Métérologie populaire* di Charles Galtier l'espressione è così definita: «*Lou vènt-larg*, le Vent-larg: du large ou *la Largado*, la Largade».<sup>407</sup> Va ricordato quanto Biamonti scrisse nel 1990 a Paolo Di Stefano: «“Vento largo” mi sembrerebbe un buon titolo. È un vento che esaspera i naviganti. S'allarga di continuo, ora batte a poppa, ora di traverso sulle fiancate e

---

<sup>405</sup> *PN*, 189: «In un luogo di regalità immiserita incontrarono un pastore con sette capre. Le sollecitava alla stalla, brandendo un bastone con dignità ecclesiale. / Gli chiesero se c'era una casa da affittare. / – Adesso chiudo la stalla e andiamo a bere».

<sup>406</sup> *Tresor* (s.v. vènt).

<sup>407</sup> C. Galtier, *Métérologie populaire*, Éditions Horvath, Le Coteau 1984, p. 17.



costringe a controllare la rotta. È un vento che fa sbandare». <sup>408</sup> L'espressione «vento largo» era già stata utilizzata dallo scrittore in *AA*, a dimostrazione di uno stretto legame tra i due libri: «La costa era battuta dal vento largo che portava le nubi, mentre ad Avrigue c'era ancora il venticello da terra ed il sereno» (*AA*, 74).

Nella citazione di p. 85 sono presenti, oltre a *vènt-larg*, altre parole in provenzale. Innanzitutto, *redon* e *clarin*, che indicano due tipi di campane che si mettono al collo del bestiame. <sup>409</sup>

Il suono ripetitivo che provocano a causa del movimento degli animali diventa nell'immaginazione biamontiana una sorta di cantilena a due voci, che sembra ripetere due parole emblematiche della transumanza: “andremo torneremo”. Biamonti riporta l'espressione in provenzale, “Anaren vendren”, accostandola alla sua traduzione dialettale “Anderemu vegneremu”. Già di per sé l'accostamento tra le lingue è significativo; allo stesso tempo, non si può non notare che l'uso del provenzale si inserisce, specularmente a quanto accadeva in *AA*, in un contesto pastorale.

Biamonti recupera forse l'espressione “Anaren vendren” da un passo del romanzo *Le chemin d'Arles* di Charles Galtier, pubblicato nel 1955 e dedicato alla transumanza che porta i pastori dalle terre intorno ad Arles ai pascoli delle Alpi Marittime sopra Barcelonnette:

Les ânes, flanc grossis de leurs ensàrri font sonner devant nous les notes graves des platelles. La masse de Ganagobie obstrue un grand pan du ciel pâle sur l'autre bord de la Durance. «Anaren, vendren» (Nous irons, nous reviendrons), disent les sonnailles qui m'emportent. Anaren, vendren... <sup>410</sup>

Questo passo ha probabilmente influenzato anche la scrittrice francese Liliane Guignabodet. Nel romanzo *Car les hommes sont meilleurs que leur vie* del 1991, si ritrova, oltre alla citazione in questione, l'immagine della transumanza quale attività millenaria che riporta l'uomo moderno a un tempo lontanissimo:

---

<sup>408</sup> *Bia. Lett.* Di Stefano ([1990]).

<sup>409</sup> Cfr. *Tresor* (s.v. *redoun*): «s. m. Grosse sonnaille ronde, que l'on suspend au cou des béliers conducteurs [...]»; e *ivi* (s.v. *clarin*): «s. m. Clarine, la plus petite des sonnettes à moutons, à peu près cylindrique».

<sup>410</sup> C. Galtier, *Le chemin d'Arles*, Gallimard, Paris 1955, p. 121.

Hélène revit la bergerie abbandonée où elle avait conçu Catherine. Elle s’arrêta de nouveau sur son seuil, émerveillée par son vaste vaisseau silencieux aux baies verrouillées par le remugle du suint et de la paille des litières, aux crèches désertes et aux râteliers délaissés. La beauté primitive de ce lieu où régnaient la pureté de la sécheresse et le mystère de qualche antique tradition pastorale exhalait una sensazione incredibile di depaysamento e di lusso. C’èta il lusso originel de la vie elle-même, de son odeur d’amour, riche come celle des grands troupeaux qui peuplaient la mémoire du monde par leur errance, par le vallonnement de leur multitude, le frottement intime e profondo de leur toison e par leurs sonnailles qui tintaient des appels e des promesse, «anaren» nous irons, «vendren» nous reviendrons... «Anaren-vendren», chuchotait l’oro bruno, le vent de la brune au souffle chaud, aphrodisiaque... «Anaren-vendren» salutait le simple d’esprit, vêtu come un berger d’antan, avec un feutre aux larges bords e una cape de bure terreuse e délavée, qui levait e abaissait son bâton de sorbier rouge e demeurait immobile pendant des heures au centre de son propre cri... «Anaren-vendren», nous irons, nous reviendrons...<sup>411</sup>

Si noti il riferimento al «bâton de sorbier rouge» che ricorda da vicino il bastone di sorbo che Leonardo si fa in *PN*. Anch’esso assume con il tempo un colore rossastro: «– Hai un bastone che brilla. / – È sorbo. Si è scorticato. / – Col tempo diventa rosa. È un lusso» (*PN*, 21).

Sempre in *VL*, lo scrittore usa l’espressione provenzale “vènt-di-damo” per indicare il cosiddetto “vento delle libellule” o “delle dame bianche”.<sup>412</sup> Torna, infine, nuovamente un rimando alla lingua provenzale in chiave musicale: dopo il suo viaggio in Provenza alla ricerca di Sabèl, il protagonista del romanzo, Vari, ricorda l’inizio di una canzone che la ragazza soleva cantare: «Gli venne in mente che cantava: / Amo anmarado e souleiouso...<sup>413</sup> davanti a un mare dove l’anima prendeva il largo» (*VL*, 56).

---

<sup>411</sup> L. Guignabodet, *Car les hommes sont meilleurs que leur vie*, Albin Michel, Paris 1991 [testo reperibile online su Google Books].

<sup>412</sup> Cfr. *VL*, 60: «Tirava il vento da sud-ovest: il vènt-di-damo o vento delle libellule, che portava cirri e ragnateli e altre nuvole leggere»; e *VL*, 95: «Si domandava perché aveva immaginato su quella strada dialoghi d’amore, ripetuti, insistenti; riudi, stupefatta ma senza vergogna, le parole che le erano venute alle labbra e soprattutto risenti l’odore di morte che l’aveva cercata presso un lentisco. Veniva da lontano come un vento del largo, il “vènt-di-damo”, delle dame bianche. Portava odore di resine». Cfr. anche *Tresor* (s.v. vènt): «vènt di damo, vènt de femo, brise, zéphir»; e C. Galtier, *Météorologie populaire*, cit., p. 17: «Lou vènt-di-damo, le Vent des dames, le Zéphir: parce qu’il est doux? ou parce qu’il vient de la direction des Saintes-Maries-de-la-Mer?».

<sup>413</sup> Trad.: “Anima serena e persa in alto mare”.

L'uso del provenzale prosegue in *AM*; in *PN*, invece, Biamonti non vi farà più ricorso. Il nostromo dell'Hondurian Star su cui si imbarca il capitano Edoardo, come si è già detto, è originario di Moustiers-Sainte-Marie. A un certo punto del viaggio, questo personaggio intona una canzone provenzale, accompagnandosi con un liuto:

Per di più ci si mise un canto, cantato dal nostromo, del paese della catena.

Per troubar moun pais cerco pas dins li cartos,  
lou camin per i ana es pas marca,  
e per frontiero i a pas que la musico  
d'uno lengo vieio que se vol pas cala...

Si accompagnava con una sorta di liuto corto, di cui toccava soltanto le corde di basso. Il manico e la cassa, stinti dal salino, avevano la dignità un po' fuori del tempo delle lunghe traversate. O forse gliene aveva fatto dono, già così conciato, qualche pastore del suo altopiano. (*AM*, 77-78)

La traduzione del testo è la seguente: «Per scoprire il mio paese non cercare nelle carte, / il cammino che vi porta non è segnato, / e per la frontiera c'è solo la musica / di una lingua antica che non vuole tacere». Si tratta della seconda strofe del canto popolare provenzale, *Parla-me de ton pais*.<sup>414</sup> Biamonti sottolinea volutamente il legame con il mondo pastorale, ricordando che il liuto era stato forse stato donato al nostromo da «qualche pastore del suo altopiano».

Il libro si conclude, infine, con un dialogo tra il nostromo e il capitano Edoardo, in cui Biamonti utilizza ancora il provenzale:

– Capitan Audouard, la mar au-jour-d'uei es pieno de graci. Nous navegan vers uno terro souleianto e graciouso. [...]

---

<sup>414</sup> Cfr. [http://felipoc.sites.free.fr/paratge/e3\\_a1\\_parlame1.html](http://felipoc.sites.free.fr/paratge/e3_a1_parlame1.html): «Parla-me, conta-me / De qué soscas grand-paire? / Conta-me , parla-me / De ton pais. / E lo grand-paire / Quand turleja son conte / L'enfant dins sos braces / S'es tot acroconit. // Per Trobar mon pais / Cèrca pas dins la carta / Lo camin per i anar / Es pas marcat / E per frontièra / I a pas que la musica / D'una lenga vièlha / Que se vòl pas calar // Mon vilatge, es aqui, / a la cima del cause, / lo solelh, de julhet, / Caufa l'adrech ... / Per la devesa, / I a los tropels que paisson, / A l'ombra del fraisse, / Lo pastre es assetat. // Mon ostal es aqui / Bastit de gròssas pèiras / Un clapàs que ten cald / Tant mai qu'un niu / Lo fiòc de lenha / Dins lo canton esclaira / Enfant e grand-paire / Que se son endormits».

Gli domandò se si sarebbe ancora imbarcato.

– Si trouberai, – disse il nostromo, e chinò il capo per indicare i suoi capelli bianchi. Aveva un volto ch’era al di là di qualcosa... di un’attesa, di anni di mare... avviato alla pietra.

– È bella la sua terra?

– Coume uno blanco mar. E la vostre? (*AM*, 114)

L’uso della lingua provenzale in *AA*, in *VL* e in *AM* sostanzia linguisticamente la rievocazione di una Provenza antica e popolare, tanto simile, nell’immaginario di Biamonti, all’entroterra ponentino, una rievocazione in cui l’elemento pastorale e l’elemento musicale hanno un ruolo di primo piano. È intorno a questi aspetti, oltre che alle culture contadine dell’ulivo e della vite, che si concretizza nei romanzi l’affinità tra il mondo tradizionale della Provenza e quello del Ponente ligure. Biamonti lo disse in modo esplicito, menzionando «la somiglianza di canti, musiche e costumi», in un articolo del 1998:

È sempre esistita tra le popolazioni liguri e quelle provenzali una collimanza dei cuori, suggellata da una luce romanza che si estende sino a Barcellona. Somiglianza di canti, musiche e costumi, lavori artigianali, in una tremula aria rosa dal sale, dove il sogno è sapere. Non è mai troppo tardi. Mi dicono che anche fra la Catalogna francese e quella spagnola non vi sono più ostacoli. I Pirenei, come le Alpi, non sono più vigilati. Era ora. L’era funesta del confine è finita, ombra del passato.<sup>415</sup>

Va ricordato che lo scrittore si affida costantemente all’elemento musicale per evocare una cultura e un mondo popolari che sente affini, siano quelli della Provenza o, come si è visto nella sezione precedente, dell’entroterra ligure, siano quelli di altre realtà geografiche. Per esempio, in *VL* si legge la strofe di una canzone spagnola, un “canto dei pastori”, che suole intonare il personaggio di Adone: «Ya se van los pastores / por la Estremadura / ya se van los pastores / quedar la tierra triste y obscura» (*VL*, 16-17).

All’interno dei romanzi il mito della Provenza si sviluppa, dunque, intorno a tre elementi fondamentali, strettamente collegati e così riassumibili: 1) la lingua provenzale, che Biamonti utilizza attraverso la mediazione dei testi del Felibrismo e

---

<sup>415</sup> *Bia. scr.* (1998d: 131-132).

della cultura popolare; 2) il mondo pastorale, che lo scrittore lega alla Provenza, oltre che attraverso le sue letture, grazie alla suggestione di un fenomeno storico: lo svernamento dei pastori delle Alpi Marittime sulle alture sanbiagine e nei dintorni; 3) l'elemento musicale, che, anche attraverso il recupero di canzoni popolari, rimanda, come per la rappresentazione dell'entroterra ponentino, a un antico orizzonte tradizionale.

In conclusione, esiste un mito della Provenza che partecipa indiscutibilmente alla mitologia biamontiana. Si tratta innanzitutto di un mito culturale-antropologico, di comunanza, poiché mette in evidenza, amplificandolo, un legame ancestrale tra le popolazioni dell'entroterra ponentino e del territorio provenzale. Al contempo, il mondo tradizionale della Provenza, con i suoi ritmi legati alla natura, con la sua cultura, con la sua poesia, non può che diventare anch'esso una manifestazione concreta di un modello esistenziale di civiltà. Per queste ragioni, il mito della Provenza non è che un'espressione particolare – ma estremamente significativa per Biamonti – della “civiltà dell'ulivo”, che, benché prenda vita a partire dalla riflessione dello scrittore sull'entroterra ponentino, ha una portata mediterranea.



### 3. L'INFERNO DELLA STORIA

#### 3.1. «LE VIEUX PARIS N'EST PLUS!» L'ANGELO DELLA DISTRUZIONE

La “funzione mitica”, così come è stata formalizzata da Roland Barthes, presuppone, nella critica che lo studioso mosse alle mitologie moderne,<sup>416</sup> una chiara contrapposizione tra storia e natura, tra la contingenza della prima e l'eternità della seconda. Biamonti, da parte sua, aveva riflettuto a lungo su questa opposizione, in chiave filosofica e poetica, attraverso una serie di letture. Riprendendo un saggio calviniano, ebbe a dire, in un'intervista del 1998, che agli occhi di uno scrittore si presentano sempre due orizzonti: uno naturale, caratterizzato dal paesaggio, e uno umano, permeato dalla storia:

Calvino aveva esaminato bene i rapporti tra individuo, natura e società. Per uno scrittore si presentano sempre due orizzonti. Uno, quello naturale, il paesaggio, che subisce le trasformazioni nel tempo; e uno, umano, permeato della storia, delle sue distruzioni e delle sue costruzioni. Lo scrittore è come un sismografo che registra questi cambiamenti. L'ultimo suo sguardo è quello rivolto verso l'eternità della natura.<sup>417</sup>

In questa citazione, Biamonti identifica *tout court*, in modo un po' sommario, il piano naturale con il paesaggio, per parlare solo dopo di «eternità della natura». Nel testo *Natura e storia del romanzo*, una conferenza tenuta a Sanremo il 24 maggio 1958 e poi pubblicata per la prima volta nella raccolta *Una pietra sopra*, che lo scrittore di San Biagio della Cima ha in mente, Calvino parla unicamente di natura,

---

<sup>416</sup> R. Barthes, *Le mythe, aujourd'hui* [1957], in Id., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 229: «[...] le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité».

<sup>417</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998).

contrapponendola alla storia, proprio quale polo dell'eternità, quale «simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà».<sup>418</sup>

Come ha scritto Giorgio Bertone con riferimento allo sviluppo dell'idea di natura in Calvino:

E la tensione crescente, i dubbi e le perplessità nei confronti della Storia – che sfoceranno nel distacco, a partire più o meno dal '64, dopo un ultimo tentativo di discuterla sotto forma di “questione operaia” sul «Menabò» – nascono e vanno di pari passo con lo svilupparsi e il fissarsi dell'idea di natura. Non solo la natura oggettiva, da scrutare e con cui confrontarsi, come gli aveva insegnato Montale, ma la Natura come alterità assoluta, non riconducibile alle trasformazioni del lavoro e delle idee dell'uomo, non preistoria da trasformare e inverare, né storia da proseguire: altro.<sup>419</sup>

Se la mitologia biamontiana muove ineluttabilmente dalla storia verso la natura, in un discorso che mira a svincolarsi dalla contingenza per capire ciò che vi è di “eterno”, ciò che resiste nella vicenda umana nel mondo, non bisogna pensare che la storia sia un oggetto immeritevole di riflessione, un mero strumento di cui si serve la mitopoiesi dello scrittore. Al contrario, non è possibile capire l'opera e la poetica di Biamonti se non si considera l'interrogazione sul senso della storia, sia nelle sue manifestazioni concrete sia nella sua visione generale, che assillò letteralmente lo scrittore per tutta la vita. I romanzi pubblicati lasciano intravedere bene, tanto nei riferimenti ad avvenimenti precisi, quanto nei dubbi, negli atteggiamenti e nei silenzi dei personaggi, questo “rovello storico”, che a volta Biamonti camuffa volontariamente e lima rispetto alle sue precedenti prove di scrittura. Per esempio, in *RG* emerge in tutta la sua forza il tema

---

<sup>418</sup> I. Calvino, *Natura e storia del romanzo* [1958], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, presentazione dell'autore, Mondadori, Milano 1995, p. 25: «Cosa c'è in queste pagine di Tolstoj, che tanto ci affascina? C'è un uomo con la sua coscienza di sé, della finitezza della sua vita, c'è la natura, come un simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta delle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte. / Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna. Il grande romanzo dell'Ottocento comincia questo discorso e la narrativa del Novecento, nelle sue forme più convulse e spigolose, lo continua».

<sup>419</sup> G. Bertone, *Paesaggio e letteratura: il paradigma ligure*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, vol. XVII di *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a Oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 149.



della «verità della storia in rapporto alla verità individuale»,<sup>420</sup> come scrive Simona Morando, l'idea di «un romanzo sullo scontro tra il presente e il passato, un romanzo in cui la voce narrante si pone in maniera interrogativa e problematica nei confronti della storia cercandone un senso collettivo e individuale». <sup>421</sup>

Come per Calvino, anche per Biamonti i piani della storia e della natura, proprio grazie alla mediazione dell'individuo, sono in costante interazione. Il loro rapporto e l'equilibrio che ne scaturisce non sono predeterminati, ma suscettibili di variazioni. Nella visione dello scrittore di San Biagio della Cima, il Novecento rappresenta in questo senso un momento di svolta e di rottura, poiché ha visto la storia prendere il sopravvento sul paesaggio e, in generale, su ciò che c'è di fondamentale, di “naturale”, di sopraindividuale nell'esperienza umana:

La storia ormai sopraffà il paesaggio anche nella vita quotidiana; il volto dell'Europa è sfigurato e percosso da folle umane erratiche. Queste migrazioni umane sono sempre avvenute, adesso però hanno un'intensità grandissima e vedremo cosa succederà. Poi c'è la distruzione portata dalla civiltà contemporanea. La demolizione del territorio con la speculazione edilizia e anche una trasformazione del tessuto umano molto più rapida di un tempo. <sup>422</sup>

Tra i vari aspetti che caratterizzano la sopraffazione della storia, vi è dunque la «demolizione del territorio» del Ponente ligure. Proprio da qui converrà partire. La brutale trasformazione culturale ed economica che la Liguria ponentina e il suo paesaggio hanno subito nel corso del Ventesimo secolo sono, infatti, da mettere in stretta relazione con la “poetica della rovine” e con la crisi del “luogo antropologico”, su cui si è avuto modo di soffermarsi;<sup>423</sup> al contempo, tale vicenda storica diventa, già da sola, paradigma di una visione della storia.

Il baricentro geografico dei romanzi biamontiani è costituito dai paesi dell'entroterra ponentino, di un entroterra che trova nella penna dell'autore una rappresentazione approfondita e complessa. Tuttavia, il Ponente ligure, come tutta la Liguria, non è solo

---

<sup>420</sup> Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (19).

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>422</sup> *Bia. int.* Villa (1998).

<sup>423</sup> Si veda qui *Prima parte*, § 1.3..

una terra di montagne, di scoscendimenti, di terrazze e di uliveti, ma è anche una terra di mare. Dai crinali su cui si abbarbicano i paesi biamontiani, la vista dei personaggi spazia di continuo alla distesa marina, che appare estremamente vicina. Ci si aspetterebbe, dunque, che anche la Liguria costiera giocasse un ruolo importante nello spazio narrativo. Invece, non è così.

I personaggi di Biamonti, quando si allontanano dai loro paesi nati, si muovono in genere verso la Provenza interna o la vicina costa francese, saltando a piè pari la costa ligure. Le città della Riviera sono raramente vissute dai protagonisti, e raramente nominate.<sup>424</sup> Vi è una sorta di silenzio, di reticenza a parlarne che prendono i caratteri della denuncia. A parte due brevi riferimenti a Genova (*PN*, 90 e *S*, 11) e due a Savona (*VL*, 37 e 64), le tre città su cui la narrazione si sofferma, a volte nominandole a volte no, sono Ventimiglia (*AA*, 35; 36; *VL*, 42; 67-68), Sanremo (*PN*, 74-75; 176) e Albenga (*PN*, 132; 188). Le descrizioni delle città o sono del tutto anodine o nascondono una critica più o meno esplicita. Per esempio, per quanto riguarda Ventimiglia, in *AA* si evoca l'«ammasso di palazzoni» lungo la riva del Roja,<sup>425</sup> mentre in *VL* si descrive la città alta come «dormitorio, città di bande...».<sup>426</sup>

In *PN* si trova, invece, la condanna esplicita di Sanremo, che è detta, con un francesismo, «una galera» («– Io sto meglio qui che a via Martiri a Sanremo, – disse Astra. / – Non se ne parla nemmeno. Quella è una galera. / Era un quartiere costruito da un deputato che possedeva i terreni lungo un torrente. Naturalmente il torrente era stato coperto» *PN*, 74-75), e di Albenga («– Il rettilineo di Albenga. Come omicidi non c'è male. Ancora ieri è stata uccisa una giovane albanese. È stata trovata nuda in una serra

---

<sup>424</sup> Cfr. E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 65-66.

<sup>425</sup> *AA*, 36: «Poco lontano la corrente del Roya solcava la marina di fronte a un ammasso di palazzoni. Divorato l'arenile, s'espandevano sulle rocce e cercavano di strozzare anche il fiume. / Il bar sembrava ora un caravanserraglio di studenti, vestiti in modo ricercato e rudimentale. Vi risuonavano parole e urla rozze e stanche, che tuttavia si potevano considerare con indulgenza: non invocavano guerre e altre calamità».

<sup>426</sup> *VL*, 42: «Camminava per la città alta, sulla rocca. Città dormitorio, città di bande... Si diceva che partivano da lì svaligiatori e spacciatori. Città duplice: come irrisa dalla vita rumorosa dei suoi vicoli, andava severa verso la morte. / Si fermò sulla piazzetta, tra lastre divelte. Guardò la chiesa di San Michele: palpitava un'ombra fuggente sulle pietre di cava dorate e lisce. Era un gabbiano che roteava fra il campanile e il mare. / Uscì per una porta – porta Nizza – che non serviva più a nulla».

coi vetri infranti», *PN*, 132). Si segnala inoltre un riferimento significativo all'Aurelia, chiamata «budello maleodorante».<sup>427</sup>

Enrico Fenzi, analizzando la toponomastica dei libri biamontiani, ha evidenziato la censura che si abbatte sulla costa e sulle sue città:

E quella costa, infatti, è sempre vista o evocata, nei suoi libri, come il puro orrore, come il crimine, la follia, la decadenza, sia ambientale che umana [...] Questa “sottrazione del nome” mediante il silenzio o l'esplicita censura è, come si è avvertito, la parte negativa della strategia di Biamonti. In quanto tale, essa aiuta a percepire meglio il movimento contrario, quello della “attribuzione del nome”, che, almeno tendenzialmente, si tradurrà in un riconoscimento, in un'attribuzione di valore. Ma valore rispetto a che cosa? Rispetto ai sentimenti del o dei protagonisti, innanzi tutto. Da questo punto di vista, i nomi che con martellante intensità puntellano quasi ogni pagina non sono tanto puri nomi, ma, propriamente, cose, e cose, soprattutto, che hanno via via stretto quella rete di significati e di amori in cui la vita riconosce se stessa. Di nuovo: come i nomi taciuti o censurati rappresentano ciò che la vita dei protagonista *non* è e non vuole essere, così i nomi detti e ripetuti significano di quali cose tale vita sia fatta. Sono una geografia del cuore prima che del territorio.<sup>428</sup>

Da quanto detto finora, è chiaro che nei romanzi e nello stesso immaginario poetico di Biamonti esistono due Ligurie: una costiera e una dell'entroterra. in *PN* si legge, non a caso: «“Vi sono due Ligurie, – pensava, – una costiera, con traffici di droga, invasa e massacrata dalle costruzioni, e una di montagna, una sorta di Castiglia ancora austera; io sto sul confine”» (*PN*, 90).

Si tratta di una dichiarazione rilevante, che l'autore esprime attraverso il protagonista dell'ultimo romanzo. La rivendicazione di una posizione di confine ha un profondo significato esistenziale;<sup>429</sup> tuttavia, tale asserzione, «io sto sul confine», può essere letta anche nella sua significato geografico più immediato. L'idea che Biamonti lascia filtrare è che la Liguria ponentina, prima ancora di avere un confine politico che la separa dalla Francia e un confine naturale costituito dal mare, abbia ormai una

---

<sup>427</sup> *PN*, 188: «– Tutto è bruciato, polveroso, il mare è un pantano. Non ci si può muovere, l'Aurelia è un budello maleodorante».

<sup>428</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, cit., pp. 66-67.

<sup>429</sup> Cfr. G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006. Si veda qui *Seconda parte*, § 1.3., pp. 324-327.

frontiera interna, economico-culturale, che corre parallelamente alla costa e che divide appunto in due la regione.

La Liguria costiera è «invasa e massacrata dalle costruzioni», vittima di una feroce speculazione che l'ha resa irriconoscibile rispetto a un tempo.<sup>430</sup> È lo stesso mare a essere stato distrutto insieme alla striscia costiera. Come si legge in *AM*: «Il mare allora non era rovinato. / – È sempre la stessa musica. / Terra in rovina, mare pure» (*AM*, 64).

La denuncia nei confronti della cementificazione e della distruzione della fascia costiera trova ampio spazio in *PN*, di cui occorre citare alcuni passi fondamentali. Dopo poche decine di pagine, un ex-floricoltore ricorda la speculazione edilizia – di cui lui stesso è stato in qualche modo partecipe – come un fenomeno fatale, a cui non è possibile opporsi: «– Quando gli altri costruiscono non puoi fare diversamente, ti levano la terra, la asserviscono, è fatale. Non puoi opposti al progresso» (*PN*, 42).

Nonostante quest'apparenza di ineluttabilità, le grandi responsabilità sono chiare agli occhi di Biamonti e vanno dalle mafie straniere (russe, per esempio)<sup>431</sup> ai nuovi costruttori legati al narcotraffico,<sup>432</sup> dalla capitaneria di porto agli amministratori locali.<sup>433</sup>

Biamonti non dimentica anche di evocare le conseguenze di una cementificazione incontrollata, che non può che tradursi nel dissesto idro-geologico:

- È venuta la mareggiata, – disse.
- Lascia che venga, fin qui non arriva.
- Distrugge le spiagge, – un altro disse.

---

<sup>430</sup> Cfr. *Bia. int.* Viale (1996): «La costa non era cementificata, nelle crose dove sfocia la mia valle crescevano i canneti e le tamerici. Ricordo questo mare di un azzurro intensissimo, che faceva da contraltare luminoso alla terra. Non era questa specie di laguna di oggi, con le dighe costruite apparentemente per proteggere la passeggiata, in realtà per proteggere la speculazione edilizia. Allora c'era una spiaggia lunghissima di sabbie lucenti e – da ragazzi – si andava giù con qualche anziano reumatico che doveva fare i bagni di sabbia. I contadini non avevano la passione della spiaggia, semmai dei divieti: *chi si bagna d'agosto non beve più il mosto*».

<sup>431</sup> *PN*, 57: «– Ti avrei detto sta' attento, tutti i complessi della costa son di emissari del re del Marocco e della mafia russa. / – Come fai a saperlo? / – Sono cose che si fanno».

<sup>432</sup> *PN*, 65: «Stava seduto alla finestra, il mento sulla mano. Pensava al mare da cui venivano le cose e al mare verso cui andavano. Pensava ai narcotrafficienti che volevano impossessarsi di quel vecchio rudere e lottizzare tutta la punta con le sue agavi e i suoi scogli. Tutto il territorio era minacciato dai nuovi costruttori. “Che ne sarà un giorno dei miei ulivi con la loro purezza francescana? dei loro licheni, delle loro muffe? Lavorano notte e giorno, sotto il sole e sotto le stelle per aggiogare la terra al cielo”».

<sup>433</sup> *PN*, 76: «– Certo da prendere c'è ormai ben poco. / – Le rive se le sono già prese le mafie, complice la capitaneria di porto; così le alture, complici i sindaci e non si sa chi».

Allora, quello di prima:

– Noi non siamo mai andati a prenderne possesso, a costruire sull'arenile.

Intervenne ancora un altro per dire che il mare faceva il suo dovere e si riprendeva le sue terre. (*PN*, 114)

Se da un lato vi è, quindi, una Liguria costiera oramai distrutta, dall'altro lato vi è invece la Liguria di montagna, una sorta di «Castiglia ancora austera», che, pur nell'abbandono e nella rovina, conserva ancora le tracce dell'antico mondo ligure tradizionale, delle sue opere e dei suoi valori. In questa opposizione, Biamonti rivendica una posizione di confine, dal momento che esiste una fascia dell'entroterra che presenta caratteri ibridi tra le due zone: la vicinanza al mare, infatti, ne ha favorito una parziale cementificazione nelle zone più ospitali e accessibili, mentre la presenza di zone impervie e rocciose – si pensi alla rupe di Santa Croce – ne ha conservato l'aspetto originario, seppur nell'abbandono.<sup>434</sup> San Biagio della Cima appartiene proprio a questa «fascia intermedia, fra il mare e il monte, spesso pochi chilometri, che può esser considerata come area a rischio, ma che ancora conserva caratteri di notevole interesse».<sup>435</sup>

La Liguria si è salvata dall'avanzata del progresso solo nelle zone più scoscese e impraticabili. Biamonti fa spesso riferimento a questa Liguria verticale, ancora autentica, sia nei romanzi sia nelle interviste e negli scritti d'occasione. Per esempio, in *PN* si dice espressamente: «Quella terra verticale, a picco sul mare, s'era un poco salvata» (*PN*, 27); anche in *S* si legge: «– Quando volete. Ma l'avverto: vedrete anche cose distrutte, altre in via d'estinzione, questa terra si è salvata solo dove è molto ripida, quasi verticale» (*S*, 12).

L'entroterra che si è salvato, da un punto di vista fisico, è quello dal paesaggio quasi “dantesco”, come disse l'autore, con evidente riferimento alla ripidità, ai salti e agli scoscendimenti del territorio:

---

<sup>434</sup> Su questa “fascia” intermedia del territorio biamontiano ha attirato l'attenzione anche A. Panizzi, *Biamonti*, in Id., *Lecture Liguri. Montale, Conte, Biamonti, Caproni*, Philobiblon, Ventimiglia 2006, pp. 111-112.

<sup>435</sup> B. Gabrielli, *La dilapidazione del territorio*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, cit., p. 783.

I wish there was a Liguria more steeply sloped and rocky so that it would be impossible to build there and thus destroy it, so as to lend off the predators of the land; so that they could not build palaces. What a pity that all Liguria is not all sharp cliffs, totally Dantesque.

The true Liguria is in the olive groves and vineyards, in the forests and arid rocky cliffs, the delirious sky, the contrast between its harsh physiognomy and the luminous infinity.<sup>436</sup>

Stesse dichiarazioni tornano in maniera costante nelle interviste e negli scritti degli anni successivi.<sup>437</sup> Negli ultimi anni di vita, Biamonti insistette sulla “resistenza” disperata dell’entroterra ligure, forse nella speranza che qualcosa potesse ancora essere salvato. Così, scrisse nel 2001:

Questo sogno è suffragato da una realtà che è stata, e che parzialmente ancora è, anche se la civiltà dell’ulivo e del mare, qual era quella ligure, sembra in via di disparizione. In realtà alcuni elementi sparsi di questo paesaggio, che già fu armonico e univo, sono ancora vivi. Si salvano in angoli appartati, remoti, in scogliere, rocce, uliveti che rivestono di madreperla le colline, di ulivi che non sono un albero ma un sogno d’albero, un’incarnazione di Minerva, e sembrano, visti da lontano, un’incrinatura nel vetro, tanto si stemperano nel cielo.<sup>438</sup>

L’immagine che Biamonti propone di una doppia Liguria, in una dicotomia tra bene e male in cui il valore della terra è in qualche modo proporzionale alla sua resistenza fisica, morale e culturale di fronte all’avanzata della modernità, deriva dal processo

---

<sup>436</sup> *Bia. int.* Guglielmi (1995: 107).

<sup>437</sup> Cfr. *Bia. int.* Viale (1996): «C’è ancora una Liguria che le piace? / C’è una Liguria estiva che si salva, la Liguria verticale, in alto, nel ricordo e nell’immaginazione. / Dove? / Nell’entroterra più profondo, dove l’ancestralità e la sacralità della vita sono ancora valori quotidiani»; e *Bia. scr.* (1997d: 1): «Cioè, le cose anche più sublimi... il cielo forse non lo potranno toccare, ma il mare, la montagna... si salva un po’ alto mare, si salva la Liguria verticale e quella rocciosa. / C’è da rimpiangere che tutta la Liguria non sia verticale, in modo da impedire l’inserimento degli speculatori...».

<sup>438</sup> *Bia. scr.* (2000e: 104). Cfr. anche *Bia. scr.* (2001f: 153): «La Liguria, la vera Liguria, quella che va dai cento ai mille metri sul mare, resiste ancora, o almeno si può ancora immaginare come era. Basta superare con la mente alcune orrende costruzioni, ci si può ancora imbattere in lampi improvvisi d’ulivi aggrappati alle rocce come farfalle dalle ali polverose. Sorgono, questi lampi, da terrazze strette con muri a secco, e si perdono contro il cielo di un azzurro che corrode i crinali. / I fondovalle e le rive marine sono da dimenticare. / Non ci sono più gli orti, i fichi, gli agrumeti, gli oleandri, le tamerici; dappertutto stabilimenti di cartone, serre avvelenate, baracche, lamiere, costruzioni senza stile ma, in compenso, enormi e alla rinfusa. E perché poi? Per niente. Ormai ci si accorge che chi lavoro contro l’ambiente alla fine perde. Ci sono stati sindaci che miravano solo a ingrandire il numero delle case e degli abitanti. Non avevano nessun metro, nessun senso del mondo. “Due parrocchie – dicevano, – voglio arrivare a due parrocchie”. E ci sono riusciti. Di un paese di mille anime e di poche casette hanno fatto un coacervo di palazzi da prigione senza verde. Non vi dico i nomi delle strade».

storico che ha coinvolto questa regione a partire dal secondo dopoguerra e che era già stato affrontato con grande lucidità e lungimiranza da Italo Calvino. In questo senso, la riflessione dello scrittore sanremese è fondamentale per Biamonti e per capire la polemica di cui lo scrittore si fa portavoce. Non a caso, parlando di Calvino, Biamonti finiva spesso per riflettere sulla distruzione della Liguria costiera.

Calvino era stato il primo a denunciare, con la pubblicazione in rivista nel 1957 della *Speculazione edilizia*, «l'avvento d'una classe nuova del dopoguerra, d'imprenditori improvvisati e senza scrupoli» e «la squallida invasione del cemento»,<sup>439</sup> e ancora l'«equivoca e antiestetica borghesia di nuovo conio, come antiestetico e amorale era il vero volto dei tempi».<sup>440</sup> Al contempo, l'autore sanremese aveva indagato il modo in cui una società tradizionalmente schiva e parsimoniosa come quella ligure avesse stabilito di prendere parte a questa rivoluzione del cemento e di diventarne protagonista.<sup>441</sup>

*La speculazione edilizia* fu ripubblicato in volume nel 1963, mentre l'anno successivo fu fatta una nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, comprendente una lunga prefazione calviniana. Si tratta un testo importante per Biamonti, che ne cita almeno in un'occasione<sup>442</sup> il passo seguente:

Io ero della Riviera di Ponente; dal paesaggio della mia città – Sanremo – cancellavo polemicamente tutto il litorale turistico – lungomare con palmizi, casinò, alberghi, ville – quasi vergognandomene; cominciavo dai vicoli della città vecchia, risalivo per i torrenti, scansavo i geometrici campi di garofani, preferivo le «fasce» di vigna e d'oliveto coi vecchi muri a secco sconnessi, m'inoltravo per le mulattiere sopra i dossi gerbidi, fin su dove

---

<sup>439</sup> I. Calvino, *La speculazione edilizia*, Mondadori, Milano 1994, p. 23.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>441</sup> *Ivi*, pp. 82-83: «Troppo chiuso in sé e indifferente d'altro ed aspro era il carattere della vecchia gente di \*\*\*. Alla pressione delle pullulanti intorno genti italiane non resse, e presto s'imbastardi. La città s'era arricchita ma non seppe più il piacere che dava ai vecchi il parco guadagno sul frantoio o sul negozio, o i fieri svaghi della caccia ai cacciatori, quali tutti loro erano un tempo, gente di campagna, piccoli proprietari, anche qui pochi che avevano da fare con il mare e il porto. Adesso invece li premeva il modo turistico di godere la vita, modo milanese e provvisorio, l' sulla stretta Aurelia stipata di macchine scapottate e roulottes, e loro in mezzo tutto il tempo, finti turisti o congenitamente sgarbati dipendenti dell'«industria alberghiera»... Pochi guizzi negli ultimi cent'anni aveva avuto la gente rivierasca... L'Italia unita non piacque... sulle riviere si attestarono gli inglesi, nei loro giardini... Era ormai nata la civiltà del turismo, e la striscia della costa prosperò, mentre l'entroterra immiseriva e prendeva a spopolarsi. Il dialetto divenne più molle, con cadenze infingarde».

<sup>442</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1988b: 46-47).

cominciano i boschi di pini, poi i castagni, e così ero passato dal mare – sempre visto dall’alto, una striscia tra due quinte di verde – alle valli tortuose delle Prealpi liguri. / Avevo un paesaggio.<sup>443</sup>

Nel 1973, in un testo intitolato *Liguria*, Calvino denunciò nuovamente e con grande forza la distruzione della costa e la scarsa attenzione che la Liguria mostrava nei confronti dell’irreversibile trasformazione del proprio paesaggio: «E così è tutta la Liguria, in fondo, così poco attenta all’immagine di se stessa che, anche dove quest’immagine è la ricchezza principale, come il paesaggio per molte località della Riviera, l’attaccamento alla realtà pratica del momento è talmente forte che non ci si preoccupa di cancellare il paesaggio con un’ininterrotta barriera di muri di cemento».<sup>444</sup>

La conclusione del discorso non può che ribadire una rottura incolumabile con il passato: la Liguria diventerà «qualcosa di completamente diverso da quello che è stata» e a rappresentare l’antico modo di vivere «non resterà che la patella attaccata allo scoglio».<sup>445</sup>

Biamonti ha ricordato in diverse occasioni la scelta calviniana di staccarsi definitivamente da Sanremo e dal paesaggio ligure, mettendola in relazione alla devastazione del territorio. Così lo scrittore raccontò nel 1999 un incontro con l’autore sanremese:

Poi il discorso cadde su Sanremo. Rimpiangeva la vigna di San Giovanni, il alto sotto Colla Bella. Avrebbe voluto rivedere gli alberi che vi aveva piantato suo padre. Ma non vi ritornava: l’istinto o il pessimismo razionale lo avvertivano che forse tutto era andato

---

<sup>443</sup> I. Calvino, *Presentazione* [1964], in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993, p. IX.

<sup>444</sup> Id., *Liguria* [1973], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, 2<sup>a</sup> edizione, p. 2388. Il testo prosegue in questo modo: «La spinta della vita metropolitana che vuole che gli abitanti di medio reddito delle città lombarde e piemontesi possiedano un appartamento al mare, ha fatto sì che quasi tutti i centri della Riviera, tra le varie scelte di sviluppo urbanistico che si presentavano loro nel dopoguerra, optassero per quella degli appartamentoini in grandi isolati di tipo urbano. Domani altri sviluppi economici e sociali si succederanno, nasceranno altri modi di passare le vacanze e di godere la vita; forse quel paesaggio che nel giro d’ appena una decina d’anni è stato distrutto in fretta e furia tornerebbe a essere un bene godibile per un nuovo costume, per un nuovo tipo di convivenze umane. Ma non ci sarà più, e al suo posto resterà l’immancabile sfilata dei casermoni».

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 2389: «Oggi la Liguria sta diventando qualcosa di completamente diverso da quello che è stata [...] Nel giro di poche generazioni si parlerà della Liguria in nuovi termini, che ancora non riusciamo a prevedere. A rappresentare un antico modo di “vivere la Liguria” non resterà che la patella attaccata allo scoglio».



distrutto. Ma di Villa Meridiana, dietro il vecchio mercato dei fiori, non aveva nessuna nostalgia. Sentiva anzi nell'essersene sbarazzato un senso di liberazione. Io lo capivo, sapendo ciò che Sanremo era divenuta, il suo viaggio dalla luce all'ombra. [...] Perché ha volto le spalle a Sanremo, e in modo definitivo, e al punto di non esservi nemmeno sepolto? Tutti i luoghi, tutte le città hanno subito trasformazioni, è vero. Ma la loro anima, il loro antico nucleo ha resistito, è sopravvissuto. Ma Sanremo era una città d'alberi, di giardini, di vento, di mare aperto. E ora non esiste più. È come se il vento se la fosse portata via. È stata fin troppo facile distruggerla. Calvino già da anni si annidava lassù sopra San Giovanni in qualche piega dell'azzurro a contatto della collina, dove si può ancora sentire la pulsazione di un riflesso marino che scavalca gli orrori.<sup>446</sup>

Le riflessioni di Biamonti su una doppia Liguria e la sua rappresentazione romanzesca sono determinate, quindi, anche attraverso la mediazione calviniana, dalla storia novecentesca di questa regione. Come è noto, la Liguria ha subito una profonda trasformazione a partire dal secondo dopoguerra, nel corso di tutti gli anni Sessanta e Settanta. Questa metamorfosi, a livello territoriale, economico e sociale, è stata legata allo sviluppo imperioso del turismo di massa e alla speculazione edilizia. La cementificazione del territorio, soprattutto nella zona costiera e in quella collinare, ha modificato l'aspetto del paesaggio tradizionale, dal momento che si sono costruiti palazzi e case laddove sorgevano gli orti, gli uliveti, o dove vi era semplicemente terreno libero con la macchia mediterranea. Per questa distruzione gli storici hanno parlato di «dilapidazione del territorio»: attraverso lo sviluppo delle seconde case, si è assistito a un fenomeno di conurbazione costiera, che ha cancellato il modello insediativo originario.<sup>447</sup> Gabrielli sottolinea, oltretutto, come il Ponente ligure sia forse la zona della Liguria che ha subito maggior danno dal fenomeno speculativo:

---

<sup>446</sup> *Bia. scr.* (1999g: 68-69). Si veda anche *Bia. int.* Guglielmi (1995): «Calvino was not a pastoral poet not a *litterato* nostalgic for the past; but the violence and destruction was such that he felt offended and lost. When talked about the Riviera he always told me that he did not regret having sold Villa Meridiana in San Remo because it is now surrounded by a jungle of buildings, but he still regretted having sold the San Giovanni vineyard to which his father had dedicate a good part of his life, and that the long walks to get there had provided him with an opportunity for intense meditation. He recalled the vineyard almost as if it had been spared the later amalgam of constructions. On the other hand, he was fairly pessimistic and had no illusions about the possibility of saving the Riviera from the vulgarization of mass civilization».

<sup>447</sup> B. Gabrielli, *La dilapidazione del territorio*, cit., p. 792: «Il modello di sviluppo è stato quello delle seconde case, che ha prodotto un fenomeno di conurbazione costiera il cui risultato è la completa

Lungo la costa, invece, la saldatura fra Ventimiglia, Vallecrosia, Ospedaletti, Bordighera, Sanremo e Arma di Taggia determina una situazione ai più alti livelli di congestione di tutta la Liguria. L'attraversamento di San Remo, in qualsiasi stagione, ma evidentemente soprattutto nel periodo estivo, è un'impresa quasi impossibile. Su questi trenta chilometri di costa, si può calcolare una incidenza di oltre 3000 stanze per chilometro di seconde case, oltre alle prime case.<sup>448</sup>

La trasformazione non è stata che una conseguenza macroscopica di una vera e propria rivoluzione economica. Nel secondo dopoguerra la politica locale ha scelto, infatti, di puntare sul turismo costiero e sulla conseguente speculazione. Tale scelta ha avuto delle pesanti ripercussioni sull'economia dell'entroterra e ha co-determinato, insieme ad altri fattori, la crisi dell'olivicoltura. Nella fascia limitrofa al mare, in cui si trova San Biagio della Cima (il cosiddetto paese delle rose), le coltivazioni di fiori, più redditizie, hanno lentamente sostituito gli uliveti. Si ricordi che lo stesso Biamonti optò negli anni Settanta per la coltivazione delle mimose. Nel 1945, Calvino aveva già intravisto, con perspicacia, questo sviluppo,<sup>449</sup> che avrebbe poi confermato nel 1973, vent'anni dopo: «Subito sopra, nella Riviera di Ponente, in quella che si chiama ancora la zona dell'olivo (sebbene gli uliveti da settant'anni a questa parte tendano gradualmente a sparire, perché poco redditizi e insidiati da un ciclico insetto distruggitore: la «mosca olearia»), si sono estese le coltivazioni di fiori: rose, garofani, anemoni, crisantemi, dalie».<sup>450</sup>

Ciò che Calvino non poté prevedere fu però la crisi della floricoltura ligure degli anni Ottanta, causata essenzialmente dalla concorrenza dei nuovi mercati extra-europei. Come si è visto, nei libri di Biamonti non sono solo gli uliveti a essere abbandonati e

---

saldatura, senza soluzione di continuità, di interi tratti di costa: venendo così definitivamente a cancella il modello insediativo storico».

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 784.

<sup>449</sup> I. Calvino, *Liguria magra e ossuta* [1945], in Id., *Saggi 1945-1985, cit.*, p. 2369: «Ora ci si avvicina al ritorno di queste condizioni. Le rare annate buone non potranno più compensare le frequenti annate rovinare dalla mosca, le tasse graveranno sui raccolti cattivi come sui buoni, la produzione ligure improntata sul sistema dei rudimentali frantoi privati verrà soppiantata dall'affluenza degli olii spagnoli e tunisini. Gli uliveti saranno di novo abbandonati o venduti per legna. [...] / Più in basso degli uliveti comincerà la zona dei fiori. "Fasce" brulle e grigie, con le geometriche piantagioni dei garofani, irte di bastoncini e di fili per tenerli ritti, di tubi per l'acqua, intramezzate di grandi vasche cilindriche in cemento, di vetrine, di stuoie. I fiori sono l'unica coltura che in tempi normali ricompensa delle grandi fatiche necessarie».

<sup>450</sup> Id., *Liguria* [1973], *cit.*, p. 2384.

malati, ma anche le coltivazioni di fiori, come quelle delle mimose, delle rose o ancora dei garofani.

Biamonti si è fatto portavoce di questa polemica ed è tornato molte volte su questi argomenti, nei suoi scritti e nelle interviste, tenendo sempre presente la dualità distruzione-abbandono:

Ora quando io sento qualunque scrittore o interpello qualunque amico che viene qui, mi sento dire: Che cos'è questa Liguria, questa striscia maleodorante di benzina con una selva di case che la circondano? Un mare che non si vede nemmeno più, di cui non si sente più il respiro e un entroterra abbandonato? Ci troviamo davanti a due degradi: uno per un'intensità cancerosa di vita e l'altro per un abbandono lento della vita.

[...] La grande distruzione è avvenuta negli anni '60 e '70, ma è avvenuta in tutto il mondo, è avvenuta in Francia, in Italia, sulla Costa Azzurra, dove non c'è più niente che non sia falso, è avvenuta sommamente a Monaco e quindi non vado a imputare agli uomini di Bordighera la colpa di una smania frenetica che ha preso tutto il mondo.<sup>451</sup>

È, dunque, innanzitutto nel passato che trovano origine i mali che oggi colpiscono la Riviera e l'entroterra ponentino. Alla speculazione degli anni Sessanta e Settanta Biamonti fece riferimento, per esempio, in occasione dell'alluvione del 2000 che colpì le zone del Ponente.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> *Bia. scr.* (1997d: 3). Lo scrittore di San Biagio indicò con precisione alcuni luoghi magnifici del Ponente ligure ora scomparsi: cfr. *ivi*, p. 1: «Improvvisamente la sete di costruzioni, il turismo di massa hanno sconvolto il paesaggio della Riviera. Di questo paesaggio sopravanzano alcuni lembi. Basta guardare i quadri di Nestel, di Piana, Von Kleugen e vedere la bellezza artistica di questi squarci di natura, nati dalla cooperazione insieme dell'opera umana e dell'opera naturale, per capire quale rovina sia stata portata a questo territorio. Dove sorgeva il laghetto eternizzato dalla pittura di Nestel ora troviamo un immondezzaio e una casa orrenda, proprio piantata nel mezzo del lago. Bastava poco, salvare questo lago e le palme. Bastava poco, salvare la punta di Arziglia di cui uno scrittore inglese dell'Ottocento diceva: "Raccomando agli uomini di non toccare questa punta di Arziglia che è un vero capolavoro della natura"».

<sup>452</sup> *Bia. int.* Valli (2000): «La macchia mediterranea ha retto. Non resistono le stupidaggini degli uomini. Il maltempo arriva e va via, anche a San Biagio, non è stato tanto tremendo. Il paesaggio l'avevano già stravolto, almeno più giù a valle. Quassù hanno levato gli eucaliptus, non era necessario. / *E il mare?* / Gli hanno mangiato gli arenili. Hanno tolto spazio al mare, per costruire le passeggiate da turisti, con le speculazioni. E il mare, prima o dopo, quello spazio se lo riprende. [...] / *Tutta colpa dell'uomo?* / Una volta il lavoro dell'uomo era positivo, si costruivano terrazze da zero fino a ottocento metri. Adesso le colline sono state cementificate, sopportano quel peso. È una casualità che non sia successo prima, dovevamo aspettarcelo, era un voler chiudere gli occhi». Cfr. anche *Bia. int.* Viale (2000): «Quello che accade è ovvio: la terra in provincia di Imperia è fragile e non ha sopportato i travagli

Nonostante i danni siano stati fatti soprattutto nel secondo dopoguerra il discorso di Biamonti e, di conseguenza, la polemica che ne scaturisce, sono rivolti anche alla Liguria contemporanea, al perpetuarsi della speculazione e della cementificazione. Per questa ragione tale polemica non è solo rivolta al passato, ma assume anche i connotati di una protesta civile nei confronti del presente. Da qui il richiamo generale a rispettare un territorio bellissimo ed estremamente fragile, così vessato nel corso del passato:

La caratteristica radiosa del cielo, dell'azzurro freddo del mare, la lunga serie di giornate serene che costituiscono la base del nostro clima possono fare di questa terra una terra privilegiata, anche se in parte già massacrata, in parte violata. Questo manto povero di terra su rocce friabili va rispettato. La Liguria è una terra bellissima ma fragile, e in questa fragilità sta l'accuratezza che essa suscita. Ogni angolo sembra minacciato, da qualche cosa che minaccia l'intelaiatura stessa del paesaggio, l'intelaiatura morfologica. E allora occorre una cautela estrema, non solo nel ricostruirla, ma anche nel percorrerla. Stare attenti, perché la bellezza vera si nasconde. Come dice Baudelaire: «Ogni fiore spande con rimpianto il suo profumo dolce come un segreto in solitudini profonde».

Ed è proprio perché questo avviene nelle più grandi solitudini, che bisogna rispettare la Liguria nelle sue integrità più remote: dalle mulattiere di campagna, agli ovili, alle cappelle, a queste chiese che si perdono anch'esse verso il cielo, ai sentieri e a questa via marina, che fino a ieri era la più tumultuosa e la più degradata e che può darsi cominciare a rinascere.<sup>453</sup>

La cura del territorio non riguarda solo le amministrazioni locali e le scelte politiche, ma anche i contadini, nei cui confronti Biamonti non risparmiò a volte parole dure:

---

a cui è stata sottoposta. Troppe costruzioni, sulla costa e sulle colline. La nostra è una roccia fragile, non è certo come le Dolomiti e fino a che era coperta da un manto di cespugli e alberi reggeva bene, le costruzioni hanno condotto al disastro. [...] Hanno cominciato trenta, quarant'anni fa, le responsabilità gravi non sono tanto recenti e, all'epoca, ciascuno faceva quello che voleva. Il demanio si è venduto addirittura le sponde dei fiumi, incitando a costruire. Il greto del nostro è stato ridotto da sedici a tre-quattro metri. Ora il terreno demaniale è di nuovo inalienabile, ma anche qui il danno è già stato fatto. Ricordo un tempo in cui venivano offerti incentivi a chi piantava fiori, premiavano chi distruggeva gli ulivi e costruiva le serre. Hanno distrutto in trent'anni una Liguria che si è fatta in mille: pensi che il territorio era ulivato sino a 800 metri sul livello del mare. E poi distruggevano i muri a secco e li sostituivano con quelli in cemento. Un'incoscienza totale, credevano che la tecnologia salvasse il mondo».

<sup>453</sup> *Bia. scr.* (2000e: 105). Biamonti prospettò a volte anche delle soluzioni concrete per arginare i danni o semplicemente per non peggiorare la situazione, evitando il dissesto idro-geologico. Si rimanda, al proposito, a *Bia. int.* Giovara (1998), Demer (2000) e Viale (2000).

traditi gli antichi valori del mondo tradizionale e perduta la cultura del territorio, anche i contadini hanno favorito e continuano a favorire la speculazione: «I contadini non sono più contadini, si sono trasformati in imprenditori tecnologici e, per costruire, hanno dimenticato tutto. Hanno fatto delle schifezze anche loro, hanno perduto la cultura. [...] Tutti hanno contribuito alla cementificazione distruggendo gli oliveti».<sup>454</sup>

Sull'immagine di una doppia Liguria agisce sicuramente, oltre alla lezione calviniana, l'esempio letterario di Jean Giono e della sua Provenza.<sup>455</sup> I processi storici che hanno trasformato il Ponente ligure, trovando il loro apice negli anni Sessanta e Settanta, si erano già verificati in maniera non dissimile decenni prima nel vicino Midi francese. I critici dell'opera gioniana hanno parlato, infatti, di una doppia Provenza, in cui si rispecchia in qualche modo la doppia Liguria biamontiana:

Avec un fanatisme intransigent, altier, sans concessions, il partage en deux la carte géographique de la Provence, et il ne reconnaît que celle d'en haut: il ne légitime pas celle d'en bas. La haute Provence, aristocratiquement plébéienne, elle, commence au nord de la Durance et s'annexe une partie du Dauphiné, de Manosque au Diois et du Ventoux aux gorges du Verdon. [...]

L'autre Provence donc, il la répudie précisément parce qu'elle est la côte d'Azur.<sup>456</sup>

Il libro da cui è tratta questa citazione, *La Provence di Giono* di Jacques Chabot, è presente nella biblioteca biamontiana e presenta appunti e annotazioni a margine che manifestano una lettura integrale e attenta da parte dello scrittore. Come per Biamonti, anche per Giono il territorio che cattura l'immaginazione è quello del mondo tradizionale, che tuttavia lo scrittore non può che rappresentare ormai alla sua fine, avvolto sempre più dalla nebbia dell'abbandono e dell'oblio. Ha scritto sempre Chabot: «Tous ces villages provençaux sont des villages morts ou en train de mourir: la Provence de Giono représente la fin d'un monde; il est un des derniers témoins de la

---

<sup>454</sup> *Bia. int.* Viale (2000).

<sup>455</sup> L'esempio di Giono può aver pesato su Biamonti anche nella rappresentazione della zona frontiera tra Francia e Italia. Si veda a questo proposito M. Marengo, *Sguardi letterari sulle "terre di frontiera": le rappresentazioni delle Alpi sud-occidentali nelle opere di Francesco Biamonti e Jean Giono*, in «Intemelion», 22 (2016), pp. 89-104.

<sup>456</sup> J. Chabot, *La Provence de Giono*, Édisud, La Calade, Aix-en-Provence 1991, p. 54.

civilisation paysanne qui s'établit sur le pourtour de la Méditerranée du néolithique à la Révolution française». <sup>457</sup>

È nella Provenza interna, legata all'entroterra rurale e contadino, che risiede ancora quella moralità, quella nobiltà, quella verità che la modernità ha ormai distrutto per sempre nella zona costiera. Questa è, infatti, «une Provence exhibitionniste, racoleuse, *vendue*: l'antithèse de la Provence pudique et secrète. La Provence sans fierté». <sup>458</sup>

Giono si scagliò in più occasioni contro la Costa Azzurra e la sua nuova devozione al turismo di massa. Per esempio, in *Voyage en Italie* <sup>459</sup> e in *Arcadie... Arcadie*:

Comme tout le monde, je connais ce qu'on appelle bêtement la Côte d'Azur. Quel est le *chef de rayon* qui a inventé cette appellation? Si on le connaît qu'on le décore: il avait le génie de la médiocrité. Notre pays est en toute saison traversé par le fleuve de Parisiens, de Belges, d'Anglais et d'Esquimaux qui va se jeter dans la Méditerranée. C'est un Mississipi qui déborde en une Louisiane de marais, de crocodiles et de crapauds-buffles. Sur la côte, on débite l'azur comme un thon. Par une dactylo d'Anvers, de Roubaix ou de Glasgow qui ne rêve de faire sa cocotte et sa grande coquette en en bouffant une tranche. On arrive et on se fout à poil. Rien de commun avec le vrai pays. <sup>460</sup>

La stessa insofferenza nei confronti del turismo di massa, del turismo balneare, è espressa da Biamonti in un'intervista del 1996, in cui definì con disprezzo le estati contemporanee «all'insegna della volgarità e del turismo». <sup>461</sup>

La denuncia messa in atto da Biamonti, sospesa tra la nostalgia e il rimpianto per un mondo ligure tradizionale, ha tutti i caratteri di una «polemica reazionaria». <sup>462</sup> Tuttavia,

---

<sup>457</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>458</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>459</sup> J. Giono, *Voyage en Italie*, Gallimard, Paris 2014, p. 13: «Aborder l'Italie par la mer, c'était l'aborder écorché vif. Il fallait longer d'abord toute cette côte d'Azur si vulgaire, et suivre ensuite, tout autour du golfe de Gênes, les rivières du Ponant et du Levant. Cela faisait beaucoup trop de papier de verre, de râpe à fromage, de kilomètres de femmes à poil en train de sécher».

<sup>460</sup> *Id.*, *Arcadie... Arcadie...*, précédé de *La pierre*, Gallimard, Paris 2001, p. 122.

<sup>461</sup> *Bia. int.* Viale (1996): «*Le estati di oggi?* / Sono all'insegna della volgarità e del turismo di massa, il mare è sporco, non ci sono più quei fichi, quelle tamerici, quelle sabbie di un tempo, tutto è finito. Il mare ha subito la devastazione totale. [...] / *Le estati folli del dopoguerra sulla costa?* / È piuttosto un mito letterario, le estati folli non ci sono mai state. Tutt'al più signore di Milano, Torino con molto provincialismo. Ho visto qualcosa a Nizza, Cannes e Juan-les-Pins, Ma anche quello m'è parso un artificio, molta apparenza. Ognuno faceva finta di divertirsi con le musiche americane, le danze frenetiche, l'ossessione dell'estate».

tale polemica reazionaria non va confusa con la volontà di un «ritorno al passato», che lo stesso autore riteneva impossibile e totalmente anacronistico: «D'altra parte, proporre come un paradiso perduto l'arcaicità della vita di un tempo è inutile, oltre che sbagliato. Quel coro prende atto dello sfacelo senza farsi alcuna illusione; del passato gli restano l'esercizio dell'ironia e una visione poetica del mondo, ripeto, senza illusioni». <sup>463</sup>

Occorre allora chiedersi quale sia il punto centrale di questa polemica. Nonostante l'impegno civile e – si potrebbe dire – ecologico che traspare a tratti dagli interventi dell'autore, ciò che sta davvero a cuore a Biamonti e che è espresso a livello romanzesco dalla “poetica delle rovine” segue altre direzioni. Disse lo scrittore nel 1997:

Non crediate però che io sia così idilliaco da pensare di ripristinare l'antico, di rimettere in piedi le cose perdute. So bene che non si può vivere di nostalgia, però vorrei dire che il progresso, la corsa in avanti delle cose non avviene senza dolore. <sup>464</sup>

È proprio il dolore che si accompagna alla trasformazione che costituisce uno dei punti focali dell'interesse e della ricerca biamontiana. Lo scrittore sa bene che la storia ha sempre imposto dei cambiamenti; ciò che turba profondamente della metamorfosi ligure del Novecento è la sua brutalità, che ha tagliato le radici affondate nel passato:

Io credo che il compito di una civiltà vera sia quello di mantenere le cose perlomeno in una continuità, non staccare brutalmente dal passato, ma siccome tutto è destinato ad andare a morire, che almeno tutto muoia dolcemente. Qui, invece, tutto muore brutalmente: gettano asfalto, erigono palazzi, distruggono il mare, assediano il cimitero di case, distruggono i palmeti... anche distruzioni perfettamente inutili! <sup>465</sup>

---

<sup>462</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 233): «Il nuovo celebra i riti di un'eternità fittizia... / È una polemica che faccio, non è una verità. Io, tra di me, detesto questo mondo che è venuto furori, e allora lo svilisco, e cerco di ridare vigore ai resti del passato. Una polemica reazionaria, benché io mi consideri rivoluzionario. Forse, come tutti quelli che provengono da una piccola proprietà contadina, sono un anarco-conservatore. Cerco di dare delle stilette eleganti a tutto quello che è la modernità. Ma è anche un mio limite. Io non me ne vanto, sono mie idiosincrasie, delle manie».

<sup>463</sup> *Bia. int.* Nardi (1998).

<sup>464</sup> *Bia. scr.* (1997d: 1).

<sup>465</sup> *Ivi*, p. 3.

La brutalità della trasformazione e il dolore che ne consegue non possono che avere delle ripercussioni sulla coscienza degli uomini, sulla coscienza di coloro che, legati a un “luogo antropologico” in cui si riconoscono, vedono franare la propria terra sotto i piedi e con lei tutti i loro punti di riferimento culturali, etici, identitari. Biamonti espresse molte volte questa condizione e questo spaesamento attraverso l’immagine baudelairiana del cigno e i versi dell’omonima poesia. Così, si espresse lo scrittore nel 1992, parlando di *VL*:

Lo stesso Baudelaire, nei *Tableaux parisiens*, segue il cigno in una poesia famosa che comincia «Andromaque, je pense à vous». Segue il cigno che ricerca il lago e invece si sporca le ali d’asfalto, perché dove c’era il lago è stato messo il catrame; e allora Baudelaire fa una di quelle sue esclamazioni etico-poetiche che sono diventate famose: «Le vieux Paris n’est plus, hélas» la vecchia Parigi non c’è più, ahimè, «La forme d’une ville change plus vite que le cœur d’un mortel», la forma di una città cambia più velocemente che il cuore di un mortale.

Il dolore umano per la trasformazione delle cose, per il progresso che ci travolge e ci estranea, che ci suona stranito e foresto, è cosa antica. La dignità umana sta nell’assumerne la consapevolezza e farne una sorta di parametro di visione della realtà, senza nulla dimenticare.<sup>466</sup>

La citazione baudelairiana torna, in contesti simili, in diversi scritti e interventi.<sup>467</sup> Il punto centrale è, appunto, quello di una «trasformazione che genera dolore» e che dà «il senso tragico del progresso».<sup>468</sup>

---

<sup>466</sup> *Bia. scr.* (1992b: 80).

<sup>467</sup> Per esempio: *Bia. int.* Simeone (1996: 45-46): «Ce sentiment avait déjà suscité un des plus beaux poèmes de Baudelaire: “Andromaque, je pense à vous!” où le cygne cherche dans Paris son lac natal et ne trouve qu’un ruisseau à sec. Dans ce poème se trouvent les deux vers célèbres: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel)”. Je crois qu’un tel sentiment est répandu dans toute l’Europe, la conscience de la destruction d’une civilisation qui fut noble et douce, non dépourvue certes de tragédie, mais qui maintenait fermement une certaine conception de la vie, faite d’intériorité et de silence». Cfr. anche *Bia. scr.* (1995f), (1997d: 3) e (2001h: 19).

<sup>468</sup> *Bia. int.* Re (1998: 27): «Quindi è la trasformazione che genera dolore, no? Anche lui aveva già capito questo spasmo umano, questo rimpianto di un paesaggio legato alla propria infanzia che inevitabilmente si trasforma. Non è un fenomeno nuovo. Adesso che il senso tragico del progresso si avverte sempre di più, questo fenomeno si è accelerato, però c’è sempre stato. Baudelaire lo aveva già vissuto. Nella nostra giovinezza Parigi ci sembrava una città difficile da vivere, in realtà per Baudelaire era già stata distrutta».



Il cambiamento della realtà si ripercuote, quindi, sulla coscienza degli uomini. D'altronde, l'uomo è per Biamonti sempre in rapporto con il mondo che lo circonda e proprio su questo rapporto costruisce la sua identità.<sup>469</sup> È normale, dunque, che nei romanzi la crisi della "civiltà dell'ulivo", oggettivata nella rovina del territorio, si accompagni a uno spaesamento da parte dei personaggi che sono legati a un mondo in via di sparizione.

L'imprevisto di cui parla Marc Augé a proposito del "luogo antropologico" è stato per il Ponente ligure così repentino, così brutale e così invasivo che, minando i caratteri identitari, relazionali e storici del luogo, ha impedito un riassorbimento del trauma e, di conseguenza, la possibilità di ritrovare una continuità nel cambiamento. I protagonisti dei romanzi, gli unici a essere pienamente coscienti della trasformazione in atto, sentono aprirsi ogni giorno che passa la voragine tra loro e il mondo che li circonda, in cui non si possono più riconoscere. Per esempio, in *PN*, alla domanda «← Conosce questi posti?», Leonardo risponde in modo quasi paradossale «← Era la sola cosa che conoscevo, ora non so bene» (*PN*, 41); in *S*, invece, il protagonista pensa ««Conoscere? [...] Si può conoscere ciò che muore, che ti muore sotto gli occhi?»» (*S*, 13).

Per concludere, converrà sottolineare che la vicenda storica del territorio ponentino, evocata in queste pagine, diventa, nell'immaginario biamontiano, l'esempio emblematico di una particolare visione della storia e del progresso, una visione distruttrice, fatta di macerie e di oblio, una visione che si sussume nell'immagine dell'angelo distruttore evocato da Walter Benjamin nella nona tesi della filosofia della storia.<sup>470</sup>

---

<sup>469</sup> Si veda qui *Terza parte*, § 3.2..

<sup>470</sup> Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 80: «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregue rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». Per un'edizione critica del testo, si veda Id., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Porfido, Torino 2007, pp. 35-37.

C'è una pagina di Benjamin in cui si parla dell'*Angelus novus* di Klee, che è un quadro che rappresenta un angelo che ha gli occhi sbarrati, le ali tese e si libra nel cielo e guarda ai suoi piedi un cumulo di rovine che sono le rovine del passaggio della storia e la metamorfosi che il tempo crea. Egli vorrebbe fermarsi, ricomporre l'infranto, resuscitare i morti, ma una tempesta inesorabile si è impigliata nelle sue ali e lo trascina lontano, lo porta lontano da quel cumulo di rovine a cui i suoi occhi però continuano a guardare. Secondo l'interpretazione di Benjamin, il quadro di Klee rappresenta la concezione tragica del progresso.

Io credo che il compito di un romanziere sia bilanciare questa tragedia del progresso attraverso un flusso di apporti poetici e immergersi nella bufera che trascina gli uomini col senso della tragedia, del rimpianto e della nostalgia.

C'è una nota ancora di Benjamin molto curioso, apparentemente. Dice: «Pare che questo vento che trascina la grandine spiri dal paradiso». E quindi non si sa se spiri in un verso, non si sa se il cammino degli uomini porterà a questa terra agognata, pacificata, o se il cammino degli uomini lo allontana definitivamente, allontana definitivamente il sogno umano della pacificazione e della serenità.<sup>471</sup>

Il compito di un romanziere, dice Biamonti, è dunque quello di immergersi in questa bufera, che è la bufera della storia, una frontiera in continuo movimento sotto i colpi di ala dell'angelo. Da questa frontiera lo scrittore non può che guardare «col senso della tragedia, del rimpianto e della nostalgia» al passato e alle rovine del presente, consapevole della trasformazione in corso senza poter però prevederne in modo sicuro la direzione. Si tratta di una visione fortemente anti-storicistica, di cui proprio la bufera diventa metafora, come in un famoso testo montaliano.<sup>472</sup>

L'immagine dell'angelo della storia di Benjamin ossessiona l'intera produzione biamontiana, sia negli scritti e negli interventi,<sup>473</sup> sia nelle interviste.<sup>474</sup> Per questa ragione e vista l'importanza del tema a cui si lega, la lettura biamontiana di Benjamin e

---

<sup>471</sup> *Bia. scr.* (1994b: 84-85).

<sup>472</sup> E. Montale, *Il rumore degli émbriici distrutti...*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 164: «Il rumore degli émbriici distrutti / dalla bufera / nell'aria dilatata che non s'incrina, / l'inclinarsi del pioppo / del Canadá, tricuspide, che vibra / nel giardino a ogni strappo [...]».

<sup>473</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1992b: 80), (1994b: 85), (1995f), (1997d: 1 e 3), (1998i: 67), (1999h: 112) e (2001h: 19-20); e *Bia. arte* (1999b).

<sup>474</sup> Cfr. *Bia. int.* Vaccari (1994), Ferrari (1994: 32), Guglielmi (1994), Ead. (1995: 106), Simeone (1996: 45), Villa (1996: 159-160) e Re (1998: 27).

l'idea della storia che ne scaturisce meritano un'attenzione particolare. Occorre dire che lo scrittore di San Biagio della Cima aveva certamente una conoscenza abbastanza approfondita dell'opera del filosofo tedesco: vari sono i libri di Benjamin presenti nella sua biblioteca.<sup>475</sup> Tuttavia, nelle dichiarazioni e negli scritti di Biamonti il nome di Benjamin torna in modo pressoché esclusivo attraverso la citazione della nona tesi della filosofia della storia.

A proposito della concezione di Benjamin, come ha scritto Renato Solmi:

Essa è rivolta polemicamente contro lo storicismo (*Historismus*), per cui non bisogna intendere la filosofia hegeliana della storia (che rimane piuttosto al di fuori dell'orizzonte di Benjamin) quanto lo storicismo trascendentale e relativistico del tardo Ottocento (o del primo Novecento). È la concezione per cui il tempo si presenta come un decorso «rettilineo e vuoto», privo di salti qualitativi e di emergenze irripetibili. Ad essa si ricollega, secondo Benjamin, la concezione «socialdemocratica» del progresso come di un processo lineare e inevitabile. All'una e all'altra Benjamin oppone la coscienza dell'unità messianica della storia, e del presente come sua punta avanzata, come «attualità» o «tempo messianico».<sup>476</sup>

Biamonti fu certamente colpito dalla critica di Benjamin allo storicismo, di un'idea della storia quale processo lineare, caratterizzato da un progresso interminabile e da «una perfettibilità infinita dell'umanità».<sup>477</sup> Il filosofo tedesco aveva avuto il merito di smascherare questa illusione, di evidenziare l'aspetto tragico e doloroso del progresso, di mostrare le rovine che la storia, anche quando si fa Storia, si lascia alle spalle, in quel movimento distruttore che Biamonti oggettivava immediatamente nella vicenda novecentesca del proprio territorio.

Per lo scrittore ligure, in fondo, lo storicismo non è altro che un'ideologia, un falso mito, poiché pone come necessaria, come fondamentale, come “naturale” un'idea della

---

<sup>475</sup> Oltre al volume *Angelus novus*, sono presenti i seguenti testi: W. Benjamin, *Uomini tedeschi*, Adelphi, Milano 1979; Id., *Sull'haschish*, Einaudi, Torino 1980; Id., *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi 1981; e Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 1993.

<sup>476</sup> R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus Novus...*, cit., p. XXXVIII. Si veda anche, con particolare riferimento alla nona tesi, M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, Presses universitaires de France, Paris 2001, pp. 71-79; e D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Guida, Napoli 2002, pp. 141-150.

<sup>477</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus...*, cit., p. 83.

Storia che è invece contraddetta costantemente dagli eventi e dal dolore che li accompagna, e che, di conseguenza, deve essere demitizzata.

### 3.2. IL PASSO SUL CONFINE: VAGABONDI, MIGRANTI E *PASSEURS*

There is not even silence in the mountains  
(T.S. Eliot, *The waste land*)

Se l'ambientazione ligure costituisce per Biamonti una scelta per molti versi obbligata, è invece volontaria e volutamente marcata in almeno tre romanzi, *AA*, *AM* e *PN*, la scelta di dare centralità alla zona del confine italo-francese. Una delle molteplici ragioni che la giustificano risiede nella volontà dell'autore di raccontare e dare voce narrativamente alla storia della frontiera.

Si è già avuto modo di sottolineare che il mito della Francia e il mito della Provenza si appropriano di alcuni fenomeni migratori e di interazione culturale, ma anche socio-economica, che hanno caratterizzato in maniera significativa, all'incirca sino alla Seconda Guerra Mondiale, le zone del confine tra l'Italia e la Francia.

Tuttavia, la storia novecentesca del confine ponentino, come del resto quella di tutto l'arco delle Alpi Occidentali, è anche una storia di clandestinità, in cui le strade di trafficanti e di migranti, venuti a volte da molto lontano, si sono intrecciate a quelle dei *passeurs*,<sup>478</sup> improvvisati o di professione. Molteplici sono le motivazioni che hanno spinto nei vari decenni del secolo tante persone a tentare il tutto per tutto sui sentieri di frontiera; il movimento, seppur procedendo a flussi discontinui, è stato ininterrotto e si è decisamente intensificato sul finire del secolo, senza che la creazione dello spazio comune europeo riuscisse a rallentarlo. Al contrario, esso rappresenta ancora oggi la realtà della zona del confine italo-francese, in un contesto internazionale e in una prospettiva geopolitica drammatici. Gli anni zero hanno visto, infatti, accrescere in maniera esponenziale – e nulla lascia per ora prevedere un cambio di direzione – il fenomeno migratorio extra-europeo verso l'Europa, esplosivo in seguito a specifici eventi bellici e politici, ma innescato da processi storici risalenti ai secoli precedenti. Si tratta di un fenomeno che sta incidendo profondamente sulla nostra concezione del confine – tra gli stati europei e dell'Europa –, riaprendo il dibattito sui principi sanciti dagli accordi di Schengen del 1998 e dalla convenzione di Dublino del 2013.

---

<sup>478</sup> Cfr. R. Potenza, *La figura del passeur nell'emigrazione clandestina italiana in Francia del secondo dopoguerra*, in «Altreitalie», 36-37 (gennaio-dicembre 2008), pp. 90-102.

I romanzi biamontiani, che sono ambientati negli anni contemporanei o appena precedenti alla loro effettiva stesura, coprono un arco temporale di circa tre decenni, dagli anni Settanta agli anni Novanta. Ciononostante, attraverso le esperienze e la memoria dei personaggi Biamonti recupera anche la storia precedente dei movimenti clandestini, almeno a partire dagli anni Venti. Anzi, gli attraversamenti a cui i protagonisti dei libri assistono rievocano di continuo nella loro mente le vicende del passato.

È lo stesso Biamonti ad aver spiegato in un articolo del 1998 che i sentieri di confine erano per lui la via per entrare in «una marea di ricordi»:

Ripenso a quei sentieri tra le rocce, al passo della Morte, del Cornaio, del Cardellino, al passo dei Sette Cammini, ai ginepri, ai lentischi, agli spini, ai flussi di umanità che li hanno affrontati, varia secondo i tempi: socialisti liguri, anarchici di Carrara, antifascisti sulla via dell'esilio e poi gli ebrei nel trentanove e quaranta, e nel dopoguerra gli slavi che volevano raggiungere la Francia. Ricordo uomini svelti e donne flessuose, con scarpe che si dovevano togliere per superare gradini di pietra e canali incisi nel rocciume color cenere. Si passava in genere nelle notti di luna.

Oggi, di Europei, per la montagna, non ne passano più. Per gli altri tutto continua come prima. Devono nascondersi, almeno per i primi chilometri adiacenti a quello che già fu un confine. Curdi, arabi e negri non si fidano. Percorrono le loro stesse vie i corrieri dell'eroina, un uomo armato in testa e un altro alle spalle.

[...] Per me si entra in una marea di ricordi.<sup>479</sup>

Innanzitutto, vale la pena notare che la storia clandestina del confine si incarna agli occhi di Biamonti in luoghi specifici, emblematici del passaggio e spesso della morte, i quali non sono altro che i passi di montagna attraverso cui i *passeurs* hanno sempre condotto i fuggiaschi e i migranti in Francia. I luoghi qui nominati, insieme ad altri, ritornano con precisione nei romanzi. In *AA* è nominato il passo più famoso, ossia il passo della Morte, che si trova nella zona di Grimaldi superiore, a ridosso del mare: «– Una guida ben disonesta, signora! Ha scelto il passo più difficile, il più breve ma il più

---

<sup>479</sup> *Bia. scr.* (1998d: 130).

difficile. Non per niente qui lo chiamano il passo della morte. Mi spiace dirglielo» (*AA*, 34).

Come ha scritto Renzo Villa nel libro *I toponimi delle due Mortole terrestri e marini*:

Passu d'a trumba, valico pericolosissimo, per il passaggio clandestino in territorio francese, costituito da una cengia talmente stretta da permettere l'appoggio di un solo piede e che si affaccia su uno strapiombo di circa 60 metri. Dal dopoguerra ad oggi, ha causato la morte di 127 persone che vi si sono incautamente avventurate. La forma giornalistica italiana di "Passo della Morte" è entrata ormai definitivamente nella parlata dialettale: Passu d'a Morte. Quanto all'origine del toponimo primitivo, una relazione potrebbe esserci con "tromba", nel senso di spazio vuoto.<sup>480</sup>

In *VL* Vari dice di conoscere bene solo i passi della Cimòn Aurive.<sup>481</sup> Si citano poi il passo del Cornà o del Cornaio (*VL*, 83 e 100), il più conosciuto del massiccio della Longoira, sopra la zona italiana di Villatella e quella francese di Castellar; e il passo del Cardellino (*VL*, 33), che si trova più a nord, ai piedi delle pendici del monte Grammondo.

In *PN* sono nominati tutti e tre i passi fin qui citati: «– Al passo del Cardellino e al passo della Morte; e la polizia dorme. Nessuno interviene» (*PN*, 23) e «– Sui passi del confine. Un nero è stato sgozzato al Cornaio, un altro al Cardellino» (*PN*, 46).

Tornando alla citazione sulla «marea di ricordi» del 1998, si consideri ancora come Biamonti riesca in poche parole a isolare le ondate di passaggi che hanno segnato gli anni del Fascismo e poi quelli del secondo dopoguerra. Innanzitutto, sono ricordati «socialisti liguri, anarchici di Carrara, antifascisti sulla via dell'esilio». In *AA* il

---

<sup>480</sup> R. Villa, *I toponimi delle due Mortole terrestri e marini*, Compagnia d'i Ventemigliusi, Ventimiglia 1990, p. 63.

<sup>481</sup> Cfr. *VL*, 27: «– Se le mando dei clienti, lei li fa passare? / – La Cimòn Aurive la conosco bene, – Vari disse. / Ne conosceva tutti i siti: Argelào, Arcana; i sentieri, così chiari se vi si profilava il cielo»; e *VL*, 31: «– E i passi del confine li conosce altrettanto bene? / – Solo quelli della Cimòn Aurive. Sono da poco passeur di professione». Si tenga presente che il confine non passa però sul crinale della Cimòn Aurive.

personaggio secondario di Edoardo, non a caso dice di essersi rifugiato in Francia durante la dittatura.<sup>482</sup>

Nel saggio *La frontière bafouée*, Simonetta Tombaccini scrive che l'emigrazione clandestina nella valle del Roja nacque probabilmente a partire dal 1860, con la costituzione della nuova frontiera. All'Ottocento vanno certamente ricondotti i riferimenti biamontiani al contrabbando popolare; per esempio, la canzone del Furcuino, ricordata da Gregorio in *AA*.<sup>483</sup>

Nel suo studio, la Tombaccini spiega però che solo dagli anni Venti del nuovo secolo, in seguito alla marcia su Roma, l'emigrazione verso la Francia divenne un fenomeno significativo: comunisti, socialisti e anarchici italiani – proprio come ci dice Biamonti – presero in quegli anni la via dell'esilio:

De toute autre envergure fut l'exode qui suivit la marche sur Rome. Quelques jours s'étaient à peine écoulés que les autorités constataient l'arrivée en masse d'Italiens pénétrant en France par les itinéraires périlleux que des générations de fugitifs avaient rodés. Ils passaient par la montagne ou débarquaient sur les côtes, la nuit de préférence, mais ils étaient presque aussitôt arrêtés par des rondes avant d'être refoulés.

D'après les renseignements, ceux qui franchissaient illégalement la frontière étaient surtout les communistes. Cette identification relevait d'une simplification un peu hâtive, la police ayant tendance à voir des communistes dans tout immigrant politique. Ils constituaient sans doute le gros du peloton, mais avec eux figuraient également les militants de toute la gauche italienne, c'est-à-dire les socialistes révolutionnaires, les adhérents des coopératives ouvrières, les paysans ou journaliers protagonistes des luttes sociales de l'après-guerre, objet pour cela des expéditions punitives des fascistes.

Il ne manquait pas non plus les anarchistes qui ne devaient pas avoir trop de mal à trouver des points de repères à Nice, où existait depuis le début du siècle une tradition d'accueil à leur égard. Si l'on en croit une lettre anonyme, pour passer la frontière en fraude, ils se

---

<sup>482</sup> *AA*, 44: «Ritirando la caffettiera dal treppiede, Edoardo disse qualcosa circa il destino; poi aggiunse più chiaramente che anche lui si era rifugiato in Francia al tempo della dittatura».

<sup>483</sup> *AA*, 33: «Era il canto del contrabbando, in tempi di passaggi con muli per le montagne. Di muli con campanacci e di mulattieri con bianchi mantelli. Tempi finiti». La pratica del contrabbando è menzionata anche in *PN*, 78: «– Rocchetta, paese dei contrabbandieri. Mettevano bianchi mantelli, per sembrare dei frati. Allora sui sentieri non correva la morte».



faisaient aider par un contrebandier. Cela indiquerait une sorte de solidarité entre rebelles de tout poil.<sup>484</sup>

Patrizia Audenino e Antonio Bachelloni scrivono che, soprattutto verso la Francia, «si svolse il flusso dei primi “esuli” antifascisti, in maggioranza comunisti, ma anche anarchici e socialisti, strettamente legati all’universo operaio».<sup>485</sup>

Biamonti cita poi, procedendo cronologicamente, l’esilio degli «ebrei nel trentanove e quaranta». La fuga di queste persone, dettata dalle persecuzioni razziali, è ricordata anche nei romanzi, in particolare in *PN*: «Cose di cui era meglio non parlare, cose che aveva stentato a credere: ebrei in fuga, derubati e buttati in mare da un barcaiole nel '38 o nel '39, pastori sgozzati nei casolari da gente che transitava» (*PN*, 74).

Dimostrando di conoscere realmente la vicenda storica, qui lo scrittore fa riferimento al passaggio clandestino via mare, che in effetti caratterizzò in un primo momento la fuga degli ebrei. Sulla questione non si può che rimandare allo studio specifico *Ombre al confine* dello storico locale Paolo Veziano, che porta in esergo la citazione biamontiana e in cui si descrive nel dettaglio il fenomeno delle «agenzie di navigazione clandestina»:

All’inizio di luglio [del 1939] le agenzie di navigazione clandestina si stavano avviando verso un elevato standard di efficienza, come testimonia il buon numero di trasporti

---

<sup>484</sup> S. Tombaccini-Villefranche, *La frontière bafouée: migrants clandestins et passeurs dans la vallée de la Roya (1920-1940)*, in *Mémoire et identité de la frontière: étude des migrations de proximité entre les provinces ligures et les Alpes Maritimes* (Actes des journées de Nice, octobre 1998), «Cahiers de la Méditerranée», 58, 1 (1999), p. 84-85.

<sup>485</sup> P. Audenino e A. Bachelloni, *L’esilio politico fra Otto e Novecento*, P. Corti e M. Sanfilippo (a cura di), *Migrazioni*, vol. 24 di *Storia d’Italia*, Einaudi, Torino 2009, p. 353: «Così, in Europa, l’emigrazione italiana, in quanto distinta dall’esilio politico, veniva accolta su scala significativa solo da Svizzera, in minor misura Belgio, e Francia. Fu dunque verso questi tre paesi, soprattutto l’ultimo, che si volse il flusso dei primi “esuli” antifascisti, in maggioranza comunisti, ma anche anarchici e socialisti, strettamente legati all’universo operaio. Questo intreccio, variamente declinato, di traiettorie migratorie e traiettorie dell’esilio, non è, come abbiamo visto, inedito, ma è particolarmente marcato, se non altro quantitativamente nel caso dell’esilio verso la Francia. Si calcola infatti che gli italiani politicizzati ammontassero al 10 per cento circa dell’intero contingente di emigrati in Francia tra le due guerre. Ne conseguì una migrazione politica che, per quanto minoritaria, si caratterizzò come un’“emigrazione politica di massa”».

organizzati, ma i pescatori si trovavano a fare i conti con il notevole potenziamento dell'apparato di sorveglianza francese.<sup>486</sup>

Biamonti aveva vissuto personalmente, benché fosse ancora un bambino, l'esodo ebraico. Leggendo con attenzione le interviste dei primi anni Novanta si trova un ricordo personale molto importante, che trasforma il giovane Biamonti in un piccolo passeur:

Quella mattina d'agosto Biamonti accompagnava il nonno che andava ad aspergere il solfato nel vigneto, su un'altura da cui si scorge il mare, distante cinque-sei chilometri dalla Francia. «Avvicinandoci abbiamo sentito dei brusii, e vedevamo levarsi, fra il bosco e la vigna, un filo di fumo. Lui ha detto: “Andiamo cauti, perché c'è qualcuno: forse dei ladri”. Invece, arrivati là, intorno a un fuoco quasi spento perché d'agosto le notti son fresche su quel colle, abbiamo trovato, accoccolate, una decina di persone: erano due famiglie ebraiche che, con molta educazione, hanno chiesto scusa di trovarsi in un podere altrui e se lì era il confine perché su quei sentieri impervi di notte non si avventuravano, avevano paura».

Il confine era l'altro crinale, non quello che intendevano. «Allora mio nonno m'ha detto: “Accompagnali, fino a che non possano sbagliarsi”. Io li ho accompagnati. E dopo, prima di andar via, m'hanno baciato. La cosa mi ha molto commosso. Saremmo stati nel Trentotto-Trentanove, poco prima che scoppiasse la guerra con la Francia: avevo otto-nove anni. [...]

Quella gente rannicchiata intorno a un falò che non bruciava quasi più [...] gli è rimasta sempre impressa. «E m'ha fatto prendere una simpatia enorme per tutti coloro che sono erratici nel mondo. Per questo ho scritto *Vento largo* sul passaggio dei clandestini».<sup>487</sup>

Dopo la cesura segnata dalla Seconda Guerra Mondiale, riprendono i movimenti clandestini verso la Francia, che non sono tanto quelli degli italiani che migrano, in maniera ormai per lo più definitiva per cercare lavoro, ma piuttosto quelli dei sovversivi politici e di coloro che provengono dall'Europa comunista.

In *PN* Leonardo racconta a un certo punto il motivo per il quale è stato anni prima in prigione, ricordando di aver aiutato a passare la frontiera un «anarchico spagnolo»,<sup>488</sup>

---

<sup>486</sup> P. Veziario, *Ombre al confine. L'espatrio clandestino degli ebrei stranieri dalla Riviera dei Fiori alla Costa Azzurra 1938-1940*, prefazione di A. Cavaglioni, Fusta, Saluzzo 2014, p. 89. Cfr. anche, seppur in maniera più generale, P. Audenino e A. Bacheloni, *L'esilio politico fra Otto e Novecento*, cit., p. 364.

<sup>487</sup> *Bia. int.* Vaccari (1994).

che era stato poi fermato e ucciso alla stazione di Barcellona: «E ripensò a quell’anarchico che si era fatto beccare, alla stazione di Barcellona. Lo avevano steso appena sceso dal treno. Tipo ossuto e nervoso. Aveva conservato il giornale con la sua foto. “Quegli occhi mi sono rimasti impressi”. Poi pensò che la Spagna era passata alla libertà senza dolore. Aveva già avuto prima il suo bagno di sangue» (*PN*, 177).

Dietro questo ricordo narrativo vi è un’esperienza vissuta realmente dallo scrittore di San Biagio della Cima, che ne parlò in questi termini in un’intervista del 1991, molto prima, dunque, della stesura di *PN*:

Nelle notti di luna piena andavo per le montagne sulle tracce dei *passeur*, per provare emozioni. Una volta ho aiutato a passare il confine due spagnoli, due fuorusciti del tempo di Franco, che rientravano per fare la lotta clandestina. Dopo, ho saputo dai giornali francesi che la polizia li aveva ammazzati al loro arrivo alla stazione di Barcellona. Ci sono rimasto male.<sup>489</sup>

Sempre nell’articolo del 1998, Biamonti nominò per il secondo dopoguerra gli «slavi che volevano raggiungere la Francia». A questo proposito, nei romanzi si trovano due riferimenti memoriali. In *AA* Gregorio incontra una donna polacca, Maria Zelenski, che gli racconta la propria tragica storia di emigrazione. Dice di essere tornata su quelle terre di confine per rivedere il posto – che è il passo della Morte – in cui anni prima è morto suo marito tentando di raggiungere la Francia (dove adesso lei vive).<sup>490</sup> In *VL*, invece, il *passeur* Vari ricorda un uomo polacco che aveva aiutato a passare:

---

<sup>488</sup> *PN*, 176: «È andata così. È capitato un anarchico spagnolo. Voleva passare la frontiera con una valigia che pesava come il ferro, lui era magro come un chiodo. Era una notte buia, non avevo voglia di aiutarlo per le rocce. Ho preso la macchina, alla dogana ci hanno fatto aprire il cofano. Lui mi ha lanciato un “Salud!” e si è buttato nel vallone di San Luigi. La valigia era piena d’armi. Ne ho preso sei mesi, era una pacchia, si stava bene. Lo spirito si crea degli antidoti. Mai andato così lontano».

<sup>489</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47).

<sup>490</sup> *AA*, 33-34: «Poi la donna entrò nel bar ed egli le chiese com’era andata la passeggiata. / – Je ne peux pas oublier, monsieur! je ne peux pas oublier! / Che cosa non poteva dimenticare? / Il passo roccioso dove anni prima era morto suo marito, lei disse. Un passo, lì nei paraggi, sbarrato da un cancello con aculei anche laterali. Una guida li aveva abbandonati una notte su un cornicione. Bisognava appendersi agli aculei per passare, e suo marito era stato trascinato giù dalla valigia. / – Una guida ben disonesta, signora! Ha scelto il passo più difficile, il più breve ma il più difficile. Non per niente qui lo chiamano il passo della morte. Mi spiace dirglielo. / – Chi ci ha guidato allora è stato un assassino. / – Come chi ha messo il cancello. / – Chi è stato? / – È lì dagli anni trenta, e forse da prima... I Savoia... possono anche essere stati loro. / – Vorrei andare a rivedere quel passo, vorrei trovare qualcuno che ne conosce la strada. / – Ma quando è successo? / – Vent’anni fa. Appena sposati. Eravamo in fuga dalla Polonia, avevamo già

Gli venne in mente il polacco che aveva aiutato a passare anni prima, vent'anni, forse più, tempi ingenui in cui credeva ancora alle sue culture, alla sopravvivenza di Aùrno. (Tempo sprecato). Quel polacco sotto l'erta del passo del Cornaio s'era messo a pregare. Pregava nella sua lingua e traduceva alla bell'e meglio, un po' in italiano e un po' in francese, perché pensava di accrescere l'efficacia della sua preghiera se era condivisa dal suo accompagnatore. Qualche brandello di quella preghiera non se l'era più scordato e se lo poteva ancora ripetere.

Assistimi, Signore, chiunque tu sia nelle tue altitudini inaccessibili.

Regardez-nous qui marchons depuis longtemps et accordez-nous votre protection

Fa' in modo che cambiamo luogo e consistenza

Songez à ce qu'il y a en nous de perdu et aux dangers qui nous attendent sous l'ombre menaçante d'un vieux rêve...

Preghiera un po' eccessiva per le preoccupazioni che dava allora un passaggio di frontiera. Ma chissà quale delitto si lasciava alle spalle. (*VL*, 100)

Gli anni Settanta, Ottanta e Novanta costituiscono rispettivamente, come si è detto, l'orizzonte temporale di *AA*, di *VL* e di *PN*. Nel primo romanzo, pubblicato nel 1983, ma la cui stesura fu assai lunga e occupò l'autore nel corso di tutti gli anni Settanta, l'attenzione di Biamonti è attirata da movimenti lungo il confine che non sono propriamente riconducibili a quelli dei migranti classici.

Su tutto il romanzo pende il sospetto che nei fortini del confine, sopra il borgo disabitato della Comba, si aggirino delle persone, degli "sbandati", dei drogati; il che contribuisce ad aggravare il clima di incertezza e di inquietudine che avvolge la morte del giovane Jean-Pierre. Proprio nella speranza di trovare informazioni utili alla sua inchiesta, Gregorio si spinge una sera fino alle case della Comba, ricordando: «Correvano ad Avrigue strane voci su quella frazione: vi si sarebbero aggirati drogati e predoni certe notti, e quel vallone abbandonato sarebbe stato un nascondiglio di

---

passato clandestinamente tre frontiere. / – Ah, lei è polacca? / – Per mia disgrazia –. Ma adesso, aggiunse, abitava in Francia, ed era lì solo perché era venuta a rivedere il posto dove aveva perduto il solo uomo che l'aveva amata».

refurtive» (AA, 58). Poco oltre il protagonista si domanda: «Abitava veramente qualcuno in quei fortini?» (AA, 60).<sup>491</sup>

Parlando successivamente con un contadino del luogo, tale Piè de Catì, Gregorio sembra convincersi della veridicità delle voci: «Erano dunque vere le voci che circolavano! C'era gente sugli altopiani e sui crinali del confine, gente strana, con il candore delle volpi, che s'andava proprio a nascondere dove, essendo vigilato, nessuno li cercava» (AA, 67).

Viene spontaneo, leggendo il libro, associare questi abitanti dei crinali alla banda di ragazzi, drogati, a cui apparteneva Jean-Pierre, una cui parte sarà ospitata da Laurence in un bungalow.<sup>492</sup> Biamonti insiste in vari punti sulla dedizione al vagabondaggio di questi ragazzi, che il cameriere del bar di Avrigue non esita a definire «sfaticati e vagabondi»<sup>493</sup> e che verso la fine del romanzo sono chiamati «toxicos», per la loro dipendenza dalla droga.<sup>494</sup>

Non è difficile riconoscere nei vagabondi, *hippies* o *toxicos*, che si rifugiano nei fortini, e più in generale nel trinomio droga-morte-gioventù, un collegamento all'attualità degli anni post-sessantottini.

È interessante notare che già in questo primo romanzo Biamonti si sforza di dare una rappresentazione della zona del confine dai tratti infernali. Il rifugiarsi dei giovani drogati sulle alture frontaliere e il loro vagabondare lungo i crinali ricordano, quasi in una sorta di anti-inferno terreno, il movimento di anime dannate. Se ai giovani tossici va la compassione del protagonista Gregorio (e certamente quella dello stesso

---

<sup>491</sup> AA, 60: «Venne un soffio strano, come un rumore di frana di pietrisco, dai dirupi del confine. Abitava veramente qualcuno in quei fortini? Erano stati demoliti per una clausola del trattato di pace. Ma l'impresario che aveva vinto l'appalto per la demolizione era stato lo stesso che nel trentotto-trentanove li aveva costruiti. (Li aveva fatti così solidi che andavan giù con una pietra – un contadino ne aveva buttato giù uno a calci – e poi demoliti con tale scrupolo che adesso erano abitati. Con simile esperienza del fare e disfare adesso s'era specializzato negli appalti di palazzi e altre opere dai giorni contati)».

<sup>492</sup> AA, 86: «– Quei tipi che hai ospitato nel bungalow. Quanti sono? una decina? / – Press'a poco. / – Non se ne andranno mai? non hai il coraggio di cacciarli? / – Adesso? in pieno inverno?... Ne avrei rimorso finché vivo. È probabile che in primavera migrino da soli».

<sup>493</sup> AA, 14: «– Vagabondi, – disse il cameriere, – sfaticati e vagabondi. / – Io non ho nulla contro chi va randagio. / – Vede quei due con la benda sulla fronte? le pare un bell'ornamento? / Il cameriere non conosceva probabilmente l'uso di quella benda che all'occorrenza serviva a stringere il braccio, fascia dei sogni più miseri».

<sup>494</sup> AA, 92-93: «Nel bar c'era più gente di quanta non avesse immaginato. Ai turisti s'erano mescolati chiassosi giovinastri. Gli hippies (ma non erano hippies, erano toxicos randagi come ce n'è tanti) se ne stavano ammucchiati in un angolo e silenziosi. Macilenti e smarriti, sembravano non udire nemmeno le urla dei giovinastri».

Biamonti),<sup>495</sup> la loro inquietante presenza è sintomo di un malessere e di una disperazione – e forse anche di una colpa – che può cercare aiuto nella droga così come esplodere in una violenza insensata e incomprensibile.

Già nell'incipit di *AA* i vecchi seduti sotto il portico parlano di «rapine sequestri omicidi e altre cose “all’ordine del giorno”» (*AA*, 5). Un esempio concreto ed esplicito della cronaca di questo territorio si trova poi poche pagine dopo, in cui si racconta di una «ragazza che è stata trovata nuda, con scritte politiche sulla schiena».<sup>496</sup> Si possono anche ricordare gli incendi delle cassette postali sull'Aurelia<sup>497</sup> e le scritte invocanti la morte che compaiono sui muri di alcuni palazzoni e che sono attribuite ai giovani drogati:

- Sono comparse certe scritte l'altra sera. Io le ho viste ieri. Sono impressionanti.
  - Non ti impressionerai per delle scritte al giorno d'oggi?
  - Son cose da folli, insulti alla ragione, – disse Edoardo a bassa voce.
  - E dove le hai viste?
  - Sulle pareti dei palazzoni, nei tunnel e persino sui muraglioni. Strane frasi: lasciateci morire in pace, per dirtene una. Frasi minacciose.
- Gli pareva più sibillino che minaccioso, disse Gregorio, quel messaggio. Ma chi erano quei laconici messaggeri, chi potevano essere?
- Giovani smarriti, forse drogati o qualcosa del genere. Probabilmente sono studenti. Io li ho già visti una volta andare al macero compiaciuti. Tu non ricordi. Una parte di gioventù si è sempre perduta. Ma adesso sarebbe il colmo, adesso che sono liberi, vi fosse una caterva di suicidi o di morti per droga.
  - Chi è nato libero e non sa niente può sentire la libertà come una croce. Ma sei sicuro che non sia solo uno scherzo, un gioco? (*AA*, 70)

In *VL* il tema dei passaggi clandestini diventa fondamentale. In seguito alla morte del passeur locale, Andrea, Vari, coltivatore di mimose e passeur a tempo perso, lo

---

<sup>495</sup> Si veda *Seconda parte*, § 3.2..

<sup>496</sup> *AA*, 25: «– Qui ne succedono un po' troppe! Ha sentito un mese fa di quella ragazza che è stata trovata nuda, con scritte politiche sulla schiena? / – Chi sarà stato? Secondo me la politica non c'entra. / – Credo anch'io. / – Può darsi che vi abbiano a che fare piuttosto quelli che dormono nelle fortificazioni del confine. / – Nelle fortificazioni?... Però che astuti a scegliere quel posto! Lì nessuno le va a cercare, quelle colombe. / – Lei li avrà magari visti, ma non ne vuol parlare!».

<sup>497</sup> *AA*, 86: «Si fermarono sul poggio ad aspettare il postino. Saliva fin lassù, fuori zona, perché sull'Aurelia bruciavano le cassette postali».

sostituisce e comincia ad accompagnare in Francia con regolarità i migranti che Virgin e Albert gli indirizzano.

Attraverso le vicende di Vari, Biamonti racconta diversi attraversamenti, dando un'idea dei migranti che negli anni Ottanta – gli anni della stesura di *VL* – tentavano la via dei monti. In un continente ancora politicamente diviso in due blocchi, non è un caso se ritroviamo persone provenienti dall'Europa dell'est. I primi clandestini che Vari porta in Francia sono, per esempio, due slavi, un bulgaro e una rumena;<sup>498</sup> nel corso del libro compare poi anche un tedesco della Germania orientale.<sup>499</sup>

Gli altri passaggi di Vari, di cui Biamonti dà conto nel libro, riguardano tre arabi<sup>500</sup> e diversi turchi: «Poi arrivarono dei turchi, dignitosi, tristi, come stoici antichi. All'incontro e al commiato, ringraziamenti e strette di mano, leggeri inchini» (*VL*, 29) e «Poi, una turca da sola, giovane, molto bella; sapeva il francese e l'italiano. Non si capiva perché per passare avesse scelto il cammino dei clandestini» (*VL*, 29).<sup>501</sup>

Si tratta di un riferimento del tutto verosimile dato che sono gli anni Settanta e gli anni Ottanta a vedere un incremento dell'emigrazione turca verso l'Europa, e in particolare verso la Germania.

Si noti che, nelle citazioni proposte, Biamonti dipinge con pochi tratti i migranti, accentuandone soprattutto la tristezza e la dignità. Memore della massima baudelairiana

---

<sup>498</sup> *VL*, 5-6: «Erano un bulgaro e una rumena, una rumena molto bella che le ricordava una ragazza conosciuta anni prima, quando andava a fare la stagione della mimosa sulla Corniche d'Or. [...] / I due salirono una sera senza vento. La Cimòn Aurive emergeva scogliosa in faccia alla luna. Si chiamavano Dragomir e Danila. Parlavano bene il francese».

<sup>499</sup> *VL*, 47: «Delle notti passate a camminare ricordava con nitore solo la prima, col bulgaro e la rumena, e l'ultima con un tedesco della Germania orientale, un giovane di poche parole, triste come lui, se non di più ancora. Ricordava le rocce e la luna in un'ansa di sereno fra le nubi».

<sup>500</sup> *VL*, 29: «I primi che Albert gli mandò erano tre arabi. Giacche bisunte, caviglie nude, avevano l'aria di accalappiacani. Erano scalcagnati e si muovevano con destrezza: forse venivano dalle montagne dell'Atlante. Età in scala. Il più vecchio, sui sessanta, biascicava un po' di francese. Camminavano leggeri e scrutavano il sentiero nel quarto di luna. Interpretavano il suono dell'aria tra i rami. Sulla parete vetrificata non ci fu bisogno di raccomandargli di tacere. Si parlavano con un sussurro che si perdeva nel vento. Sul crinale misero la fronte sulla pietra. Egli non li disturbò: tutte le idee erano da rispettare. Ingoiavano il pane come gabbiani. Li salutò in spagnolo per essere alla loro altezza: – Vayan con Dios!».

<sup>501</sup> Cfr. anche *VL*, 83: «Aveva portato di là i turchi; a gesti, come un vecchio pastore, su un sentiero segnato da stelle e oleastri, poi sulla roccia spoglia. Una nuvola salita dal mare aveva coperto la luna e nel buio s'erano messi a pregare. Aveva fatto smettere la cantilena».

«Je sais que la douleur est la noblesse unique»,<sup>502</sup> lo scrittore restituisce ai migranti quell'umanità che la loro condizione sembra voler negare.

Proprio il lavoro di Vari e i suoi incontri dispiegano però lentamente davanti al lettore lo scenario di violenza e di delitti in cui si trasformano le notti sulle terre del confine e di cui sono spesso protagonisti gli stessi clandestini. Per esempio, nel libro si dà conto degli scontri efferati tra i senegalesi che vengono dalla Francia verso l'Italia e i gruppi di "predoni" arabi che si muovono lungo il confine:

– Li senti?

– Cominciano già a passare, lassù, sopra i càlcari.

– Abbassa la voce. Parla a voce bassa, nemmeno l'aria ci deve sentire.

Stavano seduti su una scaletta. In pantofole, silenzioso, Vincenzo s'era accostato a Vari sul finire del giorno.

– Sarà la banda di predoni che si sposta.

– Che non riescano a prenderla! Si getta sui senegalesi che vengono a torme dalla Francia. Non deve correre buon sangue tra arabi e neri.

– Ormai siamo al deserto, – Vari disse, – a un sahara di rocce.

– Tu sei armato quando passi?

– Certo. L'altra notte credevo di dover sparare.

Aveva portato di là i turchi; a gesti, come un vecchio pastore, su un sentiero segnato da stelle e oleastri, poi sulla roccia spoglia. Una nuvola salita dal mare aveva coperto la luna e nel buio s'erano messi a pregare. Aveva fatto smettere la cantilena. E proprio più in basso, sul passo del Cornaio, avveniva la spoliazione. Si sentivano le grida... A Castellar, il più vecchio di quei turchi (gli veniva sempre in mente: barba grigia, sulla sessantina) aveva detto «Grazie, signore!» Forse le sole parole italiane che conosceva. (*VL*, 83)

Anche in *VL* prosegue, dunque, la rappresentazione infernale della zona frontaliere. Le terre alte, a ridosso dei crinali francesi, abbandonate e in rovina come gran parte dell'entroterra, diventano il luogo in cui risuonano i passi dei clandestini che, guidati da  *passeurs* sempre più infidi,<sup>503</sup> cercano di oltrepassarle. A risuonare non sono solo i passi

---

<sup>502</sup> C. Baudelaire, *Bénédiction*, in Id., *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris 2009, p. 35.

<sup>503</sup> Cfr. *VL*, 28: «– Immagino che lei sappia difendersi, all'occorrenza. Sono le bande rivali le più pericolose, i  *passeurs* della costa, i nuovi venuti, gente senza scrupolo professionale. / – Ne può esser certo»; e *VL*, 5: «– Non conosci un  *passeur*? Non possiamo trovare qualcuno? /– Ce n'è, ma sulla costa,



ma anche le grida e i lamenti di questi personaggi – che a volte si scontrano fra loro –, visto il dominio ormai dilagante della logica del profitto e della violenza.

Oltre agli scontri tra i migranti e i soprusi a cui questi sono soggetti da parte dei nuovi *passseurs*, anche il traffico clandestino della droga contribuisce a incupire l'atmosfera. La zona del confine è, infatti, il regno del narcotraffico, in cui le rivalità tra i *passseurs* di droga sfociano spesso in omicidi. A Vari si presenta a un certo punto una donna, che si rivelerà essere un membro dei servizi francesi di Repressione. Attraverso questo incontro, Biamonti menziona il business della droga – e la follia che lo accompagna – lungo il confine italo-francese: «– Io vorrei farti una proposta. Non so come cominciare. Sono avvenuti molti delitti... / – Tra i *passseurs* d'eroina. / – Ecco, appunto... Tu non sai dove? / – Sul passo del Cardellino. Qualcuno è finito in un sacco di plastica, in una discarica di spazzatura. Io non so chi sei, ma sta' alla larga dal passo del Cardellino. [...]» (*VL*, 33).<sup>504</sup>

Vale la pena di soffermarsi ora sulla figura del *passseur*, che la presenza di Vari e le scelte narrative adottate da Biamonti rendono fondamentale in *VL*. Come ha scritto Veziario:

Può sembrare un'ovvietà ma il *passseur* non può prescindere dai migranti clandestini. Quella del *passseur* è una figura che è sempre esistita e che ha costantemente approfittato della frontiera per svolgere i propri piccoli-grandi traffici, ma sarà il progressivo sviluppo dell'emigrazione a rendere questa attività assai redditizia. Nel Ponente ligure, la tormentata orografia dei luoghi contribuisce non poco alla creazione di questa complessa figura. Basti pensare che sulle montagne di cui ci siamo occupati poco fa, accanto ad alcuni sentieri che potevano essere percorsi senza rischi eccessivi (Passo del Disertore, Colle della Giralda, Baisse Saint Paul), ne esistevano altri (Passo del Castel del Lupo, Passo del Porco, Passo del Cornà, Colle Treitore), per i quali era indispensabile la guida di persone che conoscessero

---

molto infidi. Io non li metterei nelle loro mani. Rischiano meno a tentare da soli: se li prendono tutt'al più si fanno qualche mese nel campo di Latina».

<sup>504</sup> La citazione prosegue in questo modo: «Gli confessò ch'era francese e si chiamava Marthe. Cercava un *passseur* che conoscesse tutti i sentieri. La droga, in arrivo dall'Olanda coi Tir, la portavano in Francia per montagna. Un ufficiale francese, che come lei lavorava per i servizi di Repressione, era stato ucciso su un passo della Longoira. / – Il *passseur* d'eroina ha un uomo armato alle spalle. Un altro, pure armato, lo precede. / – Ma il mio collega deve aver scoperto qualcosa di più grave. / – E io che dovrei fare? / – Lavorare per noi. / Vari domandò se l'olandese era già dentro quell'organizzazione, quei Servizi. Marthe non rispose. / Poi disse: / – Vorrei poterti convincere. Non so come fare. Se lavori per noi ti proteggiamo. / – E io vorrei non deluderti. Ma per me, per ora, va bene il mio mestiere».

bene i luoghi. Per questa ragione erano gli uomini del posto ad offrire le maggiori garanzie in quanto, oltre a conoscere i rischi e le insidie di ogni percorso, disponevano di passaporti frontalieri che garantivano loro una libertà quasi assoluta di movimento.<sup>505</sup>

Pur attribuendogli una significazione simbolica ed esistenziale che va molto al di là del semplice discorso storico, Biamonti riattualizza in Vari la figura del passeur tradizionale, del passeur di montagna, nativo del luogo, solitario e affidabile negli impegni presi.<sup>506</sup> Lo scrittore sa bene, però, che si tratta di una figura di cui nel secondo dopoguerra si sono quasi completamente perse le tracce; anzi, la sua lenta ma inesorabile scomparsa inizia già dagli anni Venti, poiché l'intensificarsi improvviso dei clandestini fa sì che si formino vere e proprie organizzazioni, in cui lavorano spesso nuovi *passeurs* e agenti, provenienti da altre parti d'Italia:

Avec l'arrivée de migrants de plus en plus nombreux et venant de loin, le passeur traditionnel, solitaire et somme toute fiable dans ses engagements, fut sérieusement concurrencé, sinon supplanté, par l'apparition d'organisations peu scrupuleuses, travaillant à grande échelle. Les archives sont à ce sujet très parlantes. Entre 1924 et 1932 les policiers arrivent à mettre la main sur plusieurs membres de ces organisations et à découvrir leur fonctionnement:

*«Il s'agissait d'une vaste association de malfaiteurs – rapport le commissaire de Menton à propos de l'une d'elles – calquée sur le type d'une véritable société commerciale, avec ses bureaux, ses agents et ses représentants tant à Savona qu'à Sanremo, Vintimille, Monaco et Marseille et en correspondance au moyen d'un langage conventionnel, avec de nombreux agents de l'Italie méridionale».*<sup>507</sup>

Se la figura del passeur biamontiano recupera un aspetto veritiero della realtà dei passaggi clandestini tra Italia e Francia, è però evidente che la sua declinazione romanzesca e umana è del tutto personale e risponde a esigenze non storiche ma di altro tipo. Come disse Biamonti in un'intervista, Vari è una figura inventata:

*Perché il protagonista è un passeur? Questa scelta ha un significato particolare?*

---

<sup>505</sup> P. Veziano, *Ombre al confine...*, cit., pp. 54-55.

<sup>506</sup> Cfr. *ivi*, p. 56.

<sup>507</sup> S. Tombaccini-Villefranche, *La frontière bafouée...*, cit., p. 88.

Pur avendo conosciuto alcuni *passeurs* e percorso i loro abituali sentieri non ho rispecchiato, nella figura del protagonista, nulla del loro mondo reale. Vari, interiorizzato al massimo, riflette una più generale condizione umana, non a caso non è un passeur di mestiere, eredita contro voglia questo lavoro ed è preso ogni volta da un gorgo di malinconia e da un sentimento di pietà. È un nocchiero della barca di Caronte, o della nave egizia dei morti, psicagogo nell'accezione etimologica del termine. La sua psicologia è del tutto inventata, del resto mi bastano poche suggestioni provenienti dalla realtà per lavorare secondo un moto dell'anima.<sup>508</sup>

Biamonti ci dice, dunque, che il suo passeur è uno «psicagogo nell'accezione etimologica del termine», ossia colui che conduce, guida le anime: «gr. *psykhagōgós*, comp. di *psykhé* “anima” e *agōgós* “che conduce” da *ágein* “guidare”». <sup>509</sup>

Interessante e fondamentale è il riferimento a Caronte, che conferma l'importanza dell'immaginario infernale legato alla rappresentazione del confine. Come scrisse Gaston Bachelard in un libro del 1942 che Biamonti conosceva e possedeva, al passeur si lega fatalmente il simbolismo di Caronte, con tutta la suggestione che questa figura porta con sé nel rapporto alla morte e letteralmente al “passato”:

En particulier, la fonction d'un simple *passeur*, dès qu'elle trouve sa place dans une œuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Il a beau ne traverser qu'une simple rivière, il porte le symbole d'un au-delà. Le passeur est gardien d'un mystère:

Ses vieux regard hallucinés  
Voyaient les loins illuminés  
D'où lui venait toujours la voix  
Lamentable, sous les cieux froids.

«Qu'on ajoute, dit Émile Souvestre, les crimes commis sur ces carrefours des eaux, les romanesques aventures d'amour, les miraculeuses rencontres de saints, de fées ou de démons, et l'on comprendra comment l'histoire des passeurs... formait un des chapitres les plus dramatiques de ce grand poème éternellement embelli par l'imagination populaire». <sup>510</sup>

---

<sup>508</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2).

<sup>509</sup> *Sabatini Coletti* (s.v. *psicagogo*).

<sup>510</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 2012, 12<sup>e</sup> édition, p. 93.

L'ultimo libro compiuto dello scrittore, *PN*, pur non annoverando tra i protagonisti del romanzo la figura del passeur, ripropone il tema dei passaggi clandestini e, in modo ancora più esplicito, una medesima atmosfera infernale di disperazione e di morte, la quale aleggia sulle terre del confine e fa da sottofondo alle conversazioni notturne dei protagonisti.

In *PN*, scritto tra il 1994 e il 1998, a passare sono soprattutto i curdi: «– Son neri o arabi o curdi. Penso che siano curdi. Sono loro adesso che passano. / – È l'ora dei curdi» (*PN*, 21); e ancora «– Scommettiamo che i primi che passano sono curdi e vanno verso la Francia. / – Non sono mica scommesse da fare, – disse Leonardo» (*PN*, 181).

Nel corso del romanzo, Leonardo incontra in due occasioni proprio due gruppi di curdi, indirizzandoli verso il confine in modo che riescano a passare in Francia.<sup>511</sup>

Come è noto, gli anni successivi alla fine della Guerra del Golfo (1990-1991) videro una nuova ribellione dei curdi, appoggiati dagli americani, contro Saddam Hussein, a cui seguirono nuove repressioni da parte del regime e l'intensificarsi delle migrazioni curde verso l'Europa. Tuttavia, le persecuzioni del popolo curdo avevano caratterizzato già tutti gli anni Settanta e Ottanta del Novecento.

Biamonti fa riferimento diretto in *PN* alla politica estera americana degli anni Settanta, colpevole di aver “sacrificato” il popolo curdo:

– Chi sono? – chiese Corbières.

– Ascoltiamo. Non capisco ancora se vanno o vengono... Vanno, devono essere curdi.

– La Francia si riempie di quei barbari di montagna, – disse Corbières. – Poco male, – poi aggiunse. – Sono tipi che si fanno i fatti loro.

Leonardo disse ch'erano tristi e silenziosi. Le donne erano avvolte in lunghi scialli, il capo reclino.

---

<sup>511</sup> Cfr. *PN*, 21: «Il fuoco ardeva lento e custodito nell'uliveto. Intorno, uomini accovacciati e donne avvolte da coperte e scialli. / E ombre tremule alle loro spalle. / Uno di quegli uomini levò la mano mostrando il palmo nudo. / – Bonsoir, – disse. / – Bonsoir, – disse Leonardo. E accostò a un muretto il suo bastone. A quella mano disarmata l'altro sorrise. Lieve. Ma vi tremava tutta la mestizia del mondo. – Se cercate il confine, è più in là nell'altra valle»; e *PN*, 59: «Sulla porta di casa si sentì chiamare. “Monsieur, monsieur!” Era una voce concitata. Entrò in casa e prese il fucile, tornò con le canne verso terra. Aveva una pila puntata negli occhi. – Tournez la lampe, – disse. – Combien vous êtes? / – On est dix. / – Bien, ne bougez pas. / – On cherche la France. / Disse loro che erano ancora un po' lontani. Bisognava che salissero, poi scendessero in un vallone e salissero di nuovo. Buon viaggio e buona fortuna».

– Li ha sacrificati Kissinger, – disse ancora Corbières, – per avere il petrolio iracheno. La politica, diceva, non è opera da missionari.

Poi si lanciò in una lunga predica: campagne di sterminio, popoli che il mondo non ascoltava. Ai curdi tutti sparavano addosso e si sparavano anche tra loro. (*PN*, 88-89)

Agli inizi degli anni Settanta gli americani appoggiarono dapprima l'insurrezione curda contro Saddam Hussein e la loro causa, per poi sospendere dopo tre anni, in seguito a un accordo tra Iran e Iraq, le forniture di armi e gli aiuti, lasciando così campo libero alla violenta repressione. Biamonti ricorda esplicitamente la famosa dichiarazione di Kissinger che nel 1975 a un giornalista che gli chiese conto del “tradimento” rispose: «Covert action should not be confused with missionary work».<sup>512</sup>

Oltre ai curdi, in *PN* compaiono anche gli arabi e i neri: «– Stavolta chi è? / – Entrano. Sono arabi e negri» (*PN*, 90).

Biamonti insiste a lungo in questo romanzo sulla disperazione e sulla violenza che percorrono i sentieri del confine. Come in *VL*, l'autore ricorda in più occasioni gli scontri tra le diverse etnie:

– Sono tempi nostri. Assomigliano all'inferno.

Camminavano verso casa. Negli ulivi, per terra, erano spuntati i primi colchici.

– Non lavoriamo di fantasia. Chissà cosa è successo, – disse Leonardo. – Mi sono dimenticato di avvertire i curdi dei pericoli sul confine.

– Le guardie?

– Macché guardie. Ci sono degli arabi che li aspettano al varco.

– Dove?

– Al passo del Cardellino e al passo della Morte; e la polizia dorme. Nessuno interviene.

(*PN*, 23)<sup>513</sup>

I tempi che «assomigliano all'inferno» diventano poi «giorni di bufera e di delitti».<sup>514</sup> Ciò che emerge è, dunque, la raffigurazione di una striscia di terra in cui i

---

<sup>512</sup> R. Alvandi, *Nixon, Kissinger, and the Shah. The United States and Iran in the Cold War*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 121.

<sup>513</sup> Cfr. anche *PN*, 79: «– Non vi allarmate, – disse Mire, – sono i negri che si difendono gridando quando gli arabi li spogliano. Gridano e basta. / – Bisognerebbe intervenire, bisognerebbe fare sa, – disse Astra. / – Domani sentiremo la solita storia, di accoltellati le strade, – disse Leonardo. / – Coltelli come astri definitivi, – disse Alain».

morti sembrano non potersi contare<sup>515</sup> e su cui pende, come dice Leonardo alla fine del romanzo, una «silente disperazione».<sup>516</sup>

Così Biamonti riassunse nel 1998 lo scenario dei passaggi, rispondendo alla domanda «Chi sono questi stranieri, e quanti sono?»:

Arrivano ogni notte, sempre più numerosi, a volte anche a migliaia. Vengono dal Nord Africa, tunisini, algerini, marocchini, ma anche dalle aree sottostanti. Non ci sono egiziani né libici. E poi, tanti curdi. E in prossimità della frontiera si regolano i conti, spesso sanguinosi. Gli arabi spogliano i neri, tutti quanti si accaniscono contro i curdi, i più deboli, i più miti, assolutamente incapaci di difendersi. Perché sulle loro terre, a combattere, rimangono i guerriglieri; tutti gli altri, i contadini, donne e bambini compresi, vengono in Europa. Sognano la Germania, e sperano di raggiungerla attraverso la Francia, che ha confini più vasti.<sup>517</sup>

Un episodio emblematico del libro, che bene rappresenta la violenza insensata che si manifesta su queste terre, è quello del vecchio curdo e di sua nipote, i quali, in seguito a un'aggressione che li ha divisi dal resto della famiglia, sono accolti a casa di Astra.<sup>518</sup>

---

<sup>514</sup> *PN*, 47: «– Son giorni di bufera e di delitti. Hai visto quanti morti? / – Dove? / – Sui passi del confine. Un nero è stato sgozzato al Cornaio, un altro al Cardellino. Una donna è stata trovata morta in una grotta vicino al mare. Dicono ch'era seminuda. Non si sa più a che santo votarsi. Ci salveremo?».

<sup>515</sup> Cfr. *PN*, 96: «Guardarono per terra intorno a ogni pietra. C'erano ombre e macchie di sole. Si sentiva l'aria passare e il canto sommesso di una capinera. Cantava in un cespuglio di lentisco su un negro pugnalato. Occhi chiusi, camicia piena di sangue che seccava. Una lucertola camminava sulla caviglia»; e *PN*, 153: «Poi tra sé disse: “Questa terra nasconde tanti di quei segreti, tanti scheletri nei pozzi e nei suoi burroni”. Era stato trovato un arabo, giorni prima, sotto il ponte dell'autostrada. Ufficialmente vi si era gettato, ma al petto aveva ricevuto una coltellata».

<sup>516</sup> *PN*, 172: «Dormì la metà della notte, l'altra metà andò a passarla sui sentieri del confine. Perché lo faceva? Non lo sapeva bene. Passava di tutto su quelle scorciatoie: uomini seminudi e altri con casacche e corti caffetani. Una silente disperazione dilagava su quelle rocce e corrodeva il cuore. Erano passaggi senza efferatezze. All'alba si portò vicino al bar, si nascose e aspettò che Carla aprisse».

<sup>517</sup> *Bia. int.* Nardi (1998).

<sup>518</sup> *PN*, 95-96: «Su quel pendio illuminato, un uomo arrancava. Una tunica gli arrivava fin quasi ai piedi. Su un braccio portava un essere vivente infagottato e si aggrappava ai cespugli per raggiungere il sentiero. Deposò il fagotto sotto la quercia che tra luce e vento si animava. / Astra e Leonardo andarono subito fuori. / – Non toccatela, – l'uomo disse, – ha una gamba rotta. / Gesticolava, parlando francese. [...] / Astra e suo marito erano partiti con la bambina per l'ospedale. L'uomo sedeva dentro la veranda. Non voleva niente, solo un bicchiere d'acqua. Prima di entrare, aveva guardato la macchina scendere per la collina, e aveva fatto un gesto come a dire: Dio li accompagni. / – Che devo fare? – adesso chiedeva. Si rivolse a Corbières: – Mi dica lei che è più anziano. / Disse ancora che la bambina era sua nipote e che suo figlio s'era buttato sull'altro versante con altri due ragazzi e con la moglie. Erano stati aggrediti sul crinale».

Da quel momento il vecchio curdo ripercorrerà ogni notte i sentieri del confine, con un coltello in tasca, per cercare e uccidere i suoi aggressori.<sup>519</sup> La storia finirà poi in modo ancora più tragico, con il rapimento della ragazza da parte di alcuni sconosciuti; la ragazza sarà probabilmente assassinata, come sembra suggerire quanto Luigi racconta a Leonardo di aver visto durante la notte del rapimento:

– Non ho mai rubato. Ho visto tante cose nella vita. Cuginetto, fammi finire. Ero dietro a un cespuglio: sono passati in quattro, solo che uno era avvolto in una coperta, secondo me era morto. Se fosse stato ferito si sarebbe lamentato.

– Che ora era?

– Sarà stata mezzanotte. Adesso basta. Non dico più niente. Non farmi domande. Statti contento di sapere ciò che sai. (*PN*, 148)

In un articolo del 1998, intitolato *Addio bei tempi quando c'erano le frontiere*, Biamonti esplicitò la contrapposizione tra un mondo passato di passaggi – quello che vorrebbe incarnare, per esempio, Vari in *VL* – e l'esecrabile realtà contemporanea descritta in *PN*, in cui i sentieri di confine sono ormai costellati di delitti impuniti:

Un amico è saltato su una mina per passare merce da pochi soldi. (Erano rimasti campi minati per molti anni dopo la guerra). Un altro s'era sminato un sentiero e andava tranquillo, nessuno vi si avventurava: sulle carte risultava sempre minato. Erano tempi eroici, per sognatori e uomini liberi. Poi tutto è degenerato, le strade si sono costellate di delitti impuniti, di spoliazioni dei più deboli, di inganni. Si passava sempre, ma a caro prezzo. La polizia era impotente a fermare il crimine, il fiuto dei cani da pastore veniva neutralizzato dai batuffoli di cotone sparsi per terra imbevuti d'alcool. Ogni tanto l'elicottero della polizia francese volava a salvare qualcuno che invocava aiuto, aggrappato agli speroni del «passo della Morte». Cadaveri di gente derubata e uccisa venivano trovati, fronte, palpebre coperte di brina, al passo dei «Sette Cammini».<sup>520</sup>

---

<sup>519</sup> *PN*, 121: «– C'è ancora il curdo e c'è ancora la ragazzina, la situazione non è cambiata. Lui continua a fare i suoi giri oltre confine. Se trova uno della banda che lo ha aggredito lo uccide, ha un coltello in tasca. / – Dove lo ha preso? / – L'ha rubato ad Astra e non vuole posarlo. È un grosso coltello da cucina».

<sup>520</sup> *Bia. scr.* (1998d: 130-131).

La rappresentazione infernale acquista anche in *PN*, e in modo più esplicito, una ampiezza che va al di là della violenza legata alle dinamiche dei passaggi. Questa si somma, infatti, alla distruzione del territorio e, più in generale, alla sensazione di vivere in un mondo snaturato in cui resta ben poco spazio per le illusioni.<sup>521</sup> Per esempio, si ricordano a un certo punto i «rovistatori di tombe» che distruggono i cimiteri,<sup>522</sup> particolarmente interessante è poi il dialogo – «una lezione di realismo» – che Biamonti inserisce a un certo punto del romanzo tra il figlio di Astra, giovane disilluso, e i personaggi di Leonardo e Corbières, anch'essi disillusi, ma non disposti a rinunciare a un'antica moralità della vita. Di fronte al cinismo di Daniele («– Prostituta più, prostituta meno! – esclamò Daniele, toccando la spalla del suo compagno») Corbières dice, infatti: «– Che morale è mai questa? – disse Corbières. [...]– Tutto il Mediterraneo è un lago di lacrime –. E rivolto a Daniele: – Ma che lei proclami ai quattro venti la necessità del crimine, che si schieri da quella parte...» (*PN*, 133).

Non sorprende, dunque, che in articolo di giornale del 1998 Biamonti descrivesse in questo modo, con accento particolarmente polemico, la propria terra:

Il fantasma di un'umanità malata e feroce si aggira in Liguria, tra le coste massacrate e occupate abusivamente; e i palazzoni sorti sulle rocce sono covi di teppisti che scorrazzano di notte sulle passeggiate dove di giorno c'è il divieto. La risposta delle autorità, non dotate di virtù repubblicane, illuse dal sogno russoviano dell'uomo buono, è sempre stata troppo blanda. Gli inermi, i deboli, le donne sono le vittime di una visione del mondo fondata da un lato sulla prepotenza ferina e dall'altro sul lasciar correre, sul non intervento. Ora il crimine dilaga. C'era da aspettarselo. Dilaga gratuito, punta di una piramide di violenza sommersa. I valloni del confine con la Francia sono costellati di aggressioni e di scheletri di cui si mormora. La droga prende le vie della montagna e dei porti turistici. La vecchie civiltà

---

<sup>521</sup> *PN*, 75: «Devo ammettere che quel Mire mi piace. È un tipo deciso e non si fa illusioni, capisce al volo. Lo sa che il mondo è dominato dalla distruzione e dall'omicidio. Io non parlo. Se apro il libro non posso più fermarmi».

<sup>522</sup> *PN*, 75: «– Tanto attaccamento a questa rupe le fa onore. Ma il cimitero lo rimetteranno a posto per speculare sulle cantere o, come si dice adesso, sui loculi. / – Così lo distruggeranno! Addio quelle ginestre, addio quei rosmarini. / – Per ora è salvo, con le sue tombe violate. / – Questi rovistatori di tombe, – disse Mire, – li impiccherei per i piedi. / – Purtroppo le prime volte hanno trovato qualche anello. / – Cercatori di un eldorado immaginario, – disse il professore. E allungò la mano verso i capelli della moglie».



contadina, dolorosa ma proba, è morta, quella marinaresca ha fatto la stessa fine. Siamo o non siamo moderni?<sup>523</sup>

In conclusione, la rappresentazione dei movimenti e dei passaggi clandestini lungo il confine italo-francese si gioca su due punti strettamente connessi uno all'altro. Da un lato Biamonti recupera, attraverso precisi riferimenti a luoghi di passaggio e a episodi presenti e passati, la storia novecentesca e contemporanea della clandestinità frontaliera, dagli anni Venti in poi. Vi è nello scrittore la volontà di raccontare, seppur attraverso la trasfigurazione romanzesca, un fenomeno caratterizzante di queste terre, che è carico ai suoi occhi, tanto nelle figure dei migranti quanto in quelle dei *passeurs*, di memoria e di suggestione.

Da un altro lato è indubbio che un filo rosso di questo quadro è costituito, a livello narrativo, da una crescente enfaticizzazione della disperazione e della violenza incontrollata che percorre gli antichi sentieri del confine. Di romanzo in romanzo, Biamonti ne accentua fino all'esasperazione il "colore" infernale, a cui contribuiscono la situazione dei nuovi migranti e l'aria delittuosa che si respira sulle alture. Tale scelta, oltre a mettere in rilievo per contrapposizione la resistenza profondamente umana dei protagonisti, costituisce una chiave interpretativa della visione della storia e, in particolare, della contemporaneità europea e mediterranea sottesa alle opere dello scrittore.

---

<sup>523</sup> *Bia. scr.* (1998c).



### 3.3. LA FINE DELL'EUROPA

In *VL* e poi in maniera decisiva in *PN* i passaggi frontalieri dei migranti clandestini diventano l'elemento storico-umano principale capace di rivelare ai personaggi, che scrutano il mondo dal marginale entroterra ligure, alcuni movimenti della più stretta contemporaneità. L'andirivieni notturno sui sentieri del confine e l'inferno di violenza in cui questi si trasformano reindirizzano lo sguardo verso le dinamiche geo-politiche dell'Europa e del bacino mediterraneo. Nella stessa intervista in cui, riprendendo Calvino, Biamonti contrapponeva orizzonte naturale e orizzonte umano,<sup>524</sup> si legge anche:

L'orizzonte che si percepisce da noi è appunto questo passaggio magmatico, sotterraneo, dei popoli della notte. Si avverte questa insidia (non in sé: le masse umane hanno sempre trasmigrato), che fa sentire l'Europa circondata da gente che ha fame. Il fatto nuovo è che quelli un tempo chiamati barbari facevano propria la civiltà, mentre questi nuovi popoli hanno una propria civiltà, permeata di religiosità, talvolta opposta alla nostra. Non sappiamo come andrà a finire, ma uno scrittore non può non prestarvi attenzione. Qui, in particolare, terra percorsa da sentieri di frontiera, si vede proprio l'andirivieni di gente sui confini. L'Italia stessa, protesa nel Mediterraneo, è l'approdo naturale di queste grandi masse migranti. Compito dello scrittore è dunque essere un uomo di comprensione. Se non ha la comprensione non ha niente.<sup>525</sup>

La zona del confine costituisce per Biamonti un punto privilegiato di osservazione, poiché proprio sul "margine" è possibile cogliere alcune «impercettibili variazioni»,<sup>526</sup> che altrove sono immediatamente assorbite, quali sintomi di un cambiamento più generale.

---

<sup>524</sup> Si veda *Prima parte*, § 3.1., p. 199.

<sup>525</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998).

<sup>526</sup> *Bia. int.* Codacchi (1998): «Al contrario: la metropoli assorbe tutto, unifica tutto. Qui invece si notano variazioni impercettibili, anche perché non c'è un tessuto sociale: è un paese di ex pescatori ed ex contadini che si sono dati al turismo. Qui si incrociano tutte le mafie: la costa è saccheggiata, l'edilizia è governata da imprese criminali, e i soldi vengono tutti dal narcotraffico. Ed è una zona di vagabondaggio in cui passano carovane di clandestini, una processione continua di arabi che vengono in Italia e curdi che se ne vanno, un'umanità disperata, a volte dolcissima, a volte violenta».

Tuttavia, tra la stesura di *VL* e di *PN* Biamonti decise con *AM*, il più atipico dei suoi romanzi, pubblicato nel 1994, di fare una scelta apparentemente diversa, ossia di rappresentare l'orizzonte tragico della storia portando direttamente il protagonista, e di conseguenza il lettore, nel cuore di una delle guerre che insanguinavano in quel periodo la penisola balcanica e le coste mediterranee: la guerra della Bosnia-Erzegovina (1992-1995). Come ha scritto Vittorio Coletti, «con una piega nuova rispetto ai romanzi precedenti, il bene e il male, il vero e il giusto, non sono più rapportati solo a un'astratta e universale condizione dell'uomo sofferente, ma anche a un concreto, riconoscibile evento, che è la storia dei nostri giorni, la loro vergogna infinita, la guerra rinnovata [...]».<sup>527</sup>

Il conflitto balcanico assume ai suoi occhi lo stesso valore degli altri scontri che caratterizzano gli anni Novanta e a cui in modo indiretto rimanda il transito dei migranti lungo la frontiera ligure.

Si tratta di una scelta importante, poiché apre il discorso biamontiano sulla fine dell'Europa, che sarà poi sviluppato in *PN* e nelle dichiarazioni degli ultimi anni Novanta e di inizio millennio.

Tutta la seconda parte di *AM* è ambientata nel porto serbo di Neum e nel suo entroterra. Il paese, così silenzioso da sembrare «terrorizzato», mostra fin dall'inizio i segni della guerra: «Qualcosa in alto luccicava tra le pietre. / – Guarda un po' bene, Manuel –. E gli indicò dove puntare. La mano al binocolo sudava. / – Ora che me lo dici, le vedo, lassù tra i cespugli: sono canne di mitragliatrici» (*AM*, 85).

Il giorno successivo Edoardo e l'ufficiale spagnolo Manuel sbarcano a terra e risalgono lungo un sentiero della costa alla ricerca degli uomini a cui devono consegnare il carico di armi, uomini che saranno presentati come di Zagabria, ma che poi si diranno provenienti da Mostar. Prosegue così la descrizione dello scenario di guerra:

Camminavano in silenzio, al buio, su un piccolo altopiano. Poi alla loro destra comparvero le luci del paese. Cercarono un sentiero per scendere.

Il paese era impaurito e tranquillo. La guerra era al di là delle colline, degli schienali rocciosi, forse la tenevano lontana gli uomini armati sul crinale. Non c'era nessuno per le strade. Sulla piazza un vecchio parlava da solo, piano, sembrava pregare. Nella locanda

---

<sup>527</sup> V. Coletti, *Mare buono, terra cattiva*, in «L'Indice», 7, luglio 1994, p. 7.

affollata, umanità indefinibile, contadini non più tali, pescatori che non osavano più uscire o rimasti senza imbarcazioni. Vita fermata dalla brutalità dei tempi, rapinata: negli occhi, nel mormorio i segni di una isterilita dolcezza. A un tavolo, un uomo ferito, la spalla avvolta da una benda. (*AM*, 88)<sup>528</sup>

Si tratta di uno scenario infernale che si fa ancora più chiaro nei discorsi degli abitanti del luogo e dei combattenti: «– Succede di tutto, – l'uomo diceva, – dalla tortura alla crocefissione; l'istinto si fa perverso... Voi mi direte: nulla di nuovo sotto il sole. La terra ha sempre portato il lutto» (*AM*, 92).<sup>529</sup>

Come si capisce dalle parole del comandante («Abbiamo scatenato forze che non possiamo più controllare, le nostre radici affondano dentro un male di secoli», *AM*, 95), Biamonti lascia intravedere la storia traumatica di una terra da sempre contesa. In più occasioni il capitano Edoardo pensa a questo male recente che affonda nei secoli: «Su quegli altopiani avvenivano cose a cui era meglio non pensare. Nascevano dalla tenace memoria del male. Il tempo per quei popoli era un eterno presente... (così Edoardo aveva sentito dire)... I secoli bruciavano in un istante...» (*AM*, 90). «Atavici» sono detti gli odi scaturiti dalla terra: «Egli pensò che si moriva anche per meno, dopo che erano scaturiti dalla terra odi atavici» (*AM*, 104).

Del resto, nella prima parte del libro don Alberto aveva definito la terra in cui Edoardo sarebbe andato «un mezzo inferno».<sup>530</sup> Sulla difficile ed esplosiva situazione

---

<sup>528</sup> *AM*, 93: «A una svolta si imbattono in due morti, riversi, accordati alla terra. Uno aveva il berretto discosto, se lo era tolto e gettato via morendo, l'altro teneva una mano al fucile che aveva ancora a tracolla. Edoardo toccò le loro fronti: erano fredde, bagnate di una strana rugiada. Avevano su quel poco di terra una posa raccolta e intima, come se avessero radunato le ali».

<sup>529</sup> Cfr. anche *AM*, 95: «– Non sa il piacere che ci ha fatto. Il mio villaggio è stato cannoneggiato, mia figlia è quasi impazzita. Ho una figlia di sei anni... Lei non immagina ciò che avviene sugli altopiani, per sua fortuna è uomo di mare. Abbiamo scatenato forze che non possiamo più controllare, le nostre radici affondano dentro un male di secoli»; e *AM*, 101: «– Al di là di quelle colline si passa da una banda all'altra. Rapine, saccheggi, uccisioni. Capisco che se ne voglia andare. / Parlava con calma e il suo corpo mandava lampi lussuosi. / Non si partiva ancora, un cecchino teneva sotto tiro il tornante dei lentischi. Qualcuno si era già avviato per andarlo a liquidare. La morte pendeva sul suo capo, una morte nuda fra quelle rocce. / Narenta propose a Edoardo di far due passi, gli procurò una pistola. – Non si sa mai, – disse. – Sa sparare?».

<sup>530</sup> *AM*, 57: «– Per dove parti, adesso? / Edoardo alluse alla costa verso cui stava per andare, del carico non disse nulla. Alberto gli mise una mano sul braccio e gli parlò di San Gerolamo, nato in quella terra, un santo dal grande rigore e dall'immaginazione ardente. / – Non la credevo terra di santi. / Pensa a lui quando li avvicini a quella costa. È sempre stata un mezzo inferno, terra contesa, slavi di vario genere, Bisanzio, Venezia, Turchi».

balcanica Biamonti si espresse in modo articolato in un'intervista del 1995, in cui, ribadendo il cozzo tra le etnie, disse:

*Oggi che la guerra incancrenisce, lo scriverebbe diversamente?*

Credo di no, Avevo individuato già il cozzo delle etnie e delle civiltà. Si scontrano il mondo di Bisanzio, il mondo apostolico-romano, il mondo grande-russo, quello austriaco e il mondo ottomano. Gli slavi del sud sono sempre stati divisi da profondi odi etnici. Cadute le ideologie, gli odi atavici si sono rinfocolati. La stessa enclave mussulmana è nata perché c'era un'eresia simile a quella catara: furono scomunicati dal Papa di Roma e condannati al rogo. Il sultano li ha protetti e loro, per gratitudine, si sono convertiti all'Islam. È un ribollire dell'antica storia europea. Anche perché lì la storia brucia il tempo. La tradizione era orale sino a trent'anni fa. Prima di Tito, il 90 per cento della popolazione era analfabeta, a parte a Zagabria. Si tramandava la storia oralmente, e quindi con una vivezza di sentire: cose lontane di secoli sembravano avvenute il giorno prima. Come se secoli fossero stati giorni. Se tu parli coi serbi li senti dire: «Noi che abbiamo combattuto nel Kosovo e siamo morti contri i turchi». Ma come, voi? Son quattro secoli fa!<sup>531</sup>

Nel 1999 si espresse poi sulla guerra del Kosovo, in un articolo apparso su «La Stampa», mettendo nuovamente in evidenza il legame tra la storia recente e quella passata:

La guerra brucia i tempi e antiche storie fanno ritorno, riaffiorano le braci che covavano sotto la cenere. Forse l'antica lotta fra ottomani e slavi nel declino di Bisanzio, fra slavi cattolici, romanizzati e slavi ortodossi (divisione che passava nel cuore della Bosnia tenebrosa) si era composta solo nella mente di Ivo Andrič, nella altezza del suo stile corposo. Era una lotta che passava nei monti. Una cera dolcezza di vita sulle coste dalmate era garantita da Venezia.

[...] Ora le cose si sono fatte tragiche e la mente non discerne con chiarezza. La passione brucia e il delirio cresce; e anche chi vincerà non saprà chi imporre. Si assiste a una sconcertata forza vana. Come spesso accade la forza che voleva essere giusta può diventare distruttiva. [...]

Ci si uccide su quegli incerti confine del Kosovo, più che per un disegno, per un odio atavico, per un disagio d'essere. [...] Eruzione di un'antica storia, slava, alto-turco e proto-

---

<sup>531</sup> *Bia. int.* Lanteri (1995).

cristiana, si è steso sulle cose un velo che le falsava. Tempi crudeli, in cui solo la nuda verità può ancora servire. I massacri di oggi sono la continuazione delle bombe su Sarajevo, su Dubrovnik, ultimi anelli di una triste catena che affonda nei secoli.<sup>532</sup>

Tanto la guerra della Bosnia-Erzegovina descritta in *AM*, quanto quella del Kosovo qui al centro della riflessione suscitano l'indignazione biamontiana: sono l'occasione per sottolineare le responsabilità occidentali ed europee. Nel 1994 l'autore dichiarò in un'intervista: «È uno schifo! Nessuno si guarda intorno e fa davvero qualcosa. Là, nella ex-Jugoslavia, si ammazzano da anni e l'Europa rimane quasi del tutto indifferente, colpevolmente assente».<sup>533</sup> Anni dopo, a proposito del Kosovo, denunciò nuovamente le responsabilità dell'Europa e «il declino della ragione nell'inferno della storia».<sup>534</sup>

La critica all'atteggiamento europeo si accompagna a una netta e incontrovertibile condanna della guerra. In un passo di *AM* il capitano Edoardo pensa alla guerra come a una malattia: «– E dell'Europa che ne dite? – François chiese. – Che ne dite di questa guerra? Siamo di nuovo all'avventura? / – È solo una malattia, – disse Edoardo, – È solo un flagello» (*AM*, 47).

A questo proposito disse l'autore:

*Nel romanzo Edoardo, il vecchio marinaio al suo ultimo imbarco, dice che la guerra è una malattia...*

Sì, la guerra è una malattia morale, lo diceva già Croce. Non si tratta solo di uno scontro tra nazioni, è la riapparizione nell'ordine civile dell'orda della barbarie che non ci ha mai abbandonato.

*È una malattia incurabile?*

Bisogna sostituire la Ragione all'Inconscio. Lo spiega bene Freud ne *Il disagio della civiltà*. Appena l'uomo si agglomera, la libido torna ad avere il sopravvento su di lui. Le masse annullano i valori. La barbarie oggi riappare anche sui campi di football.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> *Bia. scr.* (1999f: 142).

<sup>533</sup> *Bia. int.* De Nicola (1994).

<sup>534</sup> *Bia. scr.* (1999f: 142): «L'Europa, carica di retaggi, ma quasi priva di memoria storica, non ha pensato in tempo a elaborare una visione di quelle terre affascinanti e paurose. Per non parlare delle sette e dei partiti alla deriva o nelle secche dei calcoli elettorali. Ricompare, e si pensava non dovesse più accadere, il declino della ragione nell'inferno della storia. Se ne sprigiona un senso di incubo, di inutilità e di macerie. Urta contro molti altri sentimenti il panslavismo dei serbi, d'altro canto orgogliosi ed eroici».

<sup>535</sup> *Bia. int.* Grassi (1995).

Vale la pena di aprire qui una breve parentesi per rilevare che la condanna della guerra è netta in tutti i romanzi, anche là dove si evocano eventi bellici passati, *in primis* le due guerre mondiali. I personaggi che hanno vissuto questi tragici avvenimenti ne conservano, infatti, ricordi penosi. Senza riproporre quanto già citato sulla Seconda Guerra Mondiale a proposito del mito della Francia, si possono fare altri esempi. Per esempio, in *AA* Gregorio ripensa con pena a una scena a cui ha assistito nel 1940: «– Li ho visti issare un cieco di guerra su un podio a predicare l'intervento. / Era un ricordo così penoso che si pentì d'averne parlato» (*AA*, 21-22).<sup>536</sup>

Verso la fine del romanzo, il protagonista dice poi senza mezzi termini che la sensazione durante la Seconda Guerra Mondiale era quella di «essere stati abbandonati da dio e dagli uomini».<sup>537</sup>

Tornando alla guerra della Bosnia-Erzegovina descritta in *AM*, la lunga storia di rivalità e di violenza che caratterizza il territorio balcanico trova nella memoria del capitano Edoardo una sorta di sintesi emblematica nella vicenda degli antichi bogomili, «una setta dualista perseguitata fin dalla sua comparsa», che credeva «in due principi, uno buono, creatore degli spiriti, l'altro cattivo, autore e animatore della materia, che imprigiona gli uomini» (*AM*, 67).

L'eresia bogomila aveva colpito profondamente l'immaginazione di Biamonti: come si capisce dalla dichiarazione che segue, l'autore vi vedeva l'idea dell'avventura storica umana inficiata dal male, che si manifestava nel mondo contemporaneo anche attraverso la guerra balcanica:

Avrei voluto anche fare un bilancio di questa Europa, ma poi mi sono attenuto a una visione più generale. Così ho inserito questo dramma nella vicenda delle eresie catare e bogomile, di cui non abbiamo avuto un riflesso nella struttura pessimistica ligure o nel giansenismo. I bogomili pensavano che il mondo fosse condannato in partenza perché creato da un demiurgo inferiore, scappato di mano al principe della luce. Per questo l'avventura umana sarebbe inficiata dal male. Mi sembra che la vicenda umana sia riconducibile anche a queste

---

<sup>536</sup> Cfr. anche *AA*, 36: «Il bar sembrava ora un caravanserraglio di studenti, vestiti in modo ricercato e rudimentale. Vi risuonavano parole e urla rozze e stanche, che tuttavia si potevano considerare con indulgenza: non invocavano guerre e altre calamità».

<sup>537</sup> *AA*, 113: «Poi domandò se ricordava qualcosa della guerra. E Gregorio disse che non ne aveva un gran ricordo, solo la sensazione penosa d'essere stati abbandonati da dio e dagli uomini, e sottoposti a una propaganda forsennata».



grandi eresie che ci hanno formato. Ma questa è una visione da romanziere, non pretendo di fare opera di storico. Sono intuizioni... ho capito che c'è qualche stortura nell'ordegno universale, come dice Montale. Non riusciamo a capire dove sia, ma mi sembra che ancora la nostra storia si avvicina al tardo medioevo. I miti illuministici di un progresso fatale sono falliti. Il bilancio della storia è sempre tragico.<sup>538</sup>

Si noti, inoltre, da un lato il legame che Biamonti instaura, attraverso l'eresia bogomila e il giansenismo ligure, tra la zona balcanica e la Liguria, e dall'altro lato l'idea di un bilancio sempre tragico della storia, che ribadisce la sua visione del progresso. Il legame tra Liguria e Dalmazia, mediato dalle eresie, torna anche in altre dichiarazioni:

È quasi naturale, per chi si accinge a compiere un viaggio mediterraneo, pensare alla costa dalmata, perché è lì che batte il nostro mare e poi c'è una sorta di affinità segreta fra la costa ligure, la costa provenzale e quella dalmata: lo stesso biancore delle rocce, le stesse insenature e anche una certa affinità fra l'eresia catara e l'eresia bogomila che considera il mondo fatto da un demiurgo inferiore, sfuggito da mano al principe della luce, oltre alla profonda e segreta affinità fra la spiegazione che i bogomili e i catari si danno circa la presenza del male nel mondo.<sup>539</sup>

Quest'ultima citazione, in cui l'eresia bogomila è affiancata a quella catara, fa capire che Biamonti trasse alcune suggestioni dal libro di René Nelli, *La philosophie du catharisme*, presente nella sua biblioteca, e letto verso la fine degli anni Settanta, prima della pubblicazione di *AA*. In questo saggio sono diversi gli accenni ai bogomili. Il particolare il bogomilismo è considerato, da Nelli, alla base del Catarismo occitano e italiano: «Les ressemblances entre les deux métaphysiques sont indéniables».<sup>540</sup>

---

<sup>538</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33). In *AM*, 81 si ricorda anche la Prima Guerra Mondiale: «- Mio nonno invece era soldato, ufficiale di carriera. Se n'è andato a morire nella prima guerra mondiale. / - Al mio paese ne sono morti una trentina, sul Carso, - disse Edoardo. Vedeva trincee nella roccia, mentre l'altro, forse, pensava ai giovani francesi saliti a morire nelle Ardenne. Qualcosa li accomunava nella memoria, sebbene non ce ne fosse bisogno: su una nave si entrava come in religione: ciò che era stato era stato».

<sup>539</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 22). Vedi anche *Bia. int.* Camponovo (1995: 136): «Riflettendo sul Mediterraneo, viene spontaneo finire in Dalmazia».

<sup>540</sup> R. Nelli, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII<sup>e</sup> siècle*, Payot, Paris 1975, p. 67: «Ce nouveau dualisme est nettement spécifié par rapport au Manichéisme ancien et au Bogomilisme. Sans doute le Bogomilisme demeure-t-il à la base du Catharisme occitan et italien. Les ressemblances

Tuttavia, l'affinità tra la Liguria e la Dalmazia è in fondo ampliabile anche agli altri paesi, poiché si basa sull'idea che in ogni terra esista un male antico e profondo, strettamente legato alla storia. È una convinzione che emerge in modo chiaro in *AM* dalle riflessioni del protagonista: «Edoardo disse che non c'era terra che non fosse malata. Si pentì e aggiunse che non voleva svalutare il loro dolore» (*AM*, 95). Il romanzo si chiude, d'altronde, proprio sull'affermazione che «il seme della morte» è in ogni terra:

– È bella la sua terra?

– Coume uno blanco mar. E la vostre?

Edoardo non rispose.

«C'è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese». (*AM*, 114)

Scrivere un libro come *AM* significa – disse Biamonti– «difendere la civiltà contro la distruzione»,<sup>541</sup> una definizione che potrebbe essere applicata anche agli altri romanzi dell'autore. Da quanto detto finora, è chiaro che lo scrittore raffigura in tutti i libri «l'inferno della storia», attraverso fenomeni a volte differenti, che includono tanto le dinamiche politico-sociali, quanto le trasformazioni del paesaggio. In *AA*, in *VL* e poi in *PN* a tale rappresentazione contribuiscono in modo centrale i movimenti umani lungo il confine italo-francese, mentre *AM* trova nella Guerra della Bosnia-Erzegovina il suo referente principale.

La scelta in quest'ultimo romanzo di un evento bellico preciso non è, quindi, fine a sé stessa, ma diventa significativa di un contesto più ampio, di un male e di una distruzione storica che riguardano l'Europa e il Mediterraneo:

---

entre les deux métaphysiques sont indéniables. On sait que le Bogomiles n'ont jamais imaginé les deux principes – ni les entités qui les symbolisaient, conçues d'ailleurs, le plus souvent, comme des “principes secondaires” issus d'un créateur unique – comme égaux, ni encore moins les “natures” créées par eux comme ayant même valeur. Mais il faut reconnaître qu'ils n'ont jamais parlé de la néantisation relative du Diable. Ils n'ont pas connu, semble-t-il, la *Théorie des degrés de l'être*, ou, s'ils l'ont connue, ils n'ont pas cru devoir l'utiliser».

<sup>541</sup> *Bia. int.* De Nicola (1994): «Sono stato un paio di volte nella ex-Jugoslavia e quello che succede mi sconvolge. Scrivere un libro come questo significa tentare di difendere la civiltà contro la distruzione, anche se so bene però che il seme della morte non è solo in quei luoghi ma è ovunque; come dice Camus, la peste non scompare mai, è in noi».

Henri levò la mano nella luce fioca, tagliò l'aria come a dire sono nel giusto. E disse che un tempo queste cose non succedevano, la parola era parola e si sapeva da che parte stare; era da un po' che tutto degenerava, a furia di tentennamenti l'Europa andava alla rovina; non c'era più né dignità né dolore, planava l'angelo del disordine anche sul mare. (AM, 84)

Come il radicamento al territorio ponentino e alla sua storia non deve trasformarsi in provincialismo e localismo, così i riferimenti precisi a vicende tragiche della storia contemporanea non devono diventare i pretesti per interpretare *sic et simpliciter* i romanzi in chiave storica e politica particolaristica. Nell'intervista rilasciata nel 1994 a Erminio Ferrari, l'autore precisò questo aspetto: «[...] io non volevo fare della storia o della politica. Volevo vedere se questi eventi così drammatici erano riconducibili sotto una sfera antica del dolore umano e della morte».<sup>542</sup>

Il discorso su un'Europa vacillante, in rovina e in gran parte indifferente di fronte alle violente dinamiche geo-politiche che agitano la zona mediterranea e medio-orientale è portato avanti da Biamonti nell'ultimo romanzo.<sup>543</sup> Negli anni della stesura e poi in quelli successivi alla pubblicazione, lo scrittore tornò in modo ripetuto nelle interviste e negli interventi d'occasione sul tema dei migranti in una prospettiva euro-mediterranea, dal momento che il fenomeno acquistava un'intensità sempre più significativa e drammatica:

Negli ultimi anni si è intensificata questa fuga. Ci sono sentieri segreti e tutta la massa clandestina vive su questi sentieri, poi si disperde. Qui si vede di più perché si convoglia su pochi sentieri laterali, sulle strade normali non passano. D'altra parte la storia dell'umanità è sempre stata segnata dalle grandi migrazioni. L'uomo nasce dalla lontananza.<sup>544</sup>

---

<sup>542</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33): «Lei ha parlato di un universo simbolico. Ma non è un caso che sia la guerra in Bosnia a rappresentare la storia in *Attesa sul mare. O sbaglio?* / Ma io non volevo fare della storia o della politica. Volevo vedere se questi eventi così drammatici erano riconducibili sotto una sfera antica del dolore umano e della morte. Lo stesso male prima colpisce Tolone (la flotta francese che si autoaffonda); la Liguria, in quanto decade; poi la Bosnia. C'è in ogni terra il seme della morte. Volevo rapportarlo sotto una visuale più grande, cosmica; ma con piccoli mezzi, senza fare retorica, attraverso la morale di un marinaio».

<sup>543</sup> Sono questi anni in cui, come è noto, è molto attivo il dibattito, da vari punti di vista, sul Mediterraneo. Cfr. almeno F. Cassano e D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano 2007.

<sup>544</sup> *Bia. int.* Panzeri (1998a). Cfr. anche *Bia. scr.* (1998h: 137-138): «Ora tutti quei profughi, dopo aver vagolato per l'Europa, rifluiscono. Anche tra loro sopravvivranno i più feroci. Noi non sappiamo più pensare il reale e loro sono l'ombra e la perpetua accusa. Ma il dramma è solo all'inizio. Parecchi popoli

Tale intensificazione avveniva, inoltre, in un momento storico in cui i paesi dell'Unione europea approvavano uno dopo l'altro gli accordi di Schengen, con i quali si abolirono i controlli alle frontiere per favorire la circolazione di uomini e merci all'interno dello spazio comunitario. Firmati dall'Italia il 27 novembre 1990, gli accordi entrarono in vigore effettivamente solo dal 26 ottobre 1997. Il 9 maggio 1998 uscì sulla «Repubblica» un articolo biamontiano dedicato all'argomento, dal titolo volutamente ambiguo *Addio bei tempi quando c'erano le frontiere*. In questo testo, lo scrittore di San Biagio della Cima spiega che se per gli europei gli accordi segnano un cambiamento, per i clandestini, per coloro che non hanno le carte in regola, tutto resta come prima:

Il confine, il triste armamentario del confine (sbarre, poliziotti, dogane, finanziari, gendarmi) ha cessato di esistere. Non ci sono più code sulle vie asfaltate, vuoti gli uffici, le garitte, le caserme. Ma, a qualche centinaio di metri, le strade sono pattugliate. È giocoforza che i clandestini continuano a passare sulle rive del mare, nelle gallerie ferroviarie e per gli impervi sentieri di montagna. Il Grammondo cade in mare con le sue ventose pendici ormai attraversate soltanto dai popoli della notte e della fame. Dai sentieri si leva nei crepuscoli qualche versetto coranico. [...]

Su questi sentieri si danzava sull'abisso. Si danza ancora? Non sono andato a vedere. Voglio dire non mi ci sono inoltrato, mi sono soltanto affacciato alle gole rocciose: il traffico notturno di umani passaggi continua, i sentieri sono sempre pieni di derelitti. C'è tutta un'umanità che ha paura delle grandi libere strade. Non ha le carte in regola.

Noi Europei abbiamo dei privilegi. Ci siamo creati una libera circolazione, un salotto tra le rovine. Sempre meglio di niente. Un sogno si è avverato: l'Europa legale e senza frontiere. Le tristi luci dei posti di guardia si sono spente sulla costa massacrata dal turismo di massa e dalla speculazione edilizia. Ma nei dirupi, che furono dei pastori di capre, la vita continua a far paura.<sup>545</sup>

Nelle interviste degli ultimi anni Novanta Biamonti non rilevò solo l'intensità delle nuove migrazioni, ma anche la loro novità rispetto al passato. Se, infatti, lo scrittore sa che la storia dell'uomo è sempre stata segnata da grandi trasmigrazioni di popoli, egli vede tuttavia nei nuovi spostamenti una differenza: i "barbari" di un tempo erano

---

si muovono nelle tenebre della notte. I più deboli ne fanno le spese. Le edulcorazioni non servono, i salotti sull'abisso sono precari. Quello che avviene fa vergogna. Ho visto gli arabi spogliarsi fra loro e spogliare i neri. Lo spirito dei predoni dilaga».

<sup>545</sup> *Bia. scr.* (1998d: 130-131).

disposti ad accettare e a far proprie almeno in parte le culture che incontravano; al contrario, i nuovi migranti possiedono una forte identità culturale che li pone spesso in conflitto con gli europei.<sup>546</sup>

Ciò che si profila all'orizzonte del nuovo millennio per il mondo occidentale è, dunque, nella visione di Biamonti, una situazione conflittuale di grande trasformazione. Vale allora chiedersi quale sia la visione biamontiana dell'Europa sul finire del secolo.

Per capire l'immagine dell'Europa contemporanea che Biamonti tracciò soprattutto negli ultimi due romanzi, occorre partire da ciò che è stato per lo scrittore il Novecento. A tal proposito le dichiarazioni furono sempre dure, indirizzate a sottolineare la tragicità e le colpe del secolo. Nel 1998, per esempio, dichiarò:

Noi che abbiamo attraversato l'avventura novecentesca, quindi con alle spalle tutti i disastri possibili: le guerre fratricide, le tirannidi mostruose che vanno dall'hitlerismo al fascismo, allo stalinismo, non abbiamo niente da rimpiangere, anche la memoria non ci consola di niente.<sup>547</sup>

Alle soglie del millennio, il Vecchio Continente si lascia quindi alle spalle un secolo tormentato, pieno di odi, di massacri, di genocidi, che distruggono anche il potere consolatorio della memoria.

---

<sup>546</sup> *Bia. int.* Saba (1998): «I clandestini sono una rappresentazione sia reale sia emblematica di tutto un mondo che si muove. Le grandi migrazioni non sono un fatto nuovo, ci sono sempre state, ma mentre gli emigranti di un tempo, i barbari, restavano stupefatti di fronte alle culture che incontravano, questi nuovi clandestini sono portatori invece di una cultura loro, e questo non può evidentemente che generare conflitti. Da una parte, dunque, c'è l'Europa che dorme i suoi sonni dentro un benessere opaco che la ottunda, dall'altra ci sono questi che io chiamo "i popoli della notte"».

<sup>547</sup> *Bia. int.* Re (1998: 27). Cfr. anche *Bia. int.* Turra (1997: 239): «Il nostro secolo è il secolo delle malattie, ogni fede gronda lacrime e sangue, ci sono efferatezze da tutte le parti. È un secolo che muore nel disonore e nella vergogna, e io sono proprio contento che muoia nel disonore e nella vergogna»; *Bia. scr.* (1999c): «E che possa pensare a noi, che portiamo tutte le colpe e gli errori di un secolo che muore, senza perpetuarne la tradizione e con distacco sereno»; e *Bia. int.* Elkann (1999): «*Salverebbe qualcosa del Novecento?* / Questo secolo è stato corto. Da una tirannide a un'altra, da una distruzione all'altra. È meglio che scompaia. Io lo interpreto un po' come Freud nel *Disegno della civiltà*: è l'avvento dei totalitarismi come barbarie». L'opera in questione è chiaramente *Das Unbehagen in der Kultur* del 1930, tradotta in italiano nel 1949 con il titolo *Il disagio della civiltà* e non *Il disegno della civiltà*. Il libro è già citato dallo scrittore in questa intervista *Bia. int.* Lanteri (1991): «Bisognerebbe rileggere Freud del *Disagio della civiltà*. La società edonistica, la massificazione provoca la salita della libido: avviene un'affermazione dell'Io attraverso la distruzione, si instaura un rapporto non più razionale ma viscerale con le cose».

Allo stesso tempo, l'Europa non può che constatare il fallimento delle ideologie e delle fedi che pur hanno dato speranza agli uomini nel corso nel Novecento. Gli eventi terribili e i massacri che si sono succeduti (e che ora sembrano ripetersi) hanno di fatto negato una prospettiva storicistica, l'idea che si possa avere una fiducia nel movimento della storia:

Oggi non è possibile scrivere un libro come *Guerra e pace*, perché non è possibile vedere il destino umano in modo positivo, in un modo che non sia immediatamente aggredito da tutti i pericoli; non possiamo avere una concezione serena e idilliaca della storia. Siamo in un tempo di grande cataclisma, in cui sentiamo che tutto ciò che abbiamo amato è minacciato. D'altra parte non abbiamo il coraggio, la volontà, e forse nemmeno la ragione per difendere ciò che abbiamo amato; viviamo con grandi complessi di colpa, nell'insicurezza del domani e ciò che ci siamo lasciati alle spalle non ci rassicura per niente: un secolo carico di stermini, di delitti, di guerre, di inutili massacri; per cui anche la memoria che portiamo non ci aiuta.<sup>548</sup>

Il tempo moderno è un tempo malato, dice Biamonti, poiché esclude qualsiasi tipo di proiezione verso il futuro, che non dà nessuna sicurezza. È un tempo agostiniano:

Perché il tempo che noi viviamo non un tempo che non abbia segni di malattia, ha grandi segni di malattia. Se potessi riassumerlo con una formula, direi che è un tempo agostiniano. In sant'Agostino il tempo della Gerusalemme terrestre senza la prospettiva celeste è un tempo malato. «Abisso abissum invocat» diceva sant'Agostino del tempo terreno. Nell'Ottocento si sentiva che il tempo fluiva verso un avvenire rassicurante: anche in *Guerra e pace* (libro di massacri, di guerre, di stermini), i personaggi hanno la sensazione di un tempo che domani sarà diverso e migliore, cioè vivono nell'alone di un messianismo cristiano, di un socialismo cristiano: in una prospettiva di futuro. Oggi nessuno di noi ha questa percezione del tempo come elemento fondante della sicurezza. Quello che non si è realizzato oggi si realizzerà domani, pensavano nell'Ottocento. Oggi non pensiamo questo, perché sentiamo che anche il tempo è incerto e malato, come è malato lo spazio. I due elementi portanti del romanzo sono il tempo e lo spazio: entrambi mi paiono malati, almeno in tutta l'arte del Novecento.<sup>549</sup>

---

<sup>548</sup> *Bia. scr.* (1998a: 95).

<sup>549</sup> *Bia. int.* Ria (2001).

Sulla base di queste dichiarazioni si può comprendere meglio la suggestione biamontiana derivante dall'immagine dell'angelo della nona tesi della filosofia della storia. Come si è già visto, l'angelo «ha il viso rivolto verso il passato»<sup>550</sup> e volge le spalle al futuro, verso cui lo spinge irresistibilmente la tempesta.

I grandi fallimenti ideologici con cui l'Europa deve fare i conti sono, oltre allo storicismo, il comunismo e il capitalismo, a cui si può aggiungere, da una prospettiva più spirituale, il cattolicesimo. Si tratta di una serie di fallimenti che, minandone le strutture portanti, hanno condotto l'Europa «sull'orlo di un abisso», con la «coscienza di una grande trasformazione»:<sup>551</sup> «Le strutture portanti del ventesimo secolo sono finite e non so quali le potranno sostituire».<sup>552</sup>

Il fallimento che Biamonti percepisce però con maggior pena è un altro, anche perché le ideologie, nel loro fanatismo, sono state spesso responsabili dei mali che hanno colpito il secolo e, in parte, nel loro morire, lo sono ancora. Come si legge in *S*: «Lui disse che spargevano più veleni le fedi morenti che le fedi vive» (*S*, 28).

Il fallimento più cocente per Biamonti è la fine del sogno di un'Europa quale sinonimo di civiltà, di un sogno della ragione capace di indirizzare gli uomini verso una realtà umana di pace e di cultura. È chiaro il legame con il mito francese della “civiltà dello spirito”, già da noi studiato. Come sottolineò Biamonti in un'intervista, la morte della Francia in *PN* è il simbolo della fine dell'Occidente, dell'esaurimento delle forze razionali e intime che fino ad allora avevano tentato di condurlo.<sup>553</sup>

Proprio la fine dell'Europa può essere considerato il significato storico più profondo dell'ultimo libro biamontiano: «Direi che il libro non è altro che una meditazione sulla

---

<sup>550</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 80.

<sup>551</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «La sensazione oggi è quella di essere sull'orlo di un abisso, sul passo cruciale del mondo, che non si sa quale domani sortirà: oscuro o lieto. Non sappiamo a quali terre ci porterà questo cammino. Si ha la coscienza di una grande trasformazione. / La fede nella storia è crollata poiché ciò che era profondamente storico, ma non coincideva con il profondamente umano, cioè il comunismo, si è rivelato una menzogna, un inganno tremendo. Ma anche il cristianesimo vive la propria agonia: Dio non si incarna più nel cuore degli uomini come fede ingenua e albale; lo si avverte solo come mancanza».

<sup>552</sup> *Ibidem.*

<sup>553</sup> Cfr. *Bia. int.* Viale (1998a): «La morte della Francia sono simbolo della fine dell'occidente? / Sì. La Francia rinuncia la ruolo di guida della società occidentale, si ripiega su se stessa. La cultura francese oscillava tra il razionalismo e intimismo, ma le due forze sono come esaurite: sia il sogno del razionalismo che spiega il mondo, sia quello dell'intimismo, dell'interiorità protetta. L'uomo si orienta con residui di una cultura morente e il nuovo, non si sa come sarà, sinora è mimetico selvaggio, profondamente inumano».

fine dell'Europa e in questo senso rappresenta il prolungamento delle riflessioni che il capitano di *Attesa sul mare* faceva nel corso della sua avventura». <sup>554</sup>

Del resto, si ricordi che il titolo iniziale di *PN* era *Case a Occidente*, espressione che portava con sé l'idea esplicita del tramonto e della fine.

L'Europa contemporanea è, dunque, un continente alla deriva, un continente totalmente disorientato, privo di forze e pieno di sensi di colpa per i massacri novecenteschi che si lascia alle spalle; è un'Europa disillusa che, chiusa in un'ottusa indifferenza, non sa più, come dice Biamonti, «pensare il reale», <sup>555</sup> progettare un cammino verso il futuro, affrontando le nuove sfide che il mondo contemporaneo le pone di fronte:

Lo sfondo dei dialoghi [delle *PN*] di questi personaggi è che vivono in una specie di salotto sull'abisso, il mondo che si disgrega ancora nella bellezza; lo sfondo di questo andare dei popoli dalla fame, di questi popoli affamati, è un po' quello che succede in Europa. Siamo in un'epoca di grandi migrazioni umane, di nuovo. Siamo in un'era di grandi perturbazioni. L'Europa è circondata da popoli affamati, da popoli disperati e adesso la percorrono in tutti i sensi.

[...] Finora i mezzi del mondo sono stati caratterizzati dalla loro rarità e finché ci sarà questa rarità di beni rispetto alle esigenze degli uomini, nessun regime riuscirà mai a sollevare l'uomo da questi bisogni. L'Europa è chiusa in una specie di ottusa indifferenza e gli altri popoli sono persi da guerre fratricide, lotte di etnie e guerre religiose. La colpa non è solo degli europei, ma anche di quei popoli stessi e delle classi dirigenti corrotte e avidi di denaro... <sup>556</sup>

All'inizio della citazione Biamonti spiega che i personaggi del suo ultimo libro vivono in una sorta di «salotto sull'abisso». È una dichiarazione importante, su cui occorre soffermarsi, anche perché l'espressione ritorna altrove negli scritti

---

<sup>554</sup> *Bia. int.* Valenti (1995). Cfr. anche *Bia. int.* Marongiu (1999): «*Y a-t-il un fond métaphorique dans les Paroles la nuit? / Il s'agit de la débâcle de l'Europe, au fond. On est désorienté, tout est précaire, on voit les choses venir, mais on est incapable de dire où elles vont. Les personnages sont tenaillés par la peur et ne le savent pas. Ils ne manquent pas de tendresse, mais ils ont peur.*».

<sup>555</sup> *Bia. scr.* (1998h: 137).

<sup>556</sup> *Bia. int.* Pedullà (1998).



biamontiani.<sup>557</sup> Si tratta di una libera ripresa di Lukács attraverso un testo di Calvino, come Biamonti scrisse in un articolo del 1999:

Diceva Lukács che Thomas Mann descriveva i mali dell'Europa da un salotto sull'abisso e si riferiva alla *Montagna incantata*, dove il razionale e l'irrazionale si scontravano nelle figure di Settembrini e di Naphta, dove l'amore diventava amore e morte; e Calvino per ironia diceva: «Se Mann scrive da un salotto sull'abisso noi scriviamo precipitando per la tromba delle scale». Il nostro scrivere è precipitoso, l'unico modo per salvarlo è renderlo cristallino. Scriviamo dentro la grande crisi dell'Europa.<sup>558</sup>

I curatori di *Scritti e parlati*, in cui è stato raccolto il testo biamontiano, dopo aver rimandato al testo calviniano,<sup>559</sup> scrivono opportunamente: «quanto a Lukács, nell'introduzione del 1962 a *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Se, Milano 1999\*, p. 20 [libro presente nella biblioteca di Biamonti], si afferma che Adorno (con buona parte dell'intelligenza tedesca) risiedeva al Grand Hotel Abisso (Abgrund), “un elegante e moderno hotel, fornito di ogni comodità, sull'orlo dell'abisso, del nulla e dell'assurdità”. È forse da questo passo che Biamonti ricava il riferimento lukácsiano ai salotti sull'abisso».

Si può aggiungere che il passo citato sembra rimandare al capitolo su Schopenhauer di un altro testo di Lukács, ossia *La distruzione della ragione* del 1954 (ma tradotto nel 1959), in cui si legge:

---

<sup>557</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1998d: 131), (1998e: 32), (1998h: 138); e *Bia. int.* Viale (1998a). Oltretutto, il primo titolo di *PN* era stato *Conversazioni sull'abisso*. Cfr. *Bia. int.* Boni (1998: 95): «Ero partito da un titolo ambizioso e prosastico, *Conversazioni sull'abisso*. Poi, a furia di traslazioni e con l'aiuto di Ernesto Franco, direttore editoriale dell'Einaudi, sono arrivato, in modo quasi misterioso, al titolo attuale. Ci sono arrivato per gradi». Un altro titolo ipotizzato da Biamonti e poi scartato fu *Vairara*; cfr. L. Romano, *L'uomo delle mimose voleva un altro titolo*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1998, p. 29.

<sup>558</sup> *Bia. scr.* (1999h: 107).

<sup>559</sup> Il testo a cui Biamonti fa riferimento è I. Calvino, *Le sorti del romanzo* [1956], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 1, Mondadori, Milano 1999, 2ª edizione, pp. 1512-1513: «Adesso per convincerci di una intramontabile signoria del romanzo abbiamo bisogno di leggere Lukács, lasciarci prendere dalla sua classicistica fede nei generi, dal suo nitido senso dell'*epica*. Ma, usciti dall'Ottocento, il suo ideale estetico s'appanna d'una soffice patina di noia: non vi ritroviamo il nervosismo, la fretta del nostro vivere, cui hanno risposto non più il romanzo costruito, ma il taglio lirico del romanzo breve, o la novella giornalistica e cruda in cui Hemingway eccelse, come la perfetta misura della nuova epica. / C'è Thomas Mann, si obietta; e sì, lui capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale».

Anzi, l'abisso del nulla, il tetto sfondo dell'assurdità dell'esistenza, non fanno che aggiungere un fascino piccante a questo godimento della vita. Questo fascino viene ulteriormente accresciuto dal fatto che lo spiccato aristocratismo della filosofia schopenhaueriana innalza i suoi seguaci, nella loro immaginazione, di gran lunga al di sopra di quella plebe miserabile che è così ottusa da lottare e soffrire per un miglioramento delle condizioni sociali. Così il sistema di Schopenhauer, costruito, dal punto di vista architettonico formale, con molto ingegno e senso della composizione, si erge come un elegante e moderno *hotel*, fornito di ogni comodità, sull'orlo dell'abisso, del nulla e dell'assurdità. E la vista giornaliera dell'abisso, fra piacevoli festini e produzioni artistiche, non può che accrescere il gusto di questo *confort* raffinato.<sup>560</sup>

In questo libro, Lukács ripercorse il processo filosofico che in Germania portò all'ideologia del nazionalsocialismo. Egli vide la causa nell'irrazionalismo filosofico, ossia in quel filone di pensiero reazionario borghese in cui si manifestò la tendenza a deoggettivizzare la ragione, fosse essa storica, gnoseologica o metafisica. Una funzione di questo irrazionalismo fu, secondo Lukács, quello di «offrire agli uomini un *confort*».<sup>561</sup>

Si tratta dello stesso *confort* che Lukács rimprovera, nel passo verosimilmente ripreso da Biamonti, a Schopenhauer, un *confort* che si crogiola, «fra piacevoli festini e produzioni artistiche», nella contemplazione dell'abisso, del nulla e dell'assurdità.

Biamonti collega, attraverso la mediazione calviniana e lukácsiana, l'espressione «salotto sull'abisso» alla *Montagna incantata* di Thomas Mann; è un collegamento che torna anche altrove nelle dichiarazioni dello scrittore:

[...] personaggi che sentono la fine di qualcosa, ma non si sa cosa cerchino e allora sono anche preda del vizio, del compiacimento della morte, si affidano a degli affetti antichi che

---

<sup>560</sup> G. Lukács, *La distruzione della ragione*, introduzione di E. Matassi, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 248.

<sup>561</sup> *Ivi*, p. 19: «Appare qui con chiarezza un'importante funzione dell'irrazionalismo: uno dei suoi compiti sociali più importanti per la borghesia reazionaria è propriamente quello di offrire agli uomini un *confort* sul terreno della visione della vita, l'illusione di una perfetta libertà, l'illusione dell'indipendenza personale, della superiorità morale e intellettuale, mentre il loro comportamento li ricollega continuamente, nelle loro azioni reali, alla borghesia reazionaria, e li mette incondizionatamente al suo servizio».

suscitano brividi di disgregazione e morte, è il gusto di sapersi mortali e di vedersi morire, un po' come succede ad un libello più alto nella *Montagna incantata* di Thomas Mann.<sup>562</sup>

È interessante leggere a questo punto quanto scrive Lukács nel saggio *Il vecchio Fontane* a proposito dell'opera matura di Mann: «La crisi ideologica porta a una concretizzazione dei problemi, e soprattutto del principio di morte, che diventa malattia, decomposizione, abisso, e simpatia per la malattia e la decomposizione».<sup>563</sup>

Nel saggio si fa anche riferimento all'opposizione, all'interno della *Montagna incantata*, tra il personaggio di Settembrini e quello di Naphta, in termini simili a quelli usati da Biamonti.<sup>564</sup>

Come è noto, il dibattito sull'irrazionalismo, in stretto legame con la crisi della civiltà europea, fu un tema centrale di tutto il dibattito novecentesco, in una pluralità di prospettive letterarie e filosofiche. Biamonti risente naturalmente delle sue letture che toccano questi temi (Thomas Mann, Lukács,<sup>565</sup> Freud, ma anche moltissimi altri autori, filosofi ed artisti): senza elaborare una visione organica del tema e senza appropriarsi di una riflessione altrui, rielabora spunti e suggestioni.

L'irrazionalità rischia, in fondo, di diventare un sinonimo di barbarie, una forza disumana che, come ricorda lo scrittore citando *Il disagio della civiltà* di Freud, si lega

---

<sup>562</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 136). Cfr. anche *Bia. int.* Viale (1998a): «Un romanzo tra i migliori del nostro secolo è *La montagna incantata*, un salotto sull'abisso, l'uomo viveva di malattia e contemplazione».

<sup>563</sup> G. Lukács, *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, vol. 1, Einaudi, Torino 1978, p. 771.

<sup>564</sup> *Ivi*, p. 826: «Il tal modo sono poste le condizioni per la realizzazione del "romanzo pedagogico" di un tedesco medio del periodo precedente la guerra, di Hans Castorp. Il suo principale contenuto intellettuale è il duello spirituale fra il rappresentante della luce e quelle delle tenebre per l'anima di questo borghese tedesco medio: fra il democratico umanista italiano Settembrini e l'ebro Naphta, allievo dei gesuiti, annunziatore di una forma ante litteram di fascismo cattoliceggiante». Ma si veda anche *Id.*, *La distruzione della ragione, cit.*, pp. 63-64: «Quando poi, nel periodo di Weimar, Thomas Mann si accostò davvero all'indirizzo democratico, anche il suo scetticismo nei confronti della democrazia borghese poté diventare fecondo per la sua produzione artistica: così, per esempio, nella rappresentazione di Settembrini nella *Montagna incantata*, dove la critica ironica della tipica limitatezza della democrazia borghese e della sua incapacità di risolvere le questioni sociali fondamentali del mondo moderno si unisce alla costante accentuazione dell'orientamento relativamente progressivo di questo personaggio nei confronti del prefascismo mistificatorio di Naphta e dell'inerzia apolitica di Hans Castorp».

<sup>565</sup> Nella biblioteca di Biamonti, sono presenti i seguenti testi di G. Lukács: *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1956; *Soljenitsyne*, Gallimard, Paris 1970; *Teoria del romanzo*, Newton, Roma 1972. A questi libri vanno poi aggiunti: H. Arvon, *Lukács*, Edizioni Accademia, Milano 1970; e G. Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari, 1970. Entrambi i libri presentano sottolineature e segni a margine.

spesso alle masse. In questo senso, l'irrazionale non solo si oppone alla ragione dell'uomo, ma anche alla sua intimità più vera e profonda. Come si è detto trattando della "civiltà dello spirito", razionalità e intimità diventano per Biamonti, insieme ad altri, valori esistenziali di un modello di civiltà, in un processo mitico che ricerca una natura, fisica e umana, un'alterità da contrapporre alla storia quale processo distruttivo, irrazionale e brutale.

L'espressione "salotto sull'abisso", usata dallo scrittore, indica dunque metaforicamente la cultura e la ragione europea che, nonostante siano ormai circondate da una barbarie crescente e distruttiva, restano indifferenti e inebetite nei privilegi e in un effimero benessere. Certo, contemplanò ciò che accade intorno a loro, ma lo fanno dal proprio salotto, con il rischio di precipitare nel baratro, senza mostrarsi capaci di reagire e di affrontare la situazione.

L'abisso che alla fine del millennio circonda l'Europa e in cui questa rischia di cadere è quello dell'irrazionalità dei fanatismi religiosi e politici, dei riaccesi odi antichi e della loro nuova radicalizzazione, dell'inumano insomma. In uno degli ultimi articoli di Biamonti, pubblicato sul «Secolo XIX» il 2 gennaio 2001, si legge:

Tuttavia in questo inizio secolo lunghe ombre si cristallizzano, la memoria si dilata e si ricomponè in cumuli di cenere. Cenere da crolli delle tirannidi di massa che hanno funestato la nostra storia. E ora sorgono nuovi problemi nel tempo che slitta.

Fedi antiche cozzano con la libertà laica su questioni fondamentali come la nascita, la vita del corpo, la morte (il modo di morire). E, per ragioni ancora ataviche, i popoli si spostano e si affrontano. Nascono sette e si diffondono. Guardate cosa succede sulle rive meridionali del Mediterraneo. Che carneficine! E nella stessa civilissima Palestina il laico sogno sionista si è infranto su una Israele biblica.<sup>566</sup>

Nel corso di tutti gli anni Novanta, osservando con lucidità il mondo dall'estrema Liguria di Ponente, Biamonti riuscì a elaborare così una visione della contemporaneità che si sarebbe rivelata tragicamente veritiera nel nuovo millennio. Da un lato lo scrittore sostenne – proprio negli anni del rafforzamento dell'Unione Europea – una crisi della civiltà occidentale; da un altro lato si accorse della pericolosità delle nuove forze che si stavano sprigionando sulle rive meridionali e orientali del Mediterraneo; forze imbevute

---

<sup>566</sup> *Bia. scr.* (2001a).

di fanatismo e di odio, che iniziavano allora, scontrandosi, a insanguinare le coste e a riversare verso l'Europa un numero sempre maggiore di profughi e di fuggiaschi.

Già in *PN* si legge a un certo punto:

– Ormai guerre non ce ne saranno più, – disse Corbières, – almeno in Europa. Germania e Francia sono unite. È sul Mediterraneo che occorre vigilare, tenere a bada le forze periferiche.

– Sono tipi che passano e vanno.

– Noi non sappiamo chi c'è fra questi tipi. Ci sono anche dei comandi che entrano in Francia per colpire, gruppi decisi e carichi d'odio.

– Dobbiamo ripagarli della stessa moneta? – Alain chiese. – Non ci riesco, – aggiunse.

– E fai bene. L'odio che non dimentica cade goccia a goccia sul cuore e lo rende simile a un deserto... è un proverbio dell'Islam. (*PN*, 110)

Diversi sono poi i riferimenti nel romanzo alla situazione di un Mediterraneo insanguinato e massacrato. Per esempio, Leonardo pensa che «a furia di essere dolce il Mediterraneo si lasciava massacrare. “Dolce azzurro lontano!”» (*PN*, 114), mentre Corbières lo definisce «un lago di lacrime» (*PN*, 133).

Negli scritti d'occasione e nelle interviste degli anni 1998-2000 la visione dell'autore si fa in qualche modo profetica, ipotizzando un vero e proprio scontro di civiltà intorno al Mediterraneo, «mare concavo e limitato».<sup>567</sup> Nel 1998 Biamonti dichiarò:

Però adesso [la civiltà europea] è tutta minacciata segretamente da un'onda barbarica, da una marea umana legata dai fanatismi di violenza. C'è un richiamo di morte che viene da tutte queste popolazioni affamate che gravitano sul Mediterraneo. Avverrà qualche cozzo

---

<sup>567</sup> *Bia. int.* Masino (1998): «Certo il Mediterraneo è un mare concavo e limitato. Ci saranno cozzi terribili. Me lo dicevano anche gli scrittori caraibici: nella vastità dell'oceano le loro culture si disperdono e non cozzano mai, ma da noi non possono coesistere. Noi abbiamo visto Dio morto, gli islamici no, credono ancora nel Dio del trionfo e dell'onnipotenza. Per noi il sacro si è trasferito nel naturale, per loro è ancora intatto, non rappresentabile pena la morte»; cfr. anche *Bia. scr.* (1999b): «L'anno se n'è andato, anno di grandi transiti morali e umani, caduta di ideologie, spostamenti di popoli, specialmente qui nel bacino del Mediterraneo, mare concavo, affollato sulle sue rive. Della convessità e carattere limitato di questo mare, me ne parlavano, con divertito stupore, gli scrittori caraibici, in un incontro di due anni or sono. “Da noi – mi dicevano –, le culture si disperdono nella vastità degli oceani, da voi sono destinate a cozzare”».

tremendo oppure una sintesi superiore, nuova, che superi questi contrasti. Però, non vedo ancora gli elementi di superamento. In fondo la civiltà cristiana è stata la più dolce che sia comparsa nel Mediterraneo. Non so come si potrà sostituire questa civiltà che è stata dolcissima, anche se è alla sua fine.<sup>568</sup>

L'Europa, sull'orlo dell'abisso, appare così all'autore come un «fortilizio assediato, in preda a cozzi tremendi, in balia del senso fluttuante della storia».<sup>569</sup>

L'ultimo articolo di giornale scritto da Biamonti e pubblicato sul «Secolo XIX» nel giugno del 2001 affronta proprio la tematica del Mediterraneo e ritorna sui temi fin qui trattati:

A guardarlo dalle nostre colline, della Liguria occidentale, sale all'orizzonte come un immenso edificio di luce. Fa sognare partenze, voli supremi. A volte è bianco e fa l'effetto di una nuvola; più spesso è di un azzurro che sconfina; se il vento lo ghermisce, appare solcato di cammini, specie di sera.

Ma in fondo che mare è? A un'apertura, a una libertà metafisica non corrisponde una realtà geografica: è quasi un lago e le sue rive sono state spesso insanguinate e lo sono anche adesso.

Su coste di sabbia o di roccia si svolgono faide politiche e religiose, lotte d'intolleranza monoteista. Possibile che, come dice Freud, non si possa vivere senza un dio a contatto del deserto? Dio personificazione dell'eterno e padre primordiale. Viene da dire con Camus: beati gli orfani. Aver perduto gli dei greci e il dio cristiano è un privilegio che rende liberi e soli con la propria coscienza. Rende beninteso anche tristi e responsabili. [...]

E così, questo mare non si può guardare senza patirne le conseguenze, mare antico, mare devastato, insanguinato, ma che sprigiona luce anche dai suoi scogli. Mare che reagisce al calare della notte listandosi di un viola arioso.<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup> *Bia. int.* Panzeri (1998a).

<sup>569</sup> *Bia. int.* Nardi (1998): «*Che cos'è l'Europa oggi?* / È un continente sull'orlo dell'abisso. È un fortilizio assediato, in preda a cozzi tremendi, in balia del senso fluttuante della storia. Il Mediterraneo è un mare concavo, in cui cozzano culture diverse. Succederà certamente qualcosa, perché il dramma in atto, con le popolazioni del sud che crescono e premono, è grave ed esplosivo. D'altronde è anche vero che la storia è metamorfica, riesce sempre a inventare qualcosa. Speriamo». Cfr. anche *Bia. scr.* (1998a: 97): «Noi stessi veniamo forse da grandi migrazioni, con la sensazione che qualcosa di tragico si prepari all'orizzonte, di cui oggi ancora nessuno si rende ben conto: come se tutti i nostri valori fossero minacciati e messi in pericolo. Può darsi che ne sorgano domani di migliori, ma comunque il nostro mondo è in un equilibrio instabile».

In conclusione, nell'opera biamontiana è centrale la riflessione sulla storia novecentesca e sulle sue dinamiche passate e contemporanee. Biamonti vi ragiona a partire dalla vicenda del Ponente ligure e dalla rappresentazione dei passaggi clandestini, allargando poi la sua speculazione a un contesto europeo e mediterraneo. Il filo rosso che lega i vari punti della sua riflessione è certamente l'idea dell'"inferno della storia", di un bilancio tragico del secolo e della contemporaneità più stretta. Tale visione costituisce in qualche modo la *pars destruens* della poetica biamontiana, poiché è tesa a demistificare la fiducia ideologica in un movimento lineare, progressivo e perfettibile della storia, mostrandone la tragedia che la sottende e denunciando gli errori e le responsabilità del Novecento. Di conseguenza, nel binomio storia-natura, evocato all'inizio, non al primo ma al secondo termine si dovrà necessariamente aggrappare, seppure in una disperata disillusione, una possibile forma di salvezza.

---

<sup>570</sup> *Bia. scr.* (2001c: 148-149). Nello stesso articolo, dopo aver ricordato la topografia del proprio territorio, Biamonti riflette sulla difficoltà di trasognarsi, di accordarsi a questo paesaggio, vista la storia tragica, l'"inferno della storia" che lo sottende sia in una prospettiva locale sia in una prospettiva mediterranea (p. 149): «Ma non riescivo a trasognarmi, a comporre in pace quel paesaggio. Forse perché sapevo di dover scrivere, s'affacciavano nel turbinio luminoso le civiltà morte, con cui queste terre erano state a contatto (sugli ulivi ora alla fine li avevano portati i fenici), e le civiltà vive si affrontavano sulle rive invisibili in lotte furibonde: mani tagliate, lapidazioni, donne e bambini massacrati. Mi domandavo perché non erano già avvolti dalla polvere del tempo».





# **LE RADICI DELL'ESISTENZA**

## **SECONDA PARTE**



# 1. «SOTTO IL CIELO DELLE LONTANANZE»<sup>1</sup>

## 1.1. UN LENTO VAGABONDARE. RADICAMENTO E COSMOPOLITISMO

Tutti i romanzi di Francesco Biamonti presentano un impianto diegetico, inteso sia in termini di *fabula* e *intreccio*, sia in termini di interazione e rappresentazione dei singoli elementi narrativi, molto simile. Se le trame, pur nel loro carattere minimale e spesso inconcluso, che le caratterizza come spezzoni di storie più lunghe mai raccontate, hanno naturalmente una loro indipendenza, il quadro che sviluppano mostra caratteri comuni; il che è evidente, oltre che dall'ambientazione ligure, dallo schema dei personaggi di ogni libro, che, nelle sue simmetrie ed equilibri interni, appare come una riformulazione particolare di un unico modello.

Innanzitutto, in ogni libro si trova un protagonista maschile (Gregorio in *AA*, Vari in *VL*, Edoardo in *AM*, Leonardo in *PN* e di nuovo Edoardo in *S*), originario di un paese dell'entroterra dell'estremo Ponente ligure, che si interroga e dialoga in modo sistematico con altri personaggi su avvenimenti della propria vita e del proprio territorio. Nonostante i loro pensieri non rispecchino sempre necessariamente quelli di Biamonti, i protagonisti sono chiari alter-ego dell'autore: sono suoi coetanei e si fanno portatori di una certa visione dell'esistenza e del mondo.

Al contempo, i protagonisti svolgono un ruolo è fondamentale all'interno della struttura narrativa, poiché mettono relazione tutte le altre figure romanzesche. Queste si organizzano intorno a due precise polarità: «[...] bisogna considerare che i personaggi sono di due specie», disse Biamonti a proposito di *PN*, «uno di tipo cosmopolita; l'altro di figure locali, legate a una civiltà contadina ancestrale».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Bia. arte* (1979a: 188): «Essa fa sì che ci sia esistenza dove credevano di trovare soltanto estinzione, che una cosa sia sempre ciò che non è e che l'uomo e le cose vivano sotto il cielo delle lontananze».

<sup>2</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998).

È proprio a partire da questa doppia polarità, sempre presente all'interno dell'opera biamontiana e riassunta dall'autore nella dichiarazione «amo le radici della terra, ma anche il cielo e il cosmopolitismo»,<sup>3</sup> che occorre dunque partire per studiare lo schema dei personaggi dei vari romanzi.

Per cosmopolitismo non può che intendersi, almeno in prima battuta, l'atteggiamento secondo cui gli uomini sono concittadini di un unico mondo e il conseguente sentimento di superamento dei particolarismi politici, sociali, culturali. Cosmopolita è colui che «non restringe i propri affetti e i propri interessi alla nazione dov'è nato, ma li estende alle altre nazioni e agli altri popoli» e, per estensione, colui che «non pone la sua dimora stabile in un paese, ma vive e ha vissuto in paesi diversi, interessandosi alla varietà degli aspetti e dei costumi, e acquistando conoscenza delle varie forme di vita o di cultura».<sup>4</sup> Nel concreto della raffigurazione dei singoli personaggi, tale definizione assume sfumature diverse.

Ha carattere cosmopolita una serie di figure di media-alta cultura, che si sono allontanate dalla loro patria, spesso rompendo rapporti personali, per installarsi temporaneamente o definitivamente nell'entroterra ponentino in cui sono ambientati i romanzi. Appartiene a questo gruppo il professore olandese Guillerm in *AA*. Se dal romanzo del 1983 non emerge in fondo che il suo senso di colpa per la morte di Jean-Pierre, «perché l'aveva abituato a territori pericolosi, prossimi al regno dei morti...» (*AA*, 27), è attraverso *RG* che la figura acquisisce uno spessore maggiore. Guillerm è presentato come un professore in pensione «che viveva una vita ironica: non credeva a niente... aveva amicizie eterogenee, dai politici ai drogati» (*RG*, 217). È detto «narcisista necrofilo» (*RG*, 223) per l'attrazione che prova nei confronti della morte; non a caso «facendo il morto si faceva portare in barca» (*RG*, 221) da Jean-Pierre.<sup>5</sup> Inoltre, Guillerm non crede nel passato e in nessuna forma di radicamento: «Non so cosa lei abbia lasciato alle sue spalle», dice a Gregorio, «qualunque cosa sia va abolita» (*RG*, 300).

Seppure in modo diverso, anche Martine Haillier, madre di Jean-Pierre e originaria di Mont-de-Marsan, e la sua amica Laurence, originaria di Biarritz e dedita al gioco

---

<sup>3</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17).

<sup>4</sup> *Treccani* (s.v. *cosmopolita*).

<sup>5</sup> Anche in *AA*, 26: «Fingersi morti e farsi portare in barca da un ragazzo pieno di vita, pagarlo perché si fingesse “meneur de morts”, era d'una tale innocenza e ingenuità che scoraggiava».

d'azzardo, hanno tagliato i ponti con un passato doloroso e vanno annoverate tra i personaggi cosmopoliti. Questa propensione alla fuga e questa sorta di diffidenza nei confronti di un ancoraggio definitivo sembrano trovare conferma laddove Laurence si lamenta con Gregorio del pittore Henri, altra figura di questa schiera, che «aveva chiesto loro di posare coricate al sole sulla nuda terra, di cui voleva fare una vertebra» (AA, 51). La mancanza o l'impossibilità di un radicamento si riflette, infine, anche nel personaggio giovanile di Jean-Pierre, che si può conoscere attraverso *RG*, e nel gruppo di *hippies* e drogati, per lo più stranieri, che vagabondano lungo le terre del confine.

In *VL* si ritrova un professore olandese, Jacopo Van der Helst, che Vari incontra all'inizio del romanzo mentre studia il polacco. Se, a differenza di Guillerme, questo personaggio è interessato alla storia passata del paese e dei suoi abitanti, la sua presenza a Luvaira, dove è arrivato alcuni anni prima insieme alla figlia Virgin, nasconde una necessità di evasione dalla propria terra natia che egli ammette con difficoltà anche a sé stesso: «Pensavo di sottrarla...», dice il professore a Vari, parlando di sua figlia, «consideravo Amsterdam una città pericolosa... Mi domando se non ero io che avevo bisogno di evadere...» (*VL*, 64).<sup>6</sup> Proprio intorno a Virgin, anch'essa drogata come lo era Jean-Pierre, ruotano altri personaggi minori, stranieri, che, per ragioni non precisate, sono emigrati nel Ponente ligure, quali Albert Van Ouwater, contrabbandiere che morirà dopo essersi imbarcato,<sup>7</sup> e Joachin, marinaio che, dopo la morte di Albert, inizierà a frequentare Virgin.<sup>8</sup>

Centrale è poi il personaggio di Sabèl, la cui irrequietezza la porta a fuggire da Luvaira sull'isola di Saint-Honorat, per farsi "straniera" e tentare di riscoprire da lontano le proprie radici e il loro significato: sull'isolotto delle Lérins Sabèl incontra altre persone in fuga da sé stesse e dal mondo, quali la ragazza francese Edvige e l'ingegnere svizzero Charles, uomo disilluso che si è rovinato al gioco.

---

<sup>6</sup> Cfr. l'intero passo: «Il professore aveva bisogno di parlare, come altri di chiudersi nel silenzio. C'era intorno ai suoi occhi chiari, gli occhi di Virgin, un gioco di rughe. – Pensavo di sottrarla... consideravo Amsterdam una città pericolosa... Mi domando se non ero io che avevo bisogno di evadere... – Il gomito posato sul tavolo, picchiava con le dita nelle lunghe pause. Levò la mano all'improvviso: – Si vede male ciò che si ama; avrei dovuto accorgermi prima che viveva come una sonnambula».

<sup>7</sup> *VL*, 15: «– Una ventina, – disse il professore, e un velo di tristezza scese sul suo volto. – Peccato abbiano arrestato Albert. / – Albert Van Ouwater? / – Lo conosce? / – È uno che va per mare. Ogni tanto mandava ad Andrea il passeur qualche cliente senza importanza. Quando l'hanno arrestato? / – L'altr'ieri».

<sup>8</sup> *VL*, 24: «Scese sul porto; dal peschereccio vide sbarcare Joachin, un altro olandese finito sulle riviere».

Infine, in fuga e lontani dalla loro patria, divenuti per necessità cittadini del mondo, sono anche i migranti, che tentano di attraversare illegalmente il confine italo-francese e che ritorneranno in *PN*.

La particolare struttura narrativa di *AM* fa sì che i personaggi cosmopoliti, che si trovano a dover attraversare frontiere, non siano trapiantati da Biamonti nel paese del protagonista, Pietrabruna, ma siano affiancati a quest'ultimo durante i viaggi per mare. Sono, dunque, il primo ufficiale, Henri, originario della Franca Contea; il secondo, Tristan, di Gravelines; il terzo, Manuel, di Enlachova; e il nostromo, di Moustiers-Sainte-Marie. Sull'importanza degli ufficiali e sul loro significato si espresse lo stesso Biamonti:

Nel "primo", nel "secondo" e nel "terzo ufficiale" ho voluto sintetizzare vari tipi europei: un francese orgoglioso e decaduto [...], e un francese intimista, raccolto nei suoi affetti e in continuo stato di nostalgia. Vi è poi uno spagnolo che ha il carattere di un *hidalgo*, ossessionato dalla vita e dalla morte, con quel tanto di sfida che si trova in tutti gli spagnoli.<sup>9</sup>

Si può poi considerare anche l'amico di Edoardo, Kerber, bretone, «morto con gli stivali ai piedi» e disperso in mare («Pensava alle ossa di Kerber, ormai spolpate dalle correnti, in viaggio verso altri mari» *AM*, 13).

In *PN* Biamonti ritorna allo schema dei primi due libri, mettendo però a frutto l'esperienza di *AM*. Innanzitutto, nell'ultimo romanzo si trova un vero e proprio gruppo cosmopolita di personaggi che si frequentano regolarmente. Il gruppo è costituito, tralasciando il protagonista Leonardo, da cinque persone. Veronique è una donna francese, dal passato doloroso e in parte misterioso, che ha deciso di trasferirsi a Case a Occidente, frazione del paese in cui è ambientata la vicenda, insieme a suo marito Alain. Questi è un professore francese, disilluso, divorato dal senso di colpa per aver partecipato alla guerra in Algeria, che nel corso del romanzo sprofonda in una crisi da cui sembra «invocare il silenzio».<sup>10</sup> Altro personaggio francese è Corbières, ex-ufficiale,

---

<sup>9</sup> *Bia. scr.* (1994d: 27).

<sup>10</sup> *PN*, 143: «Lei gli mise una mano sulla mano. Essere capita forse le bastava. S'era seduta vicino a lui come a voler proseguire la conversazione. Veronique e Corbières erano di fronte. C'erano due capitavola: De Ferri, con la bontà stampata nel volto, e Alain che dal fondo della sua crisi sembrava invocare il silenzio. Di là dai vetri il fruscio degli alberi si alternava a quello del torrente».

che ha combattuto con Alain e che decide di venire a morire ad Argela, il paese liberato con il suo battaglione nel 1945. Tanto Alain quanto Corbières appartengono a quella generazione francese che Biamonti definì, come si è già visto,<sup>11</sup> «schiacciata da un senso di colpa incredibile»,<sup>12</sup> originario di una vera «diaspora».<sup>13</sup> Vi sono poi Astra, proveniente dalla Dalmazia, e suo marito Emanuele De Ferri, medico; infine, fa parte del gruppo anche un certo Eldemiro, nativo di Rocchetta Nervina, paese dell'entroterra ligure, che, venduti «capre e ulivi» (*PN*, 78), ha comprato un ristorante.

In *PN* ritorna poi la figura di un pittore, di nome Eugenio, che si comporta esattamente come Henri di *AA*, dal momento che cerca, dipingendola, di radicare la fluttuante Veronique alla terra: «Sempre di qua e di là, sempre randagia», dice quest'ultima a Leonardo, «Forse quel pittore mi ha capita, mi ha ficcata nella terra» (*PN*, 32).<sup>14</sup>

Infine, come per *VL*, bisognerà considerare anche le figure dei migranti, nello specifico quelle dell'uomo e della ragazza curda accolti in casa da Astra, e altri personaggi secondari, emarginati e lontani dalla propria casa, come per esempio la prostituta bosniaca di nome Dònica che una sera Leonardo riaccompagna a casa a Sanremo.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 2.2., p. 167.

<sup>12</sup> *Bia. int.* Re (1998: 29): «C'è una generazione francese che mi fa pena, schiacciata com'è da un senso di colpa incredibile».

<sup>13</sup> *PN*, 92: «- C'è troppo orgoglio in Corbières, - lei disse sottovoce per la strada. - Era capitano in Algeria e mio marito era di leva. Era troppo giovane. Molti della sua età vogliono dimenticare. Si sono messi ad amare paesi lontani; altri, come Alain, se possono, vivono in Toscana, in Liguria, in Andalusia. Una sorta di diaspora per senso di colpa».

<sup>14</sup> Cfr. tutto il passo: «Il sole si era abbassato. Sul mare la luce serrava un cielo che componeva a poco a poco un'immagine del morire. Mentre lui s'era distratto, lei era tornata al discorso di prima. - ... Anch'io vorrei mettere radici, come la rosa di Gerico non appena la posa il vento. / - Hai cambiato molti posti nella vita? / - Sempre di qua e di là, sempre randagia. Forse quel pittore mi ha capita, mi ha ficcata nella terra. / - Perché avete scelto questo posto? / - Ci è piaciuto, abbiamo comprato. Dicevano che il costruttore aveva avuto i soldi dal re del Marocco».

<sup>15</sup> *PN*, 134-135: «Partì e scese per le curve, poi per il lungo dosso profilato contro il mare. La notte univa le cose: massi, cespugli e mare da cui si staccava qualche traccia fosforescente. Nei fari apparve una donna che cercava di nascondersi dietro un ginepro: tentava di arrampicarsi per la ripa, ma scivolava. Le era caduta la borsa. / Leonardo si fermò, istintivamente. / - Non abbia paura, non fugga. / Lei raccolse la borsa. Lui le aprì la portiera. Rimise la marcia. Era minuta e bionda. Parlava un italiano stentato. Era bosniaca. / [...] Le chiese dove voleva essere lasciata. / - A una fermata del filobus. / I filobus di notte erano rari. Guardarono un tabellone: c'era da aspettare un'ora. Le chiese dove voleva andare. Abitava in una città che si trovava a una ventina di chilometri. / - Risalga in macchina che la accompagno».

Per quanto riguarda *S*, le poche pagine pubblicate lasciano emergere due personaggi femminili, Lisa e H el ene Molini, originarie rispettivamente di Genova e di Marsiglia, che si sono rifugiate nel paese del protagonista.

Questa schematica rassegna permette di capire meglio in che modo vada intesa, nella prospettiva qui presa in considerazione, la polarit  del cosmopolitismo, intorno a cui ruotano, seppure in maniera a volte molto diversa, i personaggi finora nominati. L'essere cittadini del mondo, l'essere cosmopoliti   certamente connesso a un allontanamento dalla propria patria e alla scelta di una condizione di estraneit ; consiste, in fondo, nel riconoscere e nell'assecondare quella spinta interna che conduce l'uomo verso un "altrove", spaziale ma anche metaforico, che lo porta ad oltrepassare i confini del mondo da cui proviene. Non sar  un caso, infatti, che, come si   visto, la maggior parte dei personaggi elencati siano stranieri rispetto alla cultura dell'entroterra ponentino, punto di arrivo di itinerari e storie eterogenei.

  chiaro che non tutti i personaggi possiedono la stessa consapevolezza: solo nelle figure di media e alta cultura l'esperienza cosmopolita diventa veicolo di una riflessione sopraindividuale sulla generale condizione di estraneit  dell'uomo moderno e sul destino storico dell'Europa.

Biamonti affina per tentativi successivi questo tipo di personaggio complesso. Se gi  il professor Guillerme di *AA* e il professore Jacopo Van der Helst di *VL* ne sono un primo esempio,   solo sul ponte dell'Hondurian Star, nei colloqui sospesi tra gli ufficiali e il capitano di *AM*, che prende forma quell'interrogazione sul finire dell'Europa che poi le conversazioni notturne dei personaggi di *PN* porteranno a compimento, pur senza trovare risposte e spesso in un'atmosfera indubabilmente solipsistica.

Occorre ancora precisare che la classificazione di un personaggio come cosmopolita non   affatto totalizzante, non esclude – ma al contrario presuppone – una continua dialettica e tensione con la polarit  opposta. Coloro che per necessit  o per scelta si sono allontanati dalla propria patria non possono prima o poi che voltarsi indietro e riandare alle proprie origini. Si consideri, per esempio, il caso di Sabèl: la fuga della ragazza non serve, in fondo, che a porre una distanza tra lei e il mondo di Luvaira in cui   cresciuta, una distanza necessaria a capirne il senso forse per la prima volta, grazie a un nuovo punto di vista:



– L’idea di andartene non ti attira, di lasciare quest’isola? –  
 – Non ti so dire.  
 – Di te non parli mai, del tuo paese. Sono un po’ offesa.  
 – Se è per questo... una sera, volentieri, – Sabèl disse. Poi chinò il capo. – C’è solo un uomo che vorrei rivedere. Ma vorrei che si staccasse dalle sue terrazze.  
 Guardava la vite, la terra intorno al ceppo maculata dal sole. Pensare ai ricordi non serviva.  
 (VL, 78)

Citando Camus, Biamonti ricordò come occorresse «gettare il proprio cuore tra le cose e allontanarsene per meglio contemplarle e oggettivarle».<sup>16</sup> È l’atteggiamento del pittore che si allontana dal “motivo” non per abbandonarlo ma per coglierlo meglio, più in profondità.<sup>17</sup>

L’altra polarità intorno a cui si organizza lo schema dei personaggi è quella del radicamento, delle “radici della terra”. A questo proposito sono rappresentative le numerose figure locali legate al mondo contadino. Si tratta per lo più di uomini anziani, i soli che non hanno abbandonato i piccoli paesi dell’entroterra ormai in decadenza e che si ostinano a coltivare ancora gli uliveti, le vigne e gli orti, apparendo come gli ultimi rappresentanti di una cultura millenaria ereditata dalle generazioni precedenti. Tra coloro che vengono nominati, dato che alcuni compaiono solo di sfuggita, in *AA* troviamo Giuanin de Vitò e Vitò de Giuà,<sup>18</sup> Zefi de note, il cosiddetto «musicante dei picchi»,<sup>19</sup> che alterna il clarino al “magagno”; Piè de Catì, detto «il ramarro»,<sup>20</sup> Bastià «il prence»<sup>21</sup> e Luigiò «barabba».<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> *Bia. scr.* (2001g: 35).

<sup>17</sup> *PN*, 34: «Fa sempre così: va e viene, si allontana dal “motivo”, finché ci si attacca come a una preda».

<sup>18</sup> *AA*, 20: «– Ci conosciamo sì. Io sono Giuanin de Vitò. / – E io Vitò de Giuà, – aggiunse l’altro fulmineo. / – C’era anche penuria di nomi ad Avrigue? / – E lei come si chiama? / – Gregorio».

<sup>19</sup> *AA*, 21: «Perché il musicante dei picchi distorceva la desinenza francese ch’era così bella, il cigolio del carro? / – Non mi conosce? – aggiungeva intanto. – Io sono Zefi Zefi de note... Ne abbiamo dipanato della musica nella vita».

<sup>20</sup> *AA*, 66: «Gregorio lo riconobbe finalmente: era Piè de Catì. Aveva fama d’uomo irascibile, sempre in lite, anche coi suoi famigliari. Lo lasciò parlare con la padrona alla quale ordinava il pranzo, poi chiese: / – E adesso come sono finiti quei begli ulivi?».

<sup>21</sup> *AA*, 68: «Uscì sulla piazza dove incontrò Bastià “il prence”, con la sua andatura da sciancato (principesca?)».

<sup>22</sup> *AA*, 108: «Colui che parlava portava al collo una catenella a guisa di collana, con appeso un lume ad olio. Il suo compagno era Luigiò “Barabba”, uno che lavorava nella Passione. Era invecchiato e fatto curvo».

In *VL* incontriamo Vincenzo, il «voyeur dei boschi», che ama nascondersi e spiare;<sup>23</sup> Adone, che suona e canta;<sup>24</sup> Amedeo, che richiama ancora le capre che ha venduto anni prima;<sup>25</sup> Antonio, un vecchio coltivatore d'ulivi,<sup>26</sup> il vecchio Arancio, detto il «Lungimirante»,<sup>27</sup> e Ricu, che vive sul «bric delle anime», con poche capre e un cinghiale addomesticato;<sup>28</sup> tra le donne di paese, sono nominate Eufrazia,<sup>29</sup> Maria<sup>30</sup> ed Evelina.<sup>31</sup>

Se in *AM*, a causa della struttura del romanzo, le figure legate al mondo contadino non sono che due (Luca<sup>32</sup> e Giovanni, l'apicultore che racconta a Edoardo un'interrotta storia d'amore, che a distanza di decenni lo perseguita ancora attraverso il rimpianto),<sup>33</sup>

---

<sup>23</sup> *VL*, 12: «– Meglio non far sapere che ci siamo e dove siamo. / – Sì, è sempre meglio, – Vari ammise. – Ma sai come ti chiamano? / – Il “voyeur” dei boschi. Non so bene che cosa voglia dire. / – Che ti piace nasconderti e spiare. / – Non che vedo lontano? Sì, spiare è la mia passione, devo ammetterlo; ma un giorno, se mi decido, mi porto i ferri e mi rimetto a lavorare».

<sup>24</sup> *VL*, 17: «C'era fra loro Adone che aveva fatto la guerra di Spagna e ogni tanto sviolinava i canti d'Estremadura, i canti dei pastori».

<sup>25</sup> *VL*, 43: «Amedeo stava appoggiato a un ulivo ischeletrito e perlustrava la montagna: da dieci anni si era disfatto delle capre e adesso, nell'ora del tramonto, le cercava».

<sup>26</sup> *Ibidem*: «Vari disse che nessuno per lui stava in ansia: se ne erano andati tutti da Aùrno. E Antonio confidò che gli veniva malinconia di avere abbandonato le terrazze di giacinti sotto la roccia. Poi aggiunse ch'era della stessa classe di Andrea e che Andrea aveva avuto la fortuna di non occuparsi mai della terra, che era bassa e faticosa».

<sup>27</sup> *VL*, 88: «Gli venivano in mente gli abitanti di Aùrno, la sera, sulle porte. Non è che andassero tanto d'accordo, ma uscivano tutti a osservare le mulattiere pietrose nel calar del sole o una nuvola bianca attaccata al blu dei colli. Il vecchio Arancio aveva una vista d'una portata tale ch'era stato soprannominato il Lungimirante».

<sup>28</sup> *VL*, 97: «Lo chiamavano Ricu (e lui era contento) perché se ne stava in alto in una terra che dominava tutte le altre. “Chi c'è più ricco di me?” diceva. / E aveva soltanto poche capre e un cinghiale addomesticato».

<sup>29</sup> *VL*, 15: «Eufrazia abitava nella parte soprana, detta semplicemente “dietro le case”. E quando senti bussare venne ad aprire con passo appena percettibile. Alta, vestita di nero, vecchia ma non curva, aveva grandi occhi un po' sbiaditi».

<sup>30</sup> *VL*, 70: «Gli giungevano lievi, attutiti. Poi senti Maria della Porta Grande parlare: parlava con la capra nella stalla».

<sup>31</sup> *VL*, 106: «Nel vico di San Sinfiorano Evelina andava a tentoni lungo la muraglia. Trattene Vari, che la salutava, con la mano bianca di calce».

<sup>32</sup> *AM*, 3: «– Arrivi? – gli chiese Luca seduto sul margo, fra ginestre che mandavano odore dolciastro. / – Non ti fa piacere vedermi?».

<sup>33</sup> *AM*, 16: «Andarono dietro Boscomare, passarono le eriche, poi le rocce coi rosmarini penduli. Un traffico d'api punteggiava l'aria tersa. Gli alveari stavano allineati su uno sperone. / – Senti che musica! – disse Giovanni. E con la mano accompagnava il volo nel vento. – Vanno in alto, scendono cariche. Se i fiori fossero in basso, farebbero molta fatica, vivrebbero meno».

in *PN* sono molto più numerose: troviamo Midio,<sup>34</sup> Giobattista,<sup>35</sup> Bernardo, Bartolomeo,<sup>36</sup> Eraldo,<sup>37</sup> vecchi contadini che non hanno ancora rinunciato a coltivare la terra; Teresa, che raccoglie legna nel terreno di Leonardo;<sup>38</sup> Pietro, Amilcare, Lorenzo, che il protagonista incontra in una cantina;<sup>39</sup> Arancio, che suona la fisarmonica;<sup>40</sup> Michele, un cacciatore;<sup>41</sup> Ernesto,<sup>42</sup> il cui figlio si è sparato davanti ai suoi occhi anni prima; Luigi, che ha ucciso il padre e continua a portarsi addosso il peso di quel segreto;<sup>43</sup> e, infine, Medoro, che Leonardo chiama perché gli poti gli ulivi.

Anche in *S* vi sono tre figure significative: Luca, un olivicoltore;<sup>44</sup> Luigiò, un capraio<sup>45</sup> e Sirio, che aiuta il protagonista a ripulire le fasce da erbacce e arbusti.<sup>46</sup>

---

<sup>34</sup> *PN*, 13: «Più su, Midio, comparso dietro un masso, mano piegata, sporca di terra, gli diede il polso. La vanga era nel solco, il manico sulle zolle. / – Lavoro sprecato, caro Midio, viene l’inverno e piove e la terra si riappiattisce anche se è leggera».

<sup>35</sup> *PN*, 21: «– Da dove arrivi a quest’ora, Giobattista? Hai lavorato con la luna? / Un tempo dissodavano anche con quella debole luce. In giornata da altri e di notte nel proprio».

<sup>36</sup> *PN*, 28: «Bernardo e Bartolomeo stavano addossati a un muretto della vigna spoglia. C’era ancora un po’ di sole».

<sup>37</sup> *PN*, 67: «Andando ad Argela, senti un fischio. Poi vide un volto: Eraldo dietro una quercia. / – Che fai qui? Sono tutti nelle cantine, non si può lavorare. / Eraldo gli mostrò una strada azzurra tra le nuvole. / – Appena spiove do il solfato. Le rose sono piene di malbianco. Con questo umido, trionfa. Le Hoover le muffe vanno a cercarsele. Rimpiangio le Safrane e le Brune».

<sup>38</sup> *PN*, 35: «Teresa sapeva molto bene che lì non c’era suo. Ma non importava. Era così raro trovare gente che raccattava legna. Gli sembrava che lei si confondesse con la terra. Un’esistenza fra boschi e ulivi».

<sup>39</sup> *PN*, 36-37.

<sup>40</sup> *PN*, 175: «Ma andò subito perché entrò Arancio con la fisarmonica appesa alla spalla. / – Attacca con le tue canzoni. / – Così, immediatamente. Lasciatemi respirare».

<sup>41</sup> *PN*, 41-42: «– Beve una bottiglia con me? – l’uomo rispose. Un setter stava accucciato ai suoi piedi. Visto da vicino, quell’uomo gli sembrava di conoscerlo. La faccia era un po’ sghemba con una sua nobiltà nella fronte, i capelli bianchi sull’abbronzatura. / – Abbiamo fatto insieme qualche apertura di caccia, – l’uomo disse, – non ti ricordi? / – Sei Michele?».

<sup>42</sup> *PN*, 46: «Da un mirto venne un fischio, lo riconobbe: secco e breve, senza modulazione. / – Sei tu, Ernesto? / Era proprio lui. Si spostava in una piccola radura, il fucile imbracciato, i cisti alle caviglie, in testa un berretto militare».

<sup>43</sup> *PN*, 147: «Sentì un bisbiglio, un richiamo a fior di labbra. Talvolta un soffio simile lo faceva la civetta. / – Luigi! – sussurrò. / Era uno che girava nella notte a passo felpato. / – Luigi, rispondi! – ripeté. / Rispose un sibilo atono, come a dire “taci”. E, accesa la luce sulla porta di casa, Luigi si fece avanti, un dito alle labbra».

<sup>44</sup> *S*, 6: «Per la strada che scendeva alla piazza incontrò Luca, faccia devastata, suo coetaneo, olivicoltore, orto e ulivi».

<sup>45</sup> *S*, 11-12: «Nessuna voglia di andare a sentire Luigiò il capraio, la sua musica che si univa al fruscio delle ginestre».

<sup>46</sup> *S*, 20: «Era con Sirio, un suo compagno. Sirio aveva fatto un po’ di carriera nella marina da guerra e per passare il tempo lavorava in nero. Erano nati degli arbusti, lentischi, allori e alaterni, e li toglievano col picco».

Come si è già avuto modo di dire,<sup>47</sup> è attraverso i dialoghi con questi personaggi, che i protagonisti incontrano normalmente al lavoro nelle campagne o nell'osteria di paese, che prende corpo nei romanzi biamontiani la rappresentazione del mondo tradizionale dell'entroterra ligure. Chiaramente, non tutte le figure hanno la stessa importanza: se alcune entrano solo di scorcio nelle narrazioni, per poi scomparire, altre impongono la loro presenza e giocano un ruolo non marginale. È il caso, per esempio, di Medoro, contadino dal «volto dolente» e dal «sorriso dolcissimo» (*PN*, 118), che torna a più riprese in *PN*. Sempre silenzioso se non lo si interroga, Medoro rappresenta bene quella saggezza popolare e quella retta semplicità contadina, corroborate dalla fatica che la vita non gli ha risparmiato. Difatti, Leonardo pensa che Medoro sia il solo a non essere meschino, a salvarsi: «[...] qui non si salva nessuno, forse Medoro che ha in cuore l'esperienza della miniera» (*PN*, 137).

Vi sono poi alcune figure ibride che, benché radicate fortemente al territorio, si distinguono dalle altre per diversi motivi, assumendo in modo esplicito i tratti tipici dei personaggi cosmopoliti. Una di queste è senza dubbio il pastore provenzale di *AA*: il suo mestiere rimanda a una tradizione ancestrale che caratterizza la regione dell'estremo Ponente ligure, ma la condizione errabonda che lo contraddistingue, così come il fatto stesso di parlare ancora una lingua fuori dal tempo che valica i confini linguistici e politici imposti dalla società moderna, lo avvicinano a tutti gli effetti alla polarità cosmopolita. È in virtù di questa compresenza esplicita di un carattere tradizionale e di uno statuto erratico che la figura del pastore ha una grande suggestione sull'immaginazione biamontiana.

Un altro esempio è quello del personaggio di Edoardo, almeno se lo si considera nella sua evoluzione testuale tra *RG* e *AA*. Se nel romanzo pubblicato nel 1983 Edoardo, nonostante il ruolo di consigliere di Gregorio riguardo alla morte di Jean-Pierre, appare come un vecchio contadino affetto dal Parkinson, serafico, ma al contempo ossessionato dai vecchi e tragici ricordi della Seconda Guerra Mondiale, in *RG* svela un profilo in parte diverso. Nella prima stesura, Edoardo è un personaggio fondamentale, dal momento che è il rappresentante della generazione più anziana con cui si confrontano le altre due generazioni, impersonate da Gregorio e da Jean-Pierre. Edoardo è, inoltre, un avvocato, benché non abbia mai esercitato e si sia ritirato in campagna «al sorgere della

---

<sup>47</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 1.2..

tirannide mostruosa» (*RG*, 88); è sì un conoscitore della natura e delle tradizioni contadine, ma è anche una persona colta, che legge e che discute con Gregorio sui rapporti tra le generazioni e sul movimento tragico della storia. A questo proposito è Edoardo che consegna al protagonista il libro *Les tragiques* di Agrippa D'Aubigné,<sup>48</sup> di «uno che nel furore delle guerre di religione ha parlato a Dio» (*RG*, 193):

Mentre si avviavano per uscire Gregorio vide due pile di libri su un tavolino sotto la finestra e ne chiese uno in prestito.

– Volentieri. Quale vuole?

– Che cos'ha su quel tavolo?

– Un poeta e la storia di Port-Royal. È abituato a leggere i poeti?

– E che può leggere d'altro un emarginato, un tranquillo nemico della società.

– Già – disse Edoardo, restando in piedi presso il tavolo, – è per questo ch'io avrei

[...] Prese un piccolo volume, avanzò tenendolo all'altezza del volto. – Ecco un libro che lei leggerà. È di uno che nel furore delle guerre di religione ha parlato a dio.

Consegnò il libro a Gregorio. “Les tragiques” di Agrippa D'Aubigné. Sulla copertina v'era una processione di gentildonne vestite di bianco armate d'archibugi e di uomini con lunghe vesti bianche e nere armati di spade. Cattolici? Ugonotti?... (*RG*, 192-193).

Nella riscrittura di *RG*, non è solo Jean-Pierre a scomparire dall'azione, dal momento che *AA* inizia con la sua morte, ma è anche l'Edoardo di *RG*, la cui figura è ridimensionata e ricondotta in modo chiaro all'universo contadino. Nel momento in cui Biamonti rinuncia ad affrontare direttamente, per lo meno attraverso un discorso filosofico e stringente, la questione generazionale, non ha più necessità di un personaggio che per molti aspetti sarebbe risultato una sorta di doppione di Gregorio.

Si arriva così al ruolo svolto nei romanzi dai protagonisti, i quali non sono solo le figure di collegamento tra i personaggi locali e i personaggi cosmopoliti, che non dialogano praticamente mai tra loro, ma sono anche le figure in cui si uniscono tanto il sentimento del legame alla propria terra quanto l'istanza erratica.

Si può innanzitutto notare che, se Biamonti sceglie sempre come protagonisti dei nativi dell'entroterra di chiare origini contadine, li divide però, attraverso un'alternanza

---

<sup>48</sup> Il libro è presente nella biblioteca di Biamonti nella seguente edizione: A. D'Aubigné, *Les tragiques*, Garnier-Flammarion, Paris 1968.

perfetta di libro in libro, tra marinai (Gregorio di *AA*, Edoardo di *AM* e Edoardo di *S*) e contadini (Vari di *VL* e Leonardo di *PN*), figure che simboleggiano rispettivamente la condizione cosmopolita e quella del radicamento. Tuttavia, è altamente significativo il fatto che i protagonisti, qualunque sia il loro mestiere, si proiettino costantemente verso la condizione opposta rispetto a quella che hanno scelto, in cui si trovano e che dovrebbe caratterizzarli: i marinai sognano di coltivare la terra, gli uliveti, le vigne che possiedono o di fare i pastori («Non partire più, – pensava, avvicinandosi a Pietrabruna, – avere una vigna al sole, o essere un pastore con l’ovile interrato e la casupola annerita dal fumo, da cui si scorgesse il mare» *AM*, 55-56). Non a caso, proprio in *AM*, durante il suo viaggio verso la Bosnia, il capitano Edoardo ripensa costantemente alla sua campagna e ai suoi ulivi, quasi alla ricerca di un saldo ancoraggio che dia senso all’ignoto verso cui sta andando.<sup>49</sup>

Al contrario, i contadini, olivicoltori e coltivatori di mimose, sognano di navigare («Beato il tuo amico che passa la notte in mare, – disse a Virgin che tornava. – Quanto mi piacerebbe navigare» *VL*, 87).

L’oscillazione tra le due polarità, o per lo meno la compresenza di istanze apparentemente opposte, si manifesta anche sotto altri punti di vista. I protagonisti biamontiani, in quanto nativi del luogo, sono rappresentanti di un mondo tradizionale in cui riconoscono le proprie origini e di cui si sentono partecipi e responsabili, tanto più ora che questa tradizione è stata messa in crisi dalla modernità. In *VL*, infatti, Vari dice, guardando i suoi ulivi, «carichi di seccume, anziché di folto argento», di essere «l’ultimo testimone di una vita che se ne andava» (*VL*, 12). Proprio questa partecipazione, non solo biografica, permette ai protagonisti di rapportarsi su uno stesso livello con le altre figure locali, discutendo delle coltivazioni, del tempo o della cronaca del territorio.

Tuttavia, è indubbio che i protagonisti si distacchino, fisicamente e intellettualmente, dal loro mondo di origine, avendo fatta propria anche una cultura “altra”, filosofico-letteraria, differente dalla cultura popolare. Con una modestia che sembra riproporre l’atteggiamento di Biamonti, Gregorio in *AA*, in preda ai suoi dubbi,

---

<sup>49</sup> Cfr. *AM*, 77: «L’azzurro, schiacciato, lavorava di continuo e tendeva a stordire. Da ogni lato rifrazioni d’orizzonte. In mezzo, una calma obliosa. / Dove mirava la sua mente, dove giocava? Rivedeva un ginepro, una casa dorata di silice terroso, un mirto carico di fiori. Era estate... Rivedeva un ulivo più carico di cielo che di fronde, il tronco stesso era blu chiaro...».

vorrebbe rivolgersi a «qualcuno che conosca il mondo e abbia letto gli antichi» e aggiunge: «Io ho letto solo qualche francese, e me ne sto nel mio sconforto» (AA, 37). Nonostante questa minimizzazione, Gregorio è il marinaio che cita a memoria i versi di Milosz («Êtes-vous vraiment morts / Vous disparus, vous suicides, vous lointains / Vraiment, dites-moi, dormez-vous, dormez-vous?») (AA, 119). Allo stesso modo, in *PN*, Leonardo è il contadino che apprezza e interpreta, dopo averlo ascoltato a casa di Veronique, il *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen, una delle opere preferite dallo scrittore:<sup>50</sup>

Aveva ascoltato anche la musica, il *Quatuor pour la fin du temps*. Non era molto diversa dal canto del tordo, che, sere prima, aveva intonato la liturgia del tramonto. La stessa doppia voce, lo stesso calmo andamento, e le rive di silenzio. Un violino rispondeva alle invocazioni di un pianoforte e se ne andava sempre più in alto, lontano dalla terra. (*PN*, 55-56)

Insomma, i protagonisti biamontiani dimostrano in più occasioni una cultura che va ben oltre gli angusti confini dell'entroterra ligure e che favorisce una riflessione filosofico-esistenziale sulla loro condizione e sul mondo circostante, locale ed europeo. Per queste ragioni essi possono – ed è un loro desiderio e una loro scelta – relazionarsi e stringere amicizia con alcuni personaggi cosmopoliti, per lo più stranieri, che sono spesso, come si è visto, professori o intellettuali.

Il discorso qui proposto porta a due considerazioni. In primo luogo, conferma il fatto che i protagonisti biamontiani siano degli alter-ego dell'autore. Non è possibile, infatti, ignorare quanto la loro condizione rifletta quella di uno scrittore autodidatta, appartato rispetto ai grandi centri culturali e fortemente radicato al territorio, conoscitore tanto del mondo contadino, in cui era cresciuto e a cui apparteneva come coltivatore di mimose, quanto di quello marinaresco, grazie all'esperienza del fratello Gian Carlo.

In secondo luogo, è chiaro che la necessità del radicamento e la tendenza alla fuga sono sì istanze contraddittorie, ma non per questo esclusive. Al contrario, è nella loro interazione che si gioca la creazione dei personaggi, un'interazione che trova piena espressione nei protagonisti dei romanzi e che inizia fin d'ora a svelare la visione di Biamonti della condizione umana.

---

<sup>50</sup> Su cui si veda qui anche *Terza parte*, § 2.3., pp. 505-506.

L'istanza cosmopolita, per come è stata definita, non può che legarsi visceralmente al movimento dei personaggi. Si pensi che tutte le figure straniere lasciano trasparire dietro di sé uno o più viaggi, che a volte emergono attraverso i ricordi. Si è poi già avuto modo di vedere la centralità della figura del migrante, sia essa impersonata dai giovani drogati di *AA*, i «toxicos randagi» (*AA*, 92), che «migrano, spariscono, riappaiono» (*AA*, 67), o dai veri e propri clandestini che, in *VL* e in *PN*, cercano disperatamente di attraversare il confine italo-francese. Al contempo, un contributo significativo all'impianto cinetico dei testi è dato dai numerosi viaggi dei protagonisti in terra francese, i quali aprono lo spazio narrativo sull'"altrove" occidentale e sostanziano l'immaginario e la tensione che questo "altrove" comporta.<sup>51</sup>

Ciononostante, il movimento principale all'interno dei romanzi è un altro: tutti i protagonisti di Biamonti sono degli infaticabili camminatori, di cui l'autore segue costantemente l'andare tra ulivi e terrazze, il percorrere strade, mulattiere e sentieri, il ritornare inevitabilmente sui propri passi. Prove di questo movimento sono innanzitutto le frequenze di alcune parole chiave. Per esempio, tra i sostantivi più ricorrenti, troviamo, al sesto posto,<sup>52</sup> *strada*, che compare 178 volte, e *sentiero*, che ricorre 94 volte. Anche la frequenza delle forme verbali può dare indicazioni importanti: tra le prime venti forme,<sup>53</sup> tre sono relative al verbo andare: *va* (163 occorrenze), *andava* (130) e *andare* (119); numerose sono pure le forme del verbo "camminare", in particolare *camminava* (24), *camminare* (19) e *camminò* (13).<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 2.1. e § 2.2..

<sup>52</sup> I risultati non tengono conto di *RG*. I primi cinque sostantivi sono: *mare* (492 volte), *sole* (259), *luce* (234), *terra* (208), *notte* (196).

<sup>53</sup> La lista completa è: *era* (1568), *è* (1366), *disse* (858), *aveva* (610), *sono* (468), *erano* (412), *ha* (313), *ho* (313), *so* (186), *chiese* (181), *va* (163), *fa* (145), *hai* (145), *essere* (140), *fatto* (136), *sembrava* (133), *andava* (130), *avevano* (123), *andare* (119), *stato* (111).

<sup>54</sup> Cfr., in riferimento a *VL*, P. Di Stefano, *Raccontare il silenzio. Una lettura di "Vento largo"*, in «*Idra*», II (1991), 4, pp. 55-56: «Camminare è certamente l'azione più ricorrente nel romanzo. Vari, Sabèl, Virgin e il suo Albert, il professore Jacopo, zoppicante, la vecchia Evelina. Tutti camminano e camminano, per necessità o per piacere. Ma sarà un camminare senza meta, come quello di Gregorio nell'*Angelo*: sarà un camminare inutile, anche quando uno scopo l'avrebbe». Si veda anche E. Gioanola, *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti o l'indiscrezione dell'inesprimibile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 77: «L'andare per i sentieri, naturalmente, è un andare che non va da nessuna parte, torna eternamente sui suoi passi, traccia un'irrequieta trama di linee che si intersecano di continuo, un salire e uno scendere come nella scoscesa ora d'aria di un prigioniero degli incanti: dalla casa al bar, dalla rupe alla cantina di qualche vecchio amico, dal paese al confine e



Nonostante questi indizi testuali, si tratta di norma di un movimento silenzioso, che, anche per il fatto di essere continuo e di caratterizzare una buona parte delle scene romanzesche, rischia di passare inosservato o di essere sottovalutato. Occorre perciò sottolinearne tutta l'importanza, dal momento che tale movimento non libera solo in modo ininterrotto la propria forza cinetica nei romanzi, ma svolge anche, in qualità di costante narrativa, una funzione strutturante all'interno del loro impianto diegetico. L'instancabile andirivieni dei personaggi diventa, infatti, una delle modalità principali attraverso cui la storia procede, attraverso cui si verificano e si ordinano i tanti brevi incontri e dialoghi che contraddistinguono la scrittura di Biamonti.

Interi capitoli sono costruiti seguendo il movimento del protagonista, che permette di collegare le diverse sequenze. Per esempio, se si considera il capitolo undicesimo di *AA*, si possono individuare 11 sequenze, così schematizzabili:

<b>Sequenze / riassunto</b>	<b>Luogo</b>	<b>Incipit</b>
1. <i>Gregorio va ad Avrigue per compiere alcune cose</i>	Avrigue, carruggi	«Quella mattina Gregorio <b>andò</b> ad Avrigue» ( <i>AA</i> , 64)
2. <i>Pranza da solo all'osteria di Avrigue</i>	Avrigue, osteria	«Le botteghe erano chiuse e <b>andò</b> a mangiare all'osteria» ( <i>AA</i> , 65)
3. <i>Incontra Piè de Cati all'osteria e dialoga con lui</i>	Avrigue, osteria	«Era già al caffè, quando <b>entrò</b> un uomo a rompere la sua solitudine» ( <i>AA</i> , 65)
4. <i>Esce dall'osteria e sulla piazza incontra Bastià</i>	Avrigue, piazza principale	« <b>Uscì</b> sulla piazza dove incontrò Bastià “il prence”, con la sua andatura da sciancato (principesca)?» ( <i>AA</i> , 68)
5. <i>Passa sulla piazzetta della porta della Madonna</i>	Avrigue, piazzetta della porta della Madonna	« <b>Risali</b> il paese per la scalinata che portava alla piazzetta della porta della madonna. Sulla piazzetta gli giunse in un confuso canto corale “El Barco Velero”» ( <i>AA</i> , 68)

---

viceversa, da una fascia di ulivi a un gerbido di ginestre. [...] L'interrotto e ossessivo movimento in lungo circoscritto, non solo contraddice al “fermo” contemplativo, ma lo accentua».

6. <i>Esce dal paese e si inoltra tra gli ulivi</i>	Uliveti sopra ad Avrigue	«Dopo le case soprane, con gli usci disseminati di viole del pensiero, la strada andava pianella fra ulivi radi» (AA, 69)
7. <i>Incontra Edoardo e inizia a parlare</i>	Uliveti sopra ad Avrigue	« <b>Giunse</b> al primo ritano nell'ombra di un poggio. Ne <b>salì</b> le rive e trovò Edoardo» (AA, 69)
8. <i>Si avvia continuando a parlare verso casa di Edoardo</i>	Uliveti sopra ad Avrigue	« <b>Presero a camminare</b> per la mulattiera» (AA, 70)
9. <i>Beve un bicchiere di vino e continua a parlare</i>	Casa di Edoardo	«Edoardo <b>tornò</b> dalla cantina portando sul braccio, con delicatezza, una bottiglia» (AA, 72)
10. <i>Accompagna Edoardo a tagliare dell'erba per le capre</i>	Uliveti sopra ad Avrigue	«Fuori, il vecchio <b>entrò</b> in una baracca e <b>uscì</b> con la falce messoria in mano e un telo gettato sulla spalla. / Si <b>inerpicarono</b> negli ulivi» (AA, 72)
11. <i>Scende verso Avrigue e sente i rumori della processione di San Sebastiano</i>	Avrigue	«Nello <b>scendere</b> li sorprese lo scroscio delle campane e si fermarono ad ascoltare» (AA, 73)

Si è voluto riportare l'incipit di ogni sequenza in modo da poter evidenziare in grassetto i verbi di movimento (*andò, entrò, uscì, risalì, presero a camminare, tornò, si inerpicarono, nello scendere*)<sup>55</sup> che, come si può facilmente notare, scandiscono il passaggio tra i vari momenti narrativi e danno vita, oltretutto, alla struttura spaziale del testo.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Sull'alternanza tra passato remoto e imperfetto, e sul suo possibile significato, si rimanda a G. Cavallini, *L'uomo delle mimose. Sei studi su Francesco Biamonti*, introduzione di A. Beniscelli, con una nota di C. Ramella, Termanini, Genova 2007, pp. 47-59. Sui verbi di movimento cfr. anche P. Di Stefano, *Raccontare il silenzio...*, cit., pp. 56-57.

<sup>56</sup> Il camminare è un modo per prendere possesso dello spazio e per descriverlo; cfr. D. Le Breton, *Le paysage pour le marcheur*, in «Étude de lettres», 1-2 (2013), pp. 253 e 255: «“Tout grand paysage, dit

In questa prospettiva, il capitolo è diviso in due sezioni: la prima, che comincia con la discesa del protagonista in paese, trova il suo centro proprio nell'osteria di Avrigue, in cui Gregorio incontra e parla con Piè de Cati; la seconda è, invece, incentrata sulla casa di Edoardo e sugli uliveti circostanti, e si conclude, simmetricamente rispetto all'avvio del capitolo, con la discesa dei personaggi ad Avrigue e con la conseguente descrizione della processione di San Sebastiano.

Nella lezione americana sulla "rapidità", commentando l'introduzione di Carlo Levi alla traduzione italiana di *Tristram Shandy*, Calvino scrisse di non essere un cultore della divagazione ed espresse la sua preferenza per la linea retta:

[...] io non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte. Oppure, se troppi ostacoli mi sbarrano il cammino, calcolare la serie di segmenti rettilinei che mi portino fuori dal labirinto nel più breve tempo possibile.<sup>57</sup>

Se preferire la linea retta significa, quindi, calcolare e percorrere il percorso più breve tra due punti nel minor tempo possibile, i protagonisti biamontiani sembrano fare una scelta differente. Si potrà far notare che lo stesso intersecarsi dei sentieri e l'inerpicarsi a lunghi giri delle mulattiere danno origine, già per ragioni orografiche, a

---

Julien Gracq, est une invitation à le posséder par la marche" [...] Un espace montagneux, rocheux, tourmenté par la lutte incessante entre les crêtes et le ciel, n'est plus seulement une géographie, il décline une multitude de régions psychiques. En changeant de zones, en marchant près des ruisseaux ou en escaladant les collines, en cheminant sur les sommets ou en contrebass, et selon les circonstances et l'alchimie des lieux, le marcheur se transforme lui-même à son insu selon les lignes de sensibilité qui scandent le chemin, selon les génies des lieux qu'il croise parfois sans même soupçonner la présence amicale des dieux à leur côté». Su questo punto ha insistito anche T. Pagano (*Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX (2009), pp. 90-91), ricordando la figura del "viandante" nella teorizzazione di Joachim Ritter (*Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano 1994). Cfr. anche G. Turra, *L'"approssimarsi" di Francesco Biamonti*, in «Critica letteraria», XXVII (1999), 102, p. 130: «I suoi personaggi assomigliano sempre di più, di libro in libro, a un'unica, araldica figura di viandante solitario, sottomesso al fato, virile e assorto: un errante pastore leopardiano, diviso, nei fatti o nelle aspirazioni, tra vita contadina e vita marinara, gravato da memorie del passato, che, a ondate incontrollabili, invadono la sua anima». Sul "camminare" e sul movimento dello sguardo biamontiano all'interno del paesaggio si rimanda, infine, al recente lavoro di F. Migliaccio, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati e Biamonti*, tesi di dottorato in Culture Classiche e Moderne, Università degli Studi di Torino, 2014-2015, pp. 271-321.

<sup>57</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, pp. 54-55.

una figura labirintica che predispone a un'inclinazione peripatetica. Tuttavia, la vera ragione è un'altra: dare spazio alla divagazione significa, in fondo, conferire al movimento e al viaggio una significazione ulteriore rispetto a quella di collegare due punti tra loro, di partire da A per raggiungere B. Per questo, l'instancabile andirivieni dei personaggi biamontiani non va considerato solo come un elemento strutturante della diegesi e dello spazio romanzesco, ma, avendo esso stesso una significazione, come un vero e proprio indizio della visione della realtà umana di Biamonti.

In questa prospettiva il personaggio biamontiano sarà assimilabile alla figura del *peregrinus*, più che a quella del *viator*. Il primo termine deriva, come è noto, dalla locuzione *per agros*<sup>58</sup> e indica originariamente gli individui che percorrono il territorio esterno alla città. Non appartenendo alla comunità, il *peregrinus* è uno "straniero" che erra qua e là fuori dalla propria patria: non conosce il territorio ed è perciò soggetto allo smarrimento e al vagabondaggio. Al contrario, il *viator* designa, innanzitutto, il messaggero o il cursore pubblico incaricato di compiere un determinato percorso per portare ordini, corrispondenze e messaggi. Il *viator* è, dunque, la figura che incarna la scelta della linea retta: conosce la strada, percorre un cammino ben tracciato e individuabile sul territorio, giunge a destinazione.

A conferma di quanto detto, si consideri innanzitutto che gli spostamenti dei protagonisti sembrano spesso non avere una meta precisa e affidarsi alla casualità degli incontri. Da qui, la consapevolezza dei personaggi di compiere dei giri inutili,<sup>59</sup> di perdere tempo «andando a spasso».<sup>60</sup> È emblematica a questo proposito la risposta che in *VL* Vari dà a Luigiò:

Dal tavolo si spostarono al focolare. Vari fece crollare la cenere e mise un ciocco.

– O Vari, dove vai con quel passo?

– Andiamo andando.

L'uomo che lo aveva chiamato dalla sponda della «fascia» fumava tabacco bruno. (*VL*, 85-86)

---

<sup>58</sup> *DELI* (s.v. *pellegrino*): «Lat. *peregrinu(m)* 'straniero', col der. tardo *peregrinare* (per il class. *peregrinari*) 'viaggiare all'estero': da *peregre* 'fuori della città', comp. di *per* 'al di là' e *ager* 'campo'». Cfr. anche *Treccani* (s.v. *pellegrino*).

<sup>59</sup> *AA*, 52: «Stamattina, aveva fatto un altro giro inutile. Ma di tornare a casa non aveva nessuna voglia e, all'Annunciata, tornò a salire».

<sup>60</sup> *PN*, 64: «Aggiunse che aveva alzato il volto dalla terra e non era più riuscito ad applicarsi in modo quotidiano. Andava molto a spasso, non senza rimorso».

«Andiamo andando» è una riformulazione epigrammatica dei versi di Antonio Machado «Caminante, no hay camino: / se hace camino al andar»,<sup>61</sup> che Biamonti citò direttamente in una presentazione dei *Sentieri sotto la neve* di Mario Rigoni Stern del 1999, parlando del protagonista del romanzo in questi termini: «guarda i propri piedi, trova nel loro ritmo il ritmo della sua immaginazione, nella cadenza del passo il passo della scrittura». <sup>62</sup> Qui Biamonti parla più che altro a sé stesso e di sé stesso.<sup>63</sup> Come possono confermare tutti coloro che hanno avuto modo di conoscerlo, lo scrittore era solito passeggiare nelle campagne del suo paese, leggendo e rimuginando pensieri e frasi da inserire nelle sue pagine. Scriveva camminando.

Biamonti faceva risalire un po' fantasiosamente la nascita della sua vocazione di scrittore al mormorio interiore che lo accompagnava da piccolo sul dorso dell'asino di suo padre, mentre avanzava lento tra le "fasce":

Quando ero bambino andavo per le mulattiere della mia terra, la Liguria, sul dorso dell'asino di mio padre, e quell'asino era lentissimo. Io passavo il tempo mormorando dentro di me delle parole, poi coppie di parole, poi frasi. Finché non ho capito che ciò che stavo facendo era scrivere, e quello scrivere mi consolava.<sup>64</sup>

L'espressione «andiamo andando» riassume così una vera e propria poetica del vagabondaggio che mette in stretta relazione il movimento fisico dell'uomo con il movimento interiore della sua coscienza, sia esso declinato lungo l'asse della riflessione o lungo quello della creazione artistica. Si potrebbe applicare a Biamonti quanto scrisse Lorenzo Viani sul significato artistico del vagabondare: «Credo che la fonte di ogni

---

<sup>61</sup> A. Machado, *Proverbios y cantares*, in Id., *Poesias completas*, Espasa-Calpe, Madrid 1969, p. 239.

<sup>62</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1999e: 99-100): «L'avventura, il libro di cui adesso parleremo, *Sentieri sotto la neve*, è legato al camminare: "Caminante, ho hay camino: / se hace camino al andar". "Il cammino si traccia andando, camminante, non c'è cammino", questo diceva Machado. Che cosa fa l'uomo che cammina di Mario Rigoni Stern? È un reduce che torna a casa a piedi dai campi di concentramento della Germania: guarda i propri piedi, trova nel loro ritmo il ritmo della sua immaginazione, nella cadenza del passo il passo della scrittura».

<sup>63</sup> Stessa operazione farà in *Bia. scr.* (1988b: 46): «Egli è un camminatore delle colline, dei dirupi, che salgono dal mare alla alpi liguri; ne percorre i sentieri, i crinali che danno la vertigine; ne osserva i paesi spersi sopra le "fasce", i muri che sostengono le vigne, i boschi di lecci, i ginepri, i castagni; ha negli ulivi un momento trasognato. Gli si incidono negli occhi i cieli ventosi, "chiari che quasi fa male a guardarli", la terra sassosa nell'aridità dell'aria. E su quei pendii, su quegli scoscendimenti e balze, che costituiscono il fondo della sua conoscenza, della sua memoria, egli inserisce un autentico bosco e sottobosco umano: soggetti di strada più che di storia, un'umanità trascurata e picaresca».

<sup>64</sup> *Bia. int.* Cassini (1994).

ispirazione sia la strada, chi non è stato vagabondo non può affermare l'intimità delle cose mie». <sup>65</sup> Non stupisce che Gregorio dica al cameriere dell'osteria di Avrigue: «Io non ho nulla contro chi va randagio» (AA, 14) e che lo stesso Biamonti scriva in un breve profilo autobiografico: «[...] mi piacciono gli emarginati, coloro che hanno una vita nuda, dove tutto è passaggio, transito, clandestinità». <sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> L. Viani, *Scritti e battaglie d'arte*, a cura di M. Ciccuto et E. Lorenzetti, Pagliai, Firenze 2009, p. 76.

<sup>66</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17).

## 1.2. LO STATUTO INTERROGATIVO

Nei romanzi biamontiani, al lento vagabondare dei protagonisti si accompagna, attraverso l'uso del discorso indiretto e soprattutto dell'indiretto libero, lo svelamento dei loro pensieri, così come quello della realtà fisica circostante. Tuttavia, la poetica del vagabondaggio non solo si ricollega alla «capacità di osservazione»<sup>67</sup> e di rappresentazione del mondo da parte dell'uomo, ma ne definisce anche la condizione esistenziale:

Quando io immagino un ligure, lo immagino errante sul mare oppure camminante sulle montagne, ma il cammino che egli percorre è un cammino solitario e sorprendente, come dice Antonio Machado: «Camminante non hai cammino, il cammino si traccia andando». E questo andare andando degli uomini tra un paese e l'altro, tra una transumanza e l'altra, è uno dei simboli più profondi della condizione umana, condizione di instabilità e di radicamento nello stesso tempo.<sup>68</sup>

Si ritrova in questa citazione la tensione tra la condizione di instabilità e il radicamento: si tratta di un turbamento interiore non definibile in modo assoluto,<sup>69</sup> ma che emerge in modo continuativo dai soliloqui, dalle interrogazioni e dalle esitazioni dei personaggi, di cui l'autore disse: «Hanno una grande inquietudine, una certa volontà di vivere cercando compromessi con la loro malattia, che è la malattia dell'Occidente. Vorrebbero trasformare questo tramonto in alba. Si fanno coraggio, hanno spinte vitalistiche disorganizzate e incoerenti, perché non c'è una certezza che li guida, né fiducia totale nelle cose».<sup>70</sup>

In fondo, la struttura profonda dei romanzi, di cui la tensione peripatetica è una sorta di esternazione metaforica, è appunto una continua interrogazione su sé stessi e sul mondo, la quale ha un palese valore esistenziale. In un'intervista del 1991, lo scrittore

---

<sup>67</sup> *Bia. int.* Romano (1992: 24): «La tentazione al vagabondaggio, che è nei miei libri, è anche ritrovare la capacità d'osservazione, la stessa dovunque».

<sup>68</sup> *Bia. scr.* (1999m).

<sup>69</sup> *Bia. int.* Viale (1999a): «Se uno sapesse che cos'è l'inquietudine, non sarebbe inquieto».

<sup>70</sup> *Bia. int.* Viale (1998a). Cfr. anche quanto dichiarato da Biamonti sul primo romanzo: *Bia. scr.* (1983: 73): «Ha ragione Pacchiano, che dice che il romanzo è singolare, e la vicenda gialla si stempera in un giallo cosmico: cioè, almeno nelle mie intenzioni, è la vicenda della luce, dell'ombra, della notte, del giorno, a creare una grande inquietudine, in un uomo senza certezza come Gregorio».

dichiarò, parlando dei personaggi: «Quello che trovo essenziale esprimere è il lato eterno dell'uomo, l'auto-interrogarsi sulla sua condizione e sul suo destino».<sup>71</sup>

È indubbio che, secondo Biamonti, lo statuto dell'uomo sia essenzialmente interrogativo. Tale convinzione si traduce in una serie di scelte testuali significative.

Innanzitutto, grande importanza va attribuita all'uso del discorso diretto per riportare i pensieri dei personaggi e le ripetute domande che questi pongono a sé stessi. Per esempio, in *PN*, si legge: «“Saranno tante, – egli si chiedeva, – le case come questa sulle colline in faccia al mare? Case per dispersi che credono di vivere in pace mentre i tempi cambiano. Chi non ha immaginato intese profonde con una donna che lo accompagni al di là di tutte le terre?”» (*PN*, 106). Più spesso, però, la stessa funzione è svolta dall'indiretto libero. Si considerino, per esempio, le riflessioni che in *AA* Gregorio fa mentre cammina verso le case della Comba:

Che cosa faceva lì Jean-Pierre, insieme ad altri due tipi, un mese fa? Non erano certo in contemplazione della lussuosa opera del tempo. [...]

Si fermò a pensare. In tutti i suoi incontri con lui, nei pochi fatti e nelle molte parole, indizi di suicidio (di volontà di farla finita) non ne trovava... La morte era sopraggiunta da grande straniera, lo aveva colto intento al sogno di vivere. (*AA*, 14-15)

È poi lo stesso dialogo, che tanto spazio occupa nei romanzi, a dover avere per Biamonti un valore auto-interrogativo. In questo senso, il dialogo, che spesso coinvolge personaggi provenienti da mondi diversi, «non è comunicativo, ma espressivo»;<sup>72</sup> il momento di condivisione, «il terreno comune fra l'altro e me» che l'esperienza del dialogo dovrebbe costituire per Merleau-Ponty, e in cui le prospettive degli interlocutori «glissent l'une dans l'autre»,<sup>73</sup> è per lo più apparente, e ogni parte non fa che esprimere

---

<sup>71</sup> *Bia. int.* Sereni (1991: 28).

<sup>72</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «Il loro tipo di dialogo è di un tipo che a una domanda risponde con un'altra domanda. Sono auto-interrogazioni. Il loro dialogo non è comunicativo, ma espressivo. Ognuno, attraverso il dialogo esprime la propria inquietudine, la propria visione del mondo, che a volte collima, a volte divarica».

<sup>73</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], in Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, p. 1055: «Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour



«la propria inquietudine, la propria visione del mondo» e «seguire le proprie ossessioni»: <sup>74</sup> «Il dialogo è sotto forma di una sentenza antico, ma in realtà si aggancia all'essere. È un fatto di auto-interrogazione: quando uno risponde, in realtà rilancia l'interrogazione. Non c'è mai una risposta esatta». <sup>75</sup>

Ciò che conta è, dunque, la domanda, intesa come evocazione, come «introduzione di un sospetto di una realtà diversa». <sup>76</sup> La priorità della domanda e l'inutilità della risposta derivano anche dal fatto che l'interrogativo cambia continuamente, «perché la vita è mutevole»: <sup>77</sup>

Io credo che l'uomo abbia bisogno di interrogazioni piuttosto che di risposte. Parlo di interrogazioni metafisiche: perché esistiamo, chi siamo, dove andiamo. Le domande che uno si pone non trovano mai una soluzione nella contemporaneità ma in un tempo successivo, c'è uno slittare continuo del senso delle cose. Dice Proust: «Ben raramente una felicità si posa sul desiderio che l'ha fatta nascere», così la risposta che uno ottiene dalle proprie interrogazioni la dà già a un io che non c'è più, che è già morto; l'io di ieri non serve più. D'altra parte la temporalità è proprio una caratteristica dell'esistenzialità e il tempo fa mutare anche le domande, di conseguenza le risposte sono sempre provvisorie. L'uomo non fa che interrogarsi, tanto più quando vive in un tempo in cui non ci sono certezze. <sup>78</sup>

---

l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre nous coexistons à travers un même monde. Dans le dialogue présent, je suis libéré de moi-même, les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme, bien que je les saisisse aussitôt nées ou que je les devance, et même, l'objection que me fait l'interlocuteur m'arrache des pensées que je ne savais pas posséder, de sorte que si je lui prête des pensées, il me fait penser en retour».

<sup>74</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Iarussi (1995): «Ogni dialogo è un pretesto per rimandarsi un'auto-interrogazione, non c'è una logica perfetta, la vita continua a slittare».

<sup>75</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 234).

<sup>76</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2): «Io credo che la formulazione di una domanda sia già sufficiente per evocare una possibile risposta. La domanda, di per sé, è evocativa, è l'introduzione di un sospetto di realtà diversa; è sufficiente per evocare la realtà o una certa assenza di realtà. La risposta può scatenare zuffe verbali o tentativi di sopraffazione, la domanda è un modo per andare insieme verso la ricerca di una realtà».

<sup>77</sup> *Bia. int.* Masino (1998): «Perché la conversazione è una serie di interrogative, non si ha nemmeno il tempo di formulare una risposta che l'interrogativo cambia perché la vita è mutevole. È una cosa che ho notato nel teatro di Čechov, soprattutto nel *Giardino dei ciliegi*. Sembra che siano poste domande capitali, ma non viene mai data una risposta perché il tempo slitta, le cose si modificano. Tutto avviene per perplessità, sono solo delle domande che si spostano e rimangono inevase. In fondo, il nostro modo di dialogare è questo, reso sempre inutile. Ricordo anni fa quanto si discuteva di come conciliare libertà e determinismo, poi il tempo ha cambiato i problemi, li ha resi vani».

<sup>78</sup> *Bia. int.* Re (1998: 24).

L'apparente susseguirsi di domande e risposte non realizza mai, dunque, una riflessione comune e serrata intorno a un argomento, ma si intoppa, si sfilaccia, si inabissa continuamente in domande a cui, in realtà, non è mai data risposta. Biamonti era solito esemplificare la sua idea di dialogo, citando *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, in cui, a suo dire, i personaggi «non rispondono mai alle domande. È come se fra domanda e risposta fossero passati degli anni e fatti storici nuovi». <sup>79</sup>

Biamonti maturò lentamente la propria idea di dialogo e giunse a una piena consapevolezza solo in *PN*, che del resto si configura con una sorta di lunga conversazione notturna. Da quest'ultimo romanzo converrà trarre alcuni esempi. Si consideri questo spezzone di dialogo tra il protagonista Leonardo, Veronique e suo marito Alain; si sta parlando della malattia di François Mitterrand:

– Pensa che con la morte occorre trattare?

– Per uno come lui è naturale. Ha patteggiato tutta la vita, – disse il professore. E tirò fuori le sigarette, ne diede una alla moglie, gliela accese. Il lampo dell'accendino si confuse coi colori svanenti. Offrì anche a Leonardo.

– Stasera io qui mi trovo bene, – disse la donna, – anche se le domande che vi ponete sono di gente che non ha più nulla da fare. Eppure mi trovo bene, non so perché.

– Forse perché sai che domani si va via tutta la notte.

– Non credo sia per questo. Non ho neppure in mente quello che si farà domani. E lei lo ha in mente? – disse, rivolta a Leonardo.

– Preferisco non pensarci. Anch'io stasera mi trovo bene. Poco fa invece avevo paura. Una giornata che non terminava mai.

Il professore sembrava non dare nessuna importanza a ciò che andavano dicendo. Chiese a Leonardo di raccontare cosa era successo all'arrivo dei francesi. (*PN*, 16)

---

<sup>79</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «Leggendo, ad esempio, *Il giardino dei ciliegi* mi sono accorto che anche i personaggi di Čechov non rispondono mai alle domande. È come se fra domanda e risposta fossero passati degli anni e fatti storici nuovi». Cfr. anche *Bia. int.* Turra (1997: 234): «Nell'ultimo romanzo mi sono trovato in difficoltà con i dialoghi e sono andato a rivedere *Zio Vania* e *Il giardino dei ciliegi*, e ho capito come procedere, come spostare il discorso. Anche nei miei libri c'è un contrasto di generazioni, giovani contro anziani. Ho visto come fa Čechov: se ne esce per la tangente. Non c'è sequenzialità nei dialoghi, è un'improvvisazione poetica: ciascuno di ce la sua. Čechov sposta tutto, non c'è più logica, è sorprendente, no? Nel dialogo ognuno rivela i suoi tic, le sue manie, e si capisce di più una società così che se ognuno facesse botta-e-risposta. I personaggi di Čechov se ne escono all'improvviso con dei lamenti che non c'entrano niente con la situazione in cui stanno parlando. Eppure quei lamenti sono veri, sono belli. Li sento anche in osteria quando i vecchi...: ognuno ripropone le sue manie, se ne viene fuori con degli spropositi. Non c'è niente da fare, non c'è logica. La logica, poi, è nella concertazione».

Benché il dialogo proceda, ogni personaggio sembra davvero essere prigioniero dei propri pensieri e le parole sembrano avvolte da un'atmosfera auto-riflessiva e non comunicativa. È anche per questa ragione che poco prima Leonardo definisce quello tra lui e Alain «un dialogo tra gente che non c'è già più» (*PN*, 8).

Veronique e Alain appartengono naturalmente alla schiera dei personaggi cosmopoliti e intellettuali. I dialoghi tra i protagonisti dei romanzi e i contadini, a volte accompagnati da un'aringa e da un bicchiere di vino, hanno un carattere meno evanescente, dovuto anche agli argomenti concreti, legati al lavoro delle campagne, intorno a cui ruota in genere il discorso. Tuttavia, basta poco perché quest'ultimo si ritorca su sé stesso, lasciando nuovamente intravedere la distanza fra gli interlocutori.<sup>80</sup>

Il confronto tra l'impianto interrogativo di *RG* e quello dei romanzi pubblicati lascia emergere una significativa evoluzione della scrittura biamontiana: se nel corso degli anni rimane salda l'esigenza dello scrittore intorno all'interrogazione esistenziale e storica a cui i protagonisti non possono sfuggire, ciò che cambia radicalmente, già tra *RG* e *AA*, è il modo in cui tale interrogazione è realizzata. *RG* privilegia ancora una struttura filosofica, che si riflette nei pensieri e nelle domande dei personaggi. Per esempio, nelle pagine iniziali di *RG* si legge:

Ma ormai – pensava, tornando dalla piazza in un carruggio buio – quel super-io inconscio e collettivo, che i lunghi tramandi avevano reso sicuro e dolce come una tomba, s'estingueva. E che cercava lui, dopotutto, il cui inconscio non aveva retto sul mare? (*RG*, 116)

Come si capisce in questo caso dall'uso di termini filosofici e in altri casi da citazioni letterarie e poetiche, numerosissime nel testo, in *RG* Biamonti porta avanti il dialogo con i filosofi e i poeti da lui letti e studiati in modo scoperto, senza riassorbirlo, come farà da *AA* in poi, all'interno del discorso diegetico.<sup>81</sup> Al contempo, forte è anche la volontà esplicativa, il tentativo di razionalizzare le proprie domande e di rispondere in modo adeguato (una strada che l'autore abbandonerà nelle prove successive):

---

<sup>80</sup> Cfr., per esempio, *PN*, 36: «– Fate come se ci fosse vostro, fate quello che volete, – egli disse. / – Vi offendete per due rametti? Ve li restituisco, li rovescio qui per terra. / – Per carità! Non mi sono spiegato. Vi lascio il buon giorno e vi auguro buon lavoro. / “Non so più parlare alla gente, – pensava allontanandosi, – non so più dire le cose con dolcezza”».

<sup>81</sup> Su questo punto cfr. qui *Terza parte*, § 1.1., pp. 470-472.

Bisognerebbe partire da lontano – disse, – “dall’uomo alla bestia attraverso la nazione”, dalla bestia cementata nella dottrina dello stato assoluto, dal realismo della forza ch’era alla base di quello stato. La libertà è nata senza contenuti come parcellizzazione di quel realismo brado... la società è il teatro del puro gioco della vita e della morte finché nella notte della ragione i mostri dell’istinto non si organizzano e impongono la loro sopraffazione. Abbiamo da cinquant’anni abbandonato il cristianesimo e siamo ancora lontani dal socialismo. (RG, 216)

Al di là degli esiti letterari e dell’efficacia narrativa, la maggiore trasparenza di *RG* permette di capire il peso delle letture filosofiche sulla prosa dello scrittore di San Biagio della Cima e, di conseguenza, la loro influenza sulla sua concezione della realtà umana.

Benché non esista ancora una monografia specifica sull’argomento, la critica ha da tempo messo in evidenza che il «casolare dall’aria rustica e modesta»<sup>82</sup> di Biamonti sorge legittimamente sotto l’insegna araldica della filosofia fenomenologica ed esistenzialista. D’altronde, lo scrittore non ha mai nascosto le proprie letture: basta ripercorrere le numerose interviste e gli scritti critici per imbattersi in una sequela di riferimenti e di menzioni riguardanti esponenti centrali delle filosofie in questione.

Per esempio, nel 1992, Biamonti dichiarò, parlando della propria disperata giovinezza: «Mi consolavo con i filosofi: Husserl, Merleau-Ponty, Bergson»<sup>83</sup>; oppure, nel 1995: «La mia cultura, se ce l’ho, viene proprio dall’esistenzialismo (Camus, Sartre) che ha come centralità il tema dell’angoscia, della morte, del carattere finito e inimitabile dell’esistenza umana».<sup>84</sup> Si tratta di dichiarazioni abbastanza generiche, che, insieme ad altre, pur fornendo una costellazione puntuale di nomi, presentano un rischio ermeneutico: affiancare autori, e soprattutto opere, che hanno avuto pesi diversi nella formazione biamontiana, oltre ad appiattare temporalmente un lungo percorso autodidattico di investigazione filosofica.

Giorgio Bertone ha messo l’accento, come è evidente già dalle citazioni poste in esergo a un suo saggio dedicato all’argomento,<sup>85</sup> sull’influenza di Karl Jaspers e di

---

<sup>82</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 64.

<sup>83</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46).

<sup>84</sup> *Bia. int.* Grillo (1995: 3).

<sup>85</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio... cit.*, pp. 63-88.

Albert Camus, mentre Claudio Panella si è soffermato in vari scritti, oltre che sull'autore del *Mythe de Sisyphe*, su quello della *Phénoménologie de la perception*.<sup>86</sup> Non è possibile mettere in dubbio tali riferimenti: sia Camus sia Merleau-Ponty, le cui opere principali sono presenti nella biblioteca dello scrittore, sono pensatori importantissimi per capire la narrativa biamontiana.

Tuttavia, l'opera su cui occorre riportare l'attenzione, per la prima volta in modo deciso, è *L'être et le néant* di Jean-Paul Sartre, che rappresentò per Biamonti, dalla giovinezza fino alla vecchiaia, un ineludibile punto di confronto. Per quanto riguarda la formazione filosofica dello scrittore, il saggio sartriano ha sicuramente un carattere fondativo, così come *Les fleurs du mal* di Baudelaire e gli *Ossi di seppia* di Montale lo hanno da un punto di vista poetico. Purtroppo, le copie appartenute a Biamonti di questi tre libri non si trovano più nella sua biblioteca.<sup>87</sup>

Sull'importanza de *L'être et le néant* la critica è stata in qualche modo depistata dallo stesso Biamonti, che, se si escludono alcune citazioni o pseudo-citazioni ricorrenti, ha lasciato calare un ambiguo silenzio su questo libro. Sono rivelatrici le poche occasioni in cui è stato menzionato. Per esempio, in un'intervista del 2001, lo scrittore disse: «Ci sarebbe da fare un lungo discorso che porterebbe a *L'être et le néant*, sotto la cui costellazione siamo cresciuti».<sup>88</sup>

L'atteggiamento di Biamonti fu quello di depotenziare fino al rifiuto il ruolo giocato dall'opera sartriana. Così, nel 1996, spiegò di aver capito meglio *L'être et le néant* di *Essere e tempo*, ma descrisse Sartre come «infinitamente meno grande di Heidegger»;<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> C. Panella, *Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del "mondo di prima della conoscenza"*, in G. Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini. Poeti e filosofi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 173-182; Id., *"Io sono da cancellare": memoria e oblio nell'archivio di Francesco Biamonti*, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, tomo III, ETS, Pisa 2013, p. 223-232; e Id., *Francesco Biamonti: L'«esilio» e il «regno» sul confine italo-francese*, in N. di Nunzio e F. Ragni (a cura di), *"Già troppe volte esuli". Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo I, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2014, pp. 249-264. Nella biblioteca di Biamonti è presente una copia, con alcuni appunti, della *Phénoménologie* di Merleau-Ponty (Gallimard, Paris 1957).

<sup>87</sup> Le copie sono di proprietà di un privato. Come mi è stato confermato, la loro consultazione rivela un incredibile lavoro di note e glosse, frutto di lunghi studi e di infinite riletture, che meriterebbero da sole un lavoro a parte. Nella biblioteca di Casa Biamonti, invece, si conservano le copie di numerose altre opere di Sartre.

<sup>88</sup> *Bia. scr.* (2001b).

<sup>89</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 231): «Trattengo un'ansia metafisica; però Heidegger, che dice "solo un Dio ci può salvare", non l'ho ben capito; ho letto, il saggio su Nietzsche, *Che cos'è la Metafisica*, ma non ho ben capito. Ho capito più Sartre, ma è infinitamente meno grande di Heidegger».

mentre in un testo in ricordo di Maria Pia Pazielli rinnegò la sua giovanile fede sartriana:

Io ero allora – come tutti gli stupidi del mio tempo – diventato sartriano e lei Sartre non lo accettava per niente. Poi ho capito la ragione; Sartre è un predicatore furibondo, non ha l'onestà della poesia interiore. Partiva da delle premesse per fare delle dimostrazioni. Invece lei amava molto Camus, perché in Camus sentiva il rovello di un'anima ferita, anche se le sue conclusioni erano tragiche e disperate, più disperate ancora di quelle di Sartre, ne *Il mito di Sisifo*, ne *Lo straniero*, ne *L'homme révolté*. Però sentiva questo accento e tono della pura, grande spiritualità, della grande onestà intellettuale.<sup>90</sup>

L'allontanamento da Sartre è probabilmente da imputare sia al ruolo ufficiale di intellettuale *engagé* che il filosofo ebbe a partire dagli anni Cinquanta, sia alla sfiducia che subentrò in Biamonti nei confronti della pura filosofia: se da giovane lo scrittore pensava, come disse, di poter capire tutto leggendo i filosofi, giunse poi alla conclusione che l'unico riscatto possibile fosse quello poetico.<sup>91</sup> Non a caso, nella citazione riportata, Biamonti rimprovera a Sartre la mancanza di «onestà della poesia interiore».

Non sorprende che lo scrittore elimini in *AA* una serie di riferimenti espliciti alla filosofia sartriana presenti in *RG*. Nei testi preparatori (TP2), per esempio, Edoardo Seitre parla con Fabrizio e con un altro personaggio della propria concezione del tempo, in maniera filosofica, riprendendo direttamente la speculazione sartriana.<sup>92</sup> Inoltre, è interessante notare che il cognome Seitre, che in TP2 appartiene a Edoardo e in *RG* a Gregorio, diventerà in *VL* quello del protagonista Vari. Enrico Fenzi, dopo aver rilevato l'eccezionalità del fatto che solo in *VL* conosciamo il cognome del protagonista, ne ha dimostrato l'esistenza, rintracciandone l'origine nella zona di Peillon nelle Alpi Marittime.<sup>93</sup> Tuttavia, non è affatto da escludere che il cognome sia stato costruito o scelto da Biamonti in base a quello del filosofo francese da lui amato.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> *Bia. scr.* (1994a: 162-163).

<sup>91</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46): «Pensavo di capire tutto leggendo i filosofi. Ma la vita è una fregatura. L'unico riscatto è la poesia».

<sup>92</sup> Si veda *RG*, 265-266 e qui *Seconda parte*, § 2.2..

<sup>93</sup> Cfr. E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 74-75.

<sup>94</sup> Come disse l'autore, i nomi dei suoi personaggi principali sono spesso dei *senhal*, cfr. *Bia. int.* Falcolini (1997): «Sono retorici i nomi, li ho messi ad arte. Sono dei segnali, dei "senhals", come si dice

Nonostante il distacco mostrato, alcune idee chiave di *L'être et le néant*, pur interagendo con altre letture filosofiche, restarono anche a distanza di decenni a fondamento dell'interpretazione biamontiana della realtà umana e si ripercossero sulla rappresentazione dei suoi personaggi. Una di queste idee è senza dubbio lo statuto interrogativo dell'uomo.

In *L'être et le néant* la speculazione sartriana parte proprio dall'analisi dell'interrogazione, della «conduite interrogative» quale «conduite première qui puisse nous servir de fil conducteur dans notre recherche»<sup>95</sup> e che possa condurre al senso profondo della relazione «uomo-mondo»:

Or cette recherche même nous fournit la conduite désirée: cet homme que *je suis*, si je le saisis tel qu'il est en ce moment dans le monde, je constate qu'il se tient devant l'être dans une attitude interrogative. Au moment même où je demande: «Est-il une conduite qui puisse me révéler le rapport de l'homme avec le monde?», je pose une question.<sup>96</sup>

L'interrogazione è fondamentale nel discorso di Sartre poiché introduce, su vari livelli, la possibilità della negazione, di una risposta negativa. In questo senso, «c'est la possibilité permanente du non-être, hors de nous et en nous, qui conditionne nos questions sur l'être».<sup>97</sup> L'interrogazione getta l'uomo in faccia al nulla. Con la domanda si interroga un essere sul suo essere o sulla sua maniera d'essere e resta sempre aperta la possibilità che questi si rivelino come nulla. Sartre dimostra che l'interrogazione è per definizione un processo umano; ma, poiché è inconcepibile che un essere che è piena

---

nella letteratura provenzale». Per l'interpretazione di alcuni nomi si veda certamente M. Bico, *L'etica dei nomi nei romanzi di Francesco Biamonti*, in «Anthia», voce dell'Associazione Amici di Peagna, 21 (2016), pp. 13-14. Per quanto riguarda, nello specifico, il nome di Vari, diminutivo di Evaristo, è interessante quanto scrive P. Di Stefano, *Raccontare il silenzio. Una lettura di "Vento largo"*, in «Idra», II (1991), 4, p. 58: «(Può essere utile segnalare che il nome *Vari*, Evaristo, richiama sonoramente la variabilità del personaggio, ma è anche anagramma di *riva*. Suggestivo è anche il gioco di somiglianze tra onomastica e toponomastica: lo stesso *Vari*, infatti, è contenuto in *Luvaira*. *Luvaira* a sua volta anagramma l'auriva, «l'ulivo» in ligure ponentino, che in questa forma dialettale compare nel romanzo come oggetto-mitico, simbolo del disfacimento del paesaggio e della ancestrale fedeltà alla terra. Quanto detto per *Vari* può valere per il cognome di Sabèl, *Viria*, di cui lo stesso *Vari* è anagramma imperfetto. E a proposito di nomi-senhal non sarà superfluo ricordare che il nome di *Sabèl*, Isabella, il cui sguardo viene continuamente rapito dall'incanto del mare, è anagramma del francese *sable*)».

<sup>95</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, p. 38.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

positività mantenga e crei fuori di sé il nulla, «l'être par qui le néant arrive dans le monde est un être en qui, dans son être, il est question du néant de son être».<sup>98</sup> L'uomo deve essere, dunque, il suo proprio nulla.

È questa un'acquisizione centrale di tutta la filosofia sartriana, dal momento che permette poi al filosofo di distinguere tra l'«être-en-soi», l'essere che è ciò che è, che è piena positività e che non contiene al suo interno nessuna negazione, e l'«être-pour-soi», «l'être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est».<sup>99</sup>

Nel momento in cui l'uomo rivolge a sé stesso delle domande sul proprio essere e sul mondo non può che porsi in uno stato di indeterminazione, dice Sartre, poiché «il *ne sait pas*»<sup>100</sup> se la risposta sarà positiva o negativa. A questo proposito non si può non sottolineare ancora che dai romanzi biamontiani emerge un uso insistito dell'avverbio *chissà*, che torna 86 volte, e il fatto che a fronte di 51 *so* ci siano 205 *non so*.<sup>101</sup> Questi ultimi esempi mostrano che l'interrogazione si lega a un dubbio continuo, a un'esitazione, a un'indecisione di cui Biamonti disse:

È montaliana; è la mente che decide, che recide: «Seguito il solco di un sentiero m'ebbi / l'opposto in cuore». Ma è così anche Sereni: «Per una traccia certa e confortevole / sbandavo, tradivo ancora una volta». È un po' il clima esistenzialistico: l'uomo si progetta, ma poi sospende il progetto, lo modifica. È un po' nella mia cultura, nella cultura della mia generazione: l'impossibilità di una decisione definitiva, non si va fino in fondo nell'errore e ciò che si decide è sempre un errare.<sup>102</sup>

Proprio la metafora dell'errore e dell'errare rinvia nuovamente all'incessante peregrinare dei personaggi e alla loro difficoltà nel compiere una scelta definitiva. In tutti i romanzi i protagonisti mettono in dubbio ciò che hanno intrapreso. In *AA*, per esempio, nella sua inchiesta sulla morte del giovane Jean-Pierre, Gregorio è costantemente assalito dai dubbi, dice a sé stesso di non essere «l'uomo adatto a condurre un'indagine» (*AA*, 69); oppure convince la signora polacca a tornare a casa e poi si pente di non averla aiutata: «Che rimorso non averla aiutata! Che cosa ne aveva

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>101</sup> I dati non comprendono *RG*.

<sup>102</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 231).



fatto di quel tempo che gli pareva così prezioso da non poterlo sprecare? Gli era parso d'averne un compito urgente, una realtà da rischiarare e s'era ingolfato in un'inchiesta che aveva reso tutto più tenebroso» (*AA*, 65).

In *VL* Vari inizia a fare il passeur per amore di Sabèl, trascinato in parte dalle circostanze, tra cui la morte del passeur Andrea e la distruzione del suo mimoseto per colpa del gelo, ma ben presto, scoperto il mercato che ruota intorno al traffico dei clandestini, decide di smettere: «Per me è l'ultimo viaggio, poi pianto tutto» (*VL*, 68), dice Vari a Virgin dopo aver conosciuto il trafficante turco Ferid. Dal quel momento ogni viaggio diventa "l'ultimo" («Se hai preso impegni posso fare ancora un viaggio, ma che sia l'ultimo, proprio l'ultimo» *VL*, 87) e il romanzo si conclude senza che il protagonista abbia abbandonato davvero il mestiere del passeur («Come vanno lassù i suoi passaggi? – Si passa, alla bell'e meglio, ma si passa» *VL*, 105).

Lo stesso discorso vale per il capitano Edoardo di *AM*, che all'inizio del romanzo dice a Clara: «Forse devo ripartire di nuovo [...] Dammi tempo ancora una volta. Poi mi fermerò» (*AM*, 6), lasciando intuire al lettore che si tratta di una scena ripetuta e che non sarà necessariamente l'ultima.<sup>103</sup>

Per quanto riguarda *PN*, uno dei fili che muovono e legano la trama è l'indagine da parte di Leonardo per scoprire chi gli ha sparato. Anche in questo caso l'obiettivo che si pone il protagonista è continuamente disatteso e messo in discussione: Leonardo sa che dovrebbe occuparsi d'altro, per esempio lavorare la terra («Ti hanno sparato con prudenza, e forse per errore. Perché non lavori invece di andare?» *PN*, 84); inoltre, tende a minimizzare il fatto e a dimenticare i motivi che lo hanno spinto all'indagine («Ripensava alla sua indagine, che tendeva a dimenticare», *PN*, 168). Come quella di Gregorio in *AA*, anche la sua indagine non potrà che essere fallimentare: sarà infatti una circostanza fortuita a svelare alla fine del romanzo il colpevole.

Chiaramente, l'esitazione e il dubbio che sgretolano qualsiasi possibilità di una scelta definitiva non riguardano solo i protagonisti del romanzo, ma si irradiano anche da altri personaggi, abbiano essi un carattere più cosmopolita o siano essi figure più radicate alla terra. Per i primi, basti dire che Sabèl fugge sull'isola di Saint-Honorat, ma poi si chiede «Perché sono fuggita?» (*VL*, 77);<sup>104</sup> decide di ritornare ad Aùrno («Ha

---

<sup>103</sup> Sulla tematica dell'«ultimo viaggio» si veda G. Bertone, *Il confine del paesaggio...*, cit., p. 71.

<sup>104</sup> Cfr. l'intero passo (76-77): «Andò sola per il sentiero. L'ultimo oro si spegneva nell'aria mossa. Le vennero in mente certi alberi, la sera, a Luvaira, stretti dal cielo in una sorta di idillio. Erano mandorli

telefonato Sabèl ieri sera; dice che torna, dice che adesso può tornare» *VL*, 88) e non lo fa, nonostante metta subito in dubbio il fatto che sia la scelta migliore, chiedendosi: «Arriverò a pentirmene? (*VL*, 101).

Un personaggio che si è pentito della sua scelta, o meglio di non aver scelto, di non essere stato capace di una decisione forte e responsabile è Giovanni, l'apicoltore di *AM*, amico di Edoardo. Giovanni non può dimenticare una donna francese conosciuta a Tolone nel '43 a cui aveva fatto una promessa poi mai mantenuta: «Mi fece giurare, guardando le stelle, che l'avrei cercata appena finita la guerra. Ma io rinviavo, rinviavo...» (*AA*, 27).

Lo statuto interrogativo che caratterizza i personaggi biamontiani si lega, oltre al dubbio e all'esitazione, al senso dell'attesa. D'altronde, per Sartre, l'interrogazione non è altro che una variante dell'attesa, dal momento che nella domanda «j'attends une réponse de l'être interrogé, j'attends de cet être un dévoilement de son être ou de sa manière d'être».<sup>105</sup>

Tutti i romanzi dell'autore di San Biagio della Cima lasciano emergere l'importanza dell'attesa, ma è sicuramente *AM* che pone al centro della propria ricerca narrativa, come si capisce già dal titolo, questa particolare condizione. L'attesa sul mare raccontata nel romanzo è l'attesa di ordini che dia ai marinai una possibilità di orientamento; è un'attesa a cui se ne sommano altre: basti pensare a quella di Clara che attende al suo paese il capitano Edoardo. Se l'attesa non può che manifestarsi attraverso delle situazioni contingenti e precise, tuttavia essa rappresenta per Biamonti una condizione esistenziale, tipica dell'uomo contemporaneo: «Tutti attendono qualcosa. Credo che proiettarsi nell'attesa sia tipico proprio dell'uomo dei nostri tempi. C'è l'attesa di qualche cambiamento. Si ha la sensazione di vivere in un interregno».<sup>106</sup>

L'autore aggiunse poi come ci fosse «tutta una cultura simbolista esistenziale basata sul senso dell'attesa»,<sup>107</sup> una cultura, essenzialmente francofona, da cui egli fu

---

davanti ai casolari. / Non arrivò sino in riva al mare. L'oscurità sui cespugli si animava: il biancheggiare del corpo di sua madre, il suo volto scontento ma dolce... il passeur morto, con l'iris accanto, la scoperta nel testamento ch'era suo padre, l'eredità del casolare e del piccolo conto in banca. / «Perché sono fuggita?» si chiedeva».

<sup>105</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 39.

<sup>106</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 38). Cfr. anche *Bia. int.* Ferrari (1994: 32): «E l'attesa è sempre così: attesa di qualcosa che non avviene mai, perché l'uomo è progettazione, attesa, oblio, ricordo. La verità psichica dell'uomo è tutta lì».

<sup>107</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 38).

evidentemente ispirato. Oltre a quanto detto su Sartre, si consideri che la tematica dell'attesa si ritrova, infatti, in molti dei poeti simbolisti e surrealisti francesi ammirati da Biamonti. Per esempio, lo scrittore amava molto il testo di Paul Éluard, *Le front aux vitres...*,<sup>108</sup> in cui si legge «Je te cherche par delà l'attente / Par delà moi-même / Et je ne sais plus tant je t'aime / Le quel de nous deux est absent».

Vale la pena di citare, tra le letture filosofiche più moderne, Maurice Blanchot, il cui pensiero fu debitore tanto al surrealismo quanto all'esistenzialismo. Nel 1962 Blanchot pubblicò *L'attente l'oubli*, un libro certamente conosciuto da Biamonti e al cui titolo sembra rimandare, almeno nella struttura, quello di *PN*.<sup>109</sup> Il filosofo francese distingue in questo libro tra due tipi di attesa. La prima è l'attesa di qualcosa di determinato, l'attesa di qualcosa che può succedere, l'attesa in prima persona. Si tratta di un'attesa derivata. La seconda è, invece, l'attesa originaria, impersonale, strettamente legata al morire; è l'attesa dell'attesa, senza un oggetto, l'attesa che non attende nulla:<sup>110</sup>

L'attente commence quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de l'attente. L'attente ignore et détruit ce qu'elle attend. L'attente n'attend rien.

Quelle que soit l'importance de l'objet de l'attente, il est toujours infiniment dépassé par le mouvement de l'attente. L'attente rend toutes choses également importantes également vaines.<sup>111</sup>

Biamonti condivideva certamente una visione di questo tipo, che sradicasse l'attesa dalle circostanze particolari e dai singoli oggetti per farne invece una condizione esistenziale tipica dell'uomo. Così come l'incessante movimento dei personaggi acquisisce importanza non grazie a un ipotetico punto di arrivo ma nella condizione erratica che presuppone, e così come l'interrogazione ha un valore che trascende

---

<sup>108</sup> Testo presente nell'antologia di C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952, pp. 220-221; l'antologia presenta nella biblioteca di Biamonti e che presenta numerosissime annotazioni. Lo scrittore citò oltretutto la poesia in *Bia. arte* (1986c: 201).

<sup>109</sup> Cfr. J. Risset, *La voce e l'enigma*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 180: «Abbiamo appreso ora che il titolo *Le parole la notte* era stato pensato in un primo tempo in francese – *Les mots la nuit*, e mi viene da pensare che avesse in mente *L'attente, l'oubli*, (*L'attesa, l'oblio*), romanzo di Maurice Blanchot, cui avevo pensato ricevendo il libro di Francesco».

<sup>110</sup> Cfr. E. Pinat, *Les deux morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*, préface de J. de Gramon, Zeta books, Bucarest 2014, pp. 88-92.

<sup>111</sup> M. Blanchot, *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris 2000, p. 39.

qualsiasi tipo di risposta, anche l'attesa, indipendentemente dal suo oggetto, diventa elemento costitutivo della realtà umana, a cui non è possibile sfuggire.

Il discorso intorno alla statuto interrogativo dell'uomo non può che condurre a due altri concetti filosofici, centrali nella filosofia esistenzialista e, di conseguenza, nella visione biamontiana, la libertà e l'angoscia.

La libertà è naturalmente la condizione necessaria affinché qualsiasi tipo di interrogazione sia possibile; è, dice Sartre, la «possibilité pour la réalité-humaine de sécréter un néant qui l'isole»<sup>112</sup> e, anzi, finisce per coincidere con la realtà umana:

La liberté humaine précède l'essence de l'homme et la rend possible, l'essence de l'être humain est en suspens dans sa liberté. Ce que nous appelons liberté est donc impossible à distinguer de l'être de la réalité-humaine. L'homme n'est point d'abord pour être libre ensuite, mais il n'y a pas de différence entre l'être de l'homme et son être libre.<sup>113</sup>

La libertà non solo permette l'interrogazione e, di conseguenza, come si è detto, la possibilità di una risposta positiva o negativa, ma fa sì che le scelte dell'uomo, il quale, secondo Sartre, non ha un'essenza predeterminata ma sceglie di volta in volta il proprio progetto esistenziale, siano incondizionate. La libertà è appunto la scelta del proprio essere, non il proprio fondamento (il che implicherebbe che l'essenza precedesse l'esistenza e non viceversa); la libertà è una scelta assurda non perché sia senza ragione, ma perché non vi è la possibilità di non scegliere. Dal momento che esiste, l'uomo è costretto a scegliere, a progettarsi, a "farsi" o a «inventarsi»<sup>114</sup> continuamente attraverso le proprie scelte. Per questa ragione il proprio progetto, qualunque esso sia, deve essere continuamente rinnovato, "ri-scelto". Tuttavia, poiché si tratta appunto di una scelta libera, tale scelta presuppone altre scelte possibili e dunque nuovi progetti:

La possibilité de ces autres choix n'est ni explicitée ni posée, mais elle est vécue dans le sentiment d'injustifiabilité et c'est elle qui s'exprime par le fait de l'*absurdité* de mon choix et, par conséquent, de mon être. Ainsi ma liberté ronge ma liberté. Etant libre, en effet, je

---

<sup>112</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 59.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>114</sup> Cfr. Id., *L'existentialisme est un humanisme*, présentation et notes par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1996, p. 40: «[...] l'homme, sans aucun secours, est condamné à chaque instant à inventer l'homme».

projette mon possible total, mais je pose par là que je suis libre et que je peux toujours néantiser ce projet premier et le passéifier. Ainsi, dans le moment où le pour-soi pense se saisir et se faire annoncer par un néant projeté ce qu'il est, il s'échappe car il pose par là même qu'il peut être autre qu'il est. Il lui suffira d'explicitement son injustifiabilité pour faire surgir l'instant, c'est-à-dire l'apparition d'un nouveau projet sur l'effondrement de l'ancien.<sup>115</sup>

Se i protagonisti biamontiani si mostrano costantemente incapaci di perseguire con fiducia gli obiettivi che si sono posti e appaiono pieni di dubbi, di interrogazioni e di esitazioni, tutto ciò deriva dalla consapevolezza di Biamonti dell'impossibilità per l'uomo di compiere una scelta definitiva. L'uomo non è, ma si fa di volta in volta. «Non esiste una condizione umana eterna, fissa», disse Biamonti in un'intervista del 1997, «esiste una situazione umana. E "l'uomo in situazione" può mutare punto di vista. [...] Non c'è un pensiero superiore all'esistenza. Un uomo pensa in base alle esigenze che ha, nel momento esistenziale in cui si trova. Altrimenti non riesci a fare i personaggi».<sup>116</sup> Per questo motivo le scelte parziali dei protagonisti, i loro tentennamenti, i cambiamenti di progetto affermano, molto meglio di una incontrovertibile linearità di propositi, la loro esistenza e la loro libertà.

Il fatto che la scelta sia incondizionata non significa assolutamente che sia priva di responsabilità. Al contrario, come disse Sartre nella conferenza *L'existentialisme est un humanisme*, «en me choisissant, je choisis l'homme».<sup>117</sup> Scegliere una cosa o un'altra equivale ad affermare il valore di ciò che abbiamo scelto. Attraverso le nostre scelte noi formiamo l'uomo che vogliamo essere e creiamo di conseguenza un'immagine di come l'uomo dovrebbe essere. La responsabilità di ogni singolo uomo coinvolge quindi l'umanità intera.

Tutto ciò non è privo di conseguenze. La coscienza della libertà e della responsabilità, ossia la consapevolezza da parte dell'uomo di essere un essere che non è fondamento né del suo essere né del mondo, ma che è costretto a decidere il senso

---

<sup>115</sup> Id., *L'être et le néant...*, cit., p. 525.

<sup>116</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 237). Come si vede, qui la riflessione di Biamonti non ha un carattere puramente astratto, speculativo, ma è orientata verso la creazione artistica romanzesca. Si rimanda, su questo punto, qui alla *Terza parte*, § 3.2..

<sup>117</sup> J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, cit., p. 33.

dell'essere, in lui e intorno a lui, è l'angoscia.<sup>118</sup> È nell'angoscia che la libertà prende coscienza di sé stessa e si scopre come unica fonte di valore e come il nulla grazie a cui il mondo esiste.<sup>119</sup>

Di fronte alla scelta e alle possibilità che la libertà gli pone, l'uomo non può che sentire la propria responsabilità e rendersi conto che i motivi che lo spingono in una direzione sono equivalenti ad altri possibili e non sono determinanti.<sup>120</sup> Si tratta, innanzitutto, di un'angoscia di fronte al futuro, della «crainte de ne pas me trouver à ce rendez-vous, de ne plus même vouloir m'y rendre»,<sup>121</sup> ma che è anche angoscia di fronte al passato, nel momento in cui una situazione porta a negare le mie risoluzioni e a seguire un nuovo progetto.

È dunque in un'accezione filosofica che il termine *angoscia* va interpretato all'interno dei romanzi biamontiani. Per esempio, in *RG* si legge:

Il suo problema era quella realtà chimerica e dolorosa nel contempo che ogni tanto gli inviava i suoi segnali, quel muro intarsiato d'angosce e di sogni che gli si era sempre formato davanti agli occhi, la murata polvere delle cose come una carne pietrificata e bruciata. (*RG*, 169)

Alla luce di quanto detto, anche la dichiarazione un po' perentoria in *AA*, riferita alle nuove generazioni, «Chi è nato libero e non sa niente può sentire la libertà come una croce» (*AA*, 70), se ha certo un valore storico, riferibile all'esperienza della dittatura, può però essere interpretato anche a livello esistenziale. La libertà può, in effetti, essere sentita, da chi non ha avuto occasione di riflettere e di meditare, «come una croce», dal momento che la sua modalità d'essere è, come si è detto, l'angoscia.

La responsabilità dell'uomo è quella di riconoscere pienamente la propria libertà e di accettare la propria condizione umana. Tuttavia, come spiega Sartre in *L'être et le*

---

<sup>118</sup> Cfr. Id., *L'être et le néant...*, cit., p. 64: «[...] c'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de sa liberté ou, si l'on préfère, l'angoisse est le mode d'être de la liberté comme conscience d'être, c'est dans l'angoisse que la liberté est dans son être en question pour elle-même». E anche *ivi*, p. 601.

<sup>119</sup> Cfr. *ivi*, p. 675.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 66: «Mais, précisément, je m'angoisse parce que mes conduites ne sont que possibles et cela signifie justement que, tout en constituant un ensemble de motifs de repousser cette situation, je saisis au même moment ces motifs comme insuffisamment efficaces».

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 71.

*néant*, l'uomo tende a fuggire l'angoscia attraverso «la mauvaise foi» e a nascondere a sé stesso la verità.<sup>122</sup> Normalmente, il comportamento istintivo e immediato è la fuga.<sup>123</sup>

È interessante notare che molti personaggi biamontiani peccano, in questo senso, di cattiva fede, non riuscendo a sopportare il peso dell'angoscia e dovendo così distrarsi in qualche modo. Per esempio, in *S* Lisa accompagna Edoardo in un night di Nizza, «un piccolo inferno addomesticato» (*S*, 31), in cui poi si lascia andare con altri uomini e donne. Al ritorno i due parlano di quanto successo e alla domanda di Edoardo sul perché voglia mettere «immagini crude fra se stessa e il mondo», Lisa risponde: «Gioiose, contro l'angoscia che avanza» (*S*, 31).

«Mais la fuite devant l'angoisse», dice ancora Sartre, «n'est pas seulement effort de distraction devant l'avenir: elle tente aussi de désarmer la menace du passé».<sup>124</sup> In questa prospettiva, si pensi nuovamente a Sabèl di *VL*, che fugge perché non è in grado di fare i conti con un passato che ha scoperto improvvisamente dopo la morte del passeur Andrea.

In conclusione, i personaggi biamontiani hanno senza dubbio un forte statuto interrogativo che si lega, come avviene nella filosofia sartriana, al carattere libero e progettuale dell'esistenza, oltre che all'angoscia che la accompagna:

Sa réalité [de l'homme] est purement *interrogative*. S'il peut poser des questions, c'est que lui-même est toujours en *question*; son être n'est jamais *donné*, mais *interrogé*, puisqu'il est toujours séparé de lui-même par le néant de l'altérité; le pour-soi est toujours en suspens parce que son être est un perpétuel sursis.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 79: «Ce pouvoir néantisant néantit l'angoisse en tant que je la fuis et s'anéantit lui-même en tant que je *la suis pour la fuir*. C'est ce qu'on nomme la *mauvaise foi*. Il ne s'agit donc pas de chasser l'angoisse de la conscience, ni de la constituer en phénomène psychique inconscient; mais tout simplement je puis me rendre de mauvaise foi dans l'appréhension de l'angoisse que je suis et cette mauvaise foi, destinée à combler le néant que je *suis* dans mon rapport à moi-même, implique précisément ce néant qu'elle supprime».

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 667.





### 1.3. LA POETICA DELLO STRANIERO

La realtà umana descritta da Biamonti presenta un carattere non solo interrogativo, ma anche desiderativo. Lo scrittore dà continuamente conto tanto dei dubbi e delle interrogazioni dei personaggi, quanto dei loro desideri e delle loro aspirazioni. Come si è detto, lo statuto interrogativo è inconciliabile con una scelta definitiva, ossia con una scelta che non possa essere messa in discussione o essere disattesa, e presuppone invece una continua progettualità da parte dell'uomo, che è chiamato a scegliersi in ogni istante.

Tale progettualità si esprime a livello testuale attraverso l'uso cospicuo di verbi desiderativi, quale in primis *volere*. Nei romanzi troviamo, per esempio, 54 occorrenze di *voleva*, 31 di *voglio*, 83 di *vorrei* e 21 di *avrebbe voluto*:<sup>126</sup> l'uso del condizionale, al presente o al passato, sottolinea in maniera ancora più forte il desiderio a cui si abbandonano spesso i personaggi. Altri verbi significativi in questa prospettiva sono *desiderare*, *immaginare* e soprattutto *sognare*. A tornare in modo costante nel testo è poi il sostantivo *sogno* (50 occorrenze al singolare, 20 al plurale). Di questa ricorrenza si era accorto, leggendo il dattiloscritto di *AA*, Italo Calvino, che nel 1981 scriveva a Biamonti: «[...] a mio gusto Lei ripete un po' troppo le parole "sogno" e "chimere"; però ripensandoci comprendo che sono parole-chiave, l'elemento comune a tutti i personaggi».<sup>127</sup> Vale la pena dunque di vedere subito in cosa consista nello specifico il "sogno" e in che modo vi si rapportino i personaggi.

In *AA*, come segnalava Calvino («Se ho ben capito, alle volte queste parole alludono alla droga»),<sup>128</sup> il sogno è innanzitutto quello dei drogati, dei ragazzi che girano lungo le terre a ridosso del confine e che a Gregorio sembrano subito «affratellati da un sogno» (*AA*, 13). Durante la sua visita alla casa disabitata della Comba, dopo aver calpestato quella che poteva essere una fiala, il protagonista si domanda: «Si rifugiava lì dentro qualche malato? o chi si dava al sogno?» (*AA*, 59). Non a caso, anche di Jean-Pierre, che frequentava il gruppo dei «toxicos», si dice che «sognava ad occhi aperti...» (*AA*, 9) e che «la morte lo aveva colto intento al sogno di vivere» (*AA*, 16).

---

<sup>126</sup> Le statistiche qui riportate non tengono in considerazione *RG*.

<sup>127</sup> *Bia. lett.* Calvino (1981a: 1456-1457).

<sup>128</sup> *Ibidem*.

Tuttavia, i termini “sogno” e “sognare” a volte si riferiscono ad altri personaggi. Per esempio, scendendo verso la costa francese, Laurence dice a Gregorio «ch’era abbastanza tranquilla perché aveva lasciato Martine che pareva sognasse, e sorretta da quel sogno» (*AA*, 102). Vi è infine lo stesso protagonista: è a lui che le raffiche del vento paiono quasi un sogno,<sup>129</sup> è lui che, a differenza del pastore, si lascia, in quanto marinaio, assediare dal sogno.<sup>130</sup> Gregorio arriva persino a domandarsi se la sua vita intera non sia stata in fondo vissuta come dentro un sogno:

Aveva sentito di gente che aveva vissuto cose tremende, cose gravi, se non la vita intera, come dentro un sogno; e si domandava come succedeva, perché forse era capitata anche a lui una cosa simile. (*AA*, 110)

In *VL* tornano alcune battute significative relative al sogno. Per esempio, davanti alla scritta su un muro «Les mauvais jours finiront» Vari domanda: «Chi sogna per questa strada? (*VL*, 50)», mentre Sabèl, alla domanda dell’ingegnere «A lei non piace sognare?», risponde: «E chi non sogna!» (*VL*, 93). È però in *AM* che il discorso intorno al sogno si fa più complesso, legandosi in modo chiaro alla tematica del viaggio. All’inizio del romanzo, Clara accusa Edoardo, suo compagno e capitano di mare, di ridurla a un sogno:

- Questa storia deve finire, – disse, – io vorrei che non finisse...
- Fa’ qualcosa perché continui. Sei abituato a ridurmi a un sogno. Io no, invece. Cerca un lavoro a terra.
- Sognare è ridurre?
- Per me, sì. (*AM*, 8-9)

Edoardo ripensa, infatti, al suo passato come a una «sequela di navi, di sogni e orizzonti» (*AM*, 21), perché sa che il marinaio «è intessuto di angoscia e sogni e che gli sembra di percorrere una via che non conduce a nessun luogo» (*AM*, 65). Del primo

---

<sup>129</sup> *AA*, 50: «Le raffiche di prima gli parvero quasi un sogno».

<sup>130</sup> *AA*, 54: «[il pastore] Andava inesorabile. Non compiva giri a vuoto, né si lasciava, come un marinaio, assediare dal sogno». Cfr. anche, sulla predisposizione di Gregorio al sogno, *AA*, 55: «La mente è imprevedibile, e stasera era alla terra che s’abbarbicava il suo sogno, alle povere zolle dove Jean-Pierre riposava – finito il viaggio –, simili a quelle che brillavano ai suoi piedi».

ufficiale si dice, infatti, che «sembra sognare ad occhi aperti» e di Arthur Kerber, altro marinaio, che era «un rude sognatore» (*AM*, 23). È lo stesso viaggio verso la Bosnia ad apparire poi ad Edoardo come un sogno: «La destinazione s'infittiva di dubbi e dava al viaggio, così concreto, l'apparenza di un sogno» (*AM*, 76).

Al contempo, emerge in modo esplicito anche il carattere desiderativo del sogno: parlando con Narenta, la ragazza incontrata nell'entroterra di Neum, di Clara, il protagonista pensa che «a guardarla [...] qualche veliero salpava in sogno» (*AM*, 93), mentre Luca, un contadino, dice a Edoardo: «Da giovane ho sempre sognato di navigare» (*AM*, 4).

Proseguono, infine, anche in *PN* i riferimenti al sogno, che sembra caratterizzare la vita di tutti i personaggi principali. Veronique per Leonardo è «viaggio e sogno» (*PN*, 90), Astra, la moglie del medico De Ferri, non fa che sognare i cieli dell'Istria e della Dalmazia,<sup>131</sup> Carla dice di aver perso «il dono di sognare»<sup>132</sup> (*PN*, 65), mentre Alain, come ricorda Corbières, durante la guerra in Algeria sognava «in pieno combattimento» (*PN*, 89).

Biamonti ebbe modo lui stesso di ricordare il carattere sognatore dei personaggi, che definì «des gens qui n'ont cessé de mettre à nu leur conscience et sont blessés, un peu rêveurs: ils cherchent à donner à leur parole le caractère d'un rêve, ou d'une réalité ancienne».<sup>133</sup>

Il pensiero che riassume meglio l'importanza del sogno e la sua funzione è affidato a una citazione shakespeariana che, in *PN*, fa il pittore mentre parla con Leonardo: «Potrei vivere in un guscio di noce, se non avessi cattivi sogni».<sup>134</sup> Si tratta di un verso dell'*Amleto*, tratto dalla II scena del II atto («O God, I could be bounded in a nut shell

---

<sup>131</sup> *PN*, 71: «– Siamo stati assenti più del previsto, – disse Veronique. – Questo posto mi è mancato. Dove sono questi cieli? / – Io li ricordo, in Istria. Avevo sette o otto anni. / Era una profuga dall'Istria, o dalla Dalmazia. Era venuta via da ragazza, aveva detto in un altro incontro. / – Non fa che ricordarli, – disse il medico, – forse li sogna».

<sup>132</sup> Cfr. l'intero passo: «E disse la prima banalità che gli venne in mente: / – Lei è giovane e ha davanti l'avvenire. / – La gioventù l'ho sprecata nelle discoteche, – disse Carla. La festa, tanto attesa, e che tardava a venire, era passata senza mai cominciare. Anche il dono di sognare era finito».

<sup>133</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 54).

<sup>134</sup> *PN*, 54: «E il discorso tornò sulla modella, che adesso era via, ma doveva arrivare. – Ma forse tu la conosci. / – L'ho riconosciuta dal passo. Anche se il suo corpo era lacerato, ho visto il suo muoversi. / – Vorrei recuperare tutto, lei e luce di mare, nella dolcezza... Ma non lavorare d'immaginazione. È una donna glaciale. Certo, lavorare da te è più facile. Ma qualcuno ha detto: “Potrei vivere in un guscio di noce, se non avessi cattivi sogni”».

and count / myself a king of infinite space, were it not that I / have bad dreams»<sup>135</sup>  
Biamonti trae la citazione senza alcun dubbio da *La terre et les rêveries du repos* di Gaston Bachelard, libro presente nella sua biblioteca, che, insieme agli altri saggi del filosofo francese sugli elementi, ha un'importanza fondamentale per capire la concezione biamontiana della creazione artistica:<sup>136</sup>

On trouve la même image d'intimité dans Shakespeare. Rosencrantz dit à Hamlet (acte II, scène II): «C'est votre ambition qui du Danemark fait pour vous une prison, votre âme y est trop à l'étroit.» et Hamlet répond: «Ô mon Dieu! je tiendrais dans une coquille de noix; je m'y croirais au large et le roi d'un empire sans limites... si je n'avais pas des mauvais rêves.» Si l'on consent à donner une réalité première à l'image, si l'on ne limite pas les images à des simples expressions, on sent soudain que l'intérieur de la noix porte la valeur d'un bonheur primitif. On y vivrait heureux si l'on y retrouvait les rêves primitifs du bonheur, de l'intimité bien gardée».<sup>137</sup>

La citazione torna anche in un testo critico<sup>138</sup> e in un'intervista del 1994, che permette di capire l'interpretazione data dall'autore di questi versi shakespeariani:

Dice Amleto: «Potrei vivere in un guscio di noce, se non avessi cattivi sogni». Ma l'uomo ha questi cattivi sogni, l'uomo ha questi desideri che lo superano... E confrontarsi con ciò che lo supera [...] È confrontarsi con qualcosa che annichilisce e, nello stesso tempo, esalta la condizione umana. Ma c'è anche una parte di annichilimento. E la vita, la terra, rappresenta questo senso della concretezza, dell'attaccamento alle piccole cose, alla quotidianità, che nella sua ripetizione è conforto, diventa quasi un punto sacro... un punto sacro a cui l'uomo si ancora contro il delirio del cosmo, contro questa dispersione del cosmo.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, présenté et traduit par M. Grivelet, in Id., *Tragédie I*, di *Œuvres complètes*, Laffont, Paris 2005, p. 930.

<sup>136</sup> Si veda qui *Terza parte*, § 3.3..

<sup>137</sup> Cfr. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 2010, p. 22.

<sup>138</sup> *Bia. arte* (1972a: 176): «“O mio Dio! io starei in un guscio di noce e mi ci terrei come in uno spazio infinito, se non avessi cattivi sogni”. L'assenza di questi, che tormentano Amleto, è stata forse un'aspirazione dei cubisti».

<sup>139</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 39).

Riemergono in queste parole le due polarità, del radicamento e del cosmopolitismo, da cui si è partiti per studiare i personaggi biamontiani. I “cattivi sogni” non sono altro che i desideri che portano inevitabilmente l’uomo, nonostante sia consapevole dei rischi, a staccarsi dalle proprie radici, dalla terra natia, per proiettarsi oltre la propria situazione verso un desiderato “altrove”. «Senza questo lungo sogno non c’è vita»<sup>140</sup> disse Biamonti, poiché è in questo continuo sognare e desiderare, in rapporto con la ricerca e il bisogno di un ancoraggio fisso, che si gioca tutta la vicenda umana.

Benché la terminologia del “sogno” e del “sognare” sia imputabile all’influenza del già citato Bachelard e, si aggiungerà, a livello letterario, della poesia simbolista e surrealista francese, è nuovamente in *L’être et le néant* sartriano che andranno ricercati i fondamenti filosofici di una tale concezione della realtà umana.<sup>141</sup>

Sartre non parla di sogno ma di desiderio. Come si è avuto modo di vedere, attraverso l’analisi dell’interrogazione il filosofo francese dimostra che la negazione viene al mondo per mezzo dell’uomo e che ciò è possibile dal momento che l’uomo è il suo proprio nulla. Il fatto di non essere piena positività, ma di portare al suo interno una negazione significa che l’uomo è, per Sartre, “presenza a sé stesso”, che una fessura impalpabile, un nulla appunto, si è inserito nel suo essere: «L’être de la conscience, en tant que conscience, c’est d’exister à *distance de soi* comme présence à soi et cette distance nulle que l’être porte dans son être, c’est le Néant».<sup>142</sup> In questo senso, il nulla è sempre un “altrove”, è l’obbligo per la coscienza di non poter esistere se non sotto forma di un “altrove” in rapporto a sé stessa, se non come un essere che partecipa in modo perpetuo a un’inconsistenza d’essere.<sup>143</sup>

Questo “altrove” perenne che caratterizza la vicenda umana corrisponde al suo possibile, al non-essere che contamina necessariamente l’essere dell’uomo e verso cui quest’ultimo tende a proiettarsi. Si capisce ora meglio perché il «pour-soi», a differenza dell’«en-soi» sia sempre ciò che non è e non sia mai ciò che è. Come scrive Sartre,

---

<sup>140</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991).

<sup>141</sup> Si noti come probabilmente Biamonti giunga alle letture bachelardiane proprio attraverso *L’être et le néant*, in cui Sartre discute le posizioni del filosofo francese: J.-P. Sartre, *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, pp. 646-662.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

«nous appellerons “circuit de l’ipséité” le rapport du pour-soi avec le possible qu’il est – et “monde” la totalité de l’être en tant qu’elle est traversée par le circuit de l’ipséité».<sup>144</sup>

Biamonti aveva ben presente questo concetto, che torna infatti in diverse occasioni nelle sue interviste: «La mia [cultura] è quella della totale impossibilità di vincere il cortocircuito della ipseità: l’uomo come Dio mancato e la vita come passione inutile».<sup>145</sup> Una dichiarazione, quest’ultima, che, proprio nei riferimenti espliciti all’uomo quale «Dieu manqué»<sup>146</sup> e «passion inutile»,<sup>147</sup> lascia intravedere bene il magistero sartriano.

Nel dare conto del “circuit dell’ipseità” Sartre riprende l’espressione heideggeriana, presente nella conclusione dell’*Essenza del fondamento*, «Wesen der Ferne»,<sup>148</sup> che traduce con «être des lointains».<sup>149</sup> Nell’interpretazione sartriana diventa fondamentale il concetto di “desiderio di essere”. Di tutte le negazioni che caratterizzano l’essere umano, quella che, secondo Sartre, penetra più in profondità nell’essere è la “mancanza”. L’uomo non è solo l’essere per cui «le manque» appare nel mondo, ma è esso stesso mancanza:<sup>150</sup> «la réalité-humaine est son propre dépassement vers ce qu’elle manque, elle se dépasse vers l’être particulier qu’elle serait si elle était ce qu’elle est».<sup>151</sup> Ciò di cui l’uomo manca è, grazie alla libertà, il suo possibile; per questa

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>145</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34). cfr. anche *Bia. int.* Mola (1994): «Ciò che ci circonda entra nel circuito dell’ipseità, fa sì che la coscienza sia anche la coscienza di ciò che sta all’esterno di noi»; *Bia. int.* Schweizer (1994): «L’uomo è storicamente condannato al cortocircuito dell’ipseità, di una solitudine bruciante che si conforta nella malinconia»; e lo scritto *Bia. arte* (1964: 21): «Morlotti, dicevamo, lascia che il mondo cali nel circuito dell’ipseità. “Ainsi – dice Sartre – la surrection de l’homme au milieu de l’être qui l’investit fait que se découvre un monde”».

<sup>146</sup> J.-P. Sartre, *L’être et le néant...*, cit., p. 671: «Tout se passe comme si le monde, l’homme et l’homme-dans-le-monde n’arrivaient à réaliser qu’un Dieu manqué».

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 662: «Mais l’idée de Dieu est contradictoire et nous nous perdons en vain; l’homme est une passion inutile».

<sup>148</sup> M. Heidegger, *L’essenza del fondamento*, in Id., *Essere e tempo – L’essenza del fondamento*, a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1969, p. 678: «Così l’uomo, slanciandosi avanti nelle possibilità in quanto trascendenza esistente, è un essere della lontananza. Solo in virtù di questa lontananza originaria – che esso stesso si forgia trascendendo il tutto dell’ente – si costituisce nell’Esserci la vera prossimità alle cose».

<sup>149</sup> J.-P. Sartre, *L’être et le néant...*, cit., p. 52: «La caractéristique de l’ipséité en effet, c’est que l’homme est toujours séparé de ce qu’il est par toute la largeur de l’être qu’il n’est pas. Il s’annonce à lui-même de l’autre côté du monde et il revient s’intérioriser vers lui-même à partir de l’horizon: l’homme est “un être des lointains”».

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 125.

ragione, oltre a essere la sua propria mancanza, l'uomo è sempre la sua propria possibilità e mai sé stesso nel senso dell'«en-soi».<sup>152</sup>

Si spiega così in modo definitivo la progettualità dell'essere umano, il suo essere chiamato in ogni istante a scegliere sé stesso, a scegliere e a essere il proprio possibile. Il motore di questo movimento è il “desiderio di essere”. In quanto nulla, in quanto mancanza, in quanto possibilità l'uomo desidera essere, desidera superare la distanza che lo separa da sé stesso e colmare il nulla che lo caratterizza. È questo il progetto fondamentale e inutile, poiché irrealizzabile, dell'uomo:

L'homme est fondamentalement *désir d'être* et l'existence de ce désir ne doit pas être établie par une induction empirique; elle ressort d'une description *a priori* de l'être du pour-soi, puisque le désir est manque et que le pour-soi est l'être qui est à soi-même son propre manque d'être. Le projet originel qui s'exprime dans chacune de nos tendances empiriquement observables est donc le *projet d'être* [...] <sup>153</sup>

Il carattere desiderativo dei personaggi biamontiani, su cui si è avuto modo di soffermarsi, non può dunque che riflettere una tale concezione dell'esistenza. L'uomo non è mai ciò che è, ma è sempre il proprio possibile, i propri desideri, i propri sogni. Solo in questa prospettiva si spiega filosoficamente la centralità del sogno nei romanzi dell'autore di San Biagio della Cima.

Che sia questa la visione dell'uomo di Biamonti e che essa sia passata indubitabilmente attraverso non solo la lettura ma anche lo studio di *L'être et le néant* di Sartre è dimostrato dalle dichiarazioni dello scrittore, che, trattando l'argomento, riesumava i concetti di “essere delle lontananze”, di “homme du désir”, di progetto esistenziale. A questo proposito le citazioni sono innumerevoli. Si consideri quanto Biamonti disse in un intervento del 1993:

Però, ho cercato di mettere anche questa ansia dell'altrove, questa demarcazione trascendente, questa connotazione trascendente, perché l'uomo è «l'essere delle lontananze»: non è mai ciò che è ed è sempre ciò che non è, proietta se stesso sul muro di un desiderio lontano; è questa proiezione del *désir – l'homme est l'être du désir* – e poi diventa

---

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 136: «Ainsi, pour qu'il y ait possible, il faut que la réalité-humaine, en tant qu'elle est elle-même, soit autre chose qu'elle-même».

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 610.

desiderio del desiderio, perché se non fosse così la vicenda umana non avrebbe ansia e non avrebbe continuamente incentivo a proseguire nella conoscenza del mondo sensibile.<sup>154</sup>

L'uomo ha dunque una «connotazione trascendente». È su questa trascendenza, nella negazione che essa porta in sé,<sup>155</sup> che si fonda per Biamonti l'esperienza dell'uomo e che risiede la sua stessa dignità: «Tutta l'attività, la dignità dell'uomo sta nel sognare, nel progettare il tentativo di uscire in qualche modo da questo mondo».<sup>156</sup>

La trascendenza implica necessariamente il rapporto dell'uomo con il mondo; l'uomo non può che progettarsi come “essere nel mondo” e proiettare sé stesso in un nuovo mondo. «Sans monde pas d'ipséité, pas de personne; sans l'ipséité, sans la personne, pas de monde»<sup>157</sup> si legge in *L'être et le néant*. Di conseguenza, «être dans le monde, ce n'est pas s'échapper du monde vers soi-même, mais c'est s'échapper du monde vers un au-delà du monde qui est le monde futur».<sup>158</sup> Grazie a questi riferimenti si può capire cosa intendesse Biamonti quando ripeteva incessantemente nelle interviste la frase «Destino umano è abitare un mondo, ma è destino umano sognarne un altro».<sup>159</sup>

Tuttavia, per comprendere il modo in cui i personaggi biamontiani vivono la proiezione verso una realtà *autre*, occorre ribadire che la trascendenza umana è sempre una trascendenza fallita o mancata, che rimane prigioniera di sé stessa e ricorda all'uomo la sua finitudine, il suo essere mutilato, il suo essere appunto sempre separato dal mondo e da sé stesso. Il progetto fondamentale dell'uomo è per Sartre, come si è avuto modo di vedere, il “progetto d'essere”. L'essere di cui manca il «pour-soi» è chiaramente l'«en-soi». Ora, il «pour-soi» progetta appunto di divenire «en-soi» in quanto «pour-soi»: «c'est en tant qu'être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est que le pour-soi projette d'être ce qu'il est; c'est en tant que conscience qu'il

---

<sup>154</sup> *Bia. scr.* (1993: 87-88). Cfr. anche *Bia. scr.* (1992b: 79): «L'uomo è l'essere delle lontananze, e proietta tutti i suoi desideri su un muro lontano; l'uomo è l'“être du désir”, come dicono gli ultimi filosofi francesi. Questo poi diventa desiderio del desiderio, eterno struggimento: ci sono, alla base della vita dell'uomo, l'incontentabilità e la pietà».

<sup>155</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 216.

<sup>156</sup> *Bia. int. Re* (1998: 27): «Tutta l'attività, la dignità dell'uomo sta nel sognare, nel progettare il tentativo di uscire in qualche modo da questo mondo. Ci sono varchi che sembrano aprirsi nel cielo e poi si richiudono. Nient'altro che questi baluginii di un essere di un'altra vita che non si compie mai del tutto. Insomma, c'è una trascendenza mancata. L'uomo è l'essere delle lontananze, l'essere della trascendenza mancata».

<sup>157</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 141.

<sup>158</sup> *Ivi*, pp. 236-237.

<sup>159</sup> Si veda qui *Terza parte*, § 3.3., p. 618.



veut avoir l'imperméabilité et la densité infinie de l'en-soi». <sup>160</sup> Si tratta evidentemente di un obiettivo irraggiungibile, di un essere ideale a cui Sartre dà il nome di Dio. In questo senso l'uomo è l'essere che progetta di essere Dio:

[...] Dieu, valeur et limite suprême de la transcendance, représente la limite permanente à partir de laquelle l'homme se fait annoncer ce qu'il est. Être homme, c'est tendre à être Dieu; ou, si l'on préfère, l'homme est fondamentalement désir d'être Dieu. <sup>161</sup>

Nei romanzi biamontiani Dio si configura proprio come limite estremo della trascendenza, come valore supremo, un ideale oramai impossibile da raggiungere. L'immagine chiave è a questo proposito quella dell'angelo di San Sebastiano di *AA*, la statua portata in processione, il cui dito teso verso l'alto, «nel comando della Resurrezione» (*AA*, 32), viene escoriato a ogni processione contro i bassi portici del paese. Si tratta di una *mise en abîme* che sintetizza «l'impossibilità della trascendenza, l'ineluttabilità del varco montaliano». <sup>162</sup>

Biamonti è figlio di un processo storico e filosofico che, a partire dall'annuncio della “morte di Dio” di Nietzsche, ha fatto sì che la divinità si allontanasse lentamente ma inesorabilmente dal cuore degli uomini. Ciò vale per l'uomo occidentale, per l'uomo europeo e cristiano. «Per noi», disse lo scrittore, «staccarci da Dio non è stato un trauma, perché lo ritroviamo nella dolcezza della sua morte». <sup>163</sup> Al contrario, per altre culture si tratta di un vero e proprio trauma, a causa del diverso sviluppo della loro arte e della loro filosofia. Non a caso, in *PN* il professore Alain dice, parlando dei migranti

---

<sup>160</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le néant...*, cit., p. 611.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 612.

<sup>162</sup> *Bia. int.* Grassi (1995): «È destino umano abitare un mondo e sognarne un altro. Emblematico è l'angelo che nel mio paese viene posto sulla statua di San Sebastiano e durante la processione sbatte contro i violi bassi e si frattura un dito, o l'ala. Quest'angelo è l'impossibilità della trascendenza, l'ineluttabilità del varco montaliano. L'aspirazione all'altrove e il suo smacco. Ma è dovere umano cercarlo, cercare una nota che possa sfuggire alla sinfonia della morte». Cfr. anche *Bia. int.* Villa (1996: 159) e, da un punto di vista critico, G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 66.

<sup>163</sup> *Bia. scr.* (1997c: 98): «Per noi, staccarci da Dio non è stato un trauma, perché lo ritroviamo nella dolcezza della sua morte. E invece penso che per uno scrittore islamico, con tessuto maghrebino, nel grande deserto dove non c'è immagine di Dio morente, sia un vero trauma, una vera nevrosi, cosa che ho rilevato nei loro libri, dove se sente questo trauma assoluto, dello staccarsi da Dio. Noi l'abbiamo visto agonizzare, e quindi non possiamo avere, specialmente, senza traumi, una specie di distacco dal Dio monoteista, perché la sua morte ci è stata rappresentata in forme suadenti ed artistiche».

che scappano dalle zone medio-orientali: «Non si distaccano dalle origini senza trauma, non hanno visto Dio morto» (*PN*, 73).

Ciononostante, anche nell'animo dell'uomo europeo la "morte di Dio" ha lasciato un vuoto incolmabile.<sup>164</sup> Dio non è ormai più sentito che come privazione. Biamonti diceva di essere agnostico e di non percepire che la mancanza di Dio.<sup>165</sup> Nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di una trascendenza assoluta, è compito dell'uomo cercare Dio. In questo senso andranno lette alcune dichiarazioni o aspirazioni dei personaggi biamontiani. Per esempio, in *AM* il capitano Edoardo davanti ai suoi ulivi pensa che «avrebbe voluto avere con loro un dialogo, divenire davanti a loro un uomo di preghiera» (*AM*, 25); oppure in *PN* Leonardo, alla domanda di Clara «Posso chiedere perché sta sempre solo?», pensa: «Per parlare con Dio, il momento giusto» (*PN*, 63).

I personaggi biamontiani, come disse l'autore, «pregherebbero se solo sapessero chi. Allora fanno dei tentativi: sono atti rivolti all'ignoto, non sanno più neanche loro. La preghiera è la forma più nobile della redenzione ma la redenzione non si compie».<sup>166</sup> L'arte stessa è per Biamonti la sostituzione della preghiera.<sup>167</sup> È con commozione che Vari ricorda in *VL* la preghiera di un giovane polacco che anni prima aveva aiutato ad attraversare il confine, una preghiera «un po' in italiano e un po' in francese» che aveva recitato sotto il passo del Cornaio:

Assistimi, Signore, chiunque tu sia nelle tue altitudini inaccessibili.

Regardez-nous qui marchons depuis longtemps et accordez-nous votre protection

Fa' in modo che cambiamo luogo e consistenza Songez à ce qu'il y a en nous de perdu et aux dangers qui nous attendent sous l'ombre menaçante d'un vieux rêve... (*VL*, 100)

Come ebbe modo di dire Biamonti in più occasioni, la sua visione e la sua sensibilità verso la divinità riflettono le posizioni dei teologi della morte di Dio, degli scrittori dell'agonia del cristianesimo e della teologia negativa, che egli iniziò a leggere fin da

---

<sup>164</sup> È da questo vuoto che si sprigiona il sentimento del tragico, come ha sottolineato M. Bovo-Romoeuf, *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica», XLIV (2015), 1, pp. 135-146.

<sup>165</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34): «Sono agnostico, ne sento solo la mancanza, la privazione».

<sup>166</sup> *Bia. int.* Re (1998: 28).

<sup>167</sup> *Ibidem*: «In ogni caso per me l'arte è la prosecuzione, la sostituzione della preghiera».

giovane frequentando la Piccola Libreria della Pazielli.<sup>168</sup> Tra gli autori che ebbero certo un'influenza sulle posizioni biamontiane ve ne sono alcuni cristiani, dalla fede sofferta e combattuta, come Miguel de Unamuno, che pubblicò nel 1925 *L'agonia del cristianesimo*, oppure come Gabriel Marcel o Georges Bernanos, così definito da Biamonti:

Bernanos è lo scrittore cattolico più sincero, più autentico, eppure i suoi preti sono sempre tentati dalla miscredenza, passano novantanove ore a lottare per poter credere un'ora. Anche nelle opere cristiane di Gabriel Marcel l'eternità diventa la memoria, si riduce alla memoria: "mémoire, présence et immortalité". Nel *Sentiero di Cristo* la protagonista riesce a credere di toccare l'eternità perché gli sembra di far rivivere il marito morto in guerra, è tutto lì il gioco; su questo gioco minimo Marcel instaura la speranza. Se ci fosse una indiscutibile fede in Dio, non avrebbe bisogno di questi giochi della memoria, Dio divorerebbe anche la memoria.<sup>169</sup>

Ciò che Biamonti amava di questi scrittori era sicuramente la messa in discussione della propria fede, il continuo e disperato rovello religioso, l'impossibilità di credere in modo sereno e certo all'immortalità e alla salvezza dell'uomo. Per la stessa ragione lo scrittore biasimava i cristiani che, invece di riflettere sulla propria fede e di ritirarsi in Dio, si impegnavano nelle questioni sociali ed economiche, mescolandosi alla società e trasformando la religione in «predicazione sociale».<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> *Bia. scr.* (1994a: 161-162): «Da allora continuai a frequentare la "Piccola Libreria" e allora cominciai a leggere i libri che Lei mi proponeva e ci fu Karl Barth, i teologi della morte di Dio, dell'agonia del cristianesimo, poi Romano Guardini, poi il gesuita proibito, Teilhard de Chardin, la messa sul mondo. [...] Amava, in fondo, tutto ciò che c'era di profondamente cristiano. Mi diede, allora, *La tragedie de l'humanisme athée* di De Lubac, che poi diventò, pare, il livret de chevet di Paolo VI; mi diede i *Trois essais sur les conditions charnelles de l'esprit* di Maritain, in questo sforzo di creare un umanesimo integrale e già di forza ecumenistica».

<sup>169</sup> *Bia. int. Re* (1998: 29).

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 29-30: «Certo, oggi la nostra religione si mescola troppo alla società, è diventata una specie di predicazione sociale; racconta questa opera di grande meticcio che fa il papa. No, il cristianesimo dovrebbe tornare nei monasteri, salvare la trascendenza, fare distrazione dal mondo; sarebbe più dignitoso. Mi fanno ridere i cristiani che si impegnano ovunque: nelle questioni sociali ed economiche, riguardo la sessualità, vanno a visitare anche le viscere femminili, decidono quello che è giusto e quello che non è giusto. No, io credo in una lezione di ascetismo; è la formula che porta acqua ai vecchi conventi di una volta, no?»; e anche *Bia. int. Ferrari* (1998): «So che qualcuno ha detto: se Dio si ritira dalla società tu ritirati in Dio, se lui si allontana dal mondo seguilo. Vedo che i cristiani non lo fanno, si mescolano alla società, ma in modo "sociologico", volgare. Svolgono un ruolo caritatevole, talvolta astioso, in base a dettami morali superati».

Biamonti era agnostico e non riusciva a credere in Dio;<sup>171</sup> credeva in una continua tensione verso il divino, in una trascendenza necessariamente fallita che non potesse che ricordare all'uomo la sua mutilazione; credeva in una teologia negativa che era, a suo dire, la cifra caratterizzante di tutta una parte della letteratura novecentesca da lui amata: «Noi siamo scrittori della morte di Dio. Credo che la più grande letteratura del Novecento giri intorno al vuoto che ha lasciato la morte di Dio. Siamo scrittori di teologia negativa, dell'agonia del cristianesimo. [...] Ne siamo orfani».<sup>172</sup>

Non è possibile proseguire ora il discorso intorno alla condizione dell'uomo e al suo rapporto con il mondo e con la divinità nella speculazione biamontiana senza introdurre uno dei pensatori più significativi, per l'autore di San Biagio della Cima, dell'«umanesimo tragico»,<sup>173</sup> dell'«umanesimo senza orgoglio»,<sup>174</sup> ossia Albert Camus. A differenza di quanto fece con Sartre, Biamonti espresse in modo costante la propria ammirazione per lo scrittore francese. Nei testi critici e nelle interviste, sono innumerevoli le citazioni e i riferimenti a *Le mythe de Sisyphe*, *L'homme révolté*, *L'endroit et l'envers*, *La peste*, *L'exil et le royaume*, *Noces et L'été*.<sup>175</sup>

Per quanto riguarda la prospettiva qui presa in considerazione, occorre innanzitutto sottolineare che Biamonti riconosce a Camus il merito di aver affrontato con lucidità la condizione di orfanità dell'uomo, collocando la sua esperienza all'interno di un orizzonte esclusivamente terreno. «Viene da dire con Camus: beati gli orfani. Aver perduto gli dei greci e il dio cristiano è un privilegio che rende liberi e soli con la propria coscienza. Rende beninteso anche tristi e responsabili»<sup>176</sup> ripeteva lo scrittore

---

<sup>171</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 134): «Mi piacerebbe essere cristiano ma non ce la faccio».

<sup>172</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34).

<sup>173</sup> *Bia. scr.* (1997c: 97): «Mi riallaccio immediatamente al discorso meravigliosamente lirico fatto da Assia Djebar poco fa, in cui ho sentito il tono di Camus, il tono dell'umanesimo tragico [...]».

<sup>174</sup> *Bia. scr.* (1994b: 84): «Non per niente, è la vita ridotta a osso di seppia e sballottata dalle ondate, è il cimitero marino di Valéry, sono le meditazioni sui morti di *La casa in collina* di Pavese: c'è tutta un'eco che unisce segretamente queste visioni del mondo, che io direi appartengono a un umanesimo senza orgoglio, un umanesimo tragico, dove le fonti della tragedia sono persino quasi nascoste e sconosciute».

<sup>175</sup> Tutti libri che si ritrovano, spesso annotati, nella biblioteca dello scrittore.

<sup>176</sup> *Bia. scr.* (2001c: 148). Come scrivono i curatori di *SP* (148), in nota: «Biamonti fa riferimento all'idea di morte di Dio Padre e alla conseguente condizione di orfanità dell'uomo, così come Camus l'ha elaborata lungo tutta la sua opera. Questa esclamazione trova però, curiosamente, cittadinanza anche nel libro di N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 1963, p. 207: “– Egregio signor Lippman, – disse mia madre, ti ricordi come diceva? E poi diceva sempre ‘Beati gli orfani!’ Diceva che tanti matti erano matti per colpa dei loro genitori. ‘Beati gli orfani’ diceva sempre. In fondo aveva capito la psicanalisi, che non era ancora stata inventata”».

nei propri interventi, alternando tale riferimento all'orfanità all'imperativo che apre in esergo *Le mythe de Sisyphe*: «O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible».<sup>177</sup> La sfida che Biamonti condivideva era quella di rimanere appunto orfani di Dio,<sup>178</sup> convinto che anche in questa condizione ci potesse essere una dignità per l'uomo.<sup>179</sup>

È opportuno sottolineare che il nome di Camus e i riferimenti alla condizione di orfanità dell'uomo tornano sempre, nelle dichiarazioni di Biamonti, in rapporto al Mediterraneo.<sup>180</sup> La civiltà mediterranea è, infatti, secondo lo scrittore di San Biagio della Cima, la civiltà «che ha reso possibile e umanizzabile la tragedia della morte di Dio».<sup>181</sup> Sempre citando Camus, Biamonti parlò per il Mediterraneo di una lezione di luminosità e di lucidità, di «un pensiero che trova in sé la nascita e il compimento, che non rimanda a nessun aldilà, che fa meditare solo sull'aldiquà».<sup>182</sup>

La notizia della morte di Dio non è una lieta novella, come voleva Nietzsche, ma un annuncio tragico:

---

<sup>177</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 15.

<sup>178</sup> *Bia. int.* Viale (1998a): «Mi rifaccio ancora a Camus: "Ho perso gli dei greci, non vado a cercare altrove". È sintomo di immaturità cercare dei in altre civiltà, è illusione, ridicolo e immaturità, oltre che ingratitudine verso la propria madre. Rimaniamo orfani di Dio e guardiamo le cose che ci stanno intorno cercando il sacro dove sopravvive».

<sup>179</sup> Si veda anche *Bia. int.* Saba (1998): «Vorrei premettere che la migliore letteratura del Novecento è nata all'insegna della teologia negativa, cioè della morte di Dio, di cui tutti sentiamo la mancanza. Tutti, cioè, si sentono orfani di Dio, per esempio Caproni, Montale, e molti altri. Io penso che sia meglio vivere dignitosamente senza Dio, che cercare consolazioni a basso prezzo». Cfr. ancora *Bia. int.* Quattrini (2001): «Non cerco altri padri. Ci può essere dignità anche nell'essere orfani».

<sup>180</sup> Sul rapporto Biamonti-Camus in un'ottica mediterranea si veda M. Quaini, *Da paese a paesaggio. La lezione mediterranea di Francesco Biamonti*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016, pp. 52-68.

<sup>181</sup> *Bia. scr.* (1997c: 98): «Siamo tutti d'accordo e siamo d'accordo su questa laicità profonda della visione del mondo che occorre perseguire per eliminare le differenze o per far sì che rimangano nell'ambito dolcissimo di una tradizione che non diventa feroce, che non diventa guerra civile e siamo tutti per questa costruzione universale di un mondo. E perché siamo qui, uomini mediterranei? Perché il Mediterraneo è il primo, è stato il primo tentativo... No, io non voglio fare del mediterraneo-centrismo, in sostituzione del vecchio centrismo, ma perché il Mediterraneo è stata la prima voce che ha reso possibile e umanizzabile la tragedia della morte di Dio».

<sup>182</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 52): «Sia il golfo di Genova che il golfo di Marsiglia sono due lezioni di lucidità, di luminosità e di lucidità. Lo è anche il golfo di Orano, da dove è partito Camus: le prose nord-africane di Camus (*Noces, L'été*) sono bellissime. Questa lucidità mediterranea, di un pensiero che trova in sé la nascita e il compimento, che non rimanda a nessun aldilà, che fa meditare solo sull'aldiquà, (oh mia anima esaurisciti in un compito mortale!), viene dalla Grecia. Mi è servito molto questo parametro per giudicare le cose e la vita».

Un tragico pessimismo quotidiano grava sul Novecento. Io sono con Camus, io non cerco un dio altrove, anche se sono morti gli dei greci. La nostra civiltà mediterranea è piena di lacrime e sangue, ma è ancora la più dolce. Ciò che ci rimane è una metafisica soleggiata.<sup>183</sup>

«Solo un Dio ci può salvare» diceva Heidegger; Biamonti, come Camus e altri pensatori, sa che solo con Dio tutto si ricomporrebbe. Senza di lui, l'uomo non può che percepire come incolmabile quella frattura che lo separa da sé stesso e dal mondo, quella che per Sartre è la stessa differenza tra il «pour-soi» e l'«en-soi» e che per Camus è la vertigine dell'assurdo; un assurdo che nasce dal confronto tra il richiamo dell'essere umano e il silenzio irragionevole del mondo:

L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation.

Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pouvait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il est pour le moment le seul lien qui les unisse.<sup>184</sup>

La frattura fra l'uomo e il mondo è per Biamonti all'origine di un profondo «malessere esistenziale»,<sup>185</sup> che non può che contraddistinguere la vita. L'uomo percepisce l'incommensurabilità tra sé stesso e il mondo, ne vede il crepaccio, come Gregorio in *AA* («Si ricordò che sul mare talvolta gli era parso di vedere il crepaccio del mondo – malinconie, oh solo malinconie senz'altro – il crepaccio entro cui il mondo spariva» *AA*, 19); l'uomo sente che «il mondo non è il regno dell'uomo, che è “casa d'altri”»,<sup>186</sup> come diceva Silvio D'Arzo, e tenta dunque di “transcendere” la propria condizione, di andare oltre: «Il regno dell'uomo forse è un altro. Come dice Rimbaud:

---

<sup>183</sup> *Bia. int.* Iarussi (1995).

<sup>184</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe...*, cit., p. 50.

<sup>185</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26): «Da sempre tra l'uomo e il mondo c'è una frattura, una specie di crepaccio; questo malessere esistenziale è qualcosa che viene da lontano. È la vita stessa che è un delitto immemorabile».

<sup>186</sup> *Ibidem*: «Il mondo non è il regno dell'uomo, il mondo è “casa d'altri”, per dirla con Silvio D'Arzo». Il riferimento è chiaramente al titolo di S. D'Arzo, *Casa d'altri*, MUP, Parma 2006.

“Noi non siamo al mondo, la vera vita è assenza”. Da qui nasce un’aspirazione ad un’altra vita che non si sa bene quale sia». <sup>187</sup>

Condannato a vivere in un mondo che non è il suo, perché a lui irriducibile, l’uomo è dunque in una condizione di esilio. Come ha mostrato acutamente Claudio Panella, Biamonti subisce profondamente la suggestione di *L’exile et le royaume* di Camus. <sup>188</sup> Nell’*Intervista a Ennio Morlotti* lo scrittore fa dire al pittore: «Mi sono sempre sentito in esilio: il perché non me lo so spiegare», <sup>189</sup> mentre in un’intervista all’autore del 2001 si legge: «*L’esilio e il regno*, no? Ci si sente in esilio al mondo e allora ci se ne crea uno proprio [...] Non è l’amore che spinge a scrivere, è la ferita che c’è fra noi e il mondo». <sup>190</sup> Panella ha mostrato che i personaggi biamontiani appaiono davvero come «esuli o esiliati in costante ricerca di un proprio “regno”» <sup>191</sup> e che l’esilio è necessario per questa ricerca. <sup>192</sup>

Il sentimento dell’essere in esilio si lega tanto in Camus quanto in Biamonti a quello dell’estraneità. <sup>193</sup> L’uomo si sente straniero innanzitutto nei riguardi del mondo:

Un degré plus bas et voici l’étrangeté: s’apercevoir que le monde est “épais”, entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un

---

<sup>187</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26). La citazione del poeta francese si legge in A. Rimbaud, *Délires*, in Id., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préfacé de R. Char, texte présenté, établi et annoté par L. Forestier, Gallimard, Paris 1984, 2<sup>e</sup> édition, p. 135: «Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde».

<sup>188</sup> C. Panella, *Francesco Biamonti: L’«esilio» e il «regno» sul confine italo-francese*, in N. di Nunzio e F. Ragni (a cura di), *“Già troppe volte esuli”*. *Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo I, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2014, pp. 249-264.

<sup>189</sup> *Bia. arte* (1991: 206). Cfr. anche *Bia. arte* (1972a: 177): «Sicché l’arte di Morlotti, meditativa e di grande fascino, accede al clima, che fu anche dell’ultimo Camus, di contemplazione profonda degli esistenti e delle tenebre in cui si immergono, delle *chutes* di cui è intessuta la materia del mondo, del loro *royaume* e del loro *exil*».

<sup>190</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50).

<sup>191</sup> C. Panella, *Francesco Biamonti: L’«esilio» e il «regno»...*, *cit.*, p. 221.

<sup>192</sup> Cfr. Camus, *Prière d’insérer* [1957], in Id., *Théâtre. Récits. Nouvelles*, Gallimard, Paris 1967, p. 2039: «Quant au royaume dont il est question aussi, dans le titre, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L’Exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession».

<sup>193</sup> Id., *Le mythe de Sisyphe...*, *cit.*, p. 20: «Mais au contraire, dans un univers soudain privé d’illusions et de lumières, l’homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu’il est privé des souvenirs d’une patrie perdue ou de l’espoir d’une terre promise. Ce divorce entre l’homme et sa vie, l’acteur et son décor, c’est proprement le sentiment de l’absurdité».

paysage peut nous nier [...] Une seule chose: cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde.<sup>194</sup>

Al contempo, l'uomo è estraneo a sé stesso. Anche davanti alla propria immagine l'uomo prova quell'«incalcolabile caduta» e quella “nausea” che non sono che sinonimi del sentimento assurdo. Questa estraneità interna, che Sartre formalizzava filosoficamente in termini di «pour-soi» e di «présence à soi», equivale in fondo a un'impossibilità gnoseologica, all'impossibilità dell'uomo di afferrare pienamente sé stesso: «Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable», scrive Camus e aggiunge: «Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même».<sup>195</sup>

Biamonti si espresse con parole molto simili a quelle camusiane sullo stesso tema:

Mais on se sent toujours étranger sur la terre, comme si notre vie à jamais blessée s'en allait seule en une dérive inconnue. Michaux disait: «Tu t'en vas sans moi, ma vie, tu me désertes ainsi, je ne t'ai jamais suivie». La grande aventure, c'est ce décalage entre la vie e moi, dans la projection de l'ombre dur le mur du désir. L'ombre devient l'être des lointains, d'où ma quête sur une mer conçue comme un infini, comme en éternel travail du temps.<sup>196</sup>

Come si intuisce già da questa citazione, nella visione di Biamonti i concetti sartriani di “être des lointains”, di “trascendenza”, di “desiderio di essere” e quelli camusiani di “esilio”, di “estraneità” e di “assurdo” si sintetizzano proprio nella figura dello straniero. Rifacendosi al poemetto di Baudelaire *L'étranger*, e in particolare al passo «Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère [...] J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!»,<sup>197</sup> lo scrittore amava parlare di una vera e propria “poetica dello straniero”.<sup>198</sup> Tale poetica è già chiara nel corso degli anni Settanta, come dimostra in modo indiscutibile un passo di *RG*:

---

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>196</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 46).

<sup>197</sup> Baudelaire, *L'étranger*, in Id., *Le Spleen de Paris (petit poèmes en prose)*, édition présentée, établie et annotée par J.-L. Steinmetz, Librairie Générale Française, Paris 2003, p. 62.

<sup>198</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 236): «Andare un po' lontani per tornare su se stessi... E una poetica che è venuta fuori dopo *L'étranger* di Baudelaire: “J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-



[...] tu sai ch'io ho studiato navigando per sentire un po' meno l'umiliazione... dall'aver dovuto accentuare il fenomeno d'inappartenenza a qualsiasi realtà confortevole... Dapprima si comincia, con un certo orgoglio, a sentirsi stranieri, a sentire di non aver avuto né padre né madre e che si possono amare solo “le nubi che passano laggiù lontano”, poi ci si accorge che quel mondo è più vasto e tutto può diventare nube. Ci si specializza nel captare le sue larve... Ciò che dapprima sembrava una liberazione, per lo meno una consolazione, diventa male endemico da cui non si può più uscire. (RG, 187)

La condizione dello straniero non riassume solo in sé alcune caratteristiche fondamentali dell'essere umano, ma descrive un approccio, se così si può definire, particolare all'esistenza (per questa ragione ha, oltre che un valore esistenziale, anche un valore artistico).<sup>199</sup> Essere straniero vuol dire far sì che all'interno di quella doppia polarità tra radicamento e tensione cosmopolita, prevalga la seconda, prevalga la necessità dell'“altrove”, la volontà di staccarsi dalla propria terra, dalla propria patria, dalle proprie origini per andare lontano. Tutto ciò non significa affatto un rinnegamento delle proprie radici, che infatti devono rimanere salde, stabili, poiché rappresentano anche il punto di arrivo di questa trascendenza fallita: «Nella vita c'è questa necessità di contemplarsi da lontano, di compiere un'ellisse su sé stessi; una delle condizioni del riscatto umano è anche questa. Fare della propria terra un'ancora e poi partire, andare lontano».<sup>200</sup>

È chiaro a questo punto come la “poetica dello straniero” sia visceralmente connessa alla metafora del movimento, del camminare,<sup>201</sup> del viaggio e a quella del viaggiatore,

---

bas... les merveilleux nuages!”); e anche *Bia. scr.* (1997c: 97): «Mi riallaccero immediatamente al discorso meravigliosamente lirico fatto da Assia Djebar poco fa, in cui ho sentito il tono di Camus, il tono dell'umanesimo tragico e il carattere imperativo della rivolta umana, l'abolizione del retaggio che poi corrisponde alla grande poetica dello straniero. È poetica antica, già sintetizzata da Baudelaire: “Io non ho né padre né madre, io non vado, non vengo da nessun posto... amo le nubi che passano laggiù lontano” (“J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!”). Ecco, l'uomo è l'essere delle lontananze, l'uomo proietta se stesso su un muro lontano».

<sup>199</sup> *Bia. int.* Re (1998: 32): «Credo che in ogni scrittore agisca la poetica dello straniero di Baudelaire: “Oh, ma dunque che piace a te, straniero singolarissimo? / Mi piacciono le nuvole – le nuvole che passano, laggiù, laggiù, le nubi meravigliose”».

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> *Bia. int.* Viale (1998c): «Le società sono sempre state multirazziali, l'uomo appartiene a una razza randagia, ha sempre camminato. La fonte poetica è *Lo straniero* di Baudelaire: “non ho né padre né madre né fratelli”. Siamo tutti soli».

che anche in Camus era già visto quale figura dell'assurdo.<sup>202</sup> Come si è avuto modo di sottolineare, i romanzi biamontiani sono popolati di personaggi cosmopoliti che, per necessità o per scelta, sono stati costretti o sono costretti a muoversi e a viaggiare. In questa prospettiva, se il lungo viaggio del capitano Edoardo di *AM* fa sì che questo romanzo appaia, e di fatto sia, diverso narrativamente rispetto agli altri, esso si mostra tuttavia perfettamente coerente alla poetica di Biamonti e alla sua visione della condizione umana.<sup>203</sup> Tale coerenza deriva dal fatto che il viaggio di Edoardo, seppure così concreto, ha «l'apparenza di un sogno» (*AM*, 76). È metafora di un viaggio interiore. Difatti, il viaggio verso la Bosnia si configura come un lungo esame di coscienza da parte di Edoardo, come un lungo soliloquio con sé stesso. È sul mare, grazie alla distanza concreta che il viaggio gli permette di avere, che il capitano può osservare ciò che ha lasciato a terra e riflettere sull'esistenza; ed è appunto a Clara (la donna che lo aspetta nel suo paese), agli ulivi, al passato che la sua mente si rivolge costantemente:

Dove mirava la sua mente, dove giocava? Rivedeva un ginepro, una casa dorata di silice terroso, un mirto carico di fiori. Era estate... Rivedeva un ulivo più carico di cielo che di fronde, il tronco stesso era blu chiaro...

Il viaggio si pagava miglia per miglia nello scintillio delle onde. Tutta la vita premeva, rimasugli del tempo erano alle porte. [...]

Grandi velieri d'altri tempi, carichi di maestà religiosa, di pace solenne, sembravano solcare il mare in accordi d'oltre confine. Cosa non viaggiava nel vento della memoria... (*AM*, 77)

Si realizza qui quell'ellissi su sé stessi di cui parlava Biamonti. Non avendo uno scopo, una meta fuori di sé, si capisce anche perché lo scrittore sostenesse di viaggiare per impoverirsi, per spogliarsi di ciò che non è essenziale<sup>204</sup> e per focalizzarsi su ciò che

---

<sup>202</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe...*, cit., p. 110: «À parcourir ainsi les siècles et les esprits, à mimer l'homme tel qu'il peut être et tel qu'il est, l'acteur rejoint cet autre personnage absurde qui est le voyageur. Comme lui, il épuise quelque chose et parcourt sans arrêt. Il est le voyageur du temps et, pour les meilleurs, le voyageur traqué des âmes».

<sup>203</sup> Per un'interpretazione allegorica del viaggio di Edoardo in *AM*, si veda R. Cavalluzzi, *Allegoria del viaggio e dell'attesa in un romanzo di Biamonti*, in «Italianistica», XXVI (1997), 3, pp. 503-506.

<sup>204</sup> Cfr. *Bia. int.* Improta (1996): «Sì, amo viaggiare per impoverirmi, per spogliarmi di ciò che non è necessario, non per arricchirmi, non per conoscere ma per disconoscere e ribadire l'idea che il mondo è tutto uguale e non serve a niente viaggiare»; e anche *Bia. int.* Viale (1999a): «Uno viaggia per

c'è invece di fondamentale nella vita. Una convinzione che in *PN* esprime il protagonista Leonardo: «Ti piace viaggiare? – Se impoverisce. – Che vuoi dire? – Se libera dal superfluo» (*PN*, 39).<sup>205</sup> Il viaggio è quindi quello interiore, quello verticale, che scende nelle profondità dell'animo umano per esplorare «quel piccolo iato che c'è fra noi e la nostra stessa vita», lo «scarto fra la realtà, il desiderio e il sogno».<sup>206</sup> È questo il senso del viaggio:

La grossa avventura ormai si è ridotta alla verticalità. Attraversando lo spazio orizzontale non si trova più niente di nuovo, dappertutto ci sono gli stessi bisogni, le stesse idiosincrasie, le stesse manie; il mondo è diventato piccolo. Allora il vero viaggio è quello verticale, è quel piccolo iato che c'è fra noi e la nostra stessa vita. Come di Michaux rivolgendosi alla vita: “tu te ne vai senza di me vita mia tu mi deserti così io non ti ho mai seguita”. Perché se la vita sta in questo scarto fra la realtà, il desiderio e il sogno, è la scissione che c'è fra il proprio io e l'idea che ci siamo fatti della vita che determina l'avventura. L'importante è saper esplorare tutto questo. L'avventura è verticale, non è più un fatto orizzontale, cambiare spazio non serve più a niente.<sup>207</sup>

Al contempo, è nel viaggio che si saldano indissolubilmente la tendenza al radicamento e quella all'evasione. «Per saper viaggiare occorre avere in precedenza gettato l'ancora da qualche parte»,<sup>208</sup> disse Biamonti nella stessa occasione. Come

---

impoverirsi, per spogliarsi del superfluo. Ci si riduce all'essenziale. Se si rimane sempre nello stesso luogo ci si perde nei dettagli. Non è un caso se i marinai, a un certo punto, tacciono».

<sup>205</sup> Si tratta in realtà di una citazione da Henri Michaux: cfr. *Bia. scr.* (1999e: 100): «L'uomo, che ha viaggiato per spogliarsi di tutto, anche della propria carne – Michaux diceva io non viaggio per imparare o conoscere, ma viaggio per impoverirmi, “je voyage pour m'appauvrir” –, si toglie di dosso tutto il superfluo [...]»; e la relativa nota 39 dei curatori di *SP* (100): «“Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin”. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2004, III, p. 1042».

<sup>206</sup> *Bia. int.* Re (1998: 32).

<sup>207</sup> *Ibidem.*

<sup>208</sup> *Ibidem*: «Per saper viaggiare occorre avere in precedenza gettato l'ancora da qualche parte se no ci si sposta senza armi e bagagli e non si comprende neanche il senso del viaggio; per avverare il senso del viaggio bisogna raffrontarsi sempre ai posti che si sono lasciati. Un po' come Ulisse che desidera tornare a Itaca e vorrebbe al tempo stesso ascoltare il canto delle sirene; lui sa che se cedesse al canto perderebbe la memoria dei luoghi d'origine e non potrebbe più fare ritorno a casa. La malinconia di una condizione perduta fa parte del bagaglio di dolore umano e bisogna prendersene la responsabilità. Eppure non si può fare a meno di viaggiare, soprattutto mentalmente, intellettualmente, di portarsi lontano, di guardare se stessi come da un altrove». Si veda anche *Bia. int.* N.G. (1995: 3): «C'è sempre nostalgia però delle radici. Per andar lontano bisogna gettare un'ancora profonda se no non si viaggia, ci si sposta».

Ulisse, occorre mantenere forte la memoria dei luoghi di origine: solo avendo radici profonde, è possibile affrontare un lungo viaggio, proiettare sé stessi lontano e tentare di esaurire la lontananza. L'uomo, per Biamonti, non può fare a meno di viaggiare, soprattutto sentimentalmente e intellettualmente, poiché «è fatto per compiere dei grandi percorsi, che sono i percorsi dell'anima e della sua immaginazione».<sup>209</sup>

Il viaggio corrisponde perciò alla stessa avventura umana; per questo motivo non può finire se non con la morte. Il carattere continuativo del viaggio era esemplificato da Biamonti attraverso un altro poemetto di Baudelaire, *Déjà*, in cui si racconta di un uomo che fa una traversata in mare per andare in Australia; a causa di varie circostanze, la nave subisce grandi ritardi e quando finalmente tocca terra tutti i passeggeri sono sollevati. Solo il vero viaggiatore diventa più triste che mai ed esclama: «Déjà!».<sup>210</sup>

In base a quanto detto intorno al valore metaforico del viaggio, si può ora comprendere a pieno anche quello dell'“altrove” e della frontiera. I confini così concreti, a partire da quello italo-francese, con cui sono chiamati a confrontarsi tutti i personaggi biamontiani (stranieri in “esilio” nell'entroterra ligure, migranti,  *passeurs*, marinai, e anche gli stessi contadini, che almeno in un'occasione Biamonti definì, ricordandone le migrazioni stagionali, «cosmopoliti») acquistano un incontrovertibile significato metafisico ed esistenziale, attraverso cui si spiega la scelta di una “poetica di confine” non solo «voluta ma anche esagerata per caricarla del senso del tentativo di superamento del proprio limite».<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> *Bia. scr.* (1999m): «Il viaggio è tanto più lungo quanto più, come diceva prima il prof. Lanteri, le radici sono profonde. Per proiettare se stessi su un muro lontano, occorre essere molto radicati in qualche posto, altrimenti non c'è questo esaurimento della lontananza, e l'uomo è l'essere della lontananza. L'uomo è fatto per compiere dei grandi percorsi, ce sono i percorsi dell'anima e della sua immaginazione». Si veda anche *Bia. int.* Mannoni (1994): «Il viaggio perché come dicono certi filosofi attuali, l'uomo è l'essere delle lontananze. Siamo tutti trascinati in un mondo che non vorremmo accettare, e anche se non si viaggia materialmente, si viaggia lo stesso attraverso le perturbazioni della coscienza e dell'anima. Continuamente si slitta, si viaggia anche parlando. C'è uno slittamento continuo della coscienza, caratteristico della vita umana che non tornerà indietro».

<sup>210</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Déjà*, in Id., *Le Spleen de Paris...*, cit., pp. 170-172. Cfr. *Bia. int.* N.G. (1995: 3): «Mi viene in mente un poema in prosa di Baudelaire, *Il viaggiatore*: c'è un uomo che fa un viaggio, che deve andare in Australia... la nave subisce ritardi enormi, perché incontra tempeste, venti contrari, tutti sono disperati, “affamati d'erba come animali erbivori”, non vedono altro che l'acqua e il cielo. Quando approdano ad un'isola tutti esclamano: “finalmente”. Solo uno diventa più triste che mai, se ne sta seduto lì, non scende, dice: “Di già...” Questo è il vero viaggiatore».

<sup>211</sup> *Bia. int.* Valenti (1995): «Intenzionale è invece a scelta della poetica di confine, non solo voluta ma anche esagerata per caricarla del senso del tentativo di superamento del proprio limite. Penso di sconfinare nell'al di là, di portare con me il mondo che sta al di là del nostro mondo. In qualsiasi punto

A questo proposito va qui ricordata la riflessione sul confine e sulla frontiera proposta da Giorgio Bertone in riferimento ai testi biamontiani. Il critico ha infatti ripreso la distinzione tra «un'idea di frontiera come luogo suscettibile di espansioni e contrazioni, in movimento, dove le culture si rincorrono e contrastano, si sfidano» e una definizione di confine come «situazione geoculturale ben delimitata da una linea che marca nettamente una divisione tra dentro e fuori».<sup>212</sup> Si tratta di una distinzione teorica ritrovabile anche nei testi di alcuni studiosi della dimensione spaziale. Si veda, per esempio, quanto scrive Piero Zanini:

la frontiera è qualcosa in continua evoluzione, non è un dato certo e può cambiare dall'interno o dall'esterno in qualsiasi momento. La frontiera è instabile, e questa incertezza si percepisce non solo a livello politico o spaziale, ma anche nella lingua, nelle abitudini e nei costumi di una società. Stabilire un confine, al contrario, significa fondare uno spazio, definire un punto fermo da cui partire e a cui fare riferimento, una linea certa e stabile [...]. Il confine impone, con l'evidenza dei suoi segni e la sua dimensione circoscritta, il suo essere uno spazio chiuso.<sup>213</sup>

Bertone, pur riconoscendo la compresenza di entrambe queste concezioni nei testi biamontiani, sostiene che la rappresentazione del confine sia prevalente. Come ha riassunto Claudio Panella, secondo Bertone, «nei romanzi di Biamonti non si crede mai davvero in un altrove e “il tramonto di un possibile mito di una patria ‘altra’” impedirebbe quindi “alla ‘frontiera’ di accedere alla forza riscattante di un mito che la renda feconda e la proietti su una qualche meta, fosse pure un miraggio”».<sup>214</sup>

Alla luce di quanto visto nella nostra analisi, è possibile aggiungere alcune precisazioni a questa interpretazione. Acquisito il fatto, come sottolinea anche Bertone,

---

d'Europa o del mondo si può sempre vedere qualcosa che sta oltre il nostro mondo fisico e morale; sono le voci che vengono dall'infinito, dalla morte e dai lari. Non dobbiamo dare un significato storico-politico alle frontiere sebbene la storia umana sia fatta anche di confini (adesso sarebbe anacronistico dare un senso storico-politico); il significato è metafisico esistenziale: l'uomo è l'essere delle lontananze destinato ad attraversare confini».

<sup>212</sup> G. Bertone, *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italia», 7 (2002), pp. 94 e 91. Distinzione poi ripresa, con varianti, in Id., *Il confine del paesaggio...*, cit., pp. 13-33.

<sup>213</sup> P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 2000, p. 14. Questa citazione è ricordata, trattando gli stessi temi, da C. Panella, *Francesco Biamonti: L'«esilio» e il «regno»...*, cit., p. 220.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

che il confine definisce una situazione esistenziale, è evidente che tale confine non può essere raffigurato come una zona instabile, «in continua evoluzione», in cui più forze agiscono in modo contrastante, ma va invece visto come una linea certa e stabile che delimita una dimensione. È forse l'idea della frattura che meglio di tutte rende la concezione del confine biamontiano: si tratta di quella frattura che non solo separa l'uomo da mondo, ma anche l'uomo da sé stesso, essendo insita nella sua coscienza. È il “nulla” che Sartre riconosce nella realtà umana. Ora, se da un lato questa frattura determina l'impossibilità di un superamento definitivo, dall'altro lato è anche il fondamento della possibilità della trascendenza (per quanto fallimentare). Di conseguenza, il confine rende necessaria e continua la proiezione verso un “altrove”, benché questo si rivelerà poi come nulla.

In conclusione, la frontiera socio-politica è dunque simbolo di una frontiera all'interno della coscienza,<sup>215</sup> che i personaggi vorrebbero superare. «L'uomo è un essere di confine e tende a sconfinare»,<sup>216</sup> dice Biamonti; è sempre alla ricerca di un varco alla condizione umana, che gli permetta di superare la propria finitudine e i propri limiti.<sup>217</sup> Benché il tentativo di trascendere sia fallimentare, l'uomo non può fare a meno di rispondere a tale aspirazione. In ciò si gioca la dignità e la tragicità della sua condizione:

La fuga verso un altrove non meglio definito perché il paese più bello è sempre quello in cui non si vive.<sup>218</sup> La vera frontiera non è quella che delimita due territori, ma quella che è dentro di noi e che cerchiamo di attraversare per strapparci al peso della natalità, delle

---

<sup>215</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991): «Sì, una frontiera che è sia all'interno della coscienza, sia all'esterno. I miei sono personaggi emblematici, come il passeur, come il marinaio che ha il “male del ferro” e che oscilla tra la finitudine del suo potere e l'infinito del mare».

<sup>216</sup> *Bia. int.* Filippini (1998): «Il confine fra mare e cielo, fra finitudine e infinito: l'uomo è essere di confine e tende a sconfinare. [...] L'uomo proietta se stesso su orizzonti lontani, che i propri desideri, vuole valichi da valicare. Cerca sempre un varco alla condizione umana».

<sup>217</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32): «La frontiera può essere una metafora: l'uomo che deve passare i suoi limiti. L'uomo come essere delle lontananze. C'è sempre un confine dentro di noi oltre il quale bisogna andare per scrivere; sorvolare la vita per un punto di vista diverso. C'è sempre la nostalgia dell'altrove negli esseri umani, la tensione verso un viaggio più o meno simbolico».

<sup>218</sup> Si tratta di una pseudo-citazione da F. Pessoa, *Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, traduzione di Antonio Tabucchi, Einaudi, Torino 1996, p. 9: «Solo il mare degli altri paesi è bello. Il mare che vediamo ci dà sempre nostalgia di quello che non vedremo mai». Biamonti citò questo passo in molte altre occasioni: Cfr. *Bia. scr.* (1992a: 54) e (1992b: 78-79); e *Bia. int.* Romano (1992: 24), De Stefano (1994: 96), Camponovo (1995: 135) e Re (1998: 29).

origini e per portarci in una zona dell'intelligenza e del sentimento. Il viaggio, infatti, è metafora di una condizione umana difficile, ostica, invalicabile.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 1).





## 2. FLUIRE E RIFLUIRE NEL TEMPO

### 2.1. TRE GENERAZIONI A CONFRONTO

I grandi assenti nei romanzi biamontiani sono senza ombra di dubbio i bambini. In tutti i libri non compaiono, infatti, in qualità di personaggi, che due ragazzini. Il primo, del tutto marginale rispetto alla storia raccontata, appare nell'incipit di *AA*, in cui Gregorio, passando per Avrigue, incontra appunto un ragazzino, «undici o dodicenne» che, «con gli occhi già rassegnati», attraversa la piazza: «Portava un sacco di pigne, che le sue mani alzate dietro il capo curvo trattenevano a stento. Un altro sacco, vuoto, gli serviva da cappuccio e gli scendeva per la schiena, meno logoro della giacca sdrucita» (*AA*, 3). La seconda è, invece, una ragazzina curda che compare in *PN*. Nel tentativo di oltrepassare il confine, la sua famiglia è stata aggredita da un gruppo di neri o di arabi ed è stata costretta a dividersi. Messa in salvo dal nonno, che la porta in braccio per via di una gamba rotta, è accolta in casa da Astra. Biamonti non specifica in questo caso l'età del personaggio, ma insiste con l'uso del sostantivo «bambina», togliendo così il dubbio che possa trattarsi di una ragazza adulta:

Astra era già inginocchiata e la scopriva, le accarezzava la fronte. L'uomo guardava tranquillo. Poi pianse, così com'era, senza una smorfia. La bambina non piangeva, stordita dalla gamba che le si gonfiava. Stava coricata e si aggrappava con una mano all'orlo della tunica di quello che doveva essere il suo vecchio padre. (*PN*, 95)

Mentre Astra e suo marito accompagnano la bambina in ospedale, Leonardo, Corbières e Mire vanno con l'uomo sul luogo dell'aggressione, con la speranza di ritrovare gli altri membri della famiglia curda. Nonostante la solidarietà offerta dal gruppo dei personaggi principali, la storia si conclude in modo ancora più tragico. Una sera in cui il gruppo è fuori a cena nel paese di Soldano, i due curdi vengono

nuovamente aggrediti, questa volta a casa di Astra. Dopo aver bastonato l'uomo fino a ridurlo in fin di vita, gli aggressori rapiscono la bambina. Le successive ricerche di Leonardo si riveleranno infruttuose e non faranno che rafforzare il sospetto di un rapimento legato al mondo della prostituzione illegale in Francia o in Italia.

Il bambino di *AA* e la bambina curda di *PN* sono evidentemente rappresentanti di due infanzie diverse: da un lato vi è il mondo contadino e povero dell'entroterra ligure; dall'altro lato la tragedia delle migrazioni forzate e delle guerre che obbligano le persone ad abbandonare il proprio paese. Tuttavia, le due esperienze sono accomunate dal loro carattere doloroso e dall'idea di un'"infanzia negata", in cui ciò che si nega è appunto la spensieratezza, la tranquillità e la protezione che dovrebbero caratterizzare almeno i primi anni della giovinezza. È in questa prospettiva che si inserisce la quasi totalità dei riferimenti memoriali all'infanzia presenti nei romanzi. In *RG* si legge esplicitamente:

– Noi siamo nati in una frana – disse Gregorio. Pensava alla sua giovinezza cresciuta in una terra febbrile, tra deliri, suicidi e persino fame e completatasi sulle privazioni del mare, fra incubi, altri deliri, evasioni nell'irreale, altri fiori da terra ancora febbrile sempre più neri, sempre più neri. “Ed eccomi qui, pensò, in questo crepuscolo, relativamente sicuro, con niente da perdere alle spalle, con la sensazione d'essere giunto a un momento cruciale della mia vita, con un ragazzo in cui l'esistenza fantastica ancora, con una donna emancipata d'un'altra generazione che conosce gli istinti e gli effetti deleteri della loro repressione...”. (*RG*, 152-153)

In *AA* Gregorio ripensa con rancore al suo paese, «che gli aveva denegato il pane nell'età cruciale» (*AA*, 64), lasciando intendere al lettore di aver avuto un'infanzia difficile, caratterizzata dalla povertà. In *VL*, invece, Sabèl ricorda la sua «infanzia selvaggia» (*VL*, 41); in un'altra occasione, parlando con l'ingegnere conosciuto sull'isola di Saint-Honorat pensa: «La sua infanzia... chissà che infanzia ha avuto!» (*VL*, 79). Proseguono i riferimenti negativi in *AM*, in cui Edoardo, ascoltando don Alberto rievocare la propria infanzia, si sente in dovere di dire che «il paese che l'aveva offeso, se l'aveva offeso, ormai non esisteva, era scomparso» (*AM*, 30). Infine, torna anche in *PN* l'immagine dell'"infanzia negata": alla domanda «Hai avuto un'infanzia felice?», Leonardo risponde: «A casa non avevamo niente. L'acqua si andava a prendere nel

pozzo» (PN, 26); più oltre, guardando a casa di Astra un quadro che rappresenta un ragazzo intento a caricarsi addosso delle reti da pesca, pensa:

Vedeva altri ragazzi, carichi di pigne, di sacchi di olive, di terribili damigiane nei vicoli di Argela. Altri occhi, che la fatica dilatava. «Se guardo laggiù, se guardo a quei tempi, lo spavento mi prende».

In fondo, il ragazzo con le reti era quasi allegro rispetto ai quadri che il ricordo gli portava. «Quei volti logori a quindici anni, scarpe rotte, caviglie nude». E quando andavano coi piedi nella brina? (PN, 81)

L'immagine dell'infanzia che emerge dai romanzi è indubbiamente mediata dalla considerazione che Biamonti aveva della sua stessa infanzia, su cui ebbe più volte occasione di esprimersi. «La mia giovinezza fu priva di tutto, di libri, di cultura, di scuola; fu angosciante, mutilata»,<sup>220</sup> scrisse in un breve testo biografico; mentre in un'intervista del 1996, alla domanda «Ha avuto un'infanzia e una giovinezza serene?», rispose: «Serena? Come si fa a dire serena l'infanzia, è un'età da abolire ed anche la giovinezza... “oisive jeunesse, / tout le temps servile, / par délicatesse / je perdais ma vie”». <sup>221</sup> Quest'ultima è una citazione di Rimbaud, tratta dalla poesia *Chanson de la plus haute Tour*,<sup>222</sup> una citazione che Biamonti fece anche altrove per alludere al carattere sempre umiliato dell'infanzia, all'impossibilità di considerare l'infanzia un'età serena.

L'umiliazione e l'offesa che l'infanzia subisce necessariamente da parte del mondo non escludono tuttavia, nell'ottica dello scrittore, l'evasione e il trasognamento, anzi li provocano in qualche modo per reazione:

La mia è stata un'infanzia di evasione, di trasognamento, scandita sugli elementi del paesaggio. In questa infanzia povera e umiliata – perché l'infanzia è sempre umiliata, come diceva Rimbaud – io trovavo una specie di mondo individuale, profondo, nella contemplazione del paesaggio, di certe vallette, di certi squarci di azzurro che si profilavano

---

<sup>220</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17).

<sup>221</sup> *Bia. int.* Improta (1996). La citazione si legge anche in *Bia. int.* Boni (1998: 93).

<sup>222</sup> A. Rimbaud, *Chanson de la plus haute Tour* [1872], in Id., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préfacé de R. Char, texte présenté, établi et annoté par L. Forestier, Gallimard, Paris 1984, 2<sup>e</sup> édition, p. 107.

sulle rocce; un'infanzia incantata (per reazione alla miseria e all'umiliazione) dagli elementi che si potevano raccogliere nei movimenti del cielo e delle nuvole, nel trascorrere delle ore.<sup>223</sup>

Questa tendenza al trasognamento, quale contrappunto all'umiliazione, si manifesta, seppure in modo sporadico, anche nei romanzi. Per esempio, così Sabèl rievoca in *VL* la sua infanzia: «La mia, ricordo: mia madre mi diceva: sei chiusa, che cosa fai in quell'angolo, che cosa rumini? E magari pensavo alla farfalla che avevo visto, nera, venulata di neve» (*VL*, 79). In *PN* Leonardo, prima di ricordare la povertà della sua infanzia, dice: «Certe sere sui crinali me ne andavo tra il viola e il viola, un passo mi separava da un'altra vita» (*PN*, 26).

Nonostante il carattere sognatore dell'infanzia si colleghi bene alla tendenza più generale dei personaggi biamontiani ad abbandonarsi al sogno<sup>224</sup> e anche, a livello poetico, al ruolo che lo stesso sogno gioca all'interno del processo artistico,<sup>225</sup> resta un fatto la scarsità di riferimenti a questa età e la mancanza quasi assoluta, come si è detto, di figure infantili.

Marco Ramella, psicanalista e cugino di Biamonti, ha affrontato in un saggio recente, seppure in una prospettiva piuttosto ampia, la tematica dell'infanzia: Biamonti, scrive lo studioso, «considerava l'infanzia un'invenzione dell'Ottocento nata insieme all'enfasi romantica per il sentimento e l'immaginazione».<sup>226</sup> In questo senso lo scrittore era cartesiano, poiché il “cogito ergo sum” riguardava solo l'età della ragione. L'infante, colui che non parla, non suscitava in lui alcun interesse. Ramella sostiene quindi che nella visione dello scrittore l'infanzia fosse assimilabile a una coincidenza tra uno stato mentale «di follia indistinta e di libertà senza volere» e uno stadio primordiale

---

<sup>223</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 21). Cfr. anche *Bia. int.* Viale (1995): «È stata un'infanzia di evasione, trasognata sugli elementi di questo paesaggio, ma non me ne rendevo conto all'epoca. Si sa che ogni infanzia è umiliata. E in quest'infanzia umiliata e povera ho trovato un mondo individuale profondo. Nella contemplazione del paesaggio, di certe vallette, di certi varchi azzurri tra le rocce, nei movimenti del cielo e delle nuvole, nel trascorrere del tempo. Ho avuto un'infanzia incantata per reazione alla miseria, all'umiliazione. Credo che sia una caratteristica comune – come sa bene chi sente che è l'infanzia il paradiso perduto – questa possibilità di trasognamento che si protrae, a volte, nell'adolescenza. Questo dono di inventare, attraverso elementi sparsi del paesaggio, un mondo sognato in contrapposizione a quello reale che, in genere, è un mondo triste e umiliato».

<sup>224</sup> Si veda qui *Seconda parte*, § 1.2..

<sup>225</sup> Si veda qui *Terza parte*, § 3.3..

<sup>226</sup> M. Ramella, *Francesco Biamonti e l'infanzia*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 89-96.

del mondo, «in cui non bisognava precipitare, sebbene conoscesse il senso di terrore che ne emanava e da cui nasceva forse la sua arte».<sup>227</sup> In conclusione, Biamonti stette lontano dall'infanzia «così come si tenta di stare lontani dalla follia e dal dolore della natura, quando non si hanno gli strumenti per parlarne».<sup>228</sup>

Le riflessioni di Ramella sono in parte condivisibili. Se il carattere “negato” e “umiliato” dell'infanzia colloca le esperienze dei bambini, al pari di quelle degli adulti, in un contesto doloroso e spesso tragico, ciò che manca al mondo infantile è, agli occhi di Biamonti, la possibilità di razionalizzare la situazione, di interrogarsi in modo lucido sulla propria condizione, il fatto di non avere ancora sviluppato in modo completo quello “statuto interrogativo e desiderativo” che contraddistingue l'esistenza umana. Le vicende dei bambini, siano essi personaggi della storia o figure memoriali, sono sempre viste, analizzate, giudicate da un occhio adulto. È proprio l'impossibilità da parte di Biamonti di calare il proprio punto di vista negli occhi dei bambini o, se si vuole, di appropriarsi del punto di vista dei bambini che minimizza di fatto il ruolo di questi ultimi all'interno della narrazione.

Tutto cambia, chiaramente, quando non si tratta più di bambini, ma di post-adolescenti, di ragazzi che hanno ormai raggiunto l'età della ragione e con cui è possibile dialogare. Per queste ragioni la rappresentazione del mondo giovanile assume una maggiore e sfaccettata complessità, che si costruisce intorno a due punti fondamentali, in stretta correlazione l'uno all'altro: da un lato Biamonti riconosce ed evidenzia nei giovani una disillusione e una disperazione che si manifestano spesso attraverso il fascino della morte; dall'altro lato fa dei giovani, in quanto “figli dei figli”, l'ultimo anello di un importante confronto generazionale.

Proprio una precoce e disperata disillusione sembra essere la cifra che caratterizza, benché con sfumature ed esiti differenti, la gioventù nei libri dell'autore ligure. Si pensi, per esempio, al caso emblematico di Daniele in *PN*, il figlio adottivo di Astra e di De Ferri (di cui quest'ultimo dice: «Ne ha combinate di tutti i colori. Ha tutti i vizi possibili e immaginabili» *PN*, 133) e in particolare a quella “lezione di realismo” che il ragazzo dà una sera a Corbières e Leonardo:

– Prostituta più, prostituta meno! – esclamò Daniele, toccando la spalla del suo compagno.

---

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

«Bella uscita! – pensò Leonardo. – Con quel volto angelico, dagli occhi sognanti». – Ce l’ha con le prostitute? – chiese. – Sarà mica un moralista di bassa lega?

– Non ce l’ho con loro, ma neanche con l’omicidio, droga e tutto il resto. Da dove crede che arrivino i soldi qui sulla vostra costa? Fermate il delitto e fermerete il mondo.

– Ebbene, che si fermi! – disse Leonardo.

Allora Corbières intervenne di nuovo:

– Tutto il Mediterraneo è un lago di lacrime –. E rivolto a Daniele: – Ma che lei proclami ai quattro venti la necessità del crimine, che si schieri da quella parte...

– A me non piacciono i vostri sdegni. Sapete anche voi come stanno le cose –. E aggiunse che arrivavano dai capi del narcotraffico i soldi per l’edilizia della Riviera.

Dopo quella lezione di realismo, i due giovani partirono. (*PN*, 132-133)

Come emerge da questo dialogo, la disillusione del giovane travalica in un cinismo e in un’indifferenza che provocano la reazione sdegnata di Corbières e di Leonardo. Certo, il protagonista sa che «Di ciò che si pensa da giovani resta poco» (*PN*, 142), ma si sente in dovere di intervenire e di mettere in guardia Daniele.

Biamonti era convinto che, se «le generazioni precedenti approdavano al sentimento del nulla solo dopo lunghissime ed amare esperienze di vita»,<sup>229</sup> le nuove vi arrivassero invece molto più velocemente. In *VL* lo si dice esplicitamente: «Lei sa che i giovani, oggi, perdono presto ogni speranza; non so perché. Un processo che per noi è stato più lento. È inspiegabile» (*VL*, 64). Si tratta di un’accelerazione della vita che per lo scrittore non è di per sé negativa, ma che si traduce troppo spesso in un «vitalismo cieco», in un «vitalismo indifferente a tutto»,<sup>230</sup> senza pietà, senza compassione, in cui ciò che vince è la morale del gregge senza che ci si ponga mai una questione di eticità individuale. Per queste ragioni Biamonti non aveva, come ammise, una visione molto tollerante nei confronti delle nuove generazioni, che avevano avuto tanto dalla vita, ma

---

<sup>229</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 1): «Le generazioni precedenti approdavano al sentimento del nulla solo dopo lunghissime ed amare esperienze di vita, oggi, invece, ci si arriva molto più velocemente. Non do, tuttavia, una valutazione negativa a questa accelerazione della vita, anche perché la vita comincia dall’altro lato della disperazione. Un artista, inoltre, non deve esprimere giudizi se non provvisori e può anche contraddirsi perché così è la vita. La frase alla quale faceva riferimento lei, non è né una condanna né un duro monito ma solo la constatazione di una realtà che è sotto gli occhi di tutti».

<sup>230</sup> *Bia. int.* Re (1998: 29): «I giovani danno per scontato che la vita è crudele e che bisogna sopravvivere in qualche modo, sono rassegnati alla loro condizione. Questo vitalismo cieco supera il delitto immemorabile che è la vita; hanno un vitalismo indifferente a tutto, non hanno pietà, non hanno compassione. Fra loro vince la morale del gregge, non si pongono mai una questione di eticità individuale».

che non sapevano apprezzarlo. In *PN* Leonardo dice senza troppi giri di parole: «Non se ne può più di questi giovani, se ne sente troppo parlare: giovani e droga, giovani e musica nuova, i giovani e i loro problemi» (*PN*, 88). Solo i giovani colpiti dalla sventura commuovevano lo scrittore.<sup>231</sup>

Daniele, con il suo cinismo, la sua disillusione, i suoi vizi, «la sua maschera d'abbandono» (*PN*, 165), è senza dubbio un ottimo rappresentante di quelle schiere di giovani devote alla morale del gregge e condizionate dalle mode, che qua e là vengono evocate nei vari romanzi, sempre con un certo sospetto, quasi rappresentassero un'insidia. Per esempio, in *AA* si legge:

Lo scosse un frastuono di motociclette e poco dopo entrarono dei tipi bizzarri. Volevano parere tremendi. Erano semirapati, con spilloni agli orecchi e petti nudi. Appartenevano alla nuova moda della brutalità. Si atteggiavano a creature infernali. Ma siccome non c'erano spettatori, con la stessa rapidità con la quale erano entrati se ne andarono. (*AA*, 24)

In *PN*, dopo essere entrato, un venerdì sera, in un bar pieno di giovani, Leonardo pensa: «Troppi giovani insieme apportavano un senso di disperazione. Chissà perché! Trionfo animalesco del numero. O forse per quell'aria tronfia e vuota, da usurpatori. Ma usurpatori di che? Avevano l'aria di volere un mondo che non valeva più la pena di essere conteso» (*PN*, 129); in *S*, invece, Lisa ed Edoardo vanno una sera sulla sommità del promontorio di Cap d'Antibes, dove si trova il faro, e incontrano un gruppo di giovani che si gettano sui sentieri della scarpata e si lanciano nel buio dei richiami: «Non sono tranquilla. / – Non mi sembravano aggressivi, – disse Edoardo. / Ma teneva d'occhio il sagrato e la radura che il faro spazzava» (*S*, 27).

La condizione dolorosa che caratterizza le nuove generazioni si esprime nei romanzi anche nel tentativo di trovare rifugio ed evasione nella droga. In *AA* i giovani sono innanzitutto i drogati, per lo più stranieri, che vagano lungo le terre del confine e si ritrovano a volte nel “bar dell'olandese” frequentato anche da Gregorio: «Nel locale il solito gruppo di giovani stranieri radunati intorno alla stufa» (*AA*, 13); un gruppo a cui il

---

<sup>231</sup> *Ibidem*: «Sono parziale in questo giudizio e forse ho verso i giovani un inconscio rancore perché hanno avuto tanto. Io non ho una visione tanto tollerante riguardo questi problemi generazionali e allora mi sfogo, mi diverto a dipingere così i giovani, non mi commuovono, tranne quelli colpiti dalla sventura».

protagonista pensa subito che anche Jean-Pierre potesse appartenere.<sup>232</sup> In un altro passo Biamonti li descrive «ammucchiati in un angolo e silenziosi. Macilenti e smarriti» (*AA*, 93), sottolineando la loro difficile condizione. «Drogarsi non vuol dir niente», dice Gregorio a Edoardo parlando di Jean-Pierre, «c'è chi nella droga si cerca... voglio dire, c'è chi si droga per cercarsi e chi per liberarsi di se stesso» (*AA*, 111-112).<sup>233</sup>

Il gruppo dei giovani drogati, con la loro «aria rapita e trasognata, lontana dalla violenza, dal mito della forza» (*RG*, 92)<sup>234</sup> si distingue da altri gruppi di giovani devoti alla “moda della brutalità” e attira anche per questa ragione la simpatia e la compassione dei protagonisti biamontiani. Il rapporto dei giovani con la droga è del resto uno dei *leitmotiv* del primo libro,<sup>235</sup> il quale risente dell'attualità della violenza autodistruttiva degli anni Settanta e Ottanta, come ebbe a dichiarare lo stesso autore nel 1983.<sup>236</sup>

Anche in *VL* troviamo alcuni drogati. Nell'incipit del quarto capitolo Albert consegna a Virgin una bustina di eroina, di «brina di dio»:<sup>237</sup>

---

<sup>232</sup> *AA*, 13: «Sembrò a Gregorio che Jean-Pierre avrebbe potuto appartenere a quella schiera: stessi occhi trasognati, stessa aria chimerica. Ma sperduto nella solitudine mentre questi sembravano affratellati da un sogno».

<sup>233</sup> Gregorio sa bene che la droga può essere una via per difendersi di fronte alla solitudine e all'angoscia dell'esistenza, proprio come avveniva, per esempio, in A. Malraux (*La condition humaine*, dossier et notes réalisés par S. Doudet, lecture d'image par A. Verlet, Gallimard, Paris 2007) per il personaggio del vecchio Gisors. Come ha scritto V. Dao (*André Malraux ou La quête de la fraternité*, Droz, Genève 1991, p. 108): «Grâce à la drogue, il est entraîné doucement dans un monde aux contours confus, dans lequel toutes choses se mêlent dans une “bienveillante indifférence” (C.H., 71), un monde empreint de sérénité et qui lui est à la longue devenu familier. C'est un “univers délivré” (C.H., 72) qui, tel un fidèle compagnon, lui est devenu fraternel, en ce sens que le réconfort que le vieil homme cherchait en vain auprès d'une présence humaine, il a pu le trouver en se diluant dans le paisible espace ouaté offert par l'opium, dans / “un monde plus vrai que l'autre parce que plus constant, plus semblable à lui-même; sûr comme une amitié, toujours indulgent et toujours retrouvé” C.H., 71».

<sup>234</sup> *RG*, 92: «Nel bar non trovò che un gruppo di “beats” o “hippies” – Gregorio non sapeva distinguerli – coi corti mantelli, i capelli fluenti, le barbe alla nazarena, e un'aria rapita e trasognata, lontana dalla violenza, dal mito della forza, dal riposo di massa in quegli istinti. A due d'essi (una coppia?) una benda scura cingeva la fronte e la testa. Era un gruppo silenzioso, ma come unificato da un coro; sembrava formare un poliedrico e dolce organismo, una policéfala medusa».

<sup>235</sup> Riferimenti a questo tema si leggono in *AA*, 14, 18, 36, 59, 83, 105 e 112.

<sup>236</sup> *Bia. int.* Troiano (1983): «*Che importanza ha nel suo libro l'interesse per la droga?* È un problema molto complesso. Io ho cercato per quanto mi è stato possibile, di mettere a confronto due grosse violenze. Da una parte la violenza aggressiva degli anni '40, dall'altra ho testimoniato questa grande violenza autodistruttiva degli anni '80. Vorrei però aggiungere che con questo io non ho avuto la pretesa di spiegare qualcosa, anche perché ciò che noi vediamo nella nostra vita è sempre inspiegabile, il mio obiettivo era solo quello di donare qualcosa da vedere».

<sup>237</sup> *VL*, 21: «– Dovremmo smetterla con questa “brina di dio”. Sei così bella, così sprecata. Non volevo dirtelo: per te in prigione ho sentito solo rimorso».



Albert accompagnò la donna nell'orto, trasse dal muro a secco, dietro il limone assiderato, una minuscola bustina. Gliela diede. Lei la nascose in seno.

– Sii prudente, Virgin, non rovinarti.

– È a me che lo dici?

– Io sono più forte, io so difendermi. E la mia non è un'evasione, ma una ricerca... Sono pedante? (*VL*, 21)

Poco oltre, il padre di Virgin pensa, mentre guarda la figlia: «Salvati, – salvati, ti prego! Trova qualcosa, cambia vita» (*VL*, 22-23). Si può ancora ricordare che, sempre in *VL*, Edvige, la compagna di Sabèl sull'isola di Saint-Honorat, ha un «fratello che si droga».<sup>238</sup> I riferimenti continuano anche nei romanzi successivi. Per esempio, in *PN* si legge: «Passò tra un gruppo di sonnambuli, in un paradiso creato dai farmaci, e andò a pagare» (*PN*, 136).

Attraverso la dedizione alla droga si esprime la tentazione di morte, la pulsione alla sparizione che contraddistingue, secondo Biamonti, la giovinezza. Come scrisse Olga Villa, dopo aver intervistato lo scrittore nel 1996: «Biamonti sostiene, infatti, che a vent'anni le tentazioni più forti siano quella del suicidio, dello sparire o del morire per qualche cosa, poiché in gioventù si è ammalati di romanticismo e si vagheggiano dei valori assoluti, mentre con l'età adulta si impara a relativizzare».<sup>239</sup>

Non è un caso se in *AA* i giovani drogati sono probabilmente i responsabili delle scritte, «frasi minacciose», «insulti alla ragione» (*AA*, 70), che compaiono «sulle pareti dei palazzoni, nei tunnel e persino sui muraglioni» (*AA*, 70), e su cui Gregorio ed Edoardo si fermano a riflettere:

E Gregorio si informò ancora di quelle scritte. Erano proprio tutte inneggianti alla sparizione? Se tutte inneggiavano a quel modo, allora quei signori pittori si fingevano per scherno amanti del buio e della morte. Ne era quasi sicuro. Sparire, tentazione che si era

---

<sup>238</sup> *VL*, 59: «– Io neppure... Mi aspetta un fratello che si droga e una madre che urla. E tu... cosa ti aspetta? / – Non so, volevo tagliare i ponti. Visto da qui, quel mondo mi angustia. Però non c'è nessuno che urla. Vi sono altri pericoli».

<sup>239</sup> *Bia. int.* Villa (1996: 154). Subito prima si legge anche: «Biamonti sostiene di aver vissuto una gioventù come “una condizione disperatissima, un'età di grandi dolori e grandi inquietudini” durante la quale si vorrebbe l'assoluto e non si ha che il relativo, si vorrebbe l'eternità, ma si è nel temporale, ed ama, a questo proposito, citare il poeta Paul Nizan, il quale scriveva: “Avevamo vent'anni e non permetteremo a nessuno di dire che eravamo felici”».

sempre accompagnata alla vita e sempre accarezzata da qualche giovane disperato, era un processo solitario. [...] Un suicidio di gruppo attingeva a un'animalità oscura. Quei giovani, dal leggero fardello, si portavano per gioco sulla riva fatale. (*AA*, 69-70)

Parlando con Gregorio, che lo interroga su Jean-Pierre per scoprire qualcosa di più intorno alla sua morte, un giovane drogato spiega in poche parole cosa sia quella «fiebre efimera» di cui soffrono tutti loro: «E continuò dicendo che prendeva a tutti in quei momenti il desiderio di partire, “pero él miraba demasiado a la muerte”. Sarebbe bastato resistere un poco, lasciar passare gli effetti più potenti, gli influssi più forti. – Es una fiebre efimera...» (*AA*, 94).

Il vitalismo cieco, la disillusione, la disperazione e la tentazione della morte si ritrovano proprio nella rappresentazione di Jean-Pierre, il personaggio giovanile intorno a cui Biamonti si prodigò maggiormente e su cui occorre dunque soffermarsi. Lo sforzo dello scrittore nel tratteggiare un personaggio che avrebbe dovuto essere davvero il rappresentante della generazione dei “figli dei figli” con cui bisognava confrontarsi emerge in modo chiaro in *RG* più che in *AA*, che taglierà poi tutta la parte in vita del ragazzo, aprendosi con la sua morte. In *RG* Jean-Pierre compare fin dalle prime pagine. Biamonti lo presenta mettendo subito in evidenza la sua singolarità, il suo carattere solitario, la sua estraneità al gruppo dei *beats*, di cui condivide in ogni caso la dedizione alla droga:

Nel bar i “beats” non avevano fatto ritorno. C’era solo un giovane, coi capelli lunghi, castano chiari. Un disperso di quella schiera? No, non vi apparteneva: altre fogge, altra espressione; non un pendaglio né un bracciale; un pullover di cachemire in luogo del mantello di san Rocco; i suoi capelli pur lunghi non oltrepassavano il collo e la sciarpa a mo’ di stola; e soprattutto aveva il sorriso perduto, marmoreo del solitario. Si sprigionava una fredda tensione dai suoi occhi chiari, dalla sua fronte e dalle tempie marcate. (*RG*, 93)

È proprio Jean-Pierre che, in questa scena, si avvicina per primo a Gregorio e inizia a parlargli. Il dialogo con il protagonista e poi con Martine, la madre di Jean-Pierre, rivela subito un ragazzo in qualche modo esuberante, vitale appunto, «che si compiaceva di darsi in spettacolo», «commediante e tuttavia simpatico per un che di sofferto pur nello scherzo» (*RG*, 97), rancoroso però nei confronti della madre.

Quest'ultima teme per le sorti del figlio e, poche pagine dopo, svelatagli la sua vita dissennata, fatta di droga e di notti bianche, chiede a Gregorio di rimmetterlo in qualche maniera sulla buona strada. Jean-Pierre diventa così uno dei protagonisti del libro, la cui storia è scandita dagli incontri tra il ragazzo e Gregorio. Quest'ultimo, oltre a dargli dei soldi per comprare la droga, accompagna il giovane, in un'occasione, a una festa notturna sul confine, passando con lui l'intera nottata. La morte di Jean-Pierre si colloca così solo verso la fine del romanzo, quando ormai il lettore ha avuto modo di conoscere bene questo personaggio.

Lo sforzo profuso da Biamonti nella costruzione della figura di Jean-Pierre è finalizzato in *RG*, come emerge dai dialoghi con Gregorio, non tanto, o non solo, alla rappresentazione del mondo giovanile, ma piuttosto alla volontà di dare voce a un confronto generazionale attraverso cui sia possibile interrogarsi sul senso traumatico e tragico della storia novecentesca, e sul rapporto degli uomini con essa. Se Biamonti riconosce il disagio dei giovani e la loro sofferenza, non può al contempo che constatare la differenza tra i loro mali e quelli vissuti dalla sua generazione (la generazione dei protagonisti), che si è trovata da giovane di fronte alla Seconda Guerra Mondiale. Ascoltando parlare Jean-Pierre della sua «insonnia chimerica», Gregorio non si trattiene ed esclama: «Ma che dice! Per quanti sforzi facciate non conoscerete mai il nostro inferno. I vostri errori in confronto a quelli a cui noi fummo costretti sembreranno sempre dei sogni» (*RG*, 107). Gregorio appartiene a una «disgraziata generazione senza scelta» (*RG*, 107), per cui si colpevolizza, tanto che il male venuto in seguito gli sembra nulla a confronto. Per questa ragione le storie «di violenza a fini ideologici e di delinquenza comune» che Jean-Pierre gli racconta su altri giovani suoi coetanei suscitano in lui un moto di ripulsa: rispetto a un tempo i giovani di oggi sono liberi, eppure spesso «sentono la libertà come una croce» (*AA*, 70-71), si dirà in *AA*, e si volgono volontariamente verso la violenza, il crimine, l'inumano.

Osservandoli nel bar dell'olandese, nella loro «aria selvaggia e povera, d'adolescenti vinti» (*RG*, 200), Gregorio pensa: «Non erano certo peggio di lui alla loro età, ma coi tempi che correvano, senza fame e aperti alle idee del mondo, avrebbero dovuto essere meglio» (*RG*, 200). Vi è in Gregorio nel corso di tutto il romanzo un costante tentativo di comprendere il mondo giovanile, la chiara consapevolezza di attuare un confronto con la sua generazione e con quella precedente:

Ma poi erano venute generazioni grigie, larvali, incomprensibili; barbariche come le generazioni che avevano chiesto ed ottenuto le ultime due grandi guerre... Ma egli capì che forse stava esagerando: erano generazioni piuttosto innocue, indenni dalle colpe di quelle a cui le stava confrontando, erano portatrici di un rifiuto ma prive di fanatismi assertivi, non avevano nulla a che vedere col fascismo o il nazismo, il male lo facevano solo a se stesse. (RG, 200-201)

Come ha scritto Simona Morando: «I giovani [...] non hanno che i paradisi artificiali: stati di incoscienza collettiva e individuale in cui esiliarsi per non recare alcun male al prossimo, scelta di pace funebre e delirante e dunque antitetica a quella dei padri».<sup>240</sup>

Un altro passo fondamentale è il dialogo che segue la festa a cui Jean-Pierre conduce Gregorio. Il ragazzo domanda al marinaio il motivo del suo sbarco e davanti alla sua risposta evasiva dice senza mezzi termini: «Se anche lo sapessi non me lo diresti: un fossato divide una generazione dall'altra» (RG, 171). È un'affermazione che lo stesso Gregorio condivide e a cui infatti è rinfacciata il giorno prima di morire da Jean-Pierre: «Avremmo potuto essere amici. Io ho cercato d'essere gentile, ma tu sei murato nella diffidenza con la scusa che sei d'un'altra generazione» (RG, 200).

Biamonti conosceva la distanza che separa una generazione dall'altra e, anche sulla base di alcune letture freudiane, la proiettava nell'immagine emblematica del conflitto padre-figlio:

Fra le generazioni c'è sempre un conflitto, un'assenza di comunicazione. Freud ha ragione, per sentirsi vivo il giovane deve relegare il padre nel mondo della morte, deve distruggere il mondo morale del padre, il quale lo ripaga della stessa moneta, è inevitabile. Anche se Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* dicono che l'odio primo nasce nel padre che detesta il figlio perché sa che prima o dopo lo spodesterà e il figlio, per reazione lo ripaga della stessa moneta.

Il confronto fra le generazioni è tragico.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in RG (16).

<sup>241</sup> *Bia. int.* Re (1998: 30). Il testo prosegue in questo modo: «Qualsiasi giovane di vent'anni considera suo padre un cretino, un fallito che non ha capito niente, se è intelligente lo contrasta, se è stupido imita il genitore. Freud dice che la paternità è un desiderio di immortalità inevitabilmente

Non è quindi un caso che Biamonti si sentisse più in sintonia con la generazione di suo nonno: «quando mi trovo davanti a una situazione umana inestricabile», disse in un'intervista, «non faccio ricorso a ciò che avrebbe pensato mio padre, ma a ciò che avrebbe pensato mio nonno».<sup>242</sup> Saltava così il complesso edipico e la polemica generazionale, il confronto con la generazione di suo padre, che reputava preda di tutte le malattie del Novecento. Al contrario, suo nonno «aveva ancora quell'idea umana, tolstoiana della vita, che era legata a un'altra cultura: quella dell'Ottocento. Che per lui era una non-cultura».<sup>243</sup>

Se Jean-Pierre rappresenta la generazione dei “figli dei figli” e Gregorio quella dei figli, il confronto generazionale riguarda, come emerge anche da quest'ultima dichiarazione dell'autore, la generazione dei padri, impersonata nei romanzi dalla figura del vecchio Edoardo. Sempre Simona Morando ha pubblicato un frammento di una lettera autografa che dimostra, nel passo finale, la volontà biamontiana di confrontare tra loro tre generazioni:

Le pagine che ho ora manoscritte sono di tranquilla narrazione, mi pare di non dover più fare sforzi per non lasciarmi sfuggire il significato del libro, faranno risaltare un poco di più la messa a confronto di tre generazioni.<sup>244</sup>

Avvocato che non ha mai esercitato, ma che si è ritirato in campagna fin dal «sorgere della tirannide mostruosa» (RG, 88), Edoardo è certamente l'interlocutore privilegiato di Gregorio, con cui questi si confronta sul senso della storia e sulla presenza del male nel mondo. Fin dal loro primo incontro Gregorio chiede aiuto a Edoardo per tentare di «discernere insieme qualcosa» (RG, 89). In un'altra occasione, parlando dell'avvento dei totalitarismi precedente la Seconda Guerra Mondiale, l'anziano signore dice: «E così ci furono parecchie generazioni senza avvenire. Ma, chissà, forse il male è senza origine e senza fine. Lei pensa di no?», ed Edoardo risponde: «Spero di no. Io sono stato tagliato fuori senza mia colpa dagli sviluppi dell'esistenza» (RG, 139).

---

frustrato perché se il figlio è intelligente vuole distruggere il mondo morale del padre, se è stupido lo imita, ma allora in questo caso non vale la pena di averlo messo al mondo».

<sup>242</sup> *Bia. int.* Vaccari (1994).

<sup>243</sup> *Ibidem.*

<sup>244</sup> Cit. da S. Morando, *Il primo volo dell'angelo...*, cit., p. 14.

I figli colpevolizzano innanzitutto i padri, rimproverano loro tanto un'“infanzia umiliata” quanto «la storia di guerre decise pur nella consapevolezza della condanna a morte che infliggevano ai fratelli senza alcun senso di pietà, oppure la loro negligenza, inettitudine, il non aver contrastato la ferocia».<sup>245</sup> Emblematiche sono le parole di Gregorio pronunciate in un bar di Nizza, mentre parla con un medico francese:

– Un padre fraterno, immagino. Lei ha la mia età o è più giovane di me: non credo che stia preparando guerre e morte.

– Le pare un compito da padri?

Da noi lo è stato: hanno mandato i figli a morire in guerra, almeno tre volte. Avevano generato un eccesso di forza-lavoro e hanno creduto bene di sbarazzarsene... (RG, 215-216)

Al contempo, i figli colpevolizzano sé stessi. Si colpevolizzano per non essere stati in grado di «trovare un modo alternativo di rapportarsi alla storia»,<sup>246</sup> di riscattare la propria condizione, di scoprire una nuova verità che li guidasse nella vita. Ciononostante, le colpe di cui si accusano i figli sembrano derivare direttamente da quelle dei padri. La generazione «disgraziata»<sup>247</sup> a cui appartiene Gregorio non può che farsi carico delle scelte scellerate compiute dai padri. In questo senso il passaggio generazionale non è affatto liberatorio. Tanto Edoardo quanto Gregorio credono, infatti, che le colpe dei padri ricadano sui figli: «Lei pensa che le colpe dei padri ricadano sui figli? / – Purtroppo. / Già non cadono certo sulla luna...» (RG, 142).

Nel passaggio da *RG* a *AA* Biamonti rivoluziona l'impianto del romanzo e di fatto rinuncia alla rappresentazione esplicita del confronto generazionale, attraverso un radicale ridimensionamento delle figure di Jean-Pierre e di Edoardo. Il primo, come è stato già detto, non compare più in vita nel romanzo, che si apre con la sua morte. Cadono così tutti i dialoghi tra il ragazzo e il protagonista, di cui nulla in *AA* ci lascia sospettare che avesse frequentato e conosciuto bene Jean-Pierre. Resta invece il personaggio di Edoardo, ma profondamente modificato. L'Edoardo di *AA* non è più l'avvocato acculturato che si è ritirato in campagna per protesta di fronte al degenerare del fascismo e che dibatte con Gregorio, facendo rimandi filosofici e imprestandogli il

---

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *RG*, 146: «Fino a ventidue, ventitré anni almeno io ho vissuto nell'oscurità e nell'errore. Una generazione nasce disgraziata, un'altra fortunata. Malheur e bonheur si sono...».

libro di D'Aubigné; appare sì, nelle poche parti a lui dedicate, come un anziano saggio, traumatizzato dall'esperienza della guerra e ancora attento a quanto avviene intorno a lui, ma perde inevitabilmente il suo statuto filosofico. I dialoghi con Gregorio, quando non cadono, sono modificati in profondità: tutte le parti relative al confronto padri e figli sono tagliate. Si consideri, per esempio, che se in *RG* la parola *generazione* compare 12 volte, in *AA* la troviamo una sola volta e in un contesto non significativo nella prospettiva qui trattata.<sup>248</sup>

Benché rimanga chiara la visione tragica della storia novecentesca che sottende al conflitto generazione, anche nei romanzi successivi Biamonti non affronterà più in modo così esplicito l'argomento come in *RG*.

In *VL* si trova il rapporto difficile tra Virgin e suo padre, in *PN* quello tra Daniele e i suoi genitori adottivi, ma tutto sembra svolgersi all'interno di una prospettiva più individualizzata e lo stesso spazio narrativo dedicato a questi rapporti è contenuto. In *PN* Leonardo sembra avere una posizione, almeno a tratti, più tollerante nei confronti dei giovani, attenta a non cadere in generalizzazioni utili soltanto a scavare degli abissi insormontabili:

– Lo si capiva dalla musica, – disse Veronique. Poi, rivolta a Leonardo: – Dei giovani che ne pensi?

Leonardo disse che non pensava niente, che bisognava valutarli uno a uno.

– A me sembra che non sappiano né riflettere né pensare.

– D'accordo, Veronique. Ma è meglio non creare abissi. Si comincia con le generazioni e si finisce con le razze. Non sono certo io il più adatto a parlarne. Mi sento più vicino a quelli che hanno consumato la vita su queste terrazze. (*PN*, 88)

Va però segnalato che Biamonti non rinunciò mai definitivamente ad affrontare i rapporti tra generazioni, dato che in molte interviste successive alla pubblicazione di *PN*, parlando di *S*, espresse la volontà di volersi confrontare «con personaggi appartenenti a varie generazioni, facendo incrociare i loro destini».<sup>249</sup> Biamonti sapeva

---

<sup>248</sup> *AA*, 43: «La casa, che fuori si scrostava, dentro era ben tenuta: tovaglia damascata, orologio a pendolo, credenza dalla vernice screpolata. Un rifugio costruito da varie generazioni. Edoardo preparò il caffè».

<sup>249</sup> *Bia. int.* Viale (1998a); cfr. anche *Bia. int.* Canevelli (1998: 91): «Ho in mente un romanzo con più voci, con personaggi che appartengono a generazioni diverse e ognuno sulle stesse cose esprima il

di avere scritto «in genere romanzi con il punto di vista di un solo personaggio»<sup>250</sup> e sentiva dunque la necessità di uno sguardo plurale.<sup>251</sup>

Quest'ultima affermazione invita a ritornare sul tentativo del confronto generazionale di *RG* e sul suo successivo abbandono. Se si guarda con attenzione, si può notare che i tre personaggi, Jean-Pierre, Gregorio e Edoardo, non sono in fondo così diversi, ma appaiono al contrario tutte proiezioni dell'autore. Vari sono gli indizi testuali che avvallano tale interpretazione. Per esempio, Jean-Pierre appare fin da subito con il suo «sorriso perduto, marmoreo del solitario» (*RG*, 93). La sua estraneità rispetto ai suoi coetanei non può che ricordare quelle dello stesso Gregorio e di Edoardo; al contempo, la sua disperazione e il suo desiderio di morte, che si traducono in suicidio probabilmente a causa della consapevolezza della malattia, rimandano facilmente all'immagine già citata che Biamonti stesso aveva della propria disperata giovinezza.

Se si considera poi il protagonista e il suo rapporto con Edoardo, è chiaro come, nonostante la diversa generazione (padri e figli), non vi sia opposizione nelle loro posizioni, ma anzi condivisione di un orizzonte comune. Gregorio sa, non a caso, che Edoardo è l'esempio di ciò che lui stesso sarà destinato a diventare:

Edoardo, l'uomo che abitava là tra Avrigue e il suo uliveto, deformato dalla visione di una realtà disgregata, preda della cenere che si levava dal tempo, era l'esempio più dignitoso di ciò che lui, se non avesse reagito alle sue manie, alle sue tare, al suo "desvivir", sarebbe stato destinato a divenire. (*RG*, 175)

---

proprio punto di vista, porti la sua parte di esperienza»; *Bia. int.* Masino (1998): «A un romanzo con parecchi punti di vista; di un giovane che vive in una cieca nebbia, di un anziano che contempla le rovine del mondo»; *Bia. int.* Pedullà (1998): «Un romanzo che attraverso i personaggi descriva concretamente il male del nostro tempo, gli influssi e i disagi della nostra storia con due punti di vista, uno più "giovane" e uno più "vecchio": così posso rinnovare la mia visione del mondo...»; *Bia. int.* Viale (1999b): «Lavoro sui personaggi, varie generazioni di personaggi. Anche più giovani, che sono obbligati ad agire in un mondo dove sono stati gettati a vivere senza loro colpa»; *Bia. int.* Viale (1998c): «Vorrei fare un grande libro con molte generazioni a confronto, in modo da dare una visione poliedrica del mondo. Sto pensando a un personaggio che vive in una cieca nebbia, come vivono oggi i giovani e a un altro personaggio che contempla le rovine del mondo. Uno che sa il passato e uno che non sa niente»; *Bia. int.* Zoccoli (1998): «E poi vorrei dare più punti di vista sulle stesse cose. Magari facendo parlare un trentenne»; *Bia. int.* Elkann (1999): «I sensi di colpa e i confronti con le generazioni precedenti. I padri che schiacciano i figli»; e *Bia. int.* Quattrini (2001): «Parla delle differenze fra le generazioni [...]».

<sup>250</sup> *Bia. int.* Masino (1998): «Ho scritto in genere romanzi con il punto di vista di un solo personaggio e mi sono accorto che dopo cinquanta pagine la visione del mondo si stanca».

<sup>251</sup> Per la polifonia nei romanzi, si veda qui la *Terza parte*, § 2.3., p. 549.



Biamonti dovette rendersi conto di aver replicato lo stesso punto di vista, ossia il suo, attraverso tre figure, diverse per età ed esperienze. Un scelta che si rivelò tutto a un tratto inutile e controproducente, dal momento che andava a inficiare la dialettica conflittuale del confronto generazionale. È dunque questa una delle ragioni, anche se non la sola, che spinse lo scrittore a riassorbire in *AA* i personaggi di Jean-Pierre e di Edoardo.

Un'altra ragione, tralasciando qui il discorso stilistico e poetico, è da rintracciare nel rapporto con la storia. Come si è avuto modo di vedere, la rappresentazione del difficile dialogo tra le generazioni fa perno in *RG* sugli eventi brutali che hanno sconvolto l'Europa nella prima metà del secolo. Se tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando Biamonti ideò verosimilmente *RG*, le contingenze della guerra erano ancora sentite con urgenza, la situazione dovette cambiare negli anni successivi. A tutto questo non saranno estranee anche le morti di alcuni dei protagonisti di quella generazione, a partire dai genitori dell'autore.

Pur restando fedele alla visione tragica della storia, che era almeno in gran parte scaturita proprio da quegli eventi, e a un'avversione nei confronti delle ideologie, lo scrittore, che nel frattempo era invecchiato, dovette sentire l'esigenza di una riflessione sulle nuove tragedie della contemporaneità; cosa che fece, in maniera sempre più esplicita, a partire da *VL*.



## 2.2. SOTTO IL MANTO DELLA MALINCONIA

Il discorso sul confronto-scontro generazionale non si lega solo alla visione tragica e irrimediabile della storia novecentesca, ma anche alla condizione dell'uomo che Biamonti si sforza di rappresentare. Nell'impossibilità da parte dei personaggi di liberarsi del peso di ciò che si lasciano alle spalle, nel loro continuo rifluire tra presente e passato, nel dibattersi tra la volontà di uno sguardo in avanti e il rimorso o la malinconia per ciò che si è perso, si intravede come al male storico subentri o si sovrapponga un male più profondamente esistenziale, che caratterizza tutti i protagonisti.<sup>252</sup>

A spiegare tale condizione di malessere e di inquietudine non basta quanto già anticipato sullo statuto interrogativo e sulla continua progettazione tipica della realtà umana, ma occorre affrontare, in modo complementare, il difficile rapporto dei personaggi con il tempo, in particolare all'interno della dialettica presente-passato. In un'intervista del 1994, Biamonti disse, spiegando il titolo del terzo romanzo, *Attesa sul mare*: «E l'attesa è sempre così; attesa di qualcosa che non avviene mai, perché l'uomo è progettazione, attesa, oblio, ricordo. La vicenda psichica dell'uomo è tutta lì. Cosa c'è d'altro nel fondamentale umano?». <sup>253</sup> Oltre alla progettazione, all'attesa, al continuo proiettarsi oltre la propria condizione, la vicenda umana si gioca quindi anche attraverso l'oblio e la memoria.<sup>254</sup>

In termini filosofici, la centralità del tema nell'indagine biamontiana è offerta da alcune pagine dei testi preparatori (TP2) di *RG*, in cui il vecchio Edoardo, parla con il professor Guillerm e con il protagonista (l'«accompagnatore» nel testo) della concezione del tempo:

---

<sup>252</sup> Del resto, come ha scritto V. Coletti, *Introduzione*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, pp. 15: «Il male, il dolore in Biamonti non sono solo il retaggio secolare della fatica della terra, della miseria degli uomini, ma la cifra ontologica dell'esistenza e il segno ineludibile del secolo che, per fronteggiarlo, ha potuto solo elaborare un pensiero negativo, costruire sul nulla».

<sup>253</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32).

<sup>254</sup> Cfr. *ivi*, p. 33: «Nell'attesa spesso si crea un vuoto che si riempie dei ricordi del passato. Ma è così nel procedimento della coscienza umana; o si getta su un progetto, ciecamente, o sulla contemplazione. Oppure, quando cesano entrambe, sopravviene un riflusso del passato nell'animo umano. Dico così forse per la mia età o per gli studi che ho fatto... La materialità umana si riempie di memoria, pur se questo non vuol dire che si debba vivere con la nostalgia del passato: bisogna accettare questa condizione di crocifissione tra futuro e passato; trascinarsi dietro le proprie radici e guardare ciò che avviene di nuovo».

– Il mio amico professor Guillerm insiste nel sostenere che il tempo ha tre estasi – disse Seitre, rivolgendosi al suo accompagnatore ignaro delle precedenti discussioni e quindi abbastanza sbalordito –: passato, presente, futuro. Io invece dico che quella sul futuro è una falsa estasi o addirittura non è perché il tempo può soltanto temporalizzarsi. Il tempo può essere stato futuro solo nel passato. Nel passato esiste un passato futuro... dentro il passato un tempo stato futuro rispetto a un punto del passato. Questo è tutto ciò che posso concedere...

– Lei non mi convincerà mai, – rispose il professore, visibilmente imbarazzato. – Io mi prefiguro in una sorta d'estasi, in un sogno larvale proprio solo ciò che farò. Il suo passato, per cui lei si esalta, è una cosa che fa pena.

– Non mi esalto. Dico che il futuro va concepito come appartenente al passato e che lei fa un colpevole sforzo per non guardare le rovine della vita.

– Come osa parlare della vita il celebratore di un tempo che apporta rovine e che con le rovine fa coincidere il suo essere profondo!

– Vede dove sbaglia, mio caro professore... Il tempo non è: il tempo si temporalizza.

– Fra l'esistenza e l'eterno v'è una terra di nessuno dove la vita prende le sue forme e il tempo è rivelatore.

Il vecchio Seitre non parve imbarazzato, anche se rifletté a lungo prima di rispondere, mentre il professore guardava un giovane appena entrato, dalla fronte scarna e dagli occhi così chiari da parere freddi:

– Rivela e distrugge, anzi rivela ciò che distrugge. – Poi disse adagio: – È l'essere e anche il non essere. È l'essere che si temporalizza per non essere. (RG, 265-266)

Si tratta di un dialogo manifestamente filosofico, come dimostra innanzitutto l'uso di un vocabolario tecnico preciso: *estasi*, *temporalizzarsi*, *essere*, *non essere*. La discussione tra i due interlocutori ruota intorno a due punti fondamentali: la definizione delle tre estasi temporali, in particolare del passato, privilegiato da Edoardo, e del futuro, privilegiato dal professor Guillerm, e il modo in cui queste si legano tra loro e alla realtà umana, definendo cosa sia o non sia il tempo.

Per riuscire a cogliere le idee qui esposte si in maniera filosofica, ma anche nel concreto della rappresentazione, occorre rifarsi nuovamente al libro da cui Biamonti le trasse a piene mani, ossia a *L'être et le néant* di Sartre. Il filosofo francese dedica proprio il secondo capitolo della seconda parte della sua opera alla temporalità,

sviluppando il discorso in rapporto alle concezioni di Bergson e di Heidegger, e sulla base dei concetti cardine della sua filosofia di *en-soi* e di *pour-soi*.

Sartre imposta la propria riflessione partendo dalla descrizione e dalla definizione delle tre dimensioni temporali, delle estasi, proprio come fa Biamonti nel dialogo citato. «Le passé se donne, – dice Sartre, – comme du pour-soi *devenu* en-soi». <sup>255</sup> In effetti, è solo al passato, ormai immodificabile e non più soggetto al cambiamento, che l'uomo è ciò che è, benché questa pienezza d'essere sia ormai alle sue spalle; il passato diventa così la struttura ontologica «qui m'oblige à être ce que je suis *par-derrrière*». <sup>256</sup> Per Sartre il passato non esiste mai indipendentemente nel suo essere passato, ma è sempre passato del presente. Detto in altri termini, solo l'essere in cui, come si è già visto, il proprio essere è costantemente in questione, ossia l'uomo, può avere un passato. Di conseguenza, «l'être présent est donc fondement de son propre passé». <sup>257</sup>

Se il passato è *en-soi*, il presente è *pour-soi*; o meglio è presenza del *pour-soi* all'*en-soi*. Siccome la negazione è la struttura di base dell'intenzionalità e dell'ipseità, del *pour-soi* dunque, Sartre dimostra che il presente non è mai, ma sfugge continuamente all'essere, negandolo: «Le pour-soi est présent à l'être sous forme de fuite; le présent est une fuite perpétuelle en face de l'être». <sup>258</sup> Si tratta di una fuga dall'essere che è (il passato) verso l'essere che sarà (il futuro). <sup>259</sup>

In quanto progettazione, in quanto presenza a sé stessa, la realtà umana è sempre definita da un rapporto con il futuro. Il futuro è il possibile, è l'apparizione a distanza di ciò che sono, è ciò che mi manca, «est ce que j'ai à être en tant que je peux ne pas l'être». <sup>260</sup> Il futuro si rivela dunque al *pour-soi* come ciò che il *pour-soi* non è ancora. Ora, poiché la proiezione verso il futuro è tesa a raggiungere e a far sì che l'io si possa fondere con ciò che gli manca, il progetto verso il futuro è, dice Sartre, un progetto

---

<sup>255</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, p. 154.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 159: «Il est fuite hors de l'être coprésent et de l'être qu'il était vers l'être qu'il sera. En tant que présent il n'est pas ce qu'il est (passé) et il est ce qu'il n'est pas (futur)».

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 161.

verso l'*en-soi*.<sup>261</sup> Si tratta però di un raggiungimento puramente ideale: il futuro non si lascia infatti mai raggiungere, ma scivola nel passato e il *pour-soi* si riscopre continuamente come mancanza di un nuovo futuro.

Si arriva qui a uno dei due punti affrontati da Biamonti nel dialogo di *RG*. Edoardo dice: «Il tempo può essere stato futuro solo nel passato. Nel passato esiste un passato futuro... dentro il passato un tempo stato futuro rispetto a un punto del passato» (*RG*, 265). Biamonti riformula qui le parole di Sartre, laddove il filosofo spiega:

De ce fait il [le pour-soi] ne sera jamais *devenu*, au présent, ce qu'il avait à être, au futur. Le futur tout entier du pour-soi présent tombe au passé comme futur avec ce pour-soi lui-même. Il sera futur passé d'un certain pour-soi ou futur antérieur.<sup>262</sup>

Sartre conclude quindi il suo discorso su questo punto, ricordando che il futuro costituisce il senso del *pour-soi* presente, come progetto della sua possibilità, ma che non predetermina in alcun modo il *pour-soi* futuro. «En un mot, – dice Sartre, – je suis mon futur dans la perspective constante de la possibilité de ne l'être pas».<sup>263</sup>

Da questo discorso, si comincia anche a illuminare la posizione, in *RG*, del professor Guillerme, che, a differenza di Edoardo, attribuisce un carattere fondamentale e rivelatore al futuro. Seppure in poche frasi, Biamonti sembra voler attribuire a questo personaggio una visione più heideggeriana del tempo,<sup>264</sup> almeno nel modo in cui questa posizione è presa in considerazione da Sartre in *L'être et le néant*. Nella seconda parte del capitolo in questione, dedicata all'ontologia della temporalità, Sartre, riassumendo i rapporti tra le tre estasi, spiega come occorra mettere l'accento sull'estasi presente e non, come fa Heidegger, su quella futura.<sup>265</sup> In quanto rivelazione a sé stesso il *pour-soi*

---

<sup>261</sup> *Ibidem*: «Et le projet du pour-soi vers le futur qu'il est un projet vers l'en-soi. En ce sens le pour-soi a à être son futur parce qu'il ne peut être le fondement de ce qu'il est que devant soi et par delà l'être: c'est la nature même du pour-soi que de devoir être "un creux toujours futur"».

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>264</sup> Cfr. anche S. Morando, *Il primo volo dell'angelo...*, cit., pp. 36-37: «La posizione heideggeriana di Guillerme (la forma temporale prioritaria è il futuro e coincide con l'essere-per-la-morte), che mi pare ben sovrapposta qui all'angelo della distruzione di Benjamin, cozza con la posizione di Edoardo che privilegia nel passato la dimensione temporale principale e nella rovina il vero lascito dell'esistere».

<sup>265</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 177: «Aucune de ces dimensions n'a de priorité ontologique sur les autres, aucune d'elles ne peut exister sans les deux autres. Toutefois il convient

da un lato è il proprio passato e dall'altro lato è, come mancanza, infestato dal proprio futuro. Per quanto non sia ontologicamente anteriore, il presente è dunque «le creux de non-être indispensable à la forme synthétique totale de la temporalité».<sup>266</sup>

Sempre attraverso questa seconda parte del capitolo sartriano si chiarisce il secondo punto intorno a cui ruota in *RG* la discussione tra Edoardo Seitre e il professor Guillermin. Edoardo insiste in più occasioni sul concetto di “temporalizzazione”: «Il tempo non è: il tempo si temporalizza» (*RG*, 265), dice all'inizio, per poi ribadire alla fine: «È l'essere e anche il non essere. È l'essere che si temporalizza per non essere» (*RG*, 266). Oltretutto, subito dopo il protagonista riflette nella propria mente sul significato di quest'ultima frase e sulla possibilità di ribaltarla:

E siccome si era sbarcato per vedere le cose esistere, proprio per questo, avrebbe voluto chiedere al vecchio Seitre se non si potesse rovesciare il senso della sua ultima frase, se il temporalizzarsi non fosse un trarsi fuori momentaneo dalla chiara notte nullificante. (*RG*, 266)

Il concetto di “temporalizzazione” è introdotto da Sartre per spiegare la stessa idea di temporalità, la quale si configura come un rapporto d'essere all'interno dell'essere stesso,<sup>267</sup> o meglio di un essere che è sé stesso al di fuori di sé. La temporalità ha la struttura dell'ipseità. Affinché ci possa essere un prima e un dopo, secondo Sartre, occorre che l'io sia tale a distanza da sé stesso:

Il n'y a de temporalité que comme infrastructure d'un être qui a à être son être, c'est-à-dire comme infrastructure du pour-soi. Non que le pour-soi ait une priorité ontologique sur la temporalité. Mais la temporalité est l'être du pour-soi en tant qu'il a à l'être ekstatiquement. La temporalité n'est pas, mais le pour-soi se temporalise en existant.<sup>268</sup>

---

malgré tout de mettre l'accent sur l'ek-stase présente – et non comme Heidegger sur l'ex-stase future [...]».

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 171: «Si, donc, il n'y a aucune priorité de l'unité sur la multiplicité ni de la multiplicité sur l'unité, il faut concevoir la temporalité comme une unité qui se multiplie, c'est-à-dire que la temporalité ne peut être qu'un rapport d'être au sein du même être».

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 172.

Il concetto di “temporalizzazione” nega di fatto che la temporalità, nelle sue estasi passato, presente e futuro, sia una qualità contingente che occorre aggiungere all’essere del *pour-soi*;<sup>269</sup> al contrario, ne evidenzia la dinamicità, che è la stessa del *pour-soi*. Si capisce allora perché Edoardo insista sul carattere negativo della “temporalizzazione”: questa resta sempre incompiuta, è una totalità che rifiuta sé stessa e che si fugge, è la realtà-umana che si temporalizza e che in ogni momento risulta irraggiungibile, poiché è costantemente al di là di sé stessa.<sup>270</sup> «Il n’y a jamais d’instant où l’on puisse affirmer que le pour-soi est» – scrive Sartre –, «parce que, précisément, le pour-soi n’est jamais».<sup>271</sup>

Nell’ultimo paragrafo del capitolo sulla temporalità, il filosofo francese introduce una distinzione tra “temporalità originaria” e “temporalità psichica”. La prima è quella di cui noi stessi siamo la “temporalizzazione”<sup>272</sup> e di cui si è detto finora. La seconda, indotta dalla riflessione, si configura come proiezione nell’*en-soi* della “temporalità originaria” e mi permette di sentire il tempo che scorre e di percepirmi come unità di successione. Secondo Sartre, all’interno della dimensione psichica le tre dimensioni sono colte come una totalità compiuta, come un *datum*, come una giustapposizione di attimi, come una successione di forme passate, presenti e future che esistono tutte sulla base dell’“essere stato” e che si influenzano a vicenda.<sup>273</sup> «Ainsi la forme psychique n’est pas “à être”, elle est déjà faite; elle est déjà tout entière passé, présent, avenir, sur le mode “a été”».<sup>274</sup> Il tempo psichico non è che una serie legata di oggetti temporali. A differenza della temporalità originaria, che si temporalizza e dunque non è, la

---

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 182: «Comment pouvons-nous expliquer ce caractère dynamique de la temporalité? Si celle-ci n’est point – et nous espérons l’avoir montré – une qualité contingente qui s’ajoute à l’être du pour-soi, il faut pouvoir montrer que sa dynamique est une structure essentielle du pour-soi conçu comme l’être qui a à être son propre néant».

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 185: «Cette totalité n’est jamais achevée, elle est totalité qui se refuse et qui se fuit, elle est arrachement à soi dans l’unité d’un même surgissement, totalité insaisissable qui, au moment où elle se donne, est déjà par delà ce don de soi».

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 194: «La temporalité originelle, dont nous sommes la temporalisation [...]».

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 203: «Il n’y a pas ici d’être qui ait à être son futur et son passé, mais seulement des successions de formes passées, présentes et futures, mais qui existent toutes sur le mode de “l’ayant-été”, et qui s’influencent à distance les unes les autres».

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 200.



temporalità psichica è e non può che essere costituita dal passato; lo stesso futuro sarà un passato che verrà dopo il passato presente.<sup>275</sup>

La “temporalità psichica” è collegata da Sartre alla teoria della durata bergsoniana e, al contempo, alla stessa operazione proustiana sulla memoria, al tentativo di ritrovare nella successione temporale degli stati psichici, attraverso una scomposizione intellettuale, nessi di causalità razionale tra questi stati.<sup>276</sup> È però quest’ultima una missione problematica, contraddittoria e in ultimo fallimentare, dal momento che tali legami sono irrazionali. La “temporalità psichica” è, dice Sartre, la mia ombra, ciò che scopro nel momento in cui voglio vedermi;<sup>277</sup> è un mondo fantasma, che si accompagna necessariamente alla “temporalità originaria” e che esiste come “situazione reale” del *pour-soi*.<sup>278</sup>

Le pagine sartriane permettono di capire che, nel dialogo di *RG*, solo Edoardo ha chiara la differenza tra “temporalità originaria” e “temporalità psichica”: da un lato egli sostiene la “temporalizzazione” e dunque il non essere del tempo, il suo carattere negativo; da un altro lato, insistendo su un futuro che può esistere solo al passato, mostra indirettamente la propria consapevolezza sul funzionamento del tempo psichico.

Lo studio del capitolo sartriano sulla temporalità fu certamente per Biamonti un punto di partenza per una riflessione portata poi avanti attraverso altre letture. Tra queste, fondamentali furono *Matière et mémoire* di Bergson,<sup>279</sup> a cui lo scrittore ligure fu condotto dalla speculazione dello stesso Sartre, e le *Confessioni* di sant’Agostino. Attraverso questi pensatori, Biamonti fece propria l’idea per cui ogni uomo, come ebbe modo di dire, «vive uno spasmodico presente, perché anche quando pensa al passato o al futuro lo presentifica».<sup>280</sup>

---

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 205: «En tant que tel, il ne peut être constitué qu’avec du passé et le futur ne peut être qu’un passé qui viendra après le passé présent, c’est-à-dire que la forme vide avant-après est hypostasiée et ordonne les relations entre objets également passés».

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 203: «C’est ainsi que Proust cherche perpétuellement à retrouver par décomposition intellectualiste dans la succession temporelle des états psychiques des liens de causalité rationnelle entre ces états».

<sup>277</sup> *Ivi*, p. 205: «[...] il est “mon ombre”, il est ce qui se découvre à moi quand je veux *me voir* [...]».

<sup>278</sup> *Ibidem*: «[...] ce monde fantôme existe comme *situation réelle* du pour-soi».

<sup>279</sup> Il nome di quest’ultimo ritorna in diversi scritti: *Bia. scr.* ([1989-1990]: 13), (1996b: 62); e interviste: *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46), Guglielmi (1995: 108), Turra (1997: 230), Benigni (1998) e Marongiu (1999).

<sup>280</sup> *Bia. int.* Benigni (1998): «Ognuno vive uno spasmodico presente, perché anche quando pensa al passato o al futuro lo presentifica. Il tempo vero dell’uomo è il presente, ma essendo spesso insoddisfacente rimanda sempre a un’esigenza di aldilà».

A questa conclusione lo portava la dottrina della “durata reale” di Bergson, che lo scrittore chiama «teoria del continuo del vissuto».<sup>281</sup> Come ha scritto Nicola Abbagnano, per Bergson «tutti gli istanti di coscienza si unificano nella fluida corrente della coscienza, dalla quale non possono essere distinti se non per un atto di astrazione e il tempo è nella coscienza la corrente del mutamento, non una successione regolare di istanti omogenei».<sup>282</sup> Tale concezione del tempo si combina per lo scrittore ligure, *mutatis mutandis*, con quella agostiniana.<sup>283</sup> Val la pena di ricordare, a questo proposito, un passo delle *Confessioni*, che Biamonti avrebbe sicuramente sottoscritto:

Si enim sunt futura et praeterita, volo scire, ubi sint. Quod si nondum valeo, scio tamen, ubicumque sunt, non ibi ea futura esse aut praeterita, sed praesentia. Nam si et ibi futura sunt, nondum ibi sunt, si et ibi praeterita sunt, iam non ibi sunt. Ubicumque ergo sunt, quaecumque sunt, non sunt nisi praesentia.<sup>284</sup>

“Temporalità originaria” e “temporalità psichica” sartriane, teoria bergsoniana della “durata reale”, tempo agostiniano si legano tra loro nella visione di Biamonti, lasciando emergere da punti di vista diversi una stessa verità: quella di un tempo interiore, fluido,

---

<sup>281</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 230): «Il passato, quando lo si pensa, lo si presentifica. L'uomo non cogli che il presente: il passato resuscita e torna presente. È la teoria del continuo del vissuto, che poi è la base del proustismo; anche in Henri Bergson. Io mi avvalgo di flash improvvisi, non di lunghe intermittenze. La memoria affettiva, involontaria, solo lei, presentifica. Non c'è nessuna differenza tra passato e presente. Le epifanie di Joyce sono uguali alle intermittenze di Proust e alle occasioni di Montale, e certe ossessioni sui particolari di Eliot. Pavese lo sa, ma non ce la fa».

<sup>282</sup> N. Abbagnano, *La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, vol. 3 di *Storia della filosofia*, UTET, Torino 2003, p. 470.

<sup>283</sup> Biamonti parlò di Agostino come «padre della temporalità degli esistenzialisti». Cfr. *Bia. scr.* (1998a: 92-93): «“Abyssum abyssum invocat” dice sant'Agostino: il tempo agostiniano è un tempo esistenziale, che, sottratto alla Gerusalemme celeste, porta inevitabilmente all'abisso. Perché sant'Agostino, che è il padre della temporalità degli esistenzialisti, il ramo della filosofia moderna che più si impegna nel rovello della vita contemporanea, riscatta tutto: questo tempo terreno attraversa il tempo della Gerusalemme celeste, che è l'esterno. Ora, siccome la Gerusalemme celeste si è allontanata, e anche il sogno di uno storicismo assoluto che porti al regno dell'uomo sulla terra si è frantumato, non rimane che sorvolare questo abisso che ci si spalanca davanti attraverso i segni più antichi della civiltà, che sono l'amore, la gentilezza e la bellezza».

<sup>284</sup> A. Agostino d'Ipbona, *Confessionum Libri XIII*, online (liber XI, 18.23). Trad.: «Se passato e futuro esistono, io vorrei sapere dove sono. E se non arrivo a tanto, so almeno che, dovunque siano, là non sono futuro o passato, ma presente. Perché se anche là fossero futuro o passato, non ci sarebbero ancora o non ci sarebbero più. Perciò dovunque e comunque siano, non esistono che come presente».

dinamico, in cui passato e futuro si attivano e riattivano presentificandosi.<sup>285</sup> Di conseguenza, il vero tempo dell'uomo è il presente.

Fatte queste considerazioni preliminari, è possibile ora ritornare sui romanzi per capire in che modo Biamonti rappresenti questa continua presentificazione del futuro e soprattutto del passato. Per quanto riguarda il primo, è chiaro che il tempo futuro si presentifica nella continua progettazione che caratterizza la realtà umana, nei sogni, nei desideri, nelle interminabili attese che segnano l'essere al mondo dell'uomo. Si può solo aggiungere che manca totalmente nei romanzi dell'autore – il che non sorprende – la descrizione oggettiva e distaccata di un qualsivoglia futuro. La possibilità attraverso cui quest'ultimo si presentifica e che dà senso alle azioni e ai pensieri dei personaggi è costantemente messa in discussione, è sfuggibile, è mutevole e non permette di concretizzarsi in una visione stabile e a sé stante di quello che sarà. A questo proposito, in *PN*, Leonardo, nonostante la rovina che lo circonda, non si abbandona a facili previsioni, ma esprime invece l'impossibilità di vedere e di descrivere la verità, sempre velata, del futuro:

– Ti è rimasta un po' di fiducia nella tua buona stella?

– Certo che mi è rimasta; ma forse perché non vedo bene.

– Come sarebbe a dire? – lei chiese.

– Non vedo la verità del mondo che nasce.

Rupe e rocce e terrazze s'alzavano a scala sopra il mare. Fino a quando, già semidistrutti, avrebbero fatto da velo all'aridità del domani? (*PN*, 192)

Se da un lato il presente del personaggio di Biamonti è intessuto di sogni e di desideri, dall'altro lato è attraversato da ricordi e carico di malinconia. È proprio sul rapporto presente-passato che occorrerà ora concentrarsi per dare una rappresentazione più completa possibile della visione biamontiana dell'uomo. Come ha scritto Giovanni Turra, «Biamonti recupera il passato tramite il presente, procedimento analogo alla

---

<sup>285</sup> Cfr. *Bia. int.* Benigni (1998): «Ho una concezione agostiniana del tempo, una concezione agostiniana del tempo, una concezione che è stata fatta propria anche dagli esistenzialisti del Novecento. Ho anche una visione del tempo come interiorità assoluta e come memoria, che nella concezione bergsoniana è materia vitale. Ognuno vive uno spasmodico presente, perché anche quando pensa al passato o al futuro lo presentifica. Il tempo vero dell'uomo è il presente, ma essendo spesso insoddisfacente rimanda sempre a un'esigenza di aldilà».

metafora, dato che anche qui si realizza la sovrapposizione di due realtà distanti, lontane nel tempo».<sup>286</sup>

Innanzitutto, l'idea che il passato non possa esistere che come riemersione all'interno del presente si traduce nella mancanza di lunghi flashback: il punto di vista è sempre quello presente del personaggio. A questo punto, la rievocazione può seguire due strade. Il ricordo può essere volontario, sollecitato dal personaggio, spesso in presenza di un interlocutore, e acquistare così anche una certa distensione narrativa. È il caso, per esempio, in *AA* di Edoardo che svela a Gregorio un ricordo con cui è diventato vecchio e «che non ha fatto altro che crescere» (*AA*, 113), ossia l'assassinio, a cui assistette, da parte dell'esercito italiano di un giovane "chasseur des Alpes", lungo il confine, nel giugno del 1940; oppure è il caso, in *AM*, di Giovanni che racconta al protagonista il suo amore per una donna conosciuta nel novembre-dicembre del 1942 sul porto di Tolone e poi mai più cercata nonostante le promesse fatte. In entrambi i casi, attraverso alcuni indizi testuali (Edoardo smette di parlare e rimane «assorto»,<sup>287</sup> Giovanni chiude gli occhi ed è «smarrito»),<sup>288</sup> Biamonti sottolinea la difficoltà nel rievocare e narrare in modo lucido un passato doloroso e commovente. È la stessa difficoltà che in *PN* Ernesto non riesce neppure ad affrontare se non beve:

Ernesto tirò fuori la fiaschetta dal tascapane e si mise a bere. Poi la passò a Leonardo.

– Scusa se ho bevuto per primo, ma non resistevo. Se non bevo non ricordo. [...]

– Io bevo qualsiasi cosa. Mi basta per ricordare.

– Altrimenti?

– Non so neanche chi sono, Leonardo. Ho faticato a riconoscerti. Adesso invece ricordo quell'anno: tre tordi per albero e nugoli di cince more –. (*PN*, 47)

Lo scrittore di San Biagio della Cima ricorre però molto più frequentemente a un altro tipo di memoria, non narrativa, ma involontaria, immediata, che non necessita di un interlocutore e si risolve nel giro di poche righe. È questa memoria che rappresenta il continuo rifluire del passato all'interno del presente. Il passaggio è spesso immediato,

---

<sup>286</sup> G. Turra, *L'“approssimarsi” di Francesco Biamonti*, in «Critica letteraria», XXVII (1999), 102, p. 138.

<sup>287</sup> *AA*, 114: «Edoardo smise di parlare di colpo e rimase assorto. / Stette a lungo in silenzio».

<sup>288</sup> *AM*, 27: «In quel momento Giovanni aveva chiuso gli occhi. Un po' smarrito al punto cruciale della sua storia».

senza soluzione di continuità tra l'episodio presente che fa scaturire il ricordo e il ricordo stesso: «La capra tornò a belare lontano e dall'Annunciata scese un carro nel ricordo con stridio di martinicche per la carraia tutta solchi e curve» (AA, 60).

Su questa tipologia di memoria Biamonti ebbe modo di soffermarsi lungamente, in una conferenza del 1976, parlando della poetica proustiana e della "memoria affettiva", e distinguendola, sulla scia tanto della speculazione di Bergson<sup>289</sup> quanto soprattutto dell'interpretazione di Benjamin,<sup>290</sup> dalla "memoria matematica".<sup>291</sup> A differenza di quest'ultima, che è fredda e non costituisce una fonte di emozione, la "memoria affettiva" «è quella che involontariamente ci travolge, quella che ci prende nel dormiveglia»,<sup>292</sup> è la memoria delle *intermittences du cœur* di Proust, che Biamonti spiega così, dopo aver ripercorso il celeberrimo episodio delle *madeleines*:<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> In H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, introduction, notes, chronologie et bibliographie par D. Forest, édition établie sous la direction de P.-A. Miquel, GF Flammarion, Paris 2012, pp. 119-133, si distingue la «mémoire-habitude», che ripete il passato in modo automatico, ma non lo riconosce come tale e la «mémoire-pure» o «mémoire-souvenir», che rappresenta il passato e riconosce come tale.

<sup>290</sup> Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 91-92: «Sembra però, in Bergson, che il fatto di volgersi all'attualizzazione intuitiva del flusso vitale sia una questione di libera scelta. La diversa convinzione di Proust si preannuncia già nella terminologia. La *mémoire pure* della teoria bergsoniana diventa in lui *mémoire involontaire*. Fin dall'inizio Proust confronta questa memoria involontaria con quella volontaria, che è a disposizione dell'intelligenza».

<sup>291</sup> *Bia. scr.* (1976: 65): «Molto spesso, nel crogiuolo del vivere non ci si rende conto di ciò che ci si presenta dinnanzi, delle figure della realtà, dei tendaggi dei cieli, del mare, però quando a un certo punto la memoria scatta, recupera queste cose sotto una forma quasi sognante: è quella che Proust chiama la *memoria affettiva*, da distinguersi nettamente dalla *memoria matematica*. Per fare un esempio banale, se io mi propongo di rivivere, di rivedere ciò che ho fatto una settimana fa, io posso rivedermi la mia giornata. Però questa memoria non è fonte di emozione, è una memoria fredda, matematica, non attiva».

<sup>292</sup> *Ibidem*: «La memoria affettiva è quella che involontariamente ci travolge, quella che ci prende nel dormiveglia, quella che ci prende per analogia: cioè perché un determinato colore evoca un determinato oggetto visto in una determinata circostanza».

<sup>293</sup> *Ibidem*: «Ora, questa *memoria affettiva*, che poi è agganciata alle cosiddette *intermittences du coeur*, cioè intermittenze del cuore, non che ti afferri e non ti perdi, ti afferri e ti perdi, e poi ti torni ad afferrare, cioè una memoria fenomenologica, in Proust nasce dalle cosiddette *madeleines*, cioè immergendo una *madeleine* in una tazza di tè Proust sente una grande emozione una specie di musica di terra e capisce che questa musica, quest'emozione non può essere data da un semplice pasticcino; poi a poco a poco, questo odore e sapore del pasticcino, si accorge che è legato a tutta una miriade di suoi passaggi, cioè che lui all'età di sei anni andava da sua zia Leonie, mi pare che si chiami, tutte le domeniche pomeriggio con sua madre, e lei dava a lui questo lasciar immergere nella sua tisana un po' di questo dolce».

Ora, questo dolce ripreso a quarant'anni gli ricorda tutto questo mondo ma senza che lui lo voglia, anzi quasi lui non vorrebbe perché è un mondo che lo travolge, lo sommerge, lo disturba, gli fa sentire questo crepaccio del tempo, del passato, questa inesorabilità della vita, e quasi infatti riesce a dimenticarsene, senonché finché lui fa un'opera di difesa contro questo passato, questo passato non ritorna, ma un giorno ti sei dimenticato di tutto e ti ritorna l'immagine di questa *madeleine* nel tè, questo passato ritorna. Ritorna e a lui sembra che quasi voglia disperatamente essere salvato.<sup>294</sup>

Questa citazione evidenzia bene l'ambiguità e la problematicità dell'esperienza memoriale, un'esperienza sospesa tra il dolore e la nostalgia per ciò che è stato.

Il ricordo è in Biamonti quasi sempre doloroso; il che è naturalmente determinato dal passato dei personaggi che si intreccia con la storia di un secolo «malato e infame».<sup>295</sup> Già in *RG*, che insiste in modo particolare sulla funzione memoriale, Gregorio in più occasioni non può fare a meno di pensare al passato e di lasciarsi avvelenare dai ricordi: ora è una lapide su un muro di Avrigue che lo riporta a una commemorazione fascista del trentotto-trentanove,<sup>296</sup> ora la stazione affollata della cittadina costiera a ricordargli la costa di un tempo invasa dai soldati e dai nazionalisti. Tutto contribuisce a portargli ricordi deleteri che formano «nel cielo un macabro arabesco».<sup>297</sup> Gregorio arriva a desiderare che il tempo della propria gioventù non sia mai stato.<sup>298</sup>

In *AA* il protagonista definisce il proprio passato come «deserto e mare diaccio»<sup>299</sup> e racconta, a un certo punto, di aver visto un tempo un cieco di guerra fatto salire su un palco a predicare l'intervento, per poi pentirsi subito dopo di quel ricordo penoso.<sup>300</sup>

---

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *RG*, 207: «Noi... nere divise, premilitari... il male è nel secolo, è un secolo malato, il male ha radici laggiù, nel primo novecento... Si è salvato chi è andato contro il secolo. Il secolo è infame».

<sup>296</sup> *RG*, 126: «Non poté fare a meno di ricordare, di lasciarsi avvelenare dai ricordi... Erano venute le scolaresche nel trentotto o trentanove a porre quella lapide (lui faceva i primi anni delle elementari), il muro non era grigio bensì rosa, sulla piazzetta dove ora s'arruffava la vitalba brillava un pergolato d'uve bianche».

<sup>297</sup> *RG*, 150: «Invece passarono ancora alla stazione a prendere le sigarette e un atrio affollato di teste poggiate alle pareti, di coperte e capelli a svolazzo sul pavimento, barbe, pipe, cicche e chitarre si sovrappose all'evanescente immagine della costa di un tempo invasa dai soldati e da manifestanti nazionalisti e un pomeriggio sul tardi da una colonna di profughi. Quei ricordi, pochi e deleteri, formavano nel cielo un macabro arabesco».

<sup>298</sup> *RG*, 106: «Vorrei che quel tempo non fosse mai stato. Negativo in tutto. Denso di male».

<sup>299</sup> *AA*, 8: «Il suo passato era deserto e mare diaccio. Deserto il tempo che precedeva il primo imbarco: corvi lo sorvolavano. E gabbiani – gabbiani d'avorio dell'Artide – erano i ricordi più recenti».

I ricordi dolorosi non derivano solo da quel particolare periodo della storia del Novecento, ma anche dai decenni successivi e dalla vita misera e meschina del paese: in *AM*, per esempio, Edoardo ripensa alle sue vigne, agli eterni confini, alle liti per difenderli, quali «pagine di miseri ricordi, voltate dal vento» (*AM*, 36); il suo stesso passato sul mare è ridotto a una «triste sequela di navi, di sogni e orizzonti» senza valore.<sup>301</sup> I ricordi sono dunque tristi, penosi, dolorosi, deleteri e la memoria non può che essere, come disse Biamonti, piena di baratri, di guerre, di rivoluzioni mancate, di aspettative deluse: «Alle spalle che cosa abbiamo da rimpiangere? Niente. Se l'avvenire è pauroso, il passato è un baratro. Si cammina su un filo, una lama di coltello».<sup>302</sup>

Oltretutto, il male finisce per radicarsi così a fondo nel passato che il carattere sciagurato di quest'ultimo diventa pressoché inevitabile:

- Mi perdevo come al solito in un labirinto di memorie.
- Ah no, non lo faccia... Mi pare d'averglielo già detto: bisogna sapersi concentrare su pochi fatti, due o tre, ben precisi, altrimenti il passato ci inghiotte ed è finita.
- Se il passato è sventurato.
- Quello non si discute nemmeno.
- Ci sarà ben qualcuno con un retroterra sicuro.
- Se c'è non se ne accorge nemmeno. Non solo il mondo, anche la mente umana è stata fatta da un demiurgo inferiore. (*RG*, 246)

Edoardo ribadisce il concetto laddove dice a Gregorio che «forse il male è senza origine e senza fine» (*RG*, 139). All'idea di un demiurgo inferiore, di un male ontologicamente fondato, la cui concezione si oppone radicalmente a quella cristiana di origine agostiniana, Biamonti fu condotto probabilmente dalla lettura del già citato saggio di René Nelli, *La philosophie du catharisme*. Questa idea è ripresa ampiamente in *AM*, in cui il viaggio di Edoardo in Bosnia e le guerre che sconvolgono la penisola balcanica diventano occasione per ricordare l'antica eresia bogomila, che professava

---

<sup>300</sup> *AA*, 23: «– Li ho visti issare un cieco di guerra su un podio a predicare l'intervento. / Era un ricordo così penoso che si pentì d'averne parlato».

<sup>301</sup> *AM*, 21: «Parlandone egli s'accorgeva del poco valore del suo passato: triste sequela di navi, di sogni e orizzonti. Sperava soltanto che non fosse troppo tardi per cambiare».

<sup>302</sup> *Bia. int.* Re (1998: 27). Con chiaro riferimento a E. Montale, *Felicità raggiunta, si cammina*, in *Id., Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 40.

appunto l'esistenza di due principi, bene e male.<sup>303</sup> *AM* si conclude, non a caso, con una sorta di enunciato apodittico che sembra sancire l'universalità del male: «C'è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese» (*AM*, 114). Una conclusione non distante da quella di *PN*, che nega che sia mai esistita la quiete nei paesi.<sup>304</sup>

Come ha sottolineato in un saggio anche Giorgio Bertone, la memoria biamontiana è poi dolorosa in quanto rimorso:<sup>305</sup> «forse la seduzione del ricordo era solo la copertura d'oro del rimorso» (*AA*, 112), si legge in *AA*. Non si tratta però semplicemente di un rimorso per ciò che si è fatto o di un rimpianto per ciò che non si è fatto. La memoria è rimorso in quanto fa sentire il tempo che è stato, il tempo perduto («La memoria pesa, fa sentire il rimorso del tempo perduto», *PN*, 86).

Come diceva Sartre a proposito della “temporalità psichica”, è la riflessione sul passato, presente e futuro, quali estasi compiute, che fa percepire alla coscienza la durata e lo scorrere tempo. Attraverso la memoria si manifesta il «crepaccio del tempo»,<sup>306</sup> l'inesorabilità della vita, la transitorietà stessa della condizione umana. Ciò è possibile, per seguire sempre la speculazione di *L'être et le néant*, poiché il passato, “essendo”, rappresenta l'unica, benché apparente (perché non si dà mai da sola), «plénitude d'être»<sup>307</sup> che sembra sfuggire alla libertà del *pour-soi*. In realtà, questo è chiamato costantemente a farsi carico del proprio passato, seppure negandolo attraverso la temporalizzazione. Nella “temporalità psichica” il passato si presenta, come Biamonti fa dire a Edoardo nella riformulazione del dialogo con Gregorio visto in precedenza, come ciò che per sempre sarà: «Predomina il passato, il futuro è incerto e forse non c'è; ciò ch'è stato invece sempre sarà, anche se non meritava d'essere» (*RG*, 88).

Di fronte al peso esistenziale e alla pena che si sprigionano dal riemergere di ciò che è stato si capisce perché l'atteggiamento comune dei personaggi biamontiani sia un

---

<sup>303</sup> Si veda qui *Prima parte*, § 2.2., p. 249.

<sup>304</sup> *PN*, 196-197: «Sara disse che anche a lei piaceva starsene all'aria aperta. – Non so come la pensiate, – disse ancora. – Soltanto la quiete dei paesi ci difende dai deliri. / – Finché dura. / – è già finita, – disse Leonardo. Ci pensò un poco: – Non c'è mai stata. / Pensava ad Argela, a Vairara, ai passi, alle urla della notte, a chi scompariva. Ma anche a prima, anche a prima. La vita, sorta dall'abisso, nell'abisso ricadeva».

<sup>305</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 78.

<sup>306</sup> *Bia. scr.* (1976: 65).

<sup>307</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 153.



continuo tentativo di fuggire il passato, di non ricordare, di dimenticare. Moltissimi sono i passi che si potrebbero portare come esempio. In *RG* Gregorio cerca costantemente di sfuggire la «ridda dei ricordi»,<sup>308</sup> di non risvegliare la «memoria-sudario»,<sup>309</sup> di smemorarsi e di non pensare al passato.<sup>310</sup>

In *AA* Biamonti mantiene salda questa caratteristica del protagonista. Dopo aver sentito il racconto di Edoardo, per esempio, Gregorio confessa che, per quanto lo commuova, tutto ciò che rivive del passato gli sembra folle.<sup>311</sup> Del resto, il personaggio aveva già espresso in modo chiaro il proprio atteggiamento nei confronti del passato:

Anzi, il passato egli lo fuggiva. Ne aveva una penosa impressione solo al pensiero che fosse alle porte: si annidava qualcosa di atroce nella sua polvere. Meglio il male del ferro piuttosto che vederlo ricomparire come su uno schermo. Non v'era neppure, velato da quella polvere, il dolce letto di foglie morte che tutti immaginano. (*AA*, 65)

Inoltre, lo stesso Gregorio persuade nel corso del romanzo la donna polacca Maria Zelenski a non andare al passo della Morte e a cercare di distaccarsi dal penoso ricordo che l'accompagna e che l'ha spinta a tornare in quei luoghi.<sup>312</sup>

---

<sup>308</sup> *RG*, 259: «Ne uscì al crepuscolo per sfuggire, camminando, la ridda dei ricordi, da cui non sembravano più separarlo i sette anni trascorsi sul mare».

<sup>309</sup> *RG*, 219: «Coricato lesse il libro datogli da Edoardo. Fuori cantava un tordo; e quel canto rischiava di risvegliare la memoria-sudario».

<sup>310</sup> Cfr. *RG*, 219: «Scese sugli ulivi una luce soffusa; non v'era quella sensazione ventosa di notte che si lacera e di luce che cozza agli alberi: stava venendo nuvolo nel l'alba assorta, un'alba propizia ai ricordi. / Ma nessun ricordo s'avvicinava sul funebre lenzuolo del tempo. Egli non voleva che ciò avvenisse: neppure una sola rovina che meritasse un recupero della sua mala storia»; *RG*, 126-27: «Sedette sul margine del sentiero. Che bellezza se avesse potuto smemorarsi, seppellire per sempre il suo passato compresa l'età infantile...»; *RG*, 174: «Ma al passato non ci voleva pensare: quel nulla, quelle attese erano ancora la cosa più confortante...»; *RG*, 199-200: «Era all'oscuro di tutto. La sua terra gli aveva mandato solo alcuni lampi del passato che s'era accanito a soffocare, aveva formato solo qualche quadro d'abbandono e di rovine. Ed era quasi venuto il tempo d'andarsene»; e *RG*, 184: «Incapace a far come lui che il passato lo seppelliva o se si imbatteva in un drappo funebre cambiava strada: "lì c'è il drappo, lì c'è il passato". Portava vantaggi e svantaggi questa sepoltura, poiché quando avveniva una resurrezione era di maschera cadaverica con sguardo di medusa. Ma lei non aveva avuto la sua umiliata vita».

<sup>311</sup> *AA*, 115: «– Su di me non ti devi basare, – disse Gregorio. – Tutto ciò che rivive del passato, anche solo appena, mi sembra folle. / – Ma non ti commuove? / Gregorio rispose di sì, che lo commuoveva, ma non sapeva se ciò potesse bastare».

<sup>312</sup> *AA*, 78: «Egli formulò nella sua mente una risposta, e ve la trattenne: non poteva raccontarle di avere impedito a una donna, una polacca, di seguire le tracce di un ricordo, né che lui s'era perduto su quelle effimere e larvate di un tragico fatto. Cercò un argomento per sviare il discorso e gli venne in mente la lettera che lei gli aveva inviato».

Anche i protagonisti dei romanzi successivi si comportano nello stesso modo. In *VL*, già nelle prime pagine, Vari dice a Sabèl che se lei se ne andasse, lui non vorrebbe ricordare nulla di lei, chiuderebbe il libro della memoria.<sup>313</sup> «La memoria non aveva segreti, ma erano come spenti»,<sup>314</sup> pensa poi Vari in un'altra occasione, consapevole che rievocare il passato non aiuta.<sup>315</sup> Oltre al protagonista, anche Sabèl esprime il desiderio di non ricordare; d'altronde, la sua stessa fuga si configura come una fuga dal passato. Sull'isola di Saint-Honorat, all'amica Edvige che le dice: «Raccontami la tua vita», risponde: «Non voglio ricordarla, non riesco a parlarne» (*VL*, 59). Diverse pagine dopo si legge, ancora a proposito di Sabèl: «E volle ancora bere per non ricordare Luvaira e il veleno che distillava un mondo che finiva» (*VL*, 74).

In *AM* Edoardo, prima di partire per il suo viaggio, dice a Clara che «certi giorni la memoria non serve» (*AM*, 92), poiché lo sguardo sul passato inganna,<sup>316</sup> e poi, durante la navigazione, tenta di resistere al riemergere del passato, perché sa che altrimenti si sentirebbe perso.<sup>317</sup>

Infine, anche in *PN* tutti i personaggi principali cercano di sfuggire a loro modo «l'assedio dei ricordi»,<sup>318</sup> a partire dal protagonista Leonardo, consapevole tanto di avere il vizio del passato,<sup>319</sup> quanto del suo strenuo tentativo di dimenticare:

Qui sono spariti capi rocciosi, palmeti e uliveti secolari, – egli disse. – Ma si può anche ignorare questa voragine, si può far finta che nulla accada.

---

<sup>313</sup> *VL*, 6: «– Che cosa ricorderesti di me se me ne andassi? Su, dimmelo! Non me lo vuoi dire? / Era una donna al colmo dello splendore e faceva sempre strane domande inquiete. / – Cercherei di non ricordare niente, chiuderei il libro...».

<sup>314</sup> *VL*, 68: «Vari non rispose. La memoria non aveva segreti, ma erano come spenti. Quando uscirono si fermò a guardare il cielo, rosato dalle stelle, lontano, dove il mare si alzava. Vi si aggrappò coi suoi vecchi pensieri».

<sup>315</sup> *VL*, 78: «Guardava la vite, la terra intorno al ceppo maculata dal sole. Pensare ai ricordi non serviva».

<sup>316</sup> *AM*, 52: «Lo sguardo sul passato a volte inganna, suscita ombre che nemmeno il sole alza».

<sup>317</sup> *AM*, 69: «Ora le rondini si allontanavano fondendosi nell'azzurro. Si sentiva piuttosto stanco e andò di sotto. Se il cuore cedeva ai ricordi era perduto».

<sup>318</sup> *PN*, 113: «Se si sfoga, schiarisce, – pensava, – e se schiarisce, esco prima che cominci l'assedio dei ricordi»; *PN*, 71: «Il medico guardò sorpreso la sua donna. / – Può essere vero, – disse. – Ma via tutto, non stiamo più a ricordare. Nessuno di noi ne ha convenienza. / – D'accordo, – disse la donna, – d'accordo. Ora vivo qui, con te»; *PN*, 102: «– Possibile che si venga tutti dalla strada, dalla polvere! Mai una volta che si abbia voglia di ricordare»; e *PN*, 180: «Si smemora, – pensava, – e si perde. Ma poi la memoria torna ed è un supplizio».

<sup>319</sup> *PN*, 112: «Devo stare attento, – pensava, – ho sempre lo stesso vizio: gettarmi sul passato, il tempo che risorge, un ricordo che entra nel chiarore».

Come faceva lui, del resto, che guardava una pianta e il mare color turchese tribolati dal vento. «Dimentico, – si diceva, – dimentico». (PN, 83)

Biamonti rifletté a lungo sul significato di questo smemoramento, di questo volontario distacco dal passato, che metteva in relazione alla poetica camusiana. In particolare, lo scrittore amava ricordare a questo proposito l'incipit dell'*Étranger*, in cui si legge: «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas».<sup>320</sup> Un uomo che non sa più se sua madre è morta oggi o ieri era per lui un uomo che voleva fare tabula rasa del passato per giungere alla «fraternità dell'assurdo e della disperazione»: abolire la memoria per tornare poi a rivedere il sole.<sup>321</sup>

Se da questo punto di vista la poetica biamontiana, come ha sottolineato Bertone, appare anti-proustiana, ossia renitente «al vizio dello scialo della memoria, se la memoria è concepita come consolazione o alibi, rendita parassitaria»,<sup>322</sup> le vicende e i pensieri dei protagonisti di Biamonti esprimono costantemente l'impossibilità di fare davvero tabula rasa di ciò che è stato; il che renderebbe la vita ancora più allucinante di come appare.<sup>323</sup>

La memoria non si può mai sfuggire completamente, per due ragioni. Innanzitutto, Biamonti crede, sulla base dell'interpretazione già citata di Proust, all'esistenza di una *mémoire involontaire*, che si attiva, appunto, in modo involontario e turba nel profondo l'uomo in modo indipendente dalla sua volontà. In *RG*, per esempio, Gregorio è consapevole che, in qualunque posto vada, prima o poi «si sarebbe lacerato il manto gettato sul passato diaccio e i ricordi si sarebbero alzati come gabbiani eburnei

---

<sup>320</sup> A. Camus, *L'étranger*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. 1 (1931-1944), édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, avec, pour ce volume, la collaboration de R. Gay-Crosier et d'A. Abbou, Z. Abdelkrim, M.-L. Audin, S. Novello, P.-L. Rey, P. Vanney, D. D. Walker et M. Weyembergh, Gallimard, Paris 2006, p. 141.

<sup>321</sup> *Bia. scr.* (1997c: 98): «E anche l'abolizione della memoria, di cui parlava la signora, corrisponde a questo vecchio scrittore ormai mediterraneo che è Camus, voi ricordate l'inizio dello *Straniero*: "Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so" ("Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, Je ne sais pas"); e quale uomo non sa più se sua madre è morta oggi o ieri, se non uno che vuol fare tabula rasa di tutto il suo passato? / E perché fare tabula rasa? Per giungere a questa fraternità con gli uomini, la fraternità dell'assurdo, la fraternità della disperazione, la fraternità della speranza. Ed è quella fraternità nella speranza e nell'assurdo che porta, abolendo ogni memoria, a rivedere il sole, ecco».

<sup>322</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio...*, cit., pp. 78-79.

<sup>323</sup> *Bia. int.* Filippini (1994): «"Mon bon ami, la mémoire", dice Apollinaire. "La memoria non è peccato finché giova", scrive Montale. La memoria riempie una parte del nostro tempo, tra una percezione e l'altra della realtà, si inserisce sempre il frammento della memoria. È una memoria esistenziale, utile all'orientarsi nella vita. Non si può fare tabula rasa, sarebbe tutto più allucinante».

dell'Artide» (*RG*, 150); e si pensi, del resto, che *AA* si conclude, al di là della volontà del protagonista, con un'immagine che ribadisce il ritorno inesorabile dei ricordi: «Il vento rompeva gli ormeggi e il salino era una camola che lavorava nei ricordi» (*AA*, 122).

In *VL* Vari dice espressamente che le memorie non si possono controllare,<sup>324</sup> concetto che ribadisce anche Edoardo in *AM*:

Dopo, il silenzio si stese sulle brande e sul fieno dove una parte degli uomini dormiva. Edoardo sentiva di non avere potere sulla memoria, dove i ricordi salivano: le strade su cui andava, la terra percorsa invano...

Rivedeva il crinale sopra la casa di Clara e Clara in tutta la sua bellezza nel suo dolore antico. Poi galleggiò su un ricordo la vigna paterna, coi mandorli davanti alla casetta murata a secco. (*AM*, 99)

D'altronde, proprio il viaggio di Edoardo verso la Bosnia è nel suo complesso la dimostrazione di questa verità, dal momento che si gioca tutto in un continuo fluire e rifluire del passato nella mente del protagonista, in una ressa di ricordi<sup>325</sup> a cui l'uomo cerca di dare un senso.

Infine, anche il protagonista di *S*, un altro marinaio di nome Edoardo, insiste sul concetto attraverso una metafora che paragona il mare al passato e le onde al suo ininterrotto fluire: «Il passato ha onde di fondo che non si fermano, – egli disse. [...] – Certe volte mi ritrovo dove sono stato. Ho un bel voler dimenticare» (*S*, 28).

Vi è poi un'altra ragione, indipendente dalla “memoria involontaria”, che motiva il recupero del passato: si tratta della consapevolezza da parte dei personaggi biamontiani di trovare qualche punto fermo, da opporre alla deriva negativa della propria vita. Poiché, come dice Sartre, solo il passato è, è in ciò che è stato che occorre cercare questi punti di riferimento. Nonostante il continuo vituperio del passato e la manifesta volontà

---

<sup>324</sup> *VL*, 85: «Vari disse che al pericolo si poteva guardare in faccia, ma che c'erano cose che non si potevano controllare: stati d'animo, memorie. L'altro lo guardava con occhi avidi».

<sup>325</sup> *AM*, 75: «I ricordi facevano ressa. Vedeva Clara che danzava, fuggendo, fuggendo, secondo il ritmo della musica, in un sogno sospeso. Sapeva che adesso lo aspettava irrequieta»; e *AM*, 105: «Mancava uno specchio di mare nel lento cammino del giorno. Era bene. Non era tempo di mettersi a ricordare. / Ma Clara fece il suo colpo di mano nella memoria: si sdraiava in silenzio, meno avara della terra. I suoi occhi non guardavano nulla e nessuno».

di smemorarsi, i personaggi di Biamonti sono alla continua e disperata ricerca di ricordi a cui potersi aggrappare e con cui arginare l'avanzata del male presente e passato.

In *RG* Gregorio è sì tornato a terra «nella speranza di soffocare il passato e uccidere i ricordi» (*RG*, 84), di dimenticare e di conciliarsi, ma anche, come si dice poco oltre, «per crearsi, in un nuovo crogiolo d'esistenza, nuovi ricordi, una polvere di crepuscolo contro la notte».<sup>326</sup> Il protagonista confessa apertamente a Edoardo che il suo problema è appunto quello di «portarsi un buon ricordo», di «non avere la sensazione assoluta del male», e aggiunge: «Le sensazioni si posano sempre su un ricordo. Se il ricordo è terribile ci si accorge che passiamo» (*RG*, 225). In quest'ultima battuta, Biamonti riassume<sup>327</sup> a suo modo il rapporto tra sensazione e ricordo, tra presente e passato, all'insegna di un'inestricabile unità: se il passato non si dà che presentificandosi, l'esperienza del presente si appoggia sulla memoria di ciò che è stato. Solo un ricordo positivo può, seppure per poco, permettere una fuga da quella che è necessariamente un'esperienza negativa, poiché ribadisce ad ogni istante l'assurdità della condizione umana. In *RG* il ricordo cui Gregorio sente di doversi aggrappare è quello di Lora:

Gli era necessario quell'affetto da portarsi eventualmente in mare, inciso, custodito nella memoria, antidoto ai mali, al muro doloroso dell'informe, del negativamente, deleteriamente vissuto, contro cui a nulla servivano, quando non vi andavano esse stesse a fondervisi, le rose che formava l'onda con le sue creste, le rose surreali artigliate dal vento e dal sole. Dal deserto, dalla solitudine, dall'aridità del suo passato non emergeva nulla di vitale. Era ad un punto della vita in cui il male, il negativo, poteva diventare una mania, tradursi in vizio solitario e senza riscatto. (*RG*, 174-175)

Allo stesso modo, in *AM* Edoardo, appena sbarcato, e dopo aver fatto l'amore con Clara, dice a sé stesso, come monito: «Guardala, in questa luce che la cerca, nel suo abbandono. E ricordala» (*AM*, 6). È lo stesso avvertimento che Leonardo si dà,

---

<sup>326</sup> *RG*, 117: «Ora, mentre camminava verso casa e entrava negli uliveti, dal lato opposto che indicava l'angelo, stagliati contro il cielo terso, senza velature, ora non aveva più dubbi, ora sapeva bene d'essere venuto per crearsi, in un nuovo crogiolo d'esistenza, nuovi ricordi, una polvere di crepuscolo contro la notte, perché se la sua storia personale era stata sin allora negativa, non poteva nemmeno regredire verso ciò che l'aveva preceduta, e di cui pure i morti dovevano essere stati un poco responsabili».

<sup>327</sup> Si veda anche: *RG*, 224: «I ricordi alimentavano le sue parole, o forse avveniva il contrario: erano le sue sensazioni a posarsi sui ricordi e a ravvivarli».

guardando Veronique in *PN*: «Sedeva accanto a Veronique e guidava. Ogni tanto la guardava: duro profilo e l'azzurro fuori. "Incidilo nella memoria"» (*PN*, 194).

Non è solo il ricordo della donna a costituire un baluardo da opporre all'assalto del nulla e dell'assurdo. Per esempio, nei testi preparatori di *RG*, leggiamo di Gregorio che pensa ai propri ulivi e al senso di sicurezza che gli infondono durante la navigazione: «Non poteva aggiungere, senza sentirsi ridicolo, che il ricordarli taciturni contro il cielo poteva divenire un austero approdo negli smarrimenti marini» (*RG*, 269).

Il ricordo da opporre alla dispersione nel nulla coincide con quello che Biamonti chiamò "controterrore", riprendendo l'espressione da René Char; un controterrore necessario per vivere, per non entrare in un'infinita nevrosi, per discernere ancora il bene dal male.<sup>328</sup>

Dal discorso fin qui proposto emerge quindi in modo chiaro la problematicità e la complessità del rapporto dei personaggi biamontiani con il passato e, più in generale, con lo stesso scorrere del tempo, un rapporto che oscilla tra «l'estasi della memoria e il grido soffocato dalla memoria stessa».<sup>329</sup>

L'ambivalenza di un'esperienza in cui si scontrano la necessità di dimenticare e di farsi carico del nulla che caratterizza la realtà umana, per poter guardare avanti senza consolazioni, e il bisogno di porre un freno, aggrappandosi a qualcosa di solido, a questa continua dispersione nullificante, si sussume magistralmente nell'immagine del

---

<sup>328</sup> *Bia. int.* Filippini (1998): «Ognuno di noi secerne un controterrore, altrimenti la vita sarebbe impossibile. René Char nei suoi *Cahiers de notes*, sono i suoi Diari della Resistenza in Francia, quando c'erano stragi, villaggi bruciati, scrive: "Il mio controterrore è questo cielo di una serenità contratta". Questo controterrore è necessario per vivere, altrimenti si entra in una nevrosi isterica, in cui non si riesce più a discernere il bene dal male. Ogni uomo ha in sé un controdolore: sarà un albero, un amore, un bambini, un tono del cielo, una sfumatura del mare»; e anche *Bia. scr.* (1999e: 102): «René Char diceva che assistendo alla fucilazione dei suoi compagni nel Vaucluse aveva come controterrore guardato intensamente l'azzurro del cielo; e Mario Rigoni Stern ha come controterrore la visione mitica e dorata, dolce e aspra delle sue montagne. Questo controterrore gli serve in tutte le occasioni in cui la vita entra in nodi tragici». Si veda qui anche *Terza parte*, § 1.1., p. 471.

<sup>329</sup> *Bia. arte* (1986a): «"La mémoire est sans action sur le souvenir. Le souvenir est sans force contre la mémoire. Le bonheur ne monte plus... Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri". Come in questo enigma di René Char, l'arte di Marzè oscilla fra l'estasi della memoria e il grido soffocato dalla memoria stessa. / Dentro i meandri della memoria passano desolazione e nubi». Cfr. *AM*, 98: «Le cose entravano nella memoria e un giorno avrebbero lanciato un grido. Sarebbero occorsi anni di sole e di mare per guarirle. Ma ormai era vecchio».

naviglio leggero, di una memoria alleggerita, esistenziale ed essenziale, che permetta di orientarsi proseguendo il cammino.<sup>330</sup>

Biamonti trasse l'immagine della memoria-naviglio da una strofe di Apollinaire de *La chanson du mal-aimé*.<sup>331</sup> Già presente in una carta di *RG*,<sup>332</sup> il riferimento torna due volte in *AM*, in cui dapprima si legge: «La memoria era un naviglio leggero» (*AM*, 59); e poi, quasi a ribadire la difficoltà di renderlo davvero leggero: «Il naviglio della sua memoria pesava più da quel lato che dal lato dei vivi» (*AM*, 69).

È interessante notare che Biamonti amava citare oltre al verso de *La chanson*,<sup>333</sup> un verso di un altro testo di Apollinaire, *La jolie rousse*: «Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir»;<sup>334</sup> un verso che ai suoi occhi esprimeva bene l'avventura dell'uomo che trova il proprio nutrimento nel passato per

---

<sup>330</sup> *Bia. scr.* (1998a: 95): «Però, per navigare occorre alleggerire la zavorra della memoria, e per vivere in questi nostri giorni, bisogna spasimare sul presente e non rammemorare quasi niente del nostro passato»; e *Bia. int.* Ria (2001): «Vivo come tutti gli uomini, cercando di vedere con giustezza perlomeno ciò che si vede, senza anticipare niente, senza rimpiangere niente, anche. Con questa memoria alleggerita, che porta solo l'essenziale, memoria che viene dalla vita e dai libri». Lo scrittore parlò, in un'occasione, anche di una «memoria prudente»; cfr. *Bia. int.* Floris (1994): «Penso che l'uomo abbia una memoria prudente: ricorda ciò che è necessario in un certo momento. Come dice Montale, "la memoria non è peccato finché giova". Dopo diventa abiezione, diventa una cosa da talpe. Per avere una memoria completa e proustiana bisogna aver avuto un'infanzia dorata o un'adolescenza privilegiata; altrimenti l'uomo ricorda poco per una necessità esistenziale».

<sup>331</sup> Cfr. G. Apollinaire, *La chanson du mal-aimé*, in C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952, p. 69: «Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué / Dans une onde mauvaise à boire / Avons-nous assez divagué / De la belle aube au triste soir».

<sup>332</sup> *RG*, 236: «Certo che la memoria la rimpiango... "Mon beau navire ô ma mémoire!"».

<sup>333</sup> *Bia. scr.* (1989: 76): «La sua memoria non ha la pienezza del naviglio apollinairiano – "mon beau navire, ô ma mémoire" – al quale affidarsi e scendere lungo il mare della storia»; *Bia. scr.* (1998a: 95): «"Memoria, dice Montale, non è peccato finché giova". Dopo è vita che funghisce su sé, sonno di talpe e abiezione. In *Attesa sul mare* dicevo "mon beau navire, ô ma mémoire", che è poi un'invocazione di Apollinaire»; *Bia. int.* Filippini (1994): «"Mon bon ami, la mémoire", dice Apollinaire. "La memoria non è peccato finché giova", scrive Montale»; *Bia. int.* Simeone (1996: 46): «Il faut pourtant, afin d'écrire, alléger le navire de la mémoire. "Mon beau navire, ô ma mémoire...": c'est toujours Apollinaire. Il faut alléger ce navire pour regarder avec douceur la tragédie qui se déroule, la barbarie qui monte».

<sup>334</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1999e: 99): «La sua forma è antica e nuova; egli sa di antico e di nuovo come un uomo solo può delle due cose sapere»; e *Bia. int.* Simeone (1996: 46): «Ce que cherchent mes personnages, c'est la limite de cet affrontement entre antiquité et modernité. Je serais tenté de dire, comme Apollinaire: "Je sais l'ancien et le nouveau comme de deux choses peut un homme savoir..."», mais ce serait prétention». Il testo di Apollinaire si legge in C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, cit., p. 90.

affrontare una nuova avventura. A una presentazione di *VL* nel 1992, parlando dell’“ora viola”, di eliotiana memoria,<sup>335</sup> in cui la luce si forma o discende, disse:

È l’ora del sommovimento della vita, del ricorso alla nostalgia, non attraverso una memoria estetica, ma attraverso una memoria etica: quella che può servire per nutrire la vita, per orientarsi nel presente nel cercare delle radici antiche, per affrontare la nuova avventura della vita. Insomma, mettere in scena un uomo che sappia di antico e di nuovo ciò che un uomo solo può delle due cose sapere.<sup>336</sup>

La metafora del naviglio colpì particolarmente l’immaginazione biamontiana poiché legava per analogia la memoria alla figura del marinaio, la cui condizione rappresenta, come si è già avuto modo di sottolineare,<sup>337</sup> quella del viaggiatore e dello straniero. In *RG*, *AA*, *AM* e *S* non è un caso che Biamonti insista sul rapporto dei protagonisti con il passato, facendo spesso riferimento al loro mestiere di marinai. In *RG* tale relazione si esplicita in un passo che rimanda direttamente alla condizione di estraneità del marinaio: «Capiva che il prevalere della memoria sul vivere è alla base della sorda stranianza dei marinai, la cui ostinazione a mantenere le immagini è creatrice, un creare che è un distruggere» (*RG*, 140).<sup>338</sup> Altri riferimenti sono presenti in *AA*<sup>339</sup> e poi soprattutto in *AM*, in cui Edoardo dice a sé stesso: «Bisognava ricordare poco per navigare» (*AM*, 69). Nonostante questa consapevolezza, Edoardo di *S* dice che il mare è per lui «il luogo dei ricordi».<sup>340</sup>

Da queste citazioni e da quanto detto in precedenza si capisce allora come la duplicità dell’esperienza memoriale si rispecchi precisamente nel binomio, già analizzato, radicamento-viaggio, che definisce la “poetica dello straniero”. Se il viaggiatore è tale in quanto “essere delle lontananze”, estraneo a sé stesso e al mondo, continuamente proiettato verso un “altrove”, all’inseguimento dei propri desideri, è pur

---

<sup>335</sup> Cfr. T. S. Eliot, (1985), *La terra desolata*, introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, con il testo della prima redazione, testo inglese a fronte, Rizzoli, Milano 1985, 2ª edizione, p. 102.

<sup>336</sup> *Bia. scr.* (1992b: 79).

<sup>337</sup> Si veda qui *Seconda parte*, § 1.3..

<sup>338</sup> Cfr. anche *RG*, 253: «Era proprio vero ciò che aveva sempre pensato: che un ricordo di miserie era la croce del marinaio».

<sup>339</sup> *AA*, 23: «E altri cieli emersero dal tenebrume della memoria, alti e trasparenti come il vento, che nell’illusione di un varco aperto, spargevano sui marinai una sorta d’oppio».

<sup>340</sup> *S*, 8: «Dalla finestra si vedevano più crinali che cielo, altezze pietrose, con alberi, e brulle. Spazio fatto di profili, con chiusure azzurre. / – Se si vedesse il mare... / – Per me è il luogo dei ricordi».



vero che per viaggiare occorre aver gettato le radici da qualche parte: «Il viaggio è tanto più lungo quanto più – diceva Biamonti – le radici sono profonde».<sup>341</sup>

L'uomo, per rendersi davvero protagonista della propria vicenda esistenziale, ha dunque sì bisogno di smemorarsi, di alleggerire il naviglio della memoria, di non ripiegarsi inutilmente sul passato, ma ha al contempo la necessità di aggrapparsi a pochi ricordi che lo guidino sulla strada che vuole percorrere.

Per concludere, varrà la pena di sottolineare che la consapevolezza tanto della propria estraneità quanto del proprio essere temporale, con tutto ciò che ne consegue, si esprime in quello che è lo stato d'animo, il sentimento tipico dei personaggi biamontiani: la malinconia.<sup>342</sup> Si tratta, come disse l'autore, di una «forma civile della tristezza: la consapevolezza del carattere perduto della condizione umana, della precarietà delle cose».<sup>343</sup> È una perenne nostalgia, una tristezza cosmica, che ricorda quella del pastore errante di Leopardi e che scaturisce da uno sguardo sovrastorico, «dal rapporto che l'uomo tenta di fondare con l'eterno».<sup>344</sup>

Non sorprende quindi che il termine, insieme ad altri che appartengono alla sfera semantica della tristezza e della nostalgia, sia ricorrente nei romanzi dell'autore. In *RG* Gregorio, dopo essersi presentato a Jean-Pierre, pensa subito al proprio nome, che gli pare troppo «forte e sprecato per la sue quattro malinconie» (*RG*, 95); e un vero e

---

<sup>341</sup> *Bia. scr.* (1999m).

<sup>342</sup> La stessa malinconia che la critica ha riscontrato quale elemento caratterizzante della rappresentazione del paesaggio biamontiano; cfr. P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (115): «Ma in Biamonti il sentimento prevalente nella rappresentazione del paesaggio è senza dubbio la malinconia. Malinconia, si intenda bene, come *Stimmung*, e non certo come patologia: malinconia come dolce apprensione della bellezza»; e poi ancora, p. 117: «Insomma, proprio la paralisi (etica e ontologica) indotta dal sentimento malinconico (espressa frequentemente dalla percezione della *fuga temporis*), inevitabilmente catafratto nel circolo chiuso dell'ego, impedisce al paesaggio-evento, nonostante la mediazione “fenomenologizzante” della visione pittorica cézanniana (e morlottiana), di entrare nel vortice della vita, di mettere il divenire al servizio dell'utopia, di non vedere altro che terra guasta, colma di sole rovine».

<sup>343</sup> *Bia. int.* Vaccari (1994).

<sup>344</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 39): «La tristezza, o la malinconia un po' inaccessibile in cui si rifugiano spesso i personaggi, è data dallo sguardo sovrastorico, dal rapporto che l'uomo tenta di fondare con l'eterno. Basta sollevarsi sopra la storia e si intuiscono, si capiscono subito le ragioni di una tristezza cosmica, che è un po' quella del “pastore errante” di Leopardi, è quella di Hölderlin, di Baudelaire... Si sente che l'uomo è mutilato. E questa mutilazione la si avverte immediatamente appena ci si libra ci si innalza sopra la cronaca e anche sopra le passioni della storia».

proprio «manto di malinconia»<sup>345</sup> lo accompagnerà nel corso di tutto il romanzo. In *AA* il crepaccio del mondo che a Gregorio era parso di vedere sul mare diventa un gorgo di malinconie,<sup>346</sup> mentre in *VL* Sabèl, esiliata volontariamente sull'isola di Saint-Honorat, prova «una nostalgia che andava al di là degli uomini» (*VL*, 93).<sup>347</sup> In *AM* è invece Edoardo che, durante il suo viaggio, smette a un certo punto di guardare il cielo «per non soccombere a un senso di malinconia».<sup>348</sup> Infine, in modo assai significativo e circolare, torna in *PN* l'espressione «manto di malinconia», laddove Leonardo rientra di notte a Beragna, dopo aver accompagnato a casa una prostituta: «La costa finiva. “Adesso entro nella mia valle. Devo indossare il manto della malinconia”» (*PN*, 136).

Estraneità e malinconia, facce, si potrebbe dire, di una stessa medaglia: senza dubbio due caratteristiche peculiari per lo scrittore ligure della condizione umana, che si rispecchiano nella costruzione dei personaggi romanzeschi. L'importanza della malinconia non è casuale, ma meditata attraverso la riflessione sul tempo e debitrice di tutta una serie di letture, tra cui occorre aggiungere, a quelle ricordate finora, *Le mythe de Sisyphe* camusiano:

L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête à tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable.<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> *RG*, 203-204: «Uscì dal bar e se n'andò adagio verso l'interno: sperava cammin facendo di smemorarsi, invece rivedeva Jean-Pierre andare quegli arsi cammini dei serri, e su di lui si posava, appena turbato dalla brezza marina, un manto di malinconia».

<sup>346</sup> *AA*, 19: «Si ricordò che sul mare talvolta gli era parso di vedere il crepaccio del mondo – malinconie, oh solo malinconie senz'altro – il crepaccio entro cui il mondo spariva. L'onda di roccia invece proteggeva: ferma lassù, piena di luce».

<sup>347</sup> Per una riflessione sulla malinconia in *VL* si veda P. Salwa, *Il Vento largo e le linee d'ombra*, in *Vento largo*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio “Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa”, con presentazione di G. Bogliolo, La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009, pp. 35-38.

<sup>348</sup> *AM*, 74: «Le stelle intorno sembravano minerali perduti. Smise di guardare per non soccombere a un senso di malinconia. Pensò al suo paese, agli ulivi dei suoi costoni, che s'accordavano alla maestà del cosmo, quasi sogni di pietra».

<sup>349</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 47.

### 2.3. LA GRANDE STRANIERA

L'esperienza della morte, declinata su diversi piani e in plurime direzioni, gioca un ruolo essenziale nell'opera di Biamonti. La sua centralità risente senza alcun dubbio delle molteplici letture sul tema condotte dall'autore, riconducibili in buona parte alla sua formazione esistenzialista. Prima ancora di considerare *L'être et le néant* di Sartre, varrà la pena, in questo caso, di rifarsi alla speculazione heideggeriana di *Essere e tempo*, la cui trattazione sulla morte costituisce uno dei contributi maggiori che il filosofo di Messkirch abbia dato alla filosofia contemporanea.<sup>350</sup>

Nell'essere al mondo dell'uomo e nel suo tentativo di comprensione esistenziale, Heidegger distingue tra una forma inautentica e una forma autentica: la prima è il fondamento dell'*esistenza anonima*, convenzionale, fittizia, in cui il "si dice" e il "si fa" dominano incontrastati; al contrario, l'esistenza autentica richiama, attraverso la "voce della coscienza" l'uomo a sé stesso, a ciò che egli è autenticamente e non può non essere. L'esistenza umana è costituita, secondo il filosofo tedesco, dalle sue possibilità, su cui si fonda il suo progettare e la sua trascendenza; ma ogni progetto o trascendenza è, come sarà anche per Sartre, fallimentare, nel senso che «rigetta l'uomo nel mondo che egli progetta o trascende e lo rinvia al fatto intrascendibile che egli *c'è* ed è a livello di tutti gli altri esistenti».<sup>351</sup> Tutte le possibilità finiscono per collocarsi sullo stesso piano, per essere equivalenti in virtù di una "nullità esistenziale", inclusa nella stessa struttura dell'"Esserci": il progettare dell'uomo è un progettare nullo:

La nullità esistenziale non ha affatto il carattere della privazione, della manchevolezza rispetto a un ideale proclamato e non raggiunto. È l'essere di quest'ente ad esser nullo precedentemente a tutto ciò che può progettare e solitamente raggiungere, ad esser nullo già come progettare.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> Per le brevi riflessioni su Heidegger che seguono si veda in particolare N. Abbagnano, *La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, vol. 3 di *Storia della filosofia*, UTET, Torino 2003, pp. 875-881.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 879.

<sup>352</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, in *Id.*, *Essere e tempo – L'essenza del fondamento*, a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1969, p. 423.

Il richiamo della coscienza nell'esistenza autentica è proprio il richiamo a questo nulla e alla sua forma radicale che è la morte. La morte, come fine dell'«Esserci», è definita da Heidegger, «la possibilità dell'Esserci più propria, incondizionata, certa e come tale indeterminata e insuperabile. La morte, come fine dell'Esserci, è nell'essere di questo ente in quanto esso è-per-la-fine».<sup>353</sup> Di conseguenza, l'esistenza autentica si configura come un vivere-per-la-morte; il che equivale a farsi carico, senza eluderla, della possibilità più propria dell'Esserci e a comprendere la nullità dell'esistenza.

Al contrario, l'atteggiamento caratteristico dell'*esistenza anonima*, dell'esistenza quotidiana è la fuga dinanzi alla morte. È interessante notare subito che Biamonti riprende, in alcune dichiarazioni, la speculazione heideggeriana attraverso il riferimento alla fuga e la fa poi interagire con il pensiero sartriano:

Con la morte, il rapporto è sempre un rapporto parziale, di fuga... Ho letto molti libri sulla morte, sulla filosofia della morte. È una questione sempre aperta: se la morte è la nota che stronca la musica della vita, o se è la nota che chiude la sinfonia; se è una lacerazione, o se è un compimento. Questo è un dilemma da cui nessun filosofo è mai riuscito a uscire.<sup>354</sup>

La metafora musicale è tratta direttamente dal capitolo primo della quarta parte di *L'être et le néant*. Nel secondo paragrafo Sartre affronta il rapporto tra libertà e fatticità, in modo da studiare quegli ostacoli e quelle resistenze che la realtà umana, nella sua libertà, incontra costantemente e che costituiscono le strutture della *situazione*.<sup>355</sup> Tra queste strutture il filosofo francese colloca anche *ma morte*, che, in quanto termine, è detta subito un *Janus bifrons*, a seconda che la si consideri come aderente al nulla che limita il processo considerato o, al contrario, come legata alla serie a cui pone fine:

---

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 388.

<sup>354</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 41). Cfr. anche *Bia. scr.* (1998g: 135): «Detto questo, alcune considerazioni sulla morte sono necessarie. La prima è che se anche la vita non vale niente, nulla vale una vita. Infatti ognuno cerca di preservarla. Si cerca di andare alla morte attraverso la strada più lunga, di fare in modo che essa sia l'ultima nota di una sinfonia vasta. Ci si prepara, ci si medita. Ma essa provoca sempre uno sbalordito stupore, perché è la comparsa dell'inumano, di un viaggio che non conosciamo. Neppure il soldato ne è esente, anche se abituato a vendere cara la pelle. Nelle prime linee serpeggia il terrore. C'è un controterrore, una qualche morfina? Dai racconti di chi ci è stato, da ciò che si legge, è rappresentato dagli affetti, da un cespuglio, da una piega del cielo, da qualcosa di vivo che esorcizzi il regno dei morti, da un'illusione di pace. La morte, affrontata di colpo, o dolcemente a poco a poco, per fatalità o sacrosanti motivi, non cesserà mai d'essere un problema. È un buco nero, un accordarsi al cosmo come una pietra, nello stridore».

<sup>355</sup> Si veda qui *Terza parte*, § 3.2..

Ainsi l'accord final d'une mélodie regarde par tout un côté vers le silence, c'est-à-dire vers le néant de son qui suivra la mélodie; en un sens il est fait avec du silence, puisque le silence qui suivra est déjà présent dans l'accord de résolution comme sa signification. Mais par tout un autre côté il adhère à ce *plenum* d'être qu'est la mélodie envisagée: sans lui cette mélodie resterait en l'air et cette indécision finale remonterait à contre-courant de note en note pour conférer à chacune d'elles un caractère inachevé.<sup>356</sup>

Nelle pagine che seguono Sartre discute le posizioni di Heidegger per arrivare a conclusioni diverse. Per il filosofo francese la morte non va infatti considerata come una possibilità, ma come un fatto contingente, che sfugge e appartiene alla stessa fatticità dell'uomo. La morte non può essere né scoperta né attesa: come la nascita, è un puro fatto, che arriva all'uomo dall'esterno e che lo trasforma dall'esterno.<sup>357</sup>

Il legame evocato da Sartre tra la morte e la nascita si ritrova anche nei romanzi dello scrittore di San Biagio della Cima: per esempio, in *PN* Leonardo, mentre guarda Veronique, raccomanda a sé stesso di fermarsi alla sua immagine, di non andare oltre: «In un attimo sono all'infanzia, e un passo dall'altra parte e sono alla morte» (*PN*, 112).

Per Sartre, il passato è, come si è detto, il *pour-soi* divenuto *en-soi*, la sola parte dell'esistenza che è. Di conseguenza, la stessa parabola umana non può che configurarsi come una lenta avanzata verso l'*en-soi*. La morte è allora l'evento che consegna interamente la vita al passato, all'*en-soi*, ponendola in una dimensione diversa, ormai atemporale, eterna. Proprio in questo senso Sartre recupera e interpreta la frase dell'*Espoir* di André Malraux: «c'est qu'il y a de terrible dans la Mort, c'est qu'elle transforme la vie en Destin»;<sup>358</sup> una frase che il filosofo fa interagire con il famoso

---

<sup>356</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, p. 576.

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 590: «Je ne saurais ni découvrir ma mort, ni l'attendre ni prendre une attitude envers elle, car elle est ce qui se révèle comme l'indécouvrable, ce qui désarme toutes les attentes, ce qui se glisse dans toutes les attitudes et particulièrement dans celles qu'on prendrait vis-à-vis d'elle, pour les transformer en conduites extériorisées et figées dont le sens est pour toujours confié à d'autres qu'à nous-même. La mort est un pur fait, comme la naissance; elle vient à nous du dehors et elle nous transforme en dehors. Au fond, elle ne se distingue aucunement de la naissance, et c'est l'identité de la naissance et de la mort que nous nommons facticité».

<sup>358</sup> A. Malraux André, *L'Espoir. Roman*, Gallimard, Paris 1938, 85<sup>e</sup> édition, p. 182: «Mais, que la... tragédie de la morte est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, qu'à partir d'elle rien ne peut plus être compensé». Cfr. J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, *cit.*, p. 585: «D'ailleurs, la mort, en tant qu'elle peut se révéler à moi, n'est pas seulement la néantisation toujours possible de mes possibles – néantisation hors de mes possibilités –, elle n'est pas seulement le projet qui détruit tous les projets et qui se détruit lui-

verso di Mallarmé dedicato a Edgar Allan Poe: «Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change».<sup>359</sup>

Biamonti ebbe modo di citare in diverse occasioni *L'espoir* di Malraux,<sup>360</sup> a proposito dell'«âge du fondamental»<sup>361</sup> e inserì la citazione mallarmeiana in *PN*, laddove il personaggio di Alain commenta la morte del Presidente Mitterrand.<sup>362</sup>

Certamente influenzato dall'idea sartriana della morte quale fatto inconoscibile, Biamonti amava citare la frase di Borges «Noi non sapremo mai di quale mondo sia sigillo la lapide» per sottolineare la sua posizione totalmente agnostica: «Il dire che la morte fa finire tutto non è più accettato, nemmeno la presunzione di dire che la morte apre a un'altra vita. Noi non sapremo mai di quale mondo sia sigillo la lapide».<sup>363</sup>

Tale agnosticismo non si traduce però in un'elusione del problema della morte; al contrario, Biamonti riteneva che l'uomo del Novecento, non avendo più fiducia in una struttura razionale o religiosamente positiva del mondo, lo sentisse con maggiore urgenza rispetto all'uomo ottocentesco. Era, secondo lui, l'irrazionalismo del secolo a far sentire il problema della morte.<sup>364</sup> Date queste premesse, non sorprende quindi che la morte costituisca uno dei grandi temi dell'opera biamontiana.

La morte nei romanzi di Biamonti è innanzitutto nel paesaggio e nella storia: è la morte dei piccoli paesi dell'entroterra ligure, di giorno in giorno più spopolati, e delle

---

même, l'impossible destruction de mes attentes: elle est le triomphe du point de vue d'autrui sur le point de vue que je suis sur moi-même. C'est sans doute ce que Malraux entend, lorsqu'il écrit de la mort, dans *L'Espoir*, qu'elle "transforme la vie en destin"».

<sup>359</sup> S. Mallarmé, *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses. Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, nouvelle édition établie, préfacée et annotée par D. Lauwers, Librairie Générale Française, Paris 1998, p. 74. Cfr. J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 150: «C'est aussi le sens de cette phrase de Malraux que nous citons plus haut: "La mort change la vie en destin." C'est enfin ce qui frappe le croyant lorsqu'il réalise avec effroi que, au moment de la mort, les jeux sont faits, il ne reste plus une carte à jouer. La mort nous rejoint à nous-mêmes, tels qu'en nous-mêmes l'éternité nous a changés».

<sup>360</sup> Il libro è presente nella biblioteca di Biamonti ed è variamente annotato.

<sup>361</sup> Su cui si veda qui *Seconda parte*, § 3.3..

<sup>362</sup> *PN*, 76-77: «Adesso è morto, adesso basta, – disse il professore, – adesso è l'eternità che lo lavora per sempre. "Tel qu'en lui-même l'éternité le change", – citò».

<sup>363</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 42); cfr. anche *Bia. int.* Grillo (1995: 3): «Sulla morte sono state dette tante cose... Borges dice: "Noi non sappiamo di quale morte sia sigillo la lapide". È la posizione dell'agnostico totale. Non si sa se la morte sia l'ultima nota della sinfonia della vita o sia la prima nota di un'altra sinfonia».

<sup>364</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 41): «Certamente, l'uomo del Novecento, avendo perso la fiducia in una struttura razionale, o religiosamente positiva del mondo, sente il problema della morte più dell'uomo dell'Ottocento. L'irrazionalismo del Novecento fa sentire il problema della morte. Va sfaccettata. Nei romanzi va messa sotto forma di impressioni fuggevoli e mai definitive, perché dire cosa è la morte definitivamente non si può dire».

campagne lasciate all'abbandono; è la fine di un'intera civiltà contadina; è la lenta agonia della civiltà mediterranea, di cui lo scrittore si fa cantore. Biamonti definì, infatti, *AA* «una piccola sinfonia di morte»<sup>365</sup> e *VL* «un canto d'addio per una Liguria che entra nell'Erebo».<sup>366</sup>

In queste pagine ci si vuole però soffermare in particolar modo sulla morte quale termine dell'esperienza individuale, evento contingente, come diceva Sartre, ma assolutamente misterioso e problematico, su cui l'agnostico Biamonti non può fare a meno di interrogarsi e che rappresenta continuamente nella sua scrittura da diverse angolazioni. Innanzitutto, occorre dire che la morte è in tutti i romanzi biamontiani una realtà quotidiana, mai celata o rimossa, ma non per questo devalorizzata o banalizzata sul piano del significato; al contrario, sia essa naturale o frutto di un atto violento, la morte è sempre posta in una cornice tragica, a sottolineare la distanza insuperabile che separa, come diceva Montale, «chi va e chi resta».<sup>367</sup>

Non sarà forse da imputare esclusivamente alla volontà di conferire la struttura narrativa del giallo, benché *sui generis*, al proprio romanzo la scelta che condusse Biamonti, nella riscrittura di *RG*, ad aprire *AA* con la scena del ritrovamento del cadavere di Jean-Pierre. Nelle prime pagine il lettore segue dapprima Gregorio attraversare il paese e poi, saputo la notizia, salire insieme al prete verso le rocche di Crairora, da cui il ragazzo è caduto.

Biamonti descrive quindi con poche parole il corpo del giovane («Jean-Pierre aveva la fronte intatta. Un'elitra di libellula lo accarezzava ad ogni spiro del vento», *AA*, 6), per poi soffermarsi sull'arrivo della madre, Martine Haillier e sul suo dolore:

Giunsero i carabinieri. Poi anche la madre. Si sarebbe detta di pietra se non avesse mormorato: «Épargne-moi ce nouveau chagrin, ne me fais plus souffrir!» come se fosse stato vivo e colpevole.

Restò a lungo seduto sopra un sasso.

Un falco girava nel cielo, si spingeva fin sul mare.

---

<sup>365</sup> *Bia. scr.* (1993: 88).

<sup>366</sup> *Bia. scr.* (1992b: 80).

<sup>367</sup> E. Montale, *La casa dei doganieri*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 167.

Martine Haillier tolse l'elitra dallo zigomo del figlio; camminò tra i rosmarini con gli occhi pieni di lacrime. Non aveva avuto la forza, o chissà cos'altro, di chiudergli gli occhi velati. (AA, 6-7)

La morte di Jean-Pierre è l'evento intorno a cui si costruisce il romanzo, proprio a partire dall'indagine, alimentata dal sospetto che non si tratti di un suicidio ma di un omicidio, che Gregorio intraprende, iniziando a scavare nella vita del ragazzo e a parlare con le persone che questi frequentava. Per questa ragione i riferimenti alla morte di Jean-Pierre rimangono costanti nel corso di tutto il romanzo.

Si può sottolineare come Biamonti usi, per indicare la morte del ragazzo, una serie di metafore e di personificazioni, che ne accentuano il carattere misterioso e angosciante. Per esempio, la morte è «la porta tenebrosa»,<sup>368</sup> la «vecchia nutrice»<sup>369</sup> e ancora la «grande straniera».<sup>370</sup> Quest'ultima definizione non può che rimandare a quanto detto sulla visione sartriana della morte e dunque sull'impossibilità di prepararsi e di attenderla. L'indagine di Gregorio si rivela fallimentare: attraverso un dialogo tra il protagonista e Laurence, il lettore scopre che a Jean-Pierre era stato diagnosticato un male incurabile. Gregorio si convince così che non si possa trattare che di un suicidio.<sup>371</sup> Vale la pena di ricordare quanto scrisse a Biamonti Italo Calvino su un finale che va in fondo a distruggere dall'interno la struttura giallistica e a vanificare totalmente l'indagine condotta dal protagonista:

La tensione dell'inchiesta sulla morte di Jean-Pierre si perde un po' appena si viene a sapere che il ragazzo aveva una malattia incurabile, perché forse ci si aspettava un retroscena più complesso; ma forse questa è la soluzione che s'accorda meglio al tema della solitudine di ognuno, che domina tutto il romanzo.<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> AA, 31: «Non sapeva che significato potesse avere quel suo rifugiarsi nell'infanzia. Forse andava verso sua madre, perché Jean-Pierre aveva varcato, come lei, la porta tenebrosa. Nella notte l'aveva sentita parlare con lui, raccomandargli di dormire... sussurrargli: dors, dors mon enfant!».

<sup>369</sup> AA, 11: «Lassù era comparsa a Jean-Pierre la "vecchia nutrice" e l'aveva preso tra le sue braccia...».

<sup>370</sup> AA, 16: «La morte era sopraggiunta da grande straniera, lo aveva colto intento al sogno di vivere».

<sup>371</sup> AA, 121: «Di una cosa non dubitava più: del suicidio».

<sup>372</sup> *Bia. lett.* Calvino (1981a: 1456-1457).



La morte di Jean-Pierre si ripercuote, oltre che sul protagonista, anche su altri personaggi. Innanzitutto, sulla madre Martine, che cade in una sorta di stato catatonico, in una disperata apatia: Biamonti ne dà conto in più occasioni, anche attraverso le vicende dell'amica Laurence che vive con Martine e cerca di sostenerla nel dolore. Solo a tratti Martine uscirà da questa condizione, ritrovando una lucidità piena di sensi di colpa, che la porterà a voler abbandonare la Liguria e a ritornare alle sue terre di origini, vicino a Mont-de-Marsan.<sup>373</sup>

Si può poi ricordare il personaggio del prof. Guillermin, tormentato dai sensi di colpa.<sup>374</sup> Il professore francese ha infatti una sorta di ossessione per la morte, la quale si concilia bene con la sua tendenza, esplicitata in *RG*, a dare la priorità temporale all'estasi futura, di chiara matrice heideggeriana, e che si era tradotta in una funerea mania, attraverso il coinvolgimento di Jean-Pierre: «Fingersi morti e farsi portare in barca da un ragazzo pieno di vita, pagarlo perché si fingesse “meneur de morts”» (*AA*, 26). Sulla base di quanto detto, la mania del professore appare davvero un tentativo, per quanto drammatizzato e banalizzato, del vivere-per-la-morte heideggeriano, di farsi carico e prepararsi all'estrema ma sola vera possibilità dell'esistenza.

A dare centralità al tema in questione contribuiscono, oltre a quella di Jean-Pierre, anche altre morti, filtrate attraverso l'esperienza memoriale, ma capaci di far sentire ancora il proprio effetto e di muovere profondamente le azioni e i sentimenti dei personaggi. Per esempio, la vicenda di Maria Zelenski, la donna polacca che incontra Gregorio, è incentrata sulla volontà del personaggio di ritornare nel luogo, il Passo della Morte, in cui vent'anni prima fuggendo verso la Francia ha visto precipitare il marito; oppure, si pensi al ricordo, «che cresce come una pianta»,<sup>375</sup> del giovane «chasseur des

---

<sup>373</sup> *AA*, 47: «– Hai anche tu l'impressione che le cose sarebbero andate diversamente se non fossi mai venuta sulle rupi di questa costa? / – Come puoi pensare, Martine, una cosa simile? / – Eppure a volte mi parrebbe... Sono portata ad accusare questo cielo, le rocce. Non so più cosa pensare. Fino a ieri dialogavo con Jean-Pierre: tu mi avrai visto! Adesso è tutto finito. Sai cosa vorrei fare? Tornarmene nelle Lande. / – In quelle solitudini, tra quei grandi venti monotoni... Posso immaginare cosa diverresti».

<sup>374</sup> *AA*, 27: «Il professore, tormentato, aveva espresso subito i suoi scrupoli. Se quel ragazzo s'era suicidato poteva essere sua la colpa, perché l'aveva abituato a territori pericolosi, prossimi al regno dei morti...».

<sup>375</sup> *AA*, 113: «C'è un ricordo col quale sono venuto vecchio e che non ha fatto altro che crescere: un vero, impressionante ricordo, un segreto che ti vorrei confidare. Una volta stavo per parlarne in una cantina, in una sera d'inverno, ma poi ho pensato bene di tacere. Non è una valentia né un'avventura, né un fatto che faccia ridere né piangere. È un fatto che cresce come una pianta...»; e *AA*, 118: «– Ci sono dei momenti in cui è meglio che nessuno la veda, – lei ammise. – Oggi guardava un ritratto di sua madre con

Alpes» ucciso dai militari italiani nel giugno del '40 con cui Edoardo dice di essere diventato vecchio e che confida con la voce strozzata e commossa al protagonista, dopo averlo condotto sul luogo in cui il fatto è avvenuto.

Questi ultimi due esempi iniziano a chiarire la natura di una sinfonia di morte che non si nutre solo della rappresentazione del fatto in sé stesso, ma anche del continuo e mai interrotto «colloquio con le ombre»,<sup>376</sup> per riprendere un altro verso di Montale, poeta da cui Biamonti fu certamente influenzato anche nella prospettiva qui considerata.<sup>377</sup> Di fronte al dolore, Martine Haillier si ritira in un mondo interiore e onirico, in una «terra di nessuno»<sup>378</sup> in cui morti e vivi si possono incontrare, in cui può dialogare con sua madre e naturalmente con Jean-Pierre: «Forse andava verso sua madre, perché Jean-Pierre aveva varcato, come lei, la porta tenebrosa. Nella notte l'aveva sentita parlare con lui, raccomandargli di dormire... sussurrargli: dors, dors mon enfant!» (AA, 30). In quest'ultima battuta in francese, Biamonti cita, probabilmente attraverso l'antologia curata da Carlo Bo *La nuova poesia francese*, la poesia dai toni funebri di Milosz *La berline arrêtée dans la nuit*, ai cui versi 32 e 33 si legge: «Dormez un peu, Madame. – Dors, mon pauvre enfant, dors / Tout pâle, la tête sur mon épaule».<sup>379</sup> Un'altra poesia del poeta lituano, sempre presente nell'antologia curata da Bo, *Tous les morts sont ivres*, è citata da Biamonti, tramite le riflessioni di Gregorio, nelle ultime pagine di AA, in un passo estremamente significativo, che trova il suo punto di avvio proprio nel delirio onirico di Martine e nel suo colloquio coi morti:

---

lei in braccio. «Potrebbero anche un po' levargliela d'in braccio quella bambina, – mormorava, – sarà persino stanca»».

<sup>376</sup> E. Montale, *A tarda notte*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 366.

<sup>377</sup> Cfr. G. Bertone, *Letto e ascoltato. Ricordo di Francesco Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti alla biblioteca del Senato*, Atti della presentazione del volume *Scritti e parlati* (26 maggio 2008), introduzione ai lavori di S. Costa, in «Filologia antica e moderna», XX, 37 (2010), pp. 167-168; e anche, su Montale, M. Tortora, *Il colloquio con i morti in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, in Id. e R. Ubbidente (a cura di), «Parlando cose che 'l tacer è bello». *Messinscena del dialogo nella letteratura italiana. Dal "Dialogo coi morti" al "Colloqui" con i fantasmi della mente*, Atti dell'omonima sezione del XXXII *Deutscher Romanistentag* (Berlino, 25-28 settembre 2011), Cesati, Firenze 2013, pp. 169-184.

<sup>378</sup> AA, 87: «La sera, il tramonto solenne, sulla "Baia degli angeli", le fece di nuovo sognare la terra di nessuno dove i morti e i vivi si potevano incontrare, dove Jean-Pierre poteva comparire».

<sup>379</sup> Cfr. O. V. de L. Milosz, *La berline arrêtée dans la nuit*, in C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952, p. 36.

Egli non le svelò che l'aveva già vista in momenti simili, o quasi. Adesso scambiava una foto, un ingrandimento per prolungata realtà. Ma lui l'aveva vista sognare vivi i morti.

Passione antica, del resto, come l'animo umano.

Êtes-vous vraiment morts

Vous disparus, vous suicides, vous lointains

Vraiment, dites-moi, dormez-vous, dormez-vous?<sup>380</sup>

Si mormorava i versi di quel libretto che aveva navigato sul Nyon, e che aveva galleggiato a lungo, in una scia di malinconia, quando lui e Benedicto Valico Torriero avevano gettato in mare il bagaglio del povero Alfred. (AA, 118-119)

«Sognare vivi i morti», dialogare con i defunti, presentificando quanto è stato, si iscrive perfettamente nel difficile rapporto che l'uomo biamontiano intrattiene con il passato, nell'ambiguità di un appuntamento con la memoria eluso e ineludibile al contempo. Non sorprende che lo stesso protagonista di AA si abbandoni a questo colloquio, come dimostrano, oltre alla citazione precedente, altri passi del romanzo. Per esempio, a un certo punto Gregorio parla a Ester, la donna che frequenta, di un suo amico lituano, dando l'impressione che questi sia ancora vivo, perché gli sembra così facendo di «abolire le distanze»;<sup>381</sup> il protagonista ricorda che questo marinaio, di animo buono, da ubriaco recitava poesie, cita così due versi della poesia di Milosz *La berline arrêtée dans la nuit* («Vous le savez déjà, Madame, c'est une triste histoire / Ils dorment dispersés dans les pays lointains»)<sup>382</sup> e conclude: «Forse avrebbe voluto con sé tutti i suoi morti per condurli fuori del paese degli schiavi» (AA, 82). Grazie ai riscontri visti finora, si può sicuramente sostenere che in AA Milosz è davvero il poeta che Biamonti

---

<sup>380</sup> Cfr. O. V. de L. Milosz, *Tous les morts sont ivres*, in C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, cit., p. 34: «Vous disparus, vous suicidés, vous lointains / [...] Vraiment, dites-moi, dormez-vous, dormez-vous?».

<sup>381</sup> AA, 81-82: «- E l'altro? / - Chissà cosa sarà avvenuto di lui! - egli rispose con tono preoccupato. / - Su che nave è passato? - insisté lei. / - Su una nave che batte bandiera bianca, - egli rispose sempre con lo stesso tono. / Batteva bandiera bianca con vele nere la nave del lituano. / - Mi pare che ti rincresca parlarne, - osservò Ester. / - Non so che dire. / - Che tipo è? - lei insisté ancora. / - Che vuoi che ti dica? Recita versi di un suo conterraneo, di un poeta di famiglia già regnante. Rimpiange i suoi boschi lontani. / - Che viaggi fa? / - È sepolto a Sète, un posto sabbioso... Mare, sabbie, marmi: non c'è altro. Qualche gabbiano, una o due tamerici. / - E ne parlavi al presente! come di un vivo. / - Sembra di abolire le distanze, - egli disse». Si confronti con il relativo passo di RG, da cui deriva: «E sepolto a Sète... s'è suicidato. / - Che tipo era?... Non vuoi parlarne? / - Non so che dire... ha l'ossessione della realtà. / - Era realista? / - Non so come spiegarti... ha solo l'ossessione. - Tu tratti "l'ombre come cosa calda"? - Lo sogno spesso - egli disse».

<sup>382</sup> O. V. de L. Milosz, *La berline arrêtée dans la nuit*, cit., p. 36.

riutilizza per dare voce a questo tragico colloquio con i defunti che caratterizza la vita dei personaggi.

Sempre per quanto riguarda Gregorio, il colloquio più significativo e toccante, filtrato attraverso il ricordo, è quello con la madre. In una sorta di proustiana “intermittenza del cuore”, il protagonista rivede un giorno, mentre segue un sentiero che porta alle rocce del confine, il funerale di sua madre, con la bara portata in processione funebre attraverso il paese e l’escoriazione del dito della statua dell’angelo, a sottolineare, quasi crudelmente, l’impossibilità di ogni prospettiva ultraterrena: «Ma già sulla bara cadevano i calcinacci. Il dito della mano levata, nel comando della Resurrezione, era sempre stato escoriato» (*AA*, 32). Nel rivivere il passaggio della bara e l’uscita dal paese, Gregorio si ritrova a parlare a sua madre e a rassicurarla nel viaggio che ha intrapreso, in una scena di grande grazia e maestria letteraria, avvolta da una grave sospensione che il repentino passaggio al tempo presente rompe volutamente nel finale:

La bara usciva dal paese e le chiome color paglia dell’angelo eretto sopra brillavano nel sole, fra le passere che volavano da una cupola all’altra dei mandarini. «È un lungo viaggio, madre, per la mulattiera, ma fra terrazze apriche, e ci sono anch’io con te e c’è anche il Muto». Mai erano stati così a lungo assieme nei loro incontri sempre più sporadici. Ma ora il coro si alza, dà un solenne strappo al cuore e se ne va. Si porta via la bara, le terrazze, il sole. Gli lascia una mestizia solitaria. (*AA*, 32)

Si può ancora aggiungere che su questo punto, relativo al colloquio con i morti, *AA* si colloca in perfetta continuità con *RG*, in cui troviamo già un Gregorio tutto proteso a non eludere l’appuntamento funereo. Nei testi preparatori di *RG* si parla, per esempio, della «necessità di discorrere con i propri morti»<sup>383</sup> e poi ancora del «dialogo coi morti»;<sup>384</sup> mentre nella versione messa a testo da Simona Morando si legge un passo particolarmente importante in cui Biamonti sottolinea lo «struggente richiamo»<sup>385</sup> che si

---

<sup>383</sup> *RG*, 275: «Era l’alba e Gregorio era già alzato; aveva dormito non più di cinque ore dopo la tranquilla pienezza della giornata: anche la condizione felice soffre d’insonnia e non indulge al dormiveglia poiché porta via la necessità di discorrere coi propri morti».

<sup>384</sup> *RG*, 275: «Nei punti fondamentali e scheletrici della vita, quando la costrizione pareva salire da sotterra o la libertà piovere dal cielo, ogni fascino entrava in agonia e, dopo l’ultimo dialogo coi morti, nel pieno dell’oscurità o della comprensione, si aspettava soli l’angelo dalle mani di cenere».

<sup>385</sup> *RG*, 116: «Solo il cimitero, sopra cui si trovò a passare, uscendo da Avrigue, sprigionava ancora

sprigiona dal cimitero di Avrigue e scrive: «Sembrava a Gregorio che quella terra fosse lieve e che, nel sonno, i morti viaggiassero e che non si lasciassero afferrare da nessun incubo di ritorno» (*RG*, 116).<sup>386</sup>

La sinfonia di morte impostata dallo scrittore con *AA* prosegue con *VL*, che si apre infatti sui rintocchi della campana mediana: «Vari ne contò i viaggi: erano tre, era per un uomo» (*VL*, 3). Scoperto che si tratta del passeur Andrea, il protagonista si reca così alla veglia funebre. Specularmente a quanto avveniva in *AA*, anche in *VL* la trama prende dunque avvio da una morte che determina la storia successiva. L'evento è difatti la premessa alla scelta di Vari di intraprendere il mestiere del passeur e alla fuga di Sabèl sull'isola di Saint-Honorat.<sup>387</sup> La trama è segnata, inoltre, dalla morte di un altro personaggio, l'olandese Albert Van Ouwater, compagno di Virgin, che muore, poco dopo essersi imbarcato, in un conflitto a fuoco.<sup>388</sup> In questo secondo romanzo Biamonti declina il tema mortuario essenzialmente in due direzioni: da un lato, attraverso la descrizione del lavoro di Vari e della pericolosità dei passaggi clandestini, inizia a dare conto dello scenario di violenze e di delitti in cui si è ormai trasformata la zona interna del confine italo-francese; dall'altro lato continua una riflessione più intima sulla morte, soprattutto attraverso la vicenda di Sabèl. L'isola e il suo monastero si configurano sì come un rifugio, ma anche, in virtù del loro isolamento dalla vita ordinaria, come una sorta di eremo di morte: Sabèl si sofferma, difatti, a leggere il *memento mori* presente nella cappella dei Penitenti, inciso su un cartiglio di pietra sopra un teschio,<sup>389</sup> una lettura che si intreccia con l'attacco del mattutino «Vieni dolce morte...»;<sup>390</sup> al contempo, nella solitudine dell'isola, Sabèl riprova in varie occasioni un istinto di

---

uno struggente richiamo; rocce silicee s'ergerano da un lato, pietre silicee delimitavano i tumuli, e, entrambe, increspavano quelle zolle d'un riflesso grigio acciaio, d'una vibrazione di frangenti marini».

<sup>386</sup> In un altro punto si dice esplicitamente che Gregorio parlava con i morti: vedi *RG*, 128: «Le presenterò degli amici. Stasera non esco. Le consiglio di venire. Eviterà di parlare agli alberi. / – Parlavo a due morti, a un soldato e a quel paese lì sotto».

<sup>387</sup> *VL*, 39: «Ne era convinto anche lui: tutto era cominciato da quella morte. “Che cosa faresti se me ne andassi?” era la domanda che si disinsabbiava dalla memoria, la domanda che Sabèl gli aveva posto quando era salita a cercarlo e a parlargli del bulgaro e della rumena».

<sup>388</sup> *VL*, 61: «Arrivò a Luvaira la notizia della morte di Albert. C'era stato un conflitto tra la nave cipriota e la Polmare davanti al porto di Savona. Dalla nave avevano aperto il fuoco, una raffica di mitra, per sottrarsi a un'ispezione... C'erano stati un morto e due feriti...».

<sup>389</sup> *VL*, 73: «Fuori del monastero, sul vialetto, c'era la cappella dei Penitenti bianchi, o neri, non sapeva, e il teschio posato sulla sabbia dentro un'urna di vetro, col cartiglio in pietra: “Come tu sei io ero, come sono tu sarai”».

<sup>390</sup> *VL*, 61: «← Ero sveglia... Che bell'attacco, come iniziava bene! “Vieni dolce morte...” Di più non si può chiedere alle cinque: concilia il sonno».

morte, quasi percependone l'odore:

Si domandava perché aveva immaginato su quella strada dialoghi d'amore, ripetuti, insistenti; riudi, stupefatta ma senza vergogna, le parole che le erano venute alle labbra e soprattutto risentì l'odore di morte che l'aveva cercata presso un lentisco. Veniva da lontano come un vento del largo, il «vènt-di-damo», delle dame bianche. Portava odore di resine. (VL, 95)

*AM* prosegue la rappresentazione esplicita della morte, grazie all'ambientazione della seconda parte del romanzo in uno scenario di guerra, in una terra contesa, disfatta dagli odi e dalla violenza, in cui il numero troppo alto dei morti fa sì che questi non vengano neppure seppelliti.<sup>391</sup> Il pericolo concreto verso cui si dirige la nave e la responsabilità nei confronti dell'equipaggio stimolano la riflessione del capitano Edoardo sul tema in una prospettiva sia collettiva<sup>392</sup> sia individuale. A quest'ultimo proposito Edoardo pensa alla sua stessa morte e al modo in cui vorrebbe essere sepolto:

Sorrideva pensando alla morte. A Manuel non ne poteva parlare, non ancora, non c'era abbastanza confidenza. Aveva sempre desiderato d'essere sepolto con la faccia girata verso il mare. Dopo che aveva sentito che nella Franca Contea c'era stata gente che si era fatta seppellire in piedi rivolta verso Ginevra. Clara invece contava di essere bruciata. (*AM*, 90)

Proprio attraverso la figura del capitano Edoardo riprende vigore, in questo terzo romanzo, il colloquio con i morti, favorito dalla disposizione fortemente malinconica del protagonista, il cui viaggio in alto mare si trasforma in un vero e proprio viaggio interiore, sospeso tra presente e passato. Edoardo ripensa così a un certo punto a tutti coloro con cui ha navigato, ormai morti, concludendo: «Il naviglio della sua memoria pesava più da quel lato che dal lato dei vivi» (*AM*, 69). Si noti come in quest'ultima frase Biamonti combini in qualche modo l'idea già vista della “memoria-naviglio leggero” di origine apollinairiana con quella della “memoria-arca dei perduti”

---

<sup>391</sup> *AM*, 101: «Fu lei a raggiungerlo. Un passo che scricchiolava. / – Non li seppellite proprio? / – Ce n'è troppi in giro. / – La pietà non ha potere. È troppo vecchia?». Si veda anche *Prima parte*, § 3.3., pp. 244-245.

<sup>392</sup> *AM*, 86: «– Che ne dici, Manuel, ci imatteremo nella morte? / Gli era scappata, ma ormai era tardi. – Scherzavo, – aggiunse. / – Todos somos mortales, pero no pensamos en la muerte, – disse Manuel tornato all'improvviso alla sua lingua».

montaliana: «La tempesta / primaverile scuote d'un latrato / di fedeltà la mia arca, o perduti»<sup>393</sup> scrive Montale nella *Bufera*, riprendendo quel legame morte-mare che già emergeva negli *Ossi* nella poesia *I morti*: «[...] una forza indi li tragge / spietata più del vivere, ed attorno, / larve rimorse dai ricordi umani, / li volge fino a queste spiagge, fiati / senza materia o voce / traditi dalla tenebra [...]».<sup>394</sup> Così il capitano Edoardo, per esempio, durante la sua visita al Domaine Capitaine Danjou, guardando la collina dove sono seppelliti i morti della Legione straniera, pensa «alle loro ombre fra quelle petraie, sotto la montagna bianca» (*AM*, 24).

Parallelamente a quanto avveniva in *AA*, tra i morti con cui dialoga il protagonista ritroviamo la figura della madre, le cui parole appaiono quale un atto di accusa nei confronti del figlio:<sup>395</sup>

Nel dormiveglia (o nel sogno?) gli comparve sua madre. Era seduta su uno di quei poggi di Liguria, di un secco argento in inverno, di un'aria fresca in estate. Sorrideva, anche negli occhi.

– Di che cosa credi che sia morta?

– Ma, non so, il sangue... goccia a goccia...

– No, non è stata l'emorragia cerebrale. Sono morta di malinconia... Hai seminato di lutti il tuo cammino. (*AM*, 68)

Poche pagine dopo ritorna un altro ricordo, sempre triste, della madre di Edoardo, in cui la donna scende nell'orto e piange guardando il cane.<sup>396</sup> Il protagonista, domandandosi perché gli sia venuta in mente questa scena, risente allora le parole di sua madre: «è impazzito a causa delle tue lunghe assenze».<sup>397</sup>

Visti i principali riferimenti alla figura materna in *AA* e in *AM*, vale la pena di soffermarsi maggiormente sul rapporto figlio-madre morta, estremamente significativo

---

<sup>393</sup> E. Montale, *L'arca*, Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 208.

<sup>394</sup> Id., *I morti*, in *ivi*, p. 96.

<sup>395</sup> Biamonti trae sicuramente spunto da una vicenda capitata al fratello Gian Carlo, capitano di mare, che, quando mancò la loro madre, si trovava in navigazione.

<sup>396</sup> *AM*, 79: «Allora con la mente andò alla sua casa com'era anni prima. Aveva un cane, Astro, che sedeva sulla porta e sembrava pensare, fissando un punto lontano. Sua madre scendeva nell'orto e le veniva una lacrima guardando il cane. Sopra l'ulivo, il nido dell'averla».

<sup>397</sup> *AM*, 80: «Perché gli era venuto in mente il cane che meditava e sua madre che scendeva nell'orto e lo guardava? Adesso risentiva anche le parole di sua madre: "è impazzito a causa delle tue lunghe assenze". C'erano dei momenti in cui quella bestia si avventava ai ceppi delle viti».

del colloquio con le ombre riscontrabile nei romanzi. Se in *VL* si dice che il pensiero di sua madre disorientava Vari,<sup>398</sup> è in *RG* che Biamonti profuse uno sforzo non indifferente nel tracciare questo legame, attraverso una serie di riflessioni che si collocano in perfetta continuità con quanto sarà detto nei romanzi successivi, a dimostrazione, anche da questo particolare punto di vista, della coerenza dell'opera biamontiana.

Riflettendo sulla sentenza «Glissez mortels, n'appuyez pas»,<sup>399</sup> Gregorio pensa ai «trabocchetti» che «si aprivano all'improvviso, senza indugio»,<sup>400</sup> come l'aneurisma della madre. Oltretutto, si noti che la parola «trabocchetto» tradisce senza ombra di dubbio l'influenza della già citata poesia *L'arca* di Montale, in cui si legge l'ormai proverbiale metafora: «[...] quanti da allora / [...] son calati, / vivi, nel trabocchetto». <sup>401</sup> Troviamo poi la scena in cui Gregorio ripensa al funerale della madre,<sup>402</sup> che rivista e abbreviata entrerà in *AA*; il ricordo del telegramma con la notizia della malattia della madre,<sup>403</sup> che si collega chiaramente a rimproveri materni di *AM*; e ancora quello della dolcezza della voce della donna.<sup>404</sup> Tuttavia, sono i testi preparatori di *RG* a darci forse le informazioni più importanti: inizialmente Biamonti aveva infatti legato fin dalla

---

<sup>398</sup> *VL*, 70: «Cercò di passare, ma lei lo vide. / – Lo sai che ho l'età di tua madre? / – Un'età, un'età..., – egli disse. Il pensiero di sua madre lo disorientava. / – ...così bella! – senti, – più la guardavo, più mi sentivo perduta».

<sup>399</sup> Si tratta di una frase citata spesso da Biamonti, che la leggeva in J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 630. Cfr. *Bia. scr.* (2001a): «Non finiremo mai di essere disorientati? Non cesseremo mai di chiederci dove il mondo andrà a parare? “Glissez mortels, n'appuyez pas”, (scivoliate, mortali, non insistete) è la formula che Sartre pone alla fine dell'*Essere e il nulla*, dopo aver cercato di dimostrare che la vita è una passione inutile e l'uomo un dio mancato».

<sup>400</sup> *RG*, 180: «No, non voleva assolutamente crearsi dei falsi problemi, delle remore, degli scrupoli assurdi: i trabocchetti erano altrove, nei mali oggettivi, e s'aprivano all'improvviso, senza indugio. Oh, l'aneurisma della madre, il somnal d'un amico... duri messaggi dalle soglie della notte!...».

<sup>401</sup> E. Montale, *L'arca*, cit., p. 208.

<sup>402</sup> Si veda l'incipit della scena, poi cassato totalmente da Biamonti. *RG*, 214: «Il medico parla. La sua voce è difficile da intendere: c'è e non ce e quando ce è quasi soave... Gregorio sta pensando a sua madre... gli viene da augurarle (è solo la voce di un secolare tramando?) un sonno senza incubi sotto la terre lieve... c la voce del medico gli giunge intermittente, come in sogno, mentre gli mulinano nella mente i funerali».

<sup>403</sup> *RG*, 215: «Io non ho mai ricevuto lettere... qualche telegramma, come “vieni subito, tua madre malata”. Adesso sono venuto senza telegramma».

<sup>404</sup> *RG*, 222: «Qui però aveva più difese esterne ed interiori e forse avrebbe potuto ricordare senza livore, come senza livore adesso ricordava terrazze brinate, mani intirizzate nella raccolta delle olive e ciottoli scaldati nel fuoco di sterpi... E che dolcezza la voce di sua madre: “O Gregorio portami un sasso, mi si gelano le mani”».



prima pagina il ritorno a casa del protagonista (Stefano) con il ricordo della madre<sup>405</sup> e con la visita al cimitero:

Varcò la soglia del cimitero di un vecchio paese dell'entroterra per recarsi sulla tomba di sua madre. Intensità, dolcezza e precisione avevano le cose che ricordò di lei e che lo portarono a una calma espressione di sogno; poi, il ricordo della rigidità di un volto purissimo e silenzioso gli fece chinare il capo e una sorta di ala funebre velò tutte le altre memorie. Provò una gran pena per lei, che la terra aveva già distrutto. Vide grottesco l'angelo, dalla fronte coperta di ruggine e dal piede scalzo poggiato sul cancello d'ingresso, nell'attitudine di guidare verso gli ulivi il gregge delle lapidi e dei morti. Né lo consolò che la terra potesse essere lieve e che un cielo splendente, così splendente da parere sacro, sovrastasse il riposo delle sue ossa. (RG, 259)

Il valore che assume, all'interno del colloquio con i morti, la particolare figura della madre oscilla tra due poli, che lo stesso Biamonti ha efficacemente sintetizzato in un'intervista. Da un lato, a livello virile, vi è il senso di colpa: «quando la propria madre è morta, dichiarò lo scrittore, si ha come la sensazione di essere stato crudele verso di lei, di non avere corrisposto ai suoi “amorosi sensi”... in qualche modo la madre fa intravedere un universo dolcissimo, ma anche i sensi di colpa»;<sup>406</sup> dall'altro lato, a livello inconscio, Biamonti sottolineò il «desiderio di un ritorno a un grembo di pace»,<sup>407</sup> poi sostituito dal paesaggio e dalla terra.

Anche nell'ultimo romanzo biamontiano, *PN*, il tema della morte continua a giocare un ruolo importante. Innanzitutto, Biamonti ripropone la rappresentazione della zona del

---

<sup>405</sup> RG, 257: «Ad ogni suo passaggio da Grimaldi, Stefano guardava quella punta, dove sua madre avrebbe voluto essere sepolta. Riposava invece nella tomba di famiglia, di un paese dell'interno, in un cimitero pieno d'ombre d'ulivi. / Il ricordo di sua madre, dolcissima ombra, lo assorbiva. Si attenuò soltanto quando, giunto a casa, smise di guidare».

<sup>406</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 42). Cfr. anche *Bia. int.* Falcolini (1997: 7): «Sì, non si può pensare alle Madri senza senso di colpa. Ma è la mia visione del mondo, non è oggettiva».

<sup>407</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 42): «A livello inconscio, forse, c'è anche il desiderio di un ritorno a un grembo di pace, rappresentato e poi sostituito col paesaggio, la terra, le cose dolci che la terra fa comparire... è il tono di noi latini, forse... ricorda Quasimodo: “Mater dulcissima, ora scendono le nebbie, / il Naviglio urta confusamente sulle dighe / ... Oggi sono io / che ti scrivo”. C'è questo desiderio nei momenti di grande malinconia: “Povera mano, la città o morta. / è morta: s'è udito l'ultimo rombo / sul cuore del Naviglio. E l'usignolo / è caduto dall'antenna, alta sul convento, / dove cantava prima del tramonto”. C'è in ogni situazione che porta a dolore e conflittualità, un sogno regressivo che si incarna generalmente nella figura materna».

confine italo-francese in un'atmosfera «di bufera e di delitti»,<sup>408</sup> incupendone i toni rispetto a *VL*. A questo incupimento e incrudimento contribuisce anche la tragica vicenda dei due curdi accolti in casa da Astra, poi nuovamente aggrediti e separati in modo definitivo.

Va poi detto che le singole storie dei personaggi, secondari o principali, sono a volte profondamente segnate dalla morte. Per esempio, tra le figure di paese, si pensi a Ernesto e al suo inesauribile senso di colpa per la morte del figlio, che anni prima si è suicidato davanti ai suoi occhi;<sup>409</sup> oppure a Luigi, tormentato da un'intera vita per l'assassinio del padre.<sup>410</sup>

Per quanto riguarda il gruppo dei personaggi cosmopoliti, Biamonti svela almeno in parte il passato doloroso di Veronique, la quale racconta infatti a Leonardo di aver perso una figlia molto giovane, di nome Anne.<sup>411</sup>

Tuttavia, sono senza dubbio altre due le morti sulle quali Biamonti focalizza l'attenzione del lettore e attraverso cui stimola la riflessione sul tema. La prima è quella del Presidente francese François Mitterrand: la malattia e la morte di questo personaggio pubblico hanno, come si è già avuto modo di sottolineare,<sup>412</sup> un profondo valore

---

<sup>408</sup> *PN*, 46: «– Questi erano accasati più in alto, non è ancora il ripasso. Son giorni di bufera e di delitti. Hai visto quanti morti? / – Dove? / – Sui passi del confine. Un nero è stato sgozzato al Cornaio, un altro al Cardellino. Una donna è stata trovata morta in una grotta vicino al mare. Dicono ch'era seminuda. Non si sa più a che santo votarsi. Ci salveremo?».

<sup>409</sup> *PN*, 47: «– Vedi, Leonardo, ascoltami bene, a te posso dirlo: se bevo scavalco quella morte e lui mi torna vivo. Non sai cosa vuol dire aver visto il suo cervello attaccato a una corteccia. / Leonardo cercò una frase, qualcosa... Ma piuttosto che parlare a vanvera stette in silenzio. Vedeva quel ragazzo poggiarsi a un ulivo, col fucile alla tempia. “Un lampo ed è la fine. Non doveva farlo, lasciando lì quel padre”».

<sup>410</sup> *PN*, 155: «Si giocò, nel modo migliore che poteva, la carta che aveva in mano. / – Per un delitto che hai commesso tanti anni fa, ti chiudi nell'indifferenza, un'indifferenza malata. / Luigi strinse la mano sui calcinacci caduti dai muri. C'era troppo buio per scorgere i suoi occhi. / – Quell'uomo era mio padre. Non mi voleva riconoscere. / – Veniamo tutti da qualche delitto. / – Oggi non lo farei più. / – Avevi un'eccessiva brama di giustizia. Hai espiato con tutto il cammino che hai fatto. / – Ero perseguitato dalla notte».

<sup>411</sup> *PN*, 104: «Si era sposata a vent'anni, lei diceva, e si era subito separata. Aveva avuto una figlia che era morta molto giovane. / – Come si chiamava tua figlia? / – Anne. Sono tante le donne che hanno perduto una figlia, dirai. / – Io non dico niente. / – Nella mia immaginazione te ne ho già parlato tante volte, ma così, saltando da un punto all'altro. Si era fidanzata con un suo coetaneo, un giovane bellissimo. Lei non era molto bella, ma aveva un'ironia seducente, una gioia venata da un presentimento. Lui si innamorò, ricambiato, di un medico trentenne. Anne rinunciò al fidanzamento, ma volle frequentarli, si fece accettare da entrambi. Uscivano spesso insieme. Anne non possedeva più niente, si accontentava di queste blande amicizie. Si ammalò di leucemia, una leucemia a rapido decorso e esito mortale. Dall'ospedale me la riportai a casa. Quel giovane medico veniva ogni giorno a curarla. Poi l'aiutò a morire».

<sup>412</sup> Si veda qui *Prima parte*, § 2.2., pp. 169-170..

simbolico, che rimanda alla fine e all'esaurimento di una certa idea della civiltà europea, in cui la Francia, a parere di Biamonti, aveva giocato una parte da grande protagonista e un ruolo guida. In ogni caso, la morte di Mitterrand ha anche un valore individuale e genuinamente esistenziale: è l'esempio, per lo scrittore, di un uomo che non ha voluto rassegnarsi alla morte, ma che ha sentito fino all'ultimo il bisogno di trattare con essa, di scoprire «quali sono le forze che stanno dietro la tomba, dietro la lapide» (*PN*, 16). Mitterrand ha saputo tenere in mano la sua vita fino alla soglia di un altro mondo, dando almeno l'illusione di averla riscattata interamente:

Leonardo la guardava, pensando ch'era competente della morte, dei trapassi.

– Che regia! – disse. – Ha tenuto in mano la sua vita sino alle soglie di un altro mondo, ha rivelato un passato non glorioso, nel tentativo tutto francese di gettar luce prima di sparire.

– È vero, – disse il professore, – le rivelazioni le ha sollecitate. Ma non si può riscattare tutto. Ci sarà sempre una linea di demarcazione.

– Per me ha tentato di chiarire... La sua sfida l'ha lanciata. (*PN*, 77)

Nella morte di Mitterrand Biamonti riconosce un eroismo lucido che si ritrova anche nella morte di un personaggio fondamentale di *PN*, l'ex-ufficiale francese Corbières. Ritornato ad Argela, paese che aveva liberato alla guida dell'esercito francese nel '45, per morirvi, in quanto malato terminale, Corbières vede lentamente sgretolarsi il proprio ricordo positivo sotto la realtà brutale che avvolge il paese e decide così di rientrare in Francia.

In modo perfettamente simmetrico la tetralogia biamontiana si apre e si chiude con un suicidio. Per quanto molto diversi, i personaggi di Jean-Pierre e di Corbières sono accomunati da una scelta estrema, in cui, a causa delle malattie incurabili che la determinano, sembra di poter riconoscere, più che un rifiuto della vita, quella volontà mitterrandiana di tenere in pugno fino all'ultimo la propria esistenza e la propria dignità, a qualunque prezzo. Senza essere né un detrattore né un apologeta, Biamonti rifletté certamente a lungo sul tema del suicidio, anche attraverso alcune delle letture più significative della sua formazione. Si pensi solo all'incipit del *Mythe de Sisyphe* camusiano: «Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide.

Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie». <sup>413</sup>

Prima di suicidarsi, Corbières scrive un biglietto agli amici in cui chiede che le sue ceneri siano disperse nel paesino di Bargème, sotto la montagna di Brouis. *PN* si conclude così con il viaggio del gruppo dei personaggi principali in Francia: Biamonti descrive la sepoltura della cenere, sorta di improvvisata cerimonia funebre, priva di qualsiasi formalità, imbarazzata ma particolarmente intensa. Si tratta di una scena significativa, in cui lo scrittore riesce a rappresentare contemporaneamente il suo agnosticismo e il suo rispetto per la morte:

– Che cosa facciamo?

Leonardo si guardava intorno. Solo due mandorli fra i sassi, le radici quasi allo scoperto. Non un cesuglio folto ove spargere la cenere all'ombra. Un sole senza pietà sul terreno che luccicava.

– Facciamo una piccola buca nel cimitero, – disse Sara. Andò alla macchina e tornò con una zappetta da giardino.

C'era un angolo con un pruno smilzo e tre o quattro fili d'ombra. Leonardo scavò un piccolo quadrato. Sara e Veronique aprirono il sacchetto e la cenere fu per un attimo nella luminosa mano del cielo e si adagiò nella buca. La ricoprirono a manciate. Leonardo discerneva le pietre, le metteva sul bordo. Poi pensò meglio di ricoprirne tutta la terra smossa. (*PN*, 195).

In conclusione, i romanzi biamontiani propongono un quadro ricco e sfaccettato della morte. Senza voler dare delle risposte definitive, dai libri emerge in modo chiaro la volontà di restituire alla morte la sua importanza e la sua centralità nell'esperienza umana, tanto di coloro che muoiono quanto, e soprattutto, di coloro che sopravvivono e che si trovano quotidianamente a confronto con le ombre, i fantasmi, i ricordi, le parole dei defunti. Per chi, come Biamonti, non riesce a credere in una promessa di riscatto ultraterrena e in una prospettiva trascendente, il confine tra morte e vita si fa spesso labile, quasi evanescente: «In un attimo sono all'infanzia, e un passo dall'altra parte e sono alla morte» (*PN*, 112), pensa Leonardo in *PN*. Poche pagine prima, sempre Leonardo, rientrato in casa di Astra dopo aver cercato con Corbières e Mire i parenti dei due curdi aggrediti, pensa di Veronique: «Chissà come ci immaginava, forse come dei morti che cercano i morti» (*PN*, 99).

---

<sup>413</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 17.

L'unica sopravvivenza certa dei morti è nel ricordo e nell'esperienza dei vivi, con cui si continua a condividere il viaggio. A questo proposito l'immagine che meglio riassume questa prospettiva è propria quella dell'arca montaliana, del naviglio, della nave su cui vivi e morti viaggiano insieme, come si legge, con ripresa di quanto già scritto in *AM*, in una pagina di *S*:

Ormai la nave è più carica a prua che a poppa.

– Che intendi dire?

– A poppa i vivi, a prua i morti.

– Credevo che non fossero da nessuna parte.

– Veramente?

– No, no, così va bene. Si viaggia tutti insieme. (*S*, 6)



### 3. LA RICERCA DEL “FONDAMENTALE”

#### 3.1. «UNA TENERA CARNALITÀ ELEGIACA»

Tutti i protagonisti biamontiani sono legati da relazioni sentimentali a una o più donne. Si tratta evidentemente di rapporti fondamentali che esemplificano la concezione di Biamonti del legame amoroso e che permettono di esplorare, attraverso una particolare prospettiva della relazione io-altro, la realtà umana. Le donne biamontiane presentano, da un punto di vista biografico-esperienziale, delle caratteristiche abbastanza ricorrenti, che le accomunano tra loro: sono donne dal passato doloroso, a volte tragico; il che le rende, pur nella loro forte presenza carnale, irrequiete, sfuggevoli e sole; tale irrequietezza si riflette, oltretutto, in una certa disinibizione sessuale e in una propensione all'eros che si argina difficilmente all'interno di un rapporto stabile ed esclusivo.

I caratteri comuni delle donne biamontiane dipendono, però, in modo precipuo dal ruolo che esse svolgono agli occhi dei protagonisti maschili. Il punto di vista sulle donne è raramente interno:<sup>414</sup> sono gli uomini, dietro cui si nasconde lo stesso autore, a guardarle, a sognarle, a descrivere il significato della loro presenza-assenza, delle loro parole e dei loro gesti. Tutto ciò contribuisce senza dubbio all'organizzarsi delle figure femminili intorno a un modello ideale, di cui ognuna rispecchia o accentua una o più caratteristiche.

Tale modello, che non è privo di una sua evoluzione, è già chiaro, all'altezza degli anni Settanta, in *RG*, in cui Biamonti traccia a fondo, più di quanto farà poi con altre donne dei romanzi successivi, la figura di Lora-Lorenza (nomi che sostituiscono quelli iniziali di Bianca-Blanche), attraverso i due soggiorni della giovane donna a casa di

---

<sup>414</sup> Cfr. *Bia. int.* Masino (1998): «Però, non riesco a entrare nel punto di vista della donna, a prendere confidenza con il suo intimismo e la sua sensualità. Allora racconto solo di uomini. In genere nei romanzi degli uomini le donne non sono verosimili: sono gli autori che si son messi la sottana».

Gregorio. Lora è francese, ha quindici anni in meno di Gregorio;<sup>415</sup> è sposata, ma, oltre ad avere una relazione con il protagonista, frequenta altre persone.<sup>416</sup> Già in questo primo personaggio femminile emerge bene la combinazione di una condizione instabile e dolorosa (la donna dice a Gregorio: «Devo fare i conti con gli alti e bassi della mia psiche», *RG*, 156) con una certa risolutezza.

Come ha evidenziato Gioanola,<sup>417</sup> nella loro maggiore concretezza e sofferta decisionalità, le donne biamontiane bilanciano l'assenza di iniziativa e la tendenza alla contemplazione onirica tipica dei personaggi maschili. Basti dire che è Lora a mantenere in vita la relazione, andando a trovare Gregorio, dopo aver percorso i cento chilometri che li separano; il che non può che stupire e commuovere l'uomo: «[...] pensò a quei cento chilometri che lei faceva. Doveva essere mal messa. Una lugubre angoscia, a cui lei non era abituata, doveva assediare» (*RG*, 185).

La donna lontana che si reca a intervalli periodici a trovare l'uomo innamorato non può che rimandare subito al *visiting angel* montaliano, di ascendenza stilnovistica. Allo stato attuale delle conoscenze dell'opera biamontiana, Lora è la prima donna angelo della produzione dell'autore sanbiagino. A partire dalla stessa struttura narrativa che regola i rapporti tra i due personaggi, Biamonti esplicita in più modi questo modello femminile. In due occasioni, Lora appare a Gregorio quale uno «strano angelo».<sup>418</sup> A togliere ogni dubbio, il protagonista confessa alla donna: «Se ci fosse un angelo cosmico, un angelo salvifico saresti tu» (*RG*, 155).

Il potere di Lora, almeno nell'immaginazione di Gregorio, è ribadito in vari luoghi di *RG*. Innanzitutto, il protagonista, riconoscendo alla giovane donna una vitalità che a lui manca, sa che dalla sua presenza è possibile trarre vere e proprie «energie vitali».<sup>419</sup>

---

<sup>415</sup> *RG*, 155: «Tuttavia senza quei quindici anni di differenza avrebbe forse tentato...».

<sup>416</sup> *RG*, 156: «Scusami – ella disse – per prima. Sono stata sciocca, adesso mi vergogno. Dagli altri in fondo non ho più che da te, né da mio marito, né da quel giovane con cui esco ogni tanto. Di lui, fra l'altro, mi piace anche poco la pelle».

<sup>417</sup> E. Gioanola, *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti o l'indiscrezione dell'inesprimibile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 80.

<sup>418</sup> *RG*, 145: «Indossava un montgomery nero che metteva in rilievo e quasi staccava dal resto del corpo il volto chiaro. Da quell'agilità del passo, da quel nero si sbizzò per un attimo il corpo d'un tempo, uno strano angelo»; e *RG*, 146: «Ma quel pomeriggio Gregorio gli preferiva l'intima drammaticità di prima: nelle ombre dell'altro versante, scosceso, nel bosco morto lei gli era di nuovo apparsa uno strano angelo che ora volava via e si perdeva».

<sup>419</sup> *RG*, 185: «Egli ora cercava il modo di volgere la conversazione su di lei, perché da lei si potevano trarre più energie vitali. Ne aveva sempre ammirato le risorse».



La figura di Lora, reale o filtrata attraverso il sogno<sup>420</sup> e il ricordo, diventa così per Gregorio l'unico vero antidoto «ai mali, al muro doloroso dell'informe, del negativamente, deleteriamente vissuto» (RG, 174-175). In un altro passo il concetto è così ribadito:

Ora era deciso a tenere le sue tempie e l'oro brunito dei suoi capelli al di là di tutte le malinconie del passato e del presente – “ta chevelure d'orange dans le vide du monde”<sup>421</sup> – e come diaframma fra lui e il muro di terra fumo polvere ombra e niente. (RG, 175-176)

L'immagine di Lora, il suo corpo, la sua voce sono per Gregorio baluardi da opporre a una distruttiva deriva nichilistica. La donna può configurarsi come un antidoto ai “cattivi sogni” maschili, poiché, nella sua concretezza, mantiene il protagonista ancorato alla realtà, alla vita, impedendo o rallentando la dispersione nel nulla. Nel corso dei lunghi dialoghi tra i due personaggi, Lora frena continuamente il vittimismo e la tendenza a perdersi nel sogno tipici di Gregorio. Di fronte alle sue lamentele su una vita vissuta nell'oscurità e nell'errore, gli dice: «Giri sempre lì, cambia disco» (RG, 146); di fronte alle sue malinconie: «Non scherzare con le cose serie e non prendere per campo di prigionia o per anticamera della morte le malinconie di una nevrosi» (RG, 178); davanti alla tendenza di Gregorio a trasfigurarla, lo invita a essere realista,<sup>422</sup> dimostrando di saper distinguere molto meglio dell'uomo tra realtà e sogno.<sup>423</sup>

La concretezza di Lora si manifesta poi nella sua sensualità e nella sua corporalità. A questo proposito sono estremamente interessanti alcune descrizioni del corpo della donna, che, come ha scritto Simona Morando, «rappresentano una soffusa novità per il

---

<sup>420</sup> Cfr. RG, 140: «A sera aveva un appuntamento con Lora. Il mistero di lei lo inquietava: era portato a darle la colpa alla miseria del sogno. In effetti l'aveva più sognata che conosciuta, più pensata che frequentata»; e anche RG, 177: «Il sogno di te era l'unica cosa non esaurita. Ogni tanto mi riapparivi. Spesso avevi un'aria di rimprovero. Mi portavo addosso un complesso di colpa».

<sup>421</sup> P. Éluard, *Ta chevelure d'oranges*, in C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952, pp. 217-218.

<sup>422</sup> RG, 186: «Quante volte i tuoi capelli hanno intarsiato il cielo. / – Questo è un altro modo di scherzare. Sii realista. / – La realtà è ben amara... Ma se vuoi proprio conoscerla...».

<sup>423</sup> RG, 182: «Sono così contenta e così infelice, così preoccupata – disse. / “Ci risiamo”, pensò Gregorio: “la felicità e l'infelicità... una all'altra necessaria... o Dostoevskij!...” – A volte si ha l'impressione di tornare da un sogno funereo – disse. – Resta un residuo di sgomento. / – Ma non è un sogno – ella disse».

lettore di Biamonti che ad oggi conosce quanto è rimasto sulla pagina, di breve e a lampi, di un lavoro intenso di censura sull'eros, che invece qui non c'è»: <sup>424</sup>

La sua decisione, il suo tormento creaturale (di terra e polvere) erano così acuti, mentre si spogliava, ch'egli immaginò sarebbe diventato di pietra ricordandosene sul mare. Appena fu nuda si gettò sul letto.

Con la fermezza tipica del suo carattere rese subito soporifera la sua sensualità: con lei ci si sentiva sicuri e la bellezza e la forza plastica ne celarono immediatamente la creaturalità dolorosa... (RG, 188)

Si noti innanzitutto che nella rappresentazione dell'eros Biamonti fa emergere alcuni aspetti già segnalati di Lora: da un lato la sua decisionalità («La sua decisione», «Con la fermezza tipica del suo carattere») e dall'altro lato l'inquietudine esistenziale («il suo tormento creaturale», «la creaturalità dolorosa»). Al contempo, già da questo passo si capisce che tali elementi costituiscono un tutt'uno con il corpo della donna, di cui precise scelte lessicali sottolineano ripetutamente la fisicità, la plasticità e il legame con la terra. A quest'ultimo proposito è emblematica un'altra e sublime descrizione del corpo addormentato di Lora:

Lei dormiva. Si vedeva tutta la dolcezza, la rude armonia del suo grembo e delle sue ossa, la forza delle sue gambe e delle sue spalle, la tempia cava e l'ombra su una palpebra. Metà del volto fino al mento era celato dai capelli, il pube era esposto e mano a mano che riprendeva il fuoco gettava un ragnatelo sul ventre fradicio di sudore. Sembrava a lui che un'anima terrosa e informe – forse per via di quel volto coperto dai capelli e dal sonno – si delineasse su quel letto. I piedi erano bellissimi e le mani e le punte dei seni schiacciati dopo il turgore di prima... (RG, 156-157)

La sensuale vitalità sopita della donna emerge dall'enumerazione descrittiva delle singole parti del corpo, su cui anche l'anima, «terrosa e informe», sembra essersi cristallizzata. Biamonti insiste di nuovo sul legame tra la terra e la donna, che in un altro passo è detta essere, in modo significativo, disperatamente aggrappata all'«alveo

---

<sup>424</sup> S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in RG (28).

limaccioso»<sup>425</sup> della vita.

Da quanto visto finora, nella stessa rappresentazione delle peculiarità della donna, non può che evidenziarsi anche la distanza tra i due personaggi. In tutto il romanzo l'amore tra Lora e Gregorio si nutre di questa distanza, reale e metaforica, che neanche il rapporto sessuale riesce mai a colmare. Non a caso la stessa Lora dice al protagonista maschile: «[...] vedo la distanza che ci separa e che nessun amplesso può colmare»; affermazione quasi sentenziosa a cui l'uomo risponde: «So bene che l'amore è lunga memoria, l'amore è privilegiato ricordo, l'amore è pensiero. Sono cose che io non posso più avere [...]» (*RG*, 155).

Nella riscrittura di *RG* Biamonti interviene profondamente sul personaggio di Lora, non solo riducendo all'essenziale dialoghi e descrizioni, ma anche sdoppiando questa figura: in *AA*, infatti, a fianco di Ester, la compagna di Gregorio, lo scrittore inserisce la figura di Laurence (recuperando chiaramente questo nome dai brogliacci di *RG*), una giovane donna che assiste e aiuta Martine Haillier dopo la morte del figlio Jean-Pierre.

Ester, della cui vita Biamonti non dà indicazioni precise a differenza di quanto aveva fatto con Lora, eredita da quest'ultima il vigore e la fermezza, che Gregorio riconosce fin dalla sua prima apparizione nel romanzo: «La sua andatura era decisa e flessuosa. Si incantava a guardarla: l'Ester che gli appariva sul mare non aveva questo vigore, questa vita» (*AA*, 8-9). Nelle stesse pagine la donna è descritta come un «tipo deciso»<sup>426</sup> e la sua libertà è detta «lucida e decisa».<sup>427</sup> Anche nella rappresentazione del secondo incontro tra i due personaggi, lo scrittore insiste su questi aspetti; è interessante mettere a confronto un passo di *RG* con la riscrittura di *AA*:

Ella alzò le braccia e fece scivolare la tunica. Per un attimo restò senza volto, le braccia innalzate, un attimo, e si presentò come un'immagine ambigua – scomparso l'oro dei capelli e la testa prigioniera – un'immagine di un grande fascino carnale, senza l'intimità che li legava, di una bellezza a lei stessa oscura. Poi ella indossò i calzoni di velluto, si mise un maglione che copri le spalle e i seni, infilò le braccia in un'ampia casacca e fu pronta per uscire. (*RG*, 190)

---

<sup>425</sup> *RG*, 177: «Sì, era bella e soprattutto taciturna e nei sensi dolcissima. Il rude vento che poteva spirare dalla sua anima non investiva mai il fondo della vita, al cui alveo limaccioso era disperatamente aggrappata. I tempi potevano cambiare – erano cambiati – e lei non cambiava..., se non in meglio».

<sup>426</sup> *AA*, 9: «Era bella, un tipo deciso, e portava conforto alle ore spoglie».

<sup>427</sup> *AA*, 10: «Aveva una libertà lucida e decisa, una vita autonoma e la felicità voluta di chi è infelice».

Alzò le braccia e fece scivolare verso l'alto l'abito che indossava. Per un attimo restò senza volto, le braccia innalzate, la testa prigioniera: mostrava, così decapitata, lo stesso vigore di prima accanto al cespuglio.

Un vigore che dopo mantenne. (AA, 79)

Nel passaggio da una versione all'altra Biamonti taglia in modo consistente la descrizione della scena, ma aggiunge proprio i riferimenti al vigore della donna.

Nel corso di questo secondo incontro Ester confessa a Gregorio il suo trasporto per un giovane ragazzo di vent'anni, che si droga e che, nella sua fragilità, tocca «i suoi più fondi istinti materni». <sup>428</sup> Nel far emergere quest'altra relazione di Ester, Biamonti trasferisce nella sua figura la libertà e l'indipendenza che erano già tipiche di Lora. Tuttavia, rispetto a quest'ultima, il personaggio di Ester appare meno irrequieto: convinta di ciò che vorrebbe da Gregorio, sempre meno disposta ad accettare le lunghe assenze dell'uomo e a piegarsi a una perpetua distanza. <sup>429</sup> Questo atteggiamento giustifica la conclusione nuova e inaspettata del romanzo, che termina infatti con Gregorio in partenza che legge e medita una lettera appena ricevuta da Ester:

«Con te mi accompagnava di continuo una certa follia» scriveva tra l'altro, «col pensiero di te voglio dire. Una volta sono venuta a casa tua assurdamente a cercarti, pur sapendo che navigavi. L'autunno cominciava a dorare i cespugli e mi sono spinta verso il mare»... «Tu sei sempre stato gentile, ma non ho mai trovato il costante tepore a cui ora mi voglio aggrappare. Tu penserai – mi pare di vederti – ecco una donna che rovescia su un povero marinaio dell'Atlantico i suoi complessi di colpa»... (AA, 122)

L'irrequietezza esistenziale e sensuale di Lora si trasfonde maggiormente nella figura di Laurence, giovane donna di Biarritz <sup>430</sup> dal passato doloroso: lei stessa racconta

---

<sup>428</sup> AA, 83: «Parlò di un suo trasporto a prima vista per un ragazzo di vent'anni... S'era aiutato con la droga, nella notte, ne era certa. – Una donna s'accorge di certe cose. / – E quando è successo? / – Questo novembre, all'inizio, – ella rispose. Si prodigava, quel ventenne, e lei ne era commossa, quasi sconvolta, toccava i suoi più fondi istinti materni. Ma al mattino egli le aveva detto che per lui non c'era speranza».

<sup>429</sup> AA, 78: «Per nulla ostile era il silenzio di Ester. Ma la loro intimità era raggelata dalle lunghe separazioni»; e AA, 108: «Che Ester continuasse pure a rimproverargli lontananze e lunghe assenze. Comprendevo e giustificavo, ma andarsene, in fondo, era ancora meglio. Partire... segregarsi, un giorno forse tornare».

<sup>430</sup> AA, 98: «Era di Biarritz, continuava; venuta adolescente sulla costa a cercare lavoro, mancava di senso pratico ed era troppo sensibile».

a Gregorio di aver perso a ventidue anni, in alcune sere a Montecarlo, tutti i risparmi accumulati fino ad allora e tutto ciò che suo padre le aveva lasciato, pensando di farla finita.<sup>431</sup> Poi era riuscita a riprendersi; da allora, scrive Biamonti, «era impegnata in una lotta con la roulette, una lotta in cui continuava a pareggiare» (AA, 96). Donna combattuta ma dolce, infermiera e «ange gardien» di Martine,<sup>432</sup> Laurence possiede quella vitalità passionale e istintuale che, agli occhi di Gregorio, solo la terra sa liberare: «Con quel duro e armonioso volto d'avventuriera, lei sì che sarebbe emersa dalla roccia con la vitalità accorata che sprigionava» (AA, 97).

*Mise en abîme* della personalità di Laurence è proprio la sua dedizione al gioco, su cui Biamonti si sofferma a lungo nel romanzo, a volte anche con una certa precisione tecnica,<sup>433</sup> raccontando almeno due serate della donna al casinò: nella seconda Laurence sarà accompagnata da Gregorio, con cui poi passerà la notte in un albergo di Nizza. Biamonti descrive con precisione le reazioni della donna, durante il gioco: «Come s'animava! Lanciava occhiate straziate. Aveva gli occhi come allucinati nel fumo. Ad ogni numero che usciva sembrava soffrire. Era un'autotortura» (AA, 102-103). Laurence dice di cercare una grande vincita,<sup>434</sup> ma forse, come ogni altro giocatore, cerca invece la perdita: così crede Martine e Biamonti lo ripete in vari punti del testo.<sup>435</sup>

Prima di proseguire, vale la pena di soffermarsi, anche sulla base di queste ultime indicazioni, sul vizio del gioco,<sup>436</sup> la cui presenza nel romanzo biamontiano non è un semplice espediente narrativo, ma un elemento che Biamonti trattò e inserì sulla scorta

---

<sup>431</sup> AA, 96: «Lei faceva sulla propria vita ampi giri concentrici, da falco. / Il punto più dolente era il più lontano, era il Vistaero, lussuoso albergo della “grande corniche”. Aveva ventidue anni. Nata povera, dai diciassette lavorava e risparmiava. Aveva perso a Montecarlo in poche sere i suoi risparmi e tutto ciò che suo padre le aveva lasciato togliendoselo dai denti. / Pensava di farla finita. / La trattenne la paura di una lunga agonia. Perché non concepisse altra fine che per veleno – e aveva già preparato le pastiglie sul comodino – questo non era mai riuscita a spiegarselo».

<sup>432</sup> AA, 55-56: «Laurence l'accompagnò al bungalow, accese la vecchia stufa col radiatore e gliela accostò alle gambe. / – Mi fai da infermiera. / – E da “ange gardien”».

<sup>433</sup> AA, 89: «Indossò il pigiama e sedette di nuovo sulla sponda del letto per spiegare il gioco che aveva fatto prima della “poussette”. / Aveva controllato due roulettes e non v'erano “numeri in calore”, allora aveva giocato senza sistema, basandosi su strane intuizioni... ed era andata male».

<sup>434</sup> AA, 96: «Era la vincita che lei voleva, una grande vincita, e prima o dopo l'avrebbe strappata».

<sup>435</sup> AA, 89: «– È pazzesco, Laurence. È proprio vero che i giocatori cercano la perdita. / Sì, solo la perdita li affascinava, pensava veramente Martine»; e AA, 96: «Diceva Martine ch'era la perdita che i giocatori cercavano, ma non era vero».

<sup>436</sup> Questo vizio torna anche nella rappresentazione del personaggio dell'ingegnere svizzero che Sabèl incontra in *VL* sull'isola di Saint-Honorat: *VL*, 77: «– Dicono che lei si è rovinato al gioco. / L'oscurità ispirava confidenza. / – Il gioco era la base della mia vita. / Sabèl si pentì d'aver parlato del gioco. Le pareva anche d'aver mostrato una certa improntitudine».

di una serie di letture: romanzi, come *Il giocatore* di Dostoevskij; poesie, come *Le jeu* di Baudelaire, in cui, per esempio, si ritrova un'atmosfera non dissimile da quella delle pagine biamontiane dedicate all'«infernale fièvre»<sup>437</sup> di Laurence. Al contempo, fondamentali furono alcune letture critiche, incentrate proprio sulle opere dell'autore russo e del poeta francese. Si può citare, innanzitutto, *Dostoevskij e il parricidio* (1927) di Sigmund Freud, in cui si sostiene che l'essenziale nel gioco sia il gioco in sé stesso, «le jeu pour le jeu», e che, come dimostra il caso di Dostoevskij, il giocatore non trova pace finché non ha perso tutto, in quanto il gioco non è altro che un modo per punirsi ed espiare i propri sensi di colpa.<sup>438</sup> In questo senso si può comprendere meglio l'affermazione di Martine, in *AA*, secondo cui i giocatori non cercano che la perdita.

Un altro testo da prendere in considerazione, poiché fu senza dubbio letto da Biamonti, è il saggio di Walter Benjamin *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in cui al paragrafo nono si tratta appunto del valore esperienziale del gioco d'azzardo e si sostiene, anche attraverso la ripresa delle parole del filosofo Alain, che il gioco faccia tabula rasa del passato, poiché ignora ogni posizione acquisita.<sup>439</sup> Una prospettiva di questo tipo sembra potersi combinare con il difficile rapporto dei personaggi

---

<sup>437</sup> C. Baudelaire, *Le jeu*, in Id., *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris 2009, pp. 120-131: «Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles, / Pâles, le sourcil peint, l'œil câlin et fatal, / Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles / Tomber un cliquetis de pierre et de métal; / Autour des verts tapis des visages sans lèvres, / Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent, / Et des doigts convulsés d'une infernale fièvre, / Fouillant la poche vide ou le sein palpitant [...]».

<sup>438</sup> S. Freud *Dostoevskij e il parricidio* [1927], in Id. *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia. E altri scritti*, vol. 10 di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1978, p. 534: «Egli sapeva che l'essenziale era il giuoco in sé e per sé, *le jeu pour le jeu*. Ogni particolarità del suo comportamento impulsivamente insensato dimostra questo e qualcos'altro ancora. Egli non trovava pace fin quando non aveva perduto tutto. Il giuoco era per lui anche un modo di punirsi. [...] Quando con le sue perdite aveva gettato sé stesso e la moglie nella miseria più nera, ne traeva un secondo soddisfacimento patologico. Poteva coprirsi d'ingiurie al suo cospetto, umiliarsi, intimarle di disprezzarlo, recriminare ch'ella avesse sposato lui, vecchio peccatore, e, dopo essersi così sgravato la coscienza, ricominciare da capo il giorno successivo. [...] Quando il senso di colpa di Dostoevskij era placato dalle punizioni ch'egli stesso s'era inflitto, l'inibizione che gli impediva di lavorare veniva meno, ed egli poteva concedersi qualche passo sulla via che l'avrebbe portato al successo».

<sup>439</sup> W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 112: «Come scrive Alain con grande chiarezza: "Il concetto... di gioco... consiste nel fatto che la partita successiva non dipende dalla precedente. Il gioco ignora fermamente ogni posizione acquisita... Non tiene conto dei meriti acquistati in precedenza; e in ciò si distingue dal lavoro. Il gioco fa tabula rasa... del passato pesante su cui si fonda il lavoro».

biamontiani con il passato, il quale, come si è avuto modo di sottolineare, è spesso volontariamente messo da parte, sfuggito.

Non è forse un caso che un riferimento al gioco d'azzardo si trovi anche in *L'être et le néant* di Sartre, laddove il filosofo francese affronta il concetto di angoscia e, in modo particolare, l'angoscia di fronte al passato: «C'est celle du joueur qui a librement et sincèrement décidé de ne plus jouer et qui, lorsqu'il s'approche du "tapis vert", voit soudain "fondre" toutes ses résolutions». <sup>440</sup> Ciò che il giocatore percepisce è appunto la totale inefficacia della decisione passata.

In *VL* la principale figura femminile è quella di Sabèl Viria, una ragazza appartenente a una vecchia famiglia di Luvaira, che ha alle spalle alcune vicende dolorose. <sup>441</sup> Un forte legame affettivo unisce la giovane donna al protagonista del libro, Vari: questi, all'inizio del romanzo, pensa, guardandola: «Che cosa non avrebbe fatto per quegli occhi soffici di tenerezza, per quella fronte un po' rechina!» (*VL* 6); più oltre, dopo la partenza della ragazza, si legge invece: «Finché c'era stata Sabèl non s'era accorto dell'inconsistenza della sua vita» (*VL*, 45). Da parte sua, anche Sabèl ricambia questo sentimento, dato che dall'isola di Saint-Honorat, il suo pensiero corre proprio a Vari: «Poi chinò il capo. – C'è solo un uomo che vorrei rivedere. Ma vorrei che si staccasse dalle sue terrazze» (*VL*, 78). Questo affetto non impedisce tuttavia alla donna, una volta scoperta la vera identità del *passeur* morto, che era suo padre, di fuggire sull'isolotto francese, allontanandosi così da Vari.

La fuga di Sabèl ha due importanti conseguenze: da un lato allontana la donna da Vari e fa sì che tutto il rapporto sentimentale tra i due personaggi si giochi a distanza, in un continuo incrociarsi di ricordi e sogni, di attese e illusioni, e anche di tentativi quasi disperati, almeno per quanto riguarda Vari, di ritrovarsi. Biamonti sottolineò esplicitamente questa differenza nel rapporto uomo-donna rispetto ad *AA*, dichiarando:

---

<sup>440</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, p. 67.

<sup>441</sup> *VL*, 56-57: «La famiglia di Sabèl aveva posseduto il più bell'uliveto di Luvaira: esposto a nord-ovest, la migliore esposizione: prendeva il sole di sbieco e, la notte, la tramontana decimava gli insetti che lo assalivano. Ma aveva fatto una brutta fine. In quella casa si lavorava poco. Il nonno col vino folle, il padre che se ne era andato. La madre, una bruna pallida, dal puro profilo aquilino, non era portata ai lavori campestri. Era delicata. Poi, quando aveva raggiunto una certa opulenza nel bel corpo...».

Nel primo romanzo la donna ha contorni più reali ed è più presente, più legata alla terra, alle rocce su cui è modulata del resto la scrittura. In *Vento largo*, conformemente alla poetica della fuga e dell'assenza, tutto si allontana, trascinato via dal vento, anche la terra diventa una zattera sospesa tra il mare e il cielo e l'amore è tremolante e lontano.<sup>442</sup>

Dall'altro lato la scelta di Biamonti di dedicare interamente alcuni capitoli alla figura femminile di Sabèl, di cui si seguono in parte le vicende sull'isola di Saint-Honorat, appare come un tentativo di introdurre un punto di vista interno sulla donna. Ciononostante, una lettura attenta di queste parti ne svela i limiti, dal momento che lo sguardo di Sabèl sul mondo circostante, sulla natura, sul passato ricalca quello dei protagonisti maschili dei romanzi. La decisionalità, seppure istintuale, che esprime la sua fuga si perde presto nello sviluppo del personaggio in un gorgo malinconico e trasognato di ricordi e rimorsi,<sup>443</sup> di decisioni incompiute, di scelte mai portate fino in fondo. Così, per esempio, a differenza della sua amica Edvige, Sabèl non si abbandona facilmente all'eros, durante una gita a terra.<sup>444</sup> Per quanto riguarda il suo rapporto con il passato a Luvaira, Sabèl appare fin da subito presa dai dubbi<sup>445</sup> e si mostra nel corso del libro incapace di prendere una decisione definitiva sul suo rientro.<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2); cfr. anche *Bia. scr.* (1993: 87): «Anche l'amore ho cercato di porlo in una luce lontana, perché ci fosse questo viaggio continuo della nostalgia e della intelligenza umana, che poi è l'*amour de loin* dei grandi poeti provenzali. La donna diventa l'angelo cosmico salvifico, ma venata di questo carattere irraggiungibile. In un mondo così provvisorio e, come dire, arbitrario, si sente la necessità di ancorarsi a una certa tradizione, a una tradizione più antica, alla poesia più millenaria».

<sup>443</sup> Cfr., per esempio, *VL*, 59: «– Raccontami la tua vita. / – Non voglio ricordarla. Non riesco a parlarne. / – Allora non raccontare. / – Tornano tutte le offese del passato. Fino a qualche anno fa, se guardavo il mare le dimenticavo»; *VL*, 76: «Andò sola per il sentiero. L'ultimo oro si spegneva nell'aria mossa. Le vennero in mente certi alberi, la sera, a Luvaira, stretti dal cielo in una sorta di idillio. Erano mandorli davanti ai casolari»; e *VL*, 91: «– Dove vorresti essere, Sabèl? Non vuoi dirmelo? / – A Aùrno. Su un banco abbandonato di Aùrno. / – Aùrno? Non me ne hai mai parlato. / – Mi pare strano. / – Può darsi che non me ne ricordi. / – è un paese abbandonato, dalle mie parti. / Le veniva in mente Aùrno. Ma stasera dubitava che Vari esistesse ancora. “O sei tu che ti senti persa, che sei entrata nel buio”».

<sup>444</sup> *VL*, 74: «Al mattino si ritrovarono sul porto. Il mare cancellava la notte e toglieva la voglia di parlarne. / – Non ce l'ho fatta, – Sabèl disse, – ad andare sino in fondo. / Invidiava Edvige che s'era lasciata trascinare. / – È stato un po' squallido, – questa ammise».

<sup>445</sup> *VL*, 76-77: «Non arrivò sino in riva al mare. L'oscurità sui cespugli si animava: il biancheggiare del corpo di sua madre, il suo volto scontento ma dolce... il passeur morto, con l'iris accanto, la scoperta nel testamento ch'era suo padre, l'eredità del casolare e del piccolo conto in banca. / “Perché sono fuggita?” si chiedeva».

<sup>446</sup> *VL*, 88: «– Ha telefonato Sabèl ieri sera; dice che torna, dice che adesso può tornare. Ha chiesto come stavi»; e poi *VL*, 101: «– Sono così contenta che non ti domando neppure perché non sei partita. / – Arriverò a pentirmene? – Sabèl chiese».



Non essendo sempre descritta attraverso gli occhi di Vari, la figura di Sabèl lascia emergere maggiormente rispetto alle altre protagoniste femminili alcune caratteristiche che sono tipiche della visione biamontiana dell'uomo, normalmente espressa dai pensieri e dai comportamenti dei protagonisti maschili, che impongono il proprio punto di vista. Questa interpretazione è confermata dalle parole dello stesso Biamonti, che disse: «Sabèl, come abbiamo già detto, ha la vaghezza di un richiamo lontano ed è contraddittoria perché la natura umana è tale».<sup>447</sup>

In un'altra occasione l'autore riportò l'attenzione sull'ultimo dialogo di *VL*, definendolo platonico,<sup>448</sup> in cui Sabèl parla dinanzi al mare con un monaco dell'isola. Vale la pena di riportare l'ultima parte di questo dialogo, che sottolinea bene la condizione esistenziale di Sabèl, su cui lei stessa si interroga senza trovare risposte:

– È giusto, sa, quel che ha pensato, – disse come per sorreggerlo. Poi soggiunse: – Quando si comincia a fuggire si fugge sempre?

– Forse è così. A Saint-Honorat ne passano tanti...

Non andava avanti, era perplesso.

– La sera vengo qui, – Sabèl disse; – da quella riga di frangenti si alzano fantasmi musicali. Certe sere seguono il vostro canto. Mi porta via.

– La ringrazio. Ma il nostro scopo non è sedurre... Musica e mare! Non mi vuol dire in che la terra l'ha offesa?

– La ringrazio anch'io: lei vuole aiutarmi, ma non so rispondere. (*VL*, 103)

Diverse sono in *AM* le figure femminili che il capitano Edoardo incontra nei suoi spostamenti e nel suo viaggio in Bosnia: Annick, la moglie di François il Tolonese; Geneviève, la vedova del marinaio Arthur, che vive a Saint-Malo;<sup>449</sup> Narenta, la

---

<sup>447</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2): «Sabèl, come abbiamo già detto, ha la vaghezza di un richiamo lontano ed è contraddittoria perché la natura umana è tale. Il richiamo, del resto, alla bellezza della vita è un richiamo crudele ma anche il più dolce che ci sia. Petrarca dice testualmente: "... un bel viso legato in dura sorte" e Truffaut in uno dei suoi film più famosi: "Sei così bella che guardarti è una sofferenza"».

<sup>448</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 237): «Porre un mondo superiore al mondo delle cose, questo, dice Severino, è il vero nulla. Io invece sono platonico, contemplo il mondo delle idee. E platonico è l'ultimo dialogo di *Vento largo*, quando Sabèl guarda il mare, ritirata nel convento dei frati».

<sup>449</sup> *AM*, 39: «Donna di Bretagna, non si impressionava di nulla: gli abissi erano culla in qualche modo, e silenzioso cammino».

giovane ragazza bosniaca che chiede a Edoardo di portarla via dalla Bosnia e lontano dalla guerra.<sup>450</sup>

Nonostante questi incontri, è principalmente sul personaggio di Clara, la compagna del protagonista, che si costruisce nel romanzo la rappresentazione della figura femminile e del rapporto amoroso. La struttura narrativa di *AM* ricalca sotto questo aspetto quella di *AA*: il mestiere di marinaio del protagonista, i suoi continui viaggi, le prolungate assenze fanno sì che la relazione con la donna amata sia segnata da una continua distanza, fisica prima ancora che esistenziale.

In *AM*, fin dal primo incontro con Edoardo, appena sbarcato, Clara mostra di sopportare male questa situazione di continua ed estenuante attesa («Perché non mi hai cercata? Ero così stanca di non vederti. È un po' che aspettarti è diventata una sofferenza», *AM*, 6) e, con una certa risolutezza, cerca di imporre a Edoardo una scelta definitiva («Ci rivedremo, – disse. – Se non vuoi perdermi sai come fare», *AM*, 6). Anche negli incontri successivi emerge in modo chiaro, sotto diverse forme, la sofferenza della donna:<sup>451</sup> «Il tuo silenzio non mi pesa, – disse ancora. – Ma vorrei sapere cosa mediti. Puoi ben immaginare la vita di una donna in attesa. Da quanti anni aspetto che ti fermi» (*AM*, 19). L'attesa del romanzo è quindi anche quella di Clara, un'attesa che è una vera e propria fedeltà, non carnale ma sentimentale.<sup>452</sup>

Clara recupera dalle donne di *RG* e di *AA* una concretezza che si era slavata nella figura di Sabèl; una concretezza, sensuale e corporea, a cui Edoardo si aggrappa con tutte le proprie forze, in vista del suo viaggio in Bosnia:

Gli si diede senza una parola. Le palpebre ancora abbassate, gli domandò se voleva che si cercasse un altro. Una luce a chiazze le pioveva addosso, dorava una gamba piegata e un

---

<sup>450</sup> *AM*, 102: «E Manuel ha qualcuno che l'aspetta? – Narenta chiese ancora. / – Non lo so, non me ne ha mai parlato. / – Che ne direbbe se venissi via con voi? / – è già d'accordo con Manuel? / Lei rispose con un malandato sorriso. / – Una sorta di diritto d'asilo sulle navi esiste ancora, – egli aggiunse».

<sup>451</sup> *AM*, 9: «Al mattino disse che si sentiva rifiutata. – Non ti fidi di me, non vuoi mettermi alla prova. / – Ancora un anno di duro lavoro. / Lei chinò il capo nel sole».

<sup>452</sup> *AM*, 60-61: «Si ricordò di un dialogo, colto per caso tra lei e un tipo di Monaco. / – Tâchez de comprendre, – lei diceva. – J'ai fait l'amour avec un tas de messieurs, c'est toujours devenu moche. Il y a un marin d'un côté et un tas de messieurs de l'autre. / – Quel malheur pour moi. Vous êtes toujours sur mes paupières, je meurs de ne pas vous voir nue. / – C'est parce que vous sortez de prison. On le sait, on devient des vicieux ou des adolescents là dedans. / – Le malheur c'est que je vous ai rencontrée et vous êtes, je peux bien le dire, une maladie... / Il malheur si sprecava e gli occhi di lei non erano severi, ma trasognati. / Si domandò perché si faceva venire in mente quel dialogo che risaliva a quattro anni prima. Per rammemorare una fedeltà di lei alla sua maniera, una lunga attesa?».

braccio posato sul seno. «Guardala, – disse a se stesso, – in questa luce che la cerca, nel suo abbandono. E ricordala». Poi lei si alzò. Lo splendore le scendeva dai capelli lungo la schiena. Andò a rivestirsi in un angolo, in un mosaico d'ombre. (*AM*, 6)

Il potere salvifico della donna e la necessità da parte di Edoardo di custodirne l'immagine sono ribadite alcune pagine dopo: «No, non doveva avere paura: si sarebbe mosso con cautela, senza errori. Ma dell'immagine di lei, nel viaggio che preparava, non poteva fare a meno» (*AM*, 19).

In *AM* ritorna in modo esplicito l'opposizione tra la concretezza della donna e la tendenza al sogno tipica degli uomini, che si traduce normalmente in un'idealizzazione delle stesse figure femminili. Non a caso Clara accusa Edoardo di ridurla a un sogno: «Sei abituato a ridurmi a un sogno. Io no, invece. Cerca un lavoro a terra. / – Sognare è ridurre? / – Per me, sì» (*AM*, 8).

Il personaggio di Clara agisce direttamente solo nella prima parte della storia; nella seconda parte, che racconta il viaggio da Tolone a Neum, non compare, ma continua a presentarsi alla memoria di Edoardo, come un fantasma, un ricordo, un sogno, in un susseguirsi di apparizioni.<sup>453</sup> Tra queste, occorre ricordarne una in particolare, perché segna un'evoluzione della figura femminile e della sua significazione agli occhi di Biamonti: «Pensava ancora a Clara che spesso andava a coricarsi dove il mare batteva secco, i capelli stesi al sole come un drappo funebre» (*AM*, 87). Questa frase, che

---

<sup>453</sup> *AM*, 61: «La immaginò prima di dormire. Avvolta in un impermeabile chiaro, che le schiacciava il seno e le rendeva il corpo intimamente severo, aveva la testa nobile, come al solito, e un che di tirannico sugli occhi e sulla bocca»; *AM*, 69: «Ma nel silenzio della sua cabina si mise a pensare a tutti quelli che aveva lasciato a Pietrabruna, a Giovanni e alla musica defunta delle sue api, a Clara, ad Alberto e alla sua fede ingenua»; *AM*, 73: «Un'evanescenza? Una confusione di ricordi. Pochi di essi erano nitidi. Tentò di rivederli. / Clara l'aveva conosciuta alla foce di un torrente, fra polverosi campi di lino. Tornava dal mare ed era di una gioiosa freschezza. Lei di quel primo incontro non si era mai ricordata»; *AM*, 75: «I ricordi facevano ressa. Vedeva Clara che danzava, fuggendo, fuggendo, secondo il ritmo della musica, in un sogno sospeso. Sapeva che adesso lo aspettava irrequieta»; *AM*, 80: «Questa smania di tornare a Pietrabruna, per dare un'occhiata, per ritrovarsi con Clara! Che gli restava? Un senso di alba, di corpo accogliente, di testa che una carezza ruvida sembrava modellare. L'aveva lasciata là con tutti i suoi problemi»; *AM*, 83: «Rivedeva Giovanni e Clara e il prete di Pietrabruna. "Mi sono cacciato in una storia da cui non so come uscire. Voi capite, non posso lasciare le cose a metà strada"; *AM*, 87: «Pensava ancora a Clara che spesso andava a coricarsi dove il mare batteva secco, i capelli stesi al sole come un drappo funebre»; *AM*, 99: «Rivedeva il crinale sopra la casa di Clara e Clara in tutta la sua bellezza nel suo dolore antico»; *AM*, 99: «Clara stava preparando il caffè su un fuoco di fucelli. Batteva sulle rocce una luce grigia, le pernici cantavano»; *AM*, 105: «Ma Clara fece il suo colpo di mano nella memoria: si sdraiava in silenzio, meno avara della terra. I suoi occhi non guardavano nulla e nessuno»; e *AM*, 105: «Pensò di nuovo a Clara: "Se non la scampo, ti cercherò sempre in qualche mare"».

riecheggia un passo di *RG*,<sup>454</sup> a dimostrazione della persistenza dell'immagine nella memoria dell'autore, fu commentata in diverse occasioni dallo stesso Biamonti, quale esempio di un ciclo vita-morte,<sup>455</sup> di un trapasso dalla vita alla morte<sup>456</sup> strettamente connesso alla figura della donna:

La donna è a metà strada tra il sogno e la morte. Si stende al sole e i suoi capelli sono come un drappo funebre. È la conciliazione dell'uomo con l'eternità della morte. È una via di mezzo tra la vitalità e la conciliazione con la morte. Queste cose si possono spiegare solo narrando.<sup>457</sup>

Già nei romanzi precedenti, in particolare in *RG*, erano presenti alcuni riferimenti che legavano per contrasto la vitalità della donna all'istinto di morte del protagonista,<sup>458</sup> tuttavia, è probabilmente agli inizi degli anni Novanta che si definisce meglio l'idea di una donna angelo-“infermiera celeste”, che nella sua concreta sensualità, nel suo essere legata alla terra, accompagna l'uomo verso la morte e lo concilia con essa.

Tale idea è sviluppata in modo completo nell'ultimo grande romanzo di Biamonti attraverso il personaggio di Veronique.<sup>459</sup> Nel corso del libro la donna, di origine francese, racconta, seppure a sprazzi, il proprio tormentato passato: dall'infanzia vissuta insieme alla nonna, a causa della morte della madre e dell'assenza del padre,<sup>460</sup> al primo

---

<sup>454</sup> *RG*, 184: «Lei taceva. Lui sapeva a che pensava... Incapace a far come lui che il passato lo seppelliva o se si imbatteva in un drappo funebre cambiava strada».

<sup>455</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 229): «In *Attesa sul mare*, Clara è significativa in questo senso, quando si stende al sole e ha quel lampo di sensualità nel ricordo del marinaio: Clara è stesa al sole, ascolta il mare, ma i suoi capelli sembrano un drappo funebre, l'oro funebre dei suoi capelli. Questo ciclo vita-morte si compie in un lampo allucinato».

<sup>456</sup> *Bia. int.* Re (1998: 29): «Lei ricorda Clara, la protagonista di *Attesa sul mare*? Ascolta la voce del mare, stesa con le carni illuminate dal sole, bionde, al tempo stesso ha i capelli di oro ramato che sembrano un drappo funebre. Sì, c'è sempre questa legge del trapasso tra vita e morte; la donna che concilia con la morte, rende dolce la morte. Sono delle infermiere celesti. Posseggono questa involontaria pietà, amano gli infermi, sono una specie di crocerossine sensuali».

<sup>457</sup> *Bia. int.* Falcolini (1997: 7).

<sup>458</sup> *RG*, 185: «Egli pensò a quella prima volta, dopo anni che non la toccava, che gli aveva fatto nascere un istinto di morte, il nero sogno, la paura del nulla. Evidentemente per la vita, a una certa età, occorre una preparazione altrimenti i fantasmi la corrodevano».

<sup>459</sup> Per un'analisi di questo personaggio cfr. anche M. Debenedetti, *Francesco Biamonti e la musica della libertà*, in «La modernità letteraria», 10 (2017), pp. 111-113.

<sup>460</sup> *PN*, 78-79: «– Anch'io con mio padre ho parlato ben poco, – disse. / – Era un violinista di Piccardia, e se n'è andato che avevo tre anni. / – Se n'è andato nel senso che è morto? / – Mia madre è morta, e lui se n'è andato. Mi ha allevata mia nonna. Sono rimasta con lei finché è stata in vita».

matrimonio e alla prematura morte della figlia Anne.<sup>461</sup> Dal carattere “randagio”, dopo aver vissuto in diversi luoghi della Francia,<sup>462</sup> è stata lei, come ricorda il più anziano marito Alain, a volersi trasferire nel paesino ligure, essendosi innamorata delle sue rupi.<sup>463</sup>

Veronique definisce «immortale» l’amore con Alain, nato dal fondo della disperazione e così forte da permetterle ogni tipo di comportamento,<sup>464</sup> con allusione ai suoi ripetuti tradimenti. Nonostante questa convinzione, la libertà sessuale della donna sembra accrescersi di pari passo con la crisi esistenziale del marito, che sprofonda lentamente in un gorgo di apatia e di silenzio, ma mantiene la lucidità necessaria per riconoscere un cambiamento nella moglie: «Alain parlava di sua moglie. Diceva che rientrava sempre più tardi, sovente al mattino. – Tu vedessi che sorriso, che volto tirato! Ha l’aria di scusarsi come se entrasse in casa d’altri. Non riesco a capire che cosa le è successo» (*PN*, 167).<sup>465</sup>

Veronique ha innanzitutto una relazione con Leonardo,<sup>466</sup> quest’ultimo la sorprende poi involontariamente in ben due occasioni, senza essere notato, a fare l’amore con altre persone.<sup>467</sup> Né l’autore né il personaggio esprimono alcun giudizio morale sul

---

<sup>461</sup> *PN*, 104: «Si era sposata a vent’anni, lei diceva, e si era subito separata. Aveva avuto una figlia che era morta molto giovane. / – Come si chiamava tua figlia? / – Anne. Sono tante le donne che hanno perduto una figlia, dirai».

<sup>462</sup> *PN*, 32: «Anch’io vorrei mettere radici, come la rosa di Gerico non appena la posa il vento. / – Hai cambiato molti posti nella vita? / – Sempre di qua e di là, sempre randagia. Forse quel pittore mi ha capita, mi ha ficcata nella terra».

<sup>463</sup> *PN*, 91: «Siamo qui perché lei si è innamorata delle rupi, – disse Alain. – E io l’ho seguita».

<sup>464</sup> *PN*, 107: «Eppure io lo sono stata. Dal fondo della distruzione è nata l’intesa con Alain. Credo che sia un amore immortale. Posso permettermi qualsiasi cosa».

<sup>465</sup> Del resto la stessa Veronique ammette che il suo amore per Alain si sta trasformando: *PN*, 39 «Raggiungeva Alain a Marsiglia, dove faceva delle cure, lei disse, e il suo amore per lui si andava trasformando».

<sup>466</sup> *PN*, 39: «– Ti ho portato qui perché è la stanza più calda. Facciamo un patto: d’ora innanzi mi dirai quel che ti passa per la mente. Anzi, ce lo diremo. / Si spogliò tranquilla. Gli disse di accarezzarla. Divenne veemente, come in un flutto. Poi tornò marmorea. Si rivestì del solo impermeabile. Lo accompagnò di nuovo fuori, sotto il portico».

<sup>467</sup> *PN*, 66: «Il blu lattiginoso di una veste scintillava per terra. Veronique era nuda, il volto reclino, la mano allungata sul ventre di un uomo. / Se ne andò senza farsi sentire. Uscì da quella casa. Le strade erano polverose, gli alberi grigi. Rivedeva le palpebre abbassate, la testa malinconiosa, il confronto della luce e di una donna nel silenzio di una camera»; *PN*, 172: «– Ieri sera. Adesso ha raccolto un tipo che sembra un giocatore di tennis, con qualcosa del cantante, un po’ l’uno un po’ l’altro»; e *PN*, 173: «Leonardo andò a cercarla nel giardino. L’aria batteva sulle rocce e vorticava negli iris. Lei stava genuflessa sopra un uomo al di là di quegli steli: si sorreggeva sulle braccia, la testa rovesciata, e si staccò bruscamente, profilo teso, disertato dal piacere. / Se ne andò senza essere visto».

comportamento della donna. Al contrario, parlando con il figlio di Astra, Daniele, Leonardo ribadisce la propria venerazione nei confronti di Veronique, il cui bisogno di darsi agli uomini è per lui solo un modo di sommergere nei sensi il supplizio del passato:

- Lei si interessa solo al mondo che gira intorno a Veronique. Se quella signora scendesse all’inferno, lei la seguirebbe.
  - Ciecamente, se mi chiamasse. [...]
  - Veronique cerca qualcuno a cui darsi.
  - Può essere, – disse Leonardo.
- «Si smemora, – pensava, – e si perde. Ma poi la memoria torna ed è un supplizio». (*PN*, 180)

È in modo precipuo attraverso gli occhi e i pensieri di Leonardo che Veronique si erge a vero e proprio modello femminile di sensuale bellezza; si tratta di una bellezza statuaria, impenetrabile,<sup>468</sup> fredda,<sup>469</sup> gelida,<sup>470</sup> glaciale,<sup>471</sup> marmorea,<sup>472</sup> che proprio aggettivi di questo tipo definiscono nel corso di tutto il libro. Una simile descrizione sottolinea la distanza a cui si pone la figura femminile e ne evidenzia il carattere in qualche modo irraggiungibile, un’estraneità irriducibile e insuperabile:

Ma, mentre Veronique passava tra i tavoli e il banco: – Chi sarà quella lì? – una voce disse.

---

<sup>468</sup> *PN*, 10: «Stava seduta e le gambe e le mani erano ferme. Aveva belle mani, con unghie quasi d’argento, accordate ai capelli. Nel volto un’impenetrabile compostezza».

<sup>469</sup> *PN*, 64: «Egli pensò di sì, che per certe cose il fascino bastava. Doveva avere molti corteggiatori, che con freddezza riusciva a tenere a bada»; e *PN*, 84: «“A che mi fa pensare? – egli si domandava. – Ecco, ha un’aria silenziosa e fredda, sembra neve e silenzio”».

<sup>470</sup> *PN*, 77-78: «Si sentirono dei rumori, dei passi, niente grida. Veronique si alzò, andò alla finestra: nel vano, il suo profilo su sfondo notturno, su stelle lontane. Com’era semplice la vita! Un profilo di donna, una stella che la sfiorava, e spariva ogni problema. Non importava che fosse infedele, o gelida».

<sup>471</sup> *PN*, 54: «Vorrei recuperare tutto, lei e luce di mare, nella dolcezza... Ma non lavorare d’immaginazione. È una donna glaciale».

<sup>472</sup> *PN*, 10: «Il sentiero andava verso un giardino illuminato: una prora di terrazze sostenute da muri a secco. La donna stava in piedi sotto i coppi di una tettoia. Il calore di una stufa appesa, elettrica, le scendeva sulle spalle nude. / “È marmo il biondo cenere dei suoi capelli, quasi severa l’armonia del suo corpo”»; *PN*, 39: «Si spogliò tranquilla. Gli disse di accarezzarla. Divenne veemente, come in un flutto. Poi tornò marmorea»; e *PN*, 191: «Veronique domandò da dove venivano a quell’ora. Avvolta nell’abito blu notte, le sue gambe, le sue spalle emanavano un tenero calore marmoreo».

«Né tu né io ne sapremo mai niente», pensò Leonardo. Fuori, lei aveva l'aria di un grande uccello, eretto nell'aria del torrente. «Sembra alle soglie di un altro mondo». Si passava le dita nei capelli, li sollevava sul collo, e li proteggeva con una sciarpa. (PN, 143-144)

Così come Clizia in una famosa poesia di Montale è condotta dall'«oltrecielo», verso cui lo stesso poeta si getta, «cèfalo saltato in secco al novilunio»,<sup>473</sup> Veronique appare a Leonardo alle soglie di un altro mondo, quasi fosse un essere soprannaturale.

Attraverso la figura di Veronique Biamonti condensa e sviluppa i binomi di significazione già visti nei libri precedenti: innanzitutto, quello realtà-sogno. Da un lato la donna ha una forte presenza fisica, che si esplicita nella sua sensualità, nella sua bellezza, nel suo essere radicata alla terra. Così la vede, per esempio, il pittore Eugenio, che infatti fatica a ritrarla, dicendo a Leonardo: «Si è messa nuda, ma non posava. Si amalgamava... Non so come fare a spiegare» (PN, 58).<sup>474</sup> Dall'altro lato, però, forse proprio grazie al suo essere concreta ma irraggiungibile, Veronique diventa per gli uomini, a partire dallo stesso Leonardo, sogno e viaggio,<sup>475</sup> un'apparizione capace di aprire le porte a «piccoli aldilà»: <sup>476</sup> «Per strada, rivedeva Veronique saldata alla terra. Poi la immaginò che si rivestiva e parlava con dolcezza nei turbini ocre del mattino. Era una pietra ferma. Procurava sogni e viaggi. Lei non viaggiava» (PN, 173).

L'altro binomio che trova la sua rappresentazione in Veronique è quello vita-morte. Veronique «è la vita», pensa Leonardo, «specie quando è investita dal sole» (PN, 99); una vita che si esprime senza dubbio nella libertà sessuale e istintuale della donna. Al contempo, però, i numerosi riferimenti al suo carattere e al suo profilo marmorei non possono che rimandare alla tomba e alla morte. In questo senso il suo darsi agli uomini può essere allora interpretato come un processo dolce e sensuale di una missione più alta, ossia la conciliazione dell'uomo con l'eternità della morte:

---

<sup>473</sup> Montale, *L'ombra della magnolia...*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 260.

<sup>474</sup> Cfr. anche PN, 31-32: «Una volta ho posato per lui. Se avessi visto come mi ha ridotta! Tutt'intorno a me era terra bruciata e terra io stessa, terra la mia pelle mineralizzata. Ho fatto qualcosa di goyesco, diceva».

<sup>475</sup> PN, 90: «Seduta al suo fianco Veronique era viaggio e sogno. Nessuno se ne accorgeva. Ma forse lei se ne accorse, perché mosse la testa e l'ombra danzò».

<sup>476</sup> PN, 168: «Ripensava alla musica della fine del tempo, a sogni e viaggi che gli aveva fatto fare Veronique, ai piccoli aldilà di cui aveva aperto le porte, al tordo esposto alle fucilate, che cantava nell'inverno».

Lei è la tipica donna che ha una carica d'intimismo, ereditato dal simbolismo, accanto a una libertà di costumi che la rende una dolce avventuriera. È la donna che concilia l'uomo con l'eternità della morte, è l'infermiera celeste, la balia cosmica che non tende solo a sublimare l'uomo, ma a rendergli la sua carnalità. Ricorda certe figure femminili di Ingmar Bergman, e la libertà di cui gode nel romanzo è il segno della sua vita, il suo sciogliersi dalle passioni.<sup>477</sup>

Nel corso del romanzo compaiono naturalmente altri personaggi femminili: Dònica, per esempio, una prostituta che una sera Leonardo riporta a casa;<sup>478</sup> o la ragazza di nome Carla, cameriera nel bar di Vairara, di cui si sottolineano tanto la disillusione<sup>479</sup> quanto la voluttà.<sup>480</sup>

Tuttavia, l'unica donna che può, in quanto a complessità e presenza sulla scena narrativa, non rivaleggiare, ma per lo meno non essere schiacciata dalla figura di Veronique è Astra. Scappata in giovane età dall'Istria,<sup>481</sup> moglie di un medico italiano, Emanuele De Ferri, che ha ormai smesso di lavorare,<sup>482</sup> e madre di Daniele (che è però figlio adottivo), Astra è costruita per molti aspetti da Biamonti in opposizione a Veronique. Innanzitutto, Astra rappresenta un tipo diverso di sensualità, che deriva dal non aver avuto figli. Leonardo e Veronique ne discutono insieme a un certo punto:<sup>483</sup>

– Verranno, – egli disse. Poi aggiunse: – C'è in Astra una grande dolcezza.

---

<sup>477</sup> *Bia. int.* Nardi (1998).

<sup>478</sup> Su questo personaggio Biamonti ha detto *Bia. int.* Filippini (1998): «Dònica fa parte dei personaggi ispirati dalla realtà. È un nuovo tipo di prostituzione nell'Europa Occidentale, inventato da queste donne, che vengono dall'Est, perseguitate dalla sventura».

<sup>479</sup> *PN*, 65: «– Lei è giovane e ha davanti l'avvenire. / – La gioventù l'ho sprecata nelle discoteche, – disse Carla. La festa, tanto attesa, e che tardava a venire, era passata senza mai cominciare. Anche il dono di sognare era finito».

<sup>480</sup> *PN*, 94: «L'avevano trovata con due giovani: uno la stringeva tra le braccia, l'altro l'accarezzava. Lei teneva la gonna alzata sino alla cintola. Sul blu dei ricami, la mano era bianca, nervosa. [...] Adesso Carla, che si dava nel bar, gli riappariva in uno spazio più vasto, in un abisso lussuoso, dove solo una giovane donna poteva incedere con grazia. "Il suo strazio, – pensò, – era venato di gioia"».

<sup>481</sup> *PN*, 71: «Era una profuga dall'Istria, o dalla Dalmazia. Era venuta via da ragazza, aveva detto in un altro incontro».

<sup>482</sup> *PN*, 180: «Leonardo pensò che se fosse stato nel suo carattere far domande, ce ne sarebbero state cose da sapere su quella donna e su quel medico che aveva smesso di colpo di lavorare».

<sup>483</sup> Cfr. anche la dichiarazione di Biamonti al proposito, *Bia. int.* Turra (1997: 229): «Il problema della sterilità nell'ultimo romanzo l'ho rovesciato, quando dico che solo le donne che hanno avuto un figlio sono sensuali. Una donna dice all'altra: tu non hai figli, tu puoi abbandonarti alla sensualità. Poi però solo chi ha conosciuto la maternità è veramente sensuale. Sono domande che mi sto ponendo negli ultimi tempi, e che ho cercato di risolvere ne *Le parole la notte*».



Veronique restò perplessa. – È molto sensuale, – disse, – e non ha avuto figli.  
 – Così sensuale e senza figli dev'essere molto voluttuosa.  
 – Penso che ti sbagli. La voluttà nasce da lunghi travagli: è il lusso delle madri.  
 – Credevo ci fosse antagonismo fra le due cose.  
 – Tutt'al contrario. E poi in lei si sono aperte altre strade. Si è distaccata dagli uomini. (PN, 108)

La strada attraverso cui si esprime la sensualità di Astra è senza dubbio una bontà materna, dolce, calda, generosa,<sup>484</sup> quella bontà che la spinge ad accogliere in casa propria i due curdi scampati all'aggressione e a prendersi cura di loro. È sempre in quest'ottica che Astra è vista e descritta: i suoi tratti sono «linee morbide, un po' materne»,<sup>485</sup> il volto è «tutta tenerezza, d'una antichità un po' aggiornata dai capelli corti»,<sup>486</sup> è detta «pazza d'amore per tutti»<sup>487</sup> e «felice di estendere il suo senso materno»,<sup>488</sup> infine, Leonardo la descrive come «impastata di terra e polline, non di marmo che fa soffrire». <sup>489</sup> È chiaro in quest'ultima battuta il confronto con Veronique, che emerge anche da altri punti del testo, sottolineando l'opposizione tra le due donne: per esempio, laddove si parla del loro volto<sup>490</sup> o laddove le due donne esprimono il proprio giudizio sul vento.<sup>491</sup>

Quella di Astra è una bontà generosa e pietosa, che supera i confini del mondo prettamente umano: la donna è la prima a impietosirsi di fronte alle morte delle mimose di Leonardo<sup>492</sup> e agli animali imbalsamati dell'osteria di Sultano.<sup>493</sup> Del resto, si

---

<sup>484</sup> *Bia. int.* Filippini (1998): «È l'assoluta bontà, la sensualità che diventa bontà. Molte donne, specialmente dell'area mitteleuropea, hanno una cultura tutta fondata sulla dolcezza, sulla musica di Schubert: una infinita bontà che non permette loro di toccare il fondo della realtà. Una bontà positiva, come quella dell'*Idiota* di Dostoevskij».

<sup>485</sup> PN, 72: «I suoi tratti un po' pesanti s'erano composti in linee morbide, un po' materne».

<sup>486</sup> PN, 74: «Aveva parlato sorridendo. Aveva un volto ch'era tutta tenerezza, d'una antichità un po' aggiornata dai capelli corti».

<sup>487</sup> PN, 131: «Sono i regali della notte. Astra è pazza d'amore per tutti. Più ce n'è più ne adotta».

<sup>488</sup> PN, 131: «Mentre mangiavano, risuonavano solo due nomi: Daniele! Virgilio! Ripetendoli di continuo, Astra sembrava felice di estendere il suo senso materno».

<sup>489</sup> PN, 87: «Aveva taciuto sinora, mantenendo un'aria gentile; sembrava impastata di terra e polline, non di marmo che fa soffrire. "Si ripeteranno le cose dell'altro giorno?" si chiedeva Leonardo».

<sup>490</sup> PN, 72: «L'opposto del volto di Veronique, se un volto può essere l'opposto di un altro».

<sup>491</sup> PN, 81: «– Come fa a piacerle il vento? – disse Astra. – Quando fa vento mi rifugio in casa. / – Io invece lo adoro, – disse Veronique. – Mi piace sentirmelo addosso anche quando fa freddo».

<sup>492</sup> PN, 80: «– Chissà che strazio tutte quelle mimose morte! – disse Astra. / – Le sentivo scricchiolare mano a mano che ghiacciavano. Crepitavano nel sereno cariche di neve».

sottolinea volutamente il legame tra Astra e il mondo naturale circostante: «Se non si fosse affezionata alle piante e agli animali che ci giravano intorno (tassi, porcospini, volpi) avrebbe chiesto al marito di cercarne un'altra. / – Vi siete affezionati reciprocamente, – disse De Ferri, – non fai altro che dargli da mangiare» (*PN*, 142).

Vale ancora la pena di fare alcune considerazioni su *S*: le poche pagine pubblicate lasciano intravedere, infatti, due figure femminili che probabilmente sarebbero state centrali nello sviluppo del romanzo. Si tratta di H el ene Molini, una donna francese, proveniente da Marsiglia, e di Lisa, originaria di Genova. Di H el ene il lettore scopre subito la difficile situazione del marito, che non riesce a liberarsi dalla droga;   una situazione che ha portato la donna, nonostante lo ami, ad allontanarsi da lui<sup>494</sup> e a rifugiarsi nel paese ligure in cui   ambientato il romanzo. Dopo un tentativo di suicidio, la donna   ricoverata in ospedale per la sua condizione psichica.

Proprio durante il ricovero di H el ene, Lisa comincia a frequentare il protagonista Gregorio e avvia una relazione con lui. Tormentata dal dolore e dal senso di ingiustizia per l'omicidio del marito, che anni prima   stato ucciso per tradimento dai compagni del gruppo armato in cui militava,<sup>495</sup> Lisa si abbandona all'eros nel tentativo, come svela a Gregorio, «di mettere qualcosa di seducente, di forte sopra le ferite, in modo da renderle indolori e invisibili» (*S*, 19). Biamonti descrive diverse scene di sesso, sempre attento a sottolineare tanto la sensualit  e la carnalit  della donna, quanto la sua distanza esistenziale e l'impossibilit  per l'uomo di conoscerla.<sup>496</sup>

---

<sup>493</sup> *PN*, 143: «– Come si caccia il cinghiale? / – Con crudelt , signora! Decine d'uomini e decine di cani contro una bestia sola –. E aggiunse: – So quello che prova. / Lei gli mise una mano sulla mano. Essere capita forse le bastava».

<sup>494</sup> *S*, 12-13: «– Non ce la faceva pi  a sostenere l'uomo che amava e l'ha lasciato. / – Chi   quest'uomo? / – Il marito entrato in un vicolo cieco, un drogato. [...] – Perch  si   caricata di rimorsi? / – Lo ama ancora. / – E lui? / – Alla follia. / Gli venne spontaneo dire che non capiva quella separazione»; e *S*, 25: «Parlarono di H el ene mentre scendevano a Nizza, in una strada tutta curve. Non si poteva aiutarla, lei diceva; doveva tornare da suo marito o dimenticarlo, ma le due cose erano impossibili. Pi  gli stava vicino, pi  lui si drogava. Invece di liberarsi si adagiava nel suo vizio. Si sarebbe detto che lei lo schiacciava, cos  lieve cos  lieve».

<sup>495</sup> Il riferimento   probabilmente agli anni di piombo. Cfr. *S*, 18: «Lei disse allora che aveva una figlia il cui padre era morto con le armi in mano. / – Il motivo? / – Non ha pi  nessuna importanza, – disse Lisa, e si chiuse in un silenzio marmoreo. Poi, rotta l'immensit  del ricordo, chiese se era una brutta morte»; e *S*, 28: «– Comincia a dirmi di tuo marito. Mi avevi accennato che   morto con le armi in pugno. / – Cos  fosse. Lo hanno eliminato i suoi compagni, come traditore. Voleva farsi da parte. Si era instaurato un brutto clima. / Lui disse che spargevano pi  veleni le fedi morenti che le fedi vive».

<sup>496</sup> *S*, 13-14: «Di quella sera rimase stagliata solo lei che si stendeva nella penombra, che dava, che esigeva. Ma non erano completamente soli nella sera. Si era impossessato di lei un essere strano e ne

Le ultime pagine del testo raccontano una serata passata da Gregorio e Lisa a Nizza e terminata in un *club privé*, in cui, se la donna si prodiga con gli uomini e le donne presenti, il protagonista si mantiene quasi in disparte, pensando: «È un fuoco talmente finto, che non produce cenere. Un piccolo inferno addomesticato» (S, 31). Il capitolo si conclude con la donna che, durante il ritorno in macchina verso l'Italia, ribadisce le ragioni del suo comportamento, di cui però poco dopo sembra pentirsi:

Edoardo le chiese perché voleva mettere immagini crude fra se stessa e il mondo.

– Gioiose, – lei disse, – contro l'angoscia che avanza. [...]

Non incontrò nessuno sulla strada che saliva al paese e che, dal paese muto, portava a casa.

Lisa si spogliò davanti a vetri carichi di silenzio: immersa in riflessi di madreperla. Dietro la sua testa, la collina si profilava nell'alba.

– Perché non mi hai fermata? – chiese. (S, 31-32)

I «vetri carichi di silenzio» sono una citazione della poesia di Paul Éluard, *Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde*, che Biamonti leggeva nell'antologia curata da Bo sulla poesia francese, da noi già citata precedentemente. È interessante notare che, in maniera perfettamente circolare, Biamonti riprende in queste sue ultime pagine per descrivere la donna amata dal protagonista gli stessi versi di Éluard – che del resto egli citò anche in molte interviste<sup>497</sup> – già utilizzati in una pagina di *RG*, ma poi espunti in *AA*: «Ora era deciso a tenere le sue tempie e l'oro brunito dei suoi capelli al di là di tutte le malinconie del passato e del presente – “ta chevelure d'orange dans le vide du monde”» (*RG*, 175-176).

Viste nel dettaglio le principali figure femminili dei romanzi, è opportuno sintetizzare i punti fondamentali intorno a cui si gioca la complessa visione biamontiana della donna, indagando, sulla scorta delle dichiarazioni dell'autore, i modelli letterari, artistici e filosofici che l'hanno influenzata. Innanzitutto, proprio da un punto di vista letterario, Biamonti ribadì in numerose occasioni l'importanza di una tradizione in cui

---

diceva i desideri con frasi secche e ondosì gemiti. E da che avevano riacceso si era dissolto. Ora lei stava coricata come in un gioioso fango. / – Tu non lo sai e mai lo sapremo. / – Che cosa? / – Chi siamo, – lui disse. – Rivestiamoci, è l'ora. / Lei tese le braccia. – Io non provo vergogna -. / Tuttavia si alzò, si rivestì e molte porte si chiusero».

<sup>497</sup> P. Éluard, *Ta chevelure d'oranges*, cit..

*l'amor de lohn*,<sup>498</sup> di origine provenzale, e l'ideale della donna angelo, di matrice stilnovista, si legavano indissolubilmente in una poesia elegiaca e nostalgica, incentrata tanto sull'assenza della creatura amata, quanto sul suo potere salvifico. In questa prospettiva le donne biamontiane sono, come disse l'autore, un po' «degli incanti»:<sup>499</sup> è la lontananza che conferisce alla prosa un tono elegiaco<sup>500</sup> e che permette alla donna di acquistare le caratteristiche dell'angelo cosmico:

Le più grandi liriche d'amore – da Petrarca ai Surrealisti – sono impostate sull'assenza, o sulla morte dell'essere amato, o sulla lontananza. Con questo carattere della lontananza, la donna acquista qualche caratteristica dell'angelo cosmico salvifico. La donna viene da lontano, da un oltrecielo, o da un oltremare.<sup>501</sup>

---

<sup>498</sup> Cfr. J. Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, in Id., *Chansons pour un amour lointain*, présentation et notes critiques de Roy Rosenstein, préface et adaptation d'Yves Leclair, Fédérop, Gardonne 2011, pp. 54-55: «Lanquan li jorn son lonc en mai / m'es bels doutz chans d'auzels de lonh, / e quan me sui partitz de lai / remembra.m d'un'amor de lonh: / vau de talan embroncs e clis, / si que chans ni flors d'albespis / no.m platz plus que l'iverns gelatz». Trad. «Lorsque le jour s'allonge en mai, / doux me sont chants d'oiseaux lointains / mais quand loin de là je m'en vais, / me souviens d'un amour lointain: / j'erre tout triste et je décline, / n'aime chants ne fleurs d'aubépine, / non, pas plus que l'hiver glacé».

<sup>499</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34): «Le mie figure femminile adunano nello stesso tempo le sparse forze della vita, vogliono ricreare una specie di focolare e nello stesso tempo sono angeli cosmici salvifici, lontani. Come nella antica letteratura provenzale: *l'amour de loin*, che trascina verso il sublime. Sì, sono un po' schematizzate entro queste due polarità e poi soprattutto hanno un rapporto più armonico e più melodioso con la realtà. Sono un po' degli incanti».

<sup>500</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 40-41): «C'è tutta una tecnica. L'amore *de loin*, che viene da lontano, che viene dalla tradizione provenzale. Perché la prosa possa prendere il tono dell'elegia bisogna che l'essere amato sia assente. Allora, in questo gioco dell'assenza si inserisce l'elemento della nostalgia e dell'elegia. Ed è tutta una tradizione della letteratura più grande d'Europa tenere questo tono. Il rapporto quotidiano, esistenziale – il tu per tu – porta invece ad un eros sadomasochistico»; *Bia. int.* Grassi (1995): «Penso che ai nostri giorni la prosa debba avere il carattere dell'elegia, debba proiettare l'uomo lontano. La donna è l'angelo salvifico che viene da lontano, come in Montale. Già Petrarca scriveva "Costei per certo è nata in Paradiso". La donna per me ha un carattere paradisiaco come per i provenzali. È l'anti-destino». Il carattere elegiaco della prosa biamontiana fu subito riconosciuto dai primi critici dell'autore; per esempio, cfr. G. Bertone, *Il "passeur" innamorato*, in «Il Secolo XIX», 28 marzo 1991, p. 9: «Ne scaturisce un'elegia dolente, di luce e d'amore intenso, dove la nostalgia per un mondo fisico e botanico, ora in disfacimento, si lega al sentimento del venir meno della vitalità interna, esistenziale, riflesso nella nostalgia per la bellezza femminile (non senza effetto di autointenerimento); la forza violenta della luce che crea il paesaggio è anche distruzione e disfacimento della vita: l'elegia, si diceva all'inizio, è a un passo dal canto».

<sup>501</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 41), così prosegue la citazione: «Come dice Montale: "Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti attraversando l'alte / nebulose; hai le penne lacerate / dai cicloni, ti desti a soprassalti". Oppure, questo massimo della lontananza è realizzato da Éluard, che scrive una poesia d'amore ricoverato nel sanatorio di Davos, in Svizzera: "La tua capigliatura d'arancio nel vuoto del mondo, nel vuoto dei vetri carichi di silenzio dove le mie mani nude cercano tutti i tuoi riflessi. La fronte

L'apparizione della donna, reale o sotto forma di fantasma, diventa una vera e propria epifania. Il suo potere salvifico è quello di rimandare, tramite la sua bellezza, a un aldilà. Tuttavia, non avendo fede in una prospettiva ultraterrena, Biamonti non può più credere senza ambiguità in un'elevazione morale-spirituale, non può più sostenere che il compito della donna sia quello di «trascinare l'uomo verso l'alto e di fare da tramite tra cielo e terra».<sup>502</sup>

La bellezza della creatura femminile diventa sì «un'“occasione” per andare “oltre”, ma anche una terribile dannazione».<sup>503</sup> La salvezza di cui la donna è portatrice è infatti un'illusione momentanea, poiché non può mai realizzarsi.<sup>504</sup> Come si dice in *S*, la bellezza della donna porta alle soglie di un altro mondo in cui però non è possibile entrare.<sup>505</sup> Per questa ragione, quasi paradossalmente e in modo contraddittorio, la bellezza non rassicura, ma finisce per fare paura: «l'evocazione della bellezza è tragica, la bellezza è sempre tragica perché è il canto della privazione. È la cosa di cui gli esseri umani sono privi e molte volte la donna, evocando questa bellezza, fa sentire l'angoscia della morte».<sup>506</sup> Sia quella delle donne o quella del paesaggio, la bellezza nei romanzi

---

e i vetri, come fanno i vegliatori di tristezza, ti cerco al di là della stesa, ti cerco al di là di me stesso. Ho tanto sognato di te che non so più quale dei due è assente”. Credo che qui si realizzi il massimo della poesia amorosa europea...». Sulla figura dell'angelo salvifico vedi anche *Bia. int.* Oberti (1998): «La tradizione italiana e provenzale cerca sempre delle donne che sono angeli salvifici cosmici. Laura per Petrarca e Beatrice per Dante (anche se questi paragoni mi schiacciano) erano angeli salvifici. In Montale la donna viene dalle alte nebulose. Lo dice in un suo celebre mottetto: “Ti libero la fronte da ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose; hai le piume lacerate / dai cicloni, / ti desti a soprassalti”».

<sup>502</sup> *Bia. int.* Saba (1998): «Nei secoli passati la letteratura italiana concepiva la donna in tutt'altro modo: un angelo salvifico, il cui compito era quello di trascinare l'uomo verso l'alto, e di fare da tramite tra il cielo e la terra».

<sup>503</sup> *Bia. int.* Improta (1996): «La donna è l'angelo cosmico salvifico, ma è anche un viaggio verso la morte, la sua bellezza rimanda all'al di là, è un mezzo, quindi, o un'occasione per andare “oltre” ma anche una terribile dannazione. La mia risposta, comunque, risulterà sempre inadeguata o insufficiente, per rispondere esaurientemente bisognerebbe scrivere un altro romanzo».

<sup>504</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998): «La bellezza evoca un aldilà che poi non c'è, che non si realizza». Cfr. quanto ha scritto Pacchiano su *VL*: «Biamonti canta con la suprema limpidezza della grande poesia il disinganno e l'incanto dell'eterno femminino» (G. Pacchiano, *L'eterno femminino*, in «Il Giornale», 31 marzo 1991, p. 2).

<sup>505</sup> *S*, 7: «Entravano nella piazza dal lato del sole. Una gamma di pastelli, una aveva il viso forte e l'altra delicato. Come bellezza si equivalevano. Da portare un uomo alle soglie di un mondo in cui non si poteva entrare. Inesplorato e chiaro come un fiore di montagna».

<sup>506</sup> *Bia. int.* Re (1998: 29): «Poi la bellezza fa paura. Ho letto attentamente il più grande canzoniere d'amore, Petrarca: “Quante volte diss'io / allor pien di spavento: / costei per fermo nacque in paradiso”. Uno si domanda: perché si deve spaventare se tanta bellezza gli fa pensare che la donna è nata in paradiso? C'è una contraddizione di fondo in tutto questo, dovrebbe invece esserne rassicurato. Eppure l'evocazione della bellezza è tragica, la bellezza è sempre tragica perché è il canto della privazione. È la

biamontiani non è mai rassicurante, ma sempre percorsa da brividi e inquietudine: in *AA* la bellezza del crepuscolo è «triste e quasi funerea»,<sup>507</sup> quella del cielo «crudele»,<sup>508</sup> quella della sera «lontana e marmorea»;<sup>509</sup> in *PN* si legge a proposito di Leonardo: «La bellezza per lui evocava sempre un senso di privazione. Gli faceva venir voglia di imprecare. Evocava un aldilà» (*PN*, 20).<sup>510</sup>

In un importante saggio sul “tempo-spazio” in Biamonti, Elio Gioanola ha scritto alcune considerazioni sulla donna e la bellezza nei romanzi che meritano di essere riportate:

Penso davvero [...] che al fondo della scrittura di Biamonti ci sia un’ossessione estetica, la bellezza come supremo valore, corrispettivo della vita prima della caduta nel tempo e nella storia, rivelazione del sacro. In questo senso egli conduce all’estremo l’estetizzazione del mondo, inaugurata da Baudelaire e dai simbolisti, fino a spremere l’essenza, mancanza di senso e disperazione. Un estetismo senza le consolazioni, o la boria, o lo sprezzo dell’arte per l’arte. All’albero della conoscenza del bene e del male viene sostituito l’albero della vita e della bellezza: fine di tutti i dualismi e di tutte le dialettiche.<sup>511</sup>

Si tratta di osservazioni che aiutano a capire la reinterpretazione da parte di Biamonti della figura della donna angelo ereditata dalla tradizione e il peso della scuola simbolista. Tuttavia, la visione biamontiana della donna esprime una complessità non

---

cosa di cui gli esseri umani sono privi e molte volte la donna, evocando questa bellezza, fa sentire l’angoscia della morte. Nella pienezza della vita si apre il baratro della morte, è la bellezza che porta verso un’estasi mortale. Beh, sono piccoli passaggi metafisici che non dichiaro apertamente, ma voglio che si sentano nella mia scrittura, sono i miei piccoli segreti miserabili».

<sup>507</sup> *AA*, 7: «L’uliveto soprano stava aggrappato a un pendio ripidissimo, come una grande farfalla dalle ali polverose. Più in basso altri uliveti e altri massi scendevano già nell’ombra del crepuscolo, mostrando una bellezza senza pulviscolo, triste e quasi funebre».

<sup>508</sup> *AA*, 47: «← Che guardi? il cielo? / – È così terso, d’una bellezza che mi pare crudele. Dico un po’ a vanvera, mi devi scusare».

<sup>509</sup> *AA*, 110: «Era l’impressione di ogni sera, ma accentuata e senza rimedio, questa bellezza lontana e marmorea. / Entrò in casa e chiuse la porta su quegli ulivi, su quel cielo».

<sup>510</sup> Biamonti cita qui, come fece anche altrove (*Bia. int.* Re 1998: 29), un passo di L. Bloy, *Mendiant ingrat. Au seuil de l’Apocalypse*, in Id. *Œuvres complètes de Léon Bloy*, Bernouard, Bruxelles 1947, p. 2017: «“La beauté”, dit-il plus loin, “est toujours tragique, car elle est le chant de la privation”». La fonte è segnalata in *SP* (207).

<sup>511</sup> E. Gioanola, *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti...*, cit., p. 81.

riducibile *in toto* a quella fenomenologia della luce ed «estetizzazione del mondo» che caratterizzano la rappresentazione del paesaggio.<sup>512</sup>

La poetica dell'*amor de lohn* acquista un'importanza fondamentale nella speculazione di Biamonti nel momento in cui si intreccia alla distanza esistenziale che lo scrittore riconosce, sulla scorta di alcune letture filosofiche, nell'uomo quale "essere della lontananza",<sup>513</sup> sempre estraneo al mondo, a sé stesso e agli altri. In quanto esempio privilegiato e problematico della relazione io-altro, dell'*être-pour-autrui*, come diceva Sartre, l'amore non può che essere pervaso da questa distanza, dall'impossibilità di vincere il circolo dell'ipseità, di superare il solipsismo: «l'amore fa sentire l'angoscia di essere separati, di non riuscire a fondersi e quindi non si risolve mai questo solipsismo, questa irriducibile alterità costitutiva».<sup>514</sup> Biamonti riprende qui senza dubbio un passo di *L'être et le néant*, laddove Sartre spiega il progetto di unificazione dell'amore e il conflitto che ne consegue:

L'unité avec autrui est donc, en fait, irréalisable. Elle l'est aussi *en droit*, car l'assimilation du pour-soi et d'autrui dans une même transcendance entraînerait nécessairement la disparition du caractère d'altérité d'autrui. Ainsi la condition pour que je projette l'identification à moi d'autrui c'est que je persiste à nier de moi que je sois l'autre.<sup>515</sup>

Oltre a Sartre, anche altre letture di tipo narrativo, ma appartenenti alla stessa atmosfera esistenzialista, ebbero il loro peso nella visione biamontiana. Si possono

---

<sup>512</sup> Per la funzione della luce, si veda qui *Terza parte*, § 3.3., pp. 635-641.

<sup>513</sup> *Bia. scr.* (1994b: 84): «In quanto alla donna presente-assente (lontananza più o meno voluta, ma non proprio voluta), nasce dall'inconscio (poi mi sono accorto che era in fondo nella grande tradizione della poesia mediterranea), dall'*amour de loin*, nella lontananza affinché la prosa possa prendere il tono dell'elegia. Perché "l'homme est l'être des lointains", l'uomo è l'essere delle lontananze. La donna è anche quindi l'angelo salvifico che è in Montale o nei poeti provenzali. Deve essere lontana proprio perché l'uomo si porti il più possibile verso l'orizzonte e lo oltrepassi. La donna ha i colori di un azzurro di mare, oltremare. Questo oltremare è proprio anche il superamento di queste frontiere che sono dentro di noi, questa nobiltà dello spirito che cerca, che proietta se stesso su un muro di desiderio lontano».

<sup>514</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 230). Cfr. anche P. Mallone, *Luce e silenzi in Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, fotografie di A. Calvini, presentazione di S. Napolitano, Philobiblon, Ventimiglia 2003, p. 54: «Nel rapporto d'amore si specchia e si rifrange, come una continua *mise en abîme*, il tema biamontiano della "solitudine" dell'uomo, per il quale l'intensità dell'incontro con *l'autre* è fatalmente legato – ed è lezione di René Char – al rispetto di una distanza irrinunciabile [...]».

<sup>515</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 406.

citare almeno i romanzi di André Malraux, come *La condition humaine*,<sup>516</sup> in cui tutti i rapporti tra i personaggi sono impostati sul senso di solitudine,<sup>517</sup> di angoscia<sup>518</sup> e di lontananza:

«Je crois, reprit Gisors, que le recours à l'esprit tente de compenser ceci: la connaissance d'un être est un sentiment négatif: le sentiment positif, la réalité, c'est l'angoisse d'être toujours étranger à ce qu'on aime».<sup>519</sup>

La lontananza esistenziale che caratterizza la condizione dell'uomo ha nella visione biamontiana una forte componente dinamica, dal momento che si gioca nella mai sopita dialettica radicamento-viaggio, nel bisogno di ancorarsi al mondo e in quello di proiettarsi lontano. Tale concezione si riflette nella rappresentazione del rapporto amoroso e del ruolo svolto dalla donna. Biamonti accentua nei propri protagonisti maschili la tendenza all'evasione, al trasognamento, al viaggio interiore e mentale, di cui molto spesso proprio le donne costituiscono il fattore scatenante. Ciò è possibile poiché, in accordo con l'idea secondo la quale il viaggio è più lungo quanto più le radici sono profonde, le donne presentano una concretezza che ancora alla realtà, alla vita, alla materia. Si spiegano così le apparenti contraddizioni che emergono nei romanzi, in cui la donna, a seconda della prospettiva, è viaggio o riposo.<sup>520</sup>

---

<sup>516</sup> Cfr. *Bia. int.* Ferrari (1994: 34): «Diceva Malraux nella *Condizione umana* che il rapporto fondamentale tra uomo e donna è l'angoscia di sentirsi separati, inesorabilmente. Del resto, ognuno è forma del proprio tempo e della propria cultura». *La condizione umana* è citata da Biamonti anche in *Bia. scr.* (1998c).

<sup>517</sup> Per esempio, il personaggio di Kyo constata l'impossibilità di comunicare con gli altri: malgrado il suo amore per May, sente che la donna gli sfugge e che ogni suo tentativo di raggiungerla è destinato al fallimento. Da un punto di vista critico, per quanto riguarda l'amore tra Kyo e May, si veda V. Dao, *André Malraux ou La quête de la fraternité*, Droz, Genève 1991, p. 128: «L'amour en définitive rend la solitude encore plus déchirante. Force nous est de constater que la communion humaine reste impossible même entre deux êtres qui s'aiment. Le geste d'amour physique, loin de constituer un témoignage d'affection et de communion, n'est qu'un autre acte exaspéré de l'homme qui ne trouve plus aucun autre moyen pour retenir la femme qu'il aime. Kyo cherche à se réfugier dans l'acte sexuel, un peu comme Garine qui se lance à corps perdu dans l'action violente, avec la même exaspération, avec la même rage impuissante».

<sup>518</sup> Il padre di Kyo, Gisors, lo dice in modo categorico: «La conscience de la vie ne peut être qu'angoisse» (A. Malraux, *La condition humaine*, dossier et notes réalisés par S. Doudet, lecture d'image par A. Verlet, Gallimard, Paris 2007, p. 335).

<sup>519</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>520</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998): «Le donne sono riposo, sogno, incantamento. Viaggio. Sono angeli salvifici che aiutano l'uomo a morire dolcemente, ma non a vivere. Sono la consolazione data dalla



Al contempo, si definisce ora meglio un altro aspetto del potere salvifico della donna, ossia quello di radicare l'uomo alla realtà, impedendo che questi si perda nel delirio dei propri sogni.

La concretezza della donna si esprime in un maggiore attaccamento al ciclo vitale, in un'istintualità naturale che la rende depositaria di un culto della vita:<sup>521</sup> la donna, disse Biamonti, «si affida all'istinto della vita più dell'uomo. Ha la capacità di conservarne il calore, gli affetti, la memoria [...] l'eternità di ciò che passa, i lampi d'eternità della vita che ci appare: è più sensibile all'esplosione dei fenomeni della vita e della bellezza».<sup>522</sup>

La concretezza e l'istintualità della donna formano un tutt'uno con la sua sensualità e la sua corporeità: è innanzitutto nel corpo della donna, nel suo essere materia attraversata dal flusso esistenziale, che si esprime la sua vicinanza, maggiore di quella dell'uomo che è più ideologico, alle «leggi che governano la vita e la morte».<sup>523</sup>

È chiara a Biamonti la lezione di Merleau-Ponty sulla centralità del corpo quale «véhicule de l'être-au-monde»,<sup>524</sup> «moyen général d'avoir un monde»,<sup>525</sup> nella cui esperienza si svela il nodo stesso dell'essenza e dell'esistenza. Certamente, il corpo delle donne biamontiane si dà quale luogo privilegiato della modulazione esistenziale, quale intreccio di significazioni viventi che lo rendono, come diceva Merleau-Ponty, simile a un'opera d'arte:

---

dolcezza e dalla bellezza, ma non dalla verità». Si veda sempre l'influenza di A. Malraux, *La condition humaine*, cit., p. 225: «Une femme, un être humain! c'est un repos, un voyage, un ennemi...».

<sup>521</sup> *Bia. int.* Ria (2001): «Ma in questo caso c'è anche qualcosa di freudiano: la donna è custode della memoria ed esalta quel poco di vita che si intravede, che barluma. I barlumi della vita vengono custoditi. Degli uomini le conserva e custodisce anche la cenere: ha questa funzione di grande infermiera celeste, di grande consolatrice e anche depositaria di un culto della vita, che malgrado tutto rimane tenace in lei».

<sup>522</sup> *Ibidem*.

<sup>523</sup> *Bia. int.* Re (1998: 29): «L'uomo è più ideologico. La donna è più vicina alle leggi che governano la vita e la morte, – sì; questa è un po' la visione della donna che c'è in Kierkegaard –, costruisce e costituisce il rifugio, il grembo, la dolcezza, la carnalità, il sogno. L'uomo prende spesso possesso di queste cose senza tenerne conto. Le donne portano in sé anche una grande inquietudine che risolvono sempre in modo fisico, esistenziale».

<sup>524</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], in Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, p. 760: «Le corps est le véhicule de l'être-au-monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement».

<sup>525</sup> *Ivi*, p. 830.

Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants.<sup>526</sup>

La lezione di Merleau-Ponty è fatta interagire da Biamonti – e ciò non riguarda affatto soltanto il discorso sulla figura femminile –,<sup>527</sup> con la «psyanalyse des choses»<sup>528</sup> di Gaston Bachelard. Solo in questa prospettiva si possono comprendere le metafore terragne che accompagnano in tutta l'opera dello scrittore la rappresentazione della donna. Alla terra, elemento prettamente femminile, Bachelard dedicò due libri,<sup>529</sup> mettendo in evidenza la doppia *rêverie* di volontà e di riposo a cui questa si lega. È inutile dire che la donna biamontiana, così ancorata alla terra nella sua corporeità e nel suo eros, suscita nei personaggi maschili miraggi, come si è detto, tanto di viaggi quanto di riposo.

Biamonti sviluppò inizialmente queste connessioni attraverso la sua attività di critico d'arte e, in particolare, attraverso la frequentazione di Ennio Morlotti e la riflessione sulle sue opere.<sup>530</sup> Nella matericità della pittura morlottiana Biamonti riconosceva, infatti, – e ebbe modo di insistervi da vari punti di vista in diversi scritti –

---

<sup>526</sup> *Ivi*, p. 836.

<sup>527</sup> Si rimanda infatti alla *Terza parte*, §3.3., per uno studio più completo dell'opera biamontiana secondo la filosofia di Bachelard.

<sup>528</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, *cit.*, p. 646.

<sup>529</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 2007, 2<sup>e</sup> édition; e Id., *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 2010.

<sup>530</sup> Per quanto riguarda i rapporti tra l'opera di Biamonti e quella di Morlotti, si veda innanzitutto G. L. Picconi, "Una nube di tempo materico". *Biamonti, Morlotti*, in *EM* (7-17); e P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (83-120); si rimanda poi a M. Grassano, *La visione poetica di Morlotti e di Biamonti*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), "Il silenzio del blu e del verde". *Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004, pp. 19-22; Id., *L'immagine, la parola, il suono, il silenzio*, introduzione alla giornata di studio su Morlotti e Biamonti, Alessandria 31 gennaio 2005, intervento trascritto online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/grassano.html>; D. Molinari, *Il verde l'ombra l'azzurro il silenzio*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), "Il silenzio del blu e del verde"..., *cit.*, pp. 23-30; Id., *Centralità "iniziale" di Morlotti nel rapporto Morlotti/Biamonti*, relazione in occasione della giornata di studio su Morlotti e Biamonti, Alessandria 31 gennaio 2005, trascritta online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/molinari.htm>; e N. Orengo, *A cercare strade e sentieri*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), "Il silenzio del blu e del verde"..., *cit.*, pp. 31-32.

le due grandi realtà dell'«eros corrosivo» e della «libertà per la morte», «due realtà tendenti ad uscire dai piani temporali»:<sup>531</sup>

Ed ecco che gli si forma magari un grumo di polvere dove credeva di trovare una forza o una linfa, e uno squarcio dove lo ingannava l'eros. Allora vi contrappone gonfiori violacei e zone dorate e brulle a coprire l'opera nefasta della morte. Sono le unità più vaste a cui, per Freud, tenderebbero gli organismi per non passare, ma che affrettano il loro passare. In quella situazione precaria egli non s'illude. Ma lavorando in una luce accecante, dove tutto si materializza, riesce a scorgere le forme dei passaggi stessi, i cammini interni. L'«essere al mondo», l'angoscia della finitudine, «le défi à l'absurde», tutti gli impegni esistenziali al loro tramonto cercano di sorreggerlo. Nella ricerca, nel lavoro vuole scoprire il nodo dell'apparizione delle cose all'uomo «in situazione», vuol trasformare in pittura la ricorrenza esistenziale che ne deve formare il cuore stesso. Si assume il compito di portare con gravità sino in fondo le aspirazioni sconfitte della sua generazione. Si potrebbe pensare che non veda più ma riveda in quel punto lontano, in un'amara ascensione di tenebre, se non sapessimo che ha scoperto una diacronia strutturale: l'incantato fluire che è la dissoluzione-genesi.<sup>532</sup>

L'originalità di Morlotti consiste per Biamonti proprio nell'aver fatto della terra il «campo semico» della propria pittura, nell'aver sottoposto le cose al monologo interiore e al «soliloquio della terra».<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> *Bia. arte* (1972a: 171). Cfr. *Bia. arte* (1977b: 184): «Un «uliveto» dalle ombre viola si stranisce e sogna nel sole, i *passion fruits* si corrompono, un «teschio» su rive cimmeriche manda l'ultimo bagliore: è una vicenda di eros caduta e morte». Cfr. anche quanto scritto da P. Zublena, *Lo sguardo malinconico...*, cit., p. 93: «La tesi di fondo di Biamonti riconosce, con piena ragione, in Morlotti una struttura di case cézanniana nella visione della natura come apertura all'essere e un tentativo di marca esistenzialista di sfida all'assurdo, lettura tra il freudiano (a livello di *L'Io e l'Es*) e il fenomenologico-eracleiteo».

<sup>532</sup> *Bia. arte* (1979a: 188).

<sup>533</sup> *Ibidem*: «[...] è la terra il campo semico di questa pittura: fossa fuia e limo natale che getta da per tutto le sue ombre rembrandtiane. L'originalità di Morlotti rispetto agli altri pittori esistenziali sta nel sottoporre le cose al monologo interiore, al soliloquio della terra... (Nella poesia di Montale il punto di focalizzazione è spesso nel vento...). Morlotti potrebbe essere interpretato sotto il segno della psicanalisi oggettiva di Bachelard. È la terra ciò verso cui un vento di miraggi piega la vita, piante orti sangue inchiodati da dolcissime folate. Produttrice di eros e di desiderio la terra è presente ovunque, illude e, a un tempo, non permette illusioni, avvalora ed annulla la finitudine esistenziale, rende effimere le fastose stagioni umane». Cfr. anche *Bia. arte* (1977b: 185-186): «Ma al di là di questo binomio, tutto in questa pittura appartiene al campo semico della terra che le conferisce forza oggettiva. / è la terra, nei suoi processi di crescita e dissoluzione, nei suoi rifacimenti (terra-vegetazione, terra-carne, terra-morte) ad animare, lontano da ogni consolazione manistica, il desolato mondo materico di Morlotti».

Come sarà poi la donna nei romanzi di Biamonti, la terra in Morlotti è produttrice di eros, di sogni, di illusioni; al contempo, rimanda alla morte e dunque alla finitudine dell'esistenza, riassorbendo in sé l'intero ciclo vitale di dissoluzione-genesi. Non è un caso che proprio i nudi di Morlotti esprimano per Biamonti in modo assoluto, nella loro dolorosa carnalità, questa tensione esistenziale ricondotta alla terra:

Lo scheletro dei "nudi" è il fulcro, l'incrocio più interno della negazione-genesi. Oscillanti fra creaturalità e pura fisicità o forza terrestre, non molto diversi da un girasole ma infinitamente più dolorosi, meno fatalmente arresi al loro destino, covano nel loro splendore e terrore un presentimento di dissoluzione, si crogiolano e amputano in un pathos di niobi e più spesso in un eros avvolgente, da *venus vegetalis* di Doidalsas. Ciò che di essi, stesi sulla terra fuia, si salva dalla negazione materica partecipe dell'energia corrusca che si mutila e travaglia i corpi, sfocia talvolta in una tenera carnalità elegiaca, talaltra in torsi di menadi angosciosamente ispirate nel sentimento della propria carne, in cupe estasi – bruciate dorature – del coro del vitale.<sup>534</sup>

È questa una lunga descrizione che si potrebbe bene applicare ai corpi delle donne biamontiane, la cui «riduzione primaria al terragno»<sup>535</sup> svela ora tutto il suo significato e l'arricchimento esistenziale che l'accompagna.

Nel corso degli anni Biamonti rimase fedele a questa visione e, anzi, cercò di romanzo in romanzo di plasmare il ruolo della figura femminile in sempre crescente sintonia con il ciclo vitale, cosa che in *PN* il personaggio di Veronique incarna alla perfezione. La donna può dunque diventare, come l'autore ebbe modo di ripetere molte volte negli ultimi anni, colei che concilia l'uomo con la materialità della vita e con l'eternità della morte, spingendolo ad accettare il suo destino.<sup>536</sup> La figura dell'angelo

---

<sup>534</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>535</sup> *Bia. arte* (1979a: 189).

<sup>536</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 229): «In questo nuovo romanzo, Veronique ogni tanto è viaggio, ogni tanto invece è morte, e c'è questa oscillazione continua anche verso l'inutilità, che poi diventa solo conciliazione con l'eternità della morte. / Allora c'è questa donna che concilia con l'eternità di ciò che è stato, con le cose eterne, che hanno un aldilà platonico, e quindi con la morte. Il protagonista fa dei monologhi interiori in cui si domanda il perché di queste emozioni e il suo punto di vista varia»; *Bia. int.* Filippini (1998): «Io ho voluto aggiungere una nota più moderna, realistica: la donna è colei che concilia l'uomo con l'eternità della morte. L'uomo se è accompagnato dalla donna accetta il suo destino mortale. Sono stato colpito dalle donne del film di Ingmar Bergman, in genere gli uomini muoiono fra le braccia di queste grandi infermiere, di balie celesti. La donna ha questa disposizione funebre a conciliare con l'eternità ciò che passa»; *Bia. int.* Re (1998: 29): «In queste donne c'è una mescolanza di angelo salvifico

cosmico di tradizione stilnovista si trasforma così nel Biamonti più maturo in quella di un'infermiera celeste:

In quest'opera [PN] la donna ha assunto in effetti un ruolo diverso. Nelle precedenti era solo l'angelo salvifico, cosmico, che veniva dalla tradizione della letteratura provenzale, da Montale. Ora ho aggiunto un elemento della donna che concilia con l'eternità della morte, come grembo o pietra. È viaggio e sogno e nello stesso tempo *rêverie* di riposo, come la terra stessa. Non credo infatti che le donne aiutino a vivere: aiutano a morire meno duramente, sono delle specie di infermiere celesti.<sup>537</sup>

---

cosmico che viene dalla tradizione della letteratura provenzale, dal dolce stile, fino a Montale. Nello stesso tempo però hanno un grembo materno che concilia con la morte; più che a vivere, più che a sperare in un paradiso aiutano a morire; sono un po' il grembo, la dolcezza. La loro grandezza sta in questo: aiutano l'uomo a nascere, poi l'accompagnano dolcemente verso la morte. Serve una donna che prenda tra le braccia l'uomo che muore. Un po' come succede nei film di Bergman, che a me piacciono molto»; *Bia. int.* Saba (1998): «Le donne rappresentano la conciliazione con la materialità della vita, conciliano l'uomo con l'eternità, e lo spingono ad accettare il suo destino. Questa visione della donna è una conquista recente, tipica della letteratura di questo secolo, che dobbiamo in parte alla psicoanalisi»; e *Bia. scr.* (1998e: 32): «Sono viaggio e sogno e riposo. Infermiere quasi celesti, fanno accettare l'eternità di ciò che passa, la caducità, il dolore di essere qui, in questo mondo».

<sup>537</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998).



### 3.2. L'EROISMO DELLA PIETÀ

I personaggi biamontiani sono personaggi “frammentati”. La storia della loro coscienza non è un percorso lineare e non può esserlo: facendo propria, con responsabilità e senza inibizioni morali, l'istanza interrogativa e desiderativa dell'esistenza, tali personaggi non possono che lottare quotidianamente con i dubbi e l'angoscia che ne deriva, e capire l'impossibilità di qualsiasi scelta definitiva.

La lezione esistenzialista di una trascendenza costitutiva della realtà umana e al contempo sempre fallimentare fa sì che Biamonti giochi continuamente i personaggi tra la luce e l'ombra, tra la realtà e il sogno, tra l'azione e l'attesa, tra il ricordo e l'oblio, mettendone in evidenza la condizione precaria e transeunte di “essere-per-la-morte”. *Déraciné* e sconfitto,<sup>538</sup> l'uomo biamontiano si fa portatore di un vero e proprio male esistenziale e di un'insuperabile estraneità a sé stesso, agli altri e al mondo. Gli stessi drammi storici, denunciati con forza nei romanzi e che caratterizzano spesso in modo tragico la storia dei personaggi, diventano in questa prospettiva “solo” ragioni supplementari di un nulla originario che la realtà umana porta al proprio interno.

Per definire l'«incapacità dell'uomo di vivere pienamente»,<sup>539</sup> per evocare l'inutilità della vita, per descrivere questo male che sembra voler trascinare ogni cosa nella polvere e ogni azione nel fallimento, Biamonti riprese in diverse occasioni il concetto di “disvivere”<sup>540</sup> dell'amico Guido Seborga, autore del poemetto *Vivere disvivere*.<sup>541</sup> Per esempio, nei testi preparatori di *RG*, Gregorio pensa: «“Ognuno di noi è accompagnato nell'immaginazione dal suo desvivere. Mio nonno vendeva i suoi ulivi, questo pastore cede le sue capre, io voglio smettere di navigare” (*RG*, 272)»;<sup>542</sup> il concetto compare,

---

<sup>538</sup> *RG*, 122: «Sembrava a Gregorio di trovarsi lì un fatto sintomatico: da “déraciné” della campagna e da sconfitto del mare, con ricorrenti nostalgie e per l'uno e per l'altra...».

<sup>539</sup> S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (38).

<sup>540</sup> Come si vede negli esempi successivi, il termine torna nei testi di Biamonti nelle forme *desvivere* e *desvivir*.

<sup>541</sup> G. Seborga, *Vivere disvivere. Fogli demotici Realismo cosmico ideografia*, Edizioni Carte segrete, Toma [1972]. Libro presente nella biblioteca dell'autore. Sui rapporti con Seborga, biografici e tematici, si veda C. Panella, *Francesco Biamonti: la preistoria e l'esordio*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Torino 2001-2002; e Id., *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti*, in «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 7-27.

<sup>542</sup> Cfr. anche *RG*, 175: «Era ad un punto della vita in cui il male, il negativo, poteva diventare una mania, tradursi in vizio solitario e senza riscatto. Edoardo, l'uomo che abitava là tra Avrigue e il suo

oltretutto, già nel testo di una conferenza del 1976, in cui è messo in rapporto alla vita durissima e alla mentalità dei contadini liguri:

Qui la vita è sempre stata terribile, tragica, durissima e giustamente mi pare che qualcuno, forse lo stesso Cattanei, dice che il ligure ha il senso del *desvivere*, del *desvivre* catalano, cioè si nasce, si fatica e si muore inutilmente, o per fare quelle poche terrazze, o per dissodare quella terra. «O anima mia esaurisciti in un compito mortale!».<sup>543</sup>

La disperazione a cui la coscienza di tale condizione può condurre non costituisce nella visione di Biamonti un punto di arrivo: i suoi protagonisti sono tristi, sconfitti, nostalgici, disillusi, ma mai letteralmente disperati. Come amava ripetere l'autore, riprendendo una frase delle *Mouches* di Sartre, «la vie commence de l'autre côté du désespoir». <sup>544</sup> Non a caso nessuno dei protagonisti biamontiani sceglie la via del suicidio: ciascuno si fa carico della propria vita e del dramma che essa rappresenta. Chiusi all'interno del proprio solipsismo e stranieri a tutto, i personaggi principali non possono che percorrere, come si dice di Leonardo in *PN*, «un sentiero di solitudine» (*PN*, 169), una solitudine che l'autore riteneva «la condizione umana per eccellenza». <sup>545</sup>

La solitudine esistenziale è messa in risalto dalla scelta biamontiana di introdurre nei romanzi personaggi dallo statuto sociale impreciso, che si muovono normalmente ai limiti della società e della legge: si tratta di marinai, di pastori, di *passeurs*, di contrabbandieri, di contadini sconfitti. <sup>546</sup> Tale scelta rispetta, inoltre, la visione

---

uliveto, deformato dalla visione di una realtà disgregata, preda della cenere che si levava dal tempo, era l'esempio più dignitoso di ciò che lui, se non avesse reagito alle sue manie, alle sue tare, al suo "desvivre", sarebbe stato destinato a divenire».

<sup>543</sup> *Bia. scr.* (1976: 66).

<sup>544</sup> J.-P. Sartre, *Le mouches*, in Id., *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Gallimard, Paris 1976, pp. 236. A volte la citazione è attribuita da Biamonti a Camus. Cfr. *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47): «Poi ho letto Camus e ho capito che "la vie commence de l'autre côté de le [sic] désespoir».

<sup>545</sup> *Bia. int.* Improta (1996): «Perché la solitudine è una condizione dell'uomo che s'infrange raramente. L'uomo fa sempre dei monologhi, non riesce mai, o quasi mai, a dialogare. La solitudine è la condizione umana per eccellenza».

<sup>546</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 54): «Mes personnages n'ont pas de statut social très précis, ils vivent dans des espaces limités: ils sont bergers, contrebandiers, marins, paysans qui ne croient plus à la paysannerie. Des gens qui n'ont cessé de mettre à nu leur conscience et sont blessés, un peu rêveurs: ils cherchent à donner à leur parole le caractère d'un rêve, ou d'une réalité ancienne. Pour ne pas s'égarer dans le bavardage de la société actuelle, il faut bien malgré tout qu'ils la connaissent, mais ils la regardent avec un certain mépris, voire un certain sourire. Ils ne se laissent pas happer par ce qui passe et trépasse en un matin, ils restent attachés à un vieux sentiment de la vie et de la mort, de l'amour et de l'amitié. J'ai



personale e arbitraria di una Liguria priva di «tessuto sociale», come l'autore ebbe modo di dichiarare:

E poi questo confine di Liguria mi dà maggiore libertà espressiva. Qui non c'è tessuto sociale. La società è frantumata, squinternata. Non ci sono i salotti della solida borghesia. Non c'è neanche classe proletaria... Nei bar si incontrano ex-contadini, giocatori d'azzardo, avventurieri, borghesi che parlano insieme, che si mescolano. Anche perché i liguri sono di un individualismo assoluto, non hanno soggezione di nessuno.<sup>547</sup>

Tuttavia, l'individualismo e la solitudine esistenziale dei protagonisti non si traducono mai in un'assenza di umanità, votata all'egoismo o all'opportunismo. Al contrario, l'essere solitari e l'essere solidali vanno di pari passo, legandosi in maniera quasi inestricabile, come nel finale del racconto *Jonas* di Camus: «Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*».<sup>548</sup>

Del resto, in tutti i pensatori esistenzialisti il riconoscimento della condizione individuale è anche un riconoscimento della condizione altrui; proprio la comunanza dell'assurdità e della sventura della vita che gli uomini si trovano ad affrontare costituì per Camus, per esempio, il presupposto essenziale per sviluppare, già a partire dal *Mythe de Sisyphe*, un'idea di fraternità e di solidarietà,<sup>549</sup> che influenzò poi profondamente lo scrittore di San Biagio della Cima.

---

appris cela dans les romans existentialistes français, dans les romans qui explorent la condition humaine à ses limites extrêmes, aux limites extrêmes de la situation, et qui expriment la tragédie quotidienne, où toute chose n'est que consolation provisoire».

<sup>547</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998). cfr. anche *Bia. int.* Guglielmi (1995: 109): «It is well known that the human landscape of Liguria has been convulsed. Immigrants from southern Italy and foreigners have been superimposed on the old population of the region. The social fabric is disjoined. There is no social fabric like that of Emilia Romagna or Lombardy. This also makes it more difficult to write a naturalist or realist novel. The characters are maniacal and obsessive. You see beggars sitting beside rich landowners in restaurants. There is in fact equality in spiritual matters, but no hierarchical stratification of society. This freedom is quite fascinating, but also disorienting».

<sup>548</sup> A. Camus, *Jonas*, in Id., *L'exil et le royaume*, Gallimard, Paris 1972, p. 139.

<sup>549</sup> Id., *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 122: «Il n'y a qu'un seul luxe pour eux et c'est celui des relations humaines. Comment ne pas comprendre que dans cet univers vulnérable, tout ce qui est humain et n'est que cela prend un sens plus brûlant? Visages tendus, fraternité menacée, amitié si forte et si pudique des hommes entre eux, ce sont les vraies richesses puisqu'elles sont

Un altro scrittore importantissimo per Biamonti da questo punto di vista è André Malraux. Si pensi, per esempio, alla già citata *Condition humaine* dell'autore francese, in cui si insiste in maniera costante sulla solitudine dei personaggi, sia quella «immutabile» di Kyo,<sup>550</sup> sia quella «totale» del vecchio padre Gisors.<sup>551</sup> Al contempo, come la critica ha evidenziato a più riprese nel corso degli anni,<sup>552</sup> uno dei fili conduttori di tutta l'opera di Malraux è quello della fraternità – degli avventurieri nei *Conquérants* (1928) o nella *Voie royale* (1930), dei rivoluzionari nella *Condition humaine* (1933) e nell'*Espoir* (1937).<sup>553</sup> Come ha scritto Vinh Dao: «Il y a à chaque occasion un refus de l'inhumain et une tentative de se réfugier dans l'humain, il y a constamment une recherche de la chaleur humaine pour se défendre contre la terreur que distille l'inhumain».<sup>554</sup>

Biamonti ricordò in diverse occasioni che i suoi protagonisti, pur muovendosi spesso al limite della legalità o nell'illegalità, avevano un loro codice d'onore, declinato nel senso dell'umanità.<sup>555</sup> Ciò è evidente già in *RG* nel modo in cui Gregorio sa riconoscere, senza pregiudizi, la sofferenza di Jean-Pierre e avvicinarsi al ragazzo, ascoltandolo e confrontandosi con lui. Emerge nel personaggio quella pietà<sup>556</sup> che diventerà un segno distintivo del Gregorio di *AA*, oltre che di altre figure.<sup>557</sup>

---

périssables. C'est au milieu d'elles que l'esprit sent le mieux ses pouvoirs et ses limites. C'est-à-dire son efficacité».

<sup>550</sup> A. Malraux, *La condition humaine*, dossier et notes réalisés par S. Doudet, lecture d'image par A. Verlet, Gallimard, Paris 2007, p. 57: «Il y avait d'abord la solitude, la solitude immuable derrière la multitude mortelle comme la grande nuit primitive derrière cette nuit dense et basse».

<sup>551</sup> *Ivi*, p. 71: «Cette solitude totale, même l'amour qu'il avait pour Kyo ne l'en délivrait pas».

<sup>552</sup> Si veda almeno J. Hoffmann, *L'humanisme de Malraux*, Klincksieck, Paris 1963; e V. Dao, *André Malraux ou La quête de la fraternité*, Droz, Genève 1991.

<sup>553</sup> Per questa distinzione cfr. *Ivi*, pp. 49-50.

<sup>554</sup> *Ivi*, p. 49. Si consideri anche quanto scrive N. Righi, *L'humanisme d'André Malraux*, in «Le Philosophoire», 2 (2004), p. 195: «L'humain est peut-être le thème le plus central, certainement le plus récurrent, dans l'œuvre d'André Malraux».

<sup>555</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33): «Mi piacciono questi personaggi che vivono nell'illegalità ma che hanno una propria moralità. Li ho conosciuti bene. Il loro codice di comportamento gli consente di salvare la propria umanità»; e anche *Bia. int. Re* (1998: 28): «Io amo i fuorilegge che pur combattendo per cause sbagliate restano però fedeli ad un codice d'onore: non colpirebbero mai un debole, un povero; non sfrutterebbero mai una prostituta per poi magari ucciderla, non arriverebbero a commettere crudeltà mafiose. Insomma, chi nella illegalità mantiene una forte umanità. Vanno morendo anche questi concetti, sono alla fine, residui di un tardo romanticismo».

<sup>556</sup> *RG*, 119: «Sacramentando dentro di sé – era il suo modo di esprimere più pietà che ira – egli tornò in casa».

<sup>557</sup> *AA*, 5: «Voleva premunirsi contro il divieto di funerali religiosi. Sovente il prete è più illuminato dei fedeli. La sua pietà varca la sua fede»; *AA*, 101: «E perché nessuno, né il frate né il pittore né Lau-

Nell'indagine sulla morte del ragazzo francese, il protagonista ha modo di parlare svariate volte con i giovani "toxicos" che vagano per la terre di confine e che si ritrovano a volte al bar dell'olandese, mostrando sempre una grande compassione per la loro difficile condizione e non abbandonandosi mai a facili giudizi:

– Guardi che occhi ha, – disse il cameriere, – guardi che occhi.

Il giovane cercò di nasconderli, scompigliando con mano impacciata i capelli.

– Non lo tormenti, non è il caso di tormentarlo...

Non hanno la nostra vecchia pellaccia.

– Sono tutti una manica...

– Non insista, adesso non è il momento, – disse ancora Gregorio.

Mise una mano sulla spalla del giovane, spalla scabra e spiovente (come la sua del resto), e gli chiese cosa potevano ancora bere. (AA, 94-95)

In tutto *VL* Biamonti gioca sulla contrapposizione tra la figura del *passeur* tradizionale e quella dei nuovi *passeurs*. Il protagonista diventa davvero l'emblema di un'eroica resistenza morale e umana nei confronti dell'"inferno della storia", di quella violenza cinica e senza scrupoli che dilaga lungo le terre del confine.<sup>558</sup> Pur essendo un uomo disilluso, Vari conserva ancora una profonda moralità: lui, come Andrea, il vecchio *passeur* di Luvaira, non ha «mai lasciato nessuno di qua del confine».<sup>559</sup> È una persona onesta, che non vuole approfittare della condizione di difficoltà in cui si trovano i migranti. A questo proposito è significativo quanto accade nel primo passaggio descritto nel libro, in cui Vari non si fa pagare dal bulgaro e dalla rumena, poiché questi hanno già saldato il proprio conto con Andrea.<sup>560</sup>

---

rence, ne avevano parlato? C'era qualcosa di vergognoso? Ma sovente si tace per un eccesso di pietà, come se non fosse esistito colui di cui si vorrebbe dire»; e AA, 106: «Senti Laurence che si rivestiva al buio. Era come un invito a far presto, a non attardarsi in una pietà solitaria, che non serviva».

<sup>558</sup> Si veda qui la *Prima Parte*, § 3.2..

<sup>559</sup> *VL*, 3: ««Ne abbiamo fatto del cammino insieme, – pensava salendo, – ne abbiamo conosciuti nomadi e viandanti. Eravamo due *passeurs* onesti, lui di mestiere io a tempo perso. Non abbiamo mai lasciato nessuno di qua del confine»».

<sup>560</sup> *VL*, 8: «– Non so come ringraziarla, – disse Danila, prima di chiedere quanto gli dovevano. / – Avete già pagato Andrea. / – Spero che ci vedremo ancora. / – Mandate vostre notizie... L'indirizzo? Evaristo Seitre. Luvaira. Località Aùrno».

Distinguendosi dai nuovi *passseurs* «napoletani e calabresi», senza scrupoli,<sup>561</sup> Vari vuole lavorare con umanità e dignità, non delegando mai ai propri principi; il che gli viene rimproverato da Albert:

- Lei ha troppi scrupoli, vuol salvare l’anima; noi l’anima la consumiamo nella vita, io e Virgin, la esauriamo di prepotenza.
- Io sono disorientato, – Vari disse. – Me ne sto fermo su certi principi. (*VL*, 36)

Tuttavia, Vari si trova a dover convivere con i nuovi *passseurs*, «gente senza pietà», e a percorrere le loro stesse strade con una sofferenza e un’inquietudine sempre crescente.<sup>562</sup> L’impossibilità da parte di Vari di amalgamarsi e di partecipare a quel nuovo mondo di passaggi, dedito unicamente al profitto e impregnato di violenza, gli farà decidere di abbandonare quella professione.<sup>563</sup>

Nei pensieri del protagonista emerge continuamente la sproporzione tra il mondo infernale in cui si è trasformato il confine e il mondo di una volta, in cui vi era ancora rispetto per la vita e per l’uomo. A questo proposito vale la pena di rifarsi direttamente alle parole di auto-commento dell’autore, tratte da un’intervista del 1995, in cui Biamonti rifletté sulla figura del *passseur* nel proprio libro, ricordandone appunto la moralità e l’umanità:

Il *passseur* dei miei libri è un asociale che in fondo ama l’umanità. Non riconosce l’autorità dello Stato, si mette fuori legge ma ha un suo codice d’onore profondamente umano. Non ha mai barato, mai lasciato nessuno al di qua del confine. Non ha mai estorto denaro ingiustamente. Protegge fin che può le schiere di emigranti. Mentre i *passseurs* di adesso in genere sono dei lestofanti: senza moralità, senza eticità. Infatti, ti abbandonano prima del confine. Dicono: «Li è il confine, aggiustatevi». Lo fanno solo per denaro. Sono i

---

<sup>561</sup> *VL*, 28: «– No, purtroppo. Lavoro me ne mandate poco. / – Stasera forse c’è l’uomo che fa al caso suo. È stanco dei *passseurs* napoletani e dei calabresi. / – Purché mi faccia lavorare con dignità».

<sup>562</sup> *VL*, 99: «Continuava in fondo per la vecchia strada, cercando solo di evitare i tratti battuti da troppi avanzi di galera. Troppi *passseur* nuovi per le antiche vie del sale e dei pastori, gente senza pietà, gente crudele. E lui faceva lo stesso mestiere. / Per notti e notti aveva accompagnato gente strana con troppi nodi e ire nel cuore. “Pronta a tradire, a gettarti nel baratro per un capriccio, per un nonnulla o perché pensano, se per un attimo non fai attenzione, che sia scritto nel loro cielo”».

<sup>563</sup> *VL*, 68: «– Non farti prendere da alcun rimpianto; pensiamo a quel che si può fare. Per me è l’ultimo viaggio, poi pianto tutto. / – Dimmi la verità, quell’uomo non ti è piaciuto. / – Che vuoi! prima aiutavo dei fuggiaschi, dei dispersi... ma questo è mercato di manodopera».

prosecutori della catena dei fuorilegge della droga. Non hanno più una visione anarchica e libertaria del mondo. Sono prodotti della civiltà del consumo.<sup>564</sup>

Lo schema di *VL* è riproposto da Biamonti in *AM*. Come il contadino-passeur Vari, anche il capitano Edoardo è un uomo che si muove oltre il limite della legalità, ma dai saldi principi:<sup>565</sup> «è un pover uomo – disse Biamonti – che ha comunque un codice d'onore, forse un po' antico, come l'avevano i vecchi marinai liguri del Seicento, del Settecento, dell'Ottocento, ma anche degli inizi del Novecento».<sup>566</sup>

Non è un caso che Edoardo riesca a entrare subito in sintonia con gli uomini della Legione Straniera del “Domaine”, dove si reca per incontrarli insieme a François il Tolonese, facendo riferimento alla sua provenienza da un paese «antico nel senso di nobile».<sup>567</sup> Come Biamonti sottolineò in un'intervista, gli uomini della Legione Straniera esercitavano un grande fascino su di lui, poiché incarnavano il modello, rispecchiato anche dai protagonisti dei romanzi, di eroi capaci di mantenersi sempre fedeli alla propria umanità:

Prenda gli uomini che hanno combattuto nella Legione Straniera, hanno un codice d'onore. Io sono stato varie volte nella loro casa di riposo che si trova a Puylobier sotto la montagna Sainte-Victoire. Beh, loro si vantano di non aver mai ucciso bambini, donne, vecchi, di aver soccorso i feriti. Sono fuori dalla legge ma hanno un loro codice di comportamento. Molte volte hanno anche pagato con la vita. Ho letto vari diari di questi legionari: loro hanno sempre agito in base ad un codice dettato da una specie di senso cavalleresco medioevale; un po' come i cavalieri descritti da Bergman nel *Settimo sigillo*. Sanno che la vita passa anche attraverso la morte ma loro non colpiscono un uomo disarmato, non hanno mai fatto

---

<sup>564</sup> *Bia. int.* Lanteri (1995).

<sup>565</sup> Il legame tra i due personaggi si esplicita in un passo di *VL*, in cui Vari pensa affascinato al lavoro di contrabbandiere d'armi per mare: *VL*, 38: «Nel corso della sera Vari venne a sapere che l'uomo atteso era un contrabbandiere d'armi di Savona, lavoro non abietto come quello della droga e che aveva alle spalle una grande tradizione. Lavoro che si faceva per mare. Chissà, forse avrebbe accettato se glielo avessero proposto, anche se il mare finora era stato per lui dolcezza e riposo».

<sup>566</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 40).

<sup>567</sup> *AM*, 23: «L'uomo che parlava, impettito e sbilenco, aveva un braccio e una spalla anchilosati. / – Per me sarebbe un onore. / – Qualunque cosa accada, lei non dirà mai da dove proviene il carico. / – Di questo può essere certo. Vengo da un paese povero, ma antico; certe regole le conosco. / – Antico nel senso di nobile? Fra queste mura abbiamo certi principi: servire con onore e fedeltà e noi, “les anciens”, abbiamo a cuore coloro che nel passato hanno servito. Lei capirà: c'è necessità di aiuto sociale e fraterno».

furti, stupri, violenze gratuite anzi, fra loro quel tipo di azioni viene punito con la morte. Seguono un codice d'onore: cercano di mantenersi umani in situazioni disumane.<sup>568</sup>

Tornando alla trama del libro (*AM*), è possibile evidenziare un altro parallelismo con *VL*: in quest'ultimo romanzo è lo scenario drammatico dei passaggi clandestini a mettere in evidenza, per opposizione, la moralità e l'umanità di Vari; tale struttura si replica, in *AM*, nella scelta di condurre il capitano Edoardo nel cuore della guerra balcanica per vedere, come disse Biamonti, se «ciò che c'è di fondamentale umano [...] può tenere davanti al caos, agli odi storici contemporanei: cioè se l'uomo può contemplare o agire dentro queste situazioni mantenendo una visione del mondo antica, fatta di un umanesimo a volte tragico, a volte anche intimistico».<sup>569</sup> Secernere l'umano dentro un mondo disumano è dunque la sfida che il capitano Edoardo eredita dagli altri protagonisti biamontiani e che porta avanti con la propria vicenda.

Già nel corso del viaggio verso la Bosnia, nel momento in cui si interrompono le comunicazioni con Tolone, Edoardo sente con forza – e non vi si sottrae – la responsabilità nei confronti dell'equipaggio<sup>570</sup> per la missione che stanno intraprendendo.

---

<sup>568</sup> *Bia. int. Re* (1998: 28).

<sup>569</sup> *Bia. scr.* (1994b: 83): «In realtà volevo provare se ciò che c'è di fondamentale umano (“l'âge du fundamental commence”, diceva Malraux negli anni Trenta, quando il mondo cominciava ad essere lacerato dai grandi cozzi ideologici), può tenere davanti al caos, agli odi storici contemporanei: cioè se l'uomo può contemplare o agire dentro queste situazioni mantenendo una visione del mondo antica, fatta di un umanesimo a volte tragico, a volte anche intimistico. E mi sono preparato degli stilemi per raggiungere questa scrittura, che vuole affrontare il mondo esterno, ma con le vibrazioni umbratili della sensibilità individuale, intima. Non so ancora se sono riuscito a dare questa sensazione, di un uomo protagonista, trascinato dagli eventi, ma che nello stesso tempo li riguarda, e vuol fare in modo che si ripercuote in lui l'eco di questo dolore: non li giudica, non li stigmatizza, cerca di mantenere umana la sua intimità, e nello stesso tempo di rendere vivibile un mondo che ha tutte le apparenze dell'invivibilità. / Insomma, volevo vedere se si può secernere l'umano in un mondo disumano»; e cfr. anche *Bia. int. C.G.S.* (1995: 22): «Volevo anche verificare se l'antica civiltà mediterranea, fatta di contemplazione del cielo, del mare, delle stelle e la pietà umana verso gli esseri e le cose, poteva *tenere* anche dove si perpetrano la distruzione e il fratricidio. Infatti il protagonista di *Attesa sul mare* mantiene intatta la sua umanità, pur se mutilata e inaridita anche di fronte alla violenza e alla morte, proprio per questo antico senso del dovere della solidarietà dell'uomo di fronte alla sventura». Si può notare come l'espressione «umanesimo tragico», che Biamonti usò anche in altre occasioni (*Bia. scr.* 1994b: 83; e 1997c: 99), è stato impiegato dalla critica a proposito di Malraux (J. Hoffmann, *L'humanisme de Malraux, cit.*, pp. 366-368).

<sup>570</sup> *AM*, 76: «Da Tolone non arrivavano ordini. Invano il marconista chiamava, non rispondeva nessuno. Edoardo si sentiva ormai solo e responsabile. Dal ponte di comando vedeva l'attività degli

Una volta arrivati in terra bosniaca, sono poi diversi gli episodi che evidenziano, da vari punti di vista, l'umanità del capitano. Durante l'incontro con i ribelli, Edoardo ha vergogna di contare i marchi ricevuti per il carico d'armi;<sup>571</sup> del resto, quando lo interrogano sulle motivazioni che lo hanno spinto al viaggio non sa che dire.<sup>572</sup> Toccato nel profondo dalla distruzione e dalla morte che la guerra ha portato in quelle zone, Edoardo chiede a un certo punto a una giovane donna del posto, Narenta, se la pietà ormai sia troppo vecchia e non abbia più alcun potere.<sup>573</sup> Proprio a Narenta, Edoardo offrirà un passaggio sull'Hondurian Star, la sua nave, per permetterle di scappare e di allontanarsi dalla guerra.<sup>574</sup>

Infine, in *PN* ritorna lo scenario delittuoso dei passaggi frontalieri: è dunque principalmente verso i migranti che si rivolge la solidarietà del protagonista Leonardo e degli altri personaggi principali. Per esempio, Leonardo non solo lascia che i migranti curdi bivacchino nel suo uliveto e dà loro diverse volte indicazioni per raggiungere il confine,<sup>575</sup> ma arriva a condividere in modo intimo la loro pena e la loro sofferenza:

Non aveva paura. Conosceva chi fuggiva la propria terra e vagava fra Italia e Francia. E quei tipi cupi e quelle donne dal volto fine non erano né ladri né assassini. Gli venne in mente l'uva d'inverno, ancora attaccata alle viti, becchettata dalle passere, sulla curva di un terrazzo, verso il ruscello. Al mattino gliela avrebbe offerta. [...] «Buon viaggio!» disse a

---

uomini, l'equipaggio che traffica e manovra, e il fascino e l'azzurro del largo. Il mare del mattino era semplice e segreto; il sole lo illuminava».

<sup>571</sup> *AM*, 96: «Ringraziò i marinai e la Francia che li aveva mandati. Edoardo ebbe vergogna di contare i marchi ricevuti; fissò la porta dell'ovile da cui l'uomo era comparso e chinò il capo».

<sup>572</sup> *AM*, 104: «Ecco, adesso, la ronda tornava. Volevano interrogarlo, tramite Narenta. Rispose con scrupolo. Ma quando gli chiesero perché lo faceva (per motivi morali, per arricchire?) non seppe che dire».

<sup>573</sup> *AM*, 100: «Fu lei a raggiungerlo. Un passo che scricchiolava. / – Non li seppellite proprio? / – Ce n'è troppi in giro. / – La pietà non ha potere. È troppo vecchia?».

<sup>574</sup> *AM*, 98: «– Non le posso negare un passaggio, – egli disse, anche se andava contro i suoi piani. Per lui su ogni nave vigevo una sorta di dovere d'asilo».

<sup>575</sup> *PN*, 21: «Uno di quegli uomini levò la mano mostrando il palmo nudo. / – Bonsoir, – disse. / – Bonsoir, – disse Leonardo. E accostò a un muretto il suo bastone. A quella mano disarmata l'altro sorrise. Lieve. Ma vi tremava tutta la mestizia del mondo. – Se cercate il confine, è più in là nell'altra valle»; e *PN*, 59: «Sulla porta di casa si sentì chiamare. “Monsieur, monsieur!” Era una voce concitata. Entrò in casa e prese il fucile, tornò con le canne verso terra. Aveva una pila puntata negli occhi. – Tournez la lampe, – disse. – Combien vous êtes? / – On est dix. / – Bien, ne bougez pas. / – On cherche la France. / Disse loro che erano ancora un po' lontani. Bisognava che salissero, poi scendessero in un vallone e salissero di nuovo. Buon viaggio e buona fortuna».

bassa voce. E si riprese il bastone, ch'era rimasto accostato al muro e si dorava al sole come le pietre (*PN*, 22)<sup>576</sup>

Come emerge da questo passo e da altri,<sup>577</sup> Leonardo esclude categoricamente che possano essere stati i curdi ad avergli sparato,<sup>578</sup> sapendo che i pericoli sono altrove.<sup>579</sup> Per comprendere appieno l'aiuto offerto ai migranti dal gruppo dei personaggi principali, basta poi ricordare la vicenda del vecchio curdo e della nipote, accolti e curati in casa di Astra.<sup>580</sup>

Occorre dire che a rendere ancora più inumana la situazione di pericolo che i migranti vivono nel tentativo di oltrepassare la frontiera contribuiscono il cinismo e l'indifferenza della popolazione e delle autorità, che Biamonti denunciò in un testo d'occasione per «La Stampa» del 1998, descrivendo la propria esperienza.<sup>581</sup> È la stessa indifferenza, lo stesso apatico e pauroso disinteresse che prende forma in *PN*: bolla in modo definitivo il comportamento delle autorità («[...] e la polizia dorme. Nessuno interviene», *PN*, 23), insidiando al contempo i personaggi del romanzo, che pure operano in questo senso una costante resistenza. A tal proposito il richiamo di Astra

---

<sup>576</sup> Vedi anche *PN*, 29: «– Sì, ombra ce n'è tanta. Ma c'è anche tanto passaggio: curdi, neri, belle donne. È vero che gli dai da mangiare, che hai delle fantasie per la testa? / – Un po' di solidarietà, ma con prudenza. Lascio vivere»; e *PN*, 97: «Leonardo si accorse che il curdo era in preda a una sorta di mancamento e ogni tanto barcollava. Gli si mise al fianco per sorreggerlo, in caso di necessità. “Chissà come appaiono a lui queste terre, chissà da quanto non mangia”, pensava».

<sup>577</sup> *PN*, 18: «Chi si smarrisce qui di notte? – chiese il professore. Si sono smarriti in tanti, adesso son curdi. / Possono essere loro ad averla colpita? / – Non ci penso nemmeno».

<sup>578</sup> Si ricorda che il romanzo inizia con il protagonista che ritorna a casa dopo essere stato ricoverato per una ferita da arma da fuoco alla gamba.

<sup>579</sup> *PN*, 72: «E nella notte doveva esserci la luna, ed era armato. S'era portato il vecchio revolver a tamburo, un po' lento, ma preciso. Non per loro, per quei clandestini, ma per il nemico occulto, nel caso si fosse fatto vedere, o gli avesse teso un agguato».

<sup>580</sup> Si veda qui *Prima Parte*, § 3.2., pp. 238-239.

<sup>581</sup> *Bia. scr.* (1998h: 137): «D'inverno, bivacchi intorno a qualche fuoco sulle strade. Acceso dai figli della sventura e della fame, che ora in prevalenza sono curdi, gente dolcissima, inerme e mite. Raccolgono cortecce e rami di pino spezzati dal vento per scaldarsi. Supplicano comprensione con gli occhi. Sono indifesi, sono già stati spogliati dagli arabi più agguerriti sui mali passi del confine. / Li ho visti varie volte, intirizziti dal vento e bagnati dalla pioggia. Ho cercato il dialogo, tra sguardi infantili e languidi: “Dov'andate con queste donne e questi bambini?”. Nessuna risposta. “Che cercate?”. “Di vivere, di sopravvivere. Sapete dove possiamo rifugiarci? I bambini sono bagnati”. “Non saprei, proprio non saprei”. Ho fatto segno a una macchina che passava, carica di guardie. Spiegai, chiesi. Anche loro erano impotenti. “Lasci perdere, lasci perdere!”, è stato il loro consiglio primo di andarsene. Anch'io me ne sono andato, triste sotto la pioggia, pensando che una volta c'erano i conventi e le chiese e le stalle, e adesso non c'era più niente, solo indifferenza, o cinismo o illusioni furiose che ne sono l'equivalente, sotto il manto delle ideologie».



(«Bisognerebbe intervenire, bisognerebbe fare qualcosa», *PN*, 79) di fronte alle urla dei neri spogliati dagli arabi lungo il confine pare davvero essere una voce fioca che fatica a non perdersi definitivamente nell'indifferenza generale.

In tutti i romanzi biamontiani la compassione dei protagonisti non si mostra solo nei confronti dei migranti e di altre persone che si trovano in condizioni dolorose, ma emerge anche in altri contesti che superano i confini del mondo strettamente umano. Per esempio, in *VL* di fronte ai propri ulivi ormai abbandonati Vari non può che sentire pietà,<sup>582</sup> mentre in *AM*, nella rievocazione dell'autoaffondamento della flotta francese nel porto di Tolone, si dice che Giovanni, uomo di montagna, «aveva pietà del mare».<sup>583</sup>

Anche il mondo animale, infine, è oggetto dell'attenzione e dell'umanità dei personaggi, soprattutto nel momento in cui viene minacciato da cacciatori e bracconieri. Anzi, si può sottolineare che il motivo dell'opposizione alla caccia percorre gli ultimi tre libri biamontiani, in cui i vari protagonisti ribadiscono di avere ormai abbandonato questa passione e di non riuscire più a cacciare. In *VL* Vari dice: «Quando ho imparato a mirare preciso, a dominarmi, la passione era finita»; e poi pensa: «Erano un vano trofeo, gli animali uccisi. Nella memoria, piumaggi soffici e rigidità cadaverica. Colombi stanchi, tortore staccatesi dal cielo, coturnici avidi di sole» (*VL*, 28). In *AM* Edoardo dice di essersi pentito di andare a caccia, ricordando che le lepri uccise gli danno rimorso.<sup>584</sup> La stessa scena si ripete infine in *PN*, in cui troviamo questo dialogo con un cacciatore:

- Non vado più da molti anni, non ho più preso il permesso.
- Le gambe?
- Il cervello. Non ho più voglia di uccidere. Ma mi piacerebbe far girare un cane, vederlo gattonare –. Rivedeva il suo breton fremere in tempi lontani: le sue macchie arancio si confondevano col rosso dei lentischi. (*PN*, 42)

---

<sup>582</sup> *VL*, 69: «– Cambia ben poco rispetto al giorno. So tutto a memoria. Conosco ogni albero dal fruscio, so che luce prende. Li rivedo uno a uno, sento pietà per loro».

<sup>583</sup> *AM*, 27: «Aveva pietà del mare, lui uomo di montagna».

<sup>584</sup> *AM*, 106: «– Andava a caccia? / – Me ne sono pentito, – disse subito. / Le lepri arrestate nella loro corsa gli davano rimorso: dondolavano sulla schiena prima di morire. Le pernici stramazavano nel volo dopo il canto del mattino».

È interessante notare che lo stesso Biamonti, dopo essere andato a caccia da giovane, si era in qualche modo pentito. In un'intervista disse che smettendo di andare a caccia aveva fatto impazzire il proprio cane, un breton appunto, «bianco e arancio»,<sup>585</sup> come il cane di Leonardo in *PN*.

Leonardo non si limita a non uccidere, ma tenta, quando può, di limitare i danni provocati dai bracconieri e di salvare gli animali. Così, disfa i lacci che il suo vicino tende per le volpi e i tassi, imprecando contro di lui.<sup>586</sup> Sempre il protagonista di *PN*, guardando con tristezza insieme ad Astra i trofei di caccia appesi nell'osteria di Sultano, pensa che gli uomini si dividano in due gruppi: coloro che amano la natura viva e coloro che amano la natura morta.<sup>587</sup> Il suo vicino di casa, sempre pronto a sfogarsi con l'erbicida contro una pianta, fa parte di questo secondo gruppo.<sup>588</sup>

Riassumendo quanto visto finora, tutti i protagonisti biamontiani sono portatori, pur nella loro solitudine e individualità, di una forte moralità e umanità, che si lega direttamente, nella prospettiva dell'autore, a un mondo tradizionale ormai in via di sparizione. È nella loro fedeltà assoluta a certi principi morali e nell'impossibilità di non professare, anche nelle situazioni più disumane, valori come il rispetto della dignità, la solidarietà e la pietà, che consiste la scelta umana dei personaggi biamontiani. Si tratta di una scelta eroica poiché li pone necessariamente in collisione con una modernità sempre più votata al bieco interesse e alla sopraffazione, quando non alla violenza vera e propria e alla guerra.

---

<sup>585</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47): «Da giovane andavo a caccia. Poi ho smesso improvvisamente il giorno che ho ferito un tordo e mi ha guardato con certi occhi che dicevano “cosa ti ho fatto di male?”. Il cane da quel giorno è impazzito perché non lo portavo più a caccia. Mordeva i cespugli. Erano uno spagnolo-bretone, bianco e arancio».

<sup>586</sup> *PN*, 68: «Leonardo si accorse che il sentiero nel botro di arastre era pieno di lacci per volpi e per tassi. Li disfece a uno a uno. Imprecò contro il suo vicino, un uomo amante delle lunghe agonie».

<sup>587</sup> *PN*, 143: «L'osteria si trovava in riva al torrente. Aveva due sale, in una giocavano a carte e l'altra, adibita a ristorante, era tappezzata di trofei di caccia posati su delle mensole: povere teste di cinghiali impolverate dalla morte, volpi ondulate, scoiattoli aggrappati a rami di pino, faine e donnole lustre. Astra li guardava con pena. Finché era venuto da solo non ci aveva mai fatto caso. V'erano al mondo tanti tipi d'uomini: chi amava la natura morta e chi amava la natura viva, chi puliva i boschi e chi li incendiava».

<sup>588</sup> *PN*, 69: «“Come fanno a dire – pensava – che siamo fatti della stessa sostanza dei sogni?” La campagna del vicino era tutta cintata di filo spinato, difesa come un fortino. Il proprietario ne usciva soltanto per compiere qualche razzia... Ma era un uomo che fuggiva. Anche se armato, non riusciva ad affrontare nessuno. La malvagità la covava nel fondo dell'animo. Si sfogava magari contro una pianta, con l'erbicida».

Nel 1998, Biamonti dichiarò: «L'eroismo è far fronte con dignità al destino per antico senso mediterraneo. L'eroismo è la contemplazione della sventura».<sup>589</sup> Occorre precisare che si tratta di una contemplazione emotivamente partecipata, che solo così può riconoscere la sventura e la sofferenza, siano quelle dei drogati di *AA*, dei migranti di *VL* e di *PN*, o delle popolazioni in guerra di *AM*; siano, come si è visto, quelle degli animali e della stessa natura. Tutti i libri sono percorsi, insomma, da una continua compassione e commozione verso tutto ciò che esprime, nelle sue forme e nella sua apparizione, la drammaticità e la vulnerabilità dell'esistenza. È una pietà che sa oltretutto farsi davvero universale: è la «pietà inafferrabile»<sup>590</sup> che prova Sabèl in *VL* sull'isola di Saint-Honorat e «la pietà per tutto quanto»<sup>591</sup> che sente Edoardo in *AM*.

Per queste ragioni l'essere pietosi è la qualità eroica più caratterizzante e importante dei personaggi biamontiani: è nella pietà che si esprime in tutta la sua profondità la resistenza morale e umana che i protagonisti compiono di fronte all'"inumano" portato dalla modernità.<sup>592</sup>

Fu lo stesso Biamonti a mettere in evidenza in più occasioni il ruolo giocato dalla pietà nei suoi romanzi. Per esempio, in un intervento del 1992, dopo avere detto che alla base dell'esistenza ci sono l'incontentabilità<sup>593</sup> e la pietà, precisò, riferendosi a *VL*, di aver voluto scrivere un libro impostato sulla pietà: «pietà verso gli esseri umani che

---

<sup>589</sup> *Bia. int.* Oberti (1998).

<sup>590</sup> *VL*, 103: «Il monaco diceva a bassa voce: / – Qualcosa deve averla ferita. Siamo sempre allo stesso punto! è incredibile quanto si è vulnerabili. / Zoppicava leggermente e pareva fragile contro l'azzurro in corsa nel vento. Sabèl sentiva una pietà inafferrabile».

<sup>591</sup> *AM*, 58: «Gli venivano in mente mulattiere bianche, case rotte col cielo che entrava dentro. Gli giungevano voci discordi e pietà per tutto quanto».

<sup>592</sup> Cfr. anche quanto scrive F. Improta, *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, fotografie di A. Calvini, presentazione di S. Napolitano, Philobiblon, Ventimiglia 2003, p. 30: «Su questo panorama di rovine, di macerie, scende, però, come un balsamo ristoratore la pietà di Biamonti, che si deposita sulle cose, sugli animali e sugli uomini, una pietà laica non religiosa, che viene da lontano, di memoria virgiliana nel primo libro, dove Gregorio, il protagonista, si toglie il berretto dinanzi ad un gabbiano arenatosi tra i rovi degli speroni di rocce, sofoclea in *Attesa sul mare* dinanzi ai molteplici cadaveri insepolti della Bosnia e leopardiana nell'ultimo romanzo, laddove il protagonista, Leonardo, non si limita a compiangere o a compiangersi, ma cerca, compatibilmente con le sue possibilità, di trovare dei rimedi; una pietà attiva che partecipa del dolore del mondo e cerca di rispondere con l'amore all'odio e alle minacce di morte di cui sono disseminati i sentieri». Sul tema si veda anche P. Mallone, *Introduzione alla lettura di Francesco Biamonti*, in *PC* (33-34); e T. Pagano, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX (2009), pp. 89-90.

<sup>593</sup> Si veda in *Seconda parte*, § 1.2..

trasmigrano, che si muovono [...] Pietà per le cose che scompaiono, che si offuscano, per questo angelo della distruzione che sta passando». <sup>594</sup>

Continuando a ripercorrere le dichiarazioni dell'autore, è possibile circoscrivere meglio le caratteristiche di una pietà non troppo dissimile, per lo scrittore, da quella leopardiana, intesa come «compassione per gli esseri umani verso i quali il cosmo è indifferente». <sup>595</sup> L'essere pietosi permette ai personaggi biamontiani di esplorare i limiti della condizioni umana, mantenendo intatta la propria dignità. È una scelta di vita, anche intellettuale e artistica. <sup>596</sup> Si tratta dell'unica alternativa possibile, secondo lo scrittore, al superomismo nietzschiano, una via quest'ultima che Biamonti si dichiarò incapace di percorrere. <sup>597</sup> «Me ne sto sospeso tra la responsabilità della ragione e la responsabilità dell'anima cristiana. Non posso sbarazzarmi né dell'una né dell'altra, come chiede Nietzsche; io non ce la faccio, tengo l'uomo sul confine tra la pietà e la ragione». <sup>598</sup>

Il riferimento al Cristianesimo può apparire in parte spiazzante dal momento che da un punto di vista teologico – almeno per i cattolici – la *pietà*, in quanto dono dello Spirito Santo, è principalmente uno degli attributi del rapporto del credente con Dio e

---

<sup>594</sup> *Bia. scr.* (1992b: 79). Dichiarazioni simili si leggono a proposito di *AM*, in particolare sul personaggio di Edoardo: *Bia. int.* Filippini (1994): «L'uomo è un coacervo di umanità antica, che si va perdendo. Edoardo ha una segreta pietà in un mondo che ne è privo. La vecchia Europa, con i suoi retaggi post-cristiani e post-razionali, cerca di non crollare davanti a questa cieca violenza che percorre tutta la terra. Vorrebbe portare un messaggio di intelligenza e dolcezza, anche se sono state avviliti. Non è un super uomo, è un uomo alle soglie della sconfitta».

<sup>595</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «La pietà leopardiana è una specie di compassione per gli esseri umani verso i quali il cosmo è indifferente. È il suo pessimismo cosmico: le stelle, il cielo, l'eternità sono indifferenti al cammino degli uomini. / Questo lato leopardiano mi è molto vicino. Credo che la cultura moderna, figlia del vuoto di tutte le fedi, non possa che riprendere la desolata solitudine e nello stesso tempo l'affettuosa pietà che Leopardi ha per gli uomini e i loro destini»; si veda anche *Bia. int.* Bertola 1998: «È vero. La natura indifferente e lontana ha abbandonato l'uomo al suo destino infelice. Di fronte a questo la scrittura non può che essere lirismo arido, pietà, non può che vedere la felicità come inganno. L'uomo è libero, quindi responsabile: la libertà è la croce a cui siamo appesi».

<sup>596</sup> *Bia. arte* (1972a: 172): «Ricordo che Morlotti mi ha parlato di "corsa al buio". Che voglia inseguire le cose fino alla loro morte, per una strana pietà che abbassa le palpebre non di fronte a un mistero ma per fissare il ricordo di ciò che ha visto? Ma si può credere che un artista abbia lavorato tanto per pietà?».

<sup>597</sup> *Bia. int.* Re (1998: 28): «L'alternativa è il superomismo: la vita è barbara, buttiamoci in questa barbarie senza pensare a niente. Io non riesco a concepire questo, l'uomo ha una sua dignità, non riesco a far diventare un mio personaggio una bestia, a dargli la carica ferina che Nietzsche chiederebbe al superuomo per nascere».

<sup>598</sup> *Ibidem.*

dispone l'uomo a un atteggiamento di rispetto e di delicatezza verso il prossimo come un riflesso del sentirsi figli dello stesso padre.<sup>599</sup>

Al contempo, non immediatamente comprensibile è il riferimento, fatto da Biamonti in più occasioni, alla pietà quale *pietas* virgiliana: anche in questo caso, infatti, è fondamentale il rapporto con la divinità. È vero però che se da una parte la *pietas* «confina con la *iustitia* e la *fides*, dall'altra si apre a valori emotivi nuovi e ricchi di avvenire, la *miser cordia* e la *humanitas*»,<sup>600</sup> che si esercitano in un ambito non religioso. La *pietas* virgiliana, intesa come comportamento di chi adempie a tutti i suoi doveri verso la divinità e il prossimo, si realizza in Enea nella totalità dei suoi aspetti – *in propinquos, in socios, in patriam, in deos* –, facendone un personaggio tormentato e complicato.<sup>601</sup>

Da agnostico, Biamonti non può che reinterpretare il significato della pietà ereditato dalla tradizione romano-cattolica in una prospettiva laica, accentuandone gli aspetti della misericordia, della compassione, dell'*humanitas*, e mettendo da parte il rapporto con il divino. Dopo la morte di Dio, non è più il fatto di essere figli di uno stesso padre che accomuna gli uomini, ma il fatto di essere, come diceva Camus, orfani. È proprio il riconoscimento di questo “destino” comune, come avrebbe detto Malraux,<sup>602</sup> tragico poiché non dà altre speranze oltre la vita stessa, che dovrebbe condurre ogni uomo a un sentimento di pietà e di compassione verso la sventura propria e degli altri. Il richiamo alla tradizione romano-cattolica serve anche a evidenziare tanto l'antichità (e la nobiltà) della *pietas*, quanto il suo radicamento in un contesto mediterraneo:

Bisogna scrivere a costo dell'impopolarità, in un modo impregnato dell'antica poesia che fa la dignità delle civiltà mediterranee, italiana, francese. Queste ultime si rivolgono quasi a una

---

<sup>599</sup> Cfr. Giovanni Paolo II, *Angelus*, Domenica, 28 maggio 1989, online: «La tenerezza, come apertura autenticamente fraterna verso il prossimo, si manifesta nella mitezza. Col dono della pietà lo Spirito infonde nel credente una nuova capacità di amore verso i fratelli, rendendo il suo cuore in qualche modo partecipe della mitezza stessa del Cuore di Cristo. Il cristiano “pio” negli altri vede sempre altrettanti figli dello stesso Padre, chiamati a far parte della famiglia di Dio che è la Chiesa. Egli perciò si sente spinto a trattarli con la premura e l'amabilità proprie di uno schietto rapporto fraterno».

<sup>600</sup> A. Traina, voce *Pietas*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988.

<sup>601</sup> *Ibidem*.

<sup>602</sup> Cfr. A. Malraux, *Les voix du silence*, NRF, Paris 1951, p. 628: «Le temps coule peut-être vers l'éternité, et sûrement vers la mort. Mais le destin n'est pas la mort, il est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition».

forma di antica pietà, o *pietas* virgiliana, in cui ci sia la compassione della vita umana; un'assunzione di responsabilità davanti al caos e al disordine della vita, una specie di fraternità lirica verso la sventura e gli uomini, quasi fine a se stessa, che dia un po' di conforto a un tempo estremamente caotico dove il marasma sale e la luce della ragione si assottiglia, ma diventa anche più raffinata.<sup>603</sup>

In conclusione, si può parlare di un vero e proprio eroismo della pietà che caratterizza i personaggi biamontiani; si tratta, come si è visto, di una pietà antica, laica, mediterranea, da opporre al «disastro del tempo»;<sup>604</sup> di una pietà che sola permette, all'interno di un mondo sempre più disumano, di conservare e salvare la propria umanità. «Restare umani» è la sfida che determina lo statuto eroico dei personaggi biamontiani.<sup>605</sup>

---

<sup>603</sup> *Bia. scr.* (1998a: 94). Cfr. anche: *Bia. scr.* (1991a: 121-122): «Questo mare ha insegnato la *pietas*, il rispetto per i morti, i bambini, le donne, i vecchi, il perdono verso i vinti. Ma oggi queste leggi morali sono state infrante, in Nord Africa, in Jugoslavia, in Sicilia e persino a Napoli. Ha insegnato la bellezza, che ora è ridotta a un rottame sulle sue coste. Era una civiltà che oscillava dall'anima alla materia. [...] Caduti i principi sovrastorici, l'exasperazione dello storicismo (intendo anche le religioni) ha risuscitato odi sepolti, divisioni, separazioni. Ogni popolo si è chiuso, spaccato persino dentro il suo interno in eresie immaginarie. Eppure dove battono le onde, la stessa grave melopea accompagna il lavoro dei pescatori; sorge al mattino la stessa luce, scenda alla sera la stessa ombra. Le rocce (calcarei e silice), la vegetazione (fichi, vigne, ulivi) si rispondono con gli stessi fulgori in cui predomina il dorato e il grigio».

<sup>604</sup> E. Testa, *Un ritratto di Francesco Biamonti*, in «La Casana», LVI, 3 (settembre-dicembre 2014), p. 27: «Quasi che alla rovina contemporanea e alle sue vittime non si potesse opporre o, meglio, riservare nient'altro che la pietà. Forse la clemenza universale è rimasta l'unica risposta al disastro del tempo. E l'unica eco ormai percepibile del remoto orizzonte dell'eternità, di quella patria il cui suolo nessuno ha mai calpestato».

<sup>605</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 42): «Nella congérie in cui viviamo, nella bufera in cui si vive, bisogna cercare di restare umani, contemplare le cose con una specie di antica poesia mediterranea, di antica civiltà... Restare umani, perché ho visto che quello che si salva è l'umano. Le ideologie feroci che sembravano salvare l'uomo muoiono. Rimane di essere umani, bisogna cercare di essere umani, di non essere crudeli, avere la pietà e la "pietas" virgiliane. Quello è il carico dell'umanità che si salva, tutto il resto è oscillante. Anche le ideologie che sembravano più salvifiche hanno distillato disumano. Bisogna cercare di discernere disumanità, ma essere umani. Di più che cosa si può chiedere?».

### 3.3. L'“ETÀ DEL FONDAMENTALE”

L'eroismo della pietà non costituisce solo il punto centrale di una scelta morale individuale dei personaggi, ma diventa anche un elemento portante di una più ampia riflessione etica sul significato profondo dell'esistenza, che porta ad affrontare direttamente il rapporto tra la libertà dell'individuo, il mondo che lo circonda e il riconoscimento dei valori.

In *L'être et le néant*, trattando le questioni dell'angoscia e della libertà, Sartre sviluppa in modo chiaro il problema dei valori. Esiste, infatti, un'“angoscia etica” che si manifesta nel momento in cui l'uomo si considera nel suo rapporto originale ai valori, i quali sono delle «exigences qui réclament un fondement».<sup>606</sup> L'idea sartriana è che i valori abbiano una natura ideale che deriva direttamente dalla loro esigenza e che non possa in alcun caso trovare il proprio fondamento nell'“essere”, inteso come *être-en-soi*. Non si tratta dunque di scoprire valori assoluti, già dati; al contrario, è la libertà dell'individuo che fa sì che esistano dei valori, nel momento in cui li riconosce come tali.<sup>607</sup>

Il s'ensuit que ma liberté est l'unique fondement des valeurs et que rien, absolument rien, ne me justifie d'adopter telle ou telle échelle de valeurs. En tant qu'être par qui les valeurs existent je suis injustifiable. Et ma liberté s'angoisse d'être le fondement sans fondement des valeurs.<sup>608</sup>

È dunque l'uomo, attraverso la sua libertà, a fondare i propri valori, a dare senso al mondo e alla propria essenza, a deciderne solo e senza scuse.<sup>609</sup> Per questa ragione la

---

<sup>606</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, p. 73.

<sup>607</sup> *Ibidem*: «Il y a angoisse éthique lorsque je me considère dans mon rapport originel aux valeurs. Celles-ci, en effet, sont des exigences qui réclament un fondement. Mais ce fondement ne saurait être en aucun cas l'être, car toute valeur qui fonderait sa nature idéale sur son être cesserait par là même d'être valeur et réaliserait l'hétéronomie de ma volonté. La valeur tire son être de son exigence et non son exigence de son être. Elle ne se livre donc pas à une intuition contemplative qui la saisirait comme étant valeur et par là même, lui ôterait ses droits sur ma liberté. Mais elle ne peut se dévoiler, au contraire, qu'à une liberté active qui la fait exister comme valeur du seul fait de la reconnaître pour telle».

<sup>608</sup> *Ibidem*.

<sup>609</sup> *Ivi*, p. 74: «J'émerge seul et dans l'angoisse en face du projet unique et premier qui constitue mon être, toutes les barrières, tous les garde-fous s'écroulent, néantisés par la conscience de ma liberté: je n'ai ni ne puis avoir recours à aucune valeur contre le fait que c'est moi qui maintiens à l'être les valeurs; rien

realtà umana è ciò per cui i valori appaiono<sup>610</sup> nel mondo, tanto che è detta anche da Sartre l'«être-pour-la-valeur».<sup>611</sup>

I valori hanno nella speculazione del filosofo francese un carattere ideale, che li lega infatti al loro essere trascendente, al loro essere sempre al di là dell'essere. In quanto idealità, i valori si configurano come unione di *pour-soi* e *en-soi*: «la valeur hante le pour-soi comme la totalité d'être manquée».<sup>612</sup> Per questa ragione i valori fanno necessariamente parte di ogni progetto esistenziale: il valore è il motivo e la fine di ogni progetto. Non a caso, come si è già avuto modo di vedere,<sup>613</sup> il valore supremo, che corrisponde al progetto fondamentale dell'uomo, ossia al «désir d'être-en soi», è Dio.<sup>614</sup>

La speculazione sartriana ha, anche da questo punto di vista, un'influenza sulla poetica dell'autore ligure e sul suo modo di affrontare a livello letterario la questione dei valori; questa si lega strettamente, nella visione di Biamonti, all'evoluzione del romanzo tra Ottocento e Novecento.

Attraverso una serie di tappe si è passati da un romanzo capace di rispecchiare e di offrire una costellazione di valori dati e certi, come il potere, il denaro, la fama, l'amore, a cui i personaggi devono costantemente rivolgersi, a un romanzo, appunto,

---

ne peut m'assurer contre moi-même, coupé du monde et de mon essence par ce néant que je suis, j'ai à réaliser le sens du monde et de mon essence: j'en décide, seul, injustifiable et sans excuse».

<sup>610</sup> *Ivi*, p. 129: «Ces considérations suffisent à nous faire admettre que la réalité-humaine est ce par quoi la valeur arrive dans le monde».

<sup>611</sup> *Ivi*, p. 130: «En un mot le soi, le pour-soi et leur rapport se tiennent à la fois dans les limites d'une liberté inconditionnée – en ce sens que rien ne fait exister la valeur, si ce n'est cette liberté qui du même coup me fait exister moi-même – et à la fois dans les bornes de la facticité concrète, en tant que, fondement de son néant, le pour-soi ne peut être fondement de son être. Il y a donc une totale contingence de l'être-pour-la-valeur, qui reviendra ensuite sur toute la morale, pour la transir et la relativiser – et, en même temps, une libre et absolue nécessité».

<sup>612</sup> *Ivi*, p. 610: «Possible et valeur appartiennent à l'être du pour-soi. Car le pour-soi se décrit ontologiquement comme manque d'être, et le possible appartient au pour-soi comme ce qui lui manque, de même que la valeur hante le pour-soi comme la totalité d'être manquée».

<sup>613</sup> Si veda *Seconda parte*, § 1.3., p. 313.

<sup>614</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant...*, cit., p. 130: «La valeur suprême vers quoi la conscience se dépasse à tout instant par son être même, c'est l'être absolu du soi, avec ses caractères d'identité, de pureté, de permanence, etc., et en tant qu'il est fondement de soi»; e *ivi*, p. 612: «Dieu, valeur et but suprême de la transcendance, représente la limite permanente à partir de laquelle l'homme se fait annoncer ce qu'il est. Être homme, c'est tendre à être Dieu; ou, si l'on préfère, l'homme est fondamentalement désir d'être Dieu».



esistenzialista, metafisico, «sonnambulo», in cui i personaggi si muovono «alla ricerca di valori in un mondo senza valori»:<sup>615</sup>

Io conosco la storia del personaggio del romanzo dell'Ottocento. Il personaggio viveva in una costellazione precisa, che era l'*argent*, la *femme*, il potere, la gloria, la ricchezza; e, in genere, i personaggi compivano più o meno lucidamente, con mezzi machiavellici oppure con mezzi passionali, questa traiettoria: dal nulla alla ricchezza, dalla penuria alla magnificenza, oppure al fallimento, al disastro, ma sempre in questo percorso storico-sociale.<sup>616</sup> Poi è sorto un altro tipo di romanzo, che nasceva sulla nostalgia dell'Ancien Régime, sulla nostalgia del tempo passato come rifiuto dei valori pratico-economici della grande borghesia. Poi è nato, nel Novecento, il romanzo dell'energia, dell'azione; in genere, erano uomini in difesa di valori minacciati: i grandi romanzi di Malraux, di Koestler, di Saint-Exupéry, in cui la malattia dell'eroe era impregnata di nietzschianesimo e di dostoevskismo, e c'era sempre questa bellissima posizione del personaggio che difendeva il valore dell'interiorità e della libertà. Ma poi anche questo tipo di personaggio, dato il groviglio di società in cui oggi si vive, è scomparso; e allora, in genere, si è creato un romanzo che è un uomo solo alla ricerca di valori in un mondo senza valori. Sono i romanzi sonnambuli di Hermann Broch, per esempio, o i romanzi di Camus, cioè la ricerca di valori in un mondo degradato.<sup>617</sup>

---

<sup>615</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998): «Il protagonista di oggi invece va alla ricerca di valori in un mondo senza valori. Come in Camus e in Kafka... Oggi non si sa più per cosa far vivere e per cosa far morire i personaggi. E allora li si fa agire e vivere al crepuscolo, fra il giorno e la notte».

<sup>616</sup> Si sente qui l'influenza di M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1986, pp. 333-340. Il volume è presente nella biblioteca di Biamonti.

<sup>617</sup> *Bia. scr.* (1993: 87). Cfr. anche *Bia. int.* Zaghi (1991): «Nel romanzo dell'Ottocento il personaggio si muove in una costellazione di valori stabili, che sono poi quelli di potere, fama e amore. Nel romanzo del Novecento i personaggi sono uomini che agiscono in difesa di valori minacciati, siano questi cristiani o laici. Minacciati dalla coscienza, o dal fascismo e dallo stalinismo. Per questi personaggi la conquista sociale e personale è abolita. Sono eroi alla ricerca di valori in mondo degradato»; *Bia. scr.* (1992b: 81): «Anche il personaggio è frammentario. Voi sapete un po' grosso modo la storia del romanzo europeo: nell'Ottocento si facevano romanzi impostati sulla traiettoria sociale del personaggio, che dalla povertà arriva alla ricchezza o dalla ricchezza giunge alla catastrofe, dove la donna e il denaro erano la costellazione fondamentale; poi si è passati a un romanzo cosiddetto dell'energia virile, di scrittori che mettono in atto dei personaggi che difendono dei valori in un mondo che li minaccia: questi valori possono essere la libertà, la democrazia, la fraternità, l'azione, e i romanzi impostati sull'azione, sul sacrificio di sé; poi si è passati invece al romanzo di un personaggio che cerca dei valori per cui vivere in un mondo degradato: sono i romanzi metafisici, mettiamo di Kafka, di certo cristianesimo francese, di Bernanos, degli esistenzialisti, di Camus, grande scrittore»; *Bia. int.* Camponovo (1995: 136): «I personaggi riflettono l'assenza di motivi pratico-vitali, la cessazione della vitalità. Ma questo riguarda la storia del romanzo europeo: nell'800 troviamo grandi affreschi della società, dove i personaggi cercano di realizzarsi attraverso la conquista sociale, un'affermazione di sé che poi in genere finisce in uno scacco

Il romanzo metafisico-esistenziale costituisce senza dubbio un modello per la scrittura biamontiana. Tuttavia, non si tratta di un modello da imitare pedissequamente, ma da aggiornare e da sviluppare sulla base delle nuove sfide imposte dalla contemporaneità più stretta, dal mondo in cui l'autore, così come i suoi personaggi, si trovano a vivere.

Dopo le grandi distruzioni e tragedie novecentesche, la sensazione che Biamonti lascia filtrare è quella di vivere in un'epoca di trapasso e di grande trasformazione. Si tratta innanzitutto di riconoscere, attraverso i suoi ultimi bagliori e le sue tracce, l'agonia e il tramonto tanto di un'antica civiltà contadina e mediterranea quanto, a livello geopolitico, di una certa idea dell'Europa. È il riconoscimento di una fine, dunque, a cui si accompagna l'apparizione di fenomeni nuovi, *in primis* i grandi esodi migratori e il risorgere di odi e diffidenze, fenomeni che lasciano intravedere la nascita di un nuovo mondo, di cui però non si vede ancora, come dice Leonardo in *PN*, la «verità».<sup>618</sup>

Non a caso Biamonti concepiva il romanzo contemporaneo necessariamente sospeso tra il passato e il futuro, giocato esistenzialmente in questa lacerazione dello spazio e del tempo:

Che cosa si può fare, adesso, se non un romanzo che gioca tutto se stesso in quegli spazi che si aprono, in quei crepacci dell'animo umano in cui si intravede un mondo perduto e nello stesso tempo un mondo che nasce; se non mettere in scena questa lacerazione, questo paesaggio, in quest'ora che sta tra la luce e la tenebra, tra la calma e il vento, insomma; se

---

come nel caso di Stendhal. Seguono poi i romanzieri che sognano la restaurazione del mondo medievale, siamo nel periodo del legittimismo, della stanchezza dell'illuminismo, mentre la visione di una borghesia operosa e ambiziosa conosce una tregua. Queste opere culminano nella *Recherche du temps perdu*, di Proust, in questo recupero della vita attraverso un tono quasi biblico. Negli anni Trenta con Malraux e Saint-Exupéry troviamo romanzi i cui protagonisti sono difensori dei valori minacciati; coniugando un po' Nietzsche un po' Dostoevskij, sono i difensori di cause nobili contro un mondo che li schiaccia e risolvono tutto nel brivido dell'azione, nel misticismo dell'azione. Nei romanzi come quelli di Kafka invece l'uomo cerca dei valori in un mondo ormai degradato, dove non ci sono nemmeno più valori da difendere... E adesso non si che personaggi fare»; *Bia. int.* Zoccoli (1998): «Nell'Ottocento, i personaggi dei romanzi avevano degli obiettivi: il denaro, il potere, le donne, come in Balzac e in Stendhal. Poi la borghesia ha conquistato l'Europa e subito si è messa a rimpiangere i fasti dell'aristocrazia. È iniziato così un periodo di memoria, di nostalgia che si è chiuso con Proust. Negli anni Trenta si è avuto il momento dell'energia con eroi che si ergevano a difesa dei valori minacciati dai totalitarismi».

<sup>618</sup> *PN*, 192: «– Non vedo la verità del mondo che nasce. / Rupe e rocce e terrazze s'alzavano a scala sopra il mare. Fino a quando, già semidistrutti, avrebbero fatto da velo all'aridità del domani? “Da dove viene l'insidia? – si domandava. – Non, certo, da questi popoli della fame che camminano nella notte”».

non affidarsi a una percezione della realtà quanto mai difficile e sospesa, come è difficile e sospesa la condizione umana.<sup>619</sup>

Occorre quindi domandarsi se esista un paradigma etico di riferimento, inteso nella sua più profonda struttura esistenziale (e di cui l'eroismo della pietà sarà un'espressione essenziale, ma pur sempre particolare), che possa sostenere la tipologia di romanzo prospettata da Biamonti. Di fronte all'"inferno della storia" novecentesca, passata e presente, che ha condotto alla soglie di una trasformazione culturale epocale, e fatta ormai propria la consapevolezza di un'esistenza mutilata e angosciata, di un'orfanità e di una trascendenza votata al fallimento, esiste, insomma, una lezione etico-metafisica che Biamonti affida quasi calvinianamente, tramite i propri personaggi, al nuovo Millennio?

La risposta è positiva e si esplica nell'idea di un cosiddetto ritorno al "fondamentale", che è centrale tanto nella costruzione quanto nella comprensione dell'intera mitologia biamontiana della "civiltà dell'ulivo":

Silenzi dolcissimi degli uliveti, del cielo che tocca le rocce, silenzi metafisici del mare, del cielo stellato, dell'interiorità dell'amicizia e dell'amore, della speranza e della nostalgia. Sono cose che non finiranno mai e che anzi diverranno fondamentali. Sono state minacciate dall'eccesso di ideologie, oscurate e svilite, ma, con la caduta dello storicismo, torneranno a campeggiare.

[...] Che cosa regge in questo secolo che muore? Secolo greve di tirannidi, di stermini, di ricostituzioni di orde barbariche, di fanatismi, con poche voci sovrastoriche, e inascoltate.

Direi che non regge niente, e per questo si va al fondamentale: mare, cielo, antichità della pietà, antichità della grazia. Il resto sembra un mondo perduto, abbandonato a polverosi fantasmi macchiati di sangue.<sup>620</sup>

Così scriveva Biamonti in uno dei suoi ultimi articoli, apparso su «La Stampa» il primo gennaio del 2000 e intitolato emblematicamente *Se il mondo risorge*. L'idea di un ritorno al "fondamentale" e di un'"età del fondamentale" non è confinata in questo

---

<sup>619</sup> *Bia. scr.* (1992b: 81). Cfr. anche *Bia. int.* Zaghi (1991): «Ho cercato di creare personaggi che vivono di residui di vitalità, di frantumi di vita, tra la luce e le tenebre, tra il passato e il presente. D'altra parte è questa la condizione di oggi».

<sup>620</sup> *Bia. scr.* (2000c).

breve testo, ma percorre le interviste, i testi d'occasione e le presentazioni biamontiani almeno a partire dal 1994.<sup>621</sup> Laddove, nel corso degli anni Novanta, si sentì chiamato, non solo a trarre un bilancio del secolo e della contemporaneità più stretta, ma anche a indicare una strada percorribile per orientarsi nella caduta delle ideologie, nell'agonia del cristianesimo e nella teologia negativa,<sup>622</sup> per intendersi e non creare nuovi e maggiori conflitti,<sup>623</sup> Biamonti non esitò ad appellarsi al "fondamentale".

Il "fondamentale" viene a configurarsi come «ciò che la vita ha di più primordiale»,<sup>624</sup> ciò che «si rapporta all'eternità della vita e della morte».<sup>625</sup> Nelle sue varie dichiarazioni, Biamonti elencò di volta in volta, sempre con grande coerenza,<sup>626</sup> gli elementi costitutivi del "fondamentale": l'amicizia, l'amore, la speranza, la nostalgia, la malinconia, l'illusione lirica della fraternità,<sup>627</sup> il sogno, la pietà, la grazia,

---

<sup>621</sup> Torna anche nell'ultimo articolo scritto da Biamonti, *Bia. scr.* (2001a): «[...] si tratta di osservare ancora, come sempre, la problematicità e la dolcezza delle cose: il mare, il cielo, le strade per noi bagnate in quella luce che viene anticamente dal Mediterraneo. / Diceva Malraux, tragico scrittore francese malato d'azione, che il nuovo secolo sarebbe stato spirituale o non sarebbe stato affatto. Poi, precisando o correggendosi, parlò di un ritorno al fondamentale: la morte, la vita, il sogno, l'amicizia, il paesaggio».

<sup>622</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26): «Si deve tendere al fondamentale: la vita, la morte, ma anche le rocce, il mare, il cielo, le stelle. Cadute le ideologie, con l'agonia del cristianesimo e la teologia negativa si avverte la mancanza di una divinità che inglobi e fortifichi la nostra vita; l'unica ricerca non vana è quella sul fondamentale, su ciò che resta dopo i crolli cui abbiamo assistito. Quello che resta è il fondamentale: il rapporto dell'uomo con l'amore, con la morte, con il suo paesaggio, col cielo, col mare».

<sup>623</sup> *Bia. scr.* (1997c: 99): «Credo che questo essere "post" qualcosa, post-crisiani, post-islamici, sia l'unico modo per intenderci, sia l'unico modo per non creare grandi conflitti, essere tutti post-comunisti, post-cristiani, post... Insomma, è il tempo in cui l'uomo deve tornare all'*âge du fondamental*, e che cosa c'è di fondamentale? L'amore, la morte, il cielo, il mare, le stelle, la malinconia, lo struggimento, la malattia sono i temi che, in fondo, ho visto, affrontano gli scrittori del Maghreb: c'è in loro uno sforzo di giungere alla profondità dell'io, che li distacca dal tessuto connettivo troppo feroce di un islamismo che annega l'individuo nella marea umana della fede».

<sup>624</sup> *Bia. scr.* (1994f): «Ma a volte penso a lettori che conoscano "l'*âge du fondamental*", che abbiano conosciuto le delusioni e il crollo delle ideologie (la loro età non importa), che si regolino sul battito del sole, del cielo, del mare, sull'amore, sulla morte, su ciò che la vita ha di più primordiale, che abbiano conosciuto qual tanto che il vento porta via con la cenere degli astri».

<sup>625</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 11): «Questo riportare l'uomo alla primordialità del suo sentire, mi riporta alla mente un ammonimento di Malraux: "L'*âge du fondamental commence!*", sfrondare l'animo di tutto ciò che non si rapporta all'eternità della vita e della morte, per tornare poi all'oblio della materia: "Le ciel est mort. – Vers toi, j'accours! donne, o matière, / l'oubli de l'Idéal cruel..." dice Mallarmé dopo aver cantato l'azzurro».

<sup>626</sup> Alle citazioni già viste delle note precedenti, si aggiunga anche *Bia. scr.* (1998a: 93): «"L'età del fondamentale inizia", diceva Malraux nella *Méditation de la nuit avec l'orage* (un libro in parte distrutto dalla Gestapo); e fondamentali tornano ad essere il paesaggio, il cielo stellato, la notte, il vento, l'amore, la morte, l'amicizia, la malattia».

<sup>627</sup> *Bia. scr.* (2001b): «Si affacciano alla mente altre visioni: di una Francia etica e religiosa, Bernanos, Malraux, fortemente impegnata nei drammi della storia e negli abissi del male, dell'uomo che

lo struggimento, la malattia, la morte, la vita, il vento, il mare, il cielo, la luce, le rocce, le stelle, la notte.<sup>628</sup> Non si può non notare che il “fondamentale” riguarda da un lato il rapporto dell’uomo con la propria esistenza e con quella altrui, ridotto nelle sue espressioni più autentiche e universali, e dall’altro lato il rapporto con il paesaggio circostante, inteso nei suoi elementi costitutivi. In linea con gli insegnamenti esistenzialisti dell’“essere in situazione”<sup>629</sup> e con quelli fenomenologici della corporeità merleau-pontiniana, non vi è opposizione né soluzione di continuità tra i vari aspetti, in quanto l’esistenza dell’uomo si dà inevitabilmente nel suo “essere al mondo”.

Biamonti trasse però l’idea del “fondamentale” da André Malraux, rifacendosi in alcune dichiarazioni esplicitamente allo scrittore francese. Per esempio, nel 1995 disse: «Questo riportare l’uomo alla primordialità del suo sentire mi riporta alla mente un ammonimento di Malraux: “L’âge du fondamental commence!”, sfrondare l’animo di tutto ciò che non si rapporta all’eternità della vita e della morte».<sup>630</sup>

In generale, André Malraux fu sicuramente uno dei romanzieri francesi più importanti nella formazione letteraria del giovane Biamonti e rimase anche a distanza di decenni un imprescindibile punto di riferimento. Basti pensare che la maggior parte dei romanzi di Malraux è presente nella biblioteca dell’autore sanbiagino e che il nome dello scrittore francese ricorre costantemente negli scritti, a partire da quelli d’arte degli anni Settanta, e nelle interviste biamontiane.<sup>631</sup>

Militante antifascista, combattente in Spagna, partigiano nella Resistenza e, infine, braccio destro di De Gaulle nel secondo dopoguerra, Malraux fu uno dei rappresentanti di quella grande Francia, paese dei diritti individuali e delle libertà civili, ma anche di

---

si dibatte nei fatti più tragici, che vi si immerge e li rimedita, che cerca la grazia e ne sente la privazione, che cerca nel mondo il fondamentale, la notte stellata, l’amicizia, la morte, l’illusione lirica della fraternità. La Francia che ama l’uomo che fa l’azione, ma predilige il monaco che la sabota».

<sup>628</sup> L’elenco è tratto dalle varie dichiarazioni dell’autore citate finora.

<sup>629</sup> Si veda *Terza parte*, § 3.2..

<sup>630</sup> *Bia. int.* Ribaldo (1995: 11). Biamonti cita qui un passo dell’*Espoir*. Lo si riporta a testo più avanti.

<sup>631</sup> Il nome di Malraux è citato nei seguenti interventi dell’autore: *Bia. arte* (1969), (1972a: 174), (1972b), (1973a: 180), (1996c); *Bia. scr.* (1994b: 83), (1994c: 126), (1994d: 27), (1994f), (1998a: 93), (1998c), (1999h: 108), (1999l: 144), (2000c), (2001a), (2001b), (2001h: 16); *Bia. int.* Ferrari (1994: 33), Mola (1994), Ribaldo (1995: 8), Guglielmi (1995: 108), Camponovo (1995: 134), Turra (1997: 235), (Viale 1998c), Masino (1998), Re (1998: 27) e Mallone (2001: 53).

un certo militarismo conservatore, condito di retorica patriottica, che alimentò l'ammirazione e la francofilia di tanti giovani intellettuali del Ponente ligure.<sup>632</sup>

Oltre al suo ruolo politico-intellettuale, l'importanza di Malraux nella formazione biamontiana si deve però chiaramente alla vicinanza del suo pensiero e della sua scrittura alla filosofia esistenzialista. In tutti i suoi grandi romanzi, dai *Conquérants* alla *Voie royale*, dalla *Condition humaine* all'*Espoir*, Malraux mise in scena personaggi dall'esistenza strozzata dall'angoscia e dalla solitudine, umiliata nella propria dignità dalle miserie e dagli avvenimenti storici, in rotta di collisione con un "destino" che non pare dare alcuna speranza. Come è noto, la risposta degli eroi di Malraux risiede spesso nell'azione,<sup>633</sup> sia essa quella individuale, dai chiari risvolti di rivolta metafisica, sia essa quella collettiva e rivoluzionaria. Infatti, Malraux è per Biamonti, insieme a Saint-Exupéry, il rappresentante principale del romanzo «dell'energia virile», dell'azione, impostato sul sacrificio, in cui i personaggi «difendono dei valori in un mondo che li minaccia: questi valori possono essere la libertà, la democrazia, la fraternità».<sup>634</sup>

A questo proposito un omaggio esplicito a Malraux si ritrova in una pagina di *RG*, tramite i pensieri di Gregorio: «Gli venne in mente uno scrittore di azione e di dialoghi sulla morte che rasserenando i suoi ticchi nervosi nel cuore dell'ultimo conflitto aveva esclamato che finalmente il mondo cominciava ad assomigliare ai suoi libri» (*RG*, 170).<sup>635</sup>

Tuttavia, nonostante Biamonti si riconosca nello scenario esistenziale delineato dai grandi romanzi di Malraux, la resistenza dei suoi personaggi nei confronti del destino<sup>636</sup> e della storia non si sviluppa lungo l'asse dell'azione. Lo scrittore del Ponente ligure ripeté in moltissime occasioni di ammirare sì il soldato che compie l'azione, ma di preferire il monaco che la sabota.<sup>637</sup>

---

<sup>632</sup> Si veda qui *Prima parte*, § 2.2..

<sup>633</sup> All'azione bisogna anche accostare la creazione artistica, che è per Malraux la risposta forse più nobile della lotta tra l'uomo e il proprio "destino".

<sup>634</sup> *Bia. scr.* (1992b: 81).

<sup>635</sup> Cfr. anche *Bia. int.* Turra (1997: 235): «Come diceva Malraux, quando sono cominciate le stragi e le guerre: "Finalmente il mondo assomiglia ai miei libri"».

<sup>636</sup> Solo in *AM* Biamonti sembra abbracciare almeno in parte questa prospettiva.

<sup>637</sup> Vedi *Bia. scr.* (2001b): «La Francia che ama l'uomo che fa l'azione, ma predilige il monaco che la sabota»; *Bia. int.* Ferrari (1994: 33): «Vorrei essere il soldato che compie l'azione e il monaco che lo sabota»; *Bia. int.* Turra (1997: 227): «Mi piace il soldato che si getta nell'azione, ma ancor di più il monaco che la sabota»; *Bia. int.* Bertola (1998): «Mi piace che ci sia il monaco nel soldato, che sia fatta luce nel caos»; *Bia. int.* Antelmi (1998): «Il narratore crea una vicenda, ma è contemporaneamente i

Non è quindi un caso che il romanzo di Malraux ad aver avuto maggiore influenza sulla poetica e sulla visione della realtà dell'autore ligure sia *Les noyers de l'Altenburg*, prima parte de *La lutte avec l'ange*, pubblicata durante la Guerra in Svizzera (la parte successiva fu distrutta, a detta dell'autore, dalla Gestapo e poi mai più riscritta) e ripubblicata nel 1948 da Gallimard.<sup>638</sup> Si tratta di un romanzo diverso dalle opere precedenti di Malraux, che segna in qualche modo una rottura all'interno della sua produzione. Come scriveva già nel 1963 Joseph Hoffmann: «*Les Noyers de l'Altenburg* constituent un tournant dans l'œuvre de Malraux et une rupture semble exister entre ce roman et ceux qui l'ont précédé: au moment de sa parution il déconcerta beaucoup de lecteurs qui n'y reconnurent pas l'auteur de la *Condition Humaine* et de *l'Espoir*».<sup>639</sup> Dalla struttura narrativa meno lineare e al contempo più complessa, il romanzo abbandona il tema dell'azione rivoluzionaria e, pur all'interno di uno scenario di guerra, che si allarga a molteplici luoghi (campo di Chartres, Turchia e Oriente, Altenburg, fronte russo, Fiandre) e a molteplici momenti temporali (periodo precedente la Grande Guerra, 1917, 1939-1940), dà grande spazio ai dibattiti intellettuali intorno ad alcune tematiche, come quella, appunto, dell'«uomo fondamentale».

Non si tratta certo di una problematica del tutto nuova. Basti pensare a quanto si legge a un certo punto nell'*Espoir*, in una discussione tra il vecchio Alvear e Scali: «l'âge du fondamental recommence, monsieur Scali, dit Alvear avec une gravité soudaine. La raison doit être fondée à nouveau...».<sup>640</sup> Inoltre, nelle stesse pagine introduttive dei *Noyers* il narratore dice a sé stesso: «Écrivain, par quoi suis-je obsédé depuis dix ans, sinon par l'homme? Me voici devant la matière originelle».<sup>641</sup>

Tuttavia, all'interno di quella lunga interrogazione intorno al «mistero dell'uomo»<sup>642</sup> che accompagnò tutta l'opera dello scrittore francese, è indubbio che *Les noyers de l'Altenburg* costituiscano un punto di svolta importante, grazie all'idea e alla relativa

---

soldato che compie l'azione ed il monaco che la sabota»; e *Bia. int. Re* (1998: 29): «Più che il soldato che fa l'azione a me piace il monaco che la sabota». Per l'opposizione azione-contemplazione, si rimanda alla *Terza parte*, § 3.2., pp. 589-590.

<sup>638</sup> Il testo di Malraux è citato in *Bia. arte* (1969) e (1973a: 180); *Bia. scr.* (1998h: 109) e (1999i: 144). *Les noyers de l'Altenburg*, come molti altri libri di Malraux, si trova nella biblioteca di Biamonti; la copia presenta molti segni a margine e appunti.

<sup>639</sup> J. Hoffmann, *L'humanisme de Malraux*, Klincksieck, Paris 1963, p. 260.

<sup>640</sup> A. Malraux, *L'Espoir. Roman*, Gallimard, Paris 1938, 85<sup>e</sup> édition, pp. 233-234.

<sup>641</sup> Id., *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard, Paris 1948, p. 29.

<sup>642</sup> *Ibidem*: «[...] il n'était pas beaucoup plus vieux que moi lorsqu'a commencé de s'imposer lui ce mystère de l'homme qui m'obsède aujourd'hui, et qui me fait commence, peut-être, à le comprendre».

speculazione sull'“uomo fondamentale”, come ricordò poi lo stesso Malraux anni dopo in *Lazare* (1974): «Depuis l'Altenburg – plus de trente ans à je veux savoir ce que je pense de l'homme fondamental». <sup>643</sup>

Il nucleo centrale del romanzo è appunto dedicato a una lunga conversazione tra vari personaggi intorno alla questione essenziale: «Existe-t-il une donnée sur quoi fonder la notion d'homme...». <sup>644</sup> La discussione ruota intorno alla teoria di Oswald Spengler, esposta nel *Tramonto dell'Occidente*, sullo sviluppo e la decadenza delle civiltà, che nega di fatto l'esistenza di una permanenza della natura umana. <sup>645</sup> Troviamo innanzitutto l'etnologo tedesco Mölberg, che ha vissuto a contatto delle civiltà non occidentali, percorrendo l'Africa e svolgendo delle missioni in Mesopotamia. Questo personaggio si fa portatore di una visione spengleriana, sostenendo che non vi sia tra le civiltà nessun denominatore comune che possa attestare la permanenza dell'uomo (se non una permanenza nel nulla): <sup>646</sup> «L'homme fondamental est un mythe, un rêve d'intellectuels relatif aux paysans [...] il y a l'homme qui pense et croit, ou rien. Une civilisation n'est pas un ornement, mais une structure». <sup>647</sup>

Ad altri due personaggi, Walter Berger, zio del narratore, e il conte Rabaud, è affidato il compito di controbattere agli argomenti di Spengler difesi da Mölberg, riconoscendo nell'uomo un elemento costante, fondamentale, eterno, che possa definirne la permanenza:

Cet acharnement du moins est durable, cher Mölberg, dit le compte Rabaud. Quelque chose d'éternel demeure en l'homme, – en l'homme qui pense... quelque chose que j'appellerai sa part divine: c'est son aptitude à mettre le monde en question... <sup>648</sup>

In particolare, il conte Rabaud vede nella creazione artistica la manifestazione che permette di fondare la nozione dell'uomo. Come dice a un certo punto, «le grand artiste,

---

<sup>643</sup> Id., *Le miroir des limbes. Lazare*, Gallimard, Paris 1974, p. 231.

<sup>644</sup> Id., *Les noyers de l'Altenburg*, cit., p. 150.

<sup>645</sup> Su questo punto, con riferimento a Malraux, si veda Y. Kovatcheva, *Modernité esthétique chez André Malraux*, l'Harmattan, Paris 2016, pp. 200-220.

<sup>646</sup> A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, cit., p. 145: «On peut concevoir une permanence de l'homme, mais c'est une permanence dans le néant».

<sup>647</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>648</sup> *Ivi*, p. 147.



Messieurs, établit l'identité éternelle de l'homme avec lui-même».<sup>649</sup> In *Les noyers d'Altenburg*, come del resto in altre opere di Malraux, la riflessione sull'uomo è strettamente legata a quella sull'arte;<sup>650</sup> è un dato non trascurabile, vista l'importanza che avrà anche in Biamonti.

La discussione si conclude senza che una voce abbia potuto prevalere. Tuttavia, sono poi le vicende vissute da Vincent Berger e dal narratore a provare, attraverso le riflessioni e le sensazioni dei personaggi, l'esistenza di un "uomo fondamentale". Sintetizzando, quest'ultimo viene a definirsi all'interno di due dimensioni: la prima è quella della fraternità, dell'umanità e anche della pietà, definita «un élan venu de très loin dans le temps».<sup>651</sup> Come ha scritto Vinh Dao, a conclusione del suo studio sull'argomento, «l'homme fondamental est essentiellement un homme fraternel».<sup>652</sup> L'altra dimensione che emerge è relativa a un antico, millenario accordo dell'uomo con la terra, che la guerra e le manifestazioni più violente e tragiche della storia sembrano aver distrutto;<sup>653</sup> un accordo che si esplica, come sarà anche in Biamonti, nel lavoro paziente e millenario degli uomini che va di pari passo con quello della natura stessa:

Et cette tour dressée dans son oraison d'amputé, toute la patience et le travail humains développés en vagues de vignes jusqu'au fleuve n'étaient qu'un décor du soir autour de la séculaire poussée du bois vivant, des deux jets drus et noueux qui arrachaient les forces de la terre pour les déployer en ramures.<sup>654</sup>

Il legame tra l'uomo e la natura non può che portare l'attenzione sulla figura del contadino, l'uomo che si accorda alla terra, che si avvicina alle gioie semplici della vita,

---

<sup>649</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>650</sup> Cfr. Y. Kovatcheva, *Modernité esthétique chez André Malraux, cit.*, p. 203: «*Les Noyers de l'Altenburg* qui est au carrefour de sa pensée sur l'art et de sa quête de l'homme pose les questions englobant son œuvre: "Qu'est-ce que l'homme? Qu'est-ce que l'art?"».

<sup>651</sup> A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg, cit.*, p. 243: «La pitié? pensa-t-il confusément [...]; il s'agissait d'un élan bien autrement profond, où l'angoisse et la fraternité se rejoignent inextricablement, d'un élan venu de très loin dans le temps – comme si la nappe des gaz n'eût abandonné, au lieu de ces Russes, que des cadavres amis d'homme du quaternaire...».

<sup>652</sup> V. Dao, *André Malraux ou La quête de la fraternité*, Droz, Genève 1991, p. 276.

<sup>653</sup> Cfr. A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg, cit.*, p. 269: «Du vieil accord de l'homme et de la terre, il ne reste rien: ces blés où nous tanguons dans l'obscurité ne sont plus des blés, mais des camouflages: il n'y a plus de terre à moissons, il n'y a plus qu'une terre à fosses, une terre à mines».

<sup>654</sup> *Ivi*, p. 152.

che vive «au jour le jour depuis des millénaires».<sup>655</sup> Tale tema era già presente nell'*Espoir*, la cui ultima parte si intitola *Les paysans*.<sup>656</sup> Secondo Jean-Claude Larrat, la sovrapposizione dei due titoli dona già una chiave di lettura, dimostrando un parallelismo tra l'“uomo fondamentale” e il contadino, modello di un'umanità universale riconciliata con sé stessa e con le forze della natura.<sup>657</sup> Sempre in questa prospettiva, e per quanto concerne *Les noyers*, essenziale per Biamonti<sup>658</sup> è la scena finale del libro, in cui il narratore incontra due contadini:

Sur un banc, deux très vieux paysans sont assis; la veste de l'homme est encore maculée des toiles d'araignée de sa cave. Pradé s'approche souriant, de ses trois dents dehors:

– Alors, grand-père, on se chauffe?

A l'accent, le vieux a reconnu un autre paysan; il le regarde avec une sympathie distraite, comme s'il regardait en même temps plus loin. Les cheveux de la femme pendent en une pauvre petite natte grise, très serrée. [...]

Accotée au cosmos comme une pierre... Elle sourit pourtant, d'un lent sourire retardataire [...]

Qu'avec un sourire obscur reparaisse le mystère de l'homme, et la résurrection de la terre n'est plus qu'un décor frémissant.<sup>659</sup>

Alla luce di quanto detto sull'“uomo fondamentale” in André Malraux, sulla sua fraternità e sul suo essere «accoté au cosmos comme une pierre», è ora possibile comprendere non solo il debito di Biamonti verso l'autore francese, ma l'ampiezza e la profondità della sua riflessione. Il richiamo al “fondamentale” appare, infatti, come il vero nocciolo metafisico della visione biamontiana della realtà, capace non solo di

---

<sup>655</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>656</sup> J.-C. Larrat, *André Malraux*, Librairie Générale Française, Paris 2001, p. 186.

<sup>657</sup> *Ibidem*: «Les paysans incarnent l'espoir d'une fraternité qui pourrait s'étendre à l'humanité entière; l'homme fondamental, le paysan, pourrait être le modèle d'une humanité devenue universelle, réconciliée avec elle-même et avec les forces de la Nature».

<sup>658</sup> Biamonti riprese in vari contesi in particolare la frase «Accotée au cosmos comme une pierre...». Si veda, per esempio, *Bia. scr.* (1997d: 3): «Comunque, questo paesaggio aveva permesso uno sviluppo della vita, pur nella miseria, nel dolore e nella fatica, in qualche modo armonioso. Cioè l'uomo si era accordato al cosmo come una pietra; l'uomo, in definitiva, viveva dall'alba al tramonto in una specie di paradiso terrestre senza accorgersene»; e *AM*, 74: «Le stelle intorno sembravano minerali perduti. Smise di guardare per non soccombere a un senso di malinconia. Pensò al suo paese, agli ulivi dei suoi costoni, che s'accordavano alla maestà del cosmo, quasi sogni di pietra».

<sup>659</sup> A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, cit., pp. 291-292.

mettere nella giusta prospettiva alcune singole scelte romanzesche, dall'onnipresenza dell'elemento naturale all'eroismo della pietà dei personaggi, ma di dare senso, sorreggendola, alla sua intera mitologia.

Il mito della “civiltà dell'ulivo”, mito esistenziale costruito a partire dall'immaginario antropologico dell'estremo Ponente, va collocato senza esitazione in un contesto universale, che in Biamonti, per quella che è la sua formazione e il suo particolare “essere al mondo”, acquista i caratteri del Mediterraneo.<sup>660</sup> Tutti i grandi temi che Biamonti affronta nei suoi romanzi o su cui riflette nei suoi scritti, dall'amore alla fraternità, dal rapporto con il divino alla morte, dal rapporto dell'uomo con sé stesso a quello con il paesaggio, sono rapportati a una prospettiva mediterranea, poiché la lezione del Mediterraneo è in definitiva la lezione del “fondamentale”.

La “civiltà dell'ulivo”, la civiltà mediterranea, la civiltà, a questo punto, del “fondamentale”, non può che avere un carattere ideale, dal momento che si rapporta all'eternità e non alla storia – e in questo senso si capisce perché Biamonti si fosse definito platonico.<sup>661</sup> Il “fondamentale” è per Biamonti «ciò che c'è di costitutivo dell'essere umano, l'eternità di ciò che non muore, l'eternità delle cose piccole che non muoiono mai»;<sup>662</sup> è una rivelazione «del lato eterno delle cose»;<sup>663</sup> il “fondamentale” può sì ancorarsi, ma mai esaurirsi in una determinata società, localizzata nello spazio e nel tempo. Per questa ragione è sbagliato vedere nell'appello di un ritorno al “fondamentale” e, più in generale, nella visione biamontiana, pur così carica di nostalgia (ma sarà una nostalgia per l'eterno, non per la storia), un tentativo di ritorno al passato. La civiltà mediterranea, la «civiltà data dalla luce e dal sapere, dalla lucidità e

---

<sup>660</sup> Per lo studio del Mediterraneo di Biamonti si segnalano i seguenti contributi: A. Maccioni, *Sopravvissuti alla corrosione del salino. Biamonti e il Mediterraneo*, in «Amaltea», III (2008), 1, pp. 44-49; T. Pagano, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX (2009), pp. 87-102; e C. Valesini, «... per eccesso di storia e di luce»: *il Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Symposia melitensia», 13 (2017), pp. 167-173.

<sup>661</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 237): «Porre un mondo superiore al mondo delle cose, questo, dice Severino, è il vero nulla. Io invece sono platonico, contemplo il mondo delle idee».

<sup>662</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 42): «Vuol dire mettersi a contatto con gli elementi, con ciò che è fondamentale della vita umana: l'amicizia, l'amore, la morte, la vita, il vento, il mare, il cielo, l'inclinarsi della luce, con ciò che c'è di costitutivo dell'essere umano, l'eternità di ciò che non muore, l'eternità delle cose piccole che non muoiono mai».

<sup>663</sup> *Bia. int.* Romano (1992: 24): «C'è una lezione storica del Mediterraneo, comune a tutto il Mediterraneo», dice allora Biamonti, “che è una lezione di pessimismo e di lucidità. Il rivelarsi luminoso del lato eterno delle cose rimanda alla meditazione sulla morte. C'è la gioia della nostra superficie che a un tempo nasconde e svela la sua ombra segreta. Che sia la tragedia greca, che sia Camus, tutto si rivela”».

dalla corrosione»,<sup>664</sup> è innanzitutto, per lo scrittore di San Biagio della Cima, quella cantata dai grandi poeti – in linea con quanto diceva lo stesso Malraux sul rapporto tra arte e “fondamentale” –, da Montale, da Valéry, da Camus.<sup>665</sup>

Chiaramente, sulla base della propria esperienza, Biamonti non può che constatare, sia per quanto riguarda le vicende del Ponente ligure in cui ha sempre vissuto, sia per quanto riguarda un contesto geo-politico più ampio, che i drammi novecenteschi e l'avvento di una modernità brutale e consumistica hanno allontanato l'uomo da modalità di vita in cui era possibile riconoscere un legame tangibile con il “fondamentale”. «Mentre un tempo il profondamente umano tendeva a coincidere con il mondialmente storico – disse Biamonti in un'intervista del 1998 – oggi non so più cosa ci sia di mondialmente storico e come possa coincidere con il profondamente umano».<sup>666</sup>

Ciò che Biamonti percepisce con dolore e ciò da cui scaturiscono la sua riflessione e la sua scrittura è appunto questa discrepanza, che ha assunto sempre più le caratteristiche di un abisso, tra l'espressione storica della realtà umana, fatta di guerre, di odi, di soprusi, di umiliazioni, di distruzioni, e l'ideale di un “uomo fondamentale” a cui bisognerebbe aspirare per conservare la propria umanità. Benché non si debba pretendere da Biamonti il rigore del filosofo,<sup>667</sup> va detto che non si tratta per lo scrittore di ripristinare l'idea di una “natura umana”, che minerebbe tra l'altro la sua impostazione esistenzialista secondo cui “l'esistenza precede l'essenza”: l'“uomo fondamentale” non è l'“uomo naturale” del XVII e del XVIII secolo, ma è necessariamente un'idealità, è un valore, come avrebbe detto Sartre, che dovrebbe farsi nell'esistenza e accompagnarsi a essa.

---

<sup>664</sup> *Bia. int.* Panzeri (1998a): «Il confine non è tra l'Italia e la Francia: coinvolge tutto il Mediterraneo. Ci sono tre grandi personaggi: il Golfo di Genova (Montale); il golfo di Marsiglia (Valéry) e il Golfo di Orano (Camus) che hanno creato una civiltà di letteratura legata alle cose, in cui le cose parlano al posto dell'uomo. I loro Paesi diventano aspri e emblematici di una civiltà umana legata ancora a una sorta di corrosione dell'esistenza, quella che provoca il salino. E' una civiltà data dalla luce e dal sapere, dalla lucidità e dalla corrosione».

<sup>665</sup> Cfr. qui anche *Prima parte*, § 1.3., p. 119.

<sup>666</sup> *Bia. int.* Viale (1998a): «Il mio romanzo ideale sarebbe *Guerra e pace*; trasferire con pochi mezzi stilistici la realtà dentro un libro, fare conversazione su ciò che c'è di profondamente umano nel mondo. Mentre un tempo il profondamente umano tendeva a coincidere con il mondialmente storico – c'è stato il momento dell'illusione comunista, dell'illusione pacifista della non violenza totale – oggi non so più cosa ci sia di mondialmente storico e come possa coincidere con il profondamente umano. Se l'avessi capito avrei scritto il più grande romanzo del nostro tempo...».

<sup>667</sup> Cfr. *Bia. int.* Turra (1997: 237).

Di fronte allo sgomento, alla desolazione, all'incertezza lasciati dalla storia novecentesca, Biamonti si rivolge disperatamente, attraverso un ritorno alle cose e al rapporto fondamentale che le lega alla realtà umana, alla ricerca di un'eternità tutta terrena che possa, ieri come oggi, marcare la (r)esistenza dell'uomo.



# **LA CASTA SEMPLICITÀ**

## **TERZA PARTE**





# 1. LO SPARTITO TESTUALE

## 1.1. L'ARTE DEL "RIMUGINIO"

I romanzi di Biamonti presentano una fortissima coerenza interna, data non solo dall'insistenza su determinate tematiche, ma anche dall'utilizzo di particolari strategie narrative e linguistiche. Benché all'interno di un quadro evolutivo, la prosa biamontiana si caratterizza per la ricorrenza di una serie di scelte formali che, fin dall'apparizione di *AA*, ne hanno marcato l'identità, suggestionando l'immaginario dei lettori.

Tale risultato è il frutto di un minuzioso lavoro intorno al testo e alla parola e, più in generale, di una pratica scrittoria incentrata sul concetto di "riscrittura". Come è noto agli studiosi e a coloro che hanno avuto modo di seguire la nascita dei suoi romanzi, Biamonti procedeva assai lentamente nella stesura dei testi, proprio perché scriveva e riscriveva moltissime volte le stesse pagine, apportando modifiche spesso minime. Non è inutile ricordare che circa trent'anni di lavoro si sono condensati nella pubblicazione di soli quattro romanzi brevi, per un totale di meno di cinquecento pagine. Indubbiamente la scelta della brevità e, si dirà, dell'essenzialità, risponde a esigenze artistiche che si pongono al di là della semplice preoccupazione per la forma; tuttavia, anche tralasciando idealmente i presupposti letterari e filosofici, è chiaro che la ricerca ossessiva del *mot juste* e il tentativo di eliminare, come diceva Calvino, «le ragioni d'insoddisfazione»<sup>1</sup> hanno influito in profondità sulla scrittura biamontiana.

Lo stesso scrittore ricordò in alcune occasioni la sua pratica del riscrivere, ponendo in evidenza lo sforzo della correzione in direzione di una maggiore sinteticità espressiva:

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 66.

Sono un autore che riscrive le sue pagine molte volte. Per ricavarne cento ne ho scritte più di un migliaio. Vorrei tanto, però, che non si sentisse lo sforzo che sta dietro. Non amo le opere prolisse e con i miei libri vorrei dare al lettore una visione rapida del mondo senza annoiarlo.<sup>2</sup>

La dichiarazione va riferita al libro del 1991, *VL*. Negli anni successivi ne seguirono altre. Per esempio, anche per *AM* Biamonti parlò di «un lavoro lungo e difficile di scrittura e di riscrittura».<sup>3</sup>

Queste affermazioni trovano conferma nelle carte autografe relative ai romanzi, manoscritte e dattiloscritte, che, almeno in parte, sono state oggetto di studio. Il caso più recente (e più importante) è stata la pubblicazione di *RG*, prima versione, poi interamente rivista, di quello che sarebbe diventato anni dopo *AA*. Nella “Nota al testo”, la curatrice, Simona Morando, scrive, iniziando a spiegare le modalità di scrittura di Biamonti: «Taccuini, quaderni e quadernoni poveri con copertine da scuola, agende vecchie: complessivamente 65 documenti, di cui 20 dedicati alle infinite stesure e riscritture di quello che qui ho definito *Il romanzo di Gregorio*».<sup>4</sup> Il lavoro di riscrittura dai quaderni si spostò poi sui testimoni completi del romanzo, allestiti con la carta a carbone a partire da un non pervenuto primo dattiloscritto; testimoni che, oltretutto, non funzionavano sempre come copie di lavoro progressivo: «non è detto che la copia 2 testimoni necessariamente una fase di lavoro precedente alla 3».<sup>5</sup>

Tale complessità e tale stratificazione di varianti emergono anche da lavori pionieristici sulle redazioni di altri romanzi, come quello di Matteo Meschiari su *AA*<sup>6</sup> o quello di Marta Arnaldi su *VL*.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> *Bia. int.* Troiano (1991).

<sup>3</sup> *Bia. int.* De Nicola (1994): «Sì, un lavoro lungo e difficile di scrittura e di riscrittura; buttavo giù dieci pagine e alla fine ne rimaneva una sola e avevo la tentazione di ridurre ancora; certo credo che il libro più di così non possa essere prosciugato».

<sup>4</sup> S. Morando, *Nota al testo*, in *RG* (62-63).

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>6</sup> M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L'angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche: in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, pp. 783-803.

<sup>7</sup> M. Arnaldi, *Vento largo, evoluzione di una storia. Varianti dell'incipit e dell'explicit*, «Autografo», 51 (2014), pp. 31-61; e Ead., *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell'anima*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 72-83.

La fase di riscrittura, che non va confusa con quella della semplice correzione, proseguiva in Biamonti anche durante la fase di *editing*, quasi a dimostrazione di un'impossibilità nel raggiungere una versione del testo pienamente soddisfacente. A questo proposito vale la pena di ricordare la testimonianza di Dalia Oggero, che fu negli ultimi anni l'*editor* di Francesco Biamonti all'Einaudi:

Francesco aveva un modo tutto suo di lavorare, come sa chiunque abbia sfogliato i suoi originali: riscriveva una singola frase o un'intera pagina anche quattro o cinque volte, quando non era convinto, o quando cercava qualcosa senza trovarlo. Consegnava infine all'editore un dattiloscritto che presentava molte varianti alternative di ogni passo, rinviando la scelta a un secondo tempo. E quel secondo tempo era il tempo canonico dell'*editing*: nei mesi che precedevano la pubblicazione, Francesco rileggeva il testo con la matita in mano, discuteva con me o con chi mi ha preceduto, faceva leggere agli amici, e tutto andava definendosi.<sup>8</sup>

All'interno del processo creativo di Biamonti, la riscrittura è, oltre che un atto concreto, anche un'operazione mentale. Prima che sulla pagina scritta, il perpetuo «farsi e disfarsi»<sup>9</sup> della scrittura avviene, infatti, nella mente dell'autore. In quest'atto si potrebbe forse vedere qualcosa del precetto manzoniano del *pensarci su*, considerato quale fondamento del bello scrivere; tuttavia, il *pensare* assume in Biamonti la forma di un perpetuo *ritornare*, della ripetizione e della riformulazione, del rimuginare interiore. Lo scrittore di San Biagio della Cima parlava, più esattamente, di "rimuginio": «Le storie si ruminano passeggiando, girando per le campagne. Mi piace andare nell'alta Provenza, sugli altipiani. L'arte è tutto un rimuginio, anche gli stilemi, il modo di agganciare le parole».<sup>10</sup>

In questa citazione non può passare inosservato l'accostamento tra il *rimuginare* (*rimuginio* nel testo) e il *ruminare*: quest'ultimo termine, nel senso figurato di «pensare e ripensare, meditare e rivedere, con l'idea di lenta e ripetuta ponderazione»,<sup>11</sup> è centrale nella tradizione cristiana. La metafora trova, infatti, la sua origine in alcuni

---

<sup>8</sup> D. Oggero, *Il silenzio delle varianti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 117.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>10</sup> *Bia. int.* Mola (1994).

<sup>11</sup> *Treccani* (s.v. *ruminare*).

passi della Bibbia<sup>12</sup> e diventa poi caratteristica nel Cristianesimo. Ciò che si è ruminato per secoli in Occidente è stata innanzitutto la parola di Dio. Si veda il seguente esempio, tratto da sant'Agostino:

Quid autem ille spei gereret, et adversus ipsius excellentiae temptamenta quid luctaminis haberet quidve solaminis in adversis, et occultum os eius, quod erat in corde eius, quam sapida gaudia de pane tuo ruminaret, nec conicere noveram nec expertus eram. Nec ille sciebat aestus meos nec foveam periculi mei.<sup>13</sup>

L'uso della forma *ruminare* da parte di Biamonti è, dunque, molto significativa, perché se apparentemente sembra rimandare a un'attività meno nobile del meditare, in realtà ne sottolinea in modo indiretto la profondità e la spiritualità.

Si può notare che il verbo ricorre diverse volte nei romanzi biamontiani<sup>14</sup>, i cui personaggi principali hanno di norma un atteggiamento solitario e meditabondo. Innanzitutto, già in *RG* compaiono alcune importanti attestazioni, riferibili al protagonista Gregorio. Dapprima si dice: «Non gli restava che ruminare gli spettri di alcune speranze illusorie nate sul mare, speranze già sul nascere, a livello di sogno, corrose e destinate a restare incompiute» (*RG*, 112). Poi, è lo stesso personaggio, rispondendo a Lora, a usare il verbo: «Come hai fatto a stare senza leggere nulla? / – Ruminavo...» (*RG*, 189). In *AA* il verbo scompare per riapparire in *VL* e in *PN*.<sup>15</sup> In particolare, nel romanzo del 1991 la forma è usata a proposito della protagonista femminile Sabèl:

---

<sup>12</sup> Cfr. *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*, sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II, ratione habita, iussu Pauli PP. VI recognita, auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata, editio typica altera, online (Dv. 11.3): «Omne, quod habet plene divisam ungulam et ruminat in pecoribus, comedetis» [trad.: «Potrete mangiare d'ogni quadrupede che ha l'unghia bipartita, divisa da una fessura, e che rumina»]; e *ivi* (Dt 14.6): «Omne animal inter pecora, quod findit ungulam plene in duas partes et ruminat, comedetis» [trad.: Potrete mangiare d'ogni quadrupede che ha l'unghia bipartita, divisa da una fessura, e che rumina»].

<sup>13</sup> A. Agostino d'Ipbona, *Confessionum Libri XIII*, online (liber XIII, 3.3). Trad.: «Delle speranze invece che coltivava, delle lotte che sosteneva contro le tentazioni della sua stessa grandezza, delle consolazioni che trovava nell'avversità, delle gioie che assaporava nel ruminare il tuo pane entro la bocca nascosta del suo cuore, di tutto ciò non poteva avere né idea né esperienza».

<sup>14</sup> Non si riscontra, invece, almeno tra *RG* e *S*, l'uso di *ruminazione*, *rimuginare* e *rimuginio*.

<sup>15</sup> Cfr. *PN*, 103: «– Si permettono di pensare ad alta voce, – egli disse. – Un tempo ognuno ruminava le sue tristezze, ora le grida».

«Mi sembra come me – lei si diceva – un disperato. Come è asciutto e teso: le ossa... si indovinano le ossa del suo viso. La sua infanzia... chissà che infanzia ha avuto! La mia, ricordo: mia madre mi diceva: sei chiusa, che cosa fai in quell'angolo, che cosa rumini? E magari pensavo alla farfalla che avevo visto, nera, venulata di neve».

Il passo evidenzia l'ambivalenza valoriale del verbo, su cui Biamonti costruisce il testo. La madre di Sabèl usa, difatti, il termine in maniera negativa, con riferimento all'atteggiamento chiuso e taciturno della figlia. L'immagine poetica che segue, della farfalla «nera, venulata di neve», ribalta la prospettiva negativa, restituendo al pensiero della ragazza la sua nobiltà e profondità.

Inoltre, se si ruminava, ossia letteralmente si mastica più volte, ciò che apporta un nutrimento allo spirito, la ruminazione si configura come un vero e proprio atto conoscitivo, che favorisce la memorizzazione e l'appropriazione. Si tratta di un aspetto importante, dal momento che permette di comprendere meglio il modo in cui Biamonti si confronta non solo con i propri testi, ma anche con quelli di altri scrittori. A questa ruminazione, alla ripetizione interiore e ossessiva di brevi passi romanzeschi e soprattutto di versi poetici, può essere allora ricondotta la facilità citazionale di Biamonti. Come è noto, i suoi interventi, scritti e orali, sono intessuti di rimandi letterari: si tratta di norma di citazioni ricorrenti e fatte a memoria, che spesso si distanziano dalla lettera dell'originale.

Quanto detto assume un'importanza ancora maggiore se lo si applica alla prosa dei romanzi. Nel rimuginio interiore le *iuncturae* letterarie finiscono per sovrapporsi e per partecipare all'atto creativo, come dimostra l'analisi dell'intertestualità romanzesca. Come ha scritto Gian Luca Picconi:

Come ogni scrittore forte (detto nell'accezione bloomiana), Biamonti del resto legge attraverso forme di continua *Nachträglichkeit* gli autori cui si richiama, inventandosi, o cucendosi addosso, una tradizione, ossia un deposito o repertorio di isotopie e citazioni, di cui stipare i propri libri, a mo' di marche identitarie.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 50.

Nel suo studio sulla lingua biamontiana, Paolo Zublena dedica un certo spazio alla disamina delle citazioni, che, scrive il critico, «arrivano nelle parti mimetiche – come ricordi o segnali culturali, si può dire, dei personaggi».<sup>17</sup> Ciò è vero se si considerano solo le citazioni esplicite, in molti casi virgolettate o isolate in corpo minore da Biamonti. Alla fine della sua rassegna attraverso i romanzi, Zublena ricorda che a queste citazioni «si aggiungono di certo altre semi-citazioni, o meglio allusioni più o meno criptate, naturalmente nella veste della traduzione italiana»<sup>18</sup> e propone un esempio: la battuta di *VL* «Ce n'è voluta pazienza, pazienza nell'azzurro, per alzare tutti questi muri» (27), che va messa in relazione con alcuni versi di Valéry, tratti dalla poesia *Palme* («Patience, patience, / Patience dans l'azur! / Chaque atome de silence / Est la chance d'un fruit mûr!»). Eppure, è proprio in questa direzione che andrebbe approfondita la ricerca. Sia perciò permesso proporre qui di seguito un breve campionario esemplificativo:

#### PASSI BIAMONTIANI

1) L'uliveto soprano stava aggrappato a un pendio ripidissimo, come una grande **farfalla** dalle ali **polverose**. (*AA*, 7)

Le **farfalle** si alzavano con delicatezza dalla **polvere**. (*AM*, 4)

Ma c'era tutta una fioritura di ginestre spinose, **oro polveroso**, su cui cominciavano a volare gli uccelli notturni. (*AM*, 19)

– Certo, non era un cacciatore di **farfalle dorate**, anche se qualche favola l'ha raccontata. (*PN*, 77)

2) Gli ultimi **ulivi magri come farfalle** cedevano ai cespugli, che per nutrirsi

#### FONTI

• D. Campana, *Arabesco-Olimpia* (dedicata a Giovanni Boine) [dai *Canti Orfici*]: «**Oro, farfalla dorata polverosa** perché sono spuntati i fiori del cardo?».<sup>19</sup>

• M. Novaro, *Proda d'erba* [da *Murmuri ed Echi*]: «Stretta proda d'erba /

<sup>17</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio, cit.*, p. 140.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>19</sup> D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, introduzione e note di N. Bonifazi, Garzanti, Milano 2004, 6<sup>a</sup> edizione, p. 113.

scolpivano il dirupo di radici. (AA, 20)

3) E altri cieli emersero dal tenebrume della memoria, alti e trasparenti come il vento, che nell'illusione di un **varco aperto**, spargevano sui **marinai** una sorta d'**oppio**. (AA, 23)

Quante volte li aveva portati sul **mare** come un **oppio**, un sogno. Quanti dormienti svegli c'erano sul mare, perduti in silenziosi monologhi, separati dagli altri uomini. (AM, 26)

4) – Il mare non ha capitani: è **terra di mano morta**. (AA, 26)

5) V'era un cielo come questo di adesso, **tormento delizioso degli occhi?** (AA, 33)

pende sul mare / con **scabri ulivi** / frondadargento. // Pascolano l'aria / primaverile / **magre farfalle** / nell'odor di timo». <sup>20</sup>

• M. Novaro, *Oppio* (dedicata a Giovanni Boine) [da *Murmuri ed Echi*]: «Liquido respiro **aperto** alterno / di liscio **mare** ferrigno / con pigra una barca là nell'infinito / donde immensa volta di cielo s'inarca / E vi si appuntano / i cipressi che salgono dal **mare** / Neri, tagliando l'orizzonte / spalancano lo spazio / perché l'anima immota lo **varchi** / oziando nell'**oppio** dell'ora». <sup>21</sup>

• St.-J. Perse, *Et Vous Mers* (da *Amers* suivi de *Oiseaux et de Poésie*): «Toute la Mer en fête des confins, sous sa fauconnerie de nuées blanches, comme domaine de franchise et comme **terre de mainmorte**». <sup>22</sup>

• P. Verlaine, *Lucien Léтиноis X* (da *Amour*): «Des jeux d'optique prestigieux, / **Un tourment délicieux des yeux**, / un éclair qui serait gracieux». <sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> M. Novaro, *Murmuri ed Echi*, edizione definitiva a cura di G. Cassinelli, premessa di P. Boero e di M. Novaro, Scheiwiller, Milano 1994, p. 50.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>22</sup> S.-J. Perse, *Amers* suivi de *Oiseaux*, Gallimard, Paris 1970, p. 13.

<sup>23</sup> P. Verlaine, *Poesie*, introduzione, traduzione e note di L. Binni, Garzanti, Milano 1993, p. 570.

6) – Dieu! **Que les oliviers sont beaux dans les terrasses**», – lei disse nel suo francese un po' solenne. (AA, 45)

7) Eppure ripassava senza **rancore** il **mare**, quando se ne ricordava navigando: ripassava il mare, nel lampo dei ricordi, per il paese che gli aveva denegato il pane nell'età cruciale. (AA, 64)

8) Meglio il mare del ferro piuttosto che vederlo ricomparire **come su uno schermo**. (AA, 65)

9) Solo il **mare tremolava** al di là delle rocce di Crairora. (AA, 111)

10) Non c'era anima viva. Sui sedili di pietra, qualche **foglia** d'ulivo **accartocciata**. (VL, 52)

11) – Un bell'accostamento, – Sabèl disse. E volle ancora bere per non ricordare Luvaira e **il veleno che**

• C. Baudelaire, *Le Balcon* (da *Les fleurs du mal*): «**Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!**».<sup>24</sup>

• E. Montale, *Mediterraneo* (da *Ossi di seppia*): «E questa che in me cresce / è forse la **rancura** / che ogni figliuolo, **mare**, ha per il padre».<sup>25</sup>

• E. Montale, *Forse un mattino* (da *Ossi di seppia*): «Poi **come s'uno schermo**, s'accamperanno di gitto / alberi case e colli per l'inganno consueto».<sup>26</sup>

• Dante, *Purgatorio*, I (dalla *Divina Commedia*): «conobbi il **tremolar della marina**».<sup>27</sup>

• E. Montale, *Spesso il male di vivere* (da *Ossi di seppia*): «Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'**incartocciarsi della foglia** / riarsa, era il cavallo stramazato».<sup>28</sup>

• E. Montale, *Dora Markus* (da *Le Occasioni*): «Ravenna è lontana, **distilla / veleno** una fede feroce».<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris 2009, p. 65.

<sup>25</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 57.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>27</sup> *Commedia* (*Purg.* I, v. 117).

<sup>28</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, *cit.*, p. 35.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 132.



**distillava** un mondo che finiva. (*VL*, 74)

**12)** – O Vari, dove vai con quel passo? / –  
**Andiamo andando.** (*VL*, 85)

**13)** Le veniva in mente Aùrno. Ma stasera  
dubitava che Vari esistesse ancora. «O sei  
tu che ti senti persa, che **sei entrata nel  
buio**» (*VL*, 91)

**14)** – Il mare compensa tutto. O no, non  
crede? / – Anche il mare è **breve sogno.**  
(*VL*, 103)

**15)** La **memoria** era un **naviglio** leggero.  
(*AM*, 59)  
Il **naviglio** della sua **memoria** pesava più  
da quel lato che dal lato dei vivi. (*AM*, 69)

**16)** Ma nella coda il tempo era già chiaro  
e lasciava posto a un azzurro ove  
passavano dei **diamanti.** (*AM*, 68)

**17)** Pensò al suo paese, agli ulivi dei suoi

• A. Machado, XXIX (da *Proverbios y cantares*): «Caminante, no hay camino, / **se hace camino al andar**». <sup>30</sup>

• E. Montale, *La Bufera* (da *La Bufera e altro*): «Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti – per **entrar nel buio**». <sup>31</sup>

• F. Petrarca, *Voi, che ascoltare in rime sparse il suono* (da *Rerum vulgarium fragmenta*): «E il pentirsi, e il conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è **breve sogno**». <sup>32</sup>

• G. Apollinaire, *La chanson du Mal-Aimé* (da *Alcool. Calligrammi*): «Mon beau **navire**, ô ma **mémoire**». <sup>33</sup>

• P. Valéry, *La Jeune Parque*: «Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure / Seule, avec **diamants extrêmes?**». <sup>34</sup>

• Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*:

---

<sup>30</sup> A. Machado, *Poesias completas*, Espasa-Calpe, Madrid 1969, p. 239.

<sup>31</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 197.

<sup>32</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Mondadori, Milano 2006, p. 5. Segnalata anche da G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, cit., p. 51.

<sup>33</sup> Cit. da C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952, p. 69.

<sup>34</sup> P. Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, vol. 1, Gallimard, Paris 1957-1960, p. 96.

costoni, che s'accordavano alla maestà del **cosmo**, quasi **sogni di pietra**. (AM, 74)

18) Rocce, cespugli e cielo si fondevano, come se avessero radunato le loro **mani erranti**. (AM, 109)

19) – Vuol che le dica quello che penso? In tutta sincerità? Ogni tanto qualcuno prende **la Francia** tra le braccia, la mostra al mondo **facendo credere che è viva, invece è morta**. (PN, 9)

20) Partirò da un suono di **campane**. Un suono così gioioso non l'ho mai più sentito. Gioioso non è la parola giusta. Sembrava che fosse il **cielo** a suonare.

«Accotée au **cosmos** comme une  **Pierre**... Elle sourit pourtant, d'un lent sourire retardataire [...]».<sup>35</sup>

• C. Baudelaire, *La Beauté* (da *Les fleurs du mal*): «Je suis belle, ô mortels! **comme un rêve de pierre**».<sup>36</sup>

• M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*: «Il fallait souder les unes aux autres toutes les vues partielles que le regard prenait, réunier ce qui se disperse par la versatilité des yeux, joindre les “**mains errantes de la nature**”».<sup>37</sup>

• A. Malraux, *Discours sur l'indépendance nationale*, pronunciato il 23 novembre 1975 alla Salle des Horticulteurs dell'Istituto Charles de Gaulle di Parigi: «**La France se croyait vivante alors qu'elle était morte**, criait le désastre: c'est à cette terrible conscience, qui unissait les Français pour la première fois depuis si longtemps, qu'il a parlé, répondu».<sup>38</sup>

• S. Mallarmé, *L'azur* (da *Poésies*): «Le **ciel** est mort. Vers toi, j'accours! donne, o matière, / l'**oubli** [...] l'**azur** triomphe, et je l'entends qui chante / dans les

---

<sup>35</sup> A. Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard, Paris 1948, p. 292.

<sup>36</sup> C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 48.

<sup>37</sup> M. Merleau-Ponty, *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, p. 1315.

<sup>38</sup> Per questa citazione si rimanda a *SP* (27, n. 2).

(PN, 16)

«Forse sono vita, – pensava Leonardo, –  
mentre il **blu**, che lievita laggiù in fondo,  
è **oblio** e riposo ... Lui se ne va già, e non  
c'è fra noi una gran differenza d'anni».

(PN, 159)

**21) L'ombra era rossa sotto le rose.** Un  
mandorlo splendeva ancora, di una luce  
punteggiata. [...] / – **Bisogna stare attenti  
alla dolcezza delle cose.** (PN, 54)

**22) Pensava al mare da cui venivano le  
cose e al mare verso cui andavano.** (PN,  
65)

**23) – Domani sentiremo la solita storia, di  
accoltellati le strade, – disse Leonardo. / –  
Coltelli come astri definitivi, – disse  
Alain.** (PN, 79)

**24) «Se avessi un posto così anch'io, mi  
stordirei delle cose eterne: amore, rocce,  
mare. E lascerei che il tempo **andasse**».**  
(PN, 172)

**cloches».**<sup>39</sup>

• P.-J. Toulet, *En Arles* (da *Chansons*):  
«Dans Arles, où sont les Aliscamps, /  
quand l'ombre est rouge sous les roses, /  
et au clair le temps, // **prends garde à la  
douceur des choses**».<sup>40</sup>

• A. Machado, XV (da *Proverbios y  
cantares*): «Saber, nada sabemos / **de  
arcano mar vinimos, a ignota mar  
iremos...**».<sup>41</sup>

• P. Éluard, *De couteaux si tranchants  
si forts...* (da *La rose publique*): «**Des  
couteaux comme des astres définitifs**».<sup>42</sup>

• R. Char, *Les dentelles de Montmirail*  
(da *Les Matinaux* suivi de *La Parole en  
archipel*): «L'imaginaire n'est pas pur. **Il  
ne fait qu'aller**».<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> S. Mallarmé, *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, nouvelle édition établie, préfacée et annotée par D. Lauwers, Librairie Générale Française, Paris 1998, p. 38.

<sup>40</sup> Cit. da G. Pompidou (a cura di), *Anthologie de la poésie française*, nouvelle édition suivie d'un post-scriptum, Librairie Générale Française, Paris 1968, p. 421.

<sup>41</sup> A. Machado, *Poesias completas*, Espasa-Calpe, Madrid 1969, p. 236.

<sup>42</sup> P. Éluard, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de L. Scheler, textes établis et annotés par M. Dumas et L. Scheler, vol. 1, Gallimard, Paris 1968, p. 420.

<sup>43</sup> R. Char, *Les Matinaux* suivi de *La parole en archipel*, Gallimard, Paris 1987, p. 202.

25) «Cercavo, – pensava, – di essere equo nella **severa legge** del mare. Ma a che cosa è servito?». (S, 30)

26) Non incontrò nessuno sulla strada che saliva al paese e che, dal paese muto, portava a casa. Lisa si spogliò davanti ai **vetri carichi di silenzio**: immersa in riflessi di madreperla. (S, 32)

• E. Montale, *Antico sono ubriacato dalla voce* (da *Ossi di seppia*): «Tu m’hai detto primo / che il piccino fermento / del mio cuore non era che un momento / del tuo, che mi era in fondo / la tua **legge rischiosa**: esser vasto e diverso e insieme fisso». <sup>44</sup>

• P. Éluard, *Ta chevelure d’oranges, dans le vide du monde* (da *Capitales de la douleur*): «Ta chevelure d’oranges, dans le vide du monde / Dans le vide **des vitres lourdes de silence** / Et d’ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets». <sup>45</sup>

Una ricerca approfondita sull’intertestualità dei romanzi potrebbe certamente implementare questo breve elenco. Le poche corrispondenze segnalate permettono comunque di fare alcune considerazioni. Innanzitutto, si delineano abbastanza precisamente le tradizioni letterarie a cui Biamonti soleva guardare: da un lato quella italiana, sia nelle sue più importanti espressioni antiche, come Dante (punto 9) e Petrarca (14), sia nella novecentesca “linea ligure”, con Novaro (2 e 3) e Montale (7, 8, 10, 11, 13 e 25) e nella poesia ermetica, con Campana (1); dall’altro lato si trova la moderna tradizione poetica francese, soprattutto simbolista e surrealista, con Baudelaire (6 e 17), Verlaine (5), Mallarmé (19), Apollinaire (15), Toulet (21), Éluard (23 e 26), Valéry (16), Perse (4), Char (24), e quella del romanzo esistenziale, con Malraux (17 e 19). Questi riferimenti non sorprendono lo studioso biamontiano, dal momento che alcuni dei nomi qui evocati ritornano con una certa insistenza anche nelle interviste e nei testi critici dello scrittore.

Ciò che importa è soprattutto evidenziare l’uso narrativo di tali riferimenti. Biamonti sottopone normalmente i testi originali a un processo di scomposizione in tasselli linguistico-formali, che, sedimentati nella memoria attraverso il “rimuginio” interiore,

---

<sup>44</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 54.

<sup>45</sup> Cit. da C. Bo (a cura di), *Nuova poesia francese*, cit., pp. 217-218.

sono poi ricomposti in strutture diverse, sulla base di associazioni emotive o di idee.<sup>46</sup> Come si vede al punto 1, il passo di Campana «Oro, farfalla dorata polverosa» agisce in più luoghi dei romanzi attraverso la riproposizione ravvicinata di almeno due dei suoi elementi base. In altri casi la ricomposizione mischia tessere provenienti da fonti diverse. Per esempio, al punto 16 nella frase di *AM* «[...] che s'accordavano alla maestà del cosmo, quasi sogni di pietra» (74) agisce contemporaneamente il ricordo dei *Noyers de l'Altenburg* di Malraux e quello di un verso di Baudelaire.

L'impressione finale è così quella di una scrittura a mosaico che si costruisce nell'assimilazione e nella riproposizione di tessere e moduli elaborati con attenzione; un'impressione che trova conferma anche su piani diversi da quello puramente intertestuale. Nel suo studio linguistico, Zublena ha, infatti, evidenziato la «monotonalità dello stile biamontiano: vale a dire la ripetizione instancabile di un novero piuttosto ristretto di fenomeni linguistici».<sup>47</sup>

Lo stesso Biamonti ebbe modo di soffermarsi sulla propria ricerca di uno stile e, in particolare, sul legame tra la “ruminazione” e la creazione di stilemi che potessero permettergli di scrivere:

Perché lo scrivere è frutto di una ruminazione, un rimuginio continuo. Tutto un mondo interiore che uno si crea, degli stilemi che si sedimentano nella memoria. Quando uno si mette a scrivere, se li trova già pronti. Io ci pensavo da tanto tempo, solo che rinviavo, non mi trovavo in condizioni di tranquillità. Dovevo darmi da fare per sopravvivere.<sup>48</sup>

In questa dichiarazione, resa nel 1991 a un intervistatore per spiegare il proprio esordio tardivo, si può vedere la volontà biamontiana di cancellare il ricordo dei propri scritti giovanili, dai racconti degli anni Cinquanta a *Colpo di grazia* e all'incompiuto romanzo “algerino”, per alimentare il mito di una scrittura sbocciata all'improvviso dopo una lunga preparazione mentale. Se è vero che lo stile di Biamonti presenta da *AA*

---

<sup>46</sup> Cfr. G. L. Picconi, “Una nube di tempo materico”. *Biamonti, Morlotti*, in *EM* (9): «Per chi ha conosciuto personalmente Biamonti, o lo ha sentito parlare, è difficile pensare a lui senza immaginarlo citare i *suoi* scrittori o filosofi; frasi umide di tempo vissuto e sentite come necessarie, che lui ripeteva ossessivamente, sempre a memoria, frutto di un processo di interiorizzazione profonda. La citazione è un frammento ancora incrostato di memoria, una “nube di tempo materico”».

<sup>47</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole...*, cit., p. 131.

<sup>48</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47).

a *PN* una forte omogeneità e una «decisa continuità in diacronia»,<sup>49</sup> è chiaro che tale stile è il risultato di una decennale esercitazione non solo mentale, ma anche pratica.

Vale la pena di fare due esempi (riferibili all'aspetto intertestuale sopra analizzato), prendendo in considerazione il romanzo "algerino" degli anni Sessanta. Si consideri, innanzitutto, questo primo passo:

«I soldi li ha quell'imbambolato, quel giovane grasso nel mezzo del gruppo». La ragazza parlava roco e sottovoce. Si aggiustò i capelli lunghi, castano-chiari. Aveva anche dei begli occhi. «Pagano per farci l'amore, poi, ogni tanto, lo battono e lo derubano». Chiamò il padrone, ordinò un "grog". «Devo bere, preferisco ubbriacarmi [sic] che far l'amore [p. 1] con loro, non sai, coricata, che ti può succedere. Sovente tirano fuori il coltello». «Anche da noi» disse Stefano «i meridionali...». Non continuò. Ricordava qualcosa che aveva letto su coltelli come astri definitivi per piangere e non più piangere per distruggere le fondamenta della vita e conoscere la fine dall'assurdo.<sup>50</sup>

Dal brano emerge bene che la scelta della paratassi, già chiara, non vira verso quella condensazione sospesa così caratteristica dei testi pubblicati, ma si traduce in un elenco in cui si alternano le battute di dialogo e le parti diegetiche. Al contempo, si può notare l'uso di registri linguistici diversi che stridono tra loro e non si compongono nell'omogeneità stilistica dei romanzi successivi. Nella prima battuta l'uso di *imbambolato*, unito alla dislocazione a sinistra con ripresa pronominale («I soldi li ha»), rimanda a un registro colloquiale che non riesce a conciliarsi con l'impennata poetica del secondo paragrafo.

Questa seconda parte riscrive, infatti, i versi di Éluard «Des couteaux comme des astres définitifs» / [...] Des couteaux pour pleurer et pour ne plus jamais pleurer / [...] Pour connaître la fin de l'absurde».<sup>51</sup> Il primo verso sarà ripreso molti anni più tardi, come si è visto (punto 22), in *PN*. Se da un lato è chiara già a questa altezza cronologica la volontà dello scrittore di dialogare a livello testuale con alcuni degli autori prediletti, dall'altro lato l'operazione di assimilazione appare ancora acerba. La lunghezza della citazione e la struttura introduttiva che marca immediatamente una distanza («Ricordava

---

<sup>49</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole...*, cit., p. 131.

<sup>50</sup> *Bia. racc.* (2014: 31).

<sup>51</sup> P. Éluard, *De couteaux si tranchants si forts...*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 420.

qualcosa che aveva letto») non permettono l'assorbimento dei versi; la citazione finisce per apparire come un preziosismo all'interno di uno stile ancora disomogeneo.

In un altro caso Biamonti prova a inserire direttamente il riferimento letterario nel testo, senza segnalarlo. In una battuta del personaggio chiamato R.H. si legge, infatti:

*Frammento romanzo algerino*

Bevettero un cognac. Una contratta serenità plasmava il volto di R.H.

«Un **fruscio d'erbe e d'insetti**, un **incendio di luna**, un corpo di donna è stato il nostro solo **contro-terrore**. Nessun sentimento civile».

[...] «Io ho superato i quarant'anni», continuò R.H. «J. ne ha appena trenta e manca assolutamente di **anti-terrore**».<sup>52</sup>

René Char, *Feuillets d'Hypnos*

La **contre-terreur** c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble, c'est le fugace **bruissement des feuilles** comme un essaim de fusées engourdies, c'est cette pesanteur bien répartie, c'est cette circulation ouatée d'animaux et **d'insectes** tirant mille traits sur l'écorce tendre de la nuit, c'est cette graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé, c'est cet **incendie de la lune** qui ne sera jamais un incendie, [...]»<sup>53</sup>

La battuta è costruita, come si può vedere nelle colonna di destra, dal frammento 141 dei *Feuillets d'Hypnos* di René Char.<sup>54</sup> In questo caso il testo biamontiano presenta un processo più maturo di scomposizione e ricomposizione, dal momento che assembla le tessere di Char in maniera originale. Tuttavia, come nel caso precedente, la citazione resta isolata, perché il movimento lirico e il corto-circuito poetico che produce avvengono all'interno di un tessuto testuale ancora troppo narrativo-discorsivo.

Anche per questa citazione è possibile ritrovare una continuità con i successivi testi biamontiani, a dimostrazione di un filo rosso straordinario che lega a livello linguistico-formale le varie opere. Il termine *anti-terrore*, derivato evidentemente dal *contro-*

---

<sup>52</sup> *Bia. racc.* (2014: 32).

<sup>53</sup> R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, dossier et notes réalisés par M.-F. Delecroix, lecture d'image par A. Jaubert, Gallimard, Paris 2007, p. 45.

<sup>54</sup> Per il rapporto Biamonti-Char si veda J. Risset, "Vivre avec l'inconnu devant soi", in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti alla biblioteca del Senato*, Atti della presentazione del volume *Scritti e parlati* (26 maggio 2008), introduzione ai lavori di S. Costa, in «Filologia antica e moderna», XX, 37 (2010), pp. 171-172.

*terrore* di Char, ritorna in un passo di uno dei testi preparatori di *RG*, in cui Biamonti recupera anche una parte dell'incipit del romanzo "algerino": «"Capisco, lei non sa cosa rispondere, è perplesso... I sentimenti, il cuore sono a sinistra, ma il fascismo, mi creda, è più carnale. È il riposo, il nulla".<sup>55</sup> / "Saranno pur carnali l'incubo e la morte; ciò non toglie che l'anti-terrore di laggiù siano altri sogni» (*RG*, 258).

Lo stile biamontiano fu, dunque, una conquista faticosa, il punto di arrivo di un lungo apprendistato scrittoria che permise all'autore di affinare una serie di "strumenti critici" e "stilistici":

Uno elimina ciò che non rientra nel proprio stile: certe cose di cui non possiedo gli strumenti critici per affrontarle non le dico, faccio finta di ignorarle: so che ci sono, ma non riesco a dirle con uno stile e non le dico. Lo stile è l'unica garanzia di sopravvivenza, per qualche decennio al massimo. E se una cosa non rientra nel mio stile, se non ho gli strumenti stilistici per affrontarla, non la dico. Lo stile è un modo per sceverare le cose. Uno passa metà della sua vita per farsi gli stilemi e poi dire le cose.<sup>56</sup>

Il tentativo dell'autore di separare la fase di elaborazione dello stile e la scrittura vera e propria lascia trasparire, come si è detto, la riscrittura un po' favolosa del proprio passato; tuttavia, al di là di questo, tale tentativo ha anche un'implicazione teorica. Vengono in mente, infatti, le riflessioni di Roland Barthes sulla scrittura come funzione risultante dalla "lingua", che rappresenta una dimensione storica e orizzontale del linguaggio, e dallo "stile", quale dimensione verticale dell'esperienza individuale:

Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots e des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours

---

<sup>55</sup> Cfr. *Bia. racc.* (2014: 31): «Al "Prado", in fondo a via Massena, l'uomo che era accanto a Stefano continuava a parlare. Aveva una fine camicia scolorita, il volto emaciato. / "La Francia va verso il fascismo. È il riposo, il nulla. Io stesso, ebreo, in Palestina sarei di estrema destra". L'uomo posò sul banco il bicchiere di wischy [sic]. "Mi creda, il cuore è a sinistra ma il fascismo è per me... carnale"».

<sup>56</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 233).



quelque chose de brut: il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée.<sup>57</sup>

Le parole di Barthes possono aiutare a capire meglio l'importanza attribuita da Biamonti allo stile. L'autore di *San Biagio della Cima* disse, infatti, che «lo scrivere sta tutto nello stile e nell'umanità, arrivare a essere umani, avendo uno stile. Il resto non conta molto».<sup>58</sup> È un'affermazione in cui si ritrova quell'aspirazione a essere e a rimanere umani centrale nella ricerca intorno all'"uomo fondamentale";<sup>59</sup> un'aspirazione che lo scrittore deve saper combinare con lo stile, ossia con una elaborazione dei mezzi espressivi, nata dal "rimuginio",<sup>60</sup> e con una realizzazione formale capace di rappresentare la dimensione personale e verticale del pensiero.

---

<sup>57</sup> R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 2014, p. 16. Nella biblioteca di Biamonti non è presente questo testo di Barthes. Sono però presenti molte altre opere dello stesso autore.

<sup>58</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 137): «Ne ho parlato un giorno con il critico Lorenzo Mondo e siamo arrivati alla conclusione che lo scrivere sta tutto nello stile e nell'umanità, arrivare a essere umani, avendo uno stile. Il resto non conta molto. Invece c'è stato un momento in cui gli artisti volevano essere disumani a tutti i costi, quelle poetiche lì sono cadute tutte, capito il giochetto non c'è più nulla che dia emozione. Non credo più nelle avanguardie, rinnovare la scrittura d'accordo, ma il resto sono tutte sciocchezze». Cfr. anche *Bia. int.* Schweizer (1994): «Senza l'umanità lo stile è vuoto, senza lo stile l'umano si perde»; e *Bia. int.* Improta (1996): «[...] è difficile dare una risposta; è un'esigenza che uno ha di verificare se stesso, di pianificare i suoi rapporti con il mondo, di vedere se la sua visione del mondo tiene sulla pagina, ma, a ben guardare, lo scrivere è solo il raggiungimento di uno stile».

<sup>59</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 3.3..

<sup>60</sup> Cfr. *Bia. int.* Elkann (1999): «Guardi, penso molto passeggiando. Lo stile nasce dal rimuginio e cerco di usare le parole più dolci in minor rumore possibile per non stancare. Non pestare l'immagine. Sempre modulare, non modellare come diceva bene Cézanne».



## 1.2. ORDINE E DURATA

La ricerca stilistica di Biamonti, realizzata attraverso il processo di riscrittura mentale e teorica, è innanzitutto una ricerca ritmica. Su questo aspetto lo scrittore ebbe modo di riflettere attentamente, pur non elaborando mai una speculazione organica.

Il ritmo costituisce senza dubbio una nozione polisemica ed estremamente complessa, che, anche all'interno di uno stesso campo di indagine, come quello linguistico-letterario, si può articolare in molteplici direzioni e non è, dunque, definibile in modo univoco: «J'ai lu ou j'ai forgé – scriveva Valéry – vingt “définitions” du *Rythme* dont j'adopte aucune».<sup>61</sup> Tale complessità affonda le sue radici nella storia stessa della parola.

A questo proposito è inevitabile il riferimento al celebre articolo del 1951 di Émile Benveniste *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, che, partendo dall'etimologia greca, mostra come il termine abbia subito nel corso della storia una vera e propria metamorfosi semantica. Dall'indicare, infatti, «la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique»<sup>62</sup> il termine passò a significare, con Platone, una «configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments»;<sup>63</sup> e da qui, con Aristotele, la «configuration des mouvements ordonnés dans la durée».<sup>64</sup>

La ricostruzione storica di Benveniste ha fornito il punto di appoggio alla lunga riflessione di Henri Meschonnic (1932-2009), poeta, traduttore e critico francese. Benché sia difficile dimostrarne la conoscenza da parte di Biamonti, la speculazione critica di questo scrittore merita di essere qui brevemente ricordata. Meschonnic propone una antropologia storica del linguaggio basata sul ritmo, che non si fonda sul concetto di regolarità ma sulla semantica:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale

---

<sup>61</sup> P. Valéry, *Questions de poésie*, in Id., *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier Gallimard, Paris 1957-1960, vol. 1, p. 1289.

<sup>62</sup> É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique* [1951], in Id., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris 1966, p. 333.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntactiques. Elles constituent ensemble une paradigmatic et une syntagmatic qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du «sens» au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatic, dégage des séries.<sup>65</sup>

Come ha spiegato Giuseppe D'Acunto, per Meschonnic, «non si dà mai un dualismo, nel segno, fra significato e significante, nonché, in un testo, fra contenuto e forma, ma c'è, invece, una “significanza” che, in quanto si articola come un significante generalizzato, multiplo e seriale, produce un senso extralessicale che permea di sé tutto il discorso e che si struttura, appunto, come continuità del ritmo».<sup>66</sup> L'idea di una semantica ritmica e prosodica, che ha condotto Meschonnic a proporre un superamento della distinzione classica fra poesia e prosa, in nome di un ritmo che «è l'organizzazione di una forma di vita, di una forza della vita, in forma di linguaggio»,<sup>67</sup> appare stimolante se applicata al caso dei romanzi biamontiani, in cui la forma è sempre fortemente sollecitata in una prospettiva semantica.

Come ha scritto opportunamente Gian Luca Picconi, Biamonti «non ha mai mancato di porre l'accento sull'elemento ritmico della sua scrittura», tanto che sarebbe «possibile fornire una piccola antologia di *positions* biamontiane, dislocate con coerenza lungo una diacronia ampia, seguendo un rituale persino un poco ripetitivo».<sup>68</sup> La seguente *position* può costituire il nostro punto di partenza:

Il ritmo deve essere la base portante per ogni artista. Ogni scrittore ha un suo ritmo personale, è un po' come una musica interiore. La lingua italiana spinta verso la sua massima espressione porta all'endecasillabo, poi però ognuno ha la propria visione del mondo che si enuclea in certi ritmi musicali di base, basilari, che sono quelli e non possono

---

<sup>65</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1990, pp. 216-217.

<sup>66</sup> G. D'Acunto, *Il movimento della parola nel linguaggio di Meschonnic e la poetica del ritmo*, in «Testo & Senso», 13 (2012), p. 4.

<sup>67</sup> Cit. da *ivi*, p. 10.

<sup>68</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 39.

esser altri. Io, ad esempio, stimo molto Fenoglio, D'Arzo e Caproni, sono scrittori che hanno un loro ritmo personalissimo e tutti e tre tendono alla perfezione della lingua come espressione musicale. Si direbbe che riescano a fare a meno di tutto ciò che non rientra nel loro ritmo.<sup>69</sup>

Già questa prima citazione evidenzia che Biamonti usa la parola ritmo per indicare una pluralità di aspetti. Il riferimento all'endecasillabo, a cui dovrebbe tendere secondo lui la lingua italiana, rinvia alla prosodia tradizionale del testo (innanzitutto poetico), a un ritmo costruito sul *metro*, sulla ripetizione di misure sillabiche e accentuative definite. Al contempo, la «perfezione della lingua come espressione musicale» sembra alludere al *coté* retorico, cioè alle diverse figure di suono e di disposizione, che contribuiscono a definire la musicalità e la progressione testuali. Il ritmo diventa così, metaforicamente, anche il “ritmo narrativo”, la cifra individuale che contraddistingue tanto la breve porzione di testo quanto quella più ampia, nella sua strutturazione e nel suo andamento. Proprio il riferimento alla «musica interiore» mette, infine, in diretta relazione il ritmo, caricandolo di senso, con l'esperienza esistenziale dello scrittore.

Tutti questi aspetti, che si legano nel giro di poche frasi nella dichiarazione di Biamonti, necessitano di essere analizzati in modo quanto più possibile distinto. Per studiare la struttura ritmica dei romanzi, sarà opportuno considerare in primo luogo una prospettiva macro-testuale. La struttura del romanzo, che attraverso l'organizzazione di vari “movimenti” determina l'andamento e il “ritmo narrativo”, è, come l'autore disse molte volte, un vero e proprio «spartito musicale»:<sup>70</sup>

Intanto per scrivere occorre senza dubbio un ritmo o una melodia. Se la scrittura non rientra nel ritmo o esorbita da esso, non vale nulla. E poi la struttura dei libri è analogo alla struttura musicale: un romanzo può essere come una sinfonia, oppure una sonata; occorrono i procedimenti temporali dati dagli andanti, gli adagi o i larghi. Senza un senso musicale non si è scrittori.

---

<sup>69</sup> *Bia. int.* Re (1998: 24-25).

<sup>70</sup> *Bia. int.* Cassini (1994): «La musica può essere anche spigolosa. Tra una sillaba dolce e una aspra, a seconda della situazione o del personaggio, spesso mi trovo a scegliere una sillaba aspra. E cerco sempre di configurare la struttura narrativa come uno spartito musicale. È la musicalità a dare il piacere di scrivere e di leggere».

[...] Nell'*Art du roman*, Kundera racconta che quando nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* il protagonista muore, aveva composto una pagina analoga a una marcia funebre e non sapeva più come procedere; allora era andato a riascoltare la sonata di Chopin a cui si era un po' ispirato per costruire il romanzo, accorgendosi che dopo la marcia funebre, Chopin aveva previsto un brano algido, di frammenti cosmici freddissimi, perché dopo la morte non c'è più niente; Kundera quindi scrive delle pagine che sembrano sconclusionate, frammentarie e gelide. Nei trapassi da una condizione estetico-morale a un'altra, bisogna sempre tenere conto delle escogitazioni dei compositori.

La musica serve molto, o perlomeno modellarsi su alcune sue strutture: sapere dove si vuole andare a finire, come riprendere dopo un adagio, cosa ci può stare dopo un andante. Nella prosa è lo stesso: ci sono andanti e adagi. Io ne parlo un po' da incompetente, ma per scrivere ho bisogno di ascoltare musica perché mi sbarazza della gravità delle cose pratiche, facendo librare lo spirito e muovere l'anima.<sup>71</sup>

Fondamentale è in questo passo il riferimento all'*Art du roman* di Kundera, che torna nello stesso contesto anche in altre dichiarazioni dello scrittore.<sup>72</sup> In particolare, Biamonti cita qui liberamente un passo della quarta parte del libro, intitolata l'*Entretien sur l'art de la composition*. Kundera spiega, infatti, in questo colloquio: «Permettez-moi de comparer encore une fois le roman à la musique. Une partie, c'est le mouvement. Les chapitres sont des mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie dans mes romans pourrait porter une indication musicale: *moderato, presto, adagio, etc.*»<sup>73</sup> Subito dopo, lo scrittore ceco propone un esempio dal suo libro *La vie est ailleurs*, evidenziando per ogni parte il rapporto tra pagine e capitoli, e assegnando loro un "tempo". Le differenti lunghezze dei capitoli influiscono senza dubbio sul loro ritmo; tuttavia, Kundera aggiunge che occorre considerare almeno un altro parametro: «le

---

<sup>71</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 9).

<sup>72</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 134): «Lo dice anche Kundera nell'*Art du roman*: lui lavora su modelli di sonate o sinfonie musicali, di adagio o allegri. E uno scrittore per me deve sentire la prosa come musica. Il giornalista no, perché deve indicare le cose. La scrittura deve indicare le cose ma anche se stessa, è intransitiva e quindi deve diventare musica».

<sup>73</sup> M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris 2008, p. 108. Il riferimento a Chopin, completamente reinterpretato da Biamonti, è a p. 110.

tempo est déterminé – spiega – encore par autre chose: le rapport entre la longueur d'une partie et la durée "réelle" de l'événement raconté». <sup>74</sup>

Il riferimento alla "durata" lascia intravedere in modo esplicito la riflessione narratologica di Gérard Genette sui rapporti tra tempo del racconto e tempo della storia del celeberrimo *Discours du récit* del 1972 (poi aggiornato nel 1983 con il *Nouveau discours du récit*). <sup>75</sup> Dal saggio strutturalista, Kundera trae del resto lo stesso parallelo, già visto, con i diversi tempi della musica:

[...] il se trouve que la tradition narrative, et en particulier la tradition romanesque, a réduit cette liberté, ou du moins l'a ordonnée en opérant un choix entre tous les possibles, celui de quatre rapports fondamentaux qui sont devenus, au cours d'une évolution dont l'étude reviendra un jour à l'histoire (encore à naître) de la littérature, les formes canoniques du tempo romanesque: un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possibles quelques mouvements canoniques, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., dont les rapports de succession et d'alternance ont commandé pendant quelque deux siècles des structures comme celles de la sonate, de la symphonie ou du concerto. <sup>76</sup>

Tenendo presente le riflessioni di Kundera e soprattutto la speculazione di Genette, si può per prima cosa notare che i romanzi biamontiani presentano, a livello macro-testuale, un chiaro ordine cronologico: è possibile, ossia, rilevare che l'ordine pseudo-temporale della disposizione degli avvenimenti nel racconto rispecchia l'ordine temporale della loro successione nella diegesi. Ciò non significa che nei testi biamontiani manchino le cosiddette anacronie narrative: le analessi sono, per esempio, frequentissime, ma si collocano a livello micro-testuale. Attraverso il ricordo, i personaggi biamontiani evocano di continuo fatti, sensazioni, immagini del passato; tuttavia, tali brevi rievocazioni si creano e si risolvono nel tempo presente, dando vita a oscillazioni temporali che non riescono a intaccare l'ordine complessivo del racconto.

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>75</sup> Cfr. G. Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, in Id., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 123: «On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre): la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages».

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 129.

Mancano, infatti, paragrafi e tanto più capitoli dedicati espressamente alla rievocazione del passato, capaci di introdurre vere anacronie macro-testuali.

Qual è allora la durata delle vicende raccontate, determinata da tale ordine cronologico?

Sebbene con una certa approssimazione – vista la mancanza di riferimenti puntuali e costanti –, è possibile misurare come segue la durata complessiva dei romanzi:

	<i>AA</i>	<i>VL</i>	<i>AM</i>	<i>PN</i>
<b>inizio</b>	nov./dic.	nov./dic.	inizio autunno (?)	nov.
<b>fine</b>	feb./mar.	mar.	fine autunno	apr./mag.(?)
<b>durata</b>	105	495	105	135
<b>pp.</b>	120	92	106	189
<b>med.</b>	<b>0,87</b>	<b>5,38</b>	<b>0,99</b>	<b>0,71</b>

La tabella riporta per ogni romanzo il periodo di inizio e quello di chiusura, la durata complessiva espressa in giorni [è, per i problemi già evidenziati, un dato fortemente approssimativo], il numero delle pagine. Come si può notare, *AA*, *AM* e *PN* hanno una durata compresa tra i tre e i cinque mesi; *VL* è invece “anomalo”, dal momento che la storia raccontata si articola su un periodo più lungo, di quasi un anno e mezzo.

L’ultima riga della tabella propone, infine, una prima e sommaria indicazione sulla velocità dei romanzi. I valori esprimono il rapporto tra i giorni e le pagine, significando a quante pagine corrisponda, in teoria, un giorno nei romanzi. Al di là dei limiti evidenti di questa schematizzazione, i dati risultano comunque di un certo interesse: il romanzo più “lento” è *PN* (0,71), seguito da *AA* (0,87), da *AM* (0,99) e, infine, da *VL* (5,38), che presenta uno scarto notevolissimo rispetto agli altri testi.

Occorre a questo punto osservare più da vicino la strutturazione interna delle singole opere. Dei quattro romanzi l’unico a essere diviso in parti (due) è *PN*: si tratta di una bipartizione temporale, dato che la parte I (capitoli 1-10 per un totale di 54 pagine) copre un periodo che va all’incirca da novembre a fine gennaio, mentre la parte II (capitoli 11-28 per un totale di 135 pagine) è ambientato, dopo un salto temporale, nel periodo primaverile.



Gli altri romanzi non presentano una esplicita divisione in parti, ma sono in realtà anch'essi fortemente strutturati, in modo bipartito e, oltretutto, simmetrico. In *AA* i due episodi centrali di tutta la vicenda sono la morte di Jean-Pierre, che dà avvio al racconto nel capitolo 1 e poi, nel capitolo 11, la processione di San Sebastiano del 20 gennaio, carica di significato per lo sgretolarsi del dito della statua dell'angelo nel «comando della resurrezione» (*AA*, 32).<sup>77</sup> I due episodi dividono perfettamente il romanzo in due parti, dato che i capitoli 1-10 corrispondono a 61 pagine, mentre i capitoli 11-18 a 59 pagine.

Ancora più interessante è il caso di *VL*. Il lungo periodo di un anno e mezzo è, infatti, bipartito in due blocchi di quattro-cinque mesi ciascuno (capitoli 1-9 e 11-19), separati dal capitolo 10, in cui si racconta una giornata di luglio:

<i>VL</i>		
capitoli	periodo	pagine
da 1 a 9	novembre (?) - aprile	44
10	un giorno di luglio	5
da 11 a 19	novembre-marzo	43

*VL* è l'unico romanzo in cui Biamonti, seppure in modo rapidissimo, narra l'estate,<sup>78</sup> stagione che non amava: «Gli amici che vengono dal Nord in estate fuggono. Trovano insopportabili la volgarità e il rumore. Amano le grandi luci dell'inverno, quando l'aria è più pura, il cielo è più azzurro, il mare è più vellutato, mentre in estate tutto è una specie di foschia, di vapore, di calore che avvolge il territorio e sottrae il nitore alle cose».<sup>79</sup> Non sarà casuale il fatto che l'episodio estivo di *VL* si svolga lontano dalla Liguria, nei campi provenzali di lavanda.

Infine, anche *AM* risulta chiaramente bipartito. Le prime 56 pagine del libro (capitoli 1-9) raccontano la preparazione del viaggio di Edoardo, mentre le successive 50 pagine il viaggio stesso e l'esperienza della guerra in Bosnia. Qui la rottura non è tanto temporale, ma spaziale, poiché segna un allontanamento significativo dall'entroterra ligure.

<sup>77</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 1.3., p. 313.

<sup>78</sup> *PN* si spinge alle soglie dell'estate, ma pare arrestarsi prima.

<sup>79</sup> *Bia. int.* Viale (1996).

I casi di *VL* e di *PN* evidenziano in maniera macroscopica un procedimento narrativo centrale in Biamonti e su cui occorrerà ora soffermarsi: l'ellissi temporale. In *VL* il capitolo 9 termina su un giorno imprecisato di aprile. Il capitolo 10 riprende il racconto in un giorno imprecisato di luglio. Dopo una battuta di dialogo, la scena è contestualizzata in due frasi: «Vari era venuto a cercarla nei campi di lavanda e di vento, nelle località di cui lei spesso gli aveva parlato. Era luglio, ed era cominciata la raccolta» (*VL*, 53). Nulla viene detto sui due mesi precedenti. Lo stesso avviene all'inizio del capitolo 11, che è incentrato sulla figura di Sabèl e si svolge in autunno: «— Stasera non c'è una stella e il mare non si vede. / — L'inverno sarà lungo su quest'isola» (*VL*, 59).

Anche in *PN* tra la prima parte e la seconda c'è uno scarto temporale di almeno due mesi che è passato sotto silenzio. Così inizia, difatti, il capitolo 11 dell'ultimo romanzo: «Era solo e guardava il mare: scagliava luci su quella costa ed era percorso da ventagli. Tirava il vento delle dame, vento di primavera» (*PN*, 63).

L'ellissi temporale è considerata da Genette uno dei quattro movimenti romanzeschi, insieme al sommario, alla pausa e alla scena, attraverso cui è possibile definire i rapporti tra tempo del racconto e tempo della storia. In particolare, l'ellissi è così rappresentata dal critico:  $TR = 0$ ,  $TS = n$ .  $TR = <\infty$   $TS$ . Nell'ellissi il tempo del racconto è, dunque, infinitamente più piccolo rispetto al tempo della storia.

Le ampie ellissi temporali evidenziate per *VL* e per *PN* non sono che gli esempi più lampanti di un procedimento narrativo che, nel suo uso reiterato, diventa caratterizzante della scrittura di Biamonti, perché struttura l'andamento interno degli stessi capitoli. È attraverso l'ellissi, implicita o esplicita, determinata o indeterminata,<sup>80</sup> che prende forma l'unità testuale di base della prosa biamontiana: il paragrafo.<sup>81</sup> Biamonti dà corpo tipografico all'ellissi attraverso l'uso del rigo bianco, isolando così le varie porzioni di

---

<sup>80</sup> Cfr. G. Genette, *Discours du récit...*, cit., pp. 103-106.

<sup>81</sup> Cfr. quanto scriveva, nel 2005, V. Coletti, *Introduzione*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 11: «In questa chiave, un punto nodale è forse quello dell'articolazione dei libri in paragrafi e in capitoli. L'esame di queste pause e interruzioni potrebbe essere la strada per entrare nella zona più tipica dell'opera di Francesco, nella sua sospensione tra modalità del romanzo e ragioni della poesia». Altri critici non hanno parlato di paragrafo ma di "frammento": cfr. G. Turra, *L'"approssimarsi" di Francesco Biamonti*, in «Critica letteraria», XXVII (1999), 102, p. 133: «La misura del frammento è assunta come nucleo di racconto, fissata transitoriamente e solo come anticipo e prefigurazione di un recupero successivo, continuamente rinviato».

testo attraverso cui procede il racconto. L'uso del bianco tipografico è analizzato da Picconi come "effetto di poesia": «la disposizione tipografica, parzialmente atipica, con un uso anche espressivo dei bianchi e delle interruzioni, [...] guida il lettore a una pre-comprensione formale del romanzo in chiave di sequenza di poemi in prosa». <sup>82</sup> Ciò può essere senza dubbio vero, ma il bianco va innanzitutto interpretato a livello spazio-temporale e di strutturazione dei paragrafi.

Il termine paragrafo non va inteso come sinonimo di capoverso, ma, come «ciascuna delle varie parti, generalmente brevi e dotate di una certa unità di pensiero e di composizione, in cui viene suddiviso un capitolo di un'opera». <sup>83</sup>

Lo spazio bianco assume così nei testi biamontiani un'importanza fondamentale, diventando la marca tipografica attraverso cui l'autore esplicita le ellissi. Si tratta, come si è già anticipato, di ellissi di ampiezza diversa (dall'ordine dei minuti a quello dei mesi), che restano spesso indeterminate. Questa funzione è stata evidenziata anche da Elisa Tonani, che ha dedicato un intero saggio all'uso del bianco tipografico nei romanzi di Biamonti. In particolare, dopo aver spiegato che il bianco va considerato «a pieno titolo un aspetto della punteggiatura», <sup>84</sup> il critico distingue due modalità di sfruttamento: 1) scansione, all'interno del discorso diretto, dei turni dialogici dei personaggi e scansione ritmico-prosodica dei passi diegetici in «una secca successione di azioni o di lapidarie riflessioni o di immagini paesistiche»; <sup>85</sup> 2) scansione dei capitoli in paragrafi per mezzo di uno spazio bianco interlineare. Con riferimento a questo secondo aspetto, Tonani studia quindi, attraverso un ricco campionario, i valori che di volta in volta il rigo bianco sembra poter assumere, sottolineando subito la coincidenza con «lievi spostamenti spazio-temporali (dal più al meno percettibile: il cambiamento del giorno, di momento della giornata, di luogo, di prospettiva visuale)». <sup>86</sup> Il bianco può poi rispondere a esigenze di enfaticizzazione patica e lirica o esclusivamente narrative, nel passaggio dalla mimesi alla diegesi. Al contempo, può produrre un effetto di ritardo

---

<sup>82</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, cit., p. 52.

<sup>83</sup> *Treccani* (s.v. *paragrafo*).

<sup>84</sup> E. Tonani, *Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpuntive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, p. 423.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 426.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 427.

nella possibilità da parte del lettore di dipanare i fili dell'intreccio o, al contrario, insinuare una frattura apparentemente inspiegabile tra blocchi continui.

Fatte queste considerazioni, diventa ora essenziale analizzare più nello specifico la suddivisione in paragrafi dei vari romanzi. Si vedano perciò le seguenti tabelle riassuntive:

<i>AA</i>				<i>VL</i>				<i>AM</i>				<i>PN</i>			
c.	pp.	par.	m.p.	c.	pp.	par.	m.p.	c.	pp.	par.	m.p.	c.	pp.	par.	m.p.
1	14	15	0,93	1	7	5	1,40	1	4	6	0,67	1			
2	2	3	0,67	2	7	5	1,40	2	3	2	1,50		1	2	0,50
3	10	6	1,67	3	2	3	0,67	3	4	2	2,00	1	6	2	3,00
4	2	1	2,00	4	5	4	1,25	4	5	4	1,25	2	11	9	1,22
5	16	12	1,33	5	7	5	1,40	5	4	4	1,00	3	7	3	2,33
6	2	1	2,00	6	5	6	0,83	6	10	8	1,25	4	3	1	3,00
7	6	6	1,00	7	5	6	0,83	7	8	8	1,00	5	4	3	1,33
8	2	1	2,00	8	4	3	1,33	8	5	6	0,83	6	3	1	3,00
9	5	2	2,50	9	2	1	2,00	9	13	13	1,00	7	4	3	1,33
10	2	1	2,00	10	5	6	0,83	10	22	18	1,22	8	3	2	1,50
11	13	8	1,63	11	3	2	1,50	11	8	8	1,00	9	7	9	0,78
12	9	8	1,13	12	3	4	0,75	12	2	1	2,00	10	5	4	1,25
13	5	3	1,67	13	5	5	1,00	13	17	9	1,89		54	39	1,38
14	16	11	1,45	14	9	10	0,90	14	1	1	1,00	II			
15	3	2	1,50	15	8	4	2,00	T.	106	90	1,18	11	7	5	1,40
16	8	4	2,00	16	5	3	1,67					12	13	11	1,18
17	4	5	0,80	17	4	3	1,33					13	10	8	1,25
18	1	1	1,00	18	3	4	0,75					14	5	4	1,25
T.	120	90	1,33	19	3	3	1,00					15	3	2	1,50
				T.	92	82	1,12					16	5	3	1,67
												17	14	11	1,27
												18	3	3	1,00
												19	17	11	1,55
												20	10	5	2,00
												21	8	5	1,60

<b>22</b>	12	7	1,71
<b>23</b>	4	3	1,33
<b>24</b>	5	2	2,50
<b>25</b>	5	1	5,00
<b>26</b>	4	3	1,33
<b>27</b>	6	4	1,50
<b>28</b>	4	2	2,00
	<b>135</b>	<b>90</b>	<b>1,50</b>
<b>T.</b>	<b>189</b>	<b>127</b>	<b>1,47</b>

Per ogni romanzo compaiono il numero del capitolo, il numero di pagine del capitolo, il numero dei paragrafi del capitolo e la media dei paragrafi per pagina del capitolo. In fondo a quest'ultima colonna si trova, evidenziata, la media di paragrafi per pagina, considerando tutte le pagine dei romanzi e tutti i paragrafi. Per *PN* si danno anche i "parziali" delle due parti in cui si divide il libro.

La tabella mostra, innanzitutto, che il paragrafo è davvero la struttura di base su cui si costruisce il testo biamontiano. Una struttura estremamente coerente di romanzo in romanzo, dato che la lunghezza media oscilla tra l'1,12 pagine di *VL*, il romanzo più aereo e sfuggente dei quattro, in cui non sorprende trovare un massimo di concentrazione, e l'1,47 pagine di *PN*, il romanzo più articolato e organico. Oltretutto, si noterà che questi dati sono coerenti con le velocità complessive dei romanzi già riscontrate: *VL* è il romanzo più veloce, *PN* il più lento.

Nei singoli capitoli paragrafi di lunghezze diverse si organizzano in modo del tutto libero, senza seguire schemi precisi. In *AA* si trovano numerosi capitoli lunghi, superiori alle dieci pagine, come il primo, il terzo, il quinto, l'undicesimo e il quattordicesimo, che si alternano ad altri brevi o brevissimi. Anche la lunghezza media dei paragrafi varia in modo sostanziale nei singoli capitoli: a diversi valori inferiori a 1 si oppongono casi in cui il rapporto è di due paragrafi per pagina, se non superiore, come avviene nel capitolo nono.

*VL* presenta una situazione più compatta, sia per quanto riguarda le lunghezze dei capitoli, che non superano mai le nove pagine, sia per quanto riguarda la lunghezza media dei paragrafi per capitolo, che solo in due casi ha un valore 2.



<i>AM</i>	
1	-- _____
2	_____
3	_____
4	-- _____
5	_____

<i>PN</i>	
1	-- _____
2	_____
3	_____
4	_____
5	_____

Per analizzare in modo più approfondito le caratteristiche del paragrafo biamontiano, serve considerare, oltre all'ellissi, anche gli altri tre movimenti narrativi ripresi e descritti da Genette: la pausa descrittiva, la scena e il sommario. La prima è l'opposto dell'ellissi: il tempo del racconto diventa infinitamente più grande di quello della storia ( $TR \infty > TS$ ). La scena realizza invece, almeno teoricamente e grazie anche all'uso del dialogo, l'equivalenza tra i due tempi ( $TR = TS$ ). Il sommario, infine, esprime un movimento narrativo per cui il tempo della storia subisce una condensazione ( $TR < TS$ ).

Si tratta di movimenti che solo teoricamente possono essere tenuti separati uno dall'altro, ma che nella realtà testuale si sviluppano su un piano del continuo, intrecciandosi tra loro. Non sorprende constatare che il paragrafo biamontiano faccia ricorso a tutti e tre i movimenti (pausa descrittiva, sommario, scena), a cui si possono aggiungere anche brevi ellissi temporali. Ciò che importa è capire il modo in cui questi movimenti si presentano e se esiste una tendenza dominante.

Benché sicuramente sfruttato, il sommario non sembra avere nella scrittura di Biamonti una sua completa autonomia, dal momento che serve di norma a introdurre una scena o a collegare più scene tra loro. Visto che i paragrafi coprono in genere un arco di tempo abbastanza breve, anche la riduzione a cui il sommario sottopone il tempo della storia è nell'ordine dei minuti o delle ore. Normalmente, Biamonti usa il sommario

per dare conto dei movimenti dei propri personaggi nell'entroterra e per seguirli nei loro spostamenti. Per esempio, alla fine del primo paragrafo di *AA* si trova il seguente sommario che porta alla scena finale:

Salirono per i vicoli tra case che si spalleggiavano, poi presero un carruggio lungo, aperto sull'azzurro. Si immisero sullo stradone di Crairora.

La tunica ingombrava il prete, che arrancava male in salita e ogni tanto si fermava per tersersi la fronte dal sudore. Sembrava molto impressionato. Doveva essere un buon prete, non uno di quei tipi sbrigativi e vaghi davanti alla morte.

E andava piano. Un'ora per arrivare al passo dell'Annunciata.

Lassù il vento scuote ulivi e pini.

Il prete riposò; Gregorio appese la sporta del pane alla finestra della chiesetta, all'inferriata nascosta da un cespo di rosa canina.

– Ora non saliamo più, prendiamo un sentiero che aggira il picco.

– Andiamo piano, – disse il prete, – tanto non c'è rimedio.

– Per un triste spettacolo non c'è da aver fretta. (*AA*, 6)

La salita all'Annunciata, che dura un'ora, è riassunta in poche frasi; solo nella parte finale il tempo del racconto si dilata nuovamente e il sommario lascia il posto alla scena con le sue battute di dialogo.

Anche nei paragrafi in cui a prima vista non pare esserci che il sommario, la narrazione tende in genere a ripristinare almeno in un punto l'immediatezza temporale. Si consideri il paragrafo 2 del dodicesimo capitolo di *AA*:

Cenarono in cucina – aveva portato lei qualcosa – poi Gregorio passò nella stanza e vi accese il vecchio caminetto.

Ester lo raggiunse poco dopo e si scaldò a quel fuoco, i gomiti poggiati alla cappa del camino.

Alzò le braccia e fece scivolare verso l'alto l'abito che indossava. Per un attimo restò senza volto, le braccia innalzate, la testa prigioniera: mostrava, così decapitata, lo stesso vigore di prima accanto al cespuglio.

Un vigore che dopo mantenne. (*AA*, 79)



Se i due primi capoversi sono ascrivibili al sommario, il terzo crea invece un rallentamento scenico, raccontando i movimenti precisi della donna e la sensazione di Gregorio nel guardarla.

Fin dalla famosa definizione di Calvino, che parlò per *AA* di “romanzo-paesaggio”, la critica ha messo in evidenza il ruolo e lo spazio occupato dal paesaggio nei romanzi biamontiani. Di conseguenza, ci si aspetterebbe una prevalenza della descrizione e soprattutto della pausa descrittiva. In realtà, non è così, poiché Biamonti modifica il ruolo tradizionale assegnato alla descrizione.

Come il sommario, anche la descrizione ha raramente una sua autonomia narrativa, capace di costituire davvero una pausa all’interno del tempo della storia. Il caso forse più lampante è il primo paragrafo del secondo capitolo di *VL*, con la descrizione di Aùrno:

Aùrno, sei case, aveva tre grandi scalinate di terrazze, fra le rocce, di buona terra, né troppo calcarea né troppo acida: un’argilla di medio impasto, che manteneva un’umidità senza ristagni. Una fontana gorgogliava tutto l’anno. Una volta soltanto – quasi tre anni senza piovere – l’avevano vista gemere sulla vena senza sgorgare. Per pochi giorni. Era bastato un temporale sul Mercantur per farla di nuovo irrobustire. Alto, riparato a nord da una muraglia naturale, Aùrno era ventoso; ma i venti, che lo flagellavano, passavano sul mare che li mitigava; abbastanza lontano perché il vento depositasse per strada il salino che poteva bruciare. Di rado si vedeva il sale sui lentischi e sui rami degli ulivi.

La strada carrozzabile non saliva da Luvaira ma molto più lontano, da Airole. Nelle sue strettoie, nei punti rocciosi, solo un motofurgone riusciva a passare. Lo usava solamente per portare giù il raccolto: rami di mimosa, sacchi d’olive. Se no scendeva a Luvaira a piedi.

Le case, disabitate, andavano in rovina. Dorate dal silice ferroso, splendevano nella sera.

Se Luvaira era in decadenza, Aùrno era morta. Luminosa per via dell’altura, delle rocce e del sole; ma ormai tenuta in mano dai «signori delle tenebre». Se ne andavano anche i segni cristiani: «madonnette» sbreccate e ròse, e croci, sui bricchi, inclinate dal vento.

Gli ulivi, carichi di seccume, anziché di folto argento, s’illuminavano di un viola scarno, che precedeva il buio della fine. Vari era l’ultimo testimone di una vita che se ne andava.

(*VL*, 11-12)

Questo paragrafo costituisce davvero un’interruzione nel tempo della storia, poiché è una descrizione esterna, che prescinde dalla situazione particolare dei singoli

personaggi. Di norma, infatti, avviene l'esatto opposto: i segmenti descrittivi sono brevi, essenziali, e vanno rapportati alla situazione specifica in cui si trovano i protagonisti. La descrizione diventa così movimento fondamentale nel tracciare la relazione dei personaggi con il mondo e viene inglobata dalla scena biamontiana, che assume un carattere contemplativo.

Ne consegue, in ultima analisi, che, da un punto di vista temporale, la tendenza dominante dei paragrafi biamontiana è scenica. Vi è, in altre parole, una chiara ricerca di immediatezza nel rapporto tra tempo del racconto e tempo della storia. A dimostrazione di questo fatto, va considerato il ricorso di Biamonti al dialogo, che, come ha ricordato Genette, rappresenta almeno teoricamente, un'isocronia tra racconto e storia.<sup>87</sup>

Basta sfogliare i libri di Biamonti per accorgersi della presenza cospicua delle parti dialogiche e del loro rapporto con le descrizioni:

François portò Edoardo nella sua casa in collina.

– Fra poco arriva mia moglie e ci prepara qualcosa.

– Potevo andarmene. Perché la vuoi disturbare?

La casa dominava Tolone. Era circondata da pini, da cui si staccavano ogni tanto nubi di polline. I rosmarini si piegavano all'aria. Dentro c'era ordine e pulizia, la regia di una mano femminile.

– Pensi che le cose per me si metteranno bene? – chiese Edoardo. (44, 12)

In questo passo la descrizione della casa di François rallenta certamente la velocità della scena, senza troppo dilatare però il tempo della storia. La descrizione è chiaramente riferibile allo sguardo di Edoardo, che osserva, appunto, e riflette su ciò che ha intorno. Anche la contemplazione ha, infatti, nella storia, oltre che nel racconto, un suo "tempo".

La tendenza scenica trova una conferma a livello diacronico, dato che il dialogo sembra occupare di romanzo in romanzo uno spazio sempre maggiore. Non è forse un caso che in *PN* si trovino paragrafi costituiti quasi esclusivamente da battute di dialogo, in cui tutti gli altri elementi vengono eliminati:

---

<sup>87</sup> Cfr. Genette, *Discours du récit...*, cit., p. 122.

- Io me ne andrei a dormire in paese, – disse Giobattista prima di andarsene.
- Di notte, in casa, non ho paura di niente. Può venire chi vuole.
- Allora su di morale!
- Vai a riprendere il lavoro?
- Ho dei carciofi bellissimi. Se non viene il gelo, a Natale sono in pieno raccolto. (PN, 23)

Quanto emerso da questo capitolo evidenzia, in conclusione, che l'ordine cronologico dei romanzi biamontiani è estremamente frammentario, poiché costruito attraverso l'organizzazione di paragrafi brevi, unità di base della prosa dello scrittore.

Il paragrafo biamontiano è quella porzione di testo, narrativamente autonoma, che è racchiusa tra due spazi bianchi corrispondenti a due ellissi spazio-temporali di ampiezza variabile e che presenta temporalmente una tendenza scenica contemplativo-dialogica.

Ciò che risulta da tale organizzazione testuale è senza dubbio un ritmo sincopato e discontinuo, fatto di continue accelerazioni e di continui rallentamenti, tanto nella successione dei paragrafi quanto nel loro andamento interno.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Non molto diverse sono le conclusioni di E. Tonani, *Bianco come il silenzio...*, cit., p. 440: «L'isolamento e la messa in rilievo di blocchi testuali per mezzo della pausa costituita dalla divisione in paragrafi hanno – in tutti i casi accennati – la funzione di creare un ritmo strutturale a sbalzi (per piani che si sovrappongono) o a deviazioni (per strade che s'intersecano): in questo tipo di scrittura ogni accensione meditativo-sapienziale o lirica sembra come espandersi per un momento, dilatarsi per illuminazioni e poi riarginarsi e chiudersi nella sua relativa autosufficienza».



### 1.3. TESTUALITÀ RITMICA E MELODICA

Il discorso sul ritmo biamontiano non può dirsi concluso dopo l'analisi delle strutture macro-testuali, ma deve procedere e considerare anche, nei suoi vari aspetti, la testualità e la micro-testualità dei romanzi. Innanzitutto, lo stesso Biamonti pose in più occasioni l'accento sulla "metrica" della prosa:

La lingua italiana, spinta all'estrema espressività, porta all'endecasillabo, che è la cifra di tutta la tradizione italiana. È così nei prosatori veri: si sente l'endecasillabo, magari nascosto, attenuato, ma è sempre lui che agisce. Non è un impiego programmatico: è l'onda, la musicalità della lingua italiana che porta a questo. La presenza di misure metriche rende la lingua intransitiva, perché per lo scrittore la lingua è espressione, non comunicazione.<sup>89</sup>

Per quanto riguarda la prosodia testuale biamontiana (ma anche per altri aspetti), è fondamentale il già citato articolo di Gian Luca Picconi. Utilizzando gli strumenti messi a punto da Gian Luigi Beccaria nel suo ormai datato ma sempre valido lavoro *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, il critico propone un'analisi delle unità melodiche dei primi tre capitoli di *VL*. L'unità melodica è definita da Beccaria come «quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica "gittata" sonora, senza soluzioni di continuità».<sup>90</sup> Esponendo i proprio risultati su *VL*, Picconi spiega che «Biamonti non presenta fenomeni di larga discontinuità, rispetto agli autori novecenteschi schedati da Beccaria».<sup>91</sup> L'unica differenza riguarda nell'autore di San Biagio l'alta frequenza di unità melodiche endecasillabiche (8,24%), che si colloca solo dopo quella quinarie (8,47%) e quella settenaria (9,18%).

Occorre ricordare che le "unità endecasillabiche" non corrispondono necessariamente a veri endecasillabi, così come, per esempio, quelle settenarie a settenari e quelle quinarie a quinari. Tuttavia, poiché le parole piane sono in italiano la maggioranza, è lecito pensare che la percentuale sia effettivamente rappresentata per lo

---

<sup>89</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 232).

<sup>90</sup> G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964, p. 97.

<sup>91</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 60.

più da veri endecasillabi. Picconi specifica, del resto, che tra le ventinove unità endecasillabiche reperite nel primo capitolo di *VL*, ventuno rispondono alle misure canoniche della tradizione.<sup>92</sup>

Altri dubbi possono poi essere sollevati a livello metodologico. Lo stesso Picconi ricorda, infatti, quanto ha scritto Zublena:

Non c'è dubbio che una ricerca di tipo prosodico e ritmico rappresenta uno dei moventi principali della scrittura di Biamonti, e in particolare della *compositio*. In attesa di strumenti di analisi, oggi non particolarmente affilati per la prosa italiana, non si può tuttavia nascondere la rilevanza dell'esame a questo livello linguistico, non riducibile per al reperimento di misure versali canoniche – procedura per altro metodologicamente discutibile – nella testura prosastica.<sup>93</sup>

Se si confrontano però le percentuali dell'analisi di *VL* con quelle fornite da Beccaria per gli altri autori italiani novecenteschi e se si considera, al contempo, la convinzione biamontiana, non fondata, che la lingua italiana porti necessariamente all'endecasillabo, la ricorrenza di questa misura appare significativa. Tale tendenza sarà da ricondurre senza ambiguità all'influenza della tradizione poetica italiana, amata e studiata da Biamonti.

Più complessa e meno univoca risulta invece l'interpretazione dell'organizzazione dei gruppi melodici, così come delle progressioni accentuative. Dal suo campione di studio, Picconi mette in evidenza, infatti, che è di norma difficilissimo trovare una *ratio* ritmica all'interno del testo: «Strutture melodiche regressive si alternano a momenti di isometricità, strutture melodiche composte da una sola unità brevissima [...] compaiono opposte a strutture analoghe composte da unità decisamente più lunghe, senza che si possa evincere una logica di alternanza ritmica o di continuità».<sup>94</sup> Tutto ciò porta il

---

<sup>92</sup> Lo confermano anche G. Cavallini, *L'uomo delle mimose. Sei studi su Francesco Biamonti*, introduzione di A. Beniscelli, con una nota di C. Ramella, Termanini, Genova 2007, pp. 101-120; e M. McLaughlin, *Francesco Biamonti, Vento largo: romanzo magro, ossuto e poetico*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio "Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa", con presentazione di Giovanni B., La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009, pp. 10-11.

<sup>93</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., p. 159.

<sup>94</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, cit., p. 63.

critico a evidenziare opportunamente l'«instabilità ritmica»<sup>95</sup> della prosa biamontiana, almeno per *VL*, la sua «irri(con)ducibilità a cadenze fisse e chiaramente riconoscibili».<sup>96</sup>

Nella riflessione di Biamonti, come si è già avuto modo di accennare, il ritmo si declina anche in una prospettiva musicale; ciò significa, innanzitutto, che al ritmo di un testo concorrono gli espedienti retorici, di ripetizione e di suono, capaci di creare una tessitura sonora di «echi e rimandi interni»:

Una lingua si costruisce quasi come un organismo vivente e vive di vita propria: una lingua organica, con echi e rimandi interni. Uno scrittore si riconosce subito dalla musica che ottiene dalla lingua: la musica di Manzoni è diversa da quella di Verga, la poesia di Pascoli si riconosce subito rispetto a quella di Carducci. La lingua è un oggetto sacro che riflette anche la riflessione su se stessi, più che sulle cose.<sup>97</sup>

Varrà ora la pena di analizzare più nello specifico alcuni passi scelti della prosa biamontiana. In particolare, sembra utile studiare in sequenza gli incipit dei quattro romanzi: si tratta, infatti, di punti strategici dell'impianto romanzesco, in cui viene impostato il ritmo della narrazione e che manifestano un attento lavoro retorico.

Questo l'incipit di *AA*:

Verso le undici Gregorio andò ad Avrigue. (12) || Il pomeriggio lo avrebbe passato al bar dell'olandese dove di solito lo aspettava Jean-Pierre. (29) || Era un bel posto su uno sperone quasi sempre dorato e ventoso. (20)

Per scendere sulla piazza prese un carruggio a svolte in cui il vento non entrava d'infilata. (31) || Si ricordava che portava a una piazzola detta la «porta della madonna» (23) | (una statua era murata sotto il cornicione della chiesetta) (19) | e dalla piazzola si scendeva per una scalinata alla piazza grande. (22) || Il carruggio era ormai disabitato: (11) | porte sbarrate, (5) | porte aperte sul vuoto, (7) | finestre semidivelte... (8) | nulla di male: (5) | nidi di miseria spariti! (9) || Nidi di silenzio, (5) | ora, (2) | e di topi. (4) || Avrigue era decisamente in decadenza: (13) | vi regnava la fame di sempre che ora pareva insopportabile, (20) | e i giovani se ne andavano. (9)

---

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 232).

Nel testo si sono separate con | le unità melodiche e con || i gruppi melodici. Tra parentesi compare, invece, il numero di sillabe di ogni unità. Come si può vedere la situazione è particolarmente discontinua. Nel primo capoverso si trovano in successione tre unità isolate: a una prima con tendenza endecasillabica (si noti la successione degli accenti «Gregorio andò ad Avrigue» come fosse il secondo emistichio di un endecasillabo accentuato in sesta e ottava) seguono due unità lunghe, di 29 e 20 sillabe. Il secondo capoverso prosegue l'andamento con un'unità isolata (31) e poi con un gruppo tripartito quasi isometrico (23, 19, 22). Si ha, quindi, un cambiamento di ritmo, segnato dall'endecasillabo canonico «Il carruggio era ormai disabitato», verso unità brevi e brevissime (2, 4).

La discontinuità metrica va di pari passo con l'uso di una sintassi paratattica e frammentata. È chiaro come Biamonti rinunci a una struttura articolata e ipotattica che possa legare tra loro le frasi. L'assenza di connettivi logici è però rimpiazzata dalla creazione di un'attenta rete di rimandi interni, che gettano dei ponti tra i bianchi delle varie proposizioni, dando ritmo e musicalità alla prosa, nel giro di poche frasi.

In primo luogo, si veda il ricorso cospicuo a fenomeni di ripetizione. Il legame tra il primo e il secondo capoverso è assicurato dalla figura etimologica *ventoso / vento*; si noti poi la ripetizione di *piazza* e *piazzola*, di *carruggio*, di *porta -e*, di *nidi*. Come ha scritto Zublena: «la ripetizione lessicale, frequentissima [...] può avere un ruolo enfaticamente di movimentazione retorica, ma anche semplice funzione ritmica [...], tale da attivare effetti sintagmatici tipici del poema in prosa».<sup>98</sup>

Al contempo, la ripetizione della stessa parola è naturalmente anche la ripetizione di suoi uguali: proprio in questa direzione è possibile sottolineare altri fenomeni significativi. Nel primo capoverso, a partire dall'accostamento tra Gregorio e Avrigue [che si legge come è scritto],<sup>99</sup> Biamonti gioca sull'allitterazione delle occlusive *g* e *d*, della vibrante *r* e della fricativa *v* in combinazione tra loro e con le vocali *e* ed *i* («Verso le undici Gregorio andò ad Avrigue»); un'allitterazione che prosegue poi, sfumando, anche nel periodo successivo («pomeriggio», «avrebbe», «Jean-Pierre»).

Il fenomeno può assumere valore fono-simbolico, come si vede all'inizio del secondo capoverso, nell'insistenza sulle fricative *v* ed *f* per indicare il suono del vento

---

<sup>98</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole...*, cit., p. 159.

<sup>99</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 1.1., p. 44.



(«a svolte in cui il vento non entrava d'infilata»). La coppia *entrava / infilata*, posta strategicamente al termine dell'unità, inaugura, oltretutto, un'assonanza che prosegue e scandisce tutto il gruppo melodico successivo: *ricordava, portava, murata, scalinata*, prendendo a volte, come si vede, la forma propria della rima. Infine, si noterà una nuova allitterazione di *r, t e p* in «*porte sbarrate, porte aperte sul vuoto*».

Una situazione molto simile si riscontra per l'incipit di *VL*:

Nella luce distesa tra ulivi e solitudini di rocce arrivò il suono della campana mediana. (30)  
|| Vari ne contò i viaggi: (7) | erano tre, (4) | era per un uomo. (6) || Non riusciva a immaginare: (8) | non aveva sentito dire che a Luvaia qualcuno fosse sul punto. (21) || E li intorno, (4) | negli uliveti, (5) | non c'era nessuno a cui domandare. (11) ||  
Ma la sera, (4) | sceso a Luvaia, (5) | seppe ch'era stato il passeur ad andarsene e si recò al suo casolare. (21) ||  
Era già cominciata la veglia funebre. (13) || Una strana veglia. (6) || Stavano tutti fuori della porta; (11) | solo una donna era rimasta accanto al morto e, (13) | insieme a un fiore dal lungo stelo, (10) | proiettava la sua ombra sul pavimento di battuto. (16) ||

Per quanto riguarda la suddivisione in unità e gruppi melodici, Picconi, che ha analizzato in questa direzione i primi due capoversi del passo, scrive: «Si parte con una struttura melodica di una sola unità [...] Segue una struttura melodica isoritmica tripartita, con unità più brevi; poi una progressiva bipartita, quindi una progressiva tripartita. Un a capo dà inizio a un capoverso composto da tre sole unità melodiche, in una struttura progressiva».<sup>100</sup> Si aggiungerà che il terzo capoverso presenta due prime unità isolate, a cui segue un gruppo isometrico quadripartito. Anche in questo avvio, dunque, è difficile reperire uno schema preciso.

La paratassi è qui, rispetto all'incipit di *VL*, maggiormente frammentata dalla punteggiatura e trova un esito estremo nell'isolamento di una frase nominale («Una strana veglia»). Tra le ripetizioni, andrà notato, nel primo capoverso, oltre alla coppia *ulivi / uliveti*, il parallelismo anaforico *erano... era... Non... non*, che si chiude nell'ultima frase con la ripresa *non c'era*. Nel terzo capoverso si veda, invece, la ripetizione di *veglia*, attraverso una disposizione chiasmica che si costruisce a cavallo tra il primo periodo e la frase nominale («la veglia funebre. Una strana veglia»).

---

<sup>100</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, cit., pp. 62-63.

Il testo presenta fenomeni fonici particolarmente interessanti, a partire dalla prima lunga unità melodica – che, per inciso, ha un attacco tutto montaliano con la sua «luce distesa» che ricorda l'incipit di *Gloria nel disteso mezzogiorno*.<sup>101</sup> Qui Biamonti compie un'operazione finissima, quasi pascoliana per la sua precisione. A una prima parte della frase in cui si alternano in tonica le vocali chiuse *u é i u* («Nella luce distesa tra ulivi e solitudini di») – in cui si noterà anche l'allitterazione tra «*ulivi*» e «*solitudi*ni» – segue una rapida successione di vocali aperte *ò* e *a* (rocce arrivò il suono della campana mediana); una successione resa ridondante dalla consonanza *suono, campana, mediana* e dalla rima interna tra queste ultime. Oltretutto *suono* è posto in assonanza con *uomo*, che chiude il periodo successivo. È evidente che Biamonti vuole rappresentare, da un punto di vista fono-simbolico, i tocchi della campana che giungono improvvisi a rompere la quiete luminosa.

Gli effetti fonici proseguono poi attraverso la rima in *-are* (*immaginare, domandare, casolare*), che lega musicalmente la prima unità del secondo gruppo all'ultima del terzo e poi del quarto. In particolare, il legame che si crea nel passaggio tra i due capoversi è sostenuto dall'uso di identiche clausole ritmiche (del tipo 3/2: «non c'era nessuno a / *cui doman*<sup>3</sup>/*dare*<sup>2</sup>», «si recò al / *suo caso*<sup>3</sup>/*lare*<sup>2</sup>»), che rafforzano la rima, e dall'uso di due strutture melodiche simili, ossia tripartite e progressive. Come spiega Beccaria, la struttura melodica progressiva è quella costituita da una o più unità brevi, a cui segue un'unità molto più lunga.<sup>102</sup> Nel nostro caso, si hanno due strutture di questo tipo: 4, 5, 11 e 4, 5, 21.

Infine, per il terzo capoverso si può notare la consonanza tra *porta* e *morto*, con medesima vocale tonica, che si estende anche ai limitrofi *fuori* e *fiore*.

Si legga ora l'incipit di *AM*:

La corriera lo lasciò sotto Pietrabruna. (13) || Spariti subito nella curva i due compagni di viaggio, (17) | posò la valigia sul parapetto e si fermò a guardare. (17) || Si vedevano frange aggrappate alla collina e uliveti dentro voragini luminose. (27) || Era luce di mare. (7) || Si saldava alle cime, (7) | ai crinali, (4) | sino a Pietrabruna. (6) ||

<sup>101</sup> Cfr. E. Montale, *Gloria del disteso mezzogiorno*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 39.

<sup>102</sup> G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana...*, cit., p. 167.

«Chissà se è calma, (5) | o infelice, (4) | o nervosa, (4) | – pensava, (3) | – chissà com'è Clara...» (6) || L'aveva lasciata che un'ombra di malinconia le percorreva la fronte, (22) | gli occhi pagliettati di sole. (9) ||

Prese la valigia e cominciò a salire tristemente. (16) || Adesso la luce veleggiava sulle montagne. (15) || Qualche colpo di vento. (7) ||

Come nei passi degli altri romanzi, anche in questo di *AM* si trova una grande varietà di unità melodiche, che si organizzano in modalità diverse e che è impossibile ricondurre a una *ratio* generale. A partire dall'apertura, che ricorda, con l'esposizione in chiusura del nome del paese, quella di *AA*, molte sono le unità isolate, brevi e lunghe. Altre si organizzano invece in strutture più complesse, a volte isometriche, a volte regressive, bipartite o tripartite. Un caso interessante è l'attacco del secondo capoverso che presenta un gruppo melodico suddiviso in cinque unità brevi (5, 4, 4, 3, 6), in cui proprio la punteggiatura insistita frantuma il ritmo della frase, diventando evidentemente correlativo dell'inquietudine del protagonista Edoardo.

La sintassi è interamente paratattica e, come in *VL*, si trova l'uso della frase nominale («Qualche colpo di vento»). Anche qui la ripetizione strategica di alcune parole gioca un importante ruolo di collegamento interno: si pensi al toponimo Pietrabruna che chiude la prima e l'ultima unità, circoscrivendo il capoverso; o ancora alla figura etimologica *luminose / luce*, con quest'ultimo termine che ricompare poi nel terzo capoverso. Nel secondo, è, invece, l'avverbio *chissà* a essere raddoppiato.

Anche qui Biamonti sembra affidarsi all'aspetto fonico. Nel primo capoverso si veda la rima in *-are* (*guardare, mare*) tra la fine del secondo gruppo melodico e del quarto. La rima è rafforzata in questo caso dall'assonanza interna al terzo gruppo nell'espressione «*frane aggrappate*». La tonica in *a* rimane anche nell'inizio del secondo capoverso quella dominante (*calma, pensava, Clara, lasciata*), mettendo in evidenza il nome della donna, che si riverbera nell'allitterazione della *c* velare («Chissà se è calma [...] chissà com'è Clara»). Le assonanze e le consonanze proseguono tra le chiuse delle unità successive, nel secondo capoverso (*fronte / sole*) e nel terzo (*tristemente / vento*).

Infine, si consideri il caso di *PN*:

Spesso alla sera, (5) | durante la degenza, (7) | aveva pensato al vento che precede la notte, (15) | dopo che il giorno con un piccolo scarto di luce, (15) | più spoglia o più velata, (7) | ha annunciato la fine (7). || Le onde all'orizzonte sempre alto si mettevano a scorrere, (17) | trascinate dal sole. (7)  
 – Vi saluto, (4) | amici, – (3) | disse, (2) | raccolte le sue poche cose. (9)  
 Qualcuno si alzò a sedere. (8) || Altri mossero appena la mano, (10) | restando distesi. (6) || Ve n'erano due che non avrebbero più visto né il mare né le colline, (22) | se non in sogno. (5) || Ai loro occhi restava la cima di un eucaliptus, (15) | in cui il sole entrava di sbieco. (9)

Benché anch'esso volto senza ambiguità alla paratassi, questo incipit presenta una situazione diversa rispetto a quelle precedentemente analizzate. Rispetto agli altri romanzi, qui Biamonti sembra insistere meno sulle ripetizioni e sui rimandi fonici. Di fatto, l'unico fenomeno significativo è l'assonanza, fondamentale, che lega secondo e terzo capoverso tra *sole* e *cose*, che si riverbera anche, con allitterazione della velare, su *raccolte* e *poche*. *Sole* compare poi nuovamente in chiusura del terzo capoverso.

Al contrario, diventa centrale l'organizzazione ritmica delle unità melodiche. Il primo gruppo del testo presenta una isometricità quasi perfetta, oltre che sorprendente. Le due lunghe unità centrali di quindici sillabe sono, infatti, simmetricamente racchiuse a sinistra da un'unità quinquaria e da una settenaria, e a destra da due unità settenarie. Il fatto che non si tratti di un caso è confermato dalla disposizione delle clausole ritmiche – in cui, come scrive Beccaria, «il ritmo nella prosa è più sentito»<sup>103</sup> – che può essere così rappresentata:

*Spesso alla* <sup>3</sup> / *sera,* <sup>2</sup> //  
*du/rante la de<sup>4</sup>/genza,* <sup>2</sup> //  
 aveva pensato al vento che pre/*cede la* <sup>3</sup> / *notte,* <sup>2</sup> //  
 dopo che il giorno con un piccolo / *scarto di* <sup>3</sup> / *luce,* <sup>2</sup> //  
 più / *spoglia o più ve<sup>4</sup>/lata,* <sup>2</sup> //  
 ha annun/*ciato la* <sup>3</sup> / *fine.* <sup>2</sup> //

Lo schema delle clausole (3/2, 4/2, 3/2, 3/2, 4/2, 3/2) ribadisce l'equilibrio ritmico del periodo. A parte si noterà poi che la disposizione versificata delle unità fa emergere immediatamente la collocazione di alcune parole-chiave. Come stesse scrivendo dei versi, Biamonti pone le parole semanticamente più importanti in “rima”. Si veda quindi

---

<sup>103</sup> Su cui *ivi*, p. 258.

la contrapposizione dei due sostantivi *notte* e *luce* nelle unità centrali, che è racchiusa nella coppia *sera* e *fine* realizzata dalla prima e dall'ultima unità. In sole quattro parole, poste strategicamente nel primo periodo e che lette una dietro l'altra acquistano un significato chiarissimo (*sera notte luce fine*), Biamonti traccia l'intero programma del libro, dedicato all'imminente tramonto della civiltà occidentale.

Il capoverso si conclude con una struttura regressiva bipartita (17, 7), ossia formata da una prima unità lunga e da un'altra in coda molto più corta che accompagna verso la pausa successiva.<sup>104</sup> Dopo lo scarto dialogico, questa struttura è ripresa e reiterata per tre volte nel terzo capoverso (10, 6; 22, 5; 15, 9).

La compostezza dell'incipit di *PN* dimostra la maestria dello scrittore, giunto quasi alla fine della sua vita, nell'usare, in ambito prosastico, gli strumenti ritmici e melodici; è una maestria che si riscontra, in modo forse ancora più straordinario in un altro punto importantissimo del romanzo, il finale:

Profili severi sotto le / *ciocche rac<sup>3</sup>/colte*,<sup>2</sup> (14)

covavano la / *cenere con<sup>4</sup> / gli occhi*,<sup>2</sup> (11)

una inginocchiata e / *l'altra accovac<sup>4</sup>/ciata*:<sup>2</sup> (12)

cenere e corpi tre/*avvano nel<sup>4</sup> / sole*.<sup>2</sup> (12)

Sia permessa nuovamente, per chiarezza, la trascrizione “versificata” del testo. L'ultimo periodo di *PN* è, del resto, una sorta di piccolo “mottetto” poetico,<sup>105</sup> le cui misure si costruiscono intorno alla seconda unità, che è un endecasillabo canonico di sesta («covavano la cenere con gli occhi»). Il ritmo è poi garantito dalle clausole: la 3/2 lascia, infatti, il posto alla 4/2 nella seconda unità, che prosegue immutata nella terza e nella quarta.

Andrà poi notata tutta la ricerca fonica del testo, a partire dalla rima imperfetta *colte* / *sole* (parola quest'ultima centrale già nell'incipit e su cui si chiude simmetricamente il romanzo). Il tessuto fonico è tutto giocato sull'allitterazione di *c* velare e palatale, che prende il via con «*ciocche*» e prosegue, di unità in unità, con «*raccolte*», «*covavano*»,

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>105</sup> A questo proposito è opportuno rimandare allo studio di G. Choukadharian, *L'usignolo di Biamonti*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», XI-XII (2000-2001), pp. 9-22, in cui si mostra come un paragrafo di *PN* (68) contenga tre mottetti, “omologhi” a quelli della sezione delle *Occasioni* montaliane.

«cenere», «con», «occhi», «ingnocchiata», «accovacciata», «cenere» (termine ripetuto) e «corpi».

Senza dubbio i passi scelti e analizzati finora sono, per le loro posizioni all'interno dei romanzi, particolarmente sensibili a tale lavoro. Tuttavia, i fenomeni rilevati si ritrovano, seppure in modo discontinuo e non predeterminato, in tutta la scrittura di Biamonti. Si consideri allora un ultimo passo, che costituisce l'incipit del capitolo ventunesimo di *PN*:

Passata la rupe, (6) | prese il sentiero che saliva al serro. (11) || Cielo e mare erano uguali, (8) | la linea che li univa era un azzurro di chiazze ardenti. (16) || Di tanto in tanto quelle chiazze partivano a spirale. (16)

– Meno male che sei venuto, (9) | – gli disse Veronique aprendo il cancello. (12) || Leonardo lo aveva trovato chiuso e aveva dovuto suonare il campanello. (23)

– Sono cominciate le belle giornate. (12) || È maturata la primavera. (10)

S'inoltravano, (5) | per le scale, (4) | tra i rosmarini che tremavano sulle terrazze. (15) || Scale e terrazze erano esposte e passavano delle ventate. (18)

– Hai mica in tasca la rivoltella? (10)

– Stavolta l'ho portata. (7)

– È meglio che la nascondi. (8)

– Perché, (2) | che succede? (4)

– Nascondila, (4) | dammi retta. (4) || Qui da casa non ci possono vedere. (12)

Il primo capoverso si articola in tre gruppi melodici: a due strutture bipartite di tipo progressivo, con la presenza di un endecasillabo canonico, segue un'unità melodica isolata, della stessa misura (16) dell'ultima del gruppo precedente. Nei capoversi successivi il discorso diretto produce una frammentazione in gruppi brevi, solo a tratti interrotta da unità di raccordo più lunghe (23, 18), senza che sia possibile trovare un andamento preciso.

Anche in questo passo, però, il legame tra le varie unità è assicurato, innanzitutto, da chiari fenomeni di ripetizione. Si veda nel primo capoverso l'iterazione di *chiazze*, nel quarto quella incrociata di *scale* e di *terrazze*, e infine la ripetizione *nascondi nascondila* all'interno del dialogo.

Importanti sono anche i fenomeni fonici, a partire dall'allitterazione di *s* combinata con *e* ed *a* nel primo gruppo melodico, che dà valore all'endecasillabo («Passata la rupe,

prese il sentiero che *saliva al serro*»). Si notino poi la rima interna *saliva / univa* e la rima imperfetta *uguali / spirale*, che ripresa subito dopo in *meno male* assicura il legame con il capoverso successivo. La rima-assonanza prosegue tra il terzo e il quarto capoverso andando a creare una vera e propria sequenza fonica: *cominciate, giornate, scale, scale, ventate*. A tale sequenza se ne intreccia un'altra in *-elle -ello -ella*, tra il primo e il quinto capoverso: *quelle, cancello, campanello, belle, rivoltella*. Nella parte finale del dialogo si potrà invece notare l'assonanza tra l'ottavo e il nono gruppo *succede / vedere*, rafforzata dalla ripresa della *d*, che torna anche in altre parole limitrofe (*nascondi, nascondila, dammi, da*).

Le analisi dei brevi brani qui proposte dimostrano con sicurezza l'attenzione che Biamonti riservò, nella propria ricerca stilistica, agli aspetti ritmici e fonici della prosa, confermando le sue dichiarazioni: «Ogni pagina la rifaccio almeno dieci volte perché miro allo stile che nasce da un lavoro continuo, una certa musica del fraseggiare non è mai una conquista immediata. Il ritmo per me è importantissimo».<sup>106</sup>

I fenomeni via via evidenziati, dall'organizzazione delle unità melodiche a quella delle progressioni accentuative, dalla disposizione e ripetizione di alcune parole alle figure di suono, come le allitterazioni, le assonanze, le consonanze, le rime interne, rappresentano degli espedienti retorici non certo estranei alla prassi prosastica, ma la cui concentrazione nei testi biamontiana affonda nell'esempio della tradizione poetica, italiana e francese.

Occorre senz'altro notare che Biamonti sfrutta solo in certe occasioni gli effetti citati in una chiave palesemente ritmo o fono-simbolica, creando un legame evidente con la lettera del testo. Indipendentemente dal senso immediato, la musicalità spesso permea – come disse Biamonti – «l'andamento della frase entrando nelle parole stesse»<sup>107</sup> e andando così a creare quella rete di echi e rimandi, che, pur nella sua voluta discontinuità, fa da controcanto alla frammentazione sintattica (e dunque logica) del testo.

Quanto detto in questo capitolo e in quello precedente fa emergere la complessità della ricerca ritmica di Biamonti, che si articola in più direzioni non necessariamente

<sup>106</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 133-134).

<sup>107</sup> *Bia. int.* Ribaudò (1995: 8): «La musicalità, oltre a entrare nelle strutture del romanzo, permea anche l'andamento della frase entrando nelle parole stesse. Ogni scrittore ha un suo timbro, un tono particolare riconoscibilissimo: Verga ha un tono, Manzoni ne ha un altro, Tozzi un altro ancora».

concordi. Anzi, è proprio dal conflitto tra tendenze diverse che sembra generarsi la peculiarità del ritmo biamontiano: da un lato alcune scelte, come la discontinuità temporale (e tipografica) dettata dal paragrafo, la sintassi franta, l'assenza di schemi preordinati nella disposizione dell'unità melodiche e delle progressioni accentuative, muovono nella direzione di una frammentazione del testo; dall'altro lato, però, altre scelte, come l'ordine cronologico dei romanzi e la loro strutturazione bipartita, la coerenza delle misure "paragrafiche", l'attenzione per gli aspetti prosodici e fonici, muovono verso una ricomposizione dell'unità. Diventa allora chiaro che il ritmo biamontiano assume, in questa opposizione, il suo profondo significato (o la sua "significanza", per riprendere Meschonnic) esistenziale, riproducendo i rapporti dell'uomo con sé stesso e con il mondo:

La tentation de recomposer l'unité est permanente, mais on ne peut que constater à quel point il est impossible d'échapper à la fragmentation de la réalité. Dans *Les mots et les choses* de Foucault, on trouve une explication possible de cette fragmentation: l'écriture européenne, venue de l'Antiquité, voyait son unité garantie par l'existence de Dieu. Dieu étant considéré comme mort par la modernité, l'écriture n'est plus garantie par rien. Sinon par la sincérité, l'élan du cœur, ce que Proust appelait ses «intermittences», la confrontation avec la mémoire. Il faudra longtemps pour sortir de cette fragmentation, qui est aussi celle de l'écriture, et de toute vision du monde. La seule vérité qui subsiste est celle de l'expérimentation. Il faut traduire la conscience et l'expérience, il faut nager dans le noir avec quelques rares éclairs.<sup>108</sup>

Proprio la musica, che Biamonti accosta sempre al ritmo nelle sue dichiarazioni, rappresenta per lo scrittore un linguaggio suggestivo, perché capace di rappresentare con immediatezza e, appunto, in modo musicale la verità della condizione esistenziale dell'uomo e di far risuonare la sua «musica interiore», come dovrebbe tentare di fare la parola. Si capisce allora perché la musica fosse per lo scrittore di San Biagio della Cima uno strumento di «lievitazione dell'animo», «un modo per sollevare l'animo e muoverlo verso la poesia profonda della vita, che è simile a un vento che passa».<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 52)

<sup>109</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 9): «Mi sovviene quel detto di Sartre, che è la grande saggezza europea: "Glissez mortels, n'appuyez pas", "Scivoliate mortali, non inceppatevi!": ecco, per non incepparsi la musica serve moltissimo. Io ad esempio quando scrivo devo avere il *Requiem* di Mozart o *La mer* di



Per concludere, gioverà allora ricordare due delle composizioni che Biamonti affermava di ascoltare e di amare più: *La mer* di Claude Debussy e il *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen; due opere che, disse lo scrittore, «sono alla base della partitura di *Le parole la notte*».<sup>110</sup>

Le ragioni per cui Biamonti apprezzava queste composizioni sono però, nello specifico, diverse. *La mer* era messa in rapporto dall'autore al «senso della materia e dell'infinito, dell'impressionismo e nello stesso tempo dell'eterno, dell'istante che passa e dell'eco eterna che suscita».<sup>111</sup> In Debussy Biamonti vedeva, dunque, l'oscillazione «tutta francese» tra l'estrema raffinatezza dell'infinito e la stanca dolcezza della materia, un'oscillazione che si traduce anche in una volontà di «reinverginare i suoni, rendendoli capaci di contenere la natura»:

Questo cullarsi nel grembo dell'eterno... Debussy ci arriva attraverso piccole osservazioni: l'imitazione trasfigurata del fruscio di una foglia, di una raffica di vento, del fragore di un'onda; tutto diventa carne e anima allo stesso tempo. [...] è questa oscillazione che ha tutta la cultura francese fra l'estrema raffinatezza dell'infinito e la stanca dolcezza della materia, che io ritrovo sia in Valéry che in Debussy, questa aspirazione a completare l'esistenza attraverso una mescolanza di vita e morte, di materia e spirito, ad affascinarmi moltissimo. Debussy è poi maestro nel reinverginare i suoni, rendendoli capaci di contenere la natura; nella scrittura si tenta proprio di inglobare tutto: le foglie, il vento, il mare, tutti mescolati nella stessa frase.<sup>112</sup>

Infine, l'altro pezzo musicale fondamentale nell'esperienza di Biamonti è il *Quatuor* di Messiaen, composto dal musicista negli anni della prigionia in Germania durante la Seconda Guerra Mondiale, in una condizione di prostrazione. È un'opera che si trova più volte citata in *PN*.<sup>113</sup> Leonardo trova, infatti, il disco casualmente a casa di

---

Debussy, ognuno ha i suoi fari che poi servono come punti di lievitazione dell'animo. / Certo che se un vero intenditore di musica mi ascoltasse, inorridirebbe, perché la musica va anche apprezzata nel suo lato complesso e tecnico; io questo non lo so fare e quindi me ne avvalgo come di un modo per sollevare l'animo e muoverlo verso la poesia profonda della vita, che è simile a un vento che passa».

<sup>110</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 56): «Mi piace ascoltare Debussy, Olivier Messiaen, che sono alla base della partitura di *Le parole la notte*».

<sup>111</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 11).

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> Per l'importanza della composizione di Messiaen, si veda anche L. Barile, *La luce che allucina. Pittura e musica francese nell'opera di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di),

Veronique e lo ascolta, rimanendone colpito: «Aveva ascoltato anche la musica, il *Quatuor pour la fin du temps*. Non era molto diversa dal canto del tordo, che, sere prima, aveva intonato la liturgia del tramonto. La stessa doppia voce, lo stesso calmo andamento, e le rive di silenzio. Un violino rispondeva alle invocazioni di un pianoforte e se ne andava sempre più in alto, lontano dalla terra» (PN, 55-56). Il riferimento torna nuovamente nella seconda parte del libro, attraverso il ricordo del protagonista: «Mentre prendevano il caffè lui pensava alla musica della fine del tempo. (Aveva notato, passando nella sala, la pila dei dischi). “Vorrei riudirla, – si mormorava, – ma non oso domandarla”. E cercò fuori. C’era sulle rocce una striscia più dolce che sul mare. Liturgia di un giorno che si accorava» (PN, 107).

Già da queste citazioni romanzesche emerge come Biamonti mettesse in relazione la composizione di Messiaen con l’«agonia del divino»,<sup>114</sup> con quella frantumazione del senso e con quel tentativo disperato di ricomposizione che la musica, come la scrittura, rappresenta:

Il brano è attraversato dal contrasto tra la gravità dei passi umani sulla terra, dati dal pianoforte, e questo suono di violino che se ne va sempre più in alto, questo divino che si fa sempre più fine, nostalgico ed evocativo, ma sempre più lontano; quasi fosse già presente nell’animo pieno di fede di Messiaen, una specie di agonia del divino. Tema questo che rientra in quasi tutta la teologia negativa, che permea la cultura più valida del nostro secolo, in Italia penso ad esempio a Montale o Caproni; cultura dove l’assenza di Dio crea come un vortice di vuoto a cui l’animo umano aspira, ma i segnali della presenza divina sono sempre più fievoli. E così in Messiaen c’è questo affievolirsi del suono del violino e questa eco lontana, come se il divino, per immortalizzarsi, dovesse toccare le rive del silenzio.<sup>115</sup>

---

*Francesco Biamonti...*, cit., pp. 167-170. Si noti che l’opera di Messiaen è ricordata con ammirazione anche da Kundera, trattando del ritmo (*L’art du roman...*, cit., p. 175): «Mon admiration pour Olivier Messiaen: grâce à sa technique de petites valeurs rythmiques ajoutées ou retirées, il invente une structure temporelle imprévisible et incalculable».

<sup>114</sup> Sul tema dell’agonia del divino, cfr. *Seconda parte*, § 1.3., p. 316.

<sup>115</sup> *Bia. int.* Ribaudò (1995: 12).

## 2. LE RIVE DEL SILENZIO

### 2.1. CHIACCHIERA E PAROLA

Nel 1991, concludendo la recensione di *VL*, Nico Orengo scriveva: «Biamonti scarnifica il linguaggio, lavora in levare, vorrebbe comportarsi come la luce che descrive: “divorava i suoi stessi riflessi e lasciava le cose nette...”».<sup>116</sup> Il riferimento al lavoro “in levare”, che si ritrova, sulla base delle successive dichiarazioni biamontiane, in moltissimi scritti critici, deriva, nel caso di Orengo, non solo dalla lettura di *VL*, ma anche dall’amicizia che lo legava allo scrittore di San Biagio della Cima e dalla conseguente conoscenza del suo modo di lavorare.

Questa prospettiva è stata confermata negli ultimi anni da alcuni studi, già ricordati, sulle carte biamontiane. Per esempio, nel saggio introduttivo a *RG*, Simona Morando ha messo a confronto diversi passi di *RG* e di *AA*, mostrando che molte pagine del romanzo del 1983 sono «desunte per sottrazione»<sup>117</sup> da *RG*. Anche se si considerano le stesure di uno stesso romanzo si giunge a risultati simili. Matteo Meschiari, studiando le carte di *AA*, scrive: «Si è spesso osservato, forse in ossequio al mito della ‘linea ligure’, che Biamonti “lavora in levare”, ed è vero: il confronto tra *b* e *A* non lascia dubbi».<sup>118</sup>

La “riscrittura” di Biamonti, su cui si è già avuto modo di soffermarsi, prende dunque la forma di una “riscrittura in levare”, indirizzata, oltre che alla ricerca di un ritmo, anche a quella di una condensazione testuale e di un’essenzialità espressiva. Prima di analizzare le conseguenze formali di questa ricerca, conviene esplorarne le ragioni profonde e filosofiche, che delineano una concezione precisa del linguaggio. In

---

<sup>116</sup> N. Orengo, *Contrabbandiere di parole nei cieli di Cézanne*, in «L’Indice», maggio 1991, p. 22.

<sup>117</sup> S. Morando, *Il primo volo dell’angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (45).

<sup>118</sup> M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L’angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche: in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, p. 749.

particolare, Biamonti soleva fare la distinzione tra *mot* e *parole*. Questa distinzione, che torna con ossessione nelle sue interviste e nei suoi scritti, compare per la prima volta in un'intervista del 1993:

La parola per essere credibile deve affondare sempre nell'esistenzialità altrimenti si trasforma in chiacchiera priva di qualsiasi valore. Mi viene in mente la distinzione che faceva Merleau-Ponty tra *mot* e *parole*, la parola attinge all'essere e mette in discussione la condizione fisica della vita, chiacchiera è solo un riempitivo, apparentemente risponde ad una logica serrata ma in realtà non esprime e non comunica niente. In ogni frase ci deve essere una traslazione di senso che affondi le sue radici nel carattere fluido dell'esistenza.<sup>119</sup>

Già da questa prima citazione emergono alcuni concetti chiave: 1) la parola, *la parole*, «attinge all'essere», mentre la chiacchiera, *le mot*, «è solo un riempitivo» che «non esprime e non comunica niente»; 2) la parola affonda sempre nell'«esistenzialità», «nel carattere fluido dell'esistenza».

Biamonti fa, inoltre, in questa dichiarazione, per la prima e unica volta in relazione al linguaggio, il nome di Merleau-Ponty, filosofo che ebbe un'influenza capitale sulla sua formazione culturale. Il discorso sul linguaggio, e in particolare sulla parola, attraversa tutta l'opera di Merleau-Ponty (dalla *Phénoménologie de la perception*, a *Signes* e a *Le visible et l'invisible*) ed è impensabile poterlo qui riassumere in poche pagine. Non ci si può però esimere dal ricordare alcuni aspetti della speculazione del filosofo che furono centrali per Biamonti.

Innanzitutto, per Merleau-Ponty il pensiero non è mai assoluto, ma sempre strettamente legato all'esperienza dell'uomo nel mondo, di un essere che, attraverso la percezione del corpo, è in relazione diretta con ciò che ha intorno. Il pensiero non è mai, dunque, un "pensiero puro", che coincide con sé stesso ed è chiuso nella coscienza, ma si dà sempre in una trascendenza dell'io, in quel «contact simultané avec mon être et avec l'être du monde».<sup>120</sup>

Il discorso sul pensiero si lega allora a quello sul linguaggio e, in particolare, a quello sulla parola, che non è una semplice traduzione del pensiero, un mezzo attraverso

---

<sup>119</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 1-2).

<sup>120</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], in Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, p. 1078.

cui è possibile avere accesso a un “pensiero puro”, preciso e distaccato, ma diventa un atto profondamente significativo, la creazione stessa del pensiero:

D’abord la parole n’est pas le «signe» de la pensée, si l’on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu. La parole et la pensée n’admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l’une et l’autre thématiquement données; en réalité elles sont enveloppées l’une dans l’autre, le sens est pris dans la parole et la parole dans l’existence extérieure du sens. Nous ne pourrions pas davantage admettre, comme on le fait d’ordinaire, que la parole soit un simple moyen de fixation, ou encore l’enveloppe et le vêtement de la pensée. [...] Les mots ne peuvent être les “forteresses de la pensée” et la pensée ne peut chercher l’expression que si les paroles sont par elles-mêmes un texte compréhensible et si la parole possède une puissance de signification qui lui soit propre. Il faut que, d’une manière ou de l’autre, le mot et la parole cessent d’être une manière de désigner l’objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps.<sup>121</sup>

La parola non è, quindi, un «vêtement de la pensée», la rappresentazione della coscienza, ma il gesto esistenziale dell’espressione e la realizzazione del senso. Sotto la significazione concettuale delle parole si scopre così «une signification existentielle, qui n’est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable».<sup>122</sup>

Si capisce così perché, per Biamonti, la parola debba affondare nell’«esistenzialità»; al contempo, inizia a chiarirsi il significato da attribuire all’aggettivo “intransitivo”, che lo scrittore utilizza in varie occasioni con riferimento alla *parole*: «La chiacchiera serve per comunicare, la parola è intransitiva, indica quasi più se stessa che la cosa di cui si sta parlando».<sup>123</sup> Come si è visto, infatti, per Merleau-Ponty le parole non designano l’oggetto o il pensiero, ma diventano la presenza stessa del pensiero nel mondo, il suo emblema, il suo corpo. La parola non è comunicazione perché possiede una

---

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 868-869.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 869.

<sup>123</sup> *Bia. int.* Grassi (1995). Cfr. anche *Bia. int.* Simeone (1996: 48): «La création d’un style ne demeure-t-elle pas, au fond, le but de tout écrivain? Comment parvenir à ce style sinon en soustrayant le langage à son usage commun? Il existe, divers auteurs nous l’ont enseigné, une différence substantielle entre le mot et la parole. Le mot est transitif, la parole intransitive, montrant en même temps la chose et elle-même».

significazione interna, che è radicata nell'esperienza dei rapporti tra individuo e mondo, e che precede il riconoscimento del senso da parte dell'altro.

Il linguaggio e la parola appaiono così centrali nella speculazione di Merleau-Ponty, nell'interpretazione stessa dell'essere al mondo dell'uomo che, attraverso la parola, dà significato alla sua esperienza esistenziale.<sup>124</sup>

Il filosofo francese fa, però, una distinzione tra parola originaria e autentica, e parola inautentica, una distinzione in cui si riflette, almeno in parte, quella di Biamonti tra *parole* e *mot*. Secondo Merleau-Ponty, infatti, vi è nel linguaggio una sorta di facoltà di conservazione, per cui l'uomo può parlare attraverso parole già dette e per cui la vita quotidiana si configura di norma come reiterazione di parole già sedimentate. In questo caso non si è più di fronte alla dimensione esistenziale della parola, ma si è in un universo di parole determinate, definite, date una volta per tutte. La parola non è più esperienza autentica e apertura significativa sul mondo, ma semplicemente rappresentazione di un senso che la precede:

Nous vivons dans un monde où la parole est *instituée*. Pour toutes ces paroles banales, nous possédons en nous-mêmes des significations déjà formées. Elles ne suscitent en nous que des pensées secondes; celles-ci à leur tour se traduisent en d'autres paroles qui n'exigent de nous aucun véritable effort d'expression et ne demanderont à nos auditeurs aucun effort de compréhension. Ainsi le langage et la compréhension du langage paraissent aller de soi. Le monde linguistique et intersubjectif ne nous étonne plus, nous ne le distinguons plus du monde même, et c'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, p. 54: «Le sens est le mouvement total de la parole et c'est pourquoi notre pensée traîne dans le langage. C'est pourquoi aussi elle le traverse comme le geste dépasse ses points de passage. Au moment même où le langage emplit notre esprit jusqu'aux bords, sans laisser la plus petite place à une pensée qui ne soit prise dans sa vibration, et dans la mesure justement où nous nous abandonnons à lui, il passe au-delà des "signes" vers leur sens. Et, de ce sens, rien ne nous sépare plus: le langage ne présuppose pas sa table de correspondance, il dévoile lui-même ses secrets, il les enseigne à tout enfant qui vient au monde, il est tout entier monstration».

<sup>125</sup> Id., *Phénoménologie de la perception* [1945], *cit.*, p. 871.

La distinzione tra parola autentica e parola inautentica viene riformulata poco oltre da Merleau-Ponty nella distinzione tra *parole parlante*, ossia «celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant», e *parole parlée*, quella «qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise».<sup>126</sup> Questa distinzione è, di fatto, ripresa e semplificata da Biamonti, laddove lo scrittore parla di un “uomo parlato”: «L'uomo crede di parlare ma è parlato, di vivere ma è vissuto, di esprimersi ma è già tutto espresso da qualcosa che viene dal di fuori. Perché c'è una differenza tra la chiacchiera e la parola. La parola vuole l'essere, l'esistenzialità; la chiacchiera parla del più e del meno».<sup>127</sup>

Per Merleau-Ponty occorre chiaramente tentare di ritrovare una parola originaria, in modo da guardare alle parole non come rappresentazioni e significazioni, ma come esseri ed esistenze:

Il est pourtant bien clair que la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde.<sup>128</sup>

Questo passo permette di iniziare a mettere a fuoco un altro aspetto essenziale della speculazione di Merleau-Ponty e della sua recezione da parte di Biamonti: il silenzio. La parola originaria è quel gesto creatore che rompe il silenzio. Risalire alle origini della parola, riscoprirla l'autenticità, significa riscoprirla anche il silenzio originario da cui è scaturita. Solo dopo aver fatto cessare il «bruit des paroles» ormai prive di qualsiasi espressività e ripetute meccanicamente, sarà possibile rompere nuovamente il silenzio con una parola autentica.

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 885.

<sup>127</sup> *Bia. int.* Mola (1994). Cfr. anche *Bia. int.* Cipriani (1994: 39): «L'uomo crede di parlare, invece è parlato: parla il linguaggio della televisione, o dei giornali. Crede di vivere ed è vissuto e non ha più niente di suo. Quando ha qualcosa di suo è perché si riallaccia a ciò che c'è di fondamentale nell'esperienza umana, che poi è il tradurre l'esperienza in coscienza. Per questo credo che la mia parola, a volte, sorprenda, per questo carattere di essenzialità e di legame, profondamente umano, con l'eternità dell'essere e della morte».

<sup>128</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], *cit.*, p. 871.

La questione del silenzio è approfondita da Merleau-Ponty in *Signes* e in *Le visible et l'invisible*, opera incompiuta uscita postuma. Nel primo capitolo di *Signes*, intitolato *Le langage indirect et les voix du silence*, il filosofo considera «la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien, ou encore [...] les fils de silence dont elle est entremêlée».<sup>129</sup> Merleau-Ponty spiega che l'idea di un'espressione "completa" non ha senso e che il linguaggio è sempre indiretto e allusivo, e, di conseguenza, toccato dal silenzio.

Il rapporto tra parola e silenzio è centrale anche in *Le visible et l'invisible*,<sup>130</sup> in cui si legge, per esempio: «C'est l'erreur des philosophies sémantiques de fermer le langage comme s'il ne parlait que de soi: il ne vit que du silence; tout ce que nous jetons aux autres a germé dans ce grand pays muet qui ne nous quitte pas».<sup>131</sup> Anche in quelli che sono gli appunti sparsi relativi all'opera, che come si è detto rimase incompiuta, i riferimenti al silenzio sono numerosissimi: il filosofo si interroga su un linguaggio che, dopo aver rotto il silenzio, ne rimane comunque avvolto («[...] le langage réalise en brisant le silence ce que le silence voulait et n'obtenait pas. Le silence continue d'envelopper le langage»)<sup>132</sup> La sfida dell'uomo di fronte al linguaggio sembra essere, in ultima analisi, proprio quella di ritrovarne l'alone silenzioso che accompagna la parola.<sup>133</sup>

Nelle parole di Biamonti la riflessione di Merleau-Ponty si intreccia con quella di altri filosofi, a partire dalla speculazione di Martin Heidegger (autore, del resto, molto presente negli ultimi scritti merleau-pontyniani). In un'intervista del 1998, Biamonti esplicitò il riferimento, dichiarando:

---

<sup>129</sup> Id., *Signes*, cit., p. 60.

<sup>130</sup> Sull'importanza di questo testo per Biamonti si è soffermato anche F. Improta, *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, fotografie di A. Calvini, presentazione di S. Napolitano, Philobiblon, Ventimiglia 2003, p. 15.

<sup>131</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, in Id., Id., *Œuvres*, cit., p. 1752.

<sup>132</sup> Id., *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par C. Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une préface, Gallimard, Paris 2001, pp. 227-228. Cfr. anche *ivi*, p. 230: «Ce déchirement de la réflexion qui sort de soi voulant rentrer en soi) peut-il finir? Il faudrait un silence qui enveloppe la parole de nouveau après qu'on s'est aperçu que la parole enveloppait le silence prétendu de la coïncidence psychologique. Que sera ce silence? Comme la réduction, finalement, n'est pas, pour Husserl immanence transcendantale, mais dévoilement de la *Weltthesis*, ce silence ne sera pas *le contraire* du langage».

<sup>133</sup> Cfr. *ivi*, p. 263: «Même problème: comment toute (J) est langage et consiste cependant à retrouver le silence».



I francesi distinguono il termine *mot* cioè la parola come chiacchiera, come mezzo di comunicazione, da *parole* cioè la parola come essenza. Quest'ultima convoglia molta meditazione, muove l'essere profondo, è quasi intransitiva, indica se stessa; la *parola* nel senso di Heidegger, cioè come "pascolo dell'essere". La chiacchiera è dedicata alle relazioni pratiche o a un diversivo per riempire il tempo. Per dare il senso della parola come essenza bisogna quindi che questa sia un poco arcaica, che abbia uno spessore, un substrato temporale profondo; per questo motivo sovente mi rifaccio al linguaggio antico dei pastori e dei contadini.<sup>134</sup>

L'espressione «pascolo dell'essere» si lega alla celeberrima espressione «pastore dell'essere», usata da Heidegger, nella *Lettera sull'Umanesimo*, per indicare l'uomo: «L'uomo è il pastore dell'essere. In questo "meno" l'uomo non perde nulla, anzi ci guadagna, in quanto perviene alla verità dell'essere. Guadagna l'essenziale povertà del pastore, la cui dignità consiste nell'essere chiamato dall'essere stesso a custodia della sua verità».<sup>135</sup> Come emerge dalla stessa citazione biamontiana, questo passo ebbe indubbiamente una grande influenza sull'immaginazione di Biamonti, nell'importanza attribuita alle figure dei pastori nei suoi libri.

Per la differenza tra parola e chiacchiera occorre però risalire, innanzitutto, a *Essere e tempo*, opera che Biamonti dichiarò di aver letto.<sup>136</sup> Heidegger dedica, infatti, il trentacinquesimo paragrafo della parte B del capitolo quinto della prima parte alla "chiacchiera", quale modalità, insieme alla "curiosità" e all'"equivoco", dell'esistenza inautentica. Il discorso quotidiano, che è comunicazione, ha perso, o non ha mai raggiunto – spiega Heidegger – «il rapporto originario con l'ente di cui discorre»;<sup>137</sup> per questa ragione la comunicazione non determina un'appropriazione originale con l'ente, ma si basa su una semplice diffusione e ripetizione del discorso: «La chiacchiera si costituisce in questa diffusione e in questa ripetizione del discorso nelle quali l'incertezza iniziale in fatto di fondamento si aggrava fino a diventare infondatezza.

---

<sup>134</sup> *Bia. int. Re* (1998: 24).

<sup>135</sup> M. Heidegger, *Lettera sull'«umanesimo»* [1949], in Id., *Segnavia*, a cura di F.-W. von Herrmann, edizione italiana a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, 3ª edizione, p. 295.

<sup>136</sup> Il libro non è però presente nella sua biblioteca.

<sup>137</sup> M. Heidegger, *Essere e Tempo*, in Id., *Essere e tempo – L'essenza del fondamento*, a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1969, p. 270.

Essa trascende il campo della semplice ripetizione verbale, per invadere quello della scrittura sotto forma di “scrivere pur di scrivere”». <sup>138</sup>

La chiacchiera si configura come la modalità del discorso alla portata di tutti, che esime da una comprensione autentica, poiché determina una chiusura dell’essere-nel-mondo: «La chiacchiera, rifiutandosi di risalire al fondamento di ciò che è detto, è sempre e recisamente un procedimento di chiusura». <sup>139</sup> Da un punto di vista ontologico, ciò significa che l’Esserci, attraverso la chiacchiera, rimane distaccato dal rapporto originario e genuino del proprio essere. Come dice, semplificando, Biamonti, la chiacchiera non muove l’essere profondo, ma rimane pura comunicazione.

È interessante notare che, per Heidegger, la necessità di ritrovare una parola che non sia chiacchiera e che possa, di conseguenza, recuperare il rapporto originario con l’ente di cui discorre, passa attraverso il “tacere”. Quest’ultimo si presenta, insieme al “sentire”, come una modalità essenziale del discorso:

Su questo stesso fondamento esistenziale riposa anche un’altra possibilità esistenziale del discorso, il *tacere*. Nel corso di una conversazione, chi tace può «far capire», cioè promuovere la comprensione, più autenticamente di chi non finisce mai di parlare. L’ampiezza di un discorso su qualcosa non equivale affatto all’ampiezza della comprensione della cosa. Proprio al contrario, un fiume di parole su un argomento non fa che oscurare l’oggetto da comprendere, dando ad esso la chiarezza apparente dell’artificialità e della banalizzazione. [...] Solo il vero discorso rende possibile il silenzio autentico. Per poter tacere l’Esserci deve aver qualcosa da dire, deve cioè poter contare su un’apertura di se stesso ampia e autentica. In tal caso il silenzio rivela e mette a tacere la «chiacchiera». Il silenzio, come modo del discorso, articola così originariamente la comprensibilità dell’Esserci che da esso trae origine il poter sentire genuino e l’essere-assieme trasparente. <sup>140</sup>

Non molto diversamente da Heidegger, che parla in questa citazione del «fiume di parole» che «oscura l’oggetto da comprendere», Biamonti dirà: «non bisogna esplicitare

---

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 265.

troppe le cose altrimenti diventerebbero banali. Troppe parole nascondono le cose. Bisogna scrivere per soprassalti, racchiudere l'idea, l'immagine in pochi lampi». <sup>141</sup>

Come ha scritto Nicola Abbagnano, «l'unica autentica e diretta manifestazione dell'essere è, secondo Heidegger, il linguaggio». <sup>142</sup> Questa tesi è sviluppata dal filosofo tedesco soprattutto nella seconda parte della sua produzione, dagli anni Trenta in poi fino alla pubblicazione nel 1959 della raccolta di saggi intitolata *In cammino verso il linguaggio*. Già nella conferenza su *Hölderlin e l'essenza della poesia* (1937), Heidegger riconosce nel linguaggio, e in particolare nel linguaggio poetico, la “fondazione dell'essere”. La poesia è la lingua primitiva capace, attraverso la parola, di svelare l'essere; la poesia è il “dire originario”: «“Dire originario ed essere, parola e cosa, s'appartengono vicendevolmente”; “ogni dire essenziale si riporta all'ascolto di questo segreto co-appartenersi di Dire originario ed essere, di parola e cosa”». <sup>143</sup>

Si può dunque vedere in Heidegger una sorta di opposizione tra la “chiacchiera”, discorso comunicativo e superficiale che resta distaccato dall'essere, parlare quotidiano in cui «il linguaggio non si fa parola, ma si trattiene piuttosto in sé stesso», <sup>144</sup> e la “poesia”, intesa come discorso che affonda invece nella verità e nell'autenticità dell'essere, come linguaggio la cui «parola fa sì che la cosa appaia, e sia presente». <sup>145</sup> Indubbiamente, la distinzione fatta da Biamonti tra “chiacchiera” e “parola” risente della speculazione di Heidegger; si consideri, infatti, che a volte lo stesso termine *poesia* (con l'aggettivo *poetico*) è usato da Biamonti non in relazione al genere letterario, ma, in una prospettiva linguistico-filosofica, per indicare appunto un discorso legato alla profondità dell'essere e dell'esistenza:

Nei dialoghi cerco di attenermi all'essenzialità, alle parole che muovono l'essere e che sono veramente parole, non chiacchiera. In francese si dice *mot* per indicare le parole quotidiane, mentre *parole* indica già un'invenzione quasi poetica, un'essenzialità e premeditazione più profonde. Bene, io ho cercato di utilizzare sempre delle *paroles*, mai dei *mots*, delle chiacchiere: la parola che sia veramente la creazione dell'essere; e la concezione dell'artista

---

<sup>141</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2).

<sup>142</sup> N. Abbagnano, *La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, vol. 3 di *Storia della filosofia*, UTET, Torino 2003, p. 888.

<sup>143</sup> M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 202.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 134. Queste due ultime citazioni sono riportate anche in V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 20-21.

come pastore dell'essere, che non narra cose sociologicamente estese, ma narra per intuiti poetici la psicologia del profondo dell'animo umano, portandola il più possibile in superficie.<sup>146</sup>

In Biamonti il "pastore dell'essere" diventa così l'artista stesso. La parola poetica è, dunque, il compito a cui lo scrittore non può sottrarsi, la parola come alternativa concreta alla chiacchiera, alla sfera del banale, dell'insignificante, dell'inautentico,<sup>147</sup> la parola come coinvolgimento dell'essere profondo dell'uomo, come resistenza e meditazione sul "fondamentale"<sup>148</sup> e come voce del tempo e dell'eterno, del lato segreto delle cose:<sup>149</sup> «la parola è invece legata alla struttura profonda dell'essere, è sempre in rapporto con la vita e la morte. La parola è la formazione dell'essere. È per questo che tiro a queste parole essenziali, legate a una forma arcaica della via, archetipale: la morte, il sole, il vento, il mare, il carattere effimero delle cose... Credo che sia compito di uno scrittore dare alla parola questo significato, questo empito metafisico che la parola è andata perdendo».<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> *Bia. scr.* (1998a: 93). Cfr. anche *Bia. int.* Mannoni (1994): «I dialoghi sono secchi e brevi perché io faccio una distinzione fondamentale fra chiacchiera e parola. La parola deve creare un movimento dell'essere. La chiacchiera è una divagazione che nulla ha a che vedere con la tensione poetica dello spirito del racconto»; e *Bia. int.* Cipriani (1994: 39): «La parola è la formazione dell'essere. È per questo che tiro a queste parole essenziali, legate a una forma arcaica della via, archetipale: la morte, il sole, il vento, il mare, il carattere effimero delle cose...».

<sup>147</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2): «L'alternativa alla solitudine può essere la parola? / Sì, se la parola riesce a sottrarci alla sfera del banale, dell'insignificante e a portarci nella sfera dell'autentico, se riesce a comunicarci il senso della vita e non si limita ad echeggiare le banalità televisive o le frottole dei giornali, se, insomma, non si trasforma in chiacchiera. Ho accennato prima alla distinzione tra parola e chiacchiera ebbene la chiacchiera non ha alcun rapporto con le cose, con la realtà, è un mezzo per evadere, per non affrontare i problemi, per non dire nulla di sé, per non cogliere nulla del mondo. La parola, invece, ci consente di cogliere l'essenziale, le poche cose che contano, che hanno una resistenza che sopravvive all'attimo, e che superano la contingenza per toccare la sfera della psiche».

<sup>148</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 7): «Sicuramente vi è più dialogo, un dialogo legato però alla parola, non alla chiacchiera. Faccio una distinzione fondamentale tra chiacchiera e parola. La parola, o quella che i francesi chiamano *parole*, dovrebbe investire l'essere profondo dell'uomo, dovrebbe essere meditante sul fondamentale dell'umano, invece la chiacchiera o *mot* in francese è fatta per passare il tempo, per conversare senza muovere le ragioni profonde dell'essere. La parola è ontologica, invece la chiacchiera è modale, appartiene alle mode, al linguaggio della tribù. Il linguaggio è quanto più leggero possibile, più rarefatto».

<sup>149</sup> *Bia. int.* Ribaldo (1995: 6): «Le parole muovono l'essere e quindi io le misuro: d'altra parte è tutta tradizione dei liguri quella di misurare le parole, noi non sappiamo fare il barocco; ci sono splendidi scrittori, Bufalino ad esempio, che scrivono un barocco funebre; ma noi abbiamo la castità della parola, la parola è alonata di silenzio, si differenzia molto dalla chiacchiera: fa sentire il tempo o l'eterno, il lato segreto delle cose».

<sup>150</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 39).

Infine, come per Heidegger e per Merleau-Ponty, tornare alla radici di una parola autentica significa per Biamonti tornare a un essere «alonato di silenzio»,<sup>151</sup> a un silenzio esistenziale capace di elevare l'uomo:

Credo che lo scrittore sia solo davanti al mondo. Si mette in rapporto con gli esseri umani e con le cose nella solitudine della sua coscienza. Le atmosfere dei miei romanzi nascono dalla necessità di ritrovarmi nel silenzio. Un silenzio che non è un peso, ma elevazione verso i significati più alti dell'esistenza.<sup>152</sup>

La riflessione di Biamonti si intreccia anche con quella dello scrittore e pensatore francese Maurice Blanchot, in cui si ritrova uno stretto legame tra parola e silenzio, in modalità simili a quelle già evidenziate: «Bavarder est la honte du langage. Bavarder, ce n'est pas parler. La parlerie détruit le silence tout en empêchant la parole».<sup>153</sup>

In particolare, lo scrittore di San Biagio della Cima trae da Blanchot l'idea del "canto delle sirene", su cui questi si sofferma esplicitamente nella prima parte del suo *Livre à venir*. Il canto delle sirene è "l'incontro con l'immaginario", è quel rischioso richiamo dell'irrevocabile, è quel punto di creazione-distruzione, «inconnu, ignoré, étranger»<sup>154</sup> verso cui la scrittura tende senza mai poterlo raggiungere, è quel «chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître».<sup>155</sup> Blanchot ne parla come di un canto capace di risvegliare la speranza e il desiderio di un aldilà meraviglioso, ma che in realtà corrisponde a un deserto: come se la «region-mère» della musica fosse il solo luogo privo di musica, un luogo di aridità, in cui la parola d'ordine è il silenzio, la discrezione, l'oblio.<sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34): «Io cerco di essenzializzare il linguaggio, per far sì che ogni frase coinvolga l'essere, quindi si inserisca nella tensione della struttura narrativa stessa, e che abbia una sua musicalità, come una suonata di pianoforte. L'essere è alonato di silenzio, muove l'angoscia profonda o l'estasi paradisiaca dell'uomo. L'essere a contatto della grande libertà, di una interrogazione sul destino».

<sup>152</sup> *Bia. int.* Oberti (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Ribaud (1995: 6): «La parola deve muovere le radici dell'essere e toccare il silenzio esistenziale, coinvolgere anche i grandi silenzi o farli sentire».

<sup>153</sup> M. Blanchot, *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971, p. 145.

<sup>154</sup> Id., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1986, p. 14.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>156</sup> Cfr. *ivi*, p. 12.

Il “canto delle sirene” diventa così per Biamonti la «musica più grande»,<sup>157</sup> ossia il silenzio, sinonimo di una verità esistenziale che, se raggiunta, paralizzerebbe l'uomo conducendolo alla morte:

Il y toujours un côté nostalgique dans l'écriture, cette nostalgie est foncière, fondamentale, elle soupire, comme chez Blanchot, après le chant des sirènes. Chant qui mènerait tout droit aux rives de la vérité et du silence, mais la vérité, étant mortelle paralyserait pour toujours l'écrivain. Il s'agit de pousser l'écriture vers ce chant sans jamais l'atteindre. Une certaine mélodie de la parole, une honnêteté de la vision, une continuelle expérimentation du monde et de la vie... On mesure l'importance d'une écriture au degré de désastre qu'elle traduit par rapport à une beauté idéale. Dans l'imperfection se développe une harmonie dysharmonique est stridente qui est malgré tout consolation de la vie, et qui encore console de la difficulté d'écrire.<sup>158</sup>

Il “canto delle sirene” è un canto paradisiaco<sup>159</sup> che, se ascoltato direttamente, «distruggerebbe il mondo, ricreandolo dall'inizio».<sup>160</sup> Lo scrittore non può, dunque, pensare di raggiungerlo, ma deve sempre inseguirlo cercando di farlo intendere in modo indiretto, di spargerne l'eco nella propria scrittura. Proprio tale ricerca fa sì che, come disse Biamonti, «un vero scrittore scriva sempre la stessa pagina e forse – lo dice Blanchot – la stessa frase».<sup>161</sup> È per inseguire una frase immaginaria che si scrive un intero libro, una frase che inglobi il mondo, la vita e la morte».<sup>162</sup> In quest'ultima

---

<sup>157</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 8-9): «La musica più grande, quella del canto delle Sirene, è il Silenzio. Ma come circoscrivere e far sentire il silenzio? / Anche qui è una sapienza della lingua, il reinventare una parola che ghermisca il silenzio che è al fondo dell'esistenza, della grande solitudine. È tutto un effetto di musica!».

<sup>158</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 52-53).

<sup>159</sup> *Bia. scr.* (1998a: 96): «Lo scrittore vorrebbe incorporare e carpire il canto delle sirene, ma questo non può e non deve farlo, perché il canto delle sirene, se ascoltato e soprattutto se scritto, diventerebbe mortale, provocherebbe la paralisi eterna; e quindi è un tentativo di avvicinarsi, attraverso una voce sempre più interna, al canto probabile delle sirene, al loro canto paradisiaco. E qualcosa di paradisiaco deve essere sparso nelle parole per confortare gli uomini di questa dura legge del vivere».

<sup>160</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 7): «La parola è anche un po' corrosa, ma in definitiva dovrebbe imprigionare il silenzio, che poi è il canto delle Sirene. Sarebbe proprio quella parola che forma il mondo, lo ricrea dall'inizio».

<sup>161</sup> Cfr. anche M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris 2008, p. 158: «Puis, je me suis consolé: tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) *avec variations*».

<sup>162</sup> *Bia. int.* Villa (1998); cfr. anche *Bia. int.* Pedullà (1998) e, soprattutto, *Bia. int.* Ribaud (1995: 10): «Quando si scrive si ha in mente una specie di prosa a cui non si giunge mai. Ogni pagina è

dichiarazione si vede l'influenza sulla riflessione di Biamonti del saggio di Blanchot dedicato alla *Morte di Virgilio* di Broch e contenuto nel *Livre à venir*. Il critico francese spiega, infatti, che l'ideale di Broch è quello di poter esprimere in una sola frase la simultaneità unitaria della frammentazione,<sup>163</sup> una frase che sarebbe «le milieu jaillissant où la mort et la création coïncident, où la fine est le commencement et, dans anéantissement qui scelle l'unité, se prononce le mot en qui tout est dissous, tout est contenu [...]».<sup>164</sup>

Come emerge già da questi riferimenti a Blanchot, la visione biamontiana del linguaggio si sviluppa non solo sulle riflessioni teoriche dei filosofi, ma anche sull'esempio dei poeti e dei romanzieri. Biamonti faceva derivare il proprio modo di intendere il linguaggio dalla poesia simbolista, passando poi attraverso i grandi poeti novecenteschi, come Montale ed Eliot.<sup>165</sup> Nel riferimento al simbolismo va vista tanto la lezione di Baudelaire, imprescindibile, quanto quella di Mallarmé. In particolare, la distinzione tra *mot* e *parole* riecheggia, almeno per alcuni aspetti, quella fatta da quest'ultimo poeta tra *parole brute* e *parole essentielle*, che lo scrittore di San Biagio della Cima poteva trovare analizzata nel secondo capitolo dell'*Espace littéraire* di Blanchot, dedicato a *L'expérience de Mallarmé*: «La parole brute “a trait à la réalité des choses”. “Narrer, enseigner, même décrire” nous donne les choses dans leur présence, les “représente”. La parole essentielle les éloigne, les fait disparaître, elle est toujours

---

misurabile attraverso l'entità de disastro tra una sorta di sogno segreto della scrittura, e quello che poi effettivamente si realizza. Proust lo fa intuire quando parla della *Petite phrase* del musicista Venteuil: un tremolo che ricorre nella sonata, appena però inaudito, che si ode e no, una segreta intermittenza de cuore che non si rivela mai del tutto. Lo scrittore non fa altro che inseguire questa frase che, se riuscisse a pronunciare incastonandone tutta l'eternità e la bellezza, lo paralizzerebbe per sempre. È tutta una rincorsa verso quella frase che non si riesce a esprimere, ma che nello stesso tempo permea di sé tutte le frasi che si esprimono. Una frase che tenderebbe a inglobare il mondo e la sua musica profonda, ma non ci si arriva. Questo è il disastro e la bellezza della scrittura».

<sup>163</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir, cit.*, p. 166: «L'idéal de Broch serait de pouvoir exprimer, à la fois et comme en une seule phrase, tous les mouvements opposés, de les maintenir dans leur opposition tout en les ouvrant à l'unité, plus encore: d'embrasser, à chaque instants et à l'occasion de chaque événement et même de chaque mot dans une simultanéité qui ne demande rien au développement temporel, l'immensité du tout qui est sa visée».

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>165</sup> *Bia. int.* Ribaldo (1995: 6): «Un modo di intendere il linguaggio che deriva in definitiva dalla poesia simbolista: come grande evocazione e non come intrattenimento. Laconicità... Essenzialità... [...] La mia esperienza della parola che viene dopo Montale, dopo Eliot, cioè la parola come creazione dell'essere, non come divagazione o divertimento; che poi è un divertimento superiore questo di comporre quasi musicalmente con le parole».

allusive, elle suggère, elle évoque». <sup>166</sup> La parola essenziale è la parola poetica, “intransitiva”, che risuona nel silenzio e ritorna nel silenzio:

La parole poétique n'est plus parole d'une personne: en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance; il devient l'essentiel; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. Désormais, ce n'est pas Mallarmé qui parle, mais le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage. <sup>167</sup>

Nel libro *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Vittorio Coletti ha scelto di dedicare il primo capitolo proprio al linguaggio, mito e incubo del secolo: «Il Novecento si è ripetutamente chiesto se il linguaggio è la forza o il limite dell'uomo. Quando ha cominciato a rispondere che si tratta solo di una limitazione, a non riconoscergli più alcun potere (neppure alla sua variante più alta e consapevole: il linguaggio poetico), allora il secolo ha cominciato davvero a finire». <sup>168</sup> Sulla base di questo parametro la riflessione di Biamonti sul linguaggio e sulla scrittura appare profondamente radicata nel Novecento e mostra anche qualche limite rispetto ai tempi in cui è (ri)proposta. La linea guida in cui si inserisce è, infatti, quella della “poesia pura”, che da Mallarmé passa attraverso Heidegger, Merleau-Ponty e Blanchot, come si è visto, e che si ritrova proprio in questi termini nel libro di Coletti:

La suggestione heideggeriana e blanchotiana ha precedenti letterari, e forse è essa stessa più una espressione mitopoietica che un concetto razionale. L'enfatizzazione del linguaggio allo stato puro, coincidente con quello della poesia, è già presente infatti nel decadentismo mallarmeano, nel tentativo di sospendere la parola dai compiti significativi consueti per restituirla al suo primigenio valore di lingua che fonda essa stessa la propria realtà. Ed è continuata per tutta la prima metà del Novecento nella generale supervalutazione

---

<sup>166</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1988, p. 38. Il volume è presente nella biblioteca di Biamonti.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>168</sup> V. Coletti, *Dietro la parola...*, *cit.*, p. 8.



(sopravvalutazione?) del linguaggio poetico, sostenuta, in Italia, dall'ermetismo e in generale da molta critica militante e accademica.<sup>169</sup>

Non sorprende che Biamonti sia rimasto volontariamente lontano da alcune esperienze del secondo Novecento, elaborate in contrapposizione a una certa visione tradizionale del linguaggio poetico; esperienze in cui lo scrittore vedeva una volontà di distruzione del linguaggio (o di depotenziamento) non condivisibile: «Le neoavanguardie operano ancora nella distruzione del linguaggio, non nella sua ricostituzione. Io cerco di ricostruirlo, il linguaggio; un linguaggio circospetto, che porta delle verità relative. Ma comunque un tentativo di comunicare c'è. Le neoavanguardie si compiacciono della distruzione linguistica».<sup>170</sup>

Tutto ciò non significa che vi sia in Biamonti un'incondizionata esaltazione del linguaggio o l'incapacità di vederne alcuni limiti. Tuttavia, è chiaro che, ricollegandosi a una precisa tradizione letteraria e filosofica, Biamonti mantenne fino all'ultimo una certa fiducia nel linguaggio, un linguaggio a cui non bisognava domandare delle verità assolute, ma delle verità relative sulla dolorosa esperienza dell'uomo nel suo essere-nel-mondo.

---

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>170</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 227). E poi continua: «E poi sono false avanguardie; ormai ripetono la crisi: sono schemi che provengono dagli anni Dieci, Venti... Insomma: niente di più accademico del vecchio in avanguardia. Io ho un'idiosincrasia particolare per quelle storie lì, per quest'avanguardia italiana che copia quelle francesi con cinquanta, sessant'anni di ritardo». La distanza di Biamonti dalle neoavanguardie emerge anche da alcuni aneddoti raccontati dagli amici. Cfr. P. Mauri, *I silenzi di Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti alla biblioteca del Senato*, Atti della presentazione del volume *Scritti e parlati* (26 maggio 2008), introduzione ai lavori di S. Costa, in «Filologia antica e moderna», XX, 37 (2010), p. 191: «Una volta Emilio Tadini gli [a Biamonti] disse che alla luce mediterranea, da lui tanto magnificata anche sulla scorta di Paul Valéry, preferiva la luce elettrica. Per Francesco fu quasi una dichiarazione di guerra e ci volle una buona dose di pazienza per dirgli che Tadini non lo voleva certo offendere: veniva solo da un'altra esperienza, era un uomo di città, legato alle avanguardie...».



## 2.2. SILENZIO DEL MONDO, SILENZIO DELL'UOMO

Se il compito dello scrittore è risalire alle origini della parola e se tali origini affondano nei silenzi esistenziali e in quelli naturali del mondo, non sorprende che la prosa biamontiana proponga una vera e propria fenomenologia del silenzio. Parlando di *PN*, lo scrittore disse: «Piuttosto che portare torpidità e oscurità preferisco alonare le parole di un certo silenzio. D'altra parte sono proprio le parole filtrate dal silenzio, dalla notte, quelle che io cerco di adoperare, e credo di aver adoperato in questo senso tutta una coerenza stilistica per le soluzioni dialogiche e per le soluzioni descrittive». <sup>171</sup>

L'evocazione del silenzio assume nei romanzi dell'autore di San Biagio una grande complessità, poiché si articola su vari piani. È utile, come punto di partenza, considerare, in una prospettiva lessicale, la ricorrenza del sostantivo *silenzio* e dell'aggettivo *silenzioso*:

	<i>RG</i>	<i>AA</i>	<i>VL</i>	<i>AM</i>	<i>PN</i>	<i>S</i>
<b>silenzio</b>	12	14	14	24	28	5
<b>silenzioso</b>	4	5	1	8	14	1
<b>totale</b>	16	19	15	32	38	6

Come si può vedere, lo spoglio evidenzia un uso abbastanza cospicuo dei termini. Oltretutto, le occorrenze aumentano nel passaggio da *AA* e *VL* a *AM* e a *PN*, quasi a sottolineare una necessità sempre più impellente. Ma a chi o a cosa si riferiscono i silenzi dei romanzi? I termini si distribuiscono in maniera abbastanza uniforme intorno a due referenti principali: il paesaggio e i personaggi. Da questi due “attori” romanzeschi converrà, dunque, iniziare l'analisi. <sup>172</sup>

Il silenzio del paesaggio altro non è, in fondo, che il «silenzio delle cose», il silenzio del mondo di cui parla Merleau-Ponty. Indubbiamente, questo silenzio può legarsi alla storicità del paesaggio e, dunque, nel caso dei romanzi biamontiani, allo stato di abbandono e di rovina in cui si trova l'entroterra. Per esempio, nell'incipit di *AA* le case

<sup>171</sup> *Bia. scr.* (1998a: 93).

<sup>172</sup> Da un punto di vista critico, si veda innanzitutto C. Panella, *Le silence des hommes, le silence des choses dans l'œuvre de Francesco Biamonti*, in «Loxias», 33 (2011), online: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6687>.

disabitate di Avrigue sono «Nidi di silenzio, ora, e di topi» (*AA*, 3). È il silenzio che segna la fine dell'antico mondo rurale-pastorale e l'allontanarsi irrimediabile del passato:

Adesso c'era silenzio. Ma che sere! Che melodie! Grumo di tenerezza: pastore, cane e capre, avvolti dal vento che saliva dal mare. Mano del pastore sulla testa del cane, e muso del cane sulle ginocchia del pastore. Suonava per lui e per il suo cane, tra l'indifferenza delle capre. Adesso c'era silenzio e nulla su cui sperare. (*S*, 4)

In *AM* il silenzio è anche quello in cui la guerra ha gettato i paesi della costa bosniaca, dopo averli distrutti e dopo averne terrorizzato gli abitanti: «Poi apparve un paese in una sorta di dolina discosta dalle rive. Gente che non amava il mare, venuta dalle pianure? / Troppo silenzio, non si vedeva nessuno. Poteva essere un paese terrorizzato» (*AM*, 85).

Tuttavia, è chiaro che il paesaggio biamontiano ha un proprio silenzio costitutivo, che va al di là delle vicende storiche e che lo scrittore mette incessantemente in evidenza. È il «silenzio ipnotico» degli ulivi,<sup>173</sup> quello dei cisti,<sup>174</sup> dei tronchi,<sup>175</sup> dei pendii,<sup>176</sup> degli uccelli notturni,<sup>177</sup> della sera,<sup>178</sup> delle case.<sup>179</sup> È un silenzio “parlante”, che infatti i protagonisti dei romanzi ascoltano continuamente, richiamando a volte l'attenzione dei loro interlocutori. In *AA* il cameriere del bar dell'olandese esclama «– Che silenzio!» (*AA*, 24), mentre più oltre Edoardo dice a Gregorio «– Senti che silenzio?» (*AA*, 74). Battute simili ritornano in *VL* («– Sente che silenzio, signora. / – È più allegro ad Aùrno» *VL*, 31) e anche, in due occasioni, in *PN* («– Che silenzio! – lei disse. / – La Liguria è bella quand'è silenziosa» *PN*, 26; e «– C'è un silenzio vivo. Non ti intimidisce? / Tornarono all'aperto» *PN*, 58).

---

<sup>173</sup> *AA*, 11: «Quei piccoli rettili meditavano sul muro, sulla calce, come accordati al silenzio ipnotico dell'uliveto».

<sup>174</sup> *PN*, 157: «Il sentiero andava su costoni, tra cisti che si aprivano silenziosi».

<sup>175</sup> *PN*, 22: «Il sole, l'azzurro diffuso e sospeso, i tronchi silenziosi...».

<sup>176</sup> *AM*, 5: «Sul pendio silenzioso ardeva l'oro delle eriche arboree».

<sup>177</sup> *PN*, 197: «Silenziosi uccelli notturni si levavano nei fari dalla strada».

<sup>178</sup> *AM*, 18: «Mentre tornava a casa, la sera si fece silenziosa e silenzioso il paese che si rannicchiava nell'ombra. Era rimasto soltanto un po' d'azzurro a occidente, alto, sul pietrisco. / Clara arrivò in quel silenzio e poggiata la mano sul braccio di Edoardo si scusò di avere fatto tardi».

<sup>179</sup> *AA*, 43: «Raggiunse Maria che lo aspettava sulla piazza vuota tra le case silenziose. Erano tutti al lavoro gli Avrigaschi, dispersi nelle fasce».

Come emerge da quest'ultima citazione, il silenzio del mondo non è di per sé rassicurante; eppure, proprio per il fatto di nascondere il segreto delle cose, ha una forte attrazione sui personaggi. Come lo scrittore, anche il pittore non può rinunciarvi:

Un residuo di tramonto a ponente faceva un po' di rumore, di festa, sulle rocce. A oriente si tendeva un velo resinoso.

– Se tu dovessi dipingere, – chiese Eugenio, – dove ti attaccheresti?

– Dove c'è più silenzio.

Sembrò contento della risposta. (*PN*, 190)

Come su una tela, Biamonti conferisce al silenzio, attraverso procedimenti sinestetici e di personificazione, una sua materialità, trasformandolo in un elemento costitutivo del paesaggio. Il campionario è vasto. Già nell'incipit di *VL* si legge: «Nelle pause della brezza il silenzio si posava sul silenzio» (*VL*, 3). Nello stesso romanzo si parla poi di un silenzio «riempito dal vento»<sup>180</sup> (*VL*, 39), mentre in *AM* si può leggere: «Dopo, il silenzio si stese sulle brande e sul fieno dove una parte degli uomini dormiva» (*AM*, 99). Diversi sono gli esempi significativi reperibili in *PN*, in cui, oltre a un «velo di silenzio»<sup>181</sup> (*PN*, 181), si trova l'espressione «il rosa del silenzio»<sup>182</sup> (*PN*, 169).

Il silenzio del paesaggio prende forma non solo nella sua rappresentazione diretta, ma anche nella descrizione dei suoni naturali, spesso flebili o impercettibili, come il fruscio delle foglie mosse dalla brezza o dal passaggio di un animale. Come l'autore dice in *PN*, sono suoni che, invece di coprire, accentuano il silenzio:<sup>183</sup> «Saliva dai dirupi un odore di lentischi, di elicrisi, il mare, ancora illune, era solo un soffio. Nemmeno una campanella di palamiti: quei suoni che accentuano il silenzio» (*PN*, 27).

---

<sup>180</sup> *VL*, 39: «Camminava per le strade vuote del paese. Fuori, il silenzio era riempito dal vento che scendeva dalla montagna: flautato su rocce lontane. Portava, quel vento, foglie secche, che i Luvairaschi chiamavano i telegrammi di Pietravecchia. Quando arrivò ad Aùrno il vento era cessato e la terra a scale si ergeva nell'antico silenzio. Malò sospirò e non si mosse dallo scalino».

<sup>181</sup> *PN*, 181: «Una stella solitaria a nord-ovest, in un velo di silenzio oltre le montagne».

<sup>182</sup> *PN*, 169: «Poi il rosa del silenzio si spense e qualche suono giunse da lontano».

<sup>183</sup> Si può parlare, come ha fatto E. Tonani (*Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpretive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, p. 433) di «funzione potenziatrice e non erosiva del silenzio».

Si capisce, perciò, perché il canto dell'usignolo possa essere paragonato da Edoardo in *AM* al «canto del silenzio»<sup>184</sup> (*AM*, 29).

Il silenzio caratterizza, dunque, il paesaggio biamontiano. In *PN* lo scrittore di San Biagio della Cima arriva a evocarlo, metalinguisticamente ed emblematicamente, isolando la sola parola in una frase nominale: «Se ne andò solo. Silenzio. Svaniva tutto, in una sorta di stanchezza. Anche il tentativo appena abbozzato di un'altra ricerca» (*PN*, 172).

Al silenzio del paesaggio si affianca quello dei personaggi, un silenzio che marca, innanzitutto, i loro atteggiamenti. Frequente è l'uso, come si è detto, dell'aggettivo *silenzioso* («Stettero silenziosi davanti alla stufa ardente. Erano a disagio, commossi e abbandonati in un silenzio d'attesa, separati, dopo le prime, usuali manifestazioni d'affetto» *AA*, 77)<sup>185</sup> e della formula *in silenzio* («Si avviarono in silenzio verso un albergo dentro un giardino» *AA*, 104).<sup>186</sup> Si consideri poi l'impiego cospicuo dei verbi *tacere* («Lui taceva, ma l'ascoltava appena» *AA*, 96)<sup>187</sup> e *non parlare* («Gli sembrava che avrebbe dovuto parlare, ma non parlava» *AA*, 102).<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> *AM*, 29: «Giungeva il canto dell'usignolo attraverso le foglie di una vitalba, dal fondo del ritano. Era al "rallentando", una nota in tre sospiri, quasi canto del silenzio». E cfr. anche *PN*, 55-56: «Non era molto diversa dal canto del tordo, che, sere prima, aveva intonato la liturgia del tramonto. La stessa doppia voce, lo stesso calmo andamento, e le rive di silenzio».

<sup>185</sup> Altri esempi: *AA*, 39: «Maria camminava silenziosa e triste. Il suo passo veloce gli faceva venire in mente il passo di Ester, altrettanto lungo e più flessuoso»; *AA*, 92: «Gli hippies (ma non erano hippies, erano toxicos randagi come ce n'è tanti) se ne stavano ammucchiati in un angolo e silenziosi»; *VL*, 83: «In pantofole, silenzioso, Vincenzo s'era accostato a Vari sul finire del giorno»; *AM*, 38: «I marinai erano silenziosi e miti»; *AM*, 62: «Erano in sette, quattro ufficiali di coperta e tre di macchina, ed erano tutti silenziosi»; *PN*, 19-20: «Toccava il campanile e i tetti più alti. Veronique camminava assorta, le sue caviglie erano sottili. – è dolce e intimo, – disse, lei ch'era stata sempre silenziosa»; *PN*, 133: «Era una notte buia davvero e fredda, degna di una primavera malsana, e il silenzio non era meno pauroso del fruscio dei passi clandestini. Alain era rimasto sempre silenzioso e a capo chino»; e *PN*, 137: «C'era anche Medoro, alto e sempre silenzioso se non lo si interrogava».

<sup>186</sup> Altri esempi: *AA*, 114: «Edoardo smise di parlare di colpo e rimase assorto. / Stette a lungo in silenzio»; *VL*, 13: «Finirono di mangiare in silenzio»; *VL*, 61: «La panca dal lato del muro era occupata da gente che faceva colazione in silenzio; sul tavolo i bicchieri del caffè e del latte»; *AM*, 49: «Manuel restò un po' in silenzio»; *AM*, 88: «Camminavano in silenzio, al buio, su un piccolo altopiano»; *PN*, 47: «Leonardo cercò una frase, qualcosa... Ma piuttosto che parlare a vanvera stette in silenzio»; *PN*, 53: «Rientrò in silenzio»; e *PN*, 81: «Uscirono e guardarono in silenzio, allineati come monaci».

<sup>187</sup> Altri esempi: *VL*, 93: «Sabèl taceva»; *AM*, 22: «Ora lei taceva, forse l'aveva intimidita senza volere»; *AM*, 100: «– Dev'essere molto bella, – lei disse, visto che lui taceva»; *AM*, 110: «Ma le domande che egli formulava dentro se stesso gli suonavano inopportune. Per cui taceva»; e *PN*, 153: «Leonardo taceva convinto che il ragazzo non c'entrasse per niente».

<sup>188</sup> Altri esempi: *AA*, 112: «Seguiva come un automa e con una certa gioia Edoardo, il quale non parlava e andava veloce»; *VL*, 38: «L'altra donna, Sara, non parlava mai: ogni tanto chinava la testa sulla

Il carattere taciturno dei personaggi si accompagna a una sorta di sfiducia nei confronti della parola pronunciata ad alta voce e declinata in una prospettiva comunicativa. Emblematica è la riflessione di Vari in *VL*:<sup>189</sup>

– Vedi molta gente, ma vivi rintanato. Dovresti fare un'altra vita, parlare con qualcuno. Sempre tra queste rocce, tra questi ulivi!

Parlare, parlava, egli pensò, parlava con Sabèl, ma in modo tale che, se anche fosse stata presente, non lo avrebbe capito. Forse sorvolava su troppe cose.

– Parlare con qualcuno è come parlare al vento, – disse. Poi le chiese di nuovo che cosa voleva fare. (*VL*, 32)

Nella prima battuta Sabèl rimprovera a Vari il suo vivere rintanato e gli dice che dovrebbe cambiare vita e parlare con qualcuno. Vari pensa allora che, in realtà, parla, ma parla a bassa voce, interiormente, «a bocca chiusa».<sup>190</sup> La battuta successiva dimostra tutto lo scetticismo dell'uomo: «– Parlare con qualcuno è come parlare al vento». La sfiducia nella parola è, di fatto, una rivalutazione del silenzio. Proprio Vari, riflettendo verso la fine del romanzo sulla scomparsa di Sabèl, penserà: «“Ha sempre amato chi vive e muore nascosto, – pensava, – su lei non devo più indagare. C'è una grandezza in quel silenzio”» (*VL*, 107).

Anche gli altri protagonisti dei romanzi hanno atteggiamenti e pensieri simili. In *AM* il capitano Edoardo dice espressamente ad Annick, la moglie di François: «Spesso vorrei tacere» (*AM*, 22). Oppure, si pensi a Leonardo<sup>191</sup> in *PN*, che Carla, la cameriera del bar, apostrofa non diversamente da come Sabèl aveva fatto con Vari:

---

spalla del raccoglitore di farfalle»; *VL*, 80: «Ora che erano a tu per tu egli non parlava, come velato di malinconia»; *AM*, 36: «Pareva volesse parlare, ma non parlava»; *AM*, 70: «Lo venne a chiamare il nostromo. Due casse si muovevano in stiva. Andarono insieme a vedere. / Era un tipo che non parlava mai»; *AM*, 104: «Narenta s'era quasi addormentata e non parlava»; e *PN*, 170: «Medoro se ne stava nell'angolo dell'osteria, raccolto, non parlava con nessuno».

<sup>189</sup> Per un'analisi del silenzio in *VL* si veda P. Di Stefano, *Raccontare il silenzio. Una lettura di "Vento largo"*, in «*Idra*», II (1991), 4, p. 58-62.

<sup>190</sup> *VL*, 87: «“Ecco, – Vari pensò, – ubriacarsi, cantare, sarebbe una risorsa... il canto, parlare...” Ne aveva dette di parole in quell'ultimo viaggio, ma a bocca chiusa. “Speriamo siano un po' di meno e un po' diversi i prossimi pellegrini”».

<sup>191</sup> Quando parla troppo Leonardo si pente: «“Ho parlato troppo, – pensava, – se la veglia continua non so di cosa finiremo per parlare. E tu che mi guardi con quegli occhi non so chi vuoi commuovere”» (*PN*, 81).

- Sono tre sere che non parla con nessuno. Posso chiedere perché sta sempre solo?
- Gli veniva da rispondere: «Per parlare con Dio, il momento giusto». Ma non erano cose da dire. – E se parlassi con me stesso?
- Bene! La lascio, torno fra poco, se permette. (*PN*, 63)

Sempre Leonardo pensa a un certo punto: «– Si permettono di pensare ad alta voce, – egli disse. – Un tempo ognuno ruminava le sue tristezze, ora le grida» (*PN*, 104).

La scelta del silenzio che percorre i romanzi biamontiani non è fatta propria solo dai protagonisti, ma anche da altri personaggi secondari, siano essi cosmopoliti o radicati alla terra. Per esempio, in *AM* tutti i marinai compagni di Edoardo hanno un atteggiamento simile, tanto che si legge a un certo punto: «Il marinaio non arriva mai nel suo, non ha possessi, il suo sguardo anche più attento è sempre muto. Parla per farsi compagnia, oppure tace, e quando parla, spesso delira, non vuol convincere nessuno» (*AM*, 65). Anche i personaggi cosmopoliti più colti di *PN* cercano rifugio nel silenzio: «[...] e Alain che dal fondo della sua crisi sembrava invocare il silenzio» (*PN*, 143). Il pittore dice invece lapidario a Leonardo: «– Chi fa, non parla» (*PN*, 51).

Un discorso non dissimile vale per i tanti contadini liguri che i protagonisti biamontiani incontrano nelle loro passeggiate nelle campagne, lungo le terrazze. In *AM*, parlando con Edoardo, Giovanni, l'allevatore di api, dice: «– Non si sta mica male. Ho un mandorlo, il fico, un nespolo di Spagna e, nella stalla, una capra a cui manca solo la parola. Forse fa bene a non parlare a questo mondo malvagio» (*AM*, 54). Ancora più esplicite sono, in *PN*, le parole di Luigi, contadino tormentato da un delitto compiuto molti anni prima:

- Basta che parli, – disse Leonardo. «Non sei ancora stanco, – pensava, – di silenzi e giri notturni per nascondere una cosa che tutti sanno, di trascinarti un povero segreto conosciuto da cinquant'anni?»
- Se le cose ti vanno bene, zitto! Ti vanno male? Zitto! Se non parli non ti penti mai.
- Sono ammaestramenti che già conosco. Vieni dentro. (*PN*, 147)

Gli ammaestramenti ricordati da Luigi, che Leonardo dice di conoscere, riassumono quella volontà di tacere che diventa una scelta di vita. Come ha scritto Vittorio Coletti, «[...] il personaggio novecentesco si cala nel silenzio come scelta di vita, veste lo stile di



chi non spreca parole, che del resto sarebbero inefficaci, evita la chiamata cui nessuno potrebbe rispondere. Si chiude in sé, con se stesso solo parla».<sup>192</sup> Anche il personaggio biamontiano parla con sé stesso ed è pienamente consapevole di farlo. Sono i «silenziosi monologhi»<sup>193</sup> evocati in *AM* con riferimento ai marinai o ancora «il tu per tu silenzioso»<sup>194</sup> che Edoardo riconosce nella voce di Giovanni. Pure il parlare ad alta voce si configura normalmente come un parlare con sé stessi: «– È tutto così ormai, – disse Leonardo. E parlò con Medoro come se avesse parlato con se stesso. Fece un riassunto degli ultimi episodi della sua vita» (*PN*, 171).

Il rimuginio interiore e la sotto-conversazione che guidano di continuo i personaggi biamontiani vanno indubbiamente messi in relazione con quell'istanza auto-interrogativa, già da noi studiata,<sup>195</sup> di cui questi ultimi si fanno portatori e in cui Biamonti vedeva una caratteristica precipua della realtà umana. Le domande che i personaggi si pongono o che pongono ad altri si susseguono spesso senza sequenzialità e senza logica,<sup>196</sup> e non esigono risposte; sorgono dalla silenziosa solitudine interiore e in quello stesso silenzio ricadono. Basti pensare al numero elevatissimo di domande lasciate in sospeso o all'uso cospicuo di formule quali *non rispose*<sup>197</sup> o *si inchiodò / si chiuse nel silenzio*.<sup>198</sup>

---

<sup>192</sup> V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, p. 59.

<sup>193</sup> *AM*, 26: «Quanti dormienti svegli c'erano sul mare, perduti in silenziosi monologhi, separati dagli altri uomini».

<sup>194</sup> *AM*, 26: «Gli doveva apparire a squarci il sogno che lo aveva sorretto in quegli anni, e a cui poi s'era accostato per tutta la vita in un tu per tu silenzioso».

<sup>195</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 1.2..

<sup>196</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «Non c'è sequenzialità nei dialoghi, è un'improvvisazione poetica: ciascuno dice la sua. Čechov sposta tutto, non c'è più logica, è sorprendente, no? Nel dialogo ognuno rivela i suoi tic, le sue manie, e si capisce di più una società così che se ognuno facesse botta-e-risposta». Cfr. anche *Bia. int.* Improta (1993: 1): «C'è un'altra considerazione da fare, il dialogare degli uomini presuppone sempre una monomaniacale ripetizione della proprie ossessioni. Quando si dialoga in maniera logica e consequenziale si finisce necessariamente nella banalità anche perché il dialogo non convoglia più quello scarto che la vita ha sempre nei confronti dell'intelligenza chiara o della dialettica verbale».

<sup>197</sup> Alcuni esempi: *AA*, 116: «Il pastore non rispose»; *VL*, 6: «Non risposero; e Vari si propose di non far più domande»; *VL*, 7: «Fu lui adesso a non rispondere, a non aver voglia di raccontare che coltivava una terra aspra, dove il sole sorgeva e tramontava nelle rupi»; *VL*, 33: «Vari domandò se l'olandese era già dentro quell'organizzazione, quei Servizi. Marthe non rispose»; *VL*, 50: «L'altro non capì e non rispose»; *VL*, 68: «Vari non rispose»; *VL*, 86: «Il marinaio sorrise e non rispose»; *VL*, 91: «Nel silenzio la voce di Edvige la sorprese. Domandava dov'era coi suoi pensieri. / Non rispose»; *AM*, 4: «Edoardo non rispose»; *AM*, 58: «Alberto non rispose»; *AM*, 114: «Edoardo non rispose»; *PN*, 100: «Leonardo non rispose»; *PN*, 108: «Alain chiese a Veronique se aveva riposato. Lei non rispose»; *PN*, 112: «Egli non

Non a caso sempre Vittorio Coletti ha messo in stretta relazione la sensibilità di Biamonti nei confronti del tema del silenzio all'auto-interrogazione esistenziale dei personaggi:

Nei recenti romanzi di uno degli scrittori più sensibili a questo tema, Francesco Biamonti, le virgolette, da sempre segno della parola diretta e viva che gli uomini si scambiano sulla pagina, racchiudono, invece, pensieri, parole dei protagonisti rivolte esclusivamente a se stessi, linguaggio mentale, intime considerazioni. Non sono neppure segni di un monologo ad alta voce, ma dialoghi muti, colloqui senza parole con se stessi, lingua anche visivamente senza interlocutori, afona. I personaggi di Biamonti *si* dicono non meno (e forse di più) di quanto dicono, *si* chiedono non meno (e forse più) di quanto chiedono. Dialogano solo e soprattutto con se stessi.<sup>199</sup>

Proprio l'uso delle virgolette per trascrivere la voce dell'interiorità permette di dimostrare che i personaggi biamontiani, oltre a parlare poco, spesso dicono cose che non pensano.<sup>200</sup> Per esempio, in *VL* il professor Jacopo Van der Helst, guardando andarsene sua figlia Virgin, che si droga, pensa: ««Salvati, – pensava, – salvati, ti prego! Trova qualcosa, cambia vita», ma alla successiva domanda di Vari («– Che cosa c'è, professore?»») risponde: «– Niente. Pensavo a tutte le storie che mi avete raccontato» (*VL*, 23). In *PN* invece, romanzo disseminato di riflessioni di Leonardo, nel corso di un dialogo si legge, con riferimento al protagonista: ««Devo ammettere che quel Mire mi piace. È un tipo deciso e non si fa illusioni, capisce al volo. Lo sa che il mondo è dominato dalla distruzione e dall'omicidio. Io non parlo. Se apro il libro non posso più

---

rispose»; *PN*, 134: «Non rispose. Lui non fece altre domande: non voleva parlare, era troppo scossa»; e *PN*, 171: «Leonardo non rispose».

<sup>198</sup> Alcuni esempi: *VL*, 74: «Il professore aveva bisogno di parlare, come altri di chiudersi nel silenzio»; *AM*, 76: «– Non parliamone più. Se ci penso mi prende il rimorso. / Si inchiodò nel silenzio»; *PN*, 49: «Ognuno si chiuse nel silenzio»; e *S*, 18: «– Non ha più nessuna importanza, – disse Lisa, e si chiuse in un silenzio marmoreo».

<sup>199</sup> V. Coletti, *Dietro la parola...*, cit., p. 59. Si veda anche Id., *Il silenzio di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, pp. 121-122

<sup>200</sup> Su questo aspetto, come su quelli che si ricorderanno successivamente sulla parola dei personaggi, si può vedere C. Venza, *Le figure del silenzio e della reticenza nei romanzi di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Genova, 2003-2004.

fermarmi?”. / – A che pensi? – gli chiese Veronique. / – A un piacevole mondo» (*PN*, 75).<sup>201</sup>

La volontà di tacere non significa che i personaggi non sentano il bisogno di parlare. Semplicemente la loro sfiducia nei confronti di una parola comunicativa, che possa portare a una spiegazione razionale e precisa dei sentimenti, dei dubbi e dei problemi, li induce al silenzio. Alla base di tutto ciò vi è la convinzione di Biamonti che la «realtà vera sia inesprimibile» e che si possa, in fondo, solo sfiorarla con le parole, ma mai carpirla pienamente:

Perché la realtà vera è inesprimibile. In modo diretto non ho verità da enunciare: quindi tendo a evitare i dialoghi diretti. Mi piace far parlare i miei personaggi: un po' di lato. Lei ha presente *Los niños* di Diego Velázquez? Tutti i personaggi guardano fuori scena, e si capisce che rivolgono lo sguardo verso il re: che non si vede, ma è soltanto riprodotto nello specchietto. E così è nella vita: la realtà non è mai dove la cerchiamo, è sempre fuori scena. Bisogna guardare sempre un po' lateralmente, come nel quadro di Velázquez.<sup>202</sup>

Il silenzio dei personaggi spesso prende forza e si impone sulla pagina biamontiana proprio all'interno di una tensione tra l'aver delle cose da dire e il non dirle, tra il bisogno di parlare e quello opposto di tacere, tra la necessità di esprimersi e la paura di dire cose banali e inutili. In *PN*, dopo aver sentito la confessione di Edoardo sul suicidio del figlio, Leonardo tace, perché non trova le parole adatte: «Leonardo cercò una frase, qualcosa... Ma piuttosto che parlare a vanvera stette in silenzio» (*PN*, 47). Sempre in *PN* si legge: «Ognuno si chiuse nel silenzio. Leonardo ne avrebbe avute cose da chiedere sui due che lui cercava. Ma come farlo senza raggiri, senza doppiezze?» (*PN*, 49). Anche quando si vorrebbe dire, spesso si preferisce tacere.

Questa tensione emerge bene già nel primo romanzo, nei rapporti tra alcuni personaggi. La relazione tra Ester e Gregorio è fatta di lunghi silenzi, silenzi che apparentemente non pesano, come dice la stessa donna: «– Il tuo silenzio non mi pesa, – disse ancora. – Ma vorrei sapere cosa mediti. Puoi ben immaginare la vita di una donna

---

<sup>201</sup> Un altro esempio in *PN*, 8: «Voi ve ne siete andati e noi abbiamo invaso le vostre case. / “Sembra un dialogo tra gente che non c'è più”, pensò Leonardo. – Non è colpa vostra, – disse».

<sup>202</sup> *Bia. int.* Vaccari (1994). Riflessioni simili si leggono in *Bia. scr.* (1994d: 29). Cfr. *PN*, 56: «– A che pensi? / – A nulla. Non posso parlare di cose di cui non ho la certezza. / – Allora bisognerebbe sempre tacere. Bene!».

in attesa» (AA 19).<sup>203</sup> È chiaro che però non è così. Biamonti inserisce nel libro, infatti, una scena dialogata estremamente importante, in cui è evidente la necessità della donna di parlare e di far parlare il proprio *partner*. Usciti a cena fuori, Ester stimola Gregorio a raccontarle «qualcosa di terribile», perché anche lei dice di volerlo fare:

– Mi dovresti raccontare qualcosa di lieto, – ella disse.

– Ne fossi capace!

– Allora raccontami qualcosa di terribile... poiché io sto per farlo, – disse ancora, tra il serio e lo scherzo.

Egli chinò il capo senza parlare. Ester tornò a guardare di là dai vetri. (81, AA)

Gregorio le racconta allora, con grande difficoltà, di un vecchio amico marinaio, ormai morto, mentre la donna lo continua a pregare di non smettere («– Non tacere, ti prego, parlami ancora» AA, 82; e poi «– Hai proprio deciso di non parlarmi di te, – poi mormorò all'improvviso» AA, 82). Una volta tornati a casa sarà allora Ester a parlargli di lei, confessando a Gregorio una storia di passione con un giovane ragazzo.

Sia nel ricordo dell'amico, sia nella confidenza del tradimento, la parola è strappata con sforzo al silenzio, perché è una parola-confessione. Biamonti sa bene che la volontà di tacere non è spesso che un mezzo per mantenere una distanza nei confronti del proprio passato, doloroso e vergognoso; non è, dunque, che un'incapacità di raccontarsi ad alta voce.

In quanto confessione, la parola è a lungo meditata e detta solo in determinate condizioni. Sempre in AA, solo dopo averci a lungo pensato e aver a lungo esitato, Edoardo confessa a Gregorio il ricordo di guerra che lo tormenta da una vita: «– C'è un ricordo col quale sono venuto vecchio e che non ha fatto altro che crescere: un vero, impressionante ricordo, un segreto che ti vorrei confidare. Una volta stavo per parlarne in una cantina, in una sera d'inverno, ma poi ho pensato bene di tacere. Non è una valentia né un'avventura, né un fatto che faccia ridere né piangere. È un fatto che cresce come una pianta... Ti ho portato qui, dove è avvenuto» (AA, 113).

Tuttavia, non sempre i personaggi riescono a trovare la forza di dire. In *VL* Edvige rimprovera Sabèl di non averle mai raccontato nulla della sua vita. Nella sua risposta

---

<sup>203</sup> Cfr. anche AA, 47: «Il silenzio tra loro non pesava»; e AA, 78: «Per nulla ostile era il silenzio di Ester».

Sabèl mostra che la volontà di tacere va di pari passi con l'impossibilità di parlare: «– Raccontami la tua vita. / – Non voglio ricordarla. Non riesco a parlarne. / – Allora non raccontare. / – Tornano tutte le offese del passato. Fino a qualche anno fa, se guardavo il mare le dimenticavo» (*VL*, 59).

Più avanti nel romanzo, gli ospiti del monastero di Saint-Honorat proveranno a condividere un sogno e poi una storia, senza riuscirci:

– Sediamoci per terra, l'aria si sente meno.

– Signori, qui che facciamo, ascoltiamo il vento? Vi racconterei una storia, ma non riesco a metterla insieme. Aspettate.

«Ho già sentito a Luvaira qualcosa del genere, tra le capre e le pareti di salnitro. Il mondo è tutto uguale... Se avessi un po' di pazienza sono io che potrei raccontare».

Aspettarono un racconto invano, seduti assurdamente per terra. E tornarono indietro, delusi di non aver avuto il coraggio di proseguire e affrontare il buio. (*VL*, 94)

In *AM* una scena importante è la confessione dell'apicoltore Giovanni su una donna conosciuta durante la Seconda Guerra Mondiale nel porto di Tolone e poi, nonostante le promesse, mai più ricontattata. La scena è divisa tra due capitoli, poiché Giovanni al primo tentativo non riesce a raccontare: «– Ancora non ti ho detto com'era... la sua dolcezza, la sua decisione. Oggi non ne esistono più... Sapessi raccontare, maneggiare le parole, fossi più giovane... / Esitava. Sembrava che qualcosa gli facesse paura. / – Non ci pensare. Racconterai un'altra volta» (*AM*, 27).

Una sorta, invece, di confessione mancata, che per certi aspetti ricorda, in negativo, quella tra Ester e Gregorio di *AA*, si trova in *AM* tra il capitano Edoardo e la giovane bosniaca Narenta. In fuga, sotto il fuoco nemico, per raggiungere la nave, la giovane donna chiede a Edoardo di parlarle, di non stare in silenzio:

Si mise dalla parte della sponda per frapporsi fra lei e il vuoto.

– Mi parli, sottovoce, ma parli, e non guardi fuori del sentiero.

– Mi parli lei, io non so cosa dire.

– Io qui rappresento i trafficanti d'armi, che viaggiano sempre lungo le frontiere. Ma me ne sento così lontano. Ho assolto un compito che mi hanno affidato.

– Mi faccia delle domande, – lei disse.

Ma le domande che egli formulava dentro se stesso gli suonavano inopportune. Per cui taceva. (*AM*, 110).

La donna continua a insistere («– Mi parli ancora, continui, non stia fermo sull'estate o sull'inverno» *AM*, 112), tanto che Edoardo pensa: «(Chissà cosa voleva confessare)» (*AM*, 112).

In *PN* una confessione riuscita, seppure sofferta e più volte rimandata, è quella di Veronique, che racconta a Leonardo del proprio passato e della morte di sua figlia («– È un po' che volevo parlarti. E non riuscivo. / – Adesso te la senti? [...] / Si era sposata a vent'anni, lei diceva, e si era subito separata. Aveva avuto una figlia che era morta molto giovane» (*PN*, 104). Anche in questo romanzo la difficoltà di parlare si traduce spesso in incapacità<sup>204</sup> o in vera e propria impossibilità; è un atteggiamento, quest'ultimo, sintetizzato bene da una frase di Corbières: «– Io non posso parlare, [...] – è una dura legge» (*PN*, 158).

Infine, anche in *S* c'è una scena significativa. Lisa ed Hélène chiedono, infatti, al capitano Edoardo di raccontare loro qualche storia, di farle sognare, ma il protagonista dice di non poter raccontare:

- Un'altra armonia, darebbe altro senso a queste alture.
- Edoardo è stato marinaio, – disse Lisa.
- Ci racconti, ci racconti, ci faccia sognare.
- Purtroppo non posso. E voi non ne avete bisogno.
- Lei che ne sa? (*S*, 9)

Al di là delle scene emblematiche qui ricordate, l'esitazione tra il dire e il non dire, l'incapacità di parlare e la volontà di tacere emergono di continuo nei dialoghi dei vari romanzi. Le parole dei personaggi sono sempre reticenti; dicono poco, parzialmente, si interrompono nel silenzio, lasciando parte del messaggio all'interpretazione dell'interlocutore.

Come è noto, una delle figure principali del silenzio è la reticenza. A differenza dell'ellissi grammaticale, in cui il non detto è recuperabile dal contesto e non inficia la

---

<sup>204</sup> Cfr. *PN*, 36: «“Non so più parlare alla gente, – pensava allontanandosi, – non so più dire le cose con dolcezza”. Andava verso Argela».

corretta comprensibilità del testo,<sup>205</sup> la reticenza<sup>206</sup> va intesa quale figura testuale caratterizzata dalla «non recuperabilità dei contenuti soppressi»,<sup>207</sup> quale figura che comporta l'interpretazione da parte del destinatario, che è spinto a colmare il vuoto testuale e a decifrarne il messaggio: «Interpretare una reticenza, non significa reintegrare un segmento, ma, al contrario, congetturare un messaggio direttamente, sulla base di un vuoto irreversibile di contenuto, di un silenzio assoluto».<sup>208</sup>

La rappresentazione del silenzio nelle parole e nei pensieri dei personaggi avviene grazie al ricorso a segnali metacomunicativi e a segnali formali. Con i primi, su cui di fatto ci si è già soffermati, si intendono le enunciazioni dirette del non dire, come *non dirò, taccio, non parlo ecc.*:<sup>209</sup>

– Poteva morire dolcemente. Invece...

– Invece che cosa?

– È meglio che non parli più. Non riesco a capire. Ha voluto veramente lanciare una sfida, o levigare e attutire? (*PN, 77*)<sup>210</sup>

Per quanto riguarda i secondi, il segnale formale del silenzio, all'interno del discorso diretto, è principalmente l'uso dei puntini di sospensione, che è molto diffuso nella prosa biamontiana.<sup>211</sup>

---

<sup>205</sup> M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat e P. Ramat (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, FrancoAngeli, Milano 1990, p. 217: «[...] l'enunciato ellittico si caratterizza per la soppressione di uno o più segmenti; la soppressione, regolamentata dalla grammatica, non compromette la buona formazione dell'enunciato, o perlomeno la sua accettabilità; i segmenti soppressi sono integralmente recuperabili, sia per la loro identità concettuale che per il loro valore funzionale».

<sup>206</sup> Si veda anche E. Testa, *Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo*, in L. Waage Petersen, B. Grundtvig, P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il detto e il non detto*, atti del Convegno Internazionale (Copenaghen, novembre 1998), Cesati, Firenze 2002, p. 88.

<sup>207</sup> M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio...*, cit., p. 220.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 222. Intorno alle due principali figure del silenzio si distribuiscono altri fenomeni, alcuni precisamente definiti dalla retorica, come la preterizione, l'eufemismo e la perifrasi; altri riconducibili a semplici interruzioni del discorso, come l'esitazione o l'enunciazione frammentaria. Cfr. E. Testa, *Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo*, cit., p. 88.

<sup>209</sup> Cfr. M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio...*, cit., p. 232.

<sup>210</sup> Cfr. anche *PN, 75*: «“Lo sa che il mondo è dominato dalla distruzione e dall'omicidio. Io non parlo. Se apro il libro non posso più fermarmi”».

<sup>211</sup> Si vedano le concordanze in C. Venza, *Le figure del silenzio e della reticenza...*, cit.. Cfr. M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio...*, cit., p. 226: «La forma più esplicita di reticenza è segnalata formalmente da un'interruzione brusca della parola, che spezza la struttura grammaticale della frase. Sul

L'uso dei puntini non è, di per sé, una condizione sufficiente a segnalare una reticenza. In alcuni casi, infatti, i puntini indicano una semplice esitazione; la frase si interrompe creando una sospensione nell'enunciato per poi riprendere e completarsi:

Gregorio si fermò al banco e chiese al cameriere con chi aveva visto Jean-Pierre negli ultimi giorni.

– Mi ci faccia pensare.

– Solo negli ultimi tempi.

– Sì, d'accordo, negli ultimi tempi... Con questi hippies, col professor Guillerme e... con lei naturalmente. (*AA*, 13)

In questo primo esempio i puntini segnalano l'esitazione nella produzione dell'enunciato, creando mimeticamente, una dilazione del ritmo, una pausa. Casi di questo tipo sono frequenti nella prosa biamontiana. Le loro motivazioni sono da individuare caso per caso attraverso il contesto. Per esempio, l'esitazione può segnalare una semplice pausa riflessiva («Ma potevano morire di morte naturale, diceva, o di morte violenta. – Lei quale sceglierebbe? – finì per chiedere. / – Non saprei... quella che fa meno soffrire» *PN*, 110); oppure può indicare una pausa relazionata alla situazione («– Ascoltiamo. Non capisco ancora se vanno o vengono... Vanno, devono essere curdi» (*PN* 89). In alcuni casi, poi, l'esitazione deriva da ciò che si sta per dire e, dunque, da un riguardo nei confronti dell'interlocutore che porta a pesare attentamente le parole. In *AA* si leggono queste battute: «– Si potrebbe andare al bar dell'olandese, – disse Maria, – e poi arrivare al passo roccioso. / – Senta, Maria... mi domando a che le serve andare a vedere dei dirupi, fortini diroccati e una raggera d'aculei arrugginiti» *AA*, 45). Di fronte al desiderio della donna di andare a vedere il passo della Morte dove è morto anni prima suo marito, Gregorio, che non vuole assecondarne il desiderio, esita, prima di esprimere i propri dubbi sulla convenienza di quella visita.

Più interessanti sono i casi in cui l'esitazione si trasforma in vera reticenza, in cui l'enunciato è interrotto rimanendo nel silenzio, senza che il personaggio esprima ciò che

---

piano fonetico, la rottura è segnalata da un'intonazione sospensiva, resa nella grafia da una serie di punti di sospensione». I puntini di sospensione non sono naturalmente né una condizione necessaria né una condizione sufficiente per determinare una reticenza, dato che devono essere accompagnati «dall'intenzione comunicativa riconoscibile di spingere il destinatario a completare egli stesso il messaggio» (*Ibidem*).



ha da dire. L'integrazione può allora essere affidata al suo interlocutore, come avviene in questo passo di *VL*:

- Io vorrei farti una proposta. Non so come cominciare. Sono avvenuti molti delitti...
- Tra i passeur d'eroina.
- Ecco, appunto... tu non sai dove?
- Sul passo del Cardellino. (*VL*, 33)

La donna, che si rivelerà far parte della polizia francese, assume qui un atteggiamento reticente, inducendo il protagonista Vari a comprendere e a dire. Non sempre l'integrazione dell'interlocutore si rivela corretta o comunque accettabile. Si pensi, per esempio, al breve dialogo in *AM* tra la moglie dell'armatore François e il protagonista Edoardo, in cui si legge: «– Che cosa lascia a terra? / – Mi ci faccia pensare... / – Non lascia niente, ho capito» (*AM* 36). La donna interpreta la reticenza delle parole di Edoardo in modo sbagliato, dal momento che il silenzio dell'uomo andrà invece messo in rapporto con la sua relazione amorosa e dolorosa con Clara.

Quest'ultima citazione evidenzia che la reticenza è portatrice di un'ambiguità capace di inficiare, in linea con le convinzioni biamontiane, la comunicazione e, di conseguenza, di modificare la funzione a cui dovrebbe rispondere il dialogo.

La reticenza trova quindi un posto centrale nelle riflessioni e nelle parole dei personaggi biamontiani. Si veda ancora quest'ultimo esempio da *VL*:

- Si ricorda come era bella, allora? Forse ho sbagliato a portarla via dall'Olanda. Credevo di far bene... – Il professore aveva bisogno di parlare, come altri di chiudersi nel silenzio. C'era intorno ai suoi occhi chiari, gli occhi di Virgin, un gioco di rughe. – Pensavo di sottrarla... consideravo Amsterdam una città pericolosa... Mi domando se non ero io che avevo bisogno di evadere... – Il gomito posato sul tavolo, picchiava con le dita nelle lunghe pause. Levò la mano all'improvviso: – Si vede male ciò che si ama; avrei dovuto accorgermi prima che viveva come una sonnambula.
- Virgin è ancora giovane.
- Lei sa che i giovani, oggi, perdono presto ogni speranza; non so perché. Un processo che per noi è stato più lento. È inspiegabile.
- Una ragazza portò da bere. (*VL*, 64)

Questo dialogo sviluppa i pensieri già citati del professor Jacopo Van der Helst sulla figlia Virgin. Parlando con Vari, il personaggio prova a spiegare le ragioni che lo hanno convinto a portare via la ragazza dall'Olanda. È però una spiegazione che si inabissa continuamente nel non detto, in un silenzio pieno di dolore e di rammarico. Vari non cerca di interpretarlo con le parole, ma, come si vede, si limita a far notare che Virgin è ancora giovane. Il dialogo si conclude con la successiva battuta del professore, che, con l'espressione «è inspiegabile», rinuncia di fatto a fornire una spiegazione a ciò che è successo alla figlia e si rinchiude nel silenzio.

In conclusione, si potrà ancora notare che la reticenza dei personaggi valica gli stretti confini del discorso diretto, sia esso dialogico o monologico, per estendersi nella parte diegetica attraverso il discorso indiretto libero, che è molto diffuso nella prosa biamontiana. Si veda questo primo esempio da *AA*:

Si fermò a pensare. In tutti i suoi incontri con lui, nei pochi fatti e nelle molte parole, indizi di suicidio (di volontà di farla finita) non ne trovava... La morte era sopraggiunta da grande straniera, lo aveva colto intento al sogno di vivere. (*AA*, 16)

La frase «Si fermò a pensare» diventa in questo capoverso un chiaro segnale metalinguistico, che porta a interpretare senza ambiguità quanto segue come discorso indiretto libero e a riferirlo al pensiero del protagonista. Non sorprende, dunque, l'uso dei puntini di sospensione a indicare, appunto, un'esitazione e una reticenza nell'enunciato. Moltissimi sono nei romanzi i casi simili. Tuttavia, altrettanto numerosi sono i casi in cui non è semplice capire se si tratti o meno di discorso indiretto libero e, di conseguenza, a chi vadano riferiti i silenzi che prendono forma attraverso i segnali formali. Il silenzio dei personaggi apre così una problematica su un silenzio testuale che occorrerà analizzare a parte.

### 2.3. L'ECLISSI DEL NARRATORE

La ricerca biamontiana di essenzialità trova un immediato punto di confronto nella tradizione francese della poesia simbolista e surrealista e in quella italiana della cosiddetta "linea ligure". Biamonti era solito riferirsi a quest'ultima, ricordando, per l'aspetto qui in questione, i famosi versi di Montale: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine».<sup>212</sup>

Per quanto riguarda, invece, la prosa, uno dei nomi ricorrenti negli scritti e nelle interviste di Biamonti è quello di Hemingway. Innanzitutto, quella dello scrittore americano è citata quale esempio di prosa dallo stile elementare, capace di sgretolare l'«innervatura grammaticale» del discorso, riducendo la lingua a un «ossame»:<sup>213</sup> «Dare la forza dell'incipit di *Addio alle armi*, questo mi piacerebbe: nello stesso periodo si sentono i fanti che scalpicciano nel fango, i cavalli, l'Isonzo, le foglie morte, e tutto con uno stile paratattico, un allineamento di frasi divise soltanto da una virgola, una costruzione quasi a senso, per restituire alla lingua una verginità, un'efficacia».<sup>214</sup>

Allo stesso tempo, Biamonti trae da Hemingway l'immagine dell'iceberg per rappresentare la propria scrittura: «Hemingway diceva che la scrittura deve essere come l'iceberg: la maestà del suo andamento nell'oceano è data dal fatto che i sette decimi della sua mole sono sommersi».<sup>215</sup> Come hanno segnalato Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti, Biamonti riprende il seguente passo di *Morte nel pomeriggio*: «Se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo, può omettere le cose che sa, e il lettore, se lo scrittore scrive con abbastanza verità, può avere la sensazione di esse con la stessa

---

<sup>212</sup> Per esempio, in *Bia. int.* Floris (1994), *Bia. int.* Ribaud (1995: 7), *Bia. int.* Re (1998: 25) e nel testo *Bia. scr.* (1998b). Cfr. anche *Bia. int.* Grassi (1995): «La parola è libertà verso l'infinito. Io uso un linguaggio scarno, montaliano. Scrivendo ho pensato ad *Ossi di seppia* e al *Cimitero marino* di Paul Valéry. Per me sono i poemi più grandi del nostro secolo insieme a *La terra desolata* di Eliot».

<sup>213</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 232): «Anche la paratassi: deriva dal fatto che bisogna ridurre la lingua a un ossame, non far sentire troppo l'innervatura grammaticale, sennò diventa scolastica. A me non piace distruggere il linguaggio, ma per renderlo efficace bisogna portarlo a una certa elementarità, come fa Hemingway». Il giudizio di Biamonti è forse influenzato anche da M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris 2008, p. 170: «La richesse du vocabulaire n'est pas une valeur en soi: chez Hemingway, c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style».

<sup>214</sup> *Ibidem.*

<sup>215</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33).

forza che se lo scrittore le avesse descritte. Il movimento dignitoso di un iceberg è dovuto al fatto che soltanto un ottavo della sua mole sporge dall'acqua». <sup>216</sup>

Si tratta di un'immagine particolarmente efficace, che Biamonti fa sua in vari interventi, spesso senza ricordarne la fonte, perché gli permette di rappresentare in modo icastico e immediato alcuni aspetti della sua scrittura. Innanzitutto, la base sommersa e invisibile dell'iceberg coincide, per lo scrittore di San Biagio della Cima, con quel silenzioso «lavorio di rimuginazione delle parole, di scrittura e riscrittura che è il vero lavoro del narratore»; <sup>217</sup> un lavoro nascosto, ma indispensabile per dare solidità e stabilità alla prosa. Al contempo, l'iceberg, nella sua estensione verticale, rimanda a una parola che mira alla profondità dell'essere, alla verticalità della scrittura. <sup>218</sup> Scendere in profondità significa, come si è già detto, avvicinarsi al silenzio assoluto. L'idea centrale che si lega all'immagine dell'iceberg è così quella del non detto, del silenzio che la parola deve portare con sé. Nella scrittura ciò che è visibile (o leggibile) è solo una minima parte, la punta dell'iceberg; la parte più cospicua, infatti, deve «affondare nell'inespresso»: <sup>219</sup>

Le intenzioni erano veramente quelle: la casta semplicità che, secondo Benjamin nell'*Angelus Novus*, «è già metà dell'arte di narrare». Io ho inteso sempre la scrittura secondo una concezione anglosassone: la scrittura è come l'iceberg i cui sette decimi sono

---

<sup>216</sup> *SP* (75, n. 2).

<sup>217</sup> *Bia. int.* Cassini (1994): «Sì, il mio linguaggio è sempre secco, scarno, quasi incompiuto: è come i tre decimi di un iceberg che affiorano nascondendo tutto quel lavoro di rimuginazione delle parole, di scrittura e riscrittura che è il vero lavoro del narratore».

<sup>218</sup> *Bia. int.* Mondo (1998): «Vorrei trovare una cifra universale senza tradire la verticalità della scrittura. Si tratta in altre parole di portare la profondità in superficie, di porgere le difficoltà con dolcezza, accompagnandole con una certa musica». Si tratta di una verticalità messa in relazione da Biamonti a quella del paesaggio. Cfr. *Bia. int.* Panzeri (1998a): «Se guardo il pendio, poi l'occhio sale e c'è subito lo sfondo del cielo. Immediatamente si crea un rapporto. Questo senso della verticalità mi porta a uno stile sincopato, a troncare le frasi, a non indulgere nella descrizione. Non serve, bisogna andare in profondità. L'uomo è l'essere dell'errare, delle lontananze, anche se è sedentario, proietta i suoi desideri su un muro lontano, poi li insegue, si avvicina, poi si allontana di nuovo. Secondo me perché si sente il vuoto dell'assenza di Dio». Si veda qui anche *Terza parte*, § 3.3., pp. 631-632.

<sup>219</sup> *Bia. int.* Canevelli (1998: 91): «In arte ci deve essere il non detto. La scrittura è come l'iceberg: una parte non detta di cui sentiamo la presenza che deve affondare nell'inespresso. E poi i liguri non amano il barocco, ma nella ricerca dell'essenziale formano una specie di aristocrazia intellettuale».

sommersi; la maestà dell'andamento dell'iceberg è data proprio dal fatto che c'è questa base sommersa. Il non detto, i silenzi, ciò che è suggerito: ecco ciò che conta nella scrittura.<sup>220</sup>

Il non detto viene così a configurarsi come il vero significato della scrittura,<sup>221</sup> che, di conseguenza, non potrà che «procedere per assenza».<sup>222</sup> La critica biamontiana ha messo da tempo in evidenza questo aspetto. Per esempio, Pietro Citati, recensendo *PN*, parlò di un libro scritto, come i precedenti, sotto il segno della «dea Omissione»: «Ogni pagina affonda nell'inespresso. Gli eventi sono cancellati – e sostituiti da quei minimi eventi che sono i cambiamenti di colore nelle foglie degli ulivi, o una rondine che raccoglie con le piume la rugiada, o la malattia delle rose».<sup>223</sup>

L'omissione e la reticenza non riguardano, quindi, solo la parola dei personaggi, ma interessano l'intero tessuto della prosa biamontiana.

Quanto si è già detto sulla struttura macro-testuale dei romanzi fornisce alcuni utili punti di partenza. Si è visto, in particolare, che le ellissi temporali scandiscono la progressione dei romanzi, strutturando il susseguirsi dei paragrafi. Ora, tali ellissi corrispondono di norma anche a delle reticenze. Gli stessi paragrafi appaiono come degli iceberg che galleggiano sulla pagina bianca dell'inespresso. Il testo biamontiano non solo non permette di ricostruire quanto è accaduto prima o dopo le diverse scene,<sup>224</sup> ma ingloba volontariamente, mettendolo in evidenza, il non detto, attraverso alcune

---

<sup>220</sup> *Bia. scr.* (1993: 85). Sulla “casta semplicità” di Benjamin si veda anche *Bia. int.* Improta (1996): «Essere più concisi possibili. La casta semplicità, come dice giustamente Benjamin, è già la metà dell'arte di narrare; essere semplici, adoperare il minor numero di parole possibili, perché troppe parole nascondono le cose e soprattutto guardare attentamente ciò che si vede».

<sup>221</sup> *Bia. int.* Grassi (1995): «La scrittura è l'iceberg, certe cose devono rimanere sommerse. È il non-detto il vero significato della parola. Le parole devono essere scariche di brivido fisico, materico, bisogna recuperarne la nobiltà arcaica e la luminosità».

<sup>222</sup> *Bia. int.* Camponovo (2000): «Ricerca di uno stile che non consiste nel semplice scrivere bene, ma in un procedere per assenza, attraverso il valore del non detto, della sospensione...».

<sup>223</sup> P. Citati, *Biamonti fantasmi oltre frontiera*, in «La Repubblica», 22 gennaio 1998, p. 34. Cfr. anche G. Giudici, *I mari di Biamonti. Sugli oceani del nulla*, in «L'Unità», 23 maggio 1994, p. 6: «Ho letto e riletto l'ultimo libro di Francesco Biamonti, *Attesa sul mare* (Einaudi), andando avanti per le sue poco più che cento pagine, incantato (qualche volta “ossessionato”) dalle reticenze tutte liguri dei dialoghi, dal puntiglioso controcanto che a essi fanno i “dettagli superflui” del paesaggio (farfalle, colori di piante, il mare, le costellazioni) e da un ritmo di limpida scrittura che, sempre uguale a se stesso, ben rende l'angoscia e l'attesa del dove approderà, fra gli altri temi, l'amore tra l'anziano navigante sempre calamitato dal mare e la donna che vive aspettando i suoi avari ritorni».

<sup>224</sup> Questo procedimento, tuttavia, «non arriva a costruire una strategia di spaesamento tale da impedire al lettore di orientarsi» (E. Tonani, *Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpuntive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, p. 431).

precise strategie retoriche. A questo proposito è emblematico l'incipit del primo capitolo di *PN*:

«Che ombra leggera!» Non era mai riuscito a farli crescere nella terra calcarea della sua campagna. Amavano le sabbie portate dal mare, avevano radici delicate, i rami prendevano le forme della brezza.

Arrivò il taxi e si fermò proprio fra i tronchi degli alberi del pepe. Lo conduceva una donna giovane e bruna.

– Mi porta a casa?

– Ha una valigia?

– Non val la pena che apra il portabagagli.

Aveva solo una sacca, con dentro un pigiama, un sapone, un libro. (*PN*, 7)

L'intero incipit è caratterizzato da procedimenti ellittici.<sup>225</sup> Si tratta, infatti, di un inizio *in medias res* che non dà alcuna indicazione precisa né da un punto di vista temporale (non si sa quando accade ciò che viene raccontato) né da un punto di vista spaziale (non si sa dove accade la scena). Il capitolo inizia con una trascrizione tra virgolette di un pensiero del personaggio principale, una trascrizione immediata, non accompagnata da verbi dichiarativi. I pensieri del personaggio proseguono attraverso l'uso del discorso indiretto libero nelle frasi successive. Da un lato si noti non solo la mancanza di una presentazione dei personaggi, ma la stessa ellissi del nome del protagonista; il lettore lo scoprirà solo nella pagina successiva grazie a una battuta di un altro personaggio («– Ben tornato, Leonardo, – disse “il professore” rincantucciato in un angolo del terrazzo» *PN*, 8). Dall'altro lato sono gli stessi pensieri del protagonista che rimandano, attraverso l'uso del pronome *li* («Non era mai riuscito a farli crescere [...]» *PN*, 7) a un'informazione (il tipo di pianta) che viene taciuta.

---

<sup>225</sup> Un inizio in cui il silenzio si trasforma in vario modo in «fatto linguistico». Cfr. M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat e P. Ramat (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, Milano, FrancoAngeli 1990, p. 217: «Per poter parlare di figure del silenzio, occorre che un frammento di silenzio prenda forma come fatto linguistico. Come ogni oggetto linguistico, le figure del silenzio acquisiscono un valore e un'identità in funzione del livello d'analisi che le tematizza: la struttura grammaticale – della frase, o della breve sequenza – o lo scambio di messaggi, la comunicazione».

Gli stessi procedimenti si ritrovano, per esempio, nell'incipit di *S*, romanzo incompiuto a cui è stato dato il titolo *Il silenzio* sulla base di una dichiarazione dell'autore:<sup>226</sup>

Sali per terrazze e scalette sbilenche, sino al bosco. Una donna sedeva tra le angeliche, mani bagnate e una goccia sul mento.

– Qui c'è suo?

– Mio? È dir troppo.

Allora lei chiese s'era buona quell'acqua. Era un filo che correva verso il ruscello secco.

– È un po' calcarea. Ma una volta la bevevamo, e non siamo mai morti...

– Avevo sete. (*S*, 3)

Anche in questo caso si tratta di un inizio *in medias res*. Sappiamo solamente che ci sono delle «terrazze», delle «scalette sbilenche», «un bosco» e un piccolo ritano da cui la donna ha bevuto. Si noti che il deittico nell'espressione «quell'acqua» rimanda a un referente che non è ancora stato presentato, nonostante le «mani bagnate» e la «goccia sul mento» nel primo capoverso costituiscano un indizio. Il deittico rinvia, dunque, a un elemento già “noto”, a un “tema”, che, però, è presentato esplicitamente solo nella frase successiva.

Come nel passo di *PN*, né la donna né l'uomo vengono presentati, e tanto meno nominati. Solo a pagina 8 il lettore scoprirà che l'uomo si chiama Edoardo e la donna Lisa: «Poi aggiunse che non si erano nemmeno detti i loro nomi. Lei si chiamava Lisa e la sua amica Hélène. / – Io mi chiamo Edoardo» (*S*, 8).

I procedimenti qui evidenziati, insieme ad altri, contrassegnano tutta la scrittura biamontiana. La narrativa dell'autore di San Biagio della Cima procede sempre in modo discontinuo, con repentini cambi di scena, salti spaziali e temporali, tra continue emersioni e immersioni nel non detto. Il «procedere per assenza» si configura, allora, come un'alternanza di pieni e di vuoti, tra cui i lettori, come del resto i personaggi, sono chiamati a districarsi, collegando elementi narrativi lasciati isolati o interpretandone altri completamente taciuti.

---

<sup>226</sup> *Bia. int.* Camponovo (2000): «Il titolo ipotetico potrebbe essere *il silenzio*, ma spesso lo modifico... me ne viene in mente uno al giorno, sono titoli labili che vanno via...».

Per capire da dove derivi questo silenzio, che non è quindi imputabile ai soli personaggi, occorre approfondire più da vicino due aspetti della narrativa biamontiana, legati l'uno all'altro, ma che si analizzeranno per chiarezza separatamente: la focalizzazione e la voce narrante.

Con focalizzazione va intesa, come ha scritto Genette, «une restriction de “champ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...] L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation».<sup>227</sup> Come è noto, tre sono i tipi possibili di focalizzazione: 1) *focalizzazione zero*: quando non viene fatta una selezione dell'informazione sulla base di un *foyer situé*; 2) *focalizzazione interna*: quando «le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le “sujet” fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet»;<sup>228</sup> 3) *focalizzazione esterna*: quando «le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque».<sup>229</sup>

Genette mette opportunamente in guardia sul fatto che «la formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref».<sup>230</sup> Tenendo presente questa avvertenza, è tuttavia possibile, almeno a volte, individuare quale sia la focalizzazione predominante in un testo.

I romanzi biamontiani privilegiano in modo abbastanza uniforme la focalizzazione interna, benché sia possibile isolare dei passi a focalizzazione esterna. Come ha evidenziato anche Migliaccio, a volte, soprattutto all'inizio di alcuni capitoli, si hanno degli scarti attraverso un «movimento di elevazione della voce» con un «effetto di oggettivazione».<sup>231</sup> Si consideri, per esempio, l'inizio del secondo capitolo di *PN*:

---

<sup>227</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit* [1983], in Id., *Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris 2007, p. 348.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> Id., *Discours du récit. Essai de méthode*, in Id., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 208.

<sup>231</sup> F. Migliaccio, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati e Biamonti*, tesi di dottorato in Culture Classiche e Moderne, Università degli Studi di Torino, 2014-2015, pp. 317-318: «Può accadere che il punto di vista si sposti da un personaggio all'altro e in alcuni capitoli le sensazioni di Laurence o di Martine si sostituiscono a quelle, predominanti, di Gregorio: questi scarti comportano un



Leonardo passò una notte inquieta e l'indomani andò da Midio. Abitava sopra Argela a mezz'ora di cammino. Da Beragna vi si arrivava per sentieri che aggiravano il paese, e poi per una mulattiera, che qua e là curvava. A ogni curva una prospettiva di mare e di montagne. Man mano che si saliva, la terra si faceva più leggera, quasi di cenere, fra rocce più chiare.

Si fermò ad ascoltare: un tordo cantava sopra un ulivo, voce d'organo che sapeva di grandi boschi lontani. «Che sei venuto a fare dall'Asia centrale o dalla Scandinavia? Dappertutto ti aspettano per spararti». Il tordo volò via con uno zirlo, si perse in un dirupo. «Canti bene, un canto di pace, ma sei pieno di paura». Riprendeva il suo flauto, ma infrascato nei cespugli. (PN, 13)

Il primo capoverso ripercorre rapidamente il percorso di Leonardo verso casa di Midio. L'uso di un movimento narrativo equiparabile al sommario e il fatto di non penetrare nei pensieri del protagonista conferiscono a questo capoverso un effetto di oggettivazione, come se un occhio esterno avesse seguito dall'alto e poi riassunto i movimenti di Leonardo. Varrà anche rilevare che su questo incipit pesa indubbiamente quello dei *Promessi sposi*, dato che la frase «A ogni curva una prospettiva di mare e di montagne» non può che ricordare i «prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi» su cui spazia cinematograficamente la vista all'inizio del grande romanzo manzoniano. Se però nei *Promessi sposi* il lettore ha l'impressione di planare dall'alto, avvicinandosi con gradualità al punto in cui cammina don Abbondio, nel testo biamontiano l'obbiettivo della cinepresa è già inizialmente centrato sul personaggio. Diremo che non può farne a meno.

Nel secondo capoverso l'effetto di focalizzazione esterna tende a svanire, dal momento che la narrazione porta, attraverso l'uso del virgolettato, a scoprire i pensieri del protagonista maschile. Tra il primo e il secondo paragrafo esiste, di conseguenza, un cambiamento nella focalizzazione, un cambiamento che tuttavia non si configura come

---

distacco, un movimento di elevazione della voce. All'inizio dei capitoli, in particolare, la voce sfiora la massima distanza dai personaggi: “verso le undici Gregorio andò ad Avrigue” (AA, p. 3); “quella mattina Gregorio andò ad Avrigue” (AA, p. 64); “Gregorio s'era alzato tardi, col sole steso” (AA, p. 91). Il nome del personaggio in testa alla pagina rilascia un effetto di oggettivazione. Ma poco a poco la voce discende e s'avvicina al mondo del racconto, aderendo allo sguardo e ai pensieri dei protagonisti: “guardava la strada che veniva su al bar e al sentiero della rupe. Aspettava sempre Martine, sperava che lei salisse. Forse quella donna sapeva come era andata. O no?”. La voce descrive una visione e poi segue i pensieri ispirati da una sensazione, sprofondando sempre di più nel rimuginare affettivo di una coscienza».

una rottura. Ciò deriva dalla coerenza della qualità dell'informazione data. Anche laddove procede attraverso una focalizzazione esterna, oggettiva, la narrazione non tradisce mai la conoscenza del personaggio al centro della scena, ossia non vengono mai date informazioni che lo stesso personaggio non potrebbe dare se, ipoteticamente, riassumesse i propri movimenti nello spazio (uno spazio che i protagonisti conoscono a menadito).

In accordo con Migliaccio si potrà, quindi, sostenere che, in linea generale, «il punto di vista sul mondo non si pone mai dall'alto, mai è astratto, ma sempre appartiene a un personaggio gettato in situazione».<sup>232</sup>

Le informazioni date sono così filtrate dalla situazione spazio-temporale ed emotiva in cui si trova un personaggio. Biamonti ebbe modo di sottolineare a più riprese questo fatto, insistendo sulla necessità di mettere, appunto, il personaggio “in situazione”:

Cerco di fare un realismo assoluto, metto sempre l'uomo in situazione, a confronto con le cose non in condizione, in situazione. Non descrivo né caratterizzo mai un personaggio dall'esterno. Omero non dice mai che Elena è bella, dice: “quando entrò, tutti gli uomini si alzarono in piedi”<sup>233</sup>

La necessità di porre il personaggio “in situazione” deriva evidentemente dalla formazione esistenzialista dell'autore<sup>234</sup> e ha conseguenze narrative – su cui si avrà modo di soffermarsi<sup>235</sup> – che vanno al di là della problematica della focalizzazione. Tuttavia, è chiaro che la situazionalità ricercata dallo scrittore implica, nei testi, un *foyer situé*, un punto di vista ancorato alla concretezza della realtà interna al romanzo. È la situazione che costituisce il *trait d'union* tra l'uso della focalizzazione interna e le aperture oggettivanti. Le domande *Qui voit?*<sup>236</sup> e *Qui perçoit?*<sup>237</sup> a cui Genette rimanda l'individuazione del focus narrativo, trovano una risposta intra-narrativa.

---

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>233</sup> *Bia. int.* Viale (1998c).

<sup>234</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998): «La mia generazione ha imparato a vedere il mondo dall'esistenzialismo: non esiste l'uomo come personaggio, esiste l'uomo “in situazione”, il personaggio visto in quell'istante. L'avvicinamento all'andamento della vita avviene attraverso la calata nella situazione, situazione che è sempre estremamente mutevole. Lo stesso volto femminile un attimo può apparire angelico un attimo successivo tenebroso».

<sup>235</sup> Cfr. qui *Terza parte*, § 3.2..

<sup>236</sup> G. Genette, *Discours du récit...*, cit., p. 203.

La volontà di non caratterizzare né descrivere mai un personaggio dall'esterno spiega così alcuni aspetti, alcune omissioni (certamente non tutte), degli incipit *in medias res* visti per *PN* e per *S*. Tale strategia sembra già presente in Biamonti nei testi degli anni Sessanta, ma si affina negli anni successivi in direzione di una maggiore essenzialità. Si veda questo passo tratto dalla prime pagine del romanzo "algerino":

Secco, gli occhi pieni di malinconia, di molteplice fame (come aveva detto R.H.), la nuca crespa e magra con qualche ciocca grigia, aveva, con la sua giacca troppo grande, un'aria di vagabondo e di mendicante o meglio, per via del passo ondulato, di una spalla più bassa sotto il collo proteso, aveva l'aspetto di un pastore, di un mendicante figlio di pastori; ma a tratti non aveva più l'aria di niente: uno sguardo nervoso e impaurito, occhi dorati e leggermente macchiati di sangue, lunatici tra la fronte senza rughe e gli zigomi più larghi del capo.<sup>238</sup>

Questa descrizione, che conclude una lunga scena dialogata, non si troverebbe mai nei testi più maturi dell'autore. Se è vero che tale descrizione non tradisce di fatto una focalizzazione interna, dal momento che quanto si dice è rapportabile alla situazione, allo sguardo e al pensiero del personaggio principale, è chiaro, però, che vi è qui una sovrabbondanza di informazioni che, inficiando l'immediatezza della percezione, rimandano a un'elaborazione esterna. I romanzi pubblicati privilegiano sempre, invece, una percezione rapida e icastica, che non possa dare l'impressione di una "riscrittura" autoriale. Il personaggio dovrà sempre sapere meno cose dell'autore: «Certamente, su questi temi, io ne saprei molto di più del personaggio, di quanto rivela nel romanzo. Spingendo più a fondo avrei tradito l'andamento poetico-esistenziale del libro. Il personaggio deve saperne sempre molto meno dell'autore, la scrittura deve essere come l'iceberg, sette decimi devono essere sommersi».<sup>239</sup>

La predilezione per la focalizzazione interna è confermata dall'uso cospicuo di due soluzioni narrative, già ricordate, per riprodurre, insieme al discorso diretto (dialogico o monologico), il pensiero dei personaggi: l'uso del discorso indiretto, da cui deriva la frequenza di espressioni come *pensava che, si domandava se ecc.*; e l'uso del discorso

---

<sup>237</sup> Id., *Nouveau discours du récit* [1983], cit., p. 340.

<sup>238</sup> *Bia. racc.* (2014: 35).

<sup>239</sup> *Bia. int.* Panzeri (1998a).

indiretto libero. Gli esempi sarebbero innumerevoli. Basti dire che le soluzioni si combinano frequentemente tra loro, come in questo passo: «Era stato crudele? [*indiretto libero*] Si domandava se era stato crudele a cercare di convincerla a non andare al passo roccioso, a rifiutarsi di accompagnarla. [*indiretto*] Avrebbe potuto anche accontentarla: non si sarebbe trattato, in fondo, che di una lunga passeggiata. [*indiretto libero*]» (AA, 49).

La frequenza del discorso indiretto libero, dell'indiretto e del discorso diretto, unita alla scarsità degli eventi raccontati, fa sì che per i romanzi biamontiani si possa davvero parlare di un «*récit de paroles*»,<sup>240</sup> nel senso descritto da Genette, che prende il sopravvento sul «*récit d'événements*».<sup>241</sup>

Sempre per quanto riguarda la focalizzazione interna, occorre ancora ricordare che Biamonti dà vita nei suoi testi a una focalizzazione «variable», in cui il personaggio focale muta all'interno della narrazione. In tutti i romanzi il punto di vista privilegiato è quello del protagonista maschile; tuttavia, a volte si hanno dei cambiamenti. Il caso più significativo, perché condotto con sistematicità, si trova in *VL*. In questo romanzo, infatti, la scelta di seguire due personaggi distanti tra loro (Vari e Sabèl) porta necessariamente a una variazione del *focus* in alcuni capitoli.

Senza dubbio Biamonti cercò di lavorare, soprattutto dalla metà degli anni Novanta in poi, sull'alternanza tra punti di vista diversi, come disse, per esempio, a Giovanni Turra nel 1997, mentre scriveva *PN*: «Sì, sto lavorando in quel senso lì... cambiando il punto di vista dei personaggi, cambiando l'angolo visuale... metto un personaggio più complesso, un professore francese, che può permettersi dei riferimenti culturali senza rompere l'unitarietà stilistica. Se lei mette in scena un contadino non può fargli fare riflessioni su Mozart...».<sup>242</sup> Alla base dell'ultimo romanzo vi è, insomma, una dichiarata ricerca polifonica, nel senso studiato da Bachtin nel suo saggio su Dostoevskij;<sup>243</sup> è una ricerca che Biamonti mise in relazione con la necessità del romanzo di non proporre mai una verità definitiva, ma sempre verità parziali, di cui i protagonisti dovrebbero farsi portavoce:

---

<sup>240</sup> G. Genette, *Discours du récit...*, cit., pp. 189-203.

<sup>241</sup> *Ivi*, pp. 186-189.

<sup>242</sup> *Bia. int.* Grillo (1995: 3).

<sup>243</sup> Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, pp. 11-63. Probabilmente Biamonti è influenzato anche da M. Kundera, *L'art du roman...*, cit., pp. 92-93.

Non sono mai verità proclamate dall'alto, ma dette come necessità, in un contesto spazio-temporale preciso. L'ora dopo, i miei personaggi possono pensare in modo diverso, però questa è la verità del romanzo: una verità polifonica. E un personaggio può anche avere da solo una verità polifonica, una per la notte e una per il giorno; una per quand'è innamorato, una per quando si disinnamora; una quand'è vicino alla morte, una quand'è vicino alla vita. È sempre una polifonia.<sup>244</sup>

Perché la polifonia romanzesca si realizzi occorre che i vari personaggi si facciano interpreti di punti di vista discordanti, o per lo meno diversi, ossia che sostengano “verità” diverse. Tuttavia, nonostante i propositi dello scrittore, i romanzi di Biamonti non presentano un vero impianto polifonico per due ragioni. In primo luogo, il protagonista maschile tende, anche attraverso la focalizzazione interna, a occupare un posto di primo piano nelle scene; in secondo luogo, le voci dei vari personaggi, i quali non vengono caratterizzati da un punto di vista psicologico, non suonano così diverse le une dalle altre e finiscono per confondersi tra loro e – come si vedrà a breve – con la voce del narratore.<sup>245</sup> Già a proposito di *VL* (in cui come si è detto si alternano due *focus* interni), Giorgio Bertone scrisse: «nei pochi capitoli in cui è assente Vari non si sente lo stacco; infine si scoprirà che Vari e Sabèl si assomigliano come due gocce d'acqua».<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 238). La citazione prosegue in questo modo: «Non c'è mai una verità stabilita: è una verità fluttuante sul mare dell'esistenza. Io baro anche un po', tiro fuori dei fantasmi. L'importante è che quei fantasmi portino una verità esistenziale, non siano stonati alla verità del momento. Probabilmente però non sono ancora giunto a una naturalezza tale nello scrivere che non si senta la cultura. Trasgredisco al principio dell'iceberg di Hemingway: la cultura bisogna nascondere, non deve irrompere sulla pagina. Montale non la nasconde, ma è il più filosofo di tutti. Come Leopardi, riesce a fare musica col pensiero. De Sanctis e Croce non hanno apprezzato Leopardi perché si basano sull'estetica romantico-intuizionistica: dove comincia il pensiero finisce la poesia». Sulle “verità parziali” cfr. anche *Bia. int.* Improta (1993: 2): «Se un giovane riesce lucidamente a rappresentare la sua situazione e a raccontare a se stesso i suoi soliloqui ha già riscattato la sua vita. Non esistono certezze; ogni verità non è che la faccia di una menzogna raffinata. La vita è un percorso continuo di rivelazione di verità parziali. Non esistono, secondo me, verità superiori e l'uomo deve trovare in se stesso elementi di difesa, deve, quindi, interrogarsi di continuo e cercare lo stile che possa rappresentare la sua situazione».

<sup>245</sup> Cfr. G. Ficara, *Francesco e la via difficile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 17: «Lontani dall'evidenza polifonica del romanzesco, i suoi personaggi (marinai, *passseurs*, statici avventurieri) sono venuti sempre più assomigliando, nel tempo, di libro in libro, dall'*Angelo di Avrigue* al *Silenzio*, a un'unica, araldica figura di viandante solitario, sottomesso al fato, virile, assorto [...]».

<sup>246</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 47.

In teoria, la focalizzazione interna dovrebbe permettere al racconto di dirci tutto quello che un personaggio percepisce e tutto quello che pensa; in realtà, come ricorda Genette, ciò non avviene mai, «soit par refus de donner des informations non pertinentes, soit par rétention délibérée de telle ou telle information pertinente (paralipse)».<sup>247</sup> Il critico francese concepisce due tipi fondamentali di alterazioni: la parallissi, appunto, che consiste nel dare meno informazioni di quelle in teoria necessarie, e la parallessi, che consiste nel dare più informazioni di quelle autorizzate dal codice di focalizzazione scelto. Ora, la narrazione biamontiana procede attraverso continue alterazioni di codice, ossia attraverso continue parallissi: dice meno di quello che dovrebbe, lasciando volutamente nel silenzio molti pensieri e molte situazioni, dando comunque l'impressione della loro importanza. Un caso emblematico si trova alla fine di *AA*, laddove Laurence confessa a Gregorio il male incurabile di cui soffriva Jean-Pierre:

Aveva uno strano temperamento quella donna, portato agli estremi. Molte Landes lo avevano. Erano quasi spagnole e più malinconiche.

– Anche Jean-Pierre lo aveva?

– Tu vuoi che io ti parli di Jean-Pierre. Dio mi perdonerà se te ne parlo . . . . .  
. . . . .

Era la voce di Laurence quell'affievolito rombo funebre?

Si accostò a lei come ci si appoggia alle innumerevoli dolcissime tenebre della rude notte invernale. Cercava una protezione contro quel rombo.

Con la stessa mano con la quale spense la lampada nel paralume, lei gli cercò il volto.

– Quando ha saputo? – egli chiese, come sbloccato e illanguidito da quella mano.

– Non so esattamente... ha fatto diversi esami... non so neppure quando ha cominciato a cercare la droga.

– E nella droga il coraggio...

– La fine sarebbe venuta comunque, – ella disse, come per tagliar corto. (*AA*, 105)

Per tutto il romanzo, che inizia con il ritrovamento del cadavere di Jean-Pierre, Gregorio cerca non la causa di un suicidio, ma il colpevole di un omicidio. La scena

---

<sup>247</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit* [1983], *cit.*, p. 349.

della confessione di Laurence è, dunque, fondamentale all'interno dell'impianto narrativo, dato che svela il mistero intorno a cui si costruisce l'intero libro: non si tratta di un omicidio, ma di un suicidio causato da una malattia incurabile. Tuttavia, la confessione di Laurence (non per volontà del personaggio) si perde nel silenzio, che Biamonti rappresenta graficamente sia attraverso un doppia riga di puntini, sia attraverso il bianco tipografico tra i due paragrafi. È un silenzio assordante, che, infatti, Gregorio recepisce come un «rombo funebre». Attraverso il proseguimento della scena il lettore viene sì a sapere, o almeno a intuire in modo indiretto, quanto successo, ma la sua conoscenza rimane decisamente inferiore a quella del personaggio principale che ha sentito le parole di Laurence.

Esiste quindi nella prosa biamontiana un silenzio riferibile al ruolo del narratore, su cui occorre soffermarsi.

Nella quarta di copertina di *AA*, Calvino scriveva: «La voce narrante è quella di un marinaio che non prova nessuna impazienza d'un nuovo imbarco (patisce il “male del ferro”, l'angoscia che la lamiera dei cargo trasmette durante le lunghe traversate) ma anche se ama la sua terra più del mare, la gioia che ne trae gli sa sempre d'amaro».<sup>248</sup> Qui Calvino prende un abbaglio abbastanza plateale. In *AA*, come negli altri romanzi, la voce narrante non è mai quella del protagonista. Tutti i testi biamontiani sono scritti in terza persona, al passato remoto (l'uso del presente si trova solo in alcuni rari passi). Il narratore è senza ambiguità sempre eterodiegetico.

L'imprecisione calviniana può forse essere messa in relazione, come ha segnalato opportunamente Picconi, con la necessità di «giustificare il lirismo di Biamonti come epifenomeno del punto di vista del personaggio principale».<sup>249</sup> Sull'errore di Calvino pesa però quello che è lo statuto del tutto particolare del narratore biamontiano.<sup>250</sup> Si tratta, infatti, di un narratore che sembra rinunciare volontariamente al ruolo affidatogli dall'autore e a cui la narrazione stessa dovrebbe chiamarlo.

Innanzitutto, il narratore biamontiano non dice, come si è visto, ciò che dovrebbe dire; fa sua l'afasia dei propri personaggi, è reticente (non per colpa, ma quasi a dispetto

---

<sup>248</sup> I. Calvino, “quarta di copertina”, in *AA*.

<sup>249</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 46.

<sup>250</sup> Non è forse un caso che l'“errore” si ritrova anche in alcune recensioni di altri libri: per esempio, cfr. V. Landel, *Les paroles la nuit*, in «Magazine littéraire», 382, décembre 1999, p. 79: «Le narrateur, Leonardo, a reçu une balle à la jambe [...]».

della focalizzazione interna), rinuncia a tessere una trama narrativa, a organizzare le scene in una struttura coesa, a esplicitare i rapporti di causa ed effetto tra azioni e pensieri. È un narratore che riempie la propria narrazione di vuoti, che avvia l'azione e poi la lascia continuamente interrotta. Come disse Biamonti, «crea una vicenda, ma è contemporaneamente il soldato che compie l'azione ed il monaco che la sabota».<sup>251</sup>

Tale operazione di sabotaggio è verificabile non solo a livello delle strutture macro-testuali e dunque di organizzazione dei blocchi narrativi e di progressione della storia, ma anche a livello microtestuale in quella volontà di non far sentire «l'innervatura grammaticale» del discorso. Ciò significa privilegiare una tecnica narrativa evocativa e non esplicativa; significa proporre, come fanno i romanzi biamontiani, una scrittura paratattica e frammentata, ricca di interruzioni e di pause, di silenzi appunto. Come ha ricordato Enrico Testa, riprendendo un saggio di Benjamin su Brecht, l'interruzione si configura come «“uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma” [...] che, nel momento in cui interrompe “il contesto in cui rientra”, determina su entrambi i suoi margini un effetto di silenzio: taglio e pausa».<sup>252</sup>

A fare le spese di questa tendenza sono i connettivi logici. Per esempio, è interessante notare che Biamonti fa, con coerenza, un uso davvero limitato di *perché*, quale congiunzione dal valore causale per introdurre una proposizione secondaria.<sup>253</sup> Nell'ordine se ne contano, infatti, 7 in *AA*, 14 in *VL*, 4 in *AM*, 11 in *PN* e 3 in *S*. Oltretutto, il valore del connettivo è a volte depotenziato attraverso l'uso di *forse* e soprattutto attraverso l'uso del punto fermo che, separando principale e secondaria, interrompe il periodo:

---

<sup>251</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998): «Per me nasce dalla contemplazione della realtà. È un atto creativo distante dalla realtà ma ad essa omologo. Il narratore crea una vicenda, ma è contemporaneamente il soldato che compie l'azione ed il monaco che la sabota. Nascendo dalla contemplazione nasce già con dentro una specie di paralisi, c'è l'emozione che dà l'azione ma allo stesso tempo la contemplazione dell'inutilità dell'azione. Altrimenti non sarebbe narrativa, l'arte nasce alla sera degli uomini, nasce come contemplazione di un mondo che muore».

<sup>252</sup> E. Testa, *Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo*, in L. Waage Petersen, B. Grundtvig, P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il detto e il non detto*, atti del Convegno Internazionale (Copenaghen, novembre 1998), Cesati, Firenze 2002, p. 99.

<sup>253</sup> Al contrario, comunissimo è l'uso nei romanzi di *perché*, quale avverbio interrogativo o congiunzione interrogativa (se ne contano tra *AA* e *S* più di cento occorrenze). Fedeli a un'interrogazione esistenziale che, come si è già visto, caratterizza la visione biamontiana dell'uomo, i romanzi privilegiano nettamente la domanda sulla risposta. Ciò fa sì che le numerosissime domande poste dai personaggi spesso non trovino risposta e, dopo essere rimaste sospese, cadano nel silenzio.



Camminava. Ma senza tanta voglia di arrivare. La mente adesso partiva per suo conto. Forse perché c'era vento e si vedeva il mare nel cielo al tramonto. Gli giungeva la voce di lei, roca senza melodie, il suo franco accento. (*VL*, 50).<sup>254</sup>

Il passaggio da *RG* a *AA* rivela, inoltre, esempi significativi di soppressione della congiunzione causale. Per esempio, il passo «A Port Bou, in una delle bocche del Rodano, erano costrette a prendere il largo perché il vento spaccava tutto, le strappava agli ormeggi» (*RG*, 123) diventa nel finale di *AA*: «– In quella curva c'era un vento che mi faceva sbandare. / – Qui è niente. A Marsiglia rompe gli ormeggi. / Il vento rompeva gli ormeggi e il salino era una camola che lavorava nei ricordi» (*AA*, 122).

Tornando al narratore, la rinuncia alla sua funzione è stata messa in evidenza in modo approfondito, insieme ad altri aspetti su cui si tornerà, da Antonello Perli. Il critico ha sottolineato che Biamonti «estrae i luoghi i tempi gli eventi i personaggi e il loro interagire, estrae insomma gli elementi della diegesi dal loro paese lirico d'origine, e li trasporta nella terra del romanzo»:<sup>255</sup>

I personaggi restano lì stupefatti, sconcertati, spaesati appunto e «straniati», sorpresi di trovarsi lì dove sono stati abbandonati, personaggi in cerca di narrazione, in cerca di un narratore che, dopo averli condotti in terra di romanzo, si eclissa, sparisce lasciandoli in *terra straniera*, fuggiaschi e clandestini [...]<sup>256</sup>

Tale reticenza si configura allora, per il critico, non solo come un “non dire”, ma come un vero e proprio “non narrare”. Sempre Perli ha parlato per quelle biamontiane di «narrazioni dell'inaccadimento», in cui «l'istanza narrativa aleggia nel vuoto pneumatico di una autentica *epoché* del narrare».<sup>257</sup>

L'atteggiamento reticente del narratore, che ricalca quello dei suoi personaggi, porta a considerare altri aspetti della sua indefinita identità. Fedele al principio della situazionalità e alla necessità di non dare informazioni di cui il personaggio non può

---

<sup>254</sup> Cfr. *PN*, 43: «– Dura per tutti, uomini e piante. Qui, quando uno muore, comincia un poco a riposare. Perché, se dorme, si muove ancora per la sua campagna, ne ascolta la voce. Mugugna anche nel sonno».

<sup>255</sup> A. Perli, *Il tramonto della luce. Etica e poetica in Biamonti*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), p. 128.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 114.

essere a conoscenza, il narratore evita di intervenire direttamente nel testo e di mettere in evidenza la propria presenza. Anche quando lo fa, o almeno quando sembra farlo (per esempio, attraverso l'uso delle parentetiche),<sup>258</sup> aggiunge informazioni che, in teoria,

---

<sup>258</sup> L'uso delle parentesi è abbastanza diffuso nei testi biamontiani. Nell'ordine le occorrenze per ogni romanzo: *AA*: 30; *VL*, 11; *AM*: 22; *PN*: 12. In generale, i segmenti parentetici apportano delle precisazioni da parte della voce narrante su quanto si sta in quel momento raccontando. Le precisazioni possono riguardare vari aspetti della storia, come lo **spazio narrativo**: *AA*, 5: «Andò in bottega a prendere il pane (forno e bottega erano in un vicolo)»; *VL*, 60: «Un ospite (i monaci dormivano di sopra) parlava nel sogno»; *AM*, 5: «Fece un giro largo per tornare a casa. (Abitava all'altro capo del paese, al di là della chiesa seicentesca, quasi spagnola)»; *PN*, 114: «Leonardo andò a telefonare (il telefono a gettoni era sotto una volpe imbalsamata)»; la **vita dei personaggi**: *AA*, 68: «Un gran lavoratore (risuolava in uno sgabuzzino notte e giorno)»; *VL*, 101: «Sabèl disse di un nostromo che aveva accompagnato a Luvaira un marinaio (il marinaio aveva tentato il suicidio al largo)»; *AM*, 33: «(Avevano vigne al sole e armi scadute sotto la bianca montagna)»; *AM*, 51: «Ma c'erano terre che volgevano le spalle al sole, sconfortate (da ragazzo lo avevano fatto sognare)»; *AM*, 73: «Pensava a Tristan (così si chiamava quell'ufficiale)»; *AM*, 91: «Non rinunciò nemmeno prima di morire (e aveva già avuto i "tre sudori")»; *PN*, 44: «Gli venne in mente il suo maremmano (aveva avuto un maremmano dopo il breton)»; *PN*, 155: «Il ferimento, forse la morte già avvenuta del curdo (un vecchio che assomigliava a un vecchio di un tempo)»; le loro **azioni**: *AA*, 35: «La strada sassosa era molto ripida (l'olandese aveva voluto risparmiare sul percorso)»; *AA*, 85: «A stadi ipnotici, a false partenze indugiava così volentieri (e da così lungo tempo) che per quel giorno non si mosse di casa»; *AM*, 45: «Avevano gettato l'ancora (a picco lungo!) nella Grande Rada»; *AM*, 59: «Era rimasto solo e guardava. (Alberto se n'era andato augurandogli buon viaggio)»; *PN*, 43: «Aprì il libro (cercare l'apparecchio e mettere il disco era complicato)»; *PN*, 65: «Gli venne sonno (aveva lavorato fino alle cinque)»; i loro **pensieri**: *VL*, 50: «Anche se gli pareva di sapere dove andarla a cercare (avrebbe scommesso per gli altopiani di lavanda di là dalle montagne)»; *VL*, 83: «A Castellar, il più vecchio di quei turchi (gli veniva sempre in mente: barba grigia, sulla sessantina)»; *VL*, 95: «Ma era mica una vita occuparsi di fuggiaschi, custodirli ("mio padre mi sfruttava"): gente lunatica, decisa a tutto, con l'ansia nel cuore»; *VL*, 97: «Lo chiamavano Ricu (e lui era contento)»; *VL*, 107: «Il motivo per cui era sceso (vedere Virgin per concordare altri passaggi) se l'era come scordato»; *AM*, 100: «(Sembrava avere indovinato i suoi pensieri)»; *PN*, 107: «Mentre prendevano il caffè lui pensava alla musica della fine del tempo. (Aveva notato, passando nella sala, la pila dei dischi)»; le loro **parole**: *AA*, 5: «I vecchi sotto il portico, che dava sulla piazza vuota, facevano un po' di cronaca (come furono loro stessi a dire)»; *AA*, 51: «Ammise che conosceva Jean-Pierre molto bene (e come poteva negarlo se era Jean-Pierre che li aveva condotti a quei bungalow, lui e la sua banda)»; *AA*, 53: «Poi, dopo un saluto, il pastore domandò da dove veniva ("d'ouente venés?")»; *AA*, 53: «Quell'uomo quasi vecchio e quasi sacro spiegò che aveva camminato tutta la notte per abbassarsi, per fuggire l'aria di neve (l'auro de nèu)»; *AA*, 54: «Nel nuvolo, nella neve o nell'azzurro (dins la bluiour)»; *AM*, 29: «L'arcangelo Michele vi pesava le anime, sull'altro piatto della bilancia il Libro della vita (così diceva Alberto)»; *AM*, 60: «- Dodici lire alla quarta -. (Volevano dire dodicimila)»; *PN*, 91: «Poi chiese di nuovo a Leonardo (stavolta non sussurrava) s'era stato nelle Cévennes»; *PN*, 152: «Corbières chiedeva se quella ragazza si sarebbe ritrovata e il commissario (così l'aveva chiamato) rispondeva che c'erano troppe piste da seguire»; *PN*, 161: «(A volte si davano del lei, a volte del tu. Andavano verso il tu a poco a poco)»; possono essere **giudizi o constatazioni di ordine generale**: *AA*, 50: «E quel cielo che tremolava, per di più, dietro la sua testa sui crinali d'oriente! (Tristi attrici appese alle pareti dai marinai, che contrasto!)»; *AA*, 59: «Ma (impressionante in quell'abbandono) la sala delle mole era chiusa da una porta quasi nuova e le crepe del muro erano cementate»; *AA*, 74: «Aveva già il cranio fracassato e la spada spezzata dal portico di Ardegunda. (Che mania ad Avrigue, ficcare angeli dappertutto con quei portici bassi, chi non toccava dalla testa toccava dal dito: angeli sui feretri e angeli sugli alberi)»; *VL*, 100: «(Tempo sprecato)»; *AM*, 72-73:

non esorbitano dalla conoscenza del personaggio<sup>259</sup> e anzi a volte ne riproducono le incertezze e i dubbi.<sup>260</sup> Nei romanzi biamontiani si verifica così un avvicinamento della voce narrante a quella dei personaggi, che trova il suo punto di massima criticità e ambiguità in un uso del discorso indiretto libero dai confini non sempre definibili. Si consideri questo passo di *AA*:

Cercò di nuovo con gli occhi quella «inglese». Ormai sparita nel ritano che graffia il fianco della rupe. Tornò ai ricordi e si domandò perché gli era venuta in mente sua madre, e nel

---

«Costellava la casa di conchiglie che raccoglieva nella bassa marea, di fiori che poi seccava, riempiva di petali i panieri. (Sul mare si sublima)»; **riformulazioni**: *AA*, 16: «Si fermò a pensare. In tutti i suoi incontri con lui, nei pochi fatti e nelle molte parole, indizi di suicidio (di volontà di farla finita) non ne trovava...»; *AA*, 65: «[...] ne rivide il volto deluso, come di ritorno (o strappato) da un sogno»; *AM*, 78: «Dovevano essere tipi del suo genere, quelli che inabissavano con la nave, a cui la sorte (casi della vita, circostanze)»; **spiegazioni “linguistiche”**: *AA*, 87: «Camminavano piano e Laurence guardava una roccia porosa e lontana (la luna nel cielo diurno) calare dietro un ulivo»; *AA*, 92: «Gli hippies (ma non erano hippies, erano toxicos randagi come ce n'è tanti)»; *AM*, 111: «Erano cominciati «i tre tempi». (Così chiamavano al suo paese quel brusco variare dell'aria che illuminava gli ulivi mentre le ombre dei colli camminavano gioiose)»; o **altri tipi di precisazioni**: *AA*, 69: «“Dicono che a una certa età ciò che hanno visto gli occhi (che ne hanno viste troppe) acceca l'anima”»; *AA*, 73: «Battagliavano con grazia, a ondate; faceva da collegamento la campana minore (stavolta lo era) sempre più lenta, che tutto sembrava finire, invece ricominciavano»; *AA*, 80: «Sulla lastra del focolare si vedeva uno strato di cenere bianchissima (cenere di quercia)»; *AA*, 95: «Mise una mano sulla spalla del giovane, spalla scabra e spiovente (come la sua del resto)»; *VL*, 13: «[...] coi chiodi delle misure lineari (il braccio, il palmo...) infissi a lato del portale»; *AM*, 21: «Anche lei vestiva di bianco (o di nero) come Clara»; *PN*, 116: «Il vischiatore era anche cacciatore di frodo (tassi, cinghiali e colombi domestici)»; *PN*, 142: «Se non si fosse affezionata alle piante e agli animali che ci giravano intorno (tassi, porcospini, volpi) avrebbe chiesto al marito di cercarne un'altra»; *PN*, 185: «Lavorarono un paio d'ore poi fecero colazione: cibo classico (pane olio e aceto) dei tempi della povertà».

<sup>259</sup> *AM*, 89-90: «L'alba era sorta da quella muraglia, l'alba ch'era parsa una grande falena mentre entravano in rada. Su quegli altopiani avvenivano cose a cui era meglio non pensare. Nascevano dalla tenace memoria del male. Il tempo per quei popoli era un eterno presente... (così Edoardo aveva sentito dire)... I secoli bruciavano in un istante...». La riflessione, pur non essendo esplicitamente focalizzata, può essere riferita, supponendo l'uso di indiretto libero, al protagonista. All'interno di questo flusso riflessivo la parentetica rappresenta uno scarto, quasi una glossa esplicativa del narratore, che interviene per dare al lettore un'informazione supplementare (fondamentale è l'uso nella parentesi del nome proprio). Si veda anche *AM*, 93: «A guardarla (ma questo non lo disse) qualche veliero salpava in sogno».

<sup>260</sup> Sempre attraverso l'ambiguità di un discorso indiretto libero: *AA*, 8: «Più tardi, molto tardi, a notte inoltrata (erano le nove o le dieci) gli parve di riconoscere il motore della macchina di Ester e accese le lampade della porta e del sentiero»; *AA*, 68: «Uscì sulla piazza dove incontrò Bastia “il prence”, con la sua andatura da sciancato (principesca?)»; *AA*, 78: «Rovistò nelle tasche della giacca, senza trovarla (dove poteva averla lasciata?)»; *VL*, 49: «Mentre Albert sorrideva longanime (forse avevano navigato insieme), Virgin dava qualche segno d'impazienza»; *AM*, 68: «Nel dormiveglia (o nel sogno?) gli comparve sua madre»; *AM*, 76 «Quel silenzio da terra (chissà cos'era successo!)»; *AM*, 111: «(Chissà cosa voleva confessare)»; e *AM*, 113: «Tra quegli olmi, una chiesa assalita dai cespugli, un campanile dimezzato (il tempo, un proiettile?), la campana era per terra».

sole e trascinata nei carruggi. Perché quel «défilé»? V'era un cielo come questo di adesso, tormento delizioso degli occhi?

Attendeva intanto che la donna comparisse sulle rocce del confine. Ma non si vedeva camminare su quei greppi lucidi di vento. Un tipo simile non c'era da immaginarsi che passasse clandestinamente la frontiera, né che facesse contrabbando.

Gli venne in mente una canzone (c'era musica nel suo cervello quest'oggi), una canzone di Avrigue. (AA, 32-33)

La voce narrante si limita a seguire e a raccontare le azioni (fisiche e mentali) del protagonista e indugia poi in alcune pause riflessive. Ora, essendo il personaggio e la situazione sempre al centro della scena, viene spontaneo interpretare tali riflessioni, percorse dal dubbio e dall'incertezza, come discorso indiretto libero (sottolineato nel passo citato). Portato avanti su larga scala, cioè in gran parte della narrazione, questo procedimento crea necessariamente un cortocircuito tra voce narrante e voce del personaggio in "situazione",<sup>261</sup> nel senso che la prima tende a scomparire nella seconda e l'impressione finale non è quella di un personaggio che viene narrato ma di un personaggio che narra le proprie vicende in terza persona, dando di continuo spazio alla propria percezione. Da qui deriva con ogni probabilità, come si è detto, l'abbaglio preso da Calvino nella quarta di AA.

Questa sovrapposizione di voci è stata evidenziata più volte dalla critica. Giorgio Bertone ha scritto: «Le storie dei singoli sono come trattenute in una continua reticenza, perché i fatti – pochi o tanti non importa e poi uno vale l'altro – girano intorno al rovello di un'unica voce, sempre la stessa nel tono e nelle parole, mascherata con la terza persona».<sup>262</sup> È stato però Antonello Perli ad indagare più a fondo i processi di commistione tra le varie voci, rilevando, con una serie di esempi, particolari procedimenti enunciativi, come «complicità vocale tra narratore e personaggio tramite *relais* o scambi enunciativi oppure chiose discorsive reciproche; fusione vocale nell'ambiguità costruttiva di un indiretto libero dove l'identità dell'enunciatore diventa indecidibile; monologo interiore (dilagante in *Le parole la notte*) o discorso interiore

---

<sup>261</sup> Questo avviene nonostante i confini paragrafematici tra le due voci, come ha ricordato Picconi, siano sempre perfettamente delimitati. Cfr. G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, cit., p. 46.

<sup>262</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio...*, cit., p. 47.

riferito».<sup>263</sup> Si tratta di una serie di procedimenti attraverso cui il narratore eterodiegetico rinuncia al proprio ruolo, compiendo due gesti fondamentali:

quello di astrarsi dalla diegesi (diegesi verso la quale il suo discorso si dimostra volentieri irrelato, talvolta fino alla gratuità) e di desistere dal suo compito narrativo per assumere prevalentemente funzioni estranarrative, finendo con l'interagire nella vicenda al modo di un personaggio che pure questo narratore (eterodiegetico) non è; e quello di insinuarsi nel tessuto discorsivo del personaggio protagonista e di "parlare" attraverso il personaggio – e si creano qui situazioni di estrema ambiguità enunciativa dove l'identità dell'enunciatore diventa misteriosa – e questo in uno stile "alto", in un registro linguistico letterario-poetico che non è certamente quello del personaggio, ma della voce poetante di una poesia lirica, in un contesto *contronarrativo* di abolizione della cosiddetta «illusione referenziale», e allo stadio enunciativo di un monologo lirico che soppianta il discorso narrativo intenzionato alla diegesi.<sup>264</sup>

Come emerge dalla citazione, il discorso del critico si lega profondamente alla liricità o "anarratività" della scrittura biamontiana.<sup>265</sup> Per ora, importa evidenziare che l'effetto (ma è anche la causa) dei procedimenti segnalati è una vera e propria eclissi del narratore all'interno del testo: il narratore diventa un «soggetto al tramonto», «che si eclissa fino a desistere e ad abdicare al suo ruolo statutario».<sup>266</sup>

La riflessione sulla scomparsa del narratore fa, senza ombra di dubbio, parte della ricerca formale biamontiana. Lo dimostra una carta di appunti autografi sul romanzo otto-novecentesco, risalente alla fine degli anni Ottanta e riprodotta per la prima volta in *SP*, con il titolo *Appunti sul romanzo*, in cui si legge: «Riduzione del narratore al minimo, limitazione dei suoi commenti su quanto accade e del suo intervento. / Già Flaubert si costringeva a precisione e distacco»; e più oltre, dopo altre annotazioni sul "profilo" del narratore in vari autori: «Il gioco fra illusione e realtà è diventato praticamente impossibile nel romanzo "senza narratore"».<sup>267</sup> Trattandosi di appunti, che

---

<sup>263</sup> A. Perli, *L'«anarratività» in Biamonti: una forma epocale del romanzo postmoderno?*, in S. Costa e M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Sette al Novecento*, ETS, Pisa 2010, t. II, pp. 530-531.

<sup>264</sup> *Ivi*, pp. 532-533.

<sup>265</sup> Cfr. qui *Terza parte*, § 3.1., pp. 570-571.

<sup>266</sup> A. Perli, *Il tramonto della luce...*, *cit.*, p. 115.

<sup>267</sup> *Bia. scr.* ([1989-1990]: 14).

derivano da una o più letture sulla storia del romanzo moderno, non è possibile riferirli direttamente alla poetica dell'autore; tuttavia, la loro presenza dimostra un interesse teorico significativo, che trova poi conferma nella prassi romanzesca.

Certamente il romanzo “senza narratore” è, nella sua forma pura, una “chimera”, come dice Genette,<sup>268</sup> una forma inconcepibile. Eppure, Biamonti sembra perseguire tale forma nei propri libri, sembra farne lo stadio più avanzato della propria ricerca intorno a una parola silenziosa. Appare allora felice quanto detto da Picconi sulla terza persona biamontiana, considerata «*forse* un correlativo della mallarmeana “sparizione locutoria” del soggetto».<sup>269</sup> Come si è detto, Mallarmé è un riferimento ineludibile per tutta una tradizione filosofico-letteraria novecentesca, a cui Biamonti appartiene, che mantiene una pur flebile fiducia in una parola auto-referenziale, pura, alonata di silenzio.

In conclusione, non si può che constatare una grande coerenza interna all'operazione biamontiana tra le premesse teorico-linguistiche e la sua narrativa, una narrativa di cui il silenzio diventa elemento costitutivo, avvolgendo tanto la parola dei personaggi quanto quella narratore.

---

<sup>268</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit* [1983], *cit.*, pp. 368-372.

<sup>269</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo...*, *cit.*, p. 46. Per il testo di Mallarmé, cfr. Id., *Crise de vers*, in Id., *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses. Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, nouvelle édition établie, préfacée et annotée par Daniel Lauwers, Librairie Générale Française, Paris 1998, p. 196: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase». Proprio Picconi, in un altro saggio (*Lirismo e romanzo: appunti su una configurazione discorsiva del testo narrativo*, in «Nuova prosa», 64 (2014), pp. 159-190), ha riconosciuto nell'uso della terza persona una delle caratteristiche del lirismo biamontiano, che problematizza il rapporto tra voce narrante e punto di vista.

### 3. L'EPIFANIA DELLE COSE

#### 3.1. LE PACTE LYRIQUE

Non esiste probabilmente testo critico su Biamonti in cui non si trovino utilizzati l'aggettivo *lirico* o i sostantivi *lirismo*, *liricità*, *lirico*, *lirica*. L'uso cospicuo non sorprende né il lettore comune, che mette subito in relazione i termini con la "poeticità", se si accetta il termine, della prosa biamontiana, né il critico più avvertito, che conosce bene l'importanza che i concetti operativi di *lirismo*, *liricità*, *lirico* e *lirica* (il cui uso è proporzionale alla vastità del campo di applicazione) rappresentano nell'odierna riflessione letteraria. Tuttavia, come ha scritto Giuseppe Bernardelli, «l'estensione nuoce alla comprensione, ed incerti restano i loro contenuti».<sup>270</sup> Del resto, il problema della specificità lirica (quale sia l'esatta natura del lirico e quali siano le marche che lo identificano come tale) costituisce ancora oggi uno dei problemi più aperti e dibattuti della poetica e della semiologica letteraria.

Tutto ciò è dimostrato dalle diverse prospettive teoriche in cui la categoria del lirico è stata affrontata nelle poetiche novecentesche.<sup>271</sup>

L'ambiguità del termine deriva, innanzitutto, da un punto di vista storico, da quella confusione tra genere letterario e modalità di enunciazione che, come ha spiegato Genette nell'*Introduction à l'architexte*, ha caratterizzato le teorie letterarie moderne. In questo saggio il critico mostra che la categorizzazione letteraria della triade lirico/epico/drammatico non proviene direttamente dall'Antichità, ma da una rilettura più moderna. Gli autori antichi consideravano, infatti, l'epico e il drammatico come «modes», mentre i critici classici e poi quelli romantici hanno cominciato a considerarli, insieme al lirico, come «genres». Da qui la confusione tra i generi i quali «sont des

---

<sup>270</sup> G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, V&P, Milano 2002, p. VIII.

<sup>271</sup> Cfr. *ivi*, pp. 1-123; e A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont 2003, pp. 31-59.

catégories proprement littéraires», delle categorie storiche, ossia istituzionalizzate ed empiricamente definite dalla storia letteraria, e modalità enunciative, le quali «sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*». <sup>272</sup> In particolare, è con il Romanticismo che si afferma, secondo Genette, la tendenza a concepire il lirico, insieme all'epico e al drammatico, come una categoria a-storica, che dovrebbe contenere i generi empirici. In questo senso il critico parla di «archigenres», cioè di categorie letterarie e storiche assimilate, erroneamente, a “forme naturali” del discorso letterario. Genette ammette che i termini della triade possano – anche se resta da dimostrare – corrispondere a una «attitude existentielle» o a una «structure anthropologique», ma non a una divisione di genere. <sup>273</sup>

La ricostruzione storica di Genette è importante in quanto evidenzia una problematicità del lirico in termini di genere letterario o di «archigenre» che si è ripercossa nella critica contemporanea, una problematicità che affonda nella complessità effettiva delle possibili relazioni tra genere e modalità di enunciazione: «Les genres peuvent traverser les modes (Édipe raconté reste tragique), peut-être comme les œuvres traversent les genres – peut-être différemment: mais nous savons bien qu'un roman n'est pas seulement un récit, et donc qu'il n'est pas une espèce du récit, ni même une espèce de récit». <sup>274</sup>

Come ha scritto Antonio Rodriguez, nel fondamentale studio *Le pacte lyrique*, da cui si traggono in questo capitolo diverse indicazioni, la distinzione fatta da Genette, pur essendo imperniata su una tradizione grammaticale in cui l'analisi si limita alla stretta relazione dell'enunciatore al suo enunciato, «invite à différencier deux niveaux fondamentaux dans la constitution du discours littéraire: le niveau historique du “genre littéraire” et le niveau plus large des “genres essentiellement narratifs”». <sup>275</sup> Si tratta di una distinzione che rinvia a quella di Bachtin tra «generi letterari» e «generi del discorso». <sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> G. Genette, *Introduction à l'architexte* [1979], in Id. et alii, *Théorie des genres*, Édition du Seuil, Paris 1986, p. 142.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>275</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 34.

<sup>276</sup> Cfr. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Gallimard, Paris 1984, pp. 263-308.



Va detto allora che un testo letterario, proprio per la sua identità, è sempre al centro di una rete di relazioni, in cui si intersecano prospettive diverse: linguistiche, storiche, letterarie, filosofiche, esistenziali, ecc. La categoria del lirico, come altre usate in ambito letterario, non può che risentire di tale complessità e assumere, dunque, sfumature diverse a seconda dell'angolo visuale scelto. È facile concordare sul carattere lirico della prosa biamontiana; è invece molto più difficile spiegare in cosa consista tale liricità, dal momento che questa si articola (a partire dalle stesse parole di Biamonti, che non è un filosofo e recepisce la polisemia soggiacente al termine dalla eterogeneità delle sue letture) su una pluralità di piani, distinguibili, ma evidentemente compenetranti nella realizzazione letteraria.

L'idea del lirico come genere o come «archigenre» rivela immediatamente i propri limiti nel caso dell'opera biamontiana, che da un punto di vista formale si presenta come un'opera romanzesca. Oltretutto, andrà notato che la scelta del romanzo non sembra essere il frutto di una lunga oscillazione, ma pare determinarsi ben presto nella carriera dello scrittore. Ad Antonio Troiano che, nel corso della sua prima intervista nel 1983, gli chiese se avesse mai scritto poesie, Biamonti rispose categorico: «Se devo essere sincero, no. Credo che in tutta la mia vita forse avrò provato a scrivere sì e no una sola poesia. Devo quindi ammettere che il mio privilegio si rivolge esclusivamente al romanzo». <sup>277</sup> È probabile che qui Biamonti stia mentendo; <sup>278</sup> tuttavia, anche ammettendo che le poesie scritte siano state più di una, il discorso non cambia, dal momento che la scelta del romanzo è chiara. Parlare di “romanzi” per i libri biamontiani non è certamente improprio: i libri mettono in scena, infatti, in prosa, una serie di personaggi che interagiscono tra loro, dando vita a un intreccio – per quanto minimale – <sup>279</sup> all'interno di una spazialità e di una temporalità definite.

Ciononostante, è altrettanto evidente che la prosa biamontiana è una prosa lirica; lo è, in prima istanza, perché fa un uso cospicuo di procedimenti stilistico-formali tipici

---

<sup>277</sup> *Bia. int.* Troiano (1983).

<sup>278</sup> Personalmente ho avuto modo di vedere, quasi casualmente, una poesia dattiloscritta di Biamonti risalente agli anni giovanili, iscrivibile a un'atmosfera ermetica; ed è altamente probabile che ce ne siano altre nel suo studio.

<sup>279</sup> Biamonti dichiarò lui stesso di non avere interesse per le grandi trame. Cfr. *Bia. int.* Saba (1998): «Non credo alle grandi trame. Non ci sono, oggi, fatti epocali che possano ispirare grandi storie, ma c'è invece la ricerca di valori in un mondo degradato, la ricerca tra luce e ombra, tra la norma del giorno e la passione della notte. Non voglio fare romanzi con grandi storie, quello che mi interessa è illuminare con squarci metafisici la vita di tutti i giorni».

della poesia, ossia di un altro genere letterario. Ciò non significa che il romanzo non proponga a volte tali espedienti retorico-strutturali, ma la loro alta concentrazione nei testi di Biamonti rimanda a forme canoniche non romanzesche. Rientrano tra questi procedimenti l'attenzione per il ritmo e per la musicalità testuali (non solo a livello della struttura macro-testuale, ma anche a quello della frase e della parola), l'uso dei bianchi tipografici, il ricorso alla frase nominale, l'alto tasso di metaforicità, la preferenza per un tessuto linguistico evocativo e non esplicativo, il ruolo accordato al silenzio, la presenza ingombrante del paesaggio, la riduzione dell'azione a favore della contemplazione.

Come ha scritto opportunamente Picconi, la prosa biamontiana sembra così procedere per "effetti di poesia", espressione coniata dal critico a partire da quella barthesiana di "effetti di realtà": «gli effetti di poesia di Biamonti sarebbero forme e momenti – peraltro posti in assoluto rilievo – di elusione delle leggi dell'orizzonte di attesa stilistico e retorico del romanzo».<sup>280</sup> Picconi interpreta, dunque, il lirismo biamontiano come una «strategia retorica ben precisa, una serie di tropi, desunti in blocco da una tradizione, ma già legittimati nella loro nuova configurazione romanzesca, che devono organizzare le modalità di lettura del testo narrativo».<sup>281</sup>

Come si capisce da questa citazione, l'interesse del critico muove verso la creazione di un legame forte tra gli "effetti di poesia" dell'opera biamontiana e la tradizione letteraria da cui questi derivano. Si tratta, innanzitutto, di una precisa tradizione poetica, italiana e francese, otto-novecentesca, con «una sua genealogia, che lo scrittore, discriminando, ha quasi sempre esibito».<sup>282</sup> D'altronde, è profonda in Biamonti la convinzione che si possa imparare a scrivere solo dai poeti (che saranno, in primo luogo, i suoi amati simbolisti e surrealisti e i petrosi liguri):<sup>283</sup> «Sì, sono dell'idea che si impari a scrivere dai poeti. Chi non legge poesia, scrive male. Perché i poeti sanno riscoprire il senso profondo delle parole. E sanno circoscrivere in modo magistrale

---

<sup>280</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 52.

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>283</sup> Cfr. *Bia. int.* Villa (1998): «Ho imparato dai liguri a scrivere, dai poeti come Sbarbaro, Novaro, Montale: la scrittura meditata, la poesia come meditazione non sul proprio io, ma sulle cose. E la scrittura dei liguri è venuta a coincidere con la migliore scrittura europea, come quella di Valéry del *Cimitero marino* e della *Terra desolata* di Eliot».

emozioni profonde».<sup>284</sup> È un'idea (i poeti come maestri di scrittura, come maestri di stile) che ritorna più volte nelle dichiarazioni biamontiane:

Bisognava cercarsi uno stile; avere un proprio stile. I poeti insegnano lo stile, perché inventano un modo nuovo di metaforizzare il linguaggio, affinché sia il più immediato possibile. Il poeta rinnova la metafora e la metonimia più velocemente del romanziere. Non si può pensare di fare una buona prosa senza aver letto i poeti. Si vede sempre, nella scrittura che conta, apparire un esercizio alla poesia.<sup>285</sup>

In questa citazione Biamonti compie una fine operazione di appropriazione. L'accostamento di metafora e metonimia, quali punti critici nel processo di rinnovamento del linguaggio, sembra rimandare alla distinzione proposta da Jakobson, nel noto saggio *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, tra “direttrice metaforica” e “direttrice metonimica”, che identificano le due modalità attraverso cui si realizza il segno linguistico.<sup>286</sup> La prima riguarda la selezione che il parlante compie tra varie entità *in absentia*, una selezione basata sul principio di similarità; la seconda riguarda invece la combinazione *in praesentia* delle entità selezionate, una combinazione basata sul principio di contiguità. La riflessione di Jakobson scaturisce dall'analisi dei problemi afasici, ma, utilizzando i concetti di metafora e di metonimia, si sviluppa anche attraverso considerazioni letterarie. In particolare, secondo il linguista, «le principe de similarité gouverne la poésie»; «la prose, au contraire, se meut

---

<sup>284</sup> *Bia. int.* Sereni (1991: 28).

<sup>285</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 54). Cfr. anche *Bia. int.* Simeone (1996: 48): «Ce que tu viens te dire est vrai, mais il faut se rappeler que ce sont les poètes qui de tout temps ont renouvelé le langage, qui ont créé des styles réellement nouveaux. La création d'un style ne demeure-t-elle pas, au fond, le but de tout écrivain?»; e *Bia. int.* Re (1998: 24): «La grande poesia poi serve anche per rinnovare il linguaggio. Sono i poeti a scoprire le nuove metafore, le nuove metonimie; è da Baudelaire o da Hölderlin che comincia l'avventura del linguaggio contemporaneo, sono loro che inglobano la metafora dentro il linguaggio: “Voi siete un bel cielo d'autunno, chiaro e rosa!” dice Baudelaire di una donna. Non sta a dire: “La vostra fronte mi ricorda un cielo...”. Oppure: “Sono bella, o mortale, come un sogno di pietra...” C'è questo modo nuovo di affrontare l'immagine. Se il narratore non presta attenzione alle innovazioni della poesia scrive una prosa grammaticalmente e sintatticamente corretta che però non ha la vivezza della rappresentazione. Bisogna rompere la crosta del consueto per poter raccogliere questa sfida».

<sup>286</sup> Difatti, in altre occasioni Biamonti accostò la metonimia alla narrativa. Cfr. *Bia. int.* Dirosa (1995: 8): «La metonimia che è la figura retorica di trasferimento fa muovere i termini in modo che trapassino l'uomo nell'altro e che il tempo proceda. Credo che nella narrativa si usi molto la metonimia. La metafora mi piace molto, deriva dal simbolismo francese. Baudelaire è un grande creatore di metafore, per esempio di una donna non dice: “Siete bella e malinconica come un cielo chiaro e rosa”, ma “Voi siete un bel cielo chiaro e rosa” e questa è una metafora fortissima, con il cielo per indicare una donna».

essentiellement dans les rapports de contiguïté»<sup>287</sup>. Non a caso Jakobson mette in rapporto la metafora alla scuola romantica e simbolista, la metonimia al romanzo “realista”.

Si capisce allora che Biamonti riprende Jakobson in modo del tutto personale, legando entrambe le modalità di realizzazione del linguaggio, metafora e metonimia, alla poesia, e superando così la bipartizione metafora/poesia vs metonimia/prosa. Ai poeti è data una precedenza assoluta, in tutti i sensi:

Credo che tutta l'arte moderna nasca dal simbolismo francese, dai poeti simbolisti. La grande triade da cui nasce la cultura moderna è formata da Baudelaire, Leopardi, Hölderlin, ripresa dai poeti simbolisti francesi che hanno visto la natura come autoritratto, come stato d'animo. Lo sviluppo è stata la tecnica del correlativo oggettivo di Montale, Eliot. La descrizione delle cose come riflesso oggettivo dello stato d'animo. Come emblema aspro della coscienza umana. La pittura che viene da Courbet e Cézanne è anche questo. Una sorta di autoritratto, di ricerca delle emozioni più profonde della tessitura del mondo che l'uomo ha. È destino umano abitare un mondo, ed è destino averne la percezione.<sup>288</sup>

Come suggeriva Picconi, la tradizione a cui Biamonti si rifà è comunque anche quella dei romanzieri che, seppure in modo diverso, avevano dato alla propria prosa una tonalità lirico-poetica e che lo scrittore di San Biagio della Cima interpretava proprio in questa prospettiva. Nel contesto francese si possono ricordare i nomi di Saint-Exupéry e, chiaramente, di Camus; mentre in quello italiano quelli di Pavese, di Fenoglio e di Verga («quelli che hanno fatto un po' di poesia», li definirà Biamonti).<sup>289</sup> Di Verga, in particolare, lo scrittore parlerà in questi termini: «Lo stile italiano classico è sempre stato lirico. *Con gli occhi chiusi* di Tozzi è un esempio. Come lirici sono *I Malavoglia e Mastro Don Gesualdo* di Verga, grande scrittore lirico. [...] Quando scrivo e ho qualche dubbio o esitazione, rileggo Verga e nella tragedia del suo lirismo trovo la forza per affrontare la realtà. Che non sempre è lusinghiera: più spesso è brutale».<sup>290</sup> Infine, altri

---

<sup>287</sup> R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in Id., *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par N. Ruwet, Éditions de Minuit, Paris 1970, pp. 66-67.

<sup>288</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33-34).

<sup>289</sup> *Bia. int.* Viale (1999b).

<sup>290</sup> *Bia. int.* Oberti (1998).

scrittori novecenteschi importanti sono Tozzi, Pea e Silvio D'Arzo; di quest'ultimo Biamonti ricordò il «realismo lirico e intimistico».<sup>291</sup>

Rifacendosi, dunque, a una tradizione lirico-poetica definita, Biamonti porta alle estreme conseguenze questi tentativi di *liricizzazione* della prosa, modificando dall'interno il carattere classico del romanzo, senza però rinnegarlo. Come ha scritto Vittorio Coletti, recensendo *PN*:

*Le parole la notte* è, resta un romanzo innanzitutto perché rispetta le regole di montaggio proprie del genere, in cui ogni luogo è spiegato, completato, integrato da quelli che lo seguono; del romanzo ha il moto insieme progressivo e regressivo, che fa sempre attendere quello che viene dopo e riconsiderare alla sua luce quello che è stato detto prima. È vero che il movimento narrativo è minimo; che il racconto lascia alla fine i personaggi non molto diversi da come ce li aveva presentati all'inizio; che la storia li ha cambiati poco. Ma questa è la caratteristica di Biamonti, la sua originalità, anche formale. Egli porta la forma romanzo al limite di tolleranza, situandola ai confini della narrazione, a pochi ma decisivi passi dalla poesia, dalla prosa poetica.<sup>292</sup>

L'approccio linguistico-stilistico è ineludibile per definire il lirismo biamontiano. Evitarlo significa, di fatto, disconoscere quell'incessante lavoro sulla forma testuale che caratterizza la scrittura di Biamonti e tramite cui l'autore conferiva volontariamente un carattere lirico, storicamente fondato, alla propria opera, mettendola in relazione con una serie precisa di esperienze linguistico-stilistiche o, se si vuole, di genere letterario.

---

<sup>291</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 54): «Io ho apprezzato moltissimo Silvio D'Arzo. È uno di quegli italiani del '900 la cui prosa è magistrale. D'Arzo, Tozzi, Pea sono i grandi scrittori del '900. D'Arzo è dimenticato perché non è utilizzabile politicamente. È una specie di Bernanos italiano. Non saprei come collocarlo nella letteratura italiana. Il suo è un realismo lirico ed anche intimistico, in certi momenti. Calvino lo aveva ristampato nelle "Centopagine" di Einaudi. Certo, ormai, è un mondo che è finito. Nessuno ne parla più». Lo stile di Biamonti è stato accostato da Enrico Testa a quello di Silvio D'Arzo; cfr. E. Testa, *Un ritratto di Francesco Biamonti*, in «La Casana», LVI, 3, settembre-dicembre 2014, p. 27: «Un'oscillazione continua» resa attraverso uno stile unico, in cui essenzialità, ricorrenza metaforica e moduli della ripetizione creano una scansione ritmica assai vicina a quella di *Casa d'altri*, il capolavoro di Silvio D'Arzo; e che, sul piano tematico, coincide in ultima analisi, proprio per la sua pendolarità tra gli opposti, con il fondamento d'enigma della condizione umana». Si veda anche C. Valletti, *La scrittura che illumina le montagne "Vento Largo" di Francesco Biamonti*, in «ALP», 86 (giugno 1992), p. 109.

<sup>292</sup> V. Coletti, *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio*, in «L'Indice», 3, marzo 1998, p. 6. Cfr. anche C. Cazalé Bérard, *Pazienza nell'azzurro. Una lettura di Vento largo*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio "Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa", con presentazione di Giovanni B., La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009, pp. 19-22, in cui si parla di «procedimento denarrativo» e di «decostruzione della forma romanzesca».

Tuttavia, tale approccio necessita di essere affiancato da una prospettiva diversa, ossia di tipo narratologico, che si incarichi di indagare la struttura “profonda” del testo biamontiano, la struttura enunciativa del discorso. Si tratta, appunto, di un approccio diverso, ma non incompatibile; d'altronde, anche laddove si vuole privilegiare l'analisi della modalità enunciativa, l'interpretazione passa attraverso fatti linguistici non isolabili, *sic et simpliciter*, in un quadro enunciativo.

La precedenza nell'analisi al piano strutturale-narratologico<sup>293</sup> è stata data, nei suoi saggi, da Antonello Perli. Proprio lo studio dell'eclissi del narratore all'interno dei libri di Biamonti e la conseguente «simbiosi vocale» tra voce eterodiegetica e le voci dei personaggi hanno portato il critico a ravvisare «una “monovocalità” che deve essere ricondotta al piano strutturale profondo (discorsivo) della liricità enunciativa: la voce del protagonista – voce “personale” di un io monologante – e la voce narrante impersonale si fondono nella “voce poetante” della poesia lirica, nell’“io” di un soggetto lirico».<sup>294</sup> Il testo di Biamonti diventa così «enunciativamente poesia», ossia discorso lirico, «che mutua i propri mezzi d'azione e i propri effetti dalla prosa narrativa, dalla fiction, la quale fiction non costituisce evidentemente l'*intenzione* dell'opera, bensì un *effetto*».<sup>295</sup>

In cosa consiste, però, l'istanza lirica? Perli ricorda, innanzitutto, quanto ha scritto Marchese nell'*Officina della poesia*: il discorso lirico sarebbe «una modalità del discorso caratterizzata, allo stato puro, dall'assenza di narrazione e mimesi drammatica e quindi dall'emergenza di un *soggetto poetico* o *voce poetante* che è, nello stesso tempo, come afferma Hegel, “centro e contenuto” del messaggio».<sup>296</sup> Tale definizione pone l'accento sul carattere intransitivo e non comunicativo della parola lirica, in cui, per usare la terminologia di Jakobson, la funzione “poetica” e quella “emotiva” prevalgono sulla funzione “referenziale”.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> A. Perli, *Il racconto sospeso. Poetica dei romanzi di Biamonti*, in «Critica letteraria», XXXVII (2009), 1, pp. 54: «Il piano strutturale-narratologico appare dunque ben più significativo e decisivo, analiticamente, di quello stilistico-linguistico, ed anzi come il solo approccio ermeneuticamente risolutivo in un contesto di poetica dove – a livello anche epistemologico – il criterio “rematico” è imposto come criterio determinante dalla stessa natura testuale dell'opera e dai relativi principi informativi».

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> A. Marchese, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano 1985, p. 68.

<sup>297</sup> R. Jakobson, *Linguistique et poétique*, in *Id., Essais de linguistique générale, cit.*, pp. 209-248.

In questa prospettiva diventa fondamentale il rimando – e Perli, infatti, lo cita in più occasioni<sup>298</sup> – al lavoro *Logiques des genres littéraires* di Käte Hamburger, che «a pour spécificité de centrer sa réflexion du “système de la littérature” sur l’*énonciation*». <sup>299</sup> Al contrario del discorso narrativo, che è comunicativo, rivolto alla *mimèsis* e quindi incentrato su un “polo-oggetto”, il discorso lirico verte su un “polo-soggetto”, sull’autoreferenzialità del soggetto e del linguaggio.<sup>300</sup> Il discorso lirico non segue perciò una logica comunicativa, indirizzata alla costruzione di un intreccio narrativo, ma «ne vise rien d’autre que l’*énonciation elle-même*, il s’y identifie, il est immédiat et direct». <sup>301</sup>

Come si è avuto modo di approfondire,<sup>302</sup> l’idea di una parola intransitiva, autoreferenziale, non comunicativa è profondamente radicata nella riflessione biamontiana; e deriva non direttamente dalla linguistica, ma da teorie del linguaggio sviluppate in ambito filosofico (Heidegger e Merleau-Ponty) e in ambito letterario (Mallarmé, Valéry). È in questo retroterra che va ricercato – e sia qui permesso aprire una parentesi – quell’avvicinamento tra “lirico” e “Poesia”. Si pensi, per esempio, alla cosiddetta prospettiva dell’“arte per l’arte”, in cui l’interferenza tra “generi letterari” e “generi del discorso”, nella definizione bachtiniana, diventa dominante. Si crea, infatti, una forte dicotomia, tale da soppiantare la triade “classica” dei generi, tra poesia e prosa, una dicotomia gerarchica, in cui la prima, intesa in modo pressoché esclusivo come poesia lirica, ha un ruolo letterariamente preminente. Attraverso autori quali Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, si afferma una concezione della poesia “pura”, fondata su una concezione essenzialista del lirico. Poesia e poesia lirica diventano sinonimi.

A questo punto, se si considera l’importanza di tale tradizione simbolista-surrealista nella formazione biamontiana, non stupisce ritrovare l’equivalenza lirico/poetico nelle dichiarazioni dello scrittore che, quando vestiva i panni di critico di sé stesso, usava con disinvoltura questi termini, a volte in modo intercambiabile:

---

<sup>298</sup> A. Perli, *Il racconto sospeso...*, cit., pp. 50, 63 e 69.

<sup>299</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 37.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>301</sup> K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, Paris 1986, p. 235.

<sup>302</sup> Cfr. qui *Terza parte*, § 2.1..

Ho adoperato spesso il lirismo perché credo che il colpo di forza della poesia sia la via più breve per estraniare il lettore dal suo mondo e immergerlo nell'universo di chi scrive. È la via più antica, ma secondo un formalista russo è anche la più efficace. Si può lavorare per accumulo di materiali, di particolari minimi per rendere credibile ciò che si racconta, ma sempre si deve andare al cuore della liricità per rendere l'immagine più convincente.<sup>303</sup>

Inoltre, per quanto riguarda il contesto italiano, non si può non ravvisare nell'accostamento lirica-poesia l'influenza crociana. Come ha scritto Bernardelli, «in termini ancora più estesi, l'idea di liricità si sovrappone all'idea stessa di poeticità, di cui rappresenta nell'opinione comune, secondo una concezione di lontana ascendenza idealistica, come una specie di essenza o di nucleo profondo da cui il fenomeno poetico medesimo in definitiva originerebbe».<sup>304</sup> Si pensi solamente a quanto scrive Croce nel *Breviario di estetica*: «Epica e lirica, o dramma e lirica, sono scolastiche divisioni dell'indivisibile: l'arte è sempre lirica, o, se si vuole, epica e drammatica del sentimento».<sup>305</sup> La concezione crociana dell'arte trova il suo punto fermo nell'"intuizione lirica", la cui unità e coerenza è data dal sentimento. Nella visione di Croce l'arte si configura come il primo momento della progressione dello spirito. È completamente autonoma, non ha a che fare con l'utile, con il piacere o con la morale, dal momento che l'unico scopo dell'arte è l'arte stessa, ovvero la bellezza artistica. Si pensi a quanto dichiarò Biamonti sul fatto che l'arte non avesse nulla a che vedere con un impegno sociale: «Per me l'impegno sociale è una fuga, il vero impegno è quello metastorico e metafisico. Un corpo a corpo con l'angoscia umana, con il carattere avventuroso e sognante dell'esistenza. L'impegno sociale non ha niente a che fare con l'arte e, per giunta, è legato al momento. Vale più un quadro di Cézanne che tutta l'opera di Zola».<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> *Bia. int.* Mannoni (1994). Cfr. anche *Bia. scr.* (1998a: 95-96): «Bisogna portare nel cuore questa volontà di poesia, il fremito lirico, l'arido lirismo che le cose producono in chi le guarda. Bisogna imparare a vedere con giustezza ciò che si vede, circoscrivere la propria emozione. E poi qualcosa succederà, come dice Montale: "Forse ritornerà sul gelo la bontà di una mano, varcherà il cielo lontano la ciurma luminosa che ci saccheggia". La ciurma luminosa sono appunto le luci e le ombre della notte lunare».

<sup>304</sup> G. Bernardelli, *Il testo lirico...*, cit., pp. VII-VIII.

<sup>305</sup> B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Laterza, Bari 1942, 6ª edizione, p. 36.

<sup>306</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2). La citazione prosegue in questo modo: «Gli scrittori, cosiddetti impegnati, sono noiosissimi illustratori; l'artista, invece, deve porsi di fronte al mondo senza schemi precostituiti o prefabbricati. Il sociale entra nell'arte come riflesso non come impegno programmatico,



Per Croce l'arte è, dunque, un'intuizione lirico-estetica che, nel momento in cui si fa linguaggio, diventa poesia. È interessante ricordare, alla luce di quanto visto su Biamonti, che Croce dava una centralità al ritmo, considerato «l'anima dell'espressione poetica, e perciò l'espressione poetica stessa, l'intuizione o ritmazione dell'universo, come il pensiero ne è la sistemazione».<sup>307</sup>

Benedetto Croce rappresenta per Biamonti, fatte le dovute e necessarie differenze, un po' il Sartre italiano; nel senso che si tratta da un lato di un autore profondamente studiato dallo scrittore di San Biagio della Cima e che ha inciso molto nella sua formazione. Nella biblioteca dell'autore sono presenti 26 opere di Croce, in edizioni datate tra il 1946 e 1974, da *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* al *Breviario di estetica* e ai *Nuovi saggi di estetica*, da tutta la *Letteratura della nuova Italia* a *Poesia popolare e poesia d'arte* e a *Poesia e non poesia*). Questi e altri volumi presentano di norma, come conferma il regesto che Matteo Navone sta concludendo, molteplici sottolineature, appunti, segni di lettura, a dimostrazione di uno studio accurato da parte di Biamonti. Dall'altro lato, però, il nome di Croce, come quello di Sartre, resta nascosto nelle dichiarazioni e negli interventi critici dello scrittore, negli anni delle pubblicazioni, come se fosse sottoposto a una forma di autocensura. Riferimenti espliciti a Croce si trovano “solo” (vista l'importanza dell'autore e la lettura che ne aveva fatto Biamonti) in quattro interviste: del 1983 («Morlotti percorre da sempre la Riviera, per cogliere – come diceva Benedetto Croce nella sua estetica – “il sentimento in un'immagine”»),<sup>308</sup> del 1995 («Sì, la guerra è una malattia morale, lo diceva già Croce»),<sup>309</sup> del 1997 («De Sanctis e Croce non hanno apprezzato Leopardi perché si basano sull'estetica romantico-intuizionistica: dove comincia il pensiero finisce la poesia»)<sup>310</sup> e del 1998 («Il pensiero che diventa poesia in un piccolo traslato

---

l'arte, infatti, non è nel carattere del contenuto ma nella profondità con la quale la materia vibra attraverso la parola e l'impegno è la lotta con il proprio profondo. Nella montagna di Sainte-Victoire di Cézanne, che è tutta roccia bianca frammista al cielo, c'è tutto Cézanne con la sua disperazione e i suoi sogni mentre nei quadri di David o di altri pittori impegnati socialmente vi è solo freddezza di illustratori. C'è più verità, sacralità e senso della vita in un candelabro di Morandi che in tutto Guttuso».

<sup>307</sup> B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e alla storia della poesia e della letteratura*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1994, p. 187.

<sup>308</sup> *Bia. int.* I.C. (1983).

<sup>309</sup> *Bia. int.* Grassi (1995).

<sup>310</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 238).

musicale... Quello che non piaceva a Croce»<sup>311</sup> Quella dei rapporti tra Croce e Biamonti resta ancora una storia da scrivere, una storia che costituirebbe certo un capitolo importante della poetica biamontiana.

La concezione poetica essenzialista del Simbolismo e del Surrealismo, insieme a quella dell'estetica crociana, influisce senza dubbio sull'uso da parte di Biamonti dei termini *poesia e lirica*, che spesso si confondono tra loro; al contempo, influenza l'idea di una parola lirico-poetica indipendente, intransitiva e auto-referenziale, che l'analisi delle strutture enunciative dei romanzi mette bene in evidenza.

Tornando proprio all'interpretazione di Antonello Perli, il riconoscimento di una struttura profonda di tipo lirico, antirappresentativo e, dunque, anarrativo, fa sì che il critico possa parlare di un «seducente sconfinamento strutturale della liricità nella narrativa (e non il contrario)»<sup>312</sup> Ciò significa che Biamonti non liricizza o poeticizza la prosa, ma narrativizza la poesia lirica:

La tensione o l'attrito (la «frontiera») tra narratività e liricità si esplica così non nella dimensione di una poesia-racconto o di un «racconto poetico», ma in quella di un, per così dire, «racconto narrativo» che in luogo d'esser proferito da una voce narrante, viene proferito da una voce poetante, nella dimensione insomma di un romanzo in cui la struttura discorsiva risulta essere non quella della narrazione, ma quella del «canto». Trattandosi dunque non di *scrittura* lirica ma di *struttura* lirica (per quanto quest'ultima assuma diffusamente, nella superficie stilistico-linguistica, elementi della scrittura poetica), il romanzo biamontiano andrà percepito nell'ambito ermeneutico di una poetica testuale come una *forma non-narrativa* (più esattamente: anarrativa o antinarrativa) *della fiction*. Biamonti infatti non poeticizza o liricizza la prosa narrativa, ma narrativizza la poesia lirica.<sup>313</sup>

Biamonti opera tale narrativizzazione, secondo il critico, rendendo «effettuali quelle potenzialità narrative insite sì nella poesia lirica (come in qualunque messaggio linguistico) ma che in quest'ultima permangono normativamente inerti, sviluppando le microsequenze virtualmente narrative della poesia lirica in macrosequenze

---

<sup>311</sup> *Bia. int.* Mondo (1998). Si può aggiungere anche quanto si legge in *Bia. int.* G.C. (1994): «In questo senso sono rimasto crociano: penso che dovrebbe interessare il libro senza neanche sapere com'è fatto l'autore, di cui non dovrebbe comparire neanche la fotografia».

<sup>312</sup> A. Perli, *Il racconto sospeso...*, cit., p. 51.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 60.

effettivamente narrative della prosa romanzesca, del racconto, e le “voci” di quella nei “personaggi” di questo». <sup>314</sup>

Qual è allora la ragione di questa operazione? Se la “voce” profonda della scrittura di Biamonti è una voce lirica, perché l’autore sceglie la forma del romanzo? Perli ricorda che il romanzo consente all’autore (tramite un narratore eterodiegetico) di assentarsi di diritto dal discorso narrativo e di evitare così il pericolo dell’autobiografismo. Come dichiarò Biamonti a Bernard Simeone, «Le risque du lyrisme, c’est un excès d’autobiographie». <sup>315</sup> Al contempo, il romanzo e la narrativa offrirebbero allo scrittore «un indispensabile “controcanto”, il terreno referenziale (per quanto poi l’“illusione referenziale” sia negata, abolita dalla struttura testuale profonda) delle tematiche ideologiche e sociologiche affrontate dalla meditazione lirica, dal pathos etico-filosofico che l’autore trasfonde nella voce poetante del testo», <sup>316</sup> un controcanto romanzesco che permetterebbe l’oggettivazione <sup>317</sup> e, dunque, l’illusione referenziale e rappresentativa in un testo che nasce invece da un’istanza enunciativa autoreferenziale e antirappresentativa.

L’approccio enunciativo è, come si vede dall’interpretazione di Perli, estremamente stimolante e permette senza dubbio di mettere a fuoco alcune importanti caratteristiche del lirismo biamontiano. Tuttavia, definendolo attraverso criteri puramente linguistici, rischia di lasciarne a parte alcuni aspetti che esorbitano dal piano strutturale-enunciativo e che rimandano in modo diretto al soggetto e alla sua esperienza del reale.

---

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 61. Sembra potersi inquadrare in questa prospettiva anche l’interpretazione di G. Ficara, *Francesco e la via difficile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 20: «Per questo motivo, Biamonti è “lirico”: perché *non può* narrare e *non può* nemmeno descrivere realisticamente un oggetto – un ponte, una casa – come fa o faceva uno scrittore realistico». Proprio Ficara ha parlato infatti di “antiromanzi” per i libri biamontiani; cfr. *Id.*, *L’antiromanzo di Francesco Biamonti*, in *Id.*, *Lettere non italiane: considerazioni su una letteratura ininterrotta*, Bompiani, Milano 2016, pp. 142-158.

<sup>315</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 49).

<sup>316</sup> A. Perli, *Il racconto sospeso...*, *cit.*, p. 71.

<sup>317</sup> Cfr. *Ibidem*: «[...] un controcanto al canto imperante del soggetto lirico dell’enunciazione, l’“oggettualità” e la “realtà” dell’espressione lirica e interiore che consentono all’artista di oggettivare tanto nel modo *lirico* del “correlativo oggettivo”, ossia del mimetizzarsi del soggetto lirico dietro o sotto le immagini o forme oggettive (di un “paesaggio come correlativo oggettivo dell’anima” parlava appunto Biamonti, in riferimento alla poesia simbolista francese), quanto nel modo *romanzesco* dell’allargamento del referente oggettuale del testo da quello *presentato* dalla poesia/drammaturgia a quello *rappresentato* dal romanzo (Giorgio Bertone ha proposto la formula di “lirismo oggettuale”, di “paesaggismo lirico-oggettuale”), un referente anche in questo caso romanzesco nella forma, nell’apparenza, e lirico nella sostanza, ma che basta a giustificare l’uso della *fiction*».

In questa direzione fondamentali indicazioni metodologiche possono venire dal già citato lavoro di Antonio Rodriguez, in cui l'interpretazione del lirico è affrontata attraverso la nozione di "patto", definito «comme un cadre intentionnel qui permet une *mise en forme* (caractéristique) *d'expériences radicales* (particulières)». All'interno dell'ambito letterario, Rodriguez individua tre tipi possibili di "patti" («lyrique», «fabulant» e «critique») così riassumibili: «le pacte lyrique articule une mise en forme affective du pàtir humain, le pacte fabulant une mise en intrigue de l'agir humain, le pacte critique une mise en critique de valeurs humaines». <sup>318</sup> Vale la pena di riportare qui interamente, pur essendo lunga, la definizione completa data dall'autore del patto lirico: <sup>319</sup>

Le **pacte lyrique** articule la mise en forme affective du pàtir humain. Son effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde. La formation sensible a une importance accrue dans ce pacte. La configuration repose fréquemment sur la dynamique de la formation sensible. Le sentir et l'affectif sont fortement ancrés dans la constitution de la matière signifiante. Les traits régionaux de la formation sensible peuvent être répartis entre ceux qui ont un effet rythmique et ceux qui ont un effet de coloration même si ces deux pôles sont en étroite interaction. La formation sensible donne ainsi une «incarnation» matérielle à la voix de l'énonciation. De la configuration générale résulte une forme affective générale que le lecteur peut identifier, par la formation subjective, à une voix rattachée à un ou plusieurs sujets (le locuteur principal, les personnages, les

---

<sup>318</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 92.

<sup>319</sup> Da mettere a confronto, nel caso di Biamonti, con quella del «pacte fabulant» (ivi, p. 95): «Le **pacte fabulant** articule quant à lui la mise en intrigue de l'agir humain. Son effet global vise à faire parcourir une histoire. Le fabulant est nettement moins centré que le lyrique sur la formation sensible. Toutefois, même si la formation sensible n'est pas aussi déterminante pour la configuration que dans le pacte lyrique, le rythme de l'intrigue reste important: les accumulations, les accélérations, les ruptures participent à la configuration générale. En revanche, dans ce pacte, la formation subjective a une fonction importante dans la constitution des intrigues. La diversité des voix et des sujets donne une complexité à la mise en forme. Que ce soit le narrateur, la voix narrative, les points de vue ou les personnages, il y a dans le fabulant une pluralité subjective qui fait en partie sa richesse, car elle articule le récit et l'histoire dans le jeu du temps et de l'espace à fin de (re)créer des mondes. La fiction en tant que statut logique de feintise ne caractérise pas le pacte fabulant. La mise en intrigue de l'agir peut parfaitement se référer à des éléments factuels, historiques. La formation référentielle suit d'ailleurs une prédication narrative qui correspond à une causalité traditionnelle (le fantastique ne rompt pas la stabilité logique du récit, mais plutôt celle de la réalité commune). Le fabulant privilège la mise en forme de l'agir. Ce dernier est à caractériser selon une phénoménologie de l'action, qui la distingue du simple mouvement. L'agir se structure également par rapport à certains termes dans le champ de la compréhension: l'agent, le but, le moyen, la circonstance, l'hostilité, le conflit, le succès, etc.».

personnifications) ou à une «aire pathique» sans sujet explicite, mais figuré notamment par les paysages, les choses, ou les thèmes (paradis, aube). L'énonciation lyrique se pose aussi bien dans un statut de fiction que dans un statut factuel. Elle adopte tant les traits de l'autobiographie que ceux de la feintise dans la mesure où ils organisent une affectivité générale qui correspond à l'effet global du pacte. Dans la formation référentielle, la stratégie de l'évocation guide les dimensions de la prédication et de la référence dédoublée. Du côté de la prédication, le pacte lyrique implique une dominante de la prédication métaphorique telle qu'elle a pu être définie de manière large par Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*. Une causalité affective redécrit le monde selon une logique inédite qui instaure de nouveaux rapports entre sujet et prédicat. De nombreux principes logiques sont ainsi remis en question. La référence dans le pacte lyrique est fréquemment redoublée, c'est-à-dire qu'elle est autoréférence (poéticité) et monstration des liens du sujet au monde. Le lyrique met en forme le pâtre humain; il renvoie ainsi aux dimensions du sentir et de l'affectif dans l'être-au-monde.<sup>320</sup>

Si tratta di una definizione molto interessante che riassume, legandoli coerentemente, una serie di aspetti sviluppati poi in modo più ampio da Rodriguez nel corso della sua opera. La forma "affettiva" si articola, secondo il critico, attraverso tre tipi di "formations" (*subjective, sensible e référentielle*), in cui è facile trovare dei legami con quanto già detto sul lirismo di Biamonti. La «formation subjective» evidenzia la struttura testuale a livello logico-enunciativo, articolandosi intorno a questioni di identità: chi parla? chi orienta la visione? da dove si parla? a chi? a partire da quali situazioni? Come si vede dalla definizione riportata, la "voce lirica" può legarsi, come avviene nei testi biamontiani, a uno o più soggetti o a una «"aire pathique" sans sujet explicite». Vale la pena di ricordare che, in questa parte dell'opera, Rodriguez insiste sull'infondatezza dell'associazione tra «pacte lyrique» e prima persona singolare.<sup>321</sup> Al contempo, il riferimento alla situazione di comunicazione evidenzia l'importanza dell'uso della frase nominale e dei deittici, due caratteristiche della prosa di Biamonti e su cui si avrà modo di ritornare.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> *Ivi*, pp. 94-95.

<sup>321</sup> *Ivi*, pp. 163-168.

<sup>322</sup> Cfr. qui *Terza parte*, § 3.2., pp. 584-585 e 595-596.

La «formation sensible» riguarda, invece, i «traits stylistiques sensibles qui structurent le discours lyrique»,<sup>323</sup> suddivisi in diverse aree: spazialità grafica, sonorità, dinamica accentuativa, connessioni e discontinuità sintattiche, coesione logico-semantiche. Si tratta di varie strategie che si raggruppano intorno alle nozioni di ritmo<sup>324</sup> e di “colorazione”.<sup>325</sup>

Infine, la «formation référentielle» interessa «les liens entre la mise en forme et l’expérience, entre le discours et la réalité, entre le sens sémantique et le référent, entre la prédication et la vérité». <sup>326</sup> Sviluppando alcuni passi di Jakobson,<sup>327</sup> Rodriguez sostiene che la liricità non si riduca alla funzione poetica ed emotiva, ma inglobi anche, e in modo non secondario, la funzione referenziale. In particolare, il critico propone il principio di «référence pathique dédoublée» per spiegare la complessità della relazione referenziale all’interno del patto lirico e il modo in cui la forma affettiva rinvia al sentire:

Le cadre intentionnel lyrique s’inscrit en effet dans une appartenance charnelle, cognitive à l’expression du langage et à l’expérience du monde. Aussi sommes-nous confronté à une référence pathique dédoublée: d’une part, grâce à la réflexivité du langage, d’autre part grâce à un réseau de dénnotations qui construit un monde affectif possible. Dans le lyrique, la dominante prédicative de la structuration adopte la dynamique métaphorique.<sup>328</sup>

In altre parole, per Rodriguez il discorso lirico rimanda, grazie a una strutturazione predicativa prevalentemente metaforica, all’esperienza del sentire sia tramite una parola autoriflessiva (e non antireferenziale o a-referenziale) che permette di approfondire la

---

<sup>323</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 195.

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 198: «Le rythme, tel que nous l’entendons, est une tension de durée qui donne une orientation de sens, voire une cohésion, aux différents mouvements. Il articule dans une dynamique la spatialité de la mise en page, les jeux phoniques, la motricité des images, ainsi que des traits qui marquent une continuité dans la discontinuité du discours».

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 199: «Un deuxième élément traversant de la formation sensible est ce que nous nommons la “coloration”. Liée à la tonalité affective, aux principes atmosphériques des évocations, elle engage des sensations potentiellement pertinentes pour l’acte configurant».

<sup>326</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>327</sup> In particolare, cfr. *ivi*, pp. 238-239: «La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n’oblitére pas la référence (la dénnotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée – ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fée: ainsi, par exemple, l’exorde habituel des conteurs majorquins: “Aixo era y no era” (Cela était et n’était pas)».

<sup>328</sup> *Ivi*, p. 246.

potenza del linguaggio, sia tramite il rimando al reale, al mondo in cui avviene l'esperienza del sentire. È interessante notare subito che anche in Biamonti sono presenti queste due direzioni. Se è vero che lo scrittore insiste spesso sull'intransitività della parola, ossia su una parola che deve rimandare a sé stessa, ciò non esclude una referenzialità oggettiva, come emerge da diverse dichiarazioni: «La scrittura deve indicare le cose ma anche se stessa, è intransitiva e quindi deve diventare musica»;<sup>329</sup> o ancora, e in modo più esplicito: «La lingua dello scrittore non passa da se stessa agli oggetti così velocemente; rimane quasi divaricata, indica se stessa, oltre che l'oggetto di cui parla».<sup>330</sup> Per Biamonti tanto la parola quanto la chiacchiera indicano le cose, ma la prima indica anche sé stessa.

È chiaro a questo punto che l'interpretazione di Rodriguez trova il suo punto di forza e di organizzazione nel legame tra il discorso lirico e il «pâtir humain». Come si legge, infatti, all'inizio della definizione del patto lirico già riportata: «Son effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde. La formation sensible a une importance accrue dans ce pacte». Si tratta di un'importanza che deriva<sup>331</sup> da un'interpretazione esistenzialista e fenomenologica della realtà, come dimostra la conclusione della definizione: «Le lyrique met en forme le pâtir humain; il renvoie ainsi aux dimensions du sentir et de l'affectif dans l'être-au-monde».

Occorre quindi chiedersi se sussista anche nella poetica biamontiana un legame forte tra la forma lirica e l'esperienza del sentire. La risposta è positiva ed è evidente a partire da alcune dichiarazioni in cui l'autore ebbe modo di esplicitare senza ambiguità il rapporto tra scrittura ed emozione:

In principio è sempre un'emozione, poi diventa parola; è *la petite phrase* di cui parla Proust e si scrive per circoscrivere, sviscerare questa piccola frase sfuggente, questa emozione che

---

<sup>329</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 134).

<sup>330</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 232).

<sup>331</sup> Anche tramite le teorie di Emil Staiger. L'affettivo, su cui è stato definito da Rodriguez il patto lirico, va ricondotto, innanzitutto, come fece Staiger (*Les concepts fondamentaux de la poétique*, traduit et annoté par R. Célis et M. Gennart avec la collaboration de R. Jongen, suivi de *La poétique phénoménologique d'Emil Staiger* par R. Célis, Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1990), alla riflessione heideggeriana di *Essere e tempo* intorno alla nozione di *Stimmung*, termine da tradurre con "tonalità affettiva".

si rincorre, trasparente e non trasparente, baluginata. È un inserimento nel buio di questa frase che dovrebbe sintetizzare la condizione umana in un momento di emozione.<sup>332</sup>

La parola è, dunque, sempre relazionata a un'emozione. Lo scrivere si configura come un «circoscrivere un'emozione»,<sup>333</sup> nasce dal bisogno di provare a fissare le emozioni e a farle durare. In un'intervista del 1998, alla domanda «*Da dove nasce il suo bisogno di scrivere?*», Biamonti rispose: «Dal bisogno di descrivere e fissare le emozioni. Perché la scrittura se raggiunge un certo stile dà l'illusione di una breve sopravvivenza, è una lotta contro la morte, è una reazione al senso di dissoluzione».<sup>334</sup>

Il rischio di una scrittura fondata sull'emozione è, innanzitutto, quello del sentimentalismo. Come è noto, lo stesso termine *lirismo*, in italiano come in francese, indica, come giudizio limitativo, una preziosità formale o un'espressione ostentata di sentimentalismo. Sapendo di non poter rinunciare all'emozione, Biamonti aveva grande timore di questa possibile “degenerazione” letteraria, temeva, come disse, la retorica dei sentimenti:

Per me è anche una questione di stile; è la paura di cadere nella retorica di un impossibile recupero di timbro arcadico, per cui cerco di strozzare queste immagini liriche, farle raso terra, di troncarle, per non cadere nell'ampollosità. È una questione di lacerazione sentimentale e anche di interruzione della retorica. Paura della retorica, per cui quando vedo che un'immagine diventa troppo aperta cerco di strozzarla, di metterci un'agonia. Perché la vita è così. Per una questione di verità.<sup>335</sup>

Non si può non ricordare che gli studi filologici sui dattiloscritti biamontiani hanno messo in evidenza tendenze correttive “anti-liriche”, che andranno, appunto, relazionate a questa paura della retorica. Per esempio, commentando una serie di correzioni di *AA*, Matteo Meschiari scrive: «Il risultato non è solo una prosa più asciutta, ma anche più equilibrata, perché priva dei toni troppo lirici o troppo

---

<sup>332</sup> *Bia. int.* Improta (1993: 2).

<sup>333</sup> *Bia. scr.* (2000a): «Si scrive sull'onda di ciò che si vede o di ciò che si ricorda. Scrivere è circoscrivere un'emozione, sognarne qualche altra omologa a quelle della vita».

<sup>334</sup> *Bia. int.* Benigni (1998).

<sup>335</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 229).



drammatici»;<sup>336</sup> e poi ancora, su alcuni precisi passi messi a confronto: «Cadono dunque i preziosismi, anche linguistici (“argentati”, “ragnatelo”), cadono gli eccessi lirici (il cielo che “si scioglie nell’eterno”, il mare che «ha un richiamo interminabile»), e cade anche tutto il resto, dal “cosmico ammonimento della morte” al “momento precario e casuale della vita”».<sup>337</sup> La stessa tendenza è stata evidenziata, in modo oltretutto più approfondito, da Marta Arnaldi a proposito delle correzioni di *VL* riferibili alla sfera sentimentale e alla dimensione emotiva dei personaggi:

[...] il lirismo, anziché ingentilire la pagina, edulcorarla o abbellirla, funziona piuttosto da vero e proprio campanello d’allarme contro i patetismi: più la materia si fa penosa e tragica, più la parola si eleva e si sublima. Lo spoglio delle varianti contenute nei materiali preparatori di *Vento largo* ha confermato, così, da parte dell’autore, sia la preoccupazione per la resa paesistica (l’anima del paesaggio) sia la rastremazione del lessico emotivo, perseguita secondo intenti antisentimentali e “lirici” (il paesaggio dell’anima).<sup>338</sup>

In una prospettiva più ampia, il rischio del lirismo è, come evidenziava Perli, quello dell’autobiografismo. Biamonti sa bene che la scrittura non può rinunciare a una componente autobiografica, da cui però occorre mantenere una certa distanza: «Si presta sempre la propria sensibilità a un personaggio. È un modo indiretto di dire le proprie cose. Si cerca di esserci ma in modo traslato, prendendo le distanze, facendo autoironia, facendolo monologare e poi slittare di situazione in situazione».<sup>339</sup> Diversamente la scrittura rischia di rimanere ingabbiata nei deliri dell’io, di piangersi addosso. Occorre, invece, darle un respiro più ampio (romanzesco), dispiegarla verso il mondo e le cose, in maniera da evitare – dice ancora Biamonti – il «priapismo dell’io».<sup>340</sup>

---

<sup>336</sup> M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L’angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche: in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, p. 749.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 750.

<sup>338</sup> M. Arnaldi, *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell’anima*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), p. 82.

<sup>339</sup> *Bia. int.* Masino (1998).

<sup>340</sup> *Ibidem*: «È un modo per raccontare, per non incepparsi nell’io che tende a delirare. Così l’io non si avvolge su se stesso ma si dispiega verso le cose del mondo. Altrimenti cosa si scriverebbe? Ci si piangerebbe addosso. Non credo alla psicologia del profondo perché poi si dissolve. Per me nel narrare tutto sta nel circoscrivere le emozioni che le cose ci danno. Così si guarisce dal priapismo dell’io».

La necessità di un fondamento emozionale (certo autobiografico per Biamonti) e quella di un suo dispiegamento in direzione delle cose, senza indugi e sentimentalismi, permettono di iniziare a comprendere l'espressione, in apparenza ossimorica, di "lirismo arido", un'espressione coniata dalla critica francese e che Biamonti accettò volentieri, riutilizzandola in diverse occasioni: «Credo che il lirismo sia il modo più antico di ghermire la realtà. È un lirismo arido, che non porta da nessuna parte. È un lirismo che dà solo l'emozione, l'emozione delle cose che accadono. I francesi hanno parlato di "arido lirismo", che secondo loro è una scuola validissima che viene dal primo Camus, dai surrealisti». <sup>341</sup>

Alla luce di queste evidenze, diventa quindi indispensabile, per approfondire e capire il "lirismo arido" dell'autore, ritornare sulla lettura data dall'autore delle teorie esistenzialiste e fenomenologiche della percezione.

---

<sup>341</sup> *Bia. int.* Falcolini (1997: 8). Cfr. anche *Bia. int.* Antelmi (1998): «Come definiresti il tuo lirismo? / I francesi lo hanno definito arido, nel senso che non c'è sentimentalità, è un lirismo che è solo uno spasimo dell'emozione fine a se stesso. L'emozione viene sempre convogliata nel nulla, è lo stesso lirismo che si ritrova nei primi libri di Camus, il lirismo anche di certi surrealisti, un lirismo che rivela solo desolazione». La definizione piacque sicuramente a Biamonti, dal momento che permetteva immediatamente di mettere in rapporto la sua opera con il paesaggio ligure e con l'amata poesia della "linea ligure". Cfr. *Bia. int.* Villa (1998): «I francesi hanno definito "lyrisme aride" il suo stile asciutto, mai retorico e insieme musicale, capace di trattenere e rendere segreti i sentimenti. Come è nato? / Mi sono messo a scrivere e m'è venuto quello stile. Esprime lo stato d'animo dei liguri, molto sobrio, apparentemente arido, con la verticalità del paesaggio come componente fondamentale, i dislivelli continui e i cambiamenti di luce improvvisi, gli sfondi che variano dal grigio all'azzurro più intenso che rasenta un'evocazione dell'aldilà».

### 3.2. IL MONDO PRIMA DELLA CONOSCENZA

La lezione dell'esistenzialismo e della fenomenologia è recepita da Biamonti a partire da alcune nozioni fondamentali; una di queste, già emersa varie volte nella trattazione qui proposta, è quella la *situazione*. La filosofia esistenzialista assume come punto di partenza l'*esistenza*, intesa come modo d'essere proprio dell'uomo; l'esistenza non è mai astratta, ma sempre individuata e concreta; al contempo, l'esistenza si configura necessariamente come un rapporto dell'uomo con il mondo, con le cose, con gli altri uomini. L'uomo va, infatti, concepito, riprendendo la formula di Heidegger, come essere-nel-mondo. Di conseguenza, l'esistenza si trova sempre in una situazione che in qualche misura la condiziona. In ciò consiste, oltretutto, il carattere finito dell'esistenza.

Attraverso la filosofia di Heidegger e poi di Jaspers,<sup>342</sup> la centralità della situazione passa alla filosofia esistenzialista francese. In particolare, in *L'être et le néant*, Sartre fa della situazione una condizione basilare dell'esistenza. Dopo averne analizzate, nel capitolo *Liberté et facticité: la situation*, le varie strutture («ma place», «mon passé», «mes entours», «ma mort», «mon prochain»), il filosofo francese scrive:

La situation n'existe qu'en corrélation avec le dépassement du donné vers une fin. Elle est la façon dont le donné que je suis et le donné que je ne suis pas se découvrent au pour-soi que je suis sur le mode de ne l'être-pas. Qui dit *situation* dit donc «position appréhendée par le pour-soi qui est en situation». Il est impossible de considérer une situation du dehors: elle se fige en *forme en soi*. En conséquence, la situation ne saurait être dite ne objective ne subjective, encore que les structures partielles de cette situation (la tasse dont je me sers, la table sur laquelle je m'appuie, etc.) puissent et doivent être rigoureusement objectives.

La situation ne saurait être *subjective*, car elle n'est ni la somme ni l'unité des *impressions* que nous font les choses: elle est *les choses elles-mêmes* et moi-même parmi les choses; car

---

<sup>342</sup> Cfr. K. Jaspers, *Filosofia*, a cura di U. Galimberti, UTET, Torino 1978, p. 678: «Condizioni come quella di dover essere sempre in situazione, di non poter vivere senza lotta e dolore, di dover assumere irrimediabilmente la propria colpa, di dover morire [...] Esse *non mutano in sé* ma solo nel loro apparire; nei confronti del nostro esserci hanno un carattere di definitività. Sfuggono alla nostra comprensione, così come sfugge al nostro esserci ciò che sta di là da esse. Sono come un muro contro cui noi urtiamo e naufraghiamo. Non possiamo operare in esse alcun mutamento, ma dobbiamo limitarci a guardarle in faccia con coraggiosa chiarezza, senza poterle spiegare o giustificare in base a qualcosa. Esse sussistono con l'esserci stesso».

mon surgissement dans le monde comme pure néantisation d'être n'a d'autre effet que de faire qu'*il y ait* des choses et n'y ajoute *rien*. Sous cet aspect, la situation trahit ma *facticité*, c'est-à-dire le fait que les choses *sont là* simplement comme elles sont, sans nécessité ni possibilité d'être autrement, et que je *suis là* parmi elles.

Mais elle ne saurait non plus être *objective*, au sens où elle serait un pur donné que le sujet constaterait sans être nullement engagé dans le système ainsi constitué. En fait, la situation, de par la signification même du donné (signification sans quoi il *n'y aurait* même pas de donné), reflète au pour-soi sa liberté. Si la situation n'est ni subjective ni objective, c'est qu'elle ne constitue pas une *connaissance* ni même une compréhension affective de l'état du monde par un sujet; mais c'est une *relation d'être* entre un pour-soi et l'en-soi qu'il néantise. La situation, c'est le sujet tout entier (il n'est *rien* d'autre que sa situation) et c'est aussi la «chose» tout entière (*il n'y a* jamais rien de plus que les choses). C'est le sujet éclairant les choses par son dépassement même, si l'on veut; ou c'est les choses renvoyant au sujet son image.<sup>343</sup>

La situazione è dunque, per Sartre, una «relazione d'essere», che, per le ragioni spiegate dal filosofo nel passo sopraccitato, non può essere considerata né soggettiva né oggettiva. Questo superamento diventa immediatamente funzionale nel caso della scrittura di Biamonti che, come si è detto, sembra voler tenere insieme il polo soggettivo (dell'io che percepisce) e quello oggettivo (delle cose percepite).

La nozione di situazione passa, nel caso dell'autore di San Biagio della Cima, anche attraverso il pensiero di Merleau-Ponty, in cui si lega strettamente a quella di “corpo”:

Si le sujet est en situation, si même il n'est rien d'autre qu'une possibilité de situations, c'est qu'il ne réalise son ipséité qu'en étant effectivement corps et en entrant par ce corps dans le monde. Si, réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et ce monde-ci.<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976, pp. 593-594.

<sup>344</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], in Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, pp. 1111-1112.

Ora, l'“essere in situazione” assume per Biamonti una centralità non solo nella sua visione filosofica della realtà umana,<sup>345</sup> ma anche nella sua poetica. Lo scrittore propone, infatti, la semplice equivalenza “uomo in situazione” = “personaggio in situazione”,<sup>346</sup> che, condotta con coerenza e rigore, ha conseguenze profonde all'interno della sua scrittura.

Occorre non confondere la situazionalità della prosa biamontiana con il *cronotopo* romanzesco. Biamonti sa bene che, come ha insegnato Bachtin,<sup>347</sup> «i due momenti importanti di un libro sono sempre il tempo e lo spazio. Non si può fare narrazione senza di loro». <sup>348</sup> Tuttavia, lo scrittore non riesce più a concepire questi elementi in una configurazione lineare, perché li considera entrambi “malati”, indubbiamente da un punto di vista storico (tempo distruttivo e spazio distrutto):<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> Cfr. per esempio *Bia. int.* Turra (1997: 228): «Ma è sempre per questa necessità di un umanesimo nuovo: l'uomo è un fenomeno tra i fenomeni, non è più signore assoluto. Un umanesimo che viene fuori dopo il terrorismo del linguaggio e dell'ideologia. Si tratta di salvare l'uomo dalla congerie delle cose che lo avvolgono, come l'osso di seppia sballottato dalle ondate. Quest'uomo ridimensionato è sempre condizionato da ciò che lo circonda, è come se fosse in una specie di fluvialità dell'esistenza. In questo fiume dell'esistenza, deve stare attento a ciò che ritorna. Fa così Zanzotto: in *Dietro il paesaggio* l'io c'è, ma non si vede. Si scopre nel momento stesso in cui fa topografia, traccia mappe, ragiona sul senso del proprio essere lì e non altrove. Lo stesso pensiero su un marciapiede di Roma cambia tono in un bosco del Montello o su una roccia della Liguria: la relatività delle cose umane è anche data dalla cosmicità della situazione».

<sup>346</sup> *Bia. scr.* (1993: 86): «I personaggi, certo, sono dati di scorcio, non dipinti a tutto tondo, poiché è proprio tipico della nostra condizione, della condizione del nostro tempo: l'uomo ha un'esistenza spezzata, l'uomo ha un'esistenza frammentaria, in parte è fatto di soprassalti e di memoria, in parte di progetti. È tutta l'arte del Novecento che deve arrivare a questa messa in situazione [...]»; *Bia. int.* Antelmi (1998): «La mia generazione ha imparato a vedere il mondo dall'esistenzialismo: non esiste l'uomo come personaggio, esiste l'uomo “in situazione”, il personaggio visto in quell'istante»; *Bia. int.* Viale (1998c): «Cerco di fare un realismo assoluto, metto sempre l'uomo in situazione, a confronto con le cose non in condizione, in situazione. Non descrivo né caratterizzo mai un personaggio dall'esterno. Omero non dice mai che Elena è bella, dice: “quando entrò, tutti gli uomini si alzarono in piedi”».

<sup>347</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, introduzione di Rossana Platone, Einaudi, Torino 2001, pp. 231-405.

<sup>348</sup> *Bia. int.* Masino (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Viale (1998c): «Il romanzo come genere letterario ha due elementi portanti: lo spazio e il tempo, senza i quali non è concepibile».

<sup>349</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 3.1, § 3.2 e § 3.3.. Si veda *Bia. scr.* (2001h: 20): «Il est nécessaire de conserver ce sentiment de la temporalité et de l'espace même si le temps et l'espace sont malades. On pensait autrefois que le temps conduisait vers un Eden terrestre et que l'espace était sûr; le temps et l'espace, les deux éléments de l'écriture. A présent, il est clair que le temps est dangereux – nous ignorons où il nous mène – et que l'espace est en voie de destruction, en partie détruite. Toutefois, bien que les deux supports de l'écriture soient mis en doute et en danger, il faut continuer à écrire pour tenter d'accorder une petite voix aux choses qui nous disent longuement adieu».

Il romanzo come genere letterario ha due elementi portanti: lo spazio e il tempo, senza i quali non è concepibile. Il tempo è tempo d'esilio: l'uomo è esiliato dalla sua terra. Lo spazio è in rovina: lo scrittore si attacca ai momenti sopravvissuti dello spazio in rovina. E io faccio i conti con questo tempo e questo spazio malati, dove le cose si stagliano con forza ed evidenza smagliante, perché sono apparizioni tra due nulla. La carica vitale nasce dalle cose, non dalla fiducia nel tempo e nello spazio, dalla sopravvivenza delle cose nell'eternità.<sup>350</sup>

Bisogna però precisare – come del resto si intuisce già da questa citazione – che se Biamonti non ha più alcuna fiducia nel tempo (nella Storia), mantiene comunque una flebile speranza nello spazio, in quello spazio che miracolosamente sembra essere sopravvissuto alla furia distruttrice del tempo e a cui lo scrittore cerca così di aggrapparsi.<sup>351</sup> È una posizione che Vittorio Coletti ha riconosciuta propria di vari

---

<sup>350</sup> *Bia. int.* Viale (1998c). Cfr. anche *Bia. int.* Masino (1998): «Mi sono abbandonato di più alle parole, però le domande sono sempre le stesse: il tempo malato, il paesaggio che se ne va. I due momenti importanti di un libro sono sempre il tempo e lo spazio. Non si può fare narrazione senza di loro»; e soprattutto *Bia. int.* Mallone (2001: 51): «Tempo e spazio, oggi, sono entrambi malati. / Giorni fa ho partecipato ad una tavola rotonda, a Imperia; c'erano anche i professori Vittorio Coletti e Giorgio Bertone. Quest'ultimo sosteneva l'importanza del paesaggio che è "solido" e del fatto che lo scrittore si rifugi nello spazio, perché il tempo storico è una catastrofe. Anche Coletti era dell'idea che qualche elemento della terra resiste, per cui lo spazio assume molta importanza, oggi, rispetto alla funzione che ha il tempo nel romanzo dell'Ottocento. Quando sono intervenuto io sono rimasti un po' perplessi, perché ho detto che anche il punto di vista dello scrittore è un punto di vista minato. Calvino ha avuto l'astuzia di dire "mi arrocco nell'opaco e da lì vedo il mondo e scrivo". Ma anche l'opaco è tutta una screpolatura, una fessura. Lo spazio ci frana sotto i piedi, per cui ci si allucina su alcune cose, ma mano a mano, però, gli oggetti che ci allucinano, scompaiono. Lo scrittore – di sicuro – ha solo un dettato che viene dalla osservazione fugace e momentanea, ma senza certezza. È una sfida anche lo spazio. Non c'è più. Si lavora su una terra che frana, su una luce che diventa ombra, su un azzurro che diventa nero. Non esiste più nessuna certezza».

<sup>351</sup> *Bia. int.* Boni (1998: 93): «[Il romanziere] si rifugia in quegli elementi dello spazio che appaiono ancora indenni dalla distruzione in attesa che arrivi qualche messaggio nuovo che tarda però ad arrivare»; *Bia. int.* Ferrari (1998): «D'altra parte, quando non c'è più fiducia nel tempo, quando in esso avvertiamo qualcosa che ci minaccia, mentre quello che abbiamo alle spalle è una voragine di guerre e ideologie sanguinose, allora ci si limita a esplorare lo spazio che abbiamo intorno. Credo che ciò avvenga per una specie di paura della temporalità. Questa attenzione al paesaggio è il segno di una crisi. Io non riesco a concepire il destino di un giovane in termini di traiettoria positiva perché vedo che il tempo lo minaccia»; *Bia. int.* Filippini (1998): «Il romanzo ha due strutture portanti: il tempo e lo spazio. Quando il tempo come il nostro è malato, minaccioso, abbiamo il nulla alle spalle, per la caduta delle ideologie storicistiche e delle stesse filosofie religiose; allora la struttura portante diviene lo spazio. Quando il tempo ci fa paura, si cerca la salvezza nella osservazione attenta dello spazio in cui siamo destinati a vivere. Anche le storie, che in genere si sviluppano nel tempo, si perdono e affondano nello spazio; questo, per rimediare alla malattia del tempo»; e *Bia. int.* Saba (1998): «Tornando a me, perché do tanta importanza ai paesaggi? Per un motivo: a me interessano il tempo e lo spazio. Ma poiché il tempo, ormai,

scrittori novecenteschi e che a proposito dell'opera biamontiana ha descritto in questo modo: «Il paesaggio sfrutta così la sua opposizione istituzionale al movimento temporale rappresentato dalla narrazione e contrappone alla malattia del tempo le immobili solennità del suo resistere».<sup>352</sup>

Tuttavia, è chiaro che la malattia del tempo affligge e si manifesta attraverso la spazialità, attraverso uno spazio in rovina non più concepibile e rappresentabile nella sua lineare orizzontalità, ma afferrabile solo nella sua discontinuità e percorribile in maniera unicamente verticale. Come è noto, Biamonti insisteva sulla verticalità del paesaggio, mettendola in relazione con la morfologia del territorio ligure e dandole un valore metafisico-esistenziale:

Et ces choses qui nous entourent portent déjà le signe d'une grande destruction. Ces choses qui pour nous, en Ligurie, s'inscrivent dans le contraste entre l'infini de la mer et la dureté d'un paysage rocheux, presque vertical. D'où le sentiment de l'abîme, du précipice d'un risque continuel pour la vie de l'homme.<sup>353</sup>

Nella crisi dello spazio e del tempo quali cardini della strutturazione romanzesca, Biamonti sembra trovare una via di fuga proprio attraverso la situazione, che gli permette una reinterpretazione del cronotopo tradizionale in una prospettiva discontinua e verticale,<sup>354</sup> all'insegna del *qui* e dell'*ora*.

La situazione è ciò che misura e che determina l'esistenza, e finisce, di fatto, per identificarsi con essa. È una situazione continuamente variabile, che non è mai definibile una volta per tutte (come ricordava Biamonti: «non esiste una condizione umana eterna, fissa; esiste una situazione umana»)<sup>355</sup> e può, dunque, essere descritta e

---

non conta più niente, e si inceppa, allora finisco per concentrarmi solo sul paesaggio, dove qualcosa comunque resta».

<sup>352</sup> V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, p. 138.

<sup>353</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 45). Cfr. anche *Bia. int.* Viale (1995): «È una terra tutta scoscendimenti e verticalità, senza riposo. Dove l'ombra più cupa si alterna alla luce più abbagliante, dove gli scoscendimenti e la verticalità sono subito avvertibili nell'erosione del cielo nei suoi crinali. È una terra frantumata e tuttavia di una solidità rocciosa incredibile. Come tutte le terre, però, genera – a furia di interiorizzazione – una certa stanchezza, un bisogno di fuggirne verso un aldilà anche provvisorio: il mare, gli altopiani dell'Alta Provenza, altre luci, più misteriose».

<sup>354</sup> Sul valore della verticalità della scrittura, in analogia con il carattere verticale dell'entroterra ligure, si veda qui la *Terza parte*, § 3.3., pp. 631-632.

<sup>355</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 237).

rappresentata solo in un momento preciso, all'interno di uno spazio definito. Biamonti arriva così a concepire il romanzo come un susseguirsi di situazioni, di *qui e ora*, come uno *slittamento* (la parola è dello scrittore) del personaggio «di situazione in situazione».<sup>356</sup> È una situazionalità che determina, come si è già avuto modo di dire, l'impossibilità di una descrizione dall'esterno e che, al contrario, favorisce una focalizzazione interna, con tutte le ellissi e le reticenze proprie di una tale prospettiva.<sup>357</sup>

L'*ora* della situazione va messa in rapporto senza ombra di dubbio a quello spasmodico presente in cui si dibatte la vita dell'uomo, al presente quale tempo dell'esistenza, che tende di continuo verso il futuro e in cui il passato è presentificato attraverso la memoria.<sup>358</sup> È interessante notare che, per il patto lirico, Rodriguez parla espressamente di un «*temps de présence*», di un «*système de positionnement du présent, qui devient le point d'accumulation de l'actualisation. Il marque la décision du locuteur qui se situe par une construction de tempos, constituée d'une infinité d'instant finis. C'est par rapport à cette position de l'instant-limite que s'oriente le sens de la temporalité*».<sup>359</sup>

Il *qui* della situazione rimanda, invece, alla spazialità in cui l'uomo, in quanto essere-nel-mondo, si trova necessariamente in un dato istante. Anche questo aspetto si rivela centrale per Rodriguez, nella definizione del patto lirico: «*De la même manière que pour le temps, l'espace est saisi dans la dimension pathique autour de l'ici de la situation*».<sup>360</sup> I libri biamontiani procedono attraverso una continua rappresentazione del *qui*, che non si articola mai in lunghe descrizioni, ma sempre attraverso impressioni istantanee dello spazio e plurimi rimandi capaci di definire la situazione in cui si trova il personaggio. Vale la pena di notare, allora, l'uso davvero cospicuo dei deittici spaziali di cui si avvale, non casualmente, la prosa biamontiana. Come ha scritto Rodriguez, i deittici «*se prêtent particulièrement à une stratégie lyrique qui cherche à créer des effets de présence selon une perspective pathique, car ils désignent un référent absent sans pour autant le représenter d'après une système de coordonnées*».<sup>361</sup> Si veda, per

---

<sup>356</sup> *Bia. int.* Masino (1998).

<sup>357</sup> Cfr. *qui Terza parte*, § 2.3., pp. 544-550.

<sup>358</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 2.2..

<sup>359</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont 2003, p. 171.

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 182.



esempio, la seguente tabella riassuntiva dell'uso degli avverbi di luogo *qui*, *lì*, *qua* e *là* nei romanzi:

	<b>qui</b>	<b>qua</b>	<b>lì</b>	<b>là<sup>362</sup></b>	<b>totale</b>
<b>AA</b>	25	0	22	2	49
<b>VL</b>	39	1	7	10	57
<b>AM</b>	37	6	9	39	91
<b>PN</b>	94	11	30	42	177
<b>totale</b>	195	18	68	93	

Innanzitutto, si noterà, nell'ultima riga, la prevalenza dell'uso di *qui*, avverbio di luogo che significa «in questo luogo, in questo posto» e indica un luogo in genere non discosto da chi parla (e talvolta anche da chi ascolta) e con più esattezza rispetto a *qua*. Si veda, inoltre, come la colonna di destra della tabella mostri un incremento complessivo dei deittici spaziali qui considerati, un incremento progressivo di romanzo in romanzo, non imputabile solo alla maggiore lunghezza di *PN*, ma sintomo di una ricerca sempre più approfondita intorno alla situazione.

La maggior parte dei deittici *qui*, *qua*, *lì* e *là* si trova, come prevedibile, all'interno dei dialoghi. Tuttavia, rimane significativo anche l'uso all'interno della parte diegetica, che contribuisce a creare un'ambiguità tra le distanze e, quindi, tra la voce narrante e le voci dei personaggi. Si consideri,<sup>363</sup> per esempio, l'utilizzo reiterato di *qui* nella

<sup>362</sup> Non si considera *là*, così come *qua*, nelle locuzioni preposizionali del tipo *di là da*, *di qua da*.

<sup>363</sup> Qualche altro esempio significativo: con **qui**: *AA*, 88: «Si staccò dal muro. Se lo aspettava ancora qui al suo fianco tra queste povere pietre, in questo susseguirsi d'erte e valloni sotto il cielo stellato, anche se ciò che aspettava era ormai quasi solo un niente, un'ombra in un chiaroscuro»; e *PN*, 183: «Gli era venuto in mente il vino di Sultano. Ma qui era un'altra musica: vino per turisti, veniva dalle fabbriche. Freddissimo, si poteva bere»; con **là**: *PN*, 44: «Riconosceva al suono tutte le brezze e tutti i venti. Era il momento di fermarsi e poi andare circospetti. Lo avevano colpito proprio là, di sorpresa, l'altra volta, e non era così buio, era l'imbrunire»; e *PN*, 107: «Di là, nella stanzetta, tirò la tenda della finestra, si spogliò e si buttò sul letto. Soltanto i piedi erano al sole. Cominciava da quei piedi il morbido viaggio nell'ombra»; con **lì**: *AA*, 105: «La fine sarebbe venuta comunque, – ella disse, come per tagliar corto. / Sembrava, lì allungata, scossa da un pianto che non sgorgava»; *AA*, 120: «Si sentiva il soffio del mare, che il vento porta seco all'inizio. Soffio che veniva da sotto le rupi. Si sentiva lì fuori il fruscio della Waldorf. Più su il vento riprovava gli strumenti dell'aubade»; *PN*, 111: «Pensava che si erano incontrati con qualcuno, ma lì intorno, forse appena passato il confine [...]»; e *PN*, 136: «Lo portava come seta della notte. La presenza del mare, lì a due passi, muovendo l'aria redimeva tutto».

seguinte scena di *VL*, che vede Sabèl, sull'isola di Saint-Honorat, tentare di affrontare la propria crisi esistenziale:

«Intanto **qui** ti consoli. Questa regalità marina nessuno te la può togliere». E cercava con gli occhi il posto più riparato dove spogliarsi e stendersi.

– Signora, non sta bene? È un po' che la guardo: è immobile, impietrita.

Il monaco che le parlava dal sentiero aveva i capelli grigi e radi, il volto rugoso e mite. Era quello che ogni tanto, abito chiaro e svolazzante, attraversava il refettorio a grandi passi. Adesso scendeva e **qui** all'aperto non aveva più nulla di ieratico.

– **Qui** c'è un vento...

– Stavo cercando un riparo. (*VL*, 102-103)

A differenza del primo e dell'ultimo, che si trovano all'interno del discorso diretto (monologico di Sabèl e dialogico del monaco), il secondo *qui* risulta particolarmente interessante, poiché crea un'alterazione delle distanze narrative. Indipendentemente dalla focalizzazione, il passo che descrive il movimento del monaco (da «Il monaco che le parlava [...]» a «[...] non aveva più nulla di ieratico») va riferito alla voce narrante eterodiegetica. Proprio in quanto eterodiegetica questa voce non potrebbe e non dovrebbe utilizzare l'avverbio *qui* (dato che non parla da quel luogo) che appare, infatti, a una prima lettura, quasi al limite della grammaticalità. Il *qui* crea un cortocircuito all'interno del periodo, perché realizza un rapidissimo passaggio tra le voci, dalla diegesi vera e propria («Adesso scendeva [...]») a una sorta di indiretto libero («[...] e qui all'aperto non aveva più nulla di ieratico»). L'impressione sull'apparenza del monaco non è data dall'esterno, ma ricondotta con forza, attraverso il *qui*, alla situazione e al personaggio.

Come ha scritto sempre Rodriguez, dunque, «c'est à partir de la situation, de l'*ici* et *maintenant*, que s'organise la présence, non d'après un positionnement d'observation, mais dans une appartenance et une participation du sujet»;<sup>364</sup> una presenza che è apertura al mondo del soggetto e del mondo al soggetto. In questa apertura, in questa presenza andrà cercata l'emozione posta da Biamonti al fondo della sua scrittura.

I rapporti tra uomo e mondo non possono essere affrontati senza riferimenti specifici alla fenomenologia husserliana e merleau-pontyniana, sotto cui lo scrittore collocò

---

<sup>364</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 181.

sempre la propria scrittura. Rimandi ai due filosofi, che Biamonti ricordò di aver letto,<sup>365</sup> compaiono, anche in maniera tecnica, già nei primi due scritti non letterari dell'autore: il saggio del 1961 dedicato a Merleau-Ponty e quello del 1964 sulla pittura di Morlotti, interpretata, come emerge dal passo che segue, in termini chiaramente fenomenologici, oltre che esistenziali:

Per Morlotti la terra, che nella sua apparizione si chiude costantemente su sé, spezza nell'affrontamento i flussi esistenziali che a giri concentrici la battono fino alle ossa. Essi si caricano di rimpianti atroci, di lutti, di angosce ma anche di lentezza, di calma, di controterrore. Gli uomini, nei suoi quadri, *hylé* o forme di sintesi passive, nel senso di Husserl, sono coinvolti in qualcosa che li supera, ai limiti della condizione umana. Derelitti, mostrano una tenacia grave e senz'anima, chiusi in una vita anonima che sottintende la loro vita personale. Ma, per dirla con Merleau-Ponty, «justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation. Le mouvement de l'existence vers autrui, vers l'avenir, vers le monde peut reprendre comme un fleuve dégèle». I corpi di Morlotti hanno la funzione di esprimere l'esistenza. Non i sentimenti esterni che vi si accompagnano, ma l'esistenza totale che si realizza in loro. Il loro senso incarnato non è accessibile che attraverso un contatto diretto. È la percezione di essi, non i loro gesti, a dare il loro significato. Sono là, immoti, a contatto della terra; la loro coscienza è immersa nel sensibile, vive come vive il loro corpo, per concretizzazioni di pace o di violenza. In rapporto con l'esterno, in una vibrazione vitale e sensibile fino a trovare un ritmo d'esistenza. [...] Il corpo è adottato da Morlotti come luogo del fenomeno dell'esistenza sul muro della situazione e della condizione umana.<sup>366</sup>

Come si vede in questo passo, interpretando la pittura materica di Morlotti, Biamonti dapprima si rifà espressamente a Husserl attraverso il concetto (ambiguo e

---

<sup>365</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 231): «Heidegger e Husserl, sono sempre lì a confrontarli, a stabilire chi ha ragione dei due: se sia più giusta la relatività del conoscere che Heidegger interpone nel carattere limitato della vita stessa o invece il tentativo di universalizzare e conoscere che fa Husserl. Sono sempre lì che rimango, ma non ho capito. Capisco che la conoscenza è condizionata da questa angoscia fondamentale e da questo essere per la morte»; e anche *Bia. scr.* (2001h: 18): «Je me souviens qu'en lisant la phénoménologie de Husserl ou la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, ma réflexion revenait toujours à Valéry; je trouvais dans Valéry, la mise en œuvre de ses intuitions philosophiques, l'être au monde, la nécessité de la perception de ce qui nous environne, d'un regard juste sur ce que l'on voit».

<sup>366</sup> *Bia. arte* (1964: 23-24).

dibattuto)<sup>367</sup> di *hyle* e poi cita un passo sul corpo, che apre l'uomo al mondo e lo mette in situazione, dalla *Phénoménologie de la perception*.<sup>368</sup>

È impensabile riassumere qui, in poche pagine, la fenomenologia husserliana e quella esistenzialista di Merleau-Ponty, sia per la loro complessità (che si sviluppa anche in senso diacronico) sia per le differenze tra le posizioni dei due filosofi che occorrerebbe rilevare puntualmente. Al contempo, sarebbe sbagliato cercare nel pensiero e nella poetica di Biamonti una sintesi rigorosa e coerente tra queste posizioni (a cui bisognerebbe aggiungere anche quelle di Heidegger e di Sartre). È chiaro che tali filosofie influenzano a fondo e strutturano la visione biamontiana dell'uomo e del mondo, ma è altrettanto evidente che lo scrittore di San Biagio della Cima ne ritiene, in modo personale, solo alcuni punti centrali, senza perdersi in minute disquisizioni filosofiche. Sarà dunque lecito, come del resto è già stato fatto, soffermarsi solo su alcuni aspetti chiave della fenomenologia.

Se la bandiera dell'esistenzialismo porta la scritta «L'esistenza precede l'essenza», quella della fenomenologia trova invece il suo “motto” nell'espressione «Ritorno alle cose stesse». La ricerca fenomenologica è incentrata, come qualifica l'aggettivo, sui *fenomeni*, ossia sui modi in cui gli oggetti del mondo si danno alla coscienza, e mira, almeno all'interno dell'opera di Husserl, a cogliere le *essenze*, le idee pure, gli universali. Come dirà Merleau-Ponty nell'introduzione alla sua *Phénoménologie*: «Il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser. Cette première consigne que Husserl donnait à la phénoménologie commençante d'être une “psychologie descriptive” ou de revenir “aux choses mêmes”, c'est d'abord le désaveu de la science».<sup>369</sup>

Perché l'indagine filosofica possa concentrarsi sui fenomeni è necessario, infatti, abbandonare un “atteggiamento naturale”, scientifico, cioè basato sull'esperienza e sul tentativo di “spiegare” il mondo. Occorre, invece, fare proprio un “atteggiamento fenomenologico”, procedere alla cosiddetta “riduzione fenomenologica”. Per definirla, Husserl recupera dallo scetticismo antico il concetto di *epoché*, che indica una sospensione del giudizio. L'uomo deve sospendere il proprio giudizio sul mondo,

---

<sup>367</sup> Per un approfondimento, in questo senso, si veda A. Caputo, *Il concetto di hyle nella fenomenologia della percezione di Husserl*, in «Idee», 40 (1999), 77-105.

<sup>368</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], *cit.*, p. 851.

<sup>369</sup> *Ivi*, pp. 658-659.

mettere tra “parentesi” la tesi della sua esistenza. Come ha scritto Abbagnano, «per raggiungere il piano delle fenomenologia è quindi indispensabile un mutamento radicale di atteggiamento, un mutamento che consiste essenzialmente nel sospendere l’affermazione o il riconoscimento della realtà, che è implicito in ogni atteggiamento naturale [...] e nell’assumere l’atteggiamento dello *spettatore*, interessato solo a cogliere l’essenza degli atti mediante i quali la coscienza si rapporta alla realtà o la significa».<sup>370</sup> Nell’introduzione alla *Phénoménologie*, Merleau-Ponty ricordò che, a suo parere, la migliore definizione della riduzione fenomenologica era quella data da Eugen Fink, assistente di Husserl, che parlava di un «“étonnement” devant le monde».<sup>371</sup>

Ora, non è possibile non notare che proprio l’*epoché* fenomenologica è alla base, in Biamonti, di un atteggiamento contemplativo, che lo scrittore non esitò mai a porre a fondamento del rapporto con il mondo, suo e dei suoi personaggi. In un’intervista del 1994 disse:

Infatti mi piace il personaggio che – trascinato dentro l’azione – contempla e medita. Penso che la tendenza dell’uomo sia platonica, ma c’è una grande forza che costringe a entrare nella bufera storica, piccola o grande che sia. L’uomo porta in questa bufera un lato contemplativo antico, fa i conti, osserva il sole, il cielo e il mare. [...]

L’eroismo dell’uomo non sta nell’agire ciecamente, ma nel fare un bilancio del bene e del male; mantenere qualche forma ancestrale dell’umano. Non amo l’isteria dell’azione: vorrei essere il soldato che compie l’azione e il monaco che la sabota. Alla fine, il monaco contemplatore ha ragione sulla marcia degli eserciti. Ecco, in un romanzo bisognerebbe dare questa duplice tensione.<sup>372</sup>

La contrapposizione tra contemplazione e azione, tra il monaco e il soldato, che emerge da questo passo come da moltissimi altri interventi dello scrittore,<sup>373</sup> è estremamente importante nel momento in cui si relaziona al genere romanzesco. Conoscendo la storia di quest’ultimo, Biamonti è consapevole che il romanzo dovrebbe privilegiare l’azione, ossia, per riprendere la terminologia di Rodriguez, un «pacte

---

<sup>370</sup> N. Abbagnano, *La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all’Esistenzialismo*, vol. 3 di *Storia della filosofia*, UTET, Torino 2003, p. 830.

<sup>371</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], *cit.*, p. 664.

<sup>372</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32-33).

<sup>373</sup> Per alcune citazioni si veda anche *Seconda parte*, § 3.3., p. 446.

fabulant», «la mise en intrigue de l'agir humain»; tuttavia, i suoi romanzi vanno in una direzione opposta. Benché non sia possibile rinunciare completamente all'azione,<sup>374</sup> visto che una grande forza trascina l'uomo nella bufera della storia, nei romanzi di Biamonti l'azione passa comunque in secondo piano, diventa un collegamento tra momenti contemplativi (e non viceversa). L'azione c'è per essere interrotta dalla contemplazione. A proposito di *PN* lo scrittore disse: «Nel mio romanzo l'azione è sospesa per dar luogo alla contemplazione»;<sup>375</sup> parlò poi anche di personaggi che «souffrent du manque d'action, en contemplant les ruines de l'histoire».<sup>376</sup>

Si tratta di una contemplazione estetica, che riguarda la sensazione, e soprattutto conoscitiva, che dà senso: «Gli scrittori più affascinati dalla storia e dal fare (Malraux, Saint-Exupéry) hanno instaurato nel cuore dell'azione l'istante della contemplazione per dare un senso, una forma al contenuto del loro vivere. Hanno in qualche modo sabotato la loro stessa azione».<sup>377</sup> È una contemplazione che può dare un senso perché si lega all'*epoché* fenomenologica, allo stupore dinanzi al mondo. A conferma di questo legame, va aggiunto che tale contemplazione deve avvenire per Biamonti recuperando una distanza dal mondo e dalle cose,<sup>378</sup> attraverso quella che sarà una sospensione del giudizio, o l'estraneità del mondo, come lo scrittore disse in un'occasione, ricollegandosi alle teorie del formalista russo Victor Šklovskij:

Un esprit profond de la langue mène directement à la poésie, d'où le risque de la paralysie ou de totale stupeur qui pèse sur le langage, risque que court tout écrivain. Mais si l'on s'approche de la douleur, de la méditation sur les êtres humains, ce risque est évité. Je ne

---

<sup>374</sup> *Bia. int.* Viale (1998a): «Detesto l'azione, ma occorre rappresentarla. Preferisco di gran lunga il monaco che la sabota, anche se ammiro il soldato che la compie».

<sup>375</sup> *Bia. int.* Oberti (1998); cfr. anche: *Bia. int.* Bertola (1998): «Scrivendo *Le parole la notte* non ho cercato di dare una storia ma di far nascere la contemplazione nell'attimo stesso dell'azione. Mi piace che ci sia il monaco nel soldato, che sia fatta luce nel caos. Scrivere è questo: una luce di candela che rischiarà un angolo di mondo. Se non porta contemplazione, l'uomo non si differenzia dal resto dell'esistente. Occorre essere onesti, ridurre la realtà all'essenziale, aiutare le cose ad esistere facendole dialogare».

<sup>376</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999).

<sup>377</sup> *Bia. scr.* (2000c). Cfr. anche quanto scrive M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris 2008, p. 45: «Mais ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont ainsi interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation. L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits».

<sup>378</sup> *Bia. int.* Benigni (1998): «Uno scrittore deve essere assolutamente contemporaneo, deve guardare intorno alla realtà e trasfigurarla più lontano. Getta il suo cuore tra le cose che lo circondano e se ne allontana per descriverle, come fa il pittore, che prende le distanze dal modello per meglio vederlo. È un gioco di distanze interiori che agisce nella scrittura».

sais si, pour ma part, j'y suis toujours parvenu, peut-être mes livres sont-ils marqués par un certain excès lyrique, mais le lyrisme n'est-il pas la forme la plus ancienne et la plus noble de l'étrangeté des choses? Chklovski, le grand formaliste russe, soutenait qu'on peut créer cette étrangeté en combinant les choses, les détails, ou bien en imposant un fort accent lyrique. Ce lyrisme doit rester attaché aux choses, mais se développer en spirale sur lui-même. Et par ce développement, j'estime qu'il peut faire progresser la narration. Il faut jeter son cœur parmi les choses sans s'éloigner, le regarder comme s'il était lié à un rocher, à la terre ou à la mer, objectiver tout en restant lyrique.<sup>379</sup>

Solo attraverso questa distanza, le cose, nella contemplazione, possono tornare a parlare: «Morte le illusioni della storia, morto lo storicismo, morta anche la religione, si torna alla contemplazione di ciò che ci circonda, alla meditazione sul nostro destino. Sono le cose stesse che tornano a parlare».<sup>380</sup>

Attraverso la riduzione fenomenologica, per Husserl, il mondo stesso diventa un fenomeno, gli oggetti del mondo oggetti intenzionali della coscienza. Dopo l'*epoché*, considerato un tavolo, cessa l'aver attenzione per il tavolo come oggetto e assume importanza la percezione che il soggetto ha del tavolo, il quale si rivela ora come un vissuto della mia coscienza. In questo passaggio diventa così centrale la nozione di intenzionalità della coscienza, che può essere così riassunto: la coscienza è sempre coscienza di qualcosa. Come spiega Abbagnano, «la caratteristica fondamentale dell'intenzionalità sta nel fatto che il rapporto che essa instaura tra la coscienza e il suo oggetto non fa quest'oggetto una parte o elemento della coscienza nel senso in cui una realtà o cosa può essere parte o elemento di altra cosa».<sup>381</sup> Il mondo e i suoi oggetti rimangono dunque *trascendenti*, ma, una volta "ridotti" a fenomeni si può dare loro un altro senso da quello dedotto dalla semplice esperienza.

La lezione dell'intenzionalità della coscienza è chiarissima agli occhi di Biamonti, il quale, quando veniva interrogato sull'importanza del paesaggio nei propri libri, non esitava a riproporla. Se, infatti, l'uomo è sempre in situazione e sempre gettato nel mondo, è normale che il mondo si ripercuota sulla sua condizione, proprio attraverso la coscienza:

---

<sup>379</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 48-49).

<sup>380</sup> *Bia. int.* Masino (1998).

<sup>381</sup> N. Abbagnano, *Storia della filosofia, cit.*, p. 832.

Come dicevo l'uomo è destinato ad abitare un mondo, non si può concepire un uomo se non in situazione e la situazione in cui un uomo vive si ripercuote nella sua coscienza. La stalla, la stella, la capanna, la casa, il sole, il mare, insomma ci sono cose che circondano l'uomo e che in qualche modo penetrano nella sua coscienza. Un pensiero che uno ha su un marciapiede di Roma è diverso da un pensiero che si ha sulla balza di una montagna o lungo un sentiero ligure. Anche il pensiero è determinato dalle cose che ci circondano e che si ripercuotono nella coscienza; la coscienza è sempre coscienza di qualcosa e il mondo che percepiamo entra nella coscienza per cui determina anche il pensare. L'uomo, l'artista, si lascia plasmare dal mondo, capta la vita dalle cose che lo circondano: le pietre, l'aria, il vento, gli alberi, gli animali, tutto si fonde, un pensiero umano, il fragore di un'onda, un alito di vento, un fruscio di foglie, tutto si amalgama come nella musica di Debussy, come dopo la lezione dell'impressionismo: la pioggia, il vento, pensare nella pioggia è diverso che pensare nel sole, c'è più intimismo.<sup>382</sup>

Già questa citazione, con il riferimento al «mondo che percepiamo», lascia intravedere la mediazione fondamentale che rappresenta per Biamonti la speculazione di Merleau-Ponty. Il filosofo francese riprese, infatti, le teorie husserliane in una prospettiva esistenziale. Come scrisse l'autore di *San Biagio della cima* nel suo primo saggio, Merleau-Ponty «abbozza il passaggio da una filosofia descrittiva a una filosofia "esistenzialista" che "tornerà a porre le essenze nell'esistenza". Concetto molto simile a quello sartriano de "l'esistenza precede l'essenza"». <sup>383</sup> In particolare, Merleau-Ponty tenta di superare quel dualismo di matrice cartesiana tra realismo e idealismo, tra realtà e pensiero che è ancora residuale nella filosofia husserliana; per farlo dà una centralità alla percezione, che in Husserl era solo una delle modalità possibili della conoscenza, e al corpo, considerato come l'apertura percettiva al mondo. Non a caso la formula «la coscienza è sempre coscienza di qualcosa» va per lui interpretata come «ogni coscienza è sempre coscienza percettiva». Biamonti dirà infatti: «Un moto dell'animo, una raffica di vento, un fragore delle onde, uno stormire di foglie, la luce. Hanno tutti la stessa valenza perché la coscienza umana è sempre coscienza di percezione, percepisce ciò che ha intorno». <sup>384</sup>

---

<sup>382</sup> *Bia. int.* Re (1998: 31).

<sup>383</sup> *Bia. scr.* (1961: 23).

<sup>384</sup> *Bia. int.* Mola (1994). Cfr. anche *Bia. int.* Sereni (1991: 28): «Il nostro destino è abitare il mondo. Questo mondo si ripercuote nel nostro animo. Si tratta di restituire il rapporto che si crea tra la nostra



In questo modo Merleau-Ponty prosegue la critica già husserliana alle scienze positive, al sapere scientifico. L'atteggiamento naturale non ci dice nulla sul rapporto originario dell'uomo con il mondo e, dunque, sull'esistenza umana; per questa ragione necessita un superamento in senso fenomenologico. Nell'introduzione alla *Phénoménologie* si legge:

Les vues scientifiques selon lesquelles je suis un moment du monde sont toujours naïves et hypocrites, parce qu'elles sous-entendent, sans la mentionner, cette autre vue, celle de la conscience, par laquelle d'abord un monde se dispose autour de moi et commence à exister pour moi. Revenir aux choses même, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière.<sup>385</sup>

Come ha segnalato Claudio Panella,<sup>386</sup> questo passo è fondamentale per Biamonti; è un passo che si trova citato nel saggio del 1961 su Merleau-Ponty<sup>387</sup> e a cui lo scrittore rimase sempre legato. Nel 1998 parlando di *PN* Biamonti disse: «Nel mio libro ho cercato di mettere anche il lato eterno delle cose, di coglierle – da buon seguace di Husserl e di Merleau-Ponty – nell'attimo in cui si affacciano sulla soglia della coscienza».<sup>388</sup>

In queste poche righe sono riassunti alcuni punti centrali del lirismo biamontiano. L'uomo moderno, che non ha una verità assoluta capace di condurlo sicuro per la

---

interiorità e la realtà esterna. Credo che la condizione umana sia fatta soprattutto di percezione. Come nella pittura impressionista, per me, il bagliore di una luce, il fragore di un tuono hanno la stesa valenza di un moto dell'animo»; e *Bia. scr.* (1992b: 80-81): «Il perché la descrizione l'ho fatta a "colpi stilistici brevi" è presto detto: volevo fare dell'impressionismo, rendere la commistione di materia e luce e nello stesso tempo rendere la commistione di passione umana e elementi del paesaggio, perché la coscienza umana è sempre coscienza di qualcosa che si percepisce: non si può nutrire di se stessa. La percezione della realtà è condizionata da ciò che sta al di fuori dell'uomo, e lo sguardo umano deve recuperare la realtà».

<sup>385</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], *cit.*, p. 659.

<sup>386</sup> C. Panella, *Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del "mondo di prima della conoscenza"*, in G. Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini. Poeti e filosofi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, p. 179.

<sup>387</sup> *Bia. scr.* (1961: 23).

<sup>388</sup> *Bia. int.* Codacchi-Pisanelli (1998).

propria strada,<sup>389</sup> non può più affidare la propria salvezza a una conoscenza riflessiva, predicativa e razionale sulla propria esperienza; non può più credere nella possibilità di spiegare il mondo e di spiegare l'uomo.<sup>390</sup> Tale conoscenza non può, infatti, che rivelargli la fragilità della propria condizione, il dolore del suo essere passeggero e vittima della storia, paralizzarlo nei dubbi e nell'angoscia del proprio esistere. La conoscenza, così intesa, diventa, cristianamente, un'infrazione dell'innocenza, diventa una colpa. Biamonti spiegò, infatti, che la ferita alla gamba che Leonardo porta all'inizio di *PN* simboleggia proprio il peccato della conoscenza: «La conoscenza non va mai esente da un senso di colpa, certo. Conoscere è come violare dei segreti e parteciparvi. Sono in genere segreti disastrosi, poiché la conoscenza porta alla morte delle illusioni. La consolazione che viene dalla conoscenza è frutto di meditazioni mentali e resa possibile dalla musica della rassegnazione».<sup>391</sup> Indubbiamente, è una conoscenza a cui non ci si può sottrarre e che, infatti, deve comportare senso di colpa ma anche responsabilità.<sup>392</sup> La conoscenza porta, dunque, a dei compromessi.<sup>393</sup>

Lo scrittore tenta allora, rivolgendo il suo sguardo alle cose, di affidarsi a un altro tipo di conoscenza, a una conoscenza antepredicativa, a quel «mondo prima della conoscenza» di cui parla Merleau-Ponty. Cogliere «il lato eterno delle cose»,<sup>394</sup> come

---

<sup>389</sup> Cfr. *Bia. int.* Re (1998: 31): «L'uomo è in situazione ed è condizionato continuamente, a meno che non abbia una tale idea di sé e una tale idea di Dio che lo conduce sicuro per la sua strada, ma noi non possiamo più permetterci questo. Dio non agisce più nel cuore degli uomini e anche la storia ci fa dubitare di tutto per cui siamo plasmati da questi spazi che ci circondano. Io credo che l'uomo restituisca l'ambiente, non può che restituirlo».

<sup>390</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 231): «Cerco delle emozioni e un po' di luce che serva a non vivere completamente nel buio. Non credo di avere la possibilità di spiegare il mondo, di spiegare l'uomo».

<sup>391</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998).

<sup>392</sup> *Ibidem*: «La conoscenza è certamente un'infrazione dell'innocenza. Porta inevitabilmente con sé sensi di colpa. La ferita è dunque simbolica. Nel caso del protagonista, però, v'è una assunzione di responsabilità: Leonardo si fa dimettere dall'ospedale. Tenevo a sottolineare questa assunzione di responsabilità: l'uomo si porta le proprie ferite dignitosamente e non cessa di guardare il mondo e cercare di capire»; e *Bia. int.* Bertola (1998): «Ma la ferita di Leonardo è quella che portiamo tutti. È la ferita della conoscenza che comporta responsabilità, senso di colpa, perdita dell'innocenza».

<sup>393</sup> *Bia. int.* Nardi (1998): «Leonardo, vivendo, ha perduto l'innocenza, e la cicatrice che porta ne è il segno. Gli hanno sparato perché aveva saputo cose che avrebbe dovuto ignorare. Lo dico nel libro, anche se il tema più generale è quello collegato al mito di Sisifo, così ben ripreso da Camus: il suicidio è un atto purissimo esistenziale, e chi decide di vivere deve scendere a compromessi».

<sup>394</sup> *Bia. int.* Iarussi (1995): «Il senso dell'arte? è vedere il lato eterno delle cose, non lasciarsi prendere dal lato pratico, efferato dell'azione. È instaurare la contemplazione nel trambusto della vita. È tradurre in coscienza la propria esperienza, anche se oggi, con le fughe in luoghi esotici o con le droghe, c'è la tendenza insana a sbarazzarsi dell'io»; anche *Bia. int.* Re (1998: 24): «La scrittura è sempre in qualche modo collegata al lato eterno dell'uomo, delle cose. Anche raccontando avvenimenti di bruciante

ripeté molte volte Biamonti, significa coglierle nel momento in cui appaiono nello stupore percettivo-emozionale della coscienza, nel momento in cui appaiono «sulla soglia della coscienza» e sembrano sul punto, per dirlo con il Montale dei *Limoni*,<sup>395</sup> di rivelare il loro ultimo segreto, prima di qualsiasi riflessione o giudizio, ma nella semplice emozione che provocano: «Si tratta cioè di percepire le cose nell’attimo in cui varcano le soglie della coscienza. In quel piccolo viaggio tra il “fuori” e il “dentro” sta la verità. Sono, se vogliamo, le *epifanie* di Joyce: ci sono dei momenti in cui le cose sembrano di per sé portare qualche segreto che si rivela nel momento in cui varcano la soglia della coscienza».<sup>396</sup>

Il rapporto originario, immediato, antepredicativo con il mondo va messo in relazione con un espediente stilistico a cui Biamonti fa ampio ricorso nella sua scrittura e che, anzi, Paolo Zublena ha considerato «la marca distintiva della sintassi biamontiana»:<sup>397</sup> la frase nominale. Antonio Rodriguez ha, infatti, ricordato che «l’ellipse du groupe verbal se rapproche d’un rapport au monde, nommé par Husserl “antepredicatif”, propre à la dimension affective de l’existence. La phrase nominale produit des effets spécifiques qui peuvent s’associer à une pré-réflexivité».<sup>398</sup> Al

---

attualità questi devono sempre essere collocati, messi in relazione all’eternità di ciò che dura. Se no e pura chiacchiera, è pura diversione che non ha valore, è inutile».

<sup>395</sup> E. Montale, *I limoni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 11-12.

<sup>396</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Re (1998: 25): «Si tratta di catturare le cose nell’attimo in cui varcano la soglia della coscienza, di circoscrivere le emozioni che si provano in quell’attimo di esitazione che hanno nel momento dell’ingresso nella coscienza umana che poi è anche *l’intermittenza del cuore* proustiana e *l’epifania* di Joyce: quel piccolo viaggio che le cose fanno verso il cuore dell’uomo o verso i sensi. Sembra che siano per rivelare sempre un grande segreto che poi non si rivela mai; eppure è questa atmosfera sospesa che crea la letteratura metafisica»; *Bia. int.* Pedullà (1998): «Credo che si diventi [narratori] osservando la realtà e cercando di riprodurla con le parole... è come se si volesse imparare a parlare attraverso le cose che ci circondano trovando in esse il correlativo oggettivo dello stato d’animo, cogliendo nel viaggio che fanno verso la coscienza umana quell’attimo di indugio in cui sembrano rivelare qualche segreto che, poi, non rivelano mai perché il loro segreto è nascere e morire. Ma si ha la sensazione che le cose stiano per rivelarsi ed è in quell’attimo che varcano la soglia della coscienza umana, della coscienza di chi le guarda»; e anche *Bia. scr.* (1998e: 31): «Si tratta di cogliere le cose nel loro attimo di esitazione sulla soglia della coscienza di chi le guarda, di chi cerca di vedere con giustizia ciò che vede. E ciò che si vede, credetemi, è molto malato, costringe al sussurro, alla preghiera senza indirizzo, alla muta invocazione. Da me c’è un mondo che muore, un intenso passaggio di popoli, un paesaggio sempre più devastato».

<sup>397</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 136. Esempi alle pp. 146-149.

<sup>398</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 174.

contempo, come ha ricordato Émile Benveniste,<sup>399</sup> in questo tipo di frasi l'elemento assertivo nominale implica una mancanza di determinazione relativa alle modalità personali e temporali. Da un lato le frasi nominali producono «un tout indissociable qui suspend la dichotomie de la subjectivité et de l'objectivité, comme si l'union du thème et du rhème créait un rapport d'immédiateté et de participation»;<sup>400</sup> dall'altro lato, implicando un rapporto intemporale e permanente, «donnent une impression d'essentialité, comme si elles traitaient ontologiquement du monde».<sup>401</sup>

L'apparizione delle cose, che è l'apparizione del mondo in tutte le sue forme, diventa così una vera e propria «epifania delle cose»,<sup>402</sup> una rivelazione momentanea, in mezzo al nulla, del sacro, un possibile «diversivo contro il nulla».<sup>403</sup>

Nel racconto *Quel posto illuminato*, bene fa pronunciare dal cameriere in una strada di Barcellona mentre torna solo a casa: «Nostro Signore che sei nel nulla, dacci oggi il nostro nulla quotidiano, sia fatto il nulla tuo come noi facciamo il nulla nostro, e così sia». E su questo sfondo di nulla la vita prende dei rilievi precisi, quasi di ossessività maniacale. Il vitalismo sfocia in questa visione catastrofica perché al di là della vita non c'è niente. Si può dire che tutta la letteratura del Novecento viva l'agonia della morte di Dio. Non essendoci più Dio a riscattare la vita né a garantire la sicurezza della parola, tutta la letteratura è una sfida contro il nulla, la letteratura diventa l'anti-destino, la ricerca di qualcosa che tenga di fronte al disastro definitivo, però a furia di stoicismo ci si accontenta d'una luce di crepuscolo. Non c'è bisogno di una luce dell'aldilà, basta il crepuscolo. Può darsi che domani nascano degli scrittori che riordinino il mondo in una sfera che lo superi, in una sfera che ne oltrepassi il carattere contingente e provvisorio. Per ora io non riesco ad uscire

<sup>399</sup> Cfr. É. Benveniste, *La phrase nominale* [1950], in Id., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris 1966, pp. 151-167.

<sup>400</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique...*, cit., p. 175.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> *Bia. int.* Mannoni (1994): «Non completamente, così come la mia non è poesia ma epifania delle cose. Quando compaiono, le cose, provocano uno sbalordito stupore. È destino umano abitare un mondo e sognarne un altro. Ogni romanzo si svolge a metà strada tra il mondo che siamo destinati ad abitare e il mondo che sogniamo. Le cose hanno una specie di eco verticale, ed è per questo che sembra abbiano un carattere lirico, allegorico. In realtà, è un sovramondo che si accompagna al mondo della cronaca quotidiana. Credo che tutti gli scrittori facciano questo. Tutta la realtà sconfinava nella metafisica».

<sup>403</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47): «Poi ho letto Camus e ho capito che “la vie commence de l'autre côté du désespoir” e che bisogna guardare la vita con la passione del condannato a morte. Allora ho capito che la vita è un diversivo contro il nulla. Se la ricorda la preghiera di Hemingway? “Nostro niente che se nel niente, sia fatto il niente tuo come è fatto il niente nostro e così sia”. E contro questo niente c'è la gioia del vento, del mare, dell'azzurro. Ma non scriva questo, che mi fa odiare dai cattolici, dai marxisti, da tutti».

da questa sconsolata visione laica, che si consola soltanto grazie all'apparizione delle cose. Le cose assumono un carattere vibrante e lirico proprio perché appaiono tra due nulla.<sup>404</sup>

Biamonti non ha chiaramente nessuna fiducia incondizionata nelle cose;<sup>405</sup> sa bene che queste appaiono nel nulla e nel nulla scompaiono subito dopo, che, anche quando parlano (perché non sempre lo fanno)<sup>406</sup> non rivelano mai fino in fondo il loro segreto, il quale sarebbe il segreto del mondo e dell'esistenza. Ciò che le cose rivelano è, invece, un «lungo addio»<sup>407</sup>, che si carica di pathos<sup>408</sup> e determina quel carattere elegiaco che lo stesso scrittore riconosce ai propri romanzi: «Il tono dei miei romanzi è quello dell'elegia, che a me piace. Sono romanzi che si dissolvono, un po' come la musica di Debussy. È la dissolvenza dell'essere che si ritrova anche nel paesaggio oltre che nei personaggi».<sup>409</sup>

---

<sup>404</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998). Per la metamorfosi del sacro cfr. anche *Bia. scr.* (1997c: 97): «La dignità umana nasce dalla metamorfosi dell'antico dolore, dalla metamorfosi del sacro e il sacro sfocia nella proclamazione dell'eternità del profano, il sacro sfocia nella divinizzazione delle cose, dell'eternità delle cose e l'unico modo per uscire dal nichilismo è abolire, forse, il concetto di creazione, pensare alle cose come eterne»; *Bia. int.* Turra (1997: 236): «Mi pare che il sacro dopo la morte di Dio si sia trasferito nelle cose stesse, e uno sacralizza gli oggetti che ha intorno perché magari vengono dal tempo lontano, vengono dall'infanzia, dai nonni»; e *Bia. int.* Quattrini (2001): «Credo nella sacralità di ciò che si vede, nella forte poesia delle cose. Anche in un girasole di Van Gogh. Mi piacerebbe pregare, se sapessi chi. In Europa Dio è morto e si è trasferito nella natura. / Cézanne tratta le rocce della Sainte-Victoire, una cipolla, una mela posata su un tavolo, con lo stesso senso del divino, col quale i pittori umanistici antichi trattavano il Golgota o la crocifissione. E, stabilita questa eternità divina delle cose e questo dovere umano di sentire il palpito del sacro, dal piccolo cespuglio esce lo stellato».

<sup>405</sup> *Bia. int.* Turra (1997: 229): «Non è che l'abbia fatto per differenziarmi da loro: è perché sento che loro [Valéry, Proust, Char, Sereni] avevano un'eccessiva fiducia nelle cose. Hanno una porta sulla soglia dell'esistenzialità breve. A me le cose interessano nel momento in cui varcano la soglia della coscienza umana. Dopo, se si insiste, diventa retorica. È un po' la continuazione dell'*école du regard*, che però era arida, senza emozione, mentre lo sguardo deve diventare esso stesso emozione».

<sup>406</sup> *Bia. scr.* (2001h: 19): «Mais il y a des moments ou les choses ne nous parlent pas, les moments du grand silence, de la crevasse entre l'homme et le monde où le temps fait retour à l'abime; c'est le temps humain existentiel dépourvu du temps de la Jérusalem céleste».

<sup>407</sup> *Bia. scr.* (1999i): «Lo stile, al di là della necessaria storicizzazione, nasce dall'incontro con le cose stesse. Cose colte nella fenomenologia della percezione, nell'attimo di indugio sulla soglia della coscienza, e che sembrano dischiudersi e rivelare un loro ultimo segreto. / In realtà, questo segreto non si rivela mai. Si rivela piuttosto un lungo addio, come carattere estremo».

<sup>408</sup> *Bia. int.* Grillo (1995: 3): «Ecco, sì, una religiosità che viene dalla sacralità delle cose, dall'apparizione delle cose fra due nulla; ma guardare attentamente le cose, su uno sfondo senza speranza, né storica né religiosa è già vederle morire... è un po' come guardare le cose nel deserto, se ne intravede già la morte... per questo esse assumono questo rilievo carico di pathos».

<sup>409</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991).

Il discorso da noi proposto non può a questo punto non toccare il grande tema del paesaggio che, a partire dalla definizione calviniana di “romanzo-paesaggio”<sup>410</sup> presente nella quarta di copertina di *AA*, è stato sviluppato dalla critica, a volte in modo un poco unilaterale. Del resto, è stato lo stesso Biamonti a manifestare senza ambiguità, almeno inizialmente, l’importanza del tema nella sua scrittura, come si legge in questa dichiarazione del 1991: «Da quando ho cominciato a scrivere, il mio problema principale è sempre stato la resa del paesaggio. In Liguria, il paesaggio prevale sulla società, l’individuo sulla storia. Difatti la tradizione ligure è poetica e metafisica: vedi Montale, Caproni, Sbarbaro».<sup>411</sup> Innanzitutto, la centralità di questo tema permette all’autore, come si vede, di rapportare la propria scrittura alla poesia della “linea ligure” e, più in genere, alla più grande letteratura poetica novecentesca che, per Biamonti, si configura come una «meditazione sul paesaggio», ossia una letteratura che dà al paesaggio un valore “metafisico” e ne fa il punto di partenza per una meditazione sull’esistenza: «Direi che anche i capolavori del Novecento sono una meditazione sul paesaggio, dal *Cimetière marin* alla *Terra desolata*, agli *Ossi di seppia*; sono una sorta di commistione di paesaggio e di riflessione etico-morale, oppure una sorta di assunzione del paesaggio a valore metafisico (più metafisico in Montale, più morale in Sbarbaro, più filosofico in Paul Valéry, più religioso in Eliot)».<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Per un’interpretazione approfondita di questa formula calviniana, si veda F. Migliaccio, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati e Biamonti*, tesi di dottorato in Culture Classiche e Moderne, Università degli Studi di Torino, 2014-2015.

<sup>411</sup> *Bia. int.* Sereni (1991: 28).

<sup>412</sup> *Bia. scr.* (1993: 86). Il testo citato segue una riflessione più ampia sul paesaggio: «Insomma, c’è questa intenzione in me, c’è stata e credo che sia stata anche in Sbarbaro e in tutti gli scrittori liguri, di proporre una scrittura come una sorta di preghiera laica, come una sorta di meditazione, di riflessione morale abbinata al paesaggio. Perché abbinata al paesaggio? Per avere un correlativo oggettivo allo stato d’animo, per evitare che l’io deliri in arbitrarie fantasie, per attenerci all’osso della terra, per stare aderenti il più possibile alla condizione umana; poiché è destino umano abitare un mondo ed è destino umano risentire nella sintesi delle emozioni anche la presenza di questo mondo. Pensare in riva al mare, imbatterci nel delirio del cielo, nella parete verticale di rocce comporta dei soprassalti anche inconsci. Lo scrittore deve trarre e mettere in luce questi soprassalti che rimarrebbero addormentati nel mondo dell’inconscio e che determinano in parte la nostra vita e in parte il nostro modo di pensare». Cfr. anche *Bia. int.* Guglielmi (1995: 108): «They share the capacity to relate the landscape to moral and metaphysical reflexion. The landscape *becomes* a moral and metaphysical reflection. This is not at all Eliot’s simple, objective correlativo, but rather a total fusion with metaphysics. What the three authors have in common is their capacity to reflect on all they see, and through this reflexion, to be able to give an inkling of the human condition».

Si tratta di una centralità dimostrata anche dagli studi filologici di Meschiari<sup>413</sup> e di Arnaldi,<sup>414</sup> e che segna, in qualche modo, il passaggio tra *RG* e *AA*.<sup>415</sup>

Date queste premesse, si possono comprendere meglio le due funzioni<sup>416</sup> che Biamonti attribuì esplicitamente al paesaggio nei suoi libri:

Il paesaggio ha due funzioni: la funzione del correlativo oggettivo, che è tutta inserita nella tradizione della letteratura ligure e anche anglosassone; e poi ha anche una funzione di “tablette” consolatoria (quadro edificante), che i buoni frati di un tempo mettevano davanti al condannato a morte, perché si distraesse dall’idea del patibolo... non è che io creda a una resurrezione della natura... credo che essendo destino umano abitare un mondo... esso ci può consolare, ossessionare... e questo è tutto, non è che sia così romantico da credere a una superiore armonia della natura.<sup>417</sup>

Sull’importanza della tecnica del “correlativo oggettivo” lo scrittore insistette moltissime volte, sempre ricordando l’esempio, come in questa citazione, della poesia ligure, con particolare riferimento a Montale, e della poesia anglosassone, con particolare riferimento a T.S. Eliot. Il “correlativo oggettivo” fu definito da Biamonti «un raccontare se stessi attraverso le cose osservate»<sup>418</sup> o ancora «il tentativo di

---

<sup>413</sup> Cfr. M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L’angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche: in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, pp. 783-803.

<sup>414</sup> Cfr. M. Arnaldi, *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell’anima*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 72-83.

<sup>415</sup> Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell’angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (42): «La composizione dell’*Angelo* prevede dunque una prospettiva “ideologica” nuova, una frammentazione dell’idea di personaggio, una de-psicologizzazione del personaggio medesimo, un diverso approccio al tema del paesaggio che va nel senso della radicalizzazione di alcuni elementi (la petrosità) e della loro complicazione».

<sup>416</sup> Da un punto di vista critico, poiché interamente dedicato alla funzione del paesaggio, si segnala qui il saggio di F. Croce, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti... cit.*, pp. 23-34

<sup>417</sup> *Bia. int.* Grillo (1995: 3).

<sup>418</sup> *Bia. int.* Valenti (1995): «Mi è difficile raccontare ciò che scrivo, preferisco parlare della tecnica che uso e che in questo libro ho perfezionato: quella del correlativo oggettivo. È una tecnica che si inserisce in tutta la tradizione ligure da Montale a Sbarbaro ma possiamo rintracciarla anche nella poetica di T.S. Eliot: raccontare se stessi attraverso le cose osservate. In questa traiettoria, che l’animo umano compie per osservare le cose, si rivela la natura dell’uomo che le osserva. Invece di dire, mettiamo “sono triste”, si può descrivere qualcosa che faccia risaltare la visione della tristezza ma senza dichiararla».

sostituire all'io romantico l'io che si oggettiva nelle cose». <sup>419</sup> Lo scrittore ligure parlò anche del paesaggio come di un «autoritratto dell'uomo». <sup>420</sup> Ciò che importa è evidenziare che, per Biamonti, la tecnica del “correlativo oggettivo” va relazionata senza esitazione all'essere in situazione dell'uomo, al suo abitare il mondo e, dunque, al rapporto che la sua coscienza instaura, nei modi già visti, con le cose che lo circondano: «Non si può pensare ad un personaggio senza situarlo nel tempo e nello spazio. Il tempo e lo spazio, dopo la poesia simbolista, sono dati dal paesaggio; procedendo oltre, il paesaggio diventa correlativo oggettivo dello stato d'animo. Essendo destino umano abitare un mondo, non si può non dare la percezione del paesaggio nella coscienza del personaggio». <sup>421</sup>

L'altra funzione attribuita al paesaggio è quella consolatoria, come Biamonti ripeté varie volte, riprendendo, probabilmente da Camus, <sup>422</sup> l'immagine della «tablette» consolatoria: «Même le paysage, dans mes livres, n'est au fond que la tablette consolatoire que le bon frère mettait devant le condamné à mort pour le distraire de la vision du trépas. Je sais que même les choses de la terre, même les paysages les plus enchantés, les plus fascinants, sont une distraction, une apparition entre deux néants, et

<sup>419</sup> *Bia. int.* Bertola (1998): «Mi sento affine alla poetica dei liguri, di Sbarbaro e di Montale, che è la poetica del correlativo oggettivo: il tentativo di sostituire all'io romantico l'io che si oggettiva nelle cose».

<sup>420</sup> *Bia. scr.* (1997d: 1): «Una Liguria scoperta dagli scrittori inglesi, dal Romanticismo inglese; perché il sentimento del paesaggio nasce con il romanticismo inglese, poi si trasferisce nella poesia simbolista francese, per cui il paesaggio diventa a poco a poco il correlativo oggettivo dello stato d'animo, anzi diventa quasi un autoritratto dell'uomo. Ditemi com'è il paesaggio e vi dirò com'è l'uomo che vi abita e che lo ha costruito»; anche *Bia. int.* Falcolini (1997: 7): «Voglio dire che da un certo punto dell'avventura della pittura e della letteratura, il paesaggio non è più una descrizione oggettiva, ma un “correlativo oggettivo” dello stato d'animo, cioè ognuno vede poi quello che vuole. Il paesaggio è un autoritratto»; e *Bia. int.* Marongiu (1999): «Sans doute, je reste dans la “ligne ligure”, cette poétique du “corrélatif objectif”, comme disait Montale, qui consiste à parler de soi-même en parlant des choses, à dessiner son autoportrait à travers la nature».

<sup>421</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Masino (1998): «Piuttosto l'uomo si riconosce, parla di sé attraverso le cose. È una tecnica del Novecento, quella del correlativo oggettivo, dello stato d'animo non dichiarato apertamente ma mediato dalle cose che ci circondano. Non esiste l'uomo concepito astrattamente viene colto nei suoi rapporti, nelle situazioni».

<sup>422</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50-51): «Il paesaggio è una compensazione ad altre frustrazioni, per non odiare proprio tutto. Il paesaggio, poi, ha ragione Camus, dev'essere il più arcano e splendido possibile, perché è una *tablette* consolatoria che l'uomo mette tra stesso e la morte, come quelle dei frati che accompagnavano i condannati a morte al patibolo e che esponevano delle tavole di perbenismo, perché si distraessero dall'idea della morte. Non credo che il paesaggio salvi, anche perché se il tempo è malato anche lo spazio lo è»; anche *Bia. scr.* (2001h: 17): «Alors, le paysage, à quoi ça sert? Ça sert de consolation, comme disait Camus, comme les tablettes que les frères du Moyen Age mettaient devant les condamnés à mort sur le chemin qui les menait à l'échafaud».



que leur force pathétique ne provient d'aucune certitude. Le néant frappe de toutes parts». <sup>423</sup> Come si vede, anche questa funzione discende dall'“epifania delle cose”, dall'apparizione tra il nulla di una piccola verità, o meglio dell'illusione di questa verità; il che mette in guardia dal considerare la funzione consolatrice del paesaggio una conseguenza di una concezione idilliaca della natura. <sup>424</sup>

Il rimando a Camus dà l'occasione di ricordare l'importanza avuta anche da questo autore, nella formazione biamontiana, come mediatore delle teorie fenomenologiche in ambito esistenzialistico e, propriamente “assurdo”. Nel saggio sull'esistenzialismo biamontiano, Giorgio Bertone <sup>425</sup> ha segnalato opportunamente l'influenza di un passo del *Mythe de Sisyphe* in cui Camus reinterpreta i concetti di intenzionalità e di riduzione fenomenologica sullo sfondo della sua filosofia:

Autrement dit, la phénoménologie se refuse à expliquer le monde, elle veut être seulement une description du vécu. Elle rejoint la pensée absurde dans son affirmation initiale qu'il n'est point de vérité, mais seulement des vérités. Depuis le vent du soir jusqu'à cette main sur mon épaule, chaque chose a sa vérité. C'est la conscience qui l'éclaire par l'attention qu'elle lui prête. La conscience ne forme pas l'objet de sa connaissance, elle fixe seulement, elle est l'acte d'attention et pour reprendre une image bergsonienne, elle ressemble à l'appareil de projection qui se fixe d'un coup sur une image. La différence, c'est qu'il n'y a pas de scénario, mais une illustration successive et inconséquente. Dans cette lanterne magique, toutes les images sont privilégiées. La conscience met en suspens dans l'expérience les objets de son attention. Par son miracle, elle les isole. Ils sont dès lors en dehors de tous les jugements. C'est cette «intention» qui caractérise la conscience. Mais le

---

<sup>423</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 54). Cfr. anche *Bia. int.* Guglielmi (1995: 108-109): «Landscapes are a supreme consolation: they hide the nothingness concealed behind everything. The true writer also manages to allow a glimpse of the fragility and temporal quality of things. Nothing survives the anguish of death and the fulfilment of human destiny»; *Bia. int. Re* (1998: 30): «Lo stesso paesaggio assolve alla funzione della tavoletta consolatoria che i buoni frati di un tempo mettevano di fronte ai condannati al patibolo perché si distraessero dall'idea della morte. L'unica possibilità che abbiamo è guardare le cose con un arido lirismo, come un'apparizione fra due nulla».

<sup>424</sup> *Ibidem*: «Tengo però a sottolineare che non si tratta più della natura ottimista del Rinascimento o del Romanticismo ma è una natura che ha conosciuto anch'essa il disastro della non significanza. Non c'è più un qualche cosa, qualcuno, una entità che la riscatti completamente. Anche la natura fa pena insomma, soffre di una assoluta gratuità. [...] Questi pensieri vengono forse dalla mia formazione esistenziale, eppure non riesco a credere ad un rapporto idilliaco con la natura».

<sup>425</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, pp. 71-72.

mot n'implique aucune idée de finalité; il est pris dans son sens de «direction», il n'a de valeur que topographique.<sup>426</sup>

Si noti, innanzitutto, che Camus accosta, nell'esemplificazione, «le vent du soir» e la «main sur mon épaule», a dimostrazione della diversità delle cose del mondo verso cui può esercitarsi l'intenzionalità della coscienza e da cui, come dirà Biamonti, può venire la fascinazione e l'«épiphane de la réalité».<sup>427</sup> Al contempo, l'autore dell'*Étranger* spiega che non vi è alcun «scénario». Questa annotazione può essere messa in relazione con quanto Giorgio Bertone scrisse sul paesaggio biamontiano: «Ma, insomma, si tratta di un paesaggio pittoricamente agonistico, preferibilmente decomposto, decostruito, a volte divelto, che spesso viene fatto coincidere con un particolare che viene innalzato a protagonista [...]».<sup>428</sup> Ora, se si tiene presente quanto detto sulla formazione fenomenologica di Biamonti, è chiaro che la rappresentazione dello spazio non può avvenire diversamente. L'uomo è in situazione e la sua coscienza coglie, come attraverso delle intermittenze, ciò che ha intorno, isolandone di volta in volta singoli elementi. La ricomposizione di questi elementi può avvenire solo a un livello successivo, predicativo, e non a un livello antepredicativo. Ciò non significa che Biamonti non proponga una ricomposizione, per quanto frammentaria, di questi stessi elementi. Al contrario, il tema del paesaggio è fondamentale nello scrittore di San Biagio della Cima perché si articola attraverso una (re)invenzione dell'immagine del

---

<sup>426</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 65. Cfr. anche *ivi*, p. 131: «Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde. La science elle aussi, arrivée au terme de ses paradoxes, cesse de proposer et s'arrête à contempler et dessiner le paysage toujours vierge des phénomènes. Le cœur apprend ainsi que cette émotion qui nous transporte devant les visages du monde ne nous vient pas de sa profondeur mais de leur diversité. L'explication est vaine, mais la sensation reste et, avec elle, les appels incessants d'un univers inépuisable en quantité. On comprend ici la place de l'œuvre d'art».

<sup>427</sup> *Bia. int.* Simeone (1996: 50): «La laideur appelle aussi, parfois, la volonté de créer le beau. Ne peut-on parler des choses terribles avec une certaine, douloureuse, douceur? Moi, dans mes livres, je parle de drogue, de contrebande d'armes, de meurtres..., toute chose exerce une sorte de fascination, qui vient, en elle, d'une épiphane de la réalité. Quand la réalité se découvre, elle aspire toujours à une sorte de charme, et c'est un tel charme que je veux donner, qui peut être aussi celui de la perte, de la maladie et de la mort, le charme de tout ce qui est humain, de tout ce que peut accomplir l'humanité, puisque c'est la capacité de rêve que chacun porte en lui qui compte. Les choses expliquées dans leur pureté ne sont jamais laides, la fascination qu'elles créent est une sorte d'au-delà d'elles-mêmes. Nous bénéficions peut-être encore d'une certaine culture platonicienne, d'une certaine élégance qui sauve la vie et l'humanité. Un artiste n'a pas de message à lancer, il ne peut que réinterpréter la réalité selon un code de l'intériorité qui donne de la noblesse à toute chose».

<sup>428</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio...*, cit., p. 38.

territorio ligure, che va inserita in una prospettiva storico-culturale, oltre che semplicemente letteraria. Tuttavia, occorre cercare di tenere distinti, per quanto siano evidentemente connessi nella poetica e nelle parole dell'autore, il discorso sul paesaggio e quello sul lirismo. Il secondo non è riconducibile al primo. Il discorso sul paesaggio non spiega il lirismo biamontiano, perché non ne coglie da solo il sostrato filosofico fondamentale, fenomenologico ed esistenziale.<sup>429</sup>

A Bertone va il grande merito di aver affrontato per primo in maniera approfondita l'esistenzialismo di Biamonti, oltre che quello di aver studiato il paesaggio nei suoi romanzi. Nel saggio *Il confine del paesaggio*, il critico ha definito il lirismo biamontiano come «lirismo oggettuale», a cui ha accostato anche la formula più generale «paesaggismo lirico-oggettuale».

Forse non è però necessario “innalzare”<sup>430</sup> la componente del paesaggio. Il lirismo di Biamonti va, infatti, ben oltre il paesaggio. È un lirismo fenomenologico-esistenziale che definisce un atteggiamento (possibile e positivo) dell'uomo di fronte al mondo. È al lirismo che Biamonti affida la ricerca sul “fondamentale umano” (il cielo, il mare, la terra, la notte, ma anche l'amicizia, l'amore, la morte, il dolore),<sup>431</sup> il compito di dare

---

<sup>429</sup> Non a caso Biamonti si era un poco risentito con la critica italiana che gli pareva non aver visto altro che il paesaggio nei suoi romanzi. Cfr. *Bia. int.* Elkann (1999): «Forse in Italia vedono più il lato del paesaggio che il lato della deriva storica del notturno dostojevskiano». E forse è in questo contesto che si spiegano alcune dichiarazioni successive dell'autore riferibili alla stesura di *S*, in cui Biamonti disse di non voler più dare al paesaggio quella centralità consolatoria presente negli altri libri. Cfr. *Bia. int.* Viale (1999b): «E certo che sto scrivendo, sto cercando di affrontare la realtà del nostro tempo senza più consolazioni, soltanto facendo la musica delle parole stesse, ma senza abbandonarmi alla musicalità dei passaggi temporali e geografici. Voglio andare nel cuore dell'uomo, del suo inferno, musicalmente. [...] No, potenzierò la trama, ma abbandonerò la natura come consolazione. Nei miei romanzi la natura va dalla vita alla morte, dalla morte alla vita, è completamente metamorfica, lo spazio è inficiato, il tempo è malato e il mondo è su un abisso. Però molti si consolavano con le mie descrizioni delle nuvole, del cielo, del mare. Ora non voglio più offrire questa consolazione, voglio che questo diventi un ulteriore pungolo all'angoscia che investe la nostra coscienza».

<sup>430</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio..., cit.*, p. 42: «Una prima parziale conclusione delle nostre note di lettura porterebbe a escludere il termine, troppo generico e ambiguo – specie se inserito nel lungo periodo storiografico – di “realismo lirico” e a puntare, piuttosto, sull’“oggettualità”, intesa a largo spettro, come abbiamo cercato di mostrare (“oggetto” può essere pure una parola, una frase del dialogo) e dunque sul “lirismo oggettuale”, per giungere a una formula più generale – sempre in chiave puramente indicativa – qualora si voglia innalzare la componente del paesaggio, “paesaggismo lirico-oggettuale”».

<sup>431</sup> *Bia. scr.* (2001h: 17): «Le fondamentaux, pour nous qui habitons sur les rives de la Méditerranée, c'est le rocher, les oliviers, le ciel étoilé, la nuit, l'amour, la mort, l'amitié. Les mots qui passent le plus dans les romans de Camus sont l'amour, la fraternité, la mort, l'amitié, la douleur, la vie; ce sont ces thèmes fondamentaux qui ne cessent de revenir dans la littérature. Pour avoir quelques certitudes ou pour se donner au moins l'illusion d'exister. Le monde peut se taire et l'on ne trouve jamais de message

all'uomo, gettato nel mondo e nell'inutilità dell'esistenza, una piccola luce che, per quanto flebile e destinata a spegnersi, gli permetta per qualche momento di non brancolare nel buio.

Il lirismo è, in quanto rapporto con il mondo, al di qua del testo; lo precede. Biamonti lo definì «la vecchia attività della coscienza occidentale».<sup>432</sup> A questa coscienza lirico-poetica, capace di cogliere il “fondamentale umano” e di farlo durare (attraverso l'arte), l'autore affida l'unico possibile riscatto della vita e dell'umanità dell'uomo.<sup>433</sup>

Il lirismo diventa una risposta, la sola possibile, di fronte alla disumanità e alla tragicità dell'esistenza e della storia («Ho una certezza: più il mondo si fa disumano e la realtà più crudele, più i segni di morte pervadono la coscienza, tanto più la risposta dev'essere lirica per salvare ciò che ancora c'è di umano nel nostro tempo»),<sup>434</sup> una risposta non definitiva,<sup>435</sup> ma in cui lo scrittore, anche dal fondo della propria disperazione, non smise mai di credere:

Non essendo più uomo d'azione e di facili affermazioni, secondo me l'individuo di oggi deve essere uomo di comprensione. Deve cercare, senza pregiudizi, di tradurre in coscienza

---

définitifs car, ce qui vient au premier plan, c'est le caractère phénoménologique, existentiel de la vie. Et la vie ne fait qu'aller».

<sup>432</sup> *Bia. int.* Ferrari (1998): «E allora c'è bisogno di qualcosa di fondamentale e intimo allo stesso tempo che dia all'uomo la possibilità di pensare la vita ancora in termini lirici. Il lirismo è la vecchia attività della coscienza occidentale, viene dalla tragedia greca».

<sup>433</sup> Cfr. *Bia. int.* Turra (1997: 233-234): «L'unico riscatto è per me la necessità della poesia: uno che non si mormora tra sé e sé un po' di poesia è un uomo morto, è polvere senza luce. La poesia è mortale, come ogni civiltà; ma una civiltà che nasce senza poesia nasce giù morta. Io lo voglio dire senza piangermi addosso, ma facendomi capire. Tutto va in polvere, anche la poesia andrà in polvere, però un po' di luce la fa. Non è che salvi il mondo, ma almeno illumina un pochino. Poco lume in un gran cerchio d'ombra: dentro una gran massa d'ombra c'è una candela che illumina un profilo, come nei notturni di Georges de La Tour».

<sup>434</sup> *Bia. int.* Mannoni (1994). La citazione prosegue in questo modo: «Senza una sospensione, un'evasione lirica, la ricerca di un altro cielo e di un altro mare nella condizione umana, si scende nella babele giornalistica quotidiana. Uno scrittore deve cercare di sintetizzare una forza dell'umano attraverso la conversazione lirica, certamente non di un lirismo fine a se stesso, ma aderente alle cose, quasi le cose stesse fossero apparizioni che vanno al di là del contingente». Cfr. anche *Bia. int.* Canevelli (1998: 91): «Speranza per l'uomo, oggi? è lecito sperare che ci sia, ma i segni che arrivano non danno fiducia. Ma l'uomo ha degli onirismi consolatori e lo scrittore ha il dovere di consolare, di creare una Bisanzio della civiltà, una difesa che si carica di uno sguardo lirico che guarda le cose con dolcezza».

<sup>435</sup> *Bia. int.* Masino (1998): «L'uomo può imparare la contemplazione perché non credo che possa trovare una risposta definitiva al problema dell'esistenza e dell'angoscia. Può renderla un po' più dolce. Lo scrittore lo fa con il lirismo, con cui diventano sopportabili anche le cose peggiori. Senza il lirismo lo scrittore non può fare nulla, non è mica un predicatore. Deve saper rendere fertili i suoi occhi».

l'esperienza più larga possibile; la dignità dell'uomo, dello scrittore sta in questo. Capire è esercitare sotto forma di un arido lirismo, senza crudeltà, una certa pietà, una certa comprensione per ciò che avviene, per il comportamento degli uomini. Fare bilanci, osservare, meditare, è tutto ciò che ci rimane. Non bisogna credere di avere la verità in tasca, non si è mai capito a sufficienza. Bisogna essere uomini di contemplazione e di comprensione e non si deve cercare di evadere dalla propria condizione inseguendo ideologie che portano a perdersi. Orfani di ogni Dio bisogna cercare di salvare la propria dignità attraverso il continuo bilancio intellettuale e una piccola vena di poesia.<sup>436</sup>

---

<sup>436</sup> *Bia. int. Re* (1998: 32).



### 3.3. L'IMMAGINAZIONE DELLA MATERIA

Chiarito il quadro fenomenologico di riferimento, diventa più facile comprendere il motivo per il quale Biamonti concepisse innanzitutto la scrittura come traduzione. Lo scrittore ha il compito di tradurre in parole e di dare una durata alla sua percezione emozionale del mondo: «Tutta la scrittura è un'immane traduzione, traduzione delle sensazioni in parole, scrivere è al di là del descrivere, è decifrare le sensazioni, per prepararsi a tradurre in parole le sensazioni più buie, più cupe, far diventare cristallino il proprio mondo interno». <sup>437</sup> Come lo scrittore ripeté più volte, la stessa "riscrittura" mentale, il rimuginio interiore, la "sottoconversazione" <sup>438</sup> che l'uomo ha continuamente con sé stesso altro non sono che un tentativo di traduzione, o meglio un'elaborazione di quegli stilemi per tradurre «il mondo, il vento, il mare, la propria disperazione e la propria gioia». <sup>439</sup>

L'idea della traduzione è importante nella poetica biamontiana <sup>440</sup> e ritorna, infatti, applicata anche in una più ampia prospettiva storico-letteraria. La letteratura occidentale si configura come una tautologia, come «un'immensa traduzione che viene da Omero o dalla Bibbia». <sup>441</sup>

---

<sup>437</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 7).

<sup>438</sup> Per questo termine, cfr. N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, in Ead., *L'ère de soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1996, pp. 81-122.

<sup>439</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 22): «Come ho già detto fin dall'adolescenza mi sono posto il problema di tradurre in parole certe sensazioni che provavo. Necessariamente mi sono creato degli stilemi per tradurre queste sensazioni e la sottoconversazione che l'uomo ha con se stesso. A poco a poco ci si trova ad avere imparato lo strumento per esprimersi. È una sorta di rimuginio che viene da lontano. Non esiste un momento preciso della vita in cui si decide di scrivere. La scrittura è tutta una preparazione dell'inconscio, un modo di tradurre il mondo, il vento, il mare, la propria disperazione e la propria gioia». Parole del tutto simili si leggono in *Bia. int.* Dirosa (1995: 7) e *Bia. int.* Viale (1995).

<sup>440</sup> Per una riflessione sull'accostamento traduttore-*passeur* si veda M. Rössner, *Il passeur e il traduttore. Riflessione sul terzo spazio, margini e confini*, in *Vento largo*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio "Alassio 100 libri – Un autore per l'Europa", con presentazione di G. Bogliolo, La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009, pp. 55-59.

<sup>441</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998): «Sì, la letteratura è una tautologia, un'immensa traduzione che viene da Omero o dalla Bibbia, in funzione della inclinazione di ognuno di noi. Lo sforzo è di aggiungere qualcosa traducendo dalle pietre, dal vento». Già in *Bia. int.* N.G. (1995: 3): «Eh, forse sì, la letteratura è una tautologia, si dicono sempre le stesse cose, in modi diversi, ci si raffronta con le altre scritture, in fondo il mondo è un'immensa vulgata... non esiste la scrittura *naïf* e neanche la pittura...». Cfr. anche *Bia. scr.* (1997c: 97): «È ben difficile parlare tra grande cultura e grande lirismo. La grande cultura di Sanguineti che fa appello alla tradizione di traduzioni europee: lo scrittore, l'artista, il pensatore, se vuole uscire dall'istintività dell'inconscio, non può che tradurre... Traduce dalle cose, dal vento, dal mare, traduce

Sì, nella vita di tutti i giorni io inizio a tradurre, a pensare a tutto quello che potrò scrivere. Si traduce tutto: il linguaggio degli altri, il vento, le nuvole... si impara a vivere anche dalle pietre. Del resto, la tradizione letteraria dell'Occidente è di traduzione: dal greco, dal latino, dalla vulgata. Io non credo ci sia una verità profetica dentro di noi, piuttosto si captano dei segnali. No, non si tratta della superstizione naturale degli aruspici. La mia è piuttosto una metafisica pittorica. Non c'è un mondo dietro ciò che appare. Non credo ad altri mondi, ad ultramondi. Credo nel desiderio dell'uomo di ultramondi.<sup>442</sup>

Il riferimento alla «metafisica pittorica» porta a esaminare ora la questione dell'*immagine*, che è centrale in Biamonti e che è da mettere in relazione, come ha mostrato anche Claudio Panella,<sup>443</sup> con l'impostazione fenomenologica della sua scrittura. Si pensi a quanto scrive Camus nel *Mythe de Sisyphe*, descrivendo la fenomenologia: «Penser, ce n'est plus unifier, rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe. Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience, c'est faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié».<sup>444</sup> Parole non troppo dissimili si leggono nell'introduzione della *Phénoménologie* merleau-pontyniana: «La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie».<sup>445</sup>

L'importanza dell'immagine o, meglio, della visibilità è essenziale anche in Biamonti, come emerge chiaramente dalla sue dichiarazioni di poetica, prima ancora che dall'«écriture picturale»<sup>446</sup> dei suoi romanzi, su cui si tornerà:

---

dalla memoria infantile, traduce dai libri. / Tutta la tradizione dell'Occidente è una tradizione di traduzione, la "vulgata", i confronti con le ere storiche...».

<sup>442</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998).

<sup>443</sup> C. Panella, *Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del "mondo di prima della conoscenza"*, in G. Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini. Poeti e filosofi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 173-182; Id. *Le silence des hommes, le silence des choses dans l'œuvre de Francesco Biamonti*, in «Loxias», 33 (2011), online: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6687>; e Id., *Francesco Biamonti: del «donner à voir» tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», rivista internazionale dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, I (2011), 1, online: <http://www.Between-journal.it/>.

<sup>444</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985, p. 45.

<sup>445</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], in Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris 2010, pp. 672.

<sup>446</sup> M. Bovo-Romoeuf, *L'Ange d'Avrigne de Francesco Biamonti: esquisse d'une écriture picturale*, in «Echo des études romanes», VIII (2012), 2, pp. 57-67.



L'immagine è essenziale. Dare a vedere, «donner à voir», è per me la cosa più importante, perché la veduta è poliedrica di senso.

Tra le parole guida per la letteratura del nuovo millennio Calvino, nelle sue *Lezioni americane*, individua la Visibilità. Se una cosa al lettore si dà a vedere, sarà poi lui a trarne le conseguenze psicologiche o morali che siano; è sufficiente far vedere le cose perché esse rivelino tutta la loro ricchezza: non fare il descrittivismo di certa pittura imitativa, ma con poche parole riuscire a far vedere l'uomo, l'albero, il cielo, ed ecco che questi si caricano già di senso. Visibilità, dare a vedere, gli occhi sono più fertili del ragionamento: la soluzione psicologica è sempre riduttiva perché data una psicologia se ne escludono molte altre; riuscendo invece a dare l'immagine di un bosco, un pastore si osserva che essa si carica di un senso già di per sé, che poi il senso totale viene dato dalla somma delle immagini che si producono in un romanzo. Quindi, come diceva Calvino, la visibilità è certamente tra le caratteristiche della scrittura per il nuovo millennio.<sup>447</sup>

Come in tutte le altre occasioni in cui lo scrittore affrontò teoricamente la problematica dell'immagine, si trova qui il rimando alle *Lezioni americane* di Calvino e, in particolare, alla lezione quarta dedicata, appunto, alla "Visibilità". È chiaro, però, che Biamonti piega la riflessione calviniana ai propri fini, distorcendone il senso. In Calvino, infatti, la visibilità è l'immaginazione fantastica individuale, «il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca»,<sup>448</sup> una visibilità che a poco o nulla a che fare con l'insegnamento fenomenologico.

Il retroterra su cui si installa la riflessione di Biamonti si chiarisce, invece, considerando l'opposizione tra soluzione visiva e soluzione psicologica, che l'autore non mancava mai di riproporre: «[...] credo che la psicologia sia limitativa. Le situazioni umane sono sempre prismatiche e la psicologia è una scelta forzata. Preferisco dare a vedere piuttosto che spiegare. Dando a vedere, il lettore coglie da solo la situazione. Tra una scelta psicologia e una visiva, scelgo la seconda».<sup>449</sup> È una contrapposizione che

---

<sup>447</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 7-8).

<sup>448</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 103.

<sup>449</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 33). La citazione continua così: «Gli scrittori psicologici mi sembrano noiosi. Vogliono spiegare. Ma spiegare cosa? Faulkner non spiega niente, Hemingway neppure, e nemmeno Camus. Uno scrittore deve agire sotto una costellazione metafisica, non psicologica. Anche nella *Terra desolata* di Eliot non c'è psicologia, ci sono illuminazioni metafisiche, non altro. La

riporta direttamente al percorso filosofico di Husserl e alla nascita della fenomenologia. Come è noto, infatti, la filosofia husserliana nasce dal passaggio da una “psicologia empirica” a una “psicologia descrittiva”, che altro non è che la fenomenologia.

Da un lato la psicologia determina, per Biamonti, «ritmi prosastici totali», dall'altro lato è «riduttiva nei confronti della realtà» e non è, al contrario della visione, «poliedrica di senso». Lo scrittore dice di voler, dunque, «agire come un pittore che usa la spatola, dare colpi visivi, dare visibilità, non fare psicologia». <sup>450</sup> Proprio l'accostamento scrittore-pittore invita a considerare l'influenza della pittura nella formazione culturale di Biamonti. <sup>451</sup>

Prima di diventare un romanziere, o comunque prima di pubblicare *AA*, Biamonti fu conosciuto come critico d'arte. Negli anni Sessanta e Settanta dedicò, infatti, molti interventi a pittori di sua conoscenza, a partire da quelli importantissimi sulla pittura dall'amico Morlotti. Come si è già visto, lo scrittore interpreta la pittura morlottiana attraverso coordinate fenomenologiche ed esistenziali; e lo fa sull'esempio dei saggi di Merleau-Ponty *Le doute de Cézanne* del 1945 e *L'Œil et l'Esprit* del 1960, in cui il filosofo francese fondò una vera e propria fenomenologia dello sguardo, identificando nella pittura la forma più pregnante in cui si esplicita il linguaggio tacito del corpo vissuto.

Nel *Doute de Cézanne* Merleau-Ponty ripercorre il percorso artistico del pittore di Aix-en-Provence, mettendo l'accento sul superamento di uno stile impressionista grazie a un “ritorno all'oggetto”, che non comporta però, quasi paradossalmente, un

---

psicologia è questa letteratura che fanno adesso le ragazze senza arte». Cfr. anche *Bia. int.* Filippini (1994): «Tra soluzioni psicologiche e visive, scelgo queste. La visibilità è una delle lezioni di Calvino: visibilità, leggerezza, rapidità. Invece della psicologia, della spiegazione, faccio vedere le cose sul loro sfondo terrestre e celeste».

<sup>450</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 41): «Certo, non è riduttivo, ma può essere anche una scappatoia, perché per affrontare la psicologia bisogna piegare la prosa a ritmi prosastici totali. E io non ho voglia. Mi piace agire come un pittore che usa la spatola, dare colpi visivi, dare visibilità, non fare psicologia. Trovo che la psicologia sia riduttiva nei confronti della realtà. Dare a vedere è quello che mi interessa, in modo che la visione sia poliedrica di senso: non dare un senso limitato alle cose, ma allargarne il senso, se possibile. “Aller voir”, andare a vedere, dicevano i surrealisti, ma anche Calvino nelle *Lezioni americane*, diceva come si deve scrivere per il Duemila. Rapidità, leggerezza, visibilità.... Non perdersi nei labirinti della psiche, ma dare la visibilità, fare vedere le cose. Poi le cose parlano da sole. Ogni strada è valida.... ed è limitata».

<sup>451</sup> Per quanto riguarda la formazione “pittorica” di Biamonti, si veda certamente M. Navone, *Libri d'arte nella biblioteca di Francesco Biamonti. Primi sondaggi*, in «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, 2 (maggio-agosto 2015), pp. 69-74.

abbandono della sensazione; al contrario, Cézanne concilia insieme «les choses», «la sensation» e «la pensée»:

Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre 'les sens' et l'intelligence', mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de 'nature' que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à son origine, tandis que les photographies des mêmes paysages suggèrent les travaux des hommes, leurs commodités, leur présence imminente.<sup>452</sup>

Questo saggio è fondamentale per Biamonti,<sup>453</sup> che lo citò già nel suo testo del 1961 su Merleau-Ponty<sup>454</sup> e lo riprese poi molte altre volte indirettamente. Per esempio, in un testo del 1996 dedicato a Morlotti ricordò proprio il tentativo di Cézanne di superare «la frattura fra i sensi e l'intelligenza».<sup>455</sup> Si pensi anche alla già menzionata citazione di Gasquet «joindre les mains errantes de la nature», che si trova nel *Doute* di Merleau-

---

<sup>452</sup> M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in Id., *Œuvres, cit.*, p. 1311.

<sup>453</sup> Nella biblioteca dell'autore è presente il volume Id., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, che porta annotazioni proprio relative al *Dubbio di Cézanne*, che costituisce il primo capitolo.

<sup>454</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1961: 23): «L'Impressionismo» egli dice “voleva vedere nella pittura la maniera stessa con cui gli oggetti colpiscono la nostra vista e attaccano i nostri sensi. Cézanne li rappresentava nell'atmosfera in cui ce li dà la percezione istantanea, senza contorni assoluti, legati tra loro dalla luce e dall'aria. L'oggetto di Cézanne è come illuminato sordamente dall'interno, la luce emana da esso, e ne risulta un'impressione di solidità e di materialità”. È l'oggetto quale si presenta alla percezione pura priva di idee, priva di elementi estranei. / Insomma, Cézanne dà vita a delle sollecitazioni chiuse negli oggetti stessi, senso che chiedeva di essere liberato. / “Sono le cose stesse e i visi stessi quali egli li vedeva che chiedevano di essere dipinti così, e Cézanne ha soltanto detto quel che esse volevano dire”».

<sup>455</sup> *Bia. arte* (1996d: 217): «Ho incontrato Morlotti in Liguria alla fine degli anni Cinquanta. Era venuto a Bordighera e aveva preso uno studio nell'entroterra, per alleggerire la sua pittura in una luce che gli ricordava quella occitanica. In quel periodo era Cézanne il pittore con cui si raffrontava. Era Cézanne che voleva dipingere la materia che si stava dando una forma, un ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea, che voleva eliminare la frattura fra i sensi e l'intelligenza. Spesso Morlotti affermava, nelle nostre passeggiate per gli uliveti, che di Cézanne amava anche la mancanza del dono (la facilità), la fatica, la laboriosità e l'incompiutezza. Cézanne “germinava” con il paesaggio, fino allo scheletro geologico e alla cinturazione del motivo, e Morlotti avrebbe voluto raggiungere il cuore delle cose sino a farne lievitare l'angosciosa dolcezza. / Il paesaggio si pensava in Cézanne e egli ne aveva coscienza. Morlotti avrebbe voluto entrare nelle tenebre della materia, sprofondare nell'organico».

Ponty<sup>456</sup> e che da qui Biamonti riprese, oltre che in *PN*,<sup>457</sup> in moltissime dichiarazioni e interventi: «L'incompiutezza, l'impotenza di Cézanne mi piace. Questo amore per il lato interno delle cose, pur facendo del realismo assoluto. Cézanne diceva che bisogna rendere sacro ciò che si vede, congiungeva le mani e diceva che era necessario congiungere le mani erranti della natura».<sup>458</sup> È una citazione, quest'ultima, in cui si vede come Biamonti riconoscesse a Cézanne la capacità di rendere le cose sacre, capaci di rivelare il loro segreto, la loro verità.<sup>459</sup>

In un'intervista pubblicata nel 2001 Biamonti rivendicò l'indipendenza del proprio interesse per il pittore francese, dicendo: «Quando ho conosciuto Morlotti avevo già le mie idee sulla pittura. Anzi, siamo diventati amici perché le nostre idee sulla pittura erano collimanti. È dall'età di diciott'anni che ammiro Cézanne».<sup>460</sup> Ciò può essere vero. Tuttavia, è chiaro che tanto il sodalizio intellettuale con Morlotti quanto (e soprattutto) l'interpretazione fenomenologica di Merleau-Ponty ebbero un'influenza determinante sulla considerazione biamontiana del pittore di Aix. Biamonti riconosceva, infatti, in Cézanne «il più grande pittore che sia mai esistito»,<sup>461</sup> il pittore da cui è iniziata «l'avventura della pittura moderna».<sup>462</sup> Vale la pena di segnalare che il nome di Cézanne (e quindi di un pittore) è quello che torna probabilmente con più frequenza, insieme a quello di Montale, nei testi critici e nelle interviste dello scrittore di San Biagio della Cima. Le citazioni sarebbero innumerevoli. Ciò non sorprende se si considera proprio la centralità della “visibilità” nella scrittura di Biamonti, il quale

---

<sup>456</sup> M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, cit., p. 1315.

<sup>457</sup> Cfr. *Terza parte*, § 1.1., p. 466.

<sup>458</sup> *Bia. int.* Panzeri (1998a). Si trova anche, per esempio, in *Bia. int.* Vaccari (1994) e Panzeri (1998b: 64); e *Bia. arte* (2001b: 114).

<sup>459</sup> Cfr. anche *Bia. int.* Villa (1996: 156): «Nei quadri di Cézanne la vera bellezza è quella spoglia, non cercata o costruita, poiché il fascino di un quadro risiede nell'intensità dell'emozione che riesce a suscitare, un'emozione vicina ad una verità morale e metafisica. Cézanne, infatti, pur scegliendo soggetti semplici da ritrarre, ha il potere di trasformarli e farli diventare sacri».

<sup>460</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50).

<sup>461</sup> *Bia. int.* Vaccari (1994): «Ah, beh, perché considero Cézanne il più grande pittore che sia mai esistito, anche per la sua faticosità e laboriosità e incompiutezza. Perché rappresenta lo sforzo di raccogliere le mani erranti della Natura, per il suo modulare e non modellare, il tentativo sovrumano di racchiudere il mondo nella Pittura».

<sup>462</sup> *Bia. int.* Improta (1996): «Qual è il quadro più bello che è mai stato dipinto? / Certe montagne di Sainte-Victoire di Cézanne che sono corrose dal cielo dentro l'azzurro, dove la roccia è spaccata dal cielo stesso. Sono quelli che mi affasciano maggiormente. I più belli in assoluto sono i quadri di Rembrandt, Velázquez e Tiziano ma quelli di Cézanne mi piacciono di più, perché sono degli autoritratti, con Cézanne inizia l'avventura della pittura moderna».

sostenne l'impossibilità di scrivere senza aver prima visto la pittura moderna nata da Cézanne.<sup>463</sup> La lezione di quest'ultima è stata messa in relazione da Zublena, come da altri critici, con la rappresentazione del paesaggio in Biamonti: «Il paesaggio della narrazione di Biamonti è un paesaggio dipinto, guardato con l'occhio e con il pennello di Cézanne».<sup>464</sup>

Oltre che alla pittura, l'importanza della "visibilità" nella poetica biamontiana va ricondotta all'esempio della poesia simbolista e soprattutto surrealista:<sup>465</sup> «Nel simbolismo francese si entra direttamente nell'immagine. Simbolismo, immaginismo, surrealismo hanno adoperato il linguaggio in presa diretta senza i passaggi grammaticali, sintattici del paragone».<sup>466</sup> In particolare, Biamonti soleva ricordare l'esempio di Paul Éluard, citando alcuni versi della poesia *Ta chevelure d'oranges*, che, come si è già detto,<sup>467</sup> inserì anche in *S*:

Poi viene la lezione del surrealismo: «Quei tuoi capelli d'arance nel vuoto del mondo, / Nel vuoto dei vetri grevi di silenzio e / D'ombra ove a mani nude cerco ogni tuo riflesso». È la ricerca di questi riflessi nel visibile che rende la scrittura emotiva: osservare con esattezza e rendere la visione. Per essere efficaci non bisogna stancare con troppe parole, di qui la necessità di essere essenziali, far vedere le cose. Bisogna mirare a ciò che c'è di fondamentale e poi, oltre che guardare, impossessarsi della visione, suggerire come vedere, non descrivere. «Donner à voir», dicevano i surrealisti: «Dare a vedere». Gli occhi sono più fertili della psiche; la psiche limita.<sup>468</sup>

---

<sup>463</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 55-56): «Non si può scrivere se non si sono visti Cézanne, gli impressionisti e gli astratti. La veduta non è più quella dell'Ottocento, che fa da scenario. È una visione di partecipazione. Ma è già un proseguimento del correlativo oggettivo dello stato d'animo che c'è nella poesia ligure, come anche nella poesia di Valéry o di Eliot. Si parla del paesaggio per parlare di se stessi. Il paesaggio diventa quasi un autoritratto, ma questa è l'influenza di Cézanne e degli informali, di tutta la pittura della modernità che trova in Cézanne il suo pilastro più forte. Dopo si allucina in De Staël e in Fautrier».

<sup>464</sup> P. Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (109)

<sup>465</sup> Biamonti ricordò a volte anche l'*École du regard*, di cui però non poteva apprezzare l'aridità dello sguardo. Cfr. *Bia. int.* Turra (1997: 229): «È un po' la continuazione dell'*école du regard*, che però era arida, senza emozione, mentre lo sguardo deve diventare esso stesso emozione».

<sup>466</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 8).

<sup>467</sup> Cfr. *Terza parte*, § 1.1., p. 468.

<sup>468</sup> *Bia. int.* Re (1998: 24). Considerazioni simili, che non si riportano, si leggono in *Bia. int.* Ribaldo (1995: 8) e *Bia. int.* Simeone (1996: 49).

La poesia citata fa parte della raccolta *Capitales de la douleur* (1926). Si noti che Biamonti cita qui anche altre due raccolte di Éluard: *Les yeux fertiles* (1936) e *Donner à voir* (1939). Proprio quest'ultimo titolo diventa una sorta di monito che lo scrittore soleva ripetere e che, nella citazione proposta, è definito «impossessarsi della visione, suggerire come vedere, non descrivere». In un'altra occasione Biamonti parlò di un «vedere la visione stessa, di vederla quasi alla radice per chiedersene il perché». <sup>469</sup> Si tratta di specificazioni fondamentali che portano a entrare dentro il meccanismo visuale e creativo della prosa biamontiana.

La scrittura è sì una traduzione in parole dell'emozione di fronte al mondo, ma non è, come ogni traduzione, un'operazione neutrale. Scrivere non significa semplicemente descrivere, così come pitturare non significa rappresentare il mondo. Si pensi a questo proposito a quanto scrive Merleau-Ponty in *L'Œil et l'Esprit*: <sup>470</sup> «Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé». <sup>471</sup> Non si tratta più semplicemente di imitare la realtà, ma di filtrarla e (ri)crearla attraverso il codice di una distanza interiore, di vederla dall'interno attraverso «le troisième œil». <sup>472</sup> Nella definizione di Merleau-Ponty la visione diventa «le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi». <sup>473</sup>

Il concetto di «redescription» dell'essere-nel-mondo costituisce uno dei cardini del saggio di Paul Ricœur *La métaphore vive* del 1975. Riflettendo sulla funzione poetica della lingua, il filosofo francese spiega che il meccanismo di trasfigurazione del reale

---

<sup>469</sup> *Bia. scr.* (1998a: 92): «D'altra parte i poeti sui quali mi sono formato da ragazzo sono i surrealisti, in cui c'era il tentativo di vedere alla seconda potenza, di vedere la visione stessa, di vederla quasi alla radice per chiedersene il perché. Tutti conoscete i grandi inizi della poesia surrealista: "La tua capigliatura d'arancio nel vuoto del mondo, / nel vuoto dei vetri carichi di silenzio / dove le mie mani nude cercano tutti i tuoi riflessi". Questo annaspere delle mani umane per cercare tutti i riflessi della capigliatura sui vetri mi pare un grande sforzo dell'arte visiva novecentesca, di dare visibilità alle cose attraverso le parole. Oppure: "Un po' prima di mezzanotte, sull'imbarcadero, se una donna scarmigliata ti segue non allarmarti, è l'azzurro". Ecco, l'azzurro a mezzanotte: "se ci fosse un po' di sole stanotte". Questo carattere visivo della poesia surrealista serve poi all'esplorazione dell'inconscio: è la superficie che riflette e porta alla luce il profondo».

<sup>470</sup> Anche quest'opera è presente nella biblioteca di Biamonti (Gallimard, Paris 1964): vi si leggono vari appunti autografi e segni a margine.

<sup>471</sup> M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, in Id., *Œuvres, cit.*, p. 1596.

<sup>472</sup> *Ivi*, 1597.

<sup>473</sup> *Ivi*, 1623.

implica una sospensione dell'identificazione tra realtà e realtà empirica, ossia tra esperienza ed esperienza empirica. Ciò significa che attraverso tale funzione poetica entra in crisi il concetto tradizionale di verità, dal momento che non viene più limitato alla coerenza logica e al controllo empirico. All'interno di questo scarto provocato dalla funzione poetica la metafora assume un ruolo centrale, poiché non è più un semplice tropo, ma diventa «la capacité de produire un sens nouveau, au point de l'étincelle de sens où une incompatibilité sémantique s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification, pour produire une signification nouvelle qui n'existe que sur la ligne de fracture des champs sémantiques».<sup>474</sup>

Tale concetto è ripreso da Antonio Rodriguez, che ne fa il nodo del legame mimetico del patto lirico, tra «mise en forme» e «pâtir». La metafora non si riduce, appunto, all'*ornatus*, ma «engage la dynamique de l'image dans la production de l'*inventio* comme moyen de dire et de qualifier le réel de manière spécifique».<sup>475</sup> Rodriguez può così parlare di una dinamica metaforica alla base del patto lirico:

Dans le lyrique, l'organisation du discours en réseau métaphorique engage une redescription du monde selon le système symbolique du «voir-comme». Il s'agit plus exactement d'un «sentir-comme », qui permet de *sentir* les expériences pathiques *comme* la mise en forme affective du discours.<sup>476</sup>

È questa una definizione che, dopo quanto visto, non può che applicarsi con grande vantaggio alla poetica di Biamonti.<sup>477</sup> Va detto, innanzitutto, che la prosa dello scrittore di San Biagio della Cima dà vita a una vera e propria fenomenologia dello sguardo e dell'immagine: basti pensare alla ricorrenza, nei quattro romanzi principali, di verbi quali *guardare* (269 occorrenze, più 32 di *sguardo*) e *(ri)vedere* (più di 400

---

<sup>474</sup> P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1997, p. 283.

<sup>475</sup> A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont 2003, p. 240.

<sup>476</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>477</sup> Biamonti dirà che «tutto è metafora». Cfr. *Bia. scr.* (1999i): «Perché tutto è immaginario, e non è puro e non fa che andare. Non c'è uno stile del paesaggio, ma uno stile di chi parla. Il paesaggio è invaso dalle parole. Tutto è metafora. Tuttavia attraverso il paesaggio, la coscienza si è aperta alla carnalità, alla presenza del mondo. È destino umano abitarlo... La Montagna di Cézanne è un'astratta presenza, ma è anche viva e ariosa. E nelle stelle di Van Gogh palpita l'essere con tutta la sua forza».

occorrenze);<sup>478</sup> o ancora all'alto tasso di figuralità dei testi, messo opportunamente in evidenza, con esempi a cui si rimanda, da Zublena, che scrive in conclusione della sua analisi: «Dunque il sistema della figuralità biamontiana si muove tra il polo della efficace ridescrizione della realtà attraverso la mediazione di una felice inventiva “fenomenologizzante” e quello, pure largamente rappresentato, della letterarietà decorosa e armonizzante di una metaforica talora usurata».<sup>479</sup> Va poi aggiunto che, come ha mostrato Bertone fornendo un ampio campionario di esempi, la figuralità dei romanzi fa leva sulla sinestesia, «forma che racchiude indivise le percezioni del mondo medesimo e insieme il corpo e l'anima».<sup>480</sup>

Non si può, insomma, non riconoscere nella scrittura biamontiana una vera e propria dinamica metaforica, nei termini sopra enunciati, che ne costituisce il motore e ne permette il continuo e sempre incompiuto viaggio, come ha scritto Picconi, «tra ecolalia e egolalia».<sup>481</sup>

Proprio nella distanza tra realtà e rappresentazione della realtà sembra riflettersi quell'«ideologia della separazione tra forma e contenuto»<sup>482</sup> attraverso cui lo stesso Picconi ha avanzato un'interpretazione innovativa del lirico, studiando le opere di Biamonti e di altri autori. Scrive il critico:

---

<sup>478</sup> Un po' forzata forse, a questo proposito, l'interpretazione di E. Gioanola (*Il tempo-spazio di Francesco Biamonti o l'indiscrezione dell'inesprimibile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 79): «Se c'è un verbo ricorrente di continuo nell'opera, questo è “guardare”. Ebbene, nella prospettiva del personaggio, guardare è il contrario di vedere, come per il soggetto lirico leopardiano, il cui guardare è espresso col verbo elettivo “mirare”, esattamente opposto al vedere, di cui si predica l'abolizione, tramite la siepe o altro ostacolo. Vedere è misurare, calcolare distanze, opportunità e vantaggi, muoversi in ogni caso nell'ambito del fenomenico e predisporre all'azione: per questo è una funzione strettamente legata alla logica e non per nulla nella lingua greca vedere e pensare rinviano alla stessa radice (e il latino *video* ha parentela stretta con il greco di *idea*)». Già esposta in Id., *Lo sguardo pittorico di Biamonti: la luce, gli ulivi, l'altrove*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *“Il silenzio del blu e del verde”. Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004, p. 13.

<sup>479</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti... cit.*, p. 158.

<sup>480</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 73. Cfr. anche Id., *Cartolina sinestetica per Francesco*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, fotografie di A. Calvini, presentazione di S. Napolitano, Philobiblon, Ventimiglia 2003, pp. 65-71.

<sup>481</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), p. 70.

<sup>482</sup> Id., *Lirismo e romanzo: appunti su una configurazione discorsiva del testo narrativo*, in «Nuova prosa», 64 (2014), p. 188.



Il lirismo come scarto, insomma: deviazione rispetto a una *medietas* attesa dal lettore implicito, ma anche cascame di una forma letteraria superata, ma *révenante* e insuperabile. Il che significa in fondo che il testo narrativo a dominante lirica è attraversato da una coazione alla letterarietà e da un'ideologia feticistica dell'identità letteraria: dal fantasma dell'identificazione e disidentificazione tra testo e soggetto-oggetto; dall'ideologia del testo come rispecchiamento (nella/della realtà o dell'autore) e come impossibilità della perfetta riflessività. Il lirismo è lo stile della non-coincidenza tra voce e soggetto, tra vero e falso, tra soggetto esperiente e realtà esperita.

Si tratta indubbiamente di un'interpretazione interessante, che ha il merito di tenere insieme una prospettiva storico-letteraria e narratologica, senza perdere di vista il rapporto, diremo "fenomenologico", tra esperienza e realtà.

Alla luce di tutto questo, diventano più cristalline le dichiarazioni dell'autore sul proprio "realismo". Biamonti ha sempre rivendicato, infatti, il carattere realistico della propria scrittura; al contempo, ha sempre sostenuto l'importanza dell'invenzione e la necessità di distinguere tra realismo e verismo: «Io raccolgo elementi sparsi, impressioni isolate. Per fare il vero, bisogna inventarlo. Se uno prede il vero fa del verismo, ma la realtà è invenzione. Verga è stato grande quando ha dimenticato di essere verista. Per questo Zola è noioso e Verga no».<sup>483</sup>

In questa direzione va anche, coerentemente, la concezione del romanzo "moderno",<sup>484</sup> di cui Biamonti non si stancò mai di sottolineare la dinamica realtà-sogno:

---

<sup>483</sup> *Bia. int.* Zaghi (1991). Cfr. anche *Bia. int.* Colonnelli (1991: 48): «Perché in letteratura, per fare realismo bisogna inventare. Altrimenti si fa verismo, come diceva già Verga. Io credo che la realtà debba incorporare la tensione verso l'assoluto»; *Bia. int.* Grillo (1995: 3): «Il trasalimento emotivo, il sogno, il ricordo, l'oscurità, la luce, fanno parte di un realismo globale, che mette sullo stesso piano un sogno, un fruscio del vento, una percezione, un ricordo, un desiderio, sennò la realtà è spogliata... narrare giornalmisticamente non è narrare, è una riduzione della realtà ai meri fatti». Forse pesa su queste dichiarazioni anche l'influenza di Roland Barthes, come ha ricordato C. Panella, *Francesco Biamonti: del «donner à voir» tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», rivista internazionale dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, I (2011), 1, online: <http://www.Between-journal.it/>, p. 8: «Al di là di ogni interpretazione realistico-descrittiva, si può quindi provare a dimostrare che le immagini di paesaggio biamontiane sono *letteralmente* frutto di quell'approccio che Roland Barthes definiva così: "Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel"».

<sup>484</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 3.3., pp. 440-441.

Ma c'è anche molta invenzione, perché se è destino umano abitare un mondo, è destino sognarne un altro. Ogni romanzo si svolge a metà strada su questa via che porta dalla realtà al sogno; ma non diminuisce il bisogno di precisione. Bisogna creare un mondo omologo a quello in cui viviamo. Se ha un fascino questa descrizione del paesaggio è il suo non essere verista, ma un tessuto mentale. L'abilità dello scrittore sta nel rendere vivo questo paesaggio in cui il personaggio agisce, altrimenti sarebbe una marionetta. Bisogna dare epicità al paesaggio, ma è sempre questo mondo umano che va rappresentato.<sup>485</sup>

Questa dinamica è riassunta anche dalla frase «è destino umano abitare un mondo, è destino sognarne un altro», ripetuta dall'autore in modo ossessivo in moltissime occasioni.<sup>486</sup> Portare la scrittura «tra il romanzo e la poesia, tra la realtà e il sogno»<sup>487</sup> significa, innanzitutto, conferirle quello slancio esistenziale che permette un volo a spirale su sé stessi e un superamento dei propri confini. Rimandando alla trascendenza stessa (e mancata)<sup>488</sup> del *pour-soi*, che è sempre proiettato in avanti e distante da sé stesso, la parola *sogno* diventa così fondamentale per Biamonti non solo, come si è già visto,<sup>489</sup> nella caratterizzazione esistenziale dei personaggi, ma anche nella sua poetica:

Un libro massiccio come una montagna e leggero come un sogno, il mio sforzo è quello di fondare la realtà non su certezze ma sulla fenomenologia e levità del sogno, e credo che qui stia tutta l'arte. Io volevo proprio dare alle cose questo carattere irradiante ed esplosivo, e nello stesso tempo fondarle sulla fragilità e sulla fenomenologia del sogno. Perché l'arte è

---

<sup>485</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 34). Riflessioni simili si leggono in *Bia. int.* Turra (1997: 235); *Bia. scr.* (1994b: 83). Cfr. anche *Bia. int.* Mallone (2001: 55): «Perché si fa della letteratura? / Crea un mondo, un mondo omologo a quello reale, che, però, è una specie di sognato, che ha le caratteristiche, la mobilità del sogno. Parte, tuttavia, dal reale. Il mondo dell'artista è uguale al mondo reale; non è una stravaganza. Sono coordinate formali che riproducono, in qualche modo, il mondo reale».

<sup>486</sup> Con riferimento al romanzo, si legge, per esempio, in *Bia. int.* Cipriani (1994: 42), De Stefano (1994: 96), Simeone (1996: 45), Codacchi-Pisanelli (1998), Antelmi (1998), Pedullà (1998) e Re (1998: 24); *Bia. scr.* (1992b: 78) e (1993: 85).

<sup>487</sup> *Bia. int.* Re (1998: 26): «Sono molto grato a Coletti per quello che ha scritto, è stato molto, troppo generoso con me. Non è possibile scrivere oggi senza aver attraversato la crisi novecentesca del romanzo. Bisogna ripartire da nuovi punti di vista, portando la scrittura al confine tra il romanzo e la poesia, tra la realtà e il sogno».

<sup>488</sup> *Bia. scr.* (1993: 86): «L'opera d'arte, o per lo meno il tentativo dell'arte, si colloca a metà strada fra il mondo in cui si vive e il mondo che si sogna. È quindi su un punto di incrocio di molte nostalgie, è su una linea che è sempre la demarcazione di una frontiera interiore, è sempre sul confine e al di là del confine. Insomma, è un tentativo di trascendenza, di trascendenza sempre mancata, poiché la vita non è che una serie di trascendenze mancate».

<sup>489</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 1.2..

questo fluire – come un sogno – del tempo, come un sogno, e nulla è certo. Perché le cose, quando hanno la loro epifania, hanno un’epifania violenta, come la fioritura dei mandorli, di cui parla Camus.<sup>490</sup>

Sul piano della creazione artistica, l’insistenza sul sogno deve essere messa in relazione, nel caso di Biamonti, alle opere sull’immaginazione di Gaston Bachelard, un filosofo che occupa un posto significativo nella formazione dello scrittore.<sup>491</sup> Bachelard dedicò, infatti, una serie di opere e di saggi alle dinamiche della *rêverie*, al regno dell’immaginazione poetica, in cui individuò, riprendendola dalla filosofia antica, «une loi des quatre éléments»:<sup>492</sup> fuoco, aria, acqua e terra. Come si legge nel saggio *Le peintre sollicité par les éléments*, presente nella raccolta postuma *Le droit de rêver*:

Ainsi les éléments, le feu, l’eau, l’air et la terre, qui ont si longtemps servi aux philosophes pour penser magnifiquement l’univers, restent des principes de la création artistique. Leur action sur l’imagination peut sembler lointaine, elle peut sembler métaphorique. Et cependant, dès qu’on a trouvé la juste appartenance de l’œuvre d’art à une force cosmique élémentaire, on a l’impression qu’on découvre une raison d’unité qui renforce l’unité des œuvres les mieux composées. En fait, en acceptant la sollicitation de l’imagination des éléments, le peintre reçoit le germe naturel d’une création.<sup>493</sup>

Biamonti aveva sicuramente letto alcune opere di Bachelard. La sua biblioteca ne conserva tre: *La psychanalyse du feu* (Gallimard, Paris 1949), *La terre et le rêveries du repos* (Corti, Paris 1969) e *Le droit de rêver* (PUF, Paris 1970), che presentano alcuni segni di lettura. A questi indizi vanno aggiunti diversi riferimenti a Bachelard presenti nei suoi testi, quasi mai messi in evidenza dalla critica.<sup>494</sup> Non stupisce che Biamonti,

---

<sup>490</sup> *Bia. int.* Ria (2001). Cfr. anche *Bia. scr.* (2001h: 19): «Il faut se river à cette terre comme à une proie, comme à la seule consolation possible, avec sa dureté et malgré la fatale séparation. Il n’est pas d’autre destinée que la réalité et le rêve. Mais le rêve doit correspondre à la réalité de la terre, il ne doit pas être évasif».

<sup>491</sup> Su Bachelard si veda anche *Seconda parte*, § 3.1., p. 418.

<sup>492</sup> G. Bachelard, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, José Corti, Paris 2012, 12<sup>e</sup> édition, p. 10.

<sup>493</sup> Id., *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, Paris 2013, 5<sup>ème</sup> édition, p. 42.

<sup>494</sup> Gian Luca Picconi scrisse un testo su Biamonti e Bachelard, che è però rimasto inedito e che non ho purtroppo avuto modo di leggere.

oltre a citare alcuni passi di Bachelard,<sup>495</sup> si appropri, tanto nei suoi interventi di critica d'arte<sup>496</sup> quanto in quelli letterari,<sup>497</sup> del concetto di “immaginazione della materia”, che deriva direttamente dal sottotitolo dell'opera *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Il concetto è usato di norma da Biamonti in maniera operativa, ma alcuni passi lasciano scorgere la sua simpatia per la speculazione del filosofo francese: «Mi direte che rischio in questo momento di andare verso un'estetica ontologica o oggettiva, quale quella prospettata da Bachelard, e che è sempre insoddisfacente. Ma comunque tutte le estetiche sono insoddisfacenti; a me piace pensare che il mare, il cielo, la terra, abbiano suggerito e comprovato a Beniscelli i propri fantasmi, i suoi fantasmi».<sup>498</sup>

È lecito a questo punto domandarsi se anche i fantasmi e i sogni dei personaggi e del loro autore, di cui vive la scrittura biamontiana, siano riconducibili in qualche modo alla legge bachelardiana dei quattro elementi. Quanto si è già detto sul “fondamentale”<sup>499</sup> sembra, almeno in parte, confermarlo.

Un'ulteriore indicazione di partenza può venire dall'analisi dei sostantivi che ricorrono con più frequenza nei romanzi, i cui risultati sono esposti nelle seguenti tabelle. Si riportano per ogni libro le venticinque parole<sup>500</sup> più frequenti.

AA			VL			AM			PN		
	parole	occ.		parole	occ.		parole	occ.		parole	occ.
1	mare	88	1	mare	90	1	mare	154	1	mare	150
2	cosa	57	2	luce	55	2	terra	79	2	cosa	141
3	ulivo	48	3	sole	48	3	sole	69	3	casa	138

<sup>495</sup> *Bia. arte* (1970: 166): «Sospetto che questo sia un poco il destino di tutte le incisioni, se, come dice Bachelard, esse rappresentano “l'improvvisa evidenza di un'astratta danza macabra”».

<sup>496</sup> Per esempio, *ivi*, p. 165: «Così grande è nella sua opera il rispetto per le cose, ch'egli si direbbe, a prima vista, uno di quegli artisti che credono all'immaginazione della materia [...]»; *Bia. arte* (1986b: 287): «Un magma vivo campeggia circondato di silenzio. L'immaginazione della materia nel suo destino di “haute pâte” acquisisce i caratteri di un romanticismo spoglio»; *Bia. arte* (1987b: 203): «Vien fatto di pensare a un'immaginazione della materia, immaginazione che s'avvicina o s'inscrive nel clima di *La terre et les rêveries du repos* di Bachelard». Della presenza di Bachelard nei testi biamontiani di critica d'arte si è accorto C. Zambianchi, *Come la parete di un antico affresco*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti alla biblioteca del Senato*, Atti della presentazione del volume *Scritti e parlati* (26 maggio 2008), introduzione ai lavori di S. Costa, in «Filologia antica e moderna», XX, 37 (2010), p. 186.

<sup>497</sup> Cfr. *Bia. scr.* (1998b) e (1999e: 102).

<sup>498</sup> *Bia. arte* (2001b: 114-115).

<sup>499</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 3.3..

<sup>500</sup> Le occorrenze sono state contate, naturalmente, calcolando sia il singolare che il plurale.

4	<i>cielo</i>	47
5	<i>vento</i>	45
6	<i>donna</i>	44
7	<i>bar</i>	41
8	<i>sole</i>	40
9	<i>roccia</i>	39
10	<i>casa</i>	38
	<i>occhio</i>	38
	<i>sera</i>	38
11	<i>mano</i>	37
	<i>notte</i>	37
	<i>tempo</i>	37
12	<i>strada</i>	34
13	<i>uomo</i>	33
14	<i>volta</i>	31
15	<i>luce</i>	30
	<i>vita</i>	30
16	<i>sentiero</i>	29
17	<i>giorno</i>	28
	<i>rupe</i>	28
18	<i>terra</i>	27
20	<i>giovane</i>	22

4	<i>tempo</i>	47
	<i>ulivo</i>	47
5	<i>sera</i>	46
6	<i>aria</i>	43
	<i>cielo</i>	43
7	<i>cosa</i>	42
	<i>vento</i>	42
8	<i>giorno</i>	41
	<i>notte</i>	41
9	<i>terra</i>	40
10	<i>mano</i>	39
11	<i>casa</i>	37
	<i>donna</i>	37
	<i>strada</i>	37
12	<i>passeur</i>	33
	<i>roccia</i>	33
	<i>sentiero</i>	33
13	<i>paese</i>	32
	<i>uomo</i>	32
14	<i>lavoro</i>	26
	<i>vita</i>	26
15	<i>occhio</i>	25

4	<i>luce</i>	67
5	<i>nave</i>	61
6	<i>uomo</i>	59
7	<i>tempo</i>	56
8	<i>cosa</i>	55
	<i>paese</i>	55
9	<i>casa</i>	52
10	<i>cielo</i>	49
11	<i>donna</i>	48
12	<i>giorno</i>	43
	<i>roccia</i>	43
13	<i>mano</i>	40
	<i>occhio</i>	40
	<i>ombra</i>	40
	<i>sera</i>	40
14	<i>vento</i>	37
15	<i>vita</i>	36
16	<i>viaggio</i>	35
17	<i>notte</i>	34
	<i>strada</i>	34
18	<i>azzurro</i>	29
19	<i>porto</i>	27

4	<i>notte</i>	100
	<i>terra</i>	100
5	<i>tempo</i>	96
6	<i>strada</i>	94
7	<i>luce</i>	93
8	<i>ulivo</i>	86
9	<i>cielo</i>	80
10	<i>paese</i>	76
11	<i>sera</i>	75
12	<i>uomo</i>	74
13	<i>giorno</i>	73
14	<i>sole</i>	72
15	<i>aria</i>	64
16	<i>donna</i>	63
17	<i>mano</i>	62
18	<i>ombra</i>	56
19	<i>vento</i>	55
20	<i>roccia</i>	53
	<i>rupe</i>	53
21	<i>sentiero</i>	52
22	<i>anno</i>	51
23	<i>macchina</i>	47

I risultati dello spoglio linguistico appaiono subito interessanti e confermano la ricorrenza nella prosa biamontiana di alcuni termini chiave e l'insistenza su alcune aree semantiche specifiche, evidenziate dagli studi di Castellana e Morando,<sup>501</sup> di Cavallini,<sup>502</sup> Polito<sup>503</sup> e Zublena.<sup>504</sup> Viene, oltretutto, immediato mettere in relazione

<sup>501</sup> M. T. Castellana e S. Morando, *Vento mare rocce: paesaggio fisico e metafisico in Biamonti*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», IV-V (1993-1994), pp. 87-96.

<sup>502</sup> G. Cavallini, *L'uomo delle mimose. Sei studi su Francesco Biamonti*, introduzione di A. Beniscelli, con una nota di C. Ramella, Termanini, Genova 2007. Si veda, in particolare, il secondo capitolo di questo volume: *Su alcune parole-immagine: vento, mare, luce*, pp. 31-45.

<sup>503</sup> P. Polito, 'Ligusticità': la letteraturizzazione del paesaggio, in Ead. (a cura di), *Sentieri liguri per viaggiatori nordici*, Olschki, Firenze 2008, pp. 1-47.

<sup>504</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole...*, cit., p. 137: «è un lessico ristretto, che risolfeggia continuamente aree semantiche piuttosto limitate e delimitate [...]».

alcune di queste parole con alcune delle grandi tematiche già trattate dell'opera biamontiana. Per esempio, la ricorrenza in tutti i romanzi dei termini *strada e sentiero* (a cui si aggiungerà *viaggio* per *AM*) non può non essere ricondotta all'atteggiamento peripatetico dei protagonisti biamontiani, con il loro incessante camminare per le campagne dell'entroterra.<sup>505</sup> Oppure si noti la coppia di termini "antropomorfici" *occhio-mano*, a dimostrazione, oltre che di una percezione sinestetica, di un binomio visione-gesto in cui si può inscrivere la "metafisica pittorica" dello scrittore. Ciò che colpisce è però la frequenza di termini legati a elementi naturali del paesaggio: per tutti i libri si trovano infatti, anche se in ordine diverso, le parole *terra, roccia, mare, cielo, vento, sole e luce*. Non sarà certo passato inosservato il fatto che proprio *mare* è sempre la parola con più occorrenze. Si tratta di un'indicazione importante, ma che non deve portare a conclusioni affrettate. È chiaro, difatti, che, essendo di norma visto da lontano o comunque considerato come un tutto, il *mare* non ha sinonimi, a differenza di una *terra* descritta nei dettagli e con un vocabolario più ricco.

Fatte queste precisazioni, vale la pena di evidenziare, sulla scorta delle opere di Bachelard, le *rêveries* che, nei libri biamontiani, sembrano legarsi a queste parole-elementi base.

Il punto di partenza non può essere che la terra, la terra dell'estremo Ponente ligure, della sua costa e del suo entroterra, di cui Biamonti non si stanca di sottolineare la rovina e l'abbandono causati dall'"angelo della Storia". Tutto questo fa sì che alla terra si leghi una serie di immagini di distruzione e di morte, sintetizzata dal finale lapidario di *AM* («"C"è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese"» *AM*, 114).<sup>506</sup> L'"immaginazione della terra" si sviluppa però anche in altre due direzioni fondamentali.

Come è noto, Bachelard dedicò a questo elemento due libri, studiando le «*rêveries de la volonté*» e le «*rêveries du repos*». Le prime fanno riferimento alla resistenza che la materia oppone all'azione modellante dell'uomo, alla *volonté de travail*: «L'êtré humain, qui quitte les hommes jusqu'au fond de ses rêveries, regarde *enfin* les choses. Rendu ainsi à la nature, l'homme est rendu à ses puissances transformantes, à sa fonction de transformation matérielle, si seulement il vient à la solitude non comme à

---

<sup>505</sup> Cfr. qui *Seconda parte*, § 1.1..

<sup>506</sup> Cfr. qui *Prima parte*, § 3.2. e §3.3..

une retraite loin des hommes, mais avec les forces mêmes du travail».<sup>507</sup> Tale *rêverie* si sviluppa in Biamonti nel contrasto tra una terra «dura»,<sup>508</sup> «ingrata»,<sup>509</sup> rocciosa (da cui la frequenza del termine *roccia*) e il tentativo faticoso dell'uomo di terrazzarla e di lavorarla. Se è vero che i protagonisti biamontiani, soprattutto quelli contadini di *VL* e di *PN*, sono sempre sul punto di abbandonare il lavoro nelle campagne, questa rinuncia è carica di rimorso («La mente gli si riempiva dei fantasmi della terra, dei lavori da fare. [...] “Bando ai rimorsi, – Vari pensava, – coi lavori della terra io ho finito. Quelli che hai visto sono dei sopravvissuti”» *VL*, 35). È un rimorso che deriva dal riconoscimento di una nobiltà insita in quel lavoro. Non a caso i personaggi biamontiani guardano con stupore gli ultimi contadini che, come sopravvissuti, si ostinano a lavorare la terra. Uno sguardo stupito è anche quello che si posa sulla “cattedrale degli ulivi”, che rimanda alla fatica e al lavoro di generazioni di liguri.<sup>510</sup> Si tratta chiaramente di un lavoro inutile, di un lavoro di Sisifo, costretto a spingere eternamente la propria roccia, come ricorda Bachelard in un capitolo di *La terre et les rêveries de la volonté*, dedicato a *Le rocher*. Proprio questo capitolo presenta altri spunti interessanti in relazione all'opera biamontiana. Per esempio, l'idea che la roccia è «*la pierre tombale naturelle*».<sup>511</sup> Grande lapide della morte appare, infatti, la *rupe* che caratterizza il paesaggio romanzesco biamontiano, come si vede anche dalle tabelle sopra riportate, in *AA* e poi in *PN*. È la rupe che «dà un senso di desolazione»<sup>512</sup> e da cui si è suicidato Jean Pierre in *AA*, è la rupe sotto cui vive Leonardo e su cui scompare la ragazza turca in *PN*: «Gli conveniva pensarla morta. Appena affacciata alle terre intorno alla rupe, le aveva intrise della sua scomparsa, le aveva listate di un lutto incerto per dare a lui l'idea dell'impotenza. “Ovunque tu sia, qualcosa ti lenisca”» (*PN*, 191).

<sup>507</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, 2<sup>e</sup> édition, José Corti, Paris 2007, p. 33.

<sup>508</sup> *AA*, 50: «Si vesti alla svelta per andare a vedere; camminò sul duro suolo delle fasce brinate»; *VL*, 4: «Ma trovò la terra indurita dal freddo e preferì aspettare il sole prima di mettersi a innaffiare. Con l'acqua quella terra dura avrebbe morso le radici». Come ha scritto G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté...*, cit., p. 66: «Avec le mot *dur*, le monde dit son hostilité et, en réponse, les rêveries de la volonté commencent».

<sup>509</sup> Cfr. *VL*, 14: «– Vorrei rivedere il suo uliveto. È una bella terra. / – Sì, ma un po' troppo ingrata»; *VL*, 100: «Ecco: l'aria che s'oscurava portava già i passi dei vivi alla ricerca di terre meno ingrate»; e *PN*, 164: «– Solo noi sappiamo quanto la terra può essere ingrata, – disse».

<sup>510</sup> Si veda *Prima parte*, § 1.3., p. 114.

<sup>511</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté...*, cit., p. 183.

<sup>512</sup> *AA*, 24: «E quella rupe lassù dà un senso di desolazione, è piena di corvi».

Eppure, anche la materia più dura e ostile nasconde un'intimità profonda da cui l'uomo non può che essere attratto, nella sua ricerca di quiete e di protezione. Così, in *PN* la terra può formare un «golfo di dolcezza» (*PN*, 124)<sup>513</sup> e anche la rupe può diventare coi suoi falchi «quasi di conforto» (*PN*, 173).<sup>514</sup> Proprio alla rupe e alle rocce Leonardo affida il compito di proteggere il presente dall'aridità del domani: «Rupe e rocce e terrazze s'alzavano a scala sopra il mare. Fino a quando, già semidistrutti, avrebbero fatto da velo all'aridità del domani?» (*PN*, 192). Tutto ciò porta a esaminare più da vicino le «*rêveries du repos*». Come scrive Bachelard nell'introduzione del suo secondo libro dedicato alla terra:

Pris dans ses aspects humains, le repos est dominé nécessairement par un psychisme involutif. [...]

Nous examinerons les images du repos, du refuge de l'enracinement. Malgré des variétés très nombreuses, malgré de très importantes différences d'aspects et de formes, nous reconnaitrons que toutes ces images sont, sinon isomorphes, du moins isotropes c'est-à-dire qu'elles nous conseillent toutes un même mouvement vers les sources du repos. La maison, le ventre, la caverne, par exemple, portent la même grande marque du retour à la mère.<sup>515</sup>

Senza dubbio nei libri di Biamonti vi è una ricerca dell'intimità della terra, riposo e oblio, che prende la forma del ritorno alla Madre-terra, al grembo materno. In *AA*, per esempio, si legge il neologismo “boiniano-montaliano” *terra-grembo*: «La fredda sera si prolungava su una sorta di terra-grembo» (*AA*, 55). Considerando che la terra è l'elemento femminile per eccellenza, non sorprende quanto già da noi osservato sul legame tra questo elemento e le donne biamontiane, spesso evidenziato dalla mediazione dei pittori.<sup>516</sup> È un legame che trova il suo nodo proprio nella parola *grembo*: «Che corpo aveva! Levigato e indenne da ogni paura. A lei non s'aggrumavano davanti agli occhi zolle di terra, grembo affettuoso, giaciglio senza dolore» (*AA*, 56).

---

<sup>513</sup> *PN*, 124: «Era quasi mezzogiorno. A poco a poco la luce, depositata in vari strati, imprigionava gli ulivi, la casa, la palma, la roverella. Il mare ormai era lontano, ma la terra, dopo la strettoia della rupe, formava come un golfo di una dolcezza che dava lo sgomento ad ogni fremito che veniva a scomporlo. Era un luogo di passaggi d'aria, marina e montana».

<sup>514</sup> *PN*, 173: «Se ne andò senza essere visto. I cespugli lo proteggevano. Se ne andava verso casa, non aveva voglia di tornare nel bar in quel momento. La rupe coi suoi falchi era quasi di conforto».

<sup>515</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 2010, p. 12.

<sup>516</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 3.1..



Il ritorno alla Madre-terra è un ritorno alle origini, a una pre-esistenza rassicurante. Per questa ragione Biamonti può parlare di una vera e propria «promessa di immortalità per l'uomo amalgamato al suolo» (*PN*, 81).<sup>517</sup>

La *rêverie du repos* è anche una *rêverie* di radicamento. Proprio la metafora delle radici porta a considerare, in questa prospettiva, l'immaginario legato agli alberi, che, per Biamonti, sono per antonomasia gli ulivi (altra parola chiave dei suoi libri). Come ricorda Bachelard, riprendendo un passo di Bernardin de Saint-Pierre:

[...] un grand arbre, dont le tronc est caverneux et couvert de mousse, nous donne le sentiment de l'infini dans le temps, comme celui de l'infini en hauteur. [...] ses demi-jours vénérables, qui s'opposent et se jouent avec l'azur des cieux; et le sentiment de notre misère, qu'il rassure par les idées de protection qu'il nous présente dans l'épaisseur de son tronc inébranlable comme un rocher, et dans sa cime auguste agitée des vents, dont les majestueux murmures semblent entrer dans nos peines. Un arbre, avec toutes ses harmonies, nous inspire je ne sais quelle vénération religieuse. Aussi Plin dit que les arbres ont été les premiers temples des Dieux.<sup>518</sup>

Benché malati e sofferenti, gli ulivi biamontiani svolgono chiaramente questa funzione. L'ulivo non è semplicemente un albero ma un «sogno d'albero, un'incarnazione di Minerva, elemento della civiltà mediterranea e nello stesso tempo vita delle nostre rocce, unica forma di dolcezza del nostro entroterra».<sup>519</sup> Sono «sogni di pietra»<sup>520</sup> che si accordano alla maestà del cosmo e danno, grazie alla loro antica forza e stabilità, un senso di protezione: «Gli ulivi. Sempre quel senso di protezione. Fermezza protettiva dei tronchi bagnati. Un brivido solo nelle cime, dove l'argento cozza nel bianco delle nuvole» (*PN*, 113). Si tratta di una protezione che conferisce intimità, che,

---

<sup>517</sup> *PN*, 81: «C'è una promessa d'immortalità per l'uomo amalgamato al suolo: non che una parte di lui non torni affatto alla terra, ma che non ne sia mai veramente uscito».

<sup>518</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 132.

<sup>519</sup> *Bia. scr.* (1988a: 44). Cfr. anche *Bia. int.* Improta (1996): «Sì, anche simbolico, però è, soprattutto, un valore di vita, di una vita e di una civiltà millenarie che si stanno estinguendo»; e *Bia. scr.* (2000e: 104): «Si salvano in angoli appartati, remoti, in scogliere, rocce, uliveti che rivestono di madreperla le colline, di ulivi che non sono un albero ma un sogno d'albero, un'incarnazione di Minerva, e sembrano, visti da lontano, un'incrinatura nel vetro, tanto si stemperano nel cielo».

<sup>520</sup> *AA*, 74: «Pensò al suo paese, agli ulivi dei suoi costoni, che s'accordavano alla maestà del cosmo, quasi sogni di pietra».

anzi, rende possibile il dialogo con i morti.<sup>521</sup> All'inizio di *PN* si legge infatti: «La differenza vera era tra gli ulivi e l'ospedale: l'antica forza e la fragilità. Li aveva quasi odiati ogni volta che gli era morta una persona cara. Poi aveva finito per lasciarsene consolare» (*PN*, 10). Come ha scritto Giovanni Turra, per i testi di Biamonti:

Gli alberi, in contatto con un mondo limitrofo, trasmettono inquietanti e sollecitanti vibrazioni. Esprimono quella che, nella grammatica e stilistica della rappresentazione del sogno, è una procedura fondamentale, la compresenza cioè dello statuto doppio di vita e morte, di presente e passato [...]<sup>522</sup>

Non sorprende, quindi, che i protagonisti dei romanzi biamontiani indirizzino spesso la loro parola a questi alberi. In *PN* Leonardo parla agli ulivi: «Era arrivato alla sua campagna dietro la rupe. Le mimose sprigionavano un po' di luce quasi marina. Gli venne voglia di parlare agli ulivi che le proteggevano. – La vostra anima coriacea non è la peggiore delle anime» (*PN*, 17); più oltre, sempre Leonardo dice a Corbières: «– Questo è l'albero a cui parlo più volentieri. / – Cosa ha di speciale? / – È più saldamente piantato, ha un tronco che è tutto dolore, e poche fronde. / Corbières sorrise. – Già! – disse. – Un marinaio parla a un'onda, tutto è instabile, è attento alle sfumature. Lei si aggrappa a ciò che è fermo» (*PN*, 140).

Nella citazione di Bernardin de Saint-Pierre all'albero si lega una venerazione religiosa. Così è anche nei romanzi biamontiani.<sup>523</sup> In *VL* si parla della loro «aria sacra» (*VL*, 56), mentre in *AM* si legge: «Gli vennero in mente i suoi ulivi e si propose di andarli a vedere prima di ripartire. Avrebbe voluto avere con loro un dialogo, divenire davanti a loro un uomo di preghiera. (*AM*, 25). Infine, in *PN* si trovano queste battute fondamentali: «– Non possiamo restare? Siamo stanchi. / – Finché volete. Gli ulivi sono

---

<sup>521</sup> *Bia. arte* (1980: 194): «Già l'ulivo di per sé è un sogno d'albero. Se poi è semiabbandonato e con le punte secche e lo si coglie tra le ombre viola, allora vi aleggia una soavità spettrale, che rende possibile un dialogo coi morti, a bassa voce».

<sup>522</sup> G. Turra, *L'"approssimarsi" di Francesco Biamonti*, in «Critica letteraria», XXVII (1999), 102, p. 144.

<sup>523</sup> Oltre alle citazioni che seguono, si veda anche *PN*, 46: «Alberi toccati dal cielo, – pensava, – alberi della grazia con le radici affondate nei secoli»; e *PN*, 119: «Non si capiva dove finiva, non si vedevano più le cime, tutto scendeva. – Sembra ridotto a una miseria, – gli scappò detto. / – Un ulivo deve essere così, deve sembrare che implori –. In effetti sembrava in adorazione del cielo. – Vedrai, fra qualche giorno ti ci affezionerai».

fatti per proteggere. / – Gli ulivi non sono Dio, – l’altro disse. / – Non sono Dio, d’accordo, ma è quanto qui c’è di meglio, – disse Leonardo» (*PN*, 21-22).

La terra in cui ci si radica «genera, a forza di interiorizzazione, una certa stanchezza, un bisogno di fuggirle lontano»,<sup>524</sup> ossia la necessità di compiere un viaggio, non più verso un’intimità rassicurante, ma verso un “altrove” immaginario,<sup>525</sup> la necessità di andare oltre i propri confini, di prendere il largo con la propria libertà.<sup>526</sup> Per Biamonti, questo “altrove” è, innanzitutto, rappresentato dal mare, «apertura sull’infinito e sulla lontananza».<sup>527</sup> In un’intervista del 1994, alla domanda «*Che cosa è per lei, questo rapporto mare-terra?*» rispose:

È il rapporto tra il finito e l’infinito, tra il concreto, la concretezza degli affetti limitati e ben circoscritti, gli ancoraggi insomma, e il disancoraggio dell’infinito. Il mare è sempre stato una metafora dell’infinito: è una banalità, lo so, perché tutti ormai l’hanno detto. È il modo con cui uno lo vive questo infinito, questo andare oltre il proprio limite, che conta... Ma per capirlo e andare oltre il proprio limite, bisogna anche avere gli affetti centrati sul proprio limite. Andare per mare non significa disancorarsi dalla terra ferma, dai luoghi che si amano, ma significa proiettare se stessi su un muro lontano. L’uomo è l’essere dei desideri, l’uomo è l’essere delle lontananze. È sempre stata una tentazione grandissima quella di

---

<sup>524</sup> *Bia. int.* Dirosa (1995: 6): «È una terra tutta scoscendimenti e verticalità, una terra senza riposo, dove l’ombra più cupa s’alterna alla luce più abbagliante. È una terra frantumata e franante e tuttavia di una solidità rocciosa incredibile. Credo che questo rapporto con la terra, siccome è destino umano abitare un mondo, abbia influito sul carattere della mia scrittura. Come tutte le terre però genera, a furia di interiorizzazione, una certa stanchezza, un bisogno di fuggirle, di andare in un al di là provvisorio, che per me è il mare o gli altopiani dell’alta Provenza, altre luce più misteriche per me [...]». Parole molto simili si leggono in *Bia. int.* C.G.S. (1995: 21).

<sup>525</sup> Si veda qui *Seconda parte*, § 1.3.. Cfr. anche *Bia. int.* Viale (1998a): «Il legame con la terra è un po’ il paradosso di gettare l’ancora per andare lontano. Per viaggiare non bisogna trasferirsi da un posto all’altro, bisogna percorrere una certa traiettoria, ma occorre un ancoraggio, che è nella terra – da lì parte l’avventura umana – per vedere come si dissolve o dove approderà. Senza ci si trova nell’immediatezza costante niente più spessore alle spalle, radici. Il vero viaggiatore sa da dove è partito e, come Ulisse, parte per ritornare».

<sup>526</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 40): «Il mare è la terra della libertà, è il dominio della libertà, è terra di mano morta, di alta falconeria di nubi, non è di nessuno... Sì, non si può essere gelosi del mare... [...] “*Homme libre toujours tu chériras la mer / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame*” dice Baudelaire. Il mare è la libertà e la purificazione, toglie le inutili macerie dall’animo, rende l’uomo secco ed essenziale, costringe a uno sguardo metafisico, costringe a un esame di coscienza».

<sup>527</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 21-22): «In tutti gli uomini esiste, credo, questa duplice polarità. L’uomo è l’essere delle lontananze, non ama stare soltanto nella sua tana, ha bisogno di sperimentare l’altrove, e il mare – per noi Liguri – rappresenta questo altrove, questa apertura sull’infinito, sulla lontananza».

superare le proprie radici, di andare oltre il mondo che già si conosce, di strapparsi al grembo materno.<sup>528</sup>

La legge del mare, dell'infinito e della libertà, è, come diceva Biamonti riprendendo un verso di Montale, una legge rischiosa e severa, è la legge della lievitazione metafisica,<sup>529</sup> del *Cimetière marin* di Valéry.<sup>530</sup> Chi guarda il mare troppo a lungo, chi lo percorre perdendo di vista la terra, rischia di diventarne ossessionato, di smarrire ogni punto di riferimento concreto e di restare così preda dei propri fantasmi e dei propri sogni.<sup>531</sup> «La vita di mare sclerotizza l'uomo, in questa ossessione dell'infinito non ne può più di cielo e mare, di lamiere della nave. Ha bisogno di alberi, di odori della terra».<sup>532</sup> È il “male del ferro”<sup>533</sup> ricordato da Gregorio in *AA*, in cui si legge: «Il mare ossessiona chi lo guarda troppo a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla». (*AA*, 11). L'infinito porta con sé un'idea di consumazione del tempo su cui

---

<sup>528</sup> *Bia. int.* Cipriani (1994: 39).

<sup>529</sup> *Bia. int.* Elkann (1999): «*E cos'è per lei il mare?* / Una lievitazione metafisica. Compare a poco a poco l'immagine della vita e della morte. E anche un po' dell'eternità».

<sup>530</sup> *Bia. int.* Orenco (1994): «Il mare con la sua legge rischiosa e severa. È una legge dell'infinito e della purezza che si monda di ogni lordura, come dice Montale. *Cimitero marino e Ossi di seppia* sono i due libri vitali del nostro mare: il golfo di Marsiglia e il golfo di Genova. Esiste anche la letteratura nord africana di Camus, i suoi primi bellissimi libri, come *Noces*. Una mistione di meditazione e di elementi naturali. Unione di paesaggio e riflessione morale, oppure di simboli metafisici, che fanno presentire, ma non realizzare l'aldilà».

<sup>531</sup> Si confronti con la descrizione del marinaio in *AM*, 65: «Sul mare ci si sente orfani, il navigante si strugge per tutto ciò che ha lasciato e ricomponi i conflitti che a terra dividevano il male dal bene. Si scende in una specie di grande valle, si entra in contatto con l'universo e i messaggi che arrivano da terra sembrano quelli di una cattedrale evanescente. Si getta sul mare uno sguardo che ha sempre qualcosa di perduto. L'uomo di terraferma crede che il marinaio sia felice di andare, non sa che è intessuto di angoscia e sogni e che gli sembra di percorrere una via che non conduce a nessun luogo. Per questo si affeziona agli strumenti che gli fanno tenere le rotte e lo porteranno da qualche parte. Il marinaio non arriva mai nel suo, non ha possessi, il suo sguardo anche più attento è sempre muto. Parla per farsi compagnia, oppure tace, e quando parla, spesso delira, non vuol convincere nessuno». Cfr. anche *AM*, 26: «Quante volte li aveva portati sul mare come un oppio, un sogno. Quanti dormienti svegli c'erano sul mare, perduti in silenziosi monologhi, separati dagli altri uomini. Riflessivi e saggi, con improvvise e piene gioie marine. Maniaci dialoganti con la propria ombra».

<sup>532</sup> *Bia. int.* Mola (1994).

<sup>533</sup> Cfr. *AA*, 9: «Non l'aveva mai ricordata come adesso gli appariva: sul mare, l'immaginazione era stranita dal “male del ferro” che colpisce i marinai saturi d'acqua e lamiera»; e *AA*, 40: «E chi non li aveva visti, egli disse, bloccati a bordo, appoggiati alle murate senza scalette... Solo chi era marinaio poteva capire cosa si provava a non poter toccare la banchina, a non poter sbarcare per qualche ora! Ma la casta dei burocrati era talmente specializzata in sacrifici inutili, da imporre agli altri beninteso!».

Biamonti insisté<sup>534</sup> e che si ritrova anche in *PN* nelle parole di Leonardo: «– Brucia tutto, tutto. Non resta nulla: l'impronta delle cose, la dolcezza, le orme umane» (*PN*, 53). Come dice Bachelard: «Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir». <sup>535</sup>

È una consumazione dal carattere innocente,<sup>536</sup> che diventa una vera «purificazione dei cuori». <sup>537</sup> A questo proposito si pensi a quanto scrive Bachelard nel capitolo *Pureté et purification. La morale de l'eau* nel libro dedicato all'acqua: «[...] l'imagination matérielle trouve dans l'eau la matière pure par excellence, la matière naturellement pure. L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté; elle donne des sens précis à une psychologie de la purification». <sup>538</sup>

Lontano da terra, privo di punti di riferimento, il marinaio si trova solo con sé stesso e con i suoi fantasmi, e deve affrontare i ricordi che emergono come bolle dall'acqua. Dal salino che lavora come una camola nei ricordi<sup>539</sup> è portato a farsi un esame di coscienza. È quello che fa, infatti, il capitano Edoardo di *AM* durante il suo viaggio per mare verso la Bosnia.<sup>540</sup> Tutto questo perché, come dice sempre Bachelard, «le passé de notre âme est une eau profonde». <sup>541</sup> L'acqua è, d'altronde, l'elemento malinconico per eccellenza,<sup>542</sup> capace di mettere a contatto l'anima, nel suo silenzio, con le cose passate,

---

<sup>534</sup> *Bia. int.* Ribaud (1995: 10): «Questo senso della consumazione del tempo che avviene guardando il mare e nello stesso momento l'assunzione di un tempo eterno: a poco a poco il mare si compone quasi in un'immagine di oblio e morte, si scolpisce impercettibilmente un altro mare, il mare dei nostri sogni, il mare come una specie di liquido amniotico nel quale ci si smemora... E poi repentini questi risvegli dati dalle onde. Debussy sa proprio darne l'idea avvolgente e travolgente, alonata da una grande pace».

<sup>535</sup> G. Bachelard *L'eau et les rêves...*, cit., p. 59.

<sup>536</sup> Cfr. *AM*, 90: «Il mare è mare, ha una sua innocenza».

<sup>537</sup> *Bia. scr.* (1996c: 91). Cfr. *AM*, 82: «Il mare non aveva ancora purificato i cuori».

<sup>538</sup> G. Bachelard *L'eau et les rêves...*, cit., p. 152.

<sup>539</sup> Cfr. *AA*, 122: «Il vento rompeva gli ormeggi e il salino era una camola che lavorava nei ricordi». Cfr. *Bia. scr.* (1983: 74): «Il salino in cui spera, che lavori come una camola nei ricordi, è proprio la materializzazione di questa via di comunicazione, in questo tramite verso l'infinito. In definitiva, rianela al mare come al minore dei mali, cioè la dispersione nell'infinito, il cullarsi (mi veniva in mente il poemetto di Baudelaire sull'*homme du déjà*, dove, siccome il viaggio per mare non finisce mai, tutti sono assetati di terra e di erba come animali affamati; quando, dopo mesi e mesi di tempeste, finalmente la nave approda a un'isola, tutti dicono "finalmente", mentre c'è solo uno, solitario, appartato, che dice: "di già?"); allora si rifugia nella nostalgia dell'eterno viaggiare per non ossessionarsi oltre sulla metafora della luce che è anche metafora del buio».

<sup>540</sup> Cfr. *Seconda parte*, § 2.2., p. 364.

<sup>541</sup> G. Bachelard *L'eau et les rêves...*, cit., p. 66.

<sup>542</sup> *Ivi*, p. 106.

con i desideri strozzati, con i rimorsi:<sup>543</sup> «L'eau est alors un *néant substantiel*. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certains âmes, *l'eau est la matière du désespoir*».<sup>544</sup>

Queste prime osservazioni dimostrano che il mare ha una pluralità di significati.<sup>545</sup> Tale complessità è dimostrata anche dal rapporto mare-terra,<sup>546</sup> già evocato, ma che non è sempre di contrapposizione. Basti pensare che, nei romanzi, sono frequenti le immagini marine per descrivere la terra («Rami d'ulivo, tetti e profili di colli evocavano nella sera la presenza della terra. Sì, essa non era diversa dal mare, ridotta a incisioni quasi argentee» AA, 8) e, viceversa, immagini terrestri per descrivere il mare («Ripensò il mare irrigidito, duro campo d'arenaria...» AA, 8).

Il mare, coerentemente con il carattere femminile dell'elemento acquoreo, può essere, come la terra, “madre” e può evocare una ricerca di riposo e di pace: «Chissà, forse avrebbe accettato se glielo avessero proposto, anche se il mare finora era stato per

---

<sup>543</sup> Cfr. *ivi*, p. 82: «Car ce qui parle au fond des êtres, du fond des êtres, ce qui parle dans le sein des eaux, c'est la voix d'un remords. Il faut les faire taire, il faut répondre au mal par la malédiction; tout ce qui gémit en nous et hors de nous, il faut le frapper de la malédiction du silence».

<sup>544</sup> *Ivi*, p. 108. Biamonti parlò di «antimateria». Cfr. *Bia. int.* Panzeri (1999): «È una visione metafisica, un emblema trasparente della vita e della morte evocata da un azzurro un po' freddo. Ecco questo mio mare invita ad andare al di là, proprio presentandosi in questo suo azzurro minerale, quasi mistico. Il mare è l'idea dell'antimateria, proprio attraverso la sua natura estremamente mobile. [...]». Nella disperazione che il mare infinito porta con sé, Biamonti accostò spesso il mare al deserto, come in *Bia. int.* Panzeri (1999), *Bia. int.* Viale (1998a); *Bia. scr.* (2001g: 35) e soprattutto *Bia. scr.* (1997b: 74-75): «Questa oscillazione continua della letteratura magrebina tra le miscele profonde e la seduzione della Francia, i richiami antichi e il nuovo, vede la stessa tessitura religiosa, antica, legata al deserto, lo stesso fascino che gli scrittori della riva Nord del Mediterraneo vedono nel mare. La relazione mare-deserto è una relazione evidentissima, la ricerca di un grande antico e nello stesso tempo la necessità di sviluppare il proprio io a contatto con più drammatica modernità».

<sup>545</sup> Sul lessico del mare e i suoi possibili significati in Biamonti, va ricordato qui lo studio di M. Bico, «Era un'ora di diamanti estremi»: il lessico del mare in Francesco Biamonti, in «Quaderni Iscres», in corso di pubblicazione. Per la dialettica mare-terra in Biamonti, in relazione all'uomo e alla donna, vanno ricordati anche gli studi I. Lanslots, *Ascoltare il mare come una liturgia o prendere il volo*, in B. Van den Bossche, M. Bastiansen e C. Salvadori Lonergan (a cura di), «...E c'è di mezzo il mare». *Lingua, letteratura e civiltà marina*, Atti del XIV Congresso dell'AIPI, Spalato (Croazia) 23-27 agosto 2000, Cesati, Firenze 2002, pp. 313-325; M. Meschiari, *La donna e il mare ne Il silenzio di Francesco Biamonti: al di là della seduzione*, in «Resine», XXVII, 105 (3° trimestre 2005), pp. 57-65; e Id. *Il mare è maschio, la terra è femmina. Cosmogonie biamontiane*, in «Narrativa», 30 (2008), pp. 275-281.

<sup>546</sup> È un rapporto viscerale che deriva dall'idea della Liguria come isola ideale. Cfr. *Bia. int.* Dirosa (1995: 6): «Questa terra, che come lei diceva prima, ha alle spalle le montagne e davanti il mare, si costituisce quasi come un'isola ideale, infatti ci sono critici che hanno sottolineato la somiglianza della letteratura ligure con quella siciliana proprio per questo carattere quasi di isola della Liguria [...]».

lui dolcezza e riposo» (*VL*, 38).<sup>547</sup> A volte Biamonti lo paragonò, infatti, a un «liquido amniotico».<sup>548</sup> Come avviene per la terra, anche l'acqua si lega così alla donna, in particolare, attraverso l'associazione capelli-onda: «Passò una mano sul margine dell'ombra dei capelli proiettata sulla tovaglia. "Ecco un'onda", pensò. Seduta al suo fianco Veronique era viaggio e sogno» (*PN*, 90). Si tratta di una citazione che potrebbe, anacronisticamente, comparire nel repertorio che accompagna, in Bachelard, queste parole: «Ainsi une chevelure vivante, chantée par un poète, doit suggérer un mouvement, une onde qui passe, une onde qui frémit».<sup>549</sup>

Ai due elementi femminili, la terra e l'acqua, si accompagnano e si combinano i due maschili, l'aria e il fuoco. La *rêverie* del primo si sviluppa, in Biamonti, per lo più attraverso le immagini del cielo e del vento, due parole frequentissime in tutti i romanzi. Il cielo costituisce, al pari del mare, una «invitation au voyage»,<sup>550</sup> un'apertura del paesaggio ligure, un'apertura verticale, a cui lo sguardo è condotto continuamente dalla stessa morfologia del territorio. Nel 1998, Biamonti rispose così alla domanda «*Qual è il segreto di questi luoghi?*»:

La verticalità. Lo sguardo di uno che vive in Liguria s'imbatte immediatamente nelle terrazze, nelle rocce. E c'è il mare come campo d'infinito; il finito della terra con in fondo questo infinito del mare che è come un campo di libertà e di meditazione.

Assomiglia alla scrittura di questi liguri, che hanno questo paesaggio che li costringe a dei primi piani della materia e nello stesso tempo ad alzare gli occhi al cielo, altrimenti lo sguardo non valica.<sup>551</sup>

---

<sup>547</sup> Cfr. *AA*, 11: «Veniva scuro, tornavano già i gabbiani dalle rumentiere; sorvolavano rocce. Intonacati d'aria andavano al mare ancora marmoreo come a un letto di pace».

<sup>548</sup> *Bia. int.* Antelmi (1998): «Ma io ho capito che è liquido amniotico, è ritorno al grembo materno; tutto il carattere elegiaco di Virgilio si convoglia in questo liquido marino». Cfr. anche *Bia. int.* Falcolini (1997: 7): «Come in Valéry, come in Montale, il mare può essere padre, o madre, o liquido amniotico, o una lievitazione verso la trascendenza che non si realizza. La trascendenza che poi diventa sempre immanente. Stare attenti alle cose, alle cose che parlano, che si muovono in noi».

<sup>549</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, cit., p. 101.

<sup>550</sup> Id., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 2014, 10<sup>e</sup> édition, p. 8.

<sup>551</sup> *Bia. int.* Benigni (1998). Va però sottolineato che Biamonti considerava il cielo del Mediterraneo come una sorta di cupola, rispetto a quello nordico, altissimo. Cfr. *Bia. int.* Lanteri (1995): «Fino a Aix-en-Provence c'è un certo tetto: una volta bassa, molto luminosa. Sulle coste atlantiche il cielo sembra più alto. È una questione di rifrazione. Nella pittura atlantica i cieli sono altissimi. Il nostro è il cielo del classicismo, invece laggiù è il cielo del romanticismo. Al nord e sull'Atlantico il cielo sgomento. Nel

Come ha scritto Gaston Bachelard, proprio nel suo libro dedicato all'aria: «On ne peut passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales. Quand nous aurons mieux compris l'importance d'une physique de la poésie et d'une physique de la morale, nous toucherons à cette conviction: toute valorisation est verticalisation».<sup>552</sup>

È interessante ricordare che la verticalità è per Biamonti un valore importantissimo: il carattere verticale del paesaggio ligure è trasferito dall'autore alla scrittura, come rappresenta bene l'immagine dell'iceberg già da noi studiata.<sup>553</sup> Biamonti fa della verticalità un parametro letterario-esistenziale, l'asse lungo cui deve muoversi la ricerca dell'artista e che diventa, difatti, caratteristica del suo lirismo. Nella poetica dello scrittore vale senza dubbio la contrapposizione tra una parola lirica, verticale, che sappia esplorare le profondità esistenziali dell'uomo e acquisire così un valore, e una parola "prosastica", una chiacchiera che resta sempre superficiale e si dispiega su un piano orizzontale.<sup>554</sup>

Tornando allo studio degli elementi, il cielo appare più innocente, meno contaminato della terra e del mare, poiché non sembra portare i segni della distruzione;<sup>555</sup> al contempo, nella sua apertura verso l'infinito, provoca, come il mare, una consumazione del tempo che lascia intravedere l'eterno: «L'aria tra dossi e nuvole aveva un che di eterno» (*AM*, 28). Questa breve citazione porta a considerare il ruolo delle nuvole, che catturano continuamente lo sguardo dei personaggi biamontiani e che, come scrive Bachelard, «comptent parmi les "objets poétiques" les plus oniriques. Ils sont les objets d'un plein jour».<sup>556</sup> Le nuvole introducono nel cielo un movimento lento e leggero, che fa da richiamo all'immaginazione dinamica dell'uomo, invitandolo al viaggio, alla resurrezione:<sup>557</sup> «À la longue, rien ne peut résister à l'invitation au voyage

---

Mediterraneo fa un po' da capanna, è un cielo da presepe. Ritocca le colline, non hai idea della dispersione del cosmo».

<sup>552</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes...*, cit., pp. 17-18.

<sup>553</sup> Cfr. qui *Terza parte*, § 2.3., pp. 539-540.

<sup>554</sup> Questa contrapposizione rinvia appunto a quella tra parola e chiacchiera studiata in questa *Terza parte*, § 2.1..

<sup>555</sup> *Bia. int.* N.G. (1995: 3): «Sì, perché nella terra si vede il lato della demolizione, della distruzione, mentre il cielo per ora è ancora quello di Omero... mi ricordo una pagina di Camus, de *La caduta*: a un certo punto c'è un cielo dove passano delle nuvole bianche... al protagonista paiono delle grandi colombe, che non sanno dove posarsi, perché tutta questa terra è una rovina, una distruzione. A me dà sempre questa sensazione il cielo, che sia ancora incontaminato e innocente rispetto alla terra...».

<sup>556</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes...*, cit., p. 239.

<sup>557</sup> *PN*, 73: «E vi sono delle resurrezioni in cui a risorgere sono le nuvole. Apoteosi naturale, trasferimento del sacro».



des nuages qui patiemment passent et repassent très haut dans le ciel bleu. Il semble au rêveur que le nuage puisse tout emporter: le chagrin, le métal et le cri». <sup>558</sup> La nuvola, come un grande falco, <sup>559</sup> indica una strada da percorrere nell'azzurro, come si dice in *PN*. <sup>560</sup> Non è un caso che la “poetica del viaggiatore”, già da noi studiata, prenda come riferimento alcuni versi di Baudelaire in cui compaiono, appunto, le nuvole. <sup>561</sup>

L'immaginazione aerea si appoggia, poi, in Biamonti, sul vento, che costituisce un elemento importante in tutti i romanzi, come dimostrano le occorrenze. <sup>562</sup> Lo scrittore fornisce attraverso i suoi libri un'ampia rosa dei venti, alcuni dei quali assumono significati precisi. Si pensi, in particolare, al ruolo del Mistral, che rimanda al mito della Provenza. <sup>563</sup> Più in generale, che sia una leggera brezza o un fenomeno più forte e impetuoso, il vento costituisce un elemento dinamico, vivo. <sup>564</sup> Nel suo dinamismo dà vita alla natura, fa mormorare gli ulivi, <sup>565</sup> i pini e le rocce. <sup>566</sup> È un canto che viene da lontano <sup>567</sup> e sembra portare con sé messaggi e miraggi: «Come tutto era andato diversamente da come s'era augurata, quando un vento di miraggi batteva mare e rocce in lunghe folate!» (*AA*, 18). In *PN* Leonardo lo lega, infatti, espressamente allo spazio. <sup>568</sup>

Vale la pena di notare che proprio in *PN* la casa di Veronique e Alain, che si trova su uno sperone roccioso e ventoso, porta il nome “Contre le vent”, «nome curioso», <sup>569</sup>

---

<sup>558</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes...*, cit., p. 246. Cfr. *PN*, 170: «Una nuvola tinta aveva errato sulle rupi, foriera di tutto fuorché di pioggia. I rondoni si erano divertiti ad attraversarla».

<sup>559</sup> *AM*, 103: «Giravano due nuvole come due grandi falchi».

<sup>560</sup> *PN*, 67: «Eraldo gli mostrò una strada azzurra tra le nuvole».

<sup>561</sup> Cfr. qui *Seconda parte*, § 1.3.. I versi sono citati anche da G. Bachelard, *L'air et les songes...*, cit., p. 247.

<sup>562</sup> Per un'interpretazione di *VL* basata su questo elemento, si veda L. Beiu-Paladi, *La leggerezza del vento nel romanzo di Francesco Biamonti*, in *Vento largo*, in *Vento largo*, cit., pp. 47-52.

<sup>563</sup> Si veda *Prima parte*, § 2.3..

<sup>564</sup> *PN*, 83: «– Qualunque vento mi piace, – lei disse. / – È l'unica cosa viva di questi posti».

<sup>565</sup> *AA*, 10-11: «Gli ulivi mormoravano nel vento notturno, la luna aveva lasciato un residuo di luce sopra un crinale».

<sup>566</sup> *AA*, 119: «Non si sentiva che il vento, che provava con qualche folata, tra pini e rocce, gli strumenti per una aubade».

<sup>567</sup> *AM*, 100: «Per loro adesso parlava il vento, non forte, melodioso come un canto armeno».

<sup>568</sup> *PN*, 10: «Leonardo capiva dove passava il vento: cespugli, rocce, spini, alberi. Non lo legava al tempo, ma allo spazio».

<sup>569</sup> *PN*, 106: «Sulla porta di casa il rampicante aveva ripreso a crescere, punte primaverili attraversavano la targa di metallo con quel nome curioso: Contre le vent. “Saranno tante, – egli si chiedeva, – le case come questa sulle colline in faccia al mare? Case per dispersi che credono di vivere in

che attira difatti in più occasioni l'attenzione del protagonista e intorno a cui, in una scena, nasce un piccolo dibattito tra i personaggi: «– C'è la luce anche lassù, a Contre le vent. / Un nome che a Leonardo suonava senza calore. / – Chi l'avrà cercato? / – Cosa? / – Quel nome. / – Sarà stato Alain o l'architetto. Dà l'idea di un rifugio. / – Nemmeno per sogno» (PN, 128). Ora, nei suoi libri, Bachelard ha trattato a più riprese l'immagine nietzschiana dell'andare, del camminare contro vento:

La marche contre le vent, la marche dans la montagne est sans doute l'exercice qui aide le mieux à vaincre le *complexe d'infériorité*. Réciproquement, cette marche qui ne désire pas de but, cette *marche pure* comme une *poésie pure*, donne de constantes et d'immédiates impressions de volonté de puissance. Elle est la volonté de puissance à l'état discursif. Les grands timides sont de grands marcheurs [...] Loin de villes, loin de femmes, ils recherchent la solitude des sommets: «Fuis, mon ami, fuis dans ta solitude». Fuis la lutte contre les hommes pour retrouver la *lutte pure*, la lutte contre les éléments. Va apprendre la lutte en luttant contre le vent.<sup>570</sup>

Il riferimento a Nietzsche e alla volontà di potenza non è, di per sé, particolarmente funzionale all'interpretazione di Biamonti. Tuttavia, non si può non vedere nella scelta nel nome “Contre le vent” l'espressione di un atto di resistenza che, nel caso dello scrittore di San Biagio della Cima, non sarà tanto quella contro la natura, ma metaforicamente, contro il vento distruttore della storia.<sup>571</sup>

L'ultimo elemento da trattare è il fuoco. Nei libri di Biamonti si manifesta sempre in quella che è la sua forma pura, la sua idealizzazione: la luce. Come scrive Bachelard, «[...] l'idéalisation du feu par la lumière repose sur une contradiction phénoménale: parfois le feu brille sans brûler; alors sa valeur est toute pureté».<sup>572</sup> Considerate la centralità dell'immagine pittorica e dello sguardo, anche in una prospettiva fenomenologica, la luce non può che giocare un ruolo centrale nella poetica

---

pace mentre i tempi cambiano. Chi non ha immaginato intese profonde con una donna che lo accompagni al di là di tutte le terre?».

<sup>570</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, cit., p. 184.

<sup>571</sup> Per un'altra interpretazione si veda M. Grassano, *La visione poetica di Morlotti e di Biamonti*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *“Il silenzio del blu e del verde”. Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004, p. 21: «In *Le parole la notte*, ad esempio, il nome della casa di Veronique pare decisamente mutuato dal secondo verso della raccolta di Yves Bonnefoy *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve* (“Je te voyais lutter contre le vent [...]”)».

<sup>572</sup> Id., *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1985, p. 180.

biamontiana. È la luce, infatti, che fa apparire le cose, che mostra il mondo per quello che è. Lo scrittore ebbe modo di sottolineare questa valenza in più occasioni:

La luce è il fondamento stesso delle cose. Può essere cosmica come in Cézanne o creaturale come in Rembrandt o Caravaggio. La luce è il luogo in cui avvengono i fenomeni stessi, senza non c'è realtà. La luce è un problema contemporaneo di tutta la pittura metafisica, dopo l'impressionismo, la pittura è coagulazione di luce.<sup>573</sup>

Come si vede già da questa prima citazione, l'insegnamento della pittura è fondamentale per Biamonti, che ritrovava l'importanza della relazione luce-materia nelle riflessioni dei pittori più amati, da Cézanne a Morlotti.<sup>574</sup> Nei romanzi le figure dei pittori appaiono non a caso ossessionate dalla luce. Per esempio, in *PN* il pittore dice: «Le coste non le guardo. Le evito. Cosa credete che sia il Mediterraneo: mi interessa solo la sua luce, non ciò che rivela dove s'infrange» (*PN*, 193).<sup>575</sup>

È anche, però, la luce dei grandi poeti mediterranei, di Montale, di Valéry, di Camus. Indubbiamente, c'è in Biamonti un legame molto forte tra la luce e la civiltà mediterranea,<sup>576</sup> che è detta a volte dall'autore "civiltà della luce": «The civilisation of light: the Grecian light, the Romanic light coming from the Provençal coast, the Occitanian light. Also the absolute absence of anything beyond the light, and an immanent transcendentalism, as in Montale, as in Valéry, in the French writers of North Africa. [...] There is nothing which goes beyond light and the mortality revealed by light».<sup>577</sup> È una luce che rivelando, quindi, le cose per quello che sono, nel loro carattere

---

<sup>573</sup> *Bia. int.* Filippini (1994).

<sup>574</sup> *Bia. arte* (1984: 197): «Zolla, o pietra, o cielo, i pittori più interessanti del nostro tempo hanno lavorato sulla relazione materia-luce, materia che si colora di divenire, di tempo, di durata; materia che sorge prima o dopo l'immagine, o che si fa, intrisa di tempo, essa stessa immagine; materia che assorbe e restituisce le emozioni fondamentali: il nascere, il soffrire, l'amare, il morire. E la luce è là che si distacca dalla materia, la luce prediletta dai poeti, ricercata da Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Tutto il resto al loro confronto si sfuoca, appare e scompare». Cfr. anche *Bia. int.* Villa (1998): «Nasce dalla mia passione per i pittori, da Cézanne a Van Gogh».

<sup>575</sup> Cfr. anche *PN*, 160: «– Che cos'ha questo mare che gli altri mari non hanno? / – Una luce che se ne stacca sempre con dolcezza. Può essere calmo o in tempesta, la luce è sempre la stessa. Non la incontrerò mai più».

<sup>576</sup> Su cui si veda *Prima parte*, § 1.3..

<sup>577</sup> *Bia. int.* Guglielmi (1995: 107).

effimero e mortale, non lascia spazio a nessuna illusione.<sup>578</sup> La solarità mediterranea ingloba così in sé la disillusione e la morte, come «un'ombra angosciosa»;<sup>579</sup> conduce alla contemplazione e conferisce alle cose «una gravidanza che sconfinava nella metafisica»;<sup>580</sup> in quella che è, nella formula coniata da Morvan Lebesque per Camus e ripresa da Biamonti,<sup>581</sup> una «métaphysique ensoleillée».<sup>582</sup> Non stupisce che l'autore parli allora del romanzo come una «radicalizzazione della luce»;<sup>583</sup> dal momento che, per chi non crede in un mondo trascendente e non ha dunque sostegni morali o religiosi, l'unico parametro di conoscenza diventano la visibilità, la luce, le cose stesse.<sup>584</sup>

Va precisato che Biamonti distingueva, anche per il Mediterraneo, diversi tipi di luce, a cui attribuiva significati in parte diversi:

---

<sup>578</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32): «Ma anche la luce più meridiana porta con sé un'ombra segreta. Dietro questo azzurro violento c'è un'ombra angosciosa che si rivela in tutta la letteratura delle coste mediterranee, da Montale a Valéry, a Camus. Nei primi libri di Camus accanto a questa solarità alligna la forza dell'ombra potente della morte. In fondo è una luce senza illusioni, che porta poi con sé questo sentimento della morte».

<sup>579</sup> *Bia. int.* Mannoni (1994): «Negli eccessi di luce compare anche la morte perché l'eccesso d'azzurro porta con sé un'ombra segreta che tutto inghiotte: è il nucleo della tragicità della solarità mediterranea che ha avuto il suo contraltare nordafricano in Camus e la sua esplicitazione nel golfo di Marsiglia con Valéry e nel golfo di Genova con Montale».

<sup>580</sup> *Bia. int.* Romano (1992: 23): «Non credo alla suddivisione in base ai luoghi. Credo comunque che la luce mediterranea, almeno quella della Liguria e quella della Provenza – quella che conosco meglio, voglio dire – facciano sì che tutto si stagli in modo più netto, conferendo una gravidanza che sconfinava nella metafisica».

<sup>581</sup> Sulla lettura di Biamonti del testo di M. Lebesque, *Camus par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1963, cfr. S. Morando, *Francesco Biamonti révolté. Un documento su Camus e le ricadute dell'oggi*, in «Intemelia», in corso di pubblicazione. Sulla «métaphore solaire» in Camus si veda anche K. W. Modler, *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 103-181.

<sup>582</sup> Cfr. anche *Bia. int.* Iarussi (1995): «Un tragico pessimismo quotidiano grava sul Novecento. Io sono con Camus, io non cerco un dio altrove, anche se sono morti gli dei greci. La nostra civiltà mediterranea è piena di lacrime e sangue, ma è ancora la più dolce. Ciò che ci rimane è una metafisica soleggiata».

<sup>583</sup> *Bia. int.* Falcolini (1997: 8): «Sì, amo molto la luce, perché le cose appaiono nella loro luce. Per me il romanzo è radicalizzare la luce. Chi non crede in niente alla fine crede in ciò che vede. Bisogna osservare attentamente ciò che si vede».

<sup>584</sup> *Bia. int.* Saba (1998): «Quando mancano i sostegni morali e religiosi l'unico parametro della conoscenza è la visibilità, e questa visibilità è scandita dalla luce: luce cosmico-tragica, cioè quella greca, luce giudaico-cristiana, la luce di Rembrandt, che ha una sua dolcezza nel dolore, e infine la luce romanza, mediterranea, intenerita da molte ombre. Quest'ultima è quella che mi interessa di più, perché permette di cogliere l'uomo nel suo breve viaggio verso la coscienza. Naturalmente, si tratta di mie suggestioni, non di verità». È giusto dunque pensare alla luce biamontiana come a un principio di conoscenza. Su questo punto cfr. S. Givone, *Letteratura e conoscenza in Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., p. 177.

La luce greca è la luce cosmica, che fa entrare subito nel cuore della tragedia, di colpo, la luce che acceca, di Edipo che erra cieco sulle colline di Atene. Invece, la luce romana del Mediterraneo occidentale permette di entrare nella tragedia a poco a poco, con più dolcezza. Poi c'è la luce creaturale che viene da Rembrandt, che nasce dal dolore umano, dalla luce biblico-giudaico-cristiana che è anche molto affascinante.<sup>585</sup>

Si tratta di una distinzione (più volte riproposta)<sup>586</sup> che dimostra la varietà della riflessione biamontiana sulla luce.

Da queste premesse teoriche deriva l'insistenza sulla luce nella scrittura dei romanzi, un'insistenza che ha attirato l'attenzione della critica. Non si può non ricordare direttamente il lavoro significativo di Giorgio Bertone, che, nel saggio *Il confine del paesaggio. Lettura dei quattro romanzi*, ha trattato in modo approfondito questo tema.<sup>587</sup> In particolare, il critico italiano ha posto sotto il segno della luce l'interpretazione dell'ultimo grande romanzo biamontiano, *PN* (pur allargando le considerazioni anche alle altre opere): «Ho puntato tutto sulla luce come se *Le parole la notte* fosse nient'altro che un racconto descrittivo e una meditazione su di essa. Le pezze d'appoggio non mancano. Anzi, propriamente le citazioni pertinenti coinciderebbero quasi con le 197 pagine del romanzo».<sup>588</sup> Bertone spiega così, in sei punti, cosa significa puntare sulla luce. Da un lato emerge l'idea della luce quale «prospettiva unica di verità e di autenticità»,<sup>589</sup> capace di unificare e salvare dalla dispersione, conferendo loro un significato comprensivo, le riflessioni estetiche ed esistenziali presenti nel libro. Dall'altro lato, in relazione alla cosa e al paesaggio, il critico mostra che la luce, nei romanzi, non serve una ricostruzione del paesaggio, ma ne è il «bisturi»: «La luce in Biamonti, mentre lo accenna, quasi lo distrugge, il paesaggio, e si propone come un suo surrogato».<sup>590</sup> Nel tagliare gli elementi del mondo,

---

<sup>585</sup> *Bia. int.* Falcolini (1997: 8).

<sup>586</sup> Si ritrova, articolata in vari modi, in *Bia. scr.* (1991a: 121), (1994b: 84) e (1994d: 28); e *Bia. int.* Ferrari (1994: 32), Floris (1994), Panzeri (1998a), Villa (1998), Panzeri (1998b: 61), Filippini (1998), Panzeri (1999) e Marongiu (1999).

<sup>587</sup> Sulla "luce" e sulla "notte" si veda, da un punto di vista critico, anche L. Surdich, *Presentazione del libro Le parole e la notte*, Centro Comunale di Cultura, Valenza, 26 marzo 1998, trascritto online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/valenza.pdf>; e G. Turra, *L'"approssimarsi" di Francesco Biamonti, cit.*, pp. 126-127.

<sup>588</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio..., cit.*, p. 54.

<sup>589</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>590</sup> *Ivi*, p. 57.

la luce-bisturi di fatto li scolpisce, li crea, li fa esistere: «La luce non si “posa”, ma incide, segna, distingue, che equivale figurativamente a “creare” gli oggetti minimi e macroscopici, l’orografia del mondo [...], va in cerca dei rilievi della terra per fornirgli quell’essenziale risalto che gli consente di poter esistere».<sup>591</sup> È, indubbiamente, una prospettiva condivisibile, che si accorda bene con l’idea di una luce quale “fondamento delle cose”.

Occorre forse aggiungere che la luce è sì un bisturi, ma diventa essa stessa sostanza e materia, visibile e palpabile, attraverso continui procedimenti metaforici e sinestetici: «Il mare, di là dagli ulivi, e le rocce di cresta segnavano il cielo di una luce che si ossificava» (*AA*, 50).<sup>592</sup> Tali procedimenti si riscontrano anche per i colori. Il caso più importante è senza dubbio quello dell’*azzurro*, parola usata, sull’esempio di alcune letture poetiche, in maniera sostantivata e che permette di fondere insieme le *rêveries*

---

<sup>591</sup> *Ibidem*. In una prospettiva diversa, ma – mi pare – complementare, Paolo Zublena ha sottolineato l’importanza della luce, legandola all’esempio della pittura, quale agente di movimento nel processo di verbalizzazione dello sguardo: «Il narratore cerca insomma di fare sua quella rappresentazione del divenire dello spazio che normalmente appannaggio della pittura», da P. Zublena, *Lo sguardo malinconico...*, cit., p. 115.

<sup>592</sup> Altri esempi: *AA*, 55: «Una luce radente spianava il mare e lo sollevava nelle insenature; anche al largo esso si alzava sino a cozzare contro il cielo. Un altro mare, d’ombra, scendeva dalle catene rocciose»; *AA*, 71: «Dal cielo lagggiù si schiodava una luce severa»; *VL*, 19: «Raffiche di luce opalescente, staccatesi dal largo, calcinavano il sentiero»; *VL*, 34: «La luce scarniva ulivi e rocce quasi azzurre»; *VL*, 35: «Il crinale di Luvaira si fondeva con un muro di luce»; *VL*, 41: «[...] la luce del mare s’incrostava ai gigli scossi dall’aria»; *VL*, 53: «Adesso la luce era potente, a blocchi, e, più che tremare, sembrava rotolare sull’altopiano. Era una luce che divorava i suoi stessi riflessi e lasciava le cose nette [...]»; *VL*, 90: «C’era una luce a scaglie»; *VL*, 102: «La luce appassiva in un corrugarsi lussuoso e cominciava a morire»; *AM*, 3: «Era luce di mare. Si saldava alle cime, ai crinali, sino a Pietrabruna»; *AM*, 6: «Una luce a chiazze le pioveva addosso, dorava una gamba piegata e un braccio posato sul seno»; *AM*, 22: «Il cielo smorzava il tono e assorbiva il mare, le terre marine erano rarefatte e martellate dalla luce»; *AM*, 47: «La luce bianca per terra sembrava sollevare i pini»; *AM*, 49: «Si stendeva nel porto, tra le navi, una luce laminata»; *AM*, 82: «Il vento del Mediterraneo comportava soltanto qualche correzione di rotta nella luce lacerata»; *AM*, 86: «La luce sfiorava l’onda lunga che batteva nello scoglio, al largo sprofondava e sembrava salire insieme al mare. Luce ondososa»; *AM*, 109: «Si appoggiava alla roccia, incastrata nella sua luce»; *PN*, 14: «Colpi di luce sfioravano le mimose, urtavano gli ulivi»; *PN*, 31: «Da lì lo spazio si apriva su una luce che errava sul mare e lo scolpiva»; *PN*, 36: «Il cielo incorporava il campanile e qualche tetto. Luce densa»; *PN*, 52: «Poi la luce balzò dappertutto, l’azzurro assediava persino le fessure dei ceppi, nell’ombra dimenticata»; *PN*, 54: «Tirava la brezza della sera. S’impigliava nella tenda e nella luce di una quercia ancora carica di foglie secche»; *PN*, 73: «Fuori, l’ultima luce si staccava a fatica da un geranio»; *PN*, 141: «Avevano sceso altre due scalette e adesso camminavano su un sentiero invischiato dalla sera. Sembrava di calpestare una luce a strati»; *PN*, 150: «“Non so se la luce ti rivesta o ti scavi”», pensò guardandole il volto tirato sotto i capelli densi»; *PN*, 158: «Il mare era da ovest e la sua luce si increspava a oriente»; *PN*, 188: «– Troppo caldo, luce polverosa [...]»; *S*, 26: «La luce girava sopra i pini, suscitava valli di un blu crudo nei tre mari che circondavano il faro. Il buio le inseguiva. I solchi erranti si ricoprivano di una pace lontana».

del cielo e del mare:<sup>593</sup> «Cielo e mare erano uguali, la linea che li univa era un azzurro di chiazze ardenti. Di tanto in tanto quelle chiazze partivano a spirale» (*PN*, 150).<sup>594</sup>

La nostra trattazione della luce non può terminare senza prima aver preso in considerazione il suo opposto, ossia il buio, che, nei romanzi biamontiani, prende la “forma” della *notte*, parola ricorrente in tutti i libri e che entra nel titolo di *PN*.<sup>595</sup> Anche la notte è sottoposta allo stesso processo di materializzazione della luce, diventa anch’essa un elemento, una sostanza in grado di scatenare l’immaginazione. Come si legge, del resto, in Bachelard: «Alors la Nuit n’est plus une déesse drapée, elle n’est plus un voile qui s’étend sur la Terre et les Mers; la Nuit est *de la nuit*, la nuit est une substance, la nuit est la matière nocturne. La nuit est saisie par l’imagination *matérielle*». <sup>596</sup> Il filosofo francese ne tratta soprattutto nel suo libro sull’acqua. La notte è un’acqua profonda, che nasconde le cose e favorisce l’immaginazione; si popola di sogni e di fantasmi. Il sonnambulo è, come il marinaio, lontano dal mondo, privo di punti di riferimento, solo di fronte ai sussurri dei propri deliri e delle proprie ossessioni. La notte ha in Biamonti senza dubbio questo significato. È il momento del sogno a occhi aperti, «è l’ora del ripiegamento su di sé, del maggior dialogo»: <sup>597</sup>

La notte in letteratura ha la funzione dello scatenamento del sogno: un mondo onirico contrapposto al mondo del giorno. Qui la notte ha la funzione di filtrare le parole, in modo che siano ciò che resta della vita solare. Ci sono dei versi bellissimi e un po’ misteriosi di Paul Valéry: «... Que veux-tu? Rien, mais tout; [...] Que peux-tu? Songer, Songer pour

---

<sup>593</sup> *Bia. scr.* (2000e: 105-106): «E la necessità però è stare attenti, aprire i varchi alla natura che è potente, al mare e al cielo: “L’azur, l’azur l’azur. Je l’entends qui sonne dans les cloches. Oh matière, donne-moi l’oubli». Sono le parole altissime di un altissimo poeta come Mallarmé: “l’azzurro, l’azzurro, l’azzurro. E io lo sento che suona nelle campane. Oh materia, dammi l’oblio”. / Ma perché questa invocazione dell’oblio per eccesso di azzurro? Perché l’azzurro divora la vita, estenua l’animo, e poi è necessario il raccoglimento della materia. Quindi, anche questa materia che sottostà all’azzurro va rispettata; vanno rispettati i crinali, gli scogli, i profili, le maree e tutto quanto l’animo del Mediterraneo coinvolge».

<sup>594</sup> Altri esempi significativi sull’azzurro: *PN*, 73: «– Quale abbandono – ripeteva il professore – in quel morto, mentre intorno tutto si anima. Persino l’azzurro ha qualcosa che va al di là dell’azzurro e gli angeli sembrano cantare»; *PN*, 95: «Poi l’azzurro fattosi vivo fece tremare ciò che toccava»; e *PN*, 113: «Come risaltano i cespugli senza il bianco che li acceca, senza l’azzurro che li corrode».

<sup>595</sup> Per un campionario di forme in *PN* (*luce e notte*, ma anche *buio* e *ombra*) si veda G. Cavallini, *L’uomo delle mimose...*, *cit.*, pp. 61-78.

<sup>596</sup> G. Bachelard, *L’eau et les rêves...*, *cit.*, p. 118.

<sup>597</sup> *Bia. int.* Ferrari (1994: 32): «C’è il senso di esaurirsi in un compito mortale, accompagnato da questa luce. Poi la quiete della notte seppellisce tutto. La notte è l’ora dell’esame di coscienza e si collega a questa ombra segreta dell’azzurro».

changer: chaque jour en nuit...». Bisogna tenere conto della memoria di ciò che è stato ogni giorno, delle cose che reggono al calar delle tenebre, che veramente illuminano, e non luccicano: l'essenzialità, le parole che sono radicate nell'essere, non nelle chiacchiere.<sup>598</sup>

In quanto filtro del giorno, la notte entra in immediata relazione con la luce. Questa dialettica emerge bene dalla suggestione esercitata su Biamonti dai momenti di passaggio tra luce e buio: l'alba in cui la luce rivela e "crea" le cose, e soprattutto il tramonto in cui le porta via verso la loro fine. In Biamonti, come si è già detto, tutto è al tramonto, dall'antica civiltà contadina ligure all'ideale di un'Europa novecentesca.<sup>599</sup> È in questo lungo crepuscolo, in questo passaggio di luce che si colloca la prosa dello scrittore: «Da noi l'ora che viaggia sola coi suoi diamanti estremi è l'ora in cui la luce si forma, in cui la luce discende. È l'ora del sommovimento della vita, del ricorso alla nostalgia, non attraverso una memoria estetica, ma attraverso una memoria etica: quella che può servire per nutrire la vita, per orientarsi nel presente nel cercare delle radici antiche, per affrontare la nuova avventura della vita».<sup>600</sup>

È l'"ora viola", di cui parla l'autore forse riprendendo un verso di Eliot,<sup>601</sup> l'ora che precede la fine e in cui sembra affacciarsi l'infinito:<sup>602</sup> «← Certe sere sui crinali me ne andavo tra il viola e il viola, un passo mi separava da un'altra vita» (PN, 26).

---

<sup>598</sup> *Bia. int.* Filippini (1998). Cfr. anche *Bia. int.* Oberti (1998): «Perché di notte le sensazioni si rarefanno, si filtra ciò che è importante. Di notte vivo la mia vera vita. Ascoltando il fruscio del vento e il rumore del mare. Di notte la solitudine è una luce che vaga tra la marea, come nel mio romanzo. Luce del Mediterraneo del Nord, con sfumature di colori che si ritrovano nei quadri dei maggiori pittori dell'espressionismo francese. Son luce che fanno entrare nella tragedia a poco a poco. La luce greca, quasi violenta, fa entrare nella tragedia di colpo. Nel deserto, ha scritto un altro poeta, la tragedia è immediata. La notte è un deserto. Mi piace camminarci dentro».

<sup>599</sup> Si veda qui la *Prima parte*.

<sup>600</sup> *Bia. scr.* (1992b: 79).

<sup>601</sup> T. S. Eliot, *La terra desolata*, introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, con il testo della prima redazione, testo inglese a fronte, Rizzoli, Milano 1985, 2ª edizione, p. 103: «All'ora viola, quando gli occhi e il dorso / Si sollevano dallo scrittoio, quando il motore umano attende / Come un tassì pulsante nell'attesa, / Io Tiresia [...] posso vedere / All'ora viola, l'ora della sera che volge / Al ritorno, e porta a casa dal mare il marinaio, [...]». Si veda però anche quanto scrive C. Valletti, *La scrittura che illumina le montagne "Vento Largo" di Francesco Biamonti*, in «ALP», 86 (giugno 1992), p. 109: «Oltre al viola, colore di ascendenza "maledetta" – non a caso la vocale "U" di Rimbaud era viola e viola erano le notti "ubriache" di Baudelaire –, Biamonti utilizza il celeste del cielo terso [...]».

<sup>602</sup> *Bia. scr.* (1998a: 94): «Mi piacciono questi crepuscoli della sera in cui il mare compone a poco a poco un altro mare, o quelli del mattino dove si affaccia l'infinito, perché l'uomo è l'essere delle lontananze, getta il suo cuore sempre più lontano e poi lo guarda tra le cose per poterle descrivere con il massimo del distacco poetico e dell'obiettività». Cfr. *Bia. arte* (1991): «Passo le sere a guardare la luce che se ne va, l'apoteosi del viola».



Quanto è stato detto permette, dunque, di comprendere meglio il motivo per cui l'autore parlasse di una scrittura concepita attraverso la riflessione sugli elementi del paesaggio<sup>603</sup> e il modo in cui, nella concretezza della prosa, le diverse *rêveries* si intreccino tra loro, dando vita ad alcune delle tematiche più importanti dei libri.

Tuttavia, lo scrittore elaborò un progetto più ambizioso, tentando di legare la scrittura di ogni romanzo a un elemento particolare, come è già in parte emerso dalla trattazione. In questo progetto fu, con buona probabilità, influenzato dall'interpretazione di Maurice Blanchot dell'amato libro *La morte di Virgilio* di Hermann Broch. In *Le livre à venir* lo scrittore francese dedica, infatti, diversi paragrafi al libro di Broch, scrivendo a un certo punto: «*La Mort de Virgile*, dit Broch, est “un quatuor ou plus exactement une symphonie”, composée comme pourrait l'être une œuvre musicale et sur le modèle de composition connu sous le nom de thème et variations. L'œuvre, comme une symphonie classique, a quatre mouvement – eau, feu, terre et éther – et quatre attitudes spirituelle – arrivée, descente, attente, retour [...]».<sup>604</sup>

Biamonti iniziò a pensare a un possibile legame tra ogni suo libro e un elemento molto probabilmente dopo la scrittura di *AA* e durante la composizione di *VL*. Già nella prima intervista successiva alla pubblicazione di *VL* si legge: «Credo, e spero, che *Vento largo* sia un romanzo più aereo, più ventoso».<sup>605</sup> Il progetto si precisa nella seconda<sup>606</sup> e infine nella terza intervista di quell'anno, che lega in modo definitivo *AA* alla roccia, *VL* al vento e quello che diventerà *AM* al mare.<sup>607</sup> Biamonti insisté su questi legami negli anni successivi,<sup>608</sup> incorporando nel 1998 anche *PN*, che mise in relazione con la luce:

---

<sup>603</sup> *Bia. int.* C.G.S. (1995: 21): «Il sole, l'ombra, la luce, il mistero della luce, mi hanno permesso di creare una scrittura che va al di là della letterarietà, che si riaggancia alla *rêverie* che viene dalla terra stessa e gli stilemi che preparo sono frutto della riflessione su elementi del paesaggio». Parole molto simili si leggono in *Bia. int.* Floris (1994) e Dirosa (1995: 6).

<sup>604</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1986, p. 168.

<sup>605</sup> *Bia. int.* Troiano (1991).

<sup>606</sup> *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47): «Biamonti, le sue emozioni, dice di averle trovate nelle pietre, per il primo libro; nel vento per il secondo».

<sup>607</sup> *Bia. int.* Sereni (1991: 28): «Perché questa è una terra di venti. E perché volevo che la prosa di questo libro fosse scritta, per così dire, dal vento, a strappi, a folate. / *L'angelo di Avrigue* era modellato sulle pietre. Il prossimo, un romanzo che vorrei più “spericolato” dei primi due, sorprendente per le soluzioni esistenziali dei personaggi, lo vorrei modellare sulle onde del mare. / Bisogna che ci sia sempre un'idea di fondo a sostenere la scrittura. / Non si inventa niente, scrivendo si traduce: l'impressione che scava un volto, il vento che ci investe».

<sup>608</sup> Riferimenti si leggono in *Bia. int.* Dirosa (1995: 7), C.G.S. (1995: 22), Boni (1998: 94-95); e *Bia. scr.* (1992b: 78) e (1993: 88).

Uno scrittore ama in particolare il suo ultimo libro. Sono un po' diversi i precedenti. *L'angelo di Avrigue* è pietroso; *Vento largo* è un fraseggio aereo, sono frasi lacerate dal vento, cerco di imparare a scrivere dal vento... mentre *Attesa sul mare* è una scrittura liquida e vorrei riprodurre il moto del mare, questo andamento ondoso. In *Le parole la notte*, la scrittura mi sembra sul confine tra la luce del giorno e quella notturna e di un qualcosa che poi è anche il limite tra il razionale e l'irrazionale. Ci sono tanti piccoli monologhi interiori in cui il personaggio riflette tra sé sulle sventure del mondo.<sup>609</sup>

In realtà, in sede critica, non è affatto semplice (e sarebbe del resto pretestuoso) pensare di legare in modo meccanico le variazioni stilistiche dei vari romanzi a un solo elemento e a una sola *réverie*. Se in alcuni casi, infatti, l'analisi biamontiana sopraccitata è condivisibile (*VL* è palesemente un romanzo più aereo, più rarefatto, più sfilacciato di *AA*), in altri casi, come per *AM*, il legame con l'elemento sembra supportato soprattutto da elementi tematici e non stilistici. Tuttavia, Biamonti tentò indiscutibilmente di tessere tali rapporti e lo fece sfruttando diverse potenzialità della scrittura: sintassi, titoli, tematiche, parole-chiave (si pensi all'ultima parola di *PN: sole*).<sup>610</sup> Quello che risulta, in definitiva, è un progetto ambizioso e affascinante, che dà coerenza all'intera opera biamontiana e la presenta come una vera e propria tetralogia elementare della materia e dell'immaginazione.

---

<sup>609</sup> *Bia. int.* Pedullà (1998).

<sup>610</sup> Si veda *Terza parte*, § 1.3., p. 501.

## Conclusione

Il percorso critico proposto in questo lavoro di tesi ha permesso di definire alcuni aspetti centrali dell'opera e della poetica di Francesco Biamonti. Oltre a favorire l'indagine sulla visione autoriale della storia mediterranea ed europea, lo studio dello spazio romanzesco ha mostrato i meccanismi di trasfigurazione e i procedimenti mitopoietici che caratterizzano la rappresentazione del Ponente ligure e dell'"altrove" francese. Al contempo, l'analisi dei personaggi ha portato, sulla scorta di una serie di letture filosofiche, ad approfondire la visione di Biamonti della realtà umana e dell'esistenza. I risultati acquisiti nelle prime due parti sono stati indispensabili per indagare, infine, la concezione biamontiana della creazione artistica e per evidenziare alcune caratteristiche della sua prosa, in una prospettiva tanto testuale quanto teorica.

La prima parte della tesi ha fatto emergere, innanzitutto, due dati importanti nella strategia di appropriazione e di riproduzione della geografia reale messa in atto da Biamonti: in primo luogo, il paese dell'autore, San Biagio della Cima, e il territorio circostante della val Verbone e della vicina val Nervia si sono rivelati essere senza alcun dubbio l'orizzonte geografico a cui l'autore guarda, da un punto di vista sia topografico sia toponomastico, per ricreare l'entroterra dello spazio narrativo. Biamonti recupera una toponomastica locale, spesso di origine dialettale, con cui si designano campagne, località, strade, luoghi civili o religiosi del territorio sanbiagino. Per rendere meno esplicito il proprio serbatoio di toponimi, lo scrittore non nomina mai direttamente il paese natale; al contempo, cambia i nomi dei paesi limitrofi, quali Soldano o Perinaldo, che diventano Sultano (*PN*) e Poggioscuro (*AA*). Restano invece invariati i nomi di paesi dell'entroterra più lontani da San Biagio della Cima, come Airole (*VL*), Pietrabruna e Boscomare (*AM*), Rocchetta Nervina (*PN*). In secondo luogo, è emersa la libertà con cui Biamonti riutilizza e combina i luoghi del proprio territorio, riservandosi il diritto di modificare a piacimento i rapporti reali tra gli spazi e le collocazioni dei siti,

a livello micro e macro-geografico. A quest'ultimo proposito tutti i romanzi prevedono, attraverso la combinazione di elementi tratti per lo più dal territorio di San Biagio della Cima, la costruzione di un entroterra in un punto diverso della carta geografica. In *AA*, in *VL* e in *PN* Biamonti mistifica coscientemente la realtà, ponendo i paesi rappresentati sui crinali a ridosso del confine francese. In *AM*, romanzo estraneo alla raffigurazione della frontiera, si ha invece un movimento verso est, poiché elementi dell'entroterra sanbiagino sono riutilizzati nella descrizione del territorio di un paese reale, Pietrabrugna.

Il legame con la realtà del Ponente ligure si è rivelato centrale anche nella rappresentazione del mondo rurale dell'entroterra: lo scrittore non esita, infatti, a trasporre sulla pagina aspetti e abitudini della vita contadina, tradizioni religiose, figure impresse nella memoria popolare del suo paese natale. La ricostruzione narrativa, condotta sempre attraverso un linguaggio concreto e preciso, appena venato da una patina dialettale, svela le peculiarità di un modo di vivere tradizionale e della sua cultura, rivendicando un legame indissolubile tra l'individuo e la propria terra. È in questo rapporto che si è forgiata in passato l'identità collettiva. L'analisi ha mostrato così che l'interpretazione data da Biamonti del mondo rurale parte da un dato antropologico: si tratta, riformulando quanto scritto da Marc Augé, di quella costruzione concreta e simbolica dello spazio in cui è possibile riconoscersi e trovare un senso. Il "luogo antropologico" rappresenta, dunque, un efficace strumento critico per comprendere quella particolare visione comune dello spazio che l'autore condivide, da nativo, con gli altri abitanti della propria terra e che esprime nei suoi romanzi.

La trasformazione dell'entroterra in uno spazio simbolico e identitario costituisce, in Biamonti, la prima tappa di un doppio discorso mitico. Anche attraverso l'idea di crisi del "luogo antropologico", riassunta dalla cosiddetta "poetica delle rovine", sul mito particolare dell'estremo Ponente, riferibile a una società precisa, localizzata nel tempo e nello spazio, si innesta un mito di portata più ampia: il modello identitario di una piccola società si trasforma in un modello esistenziale dell'intera civiltà ligure-mediterranea, che trova nell'ulivo il proprio simbolo. È il mito della "civiltà dell'ulivo", che Biamonti sviluppa attraverso una serie di letture, italiane e francesi; è un mito complesso che si costruisce intorno a due aspetti principali: da un lato vi è il concetto boiniano della "religiosità delle opere", l'idea di un'identificazione dell'uomo nel proprio lavoro e di una vita che si riconosce, seppur disperatamente e faticosamente,

nell'agire nel mondo; dall'altro lato, non certo in contrapposizione, vi è la consapevolezza che un'esistenza ridotta ai bisogni essenziali, priva del superfluo, basata su ritmi e attività ancestrali, garantisca un accordo tra l'uomo e la natura, pur nella miseria e nella fatica. Il passaggio dalla rappresentazione antropologica al mito della "civiltà dell'ulivo" permette di verificare come la mitopoiesi dell'autore muova dalla contingenza della storia verso l'eternità della natura.

Benché fortemente ancorati al territorio ligure, i romanzi di Biamonti sono percorsi da una continua tensione verso l'"altrove", che si definisce tanto attraverso i movimenti dei personaggi, quanto attraverso i loro ricordi e i loro desideri. L'analisi dei toponimi non liguri ha evidenziato che lo spazio biamontiano si apre in modo indiscutibile verso la Francia e l'Occidente europeo. Biamonti riporta sulla carta luoghi che lui stesso ha visitato nel corso degli anni e a cui si legano le opere o la vita di alcuni artisti – per lo più francesi – a lui cari. Ne risulta un lungo itinerario letterario ed esistenziale che dal Ponente ligure si snoda attraverso la Provenza e la Linguadoca, biforcandosi da una parte in direzione della Spagna e dall'altra parte in direzione della costa atlantica francese: è un itinerario che ridisegna a livello narrativo la geografia reale filtrata dall'esperienza umana e culturale dello scrittore.

Così come la realtà contadina del Ponente ligure, anche l'"altrove" francese è sottoposto a un processo di trasfigurazione, da cui prende forma il mito della "civiltà dello spirito". Si tratta, innanzitutto, di un mito di carattere politico, che si basa sulle speranze e sulle possibilità economiche offerte dalla Francia, tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra, alle popolazioni ponentine, povere e disposte a emigrare per trovare un lavoro dignitoso. Biamonti eredita questo mito dalla generazione precedente e gli dà voce, rielaborandolo sulla scorta della sua devozione intellettuale verso la cultura francese. Come è stato dimostrato, nell'immaginario dello scrittore la Francia non è stata solo un modello di *civilisation* politica, ma ha impersonato anche una vera e propria "civiltà dello spirito": è stata capace di offrire una visione del mondo all'intera Europa, guidandola e conciliando insieme due forze primordiali dell'esperienza umana, ossia il razionalismo e l'intimismo.

All'interno della mitologia biamontiana, esiste un rapporto ambiguo tra la "civiltà dell'ulivo" e la "civiltà dello spirito", un rapporto che assume caratteri differenti a seconda delle varie componenti dei miti messe a confronto. In una prospettiva storica

non può che esservi contrapposizione: un entroterra povero e marginale, che il giovane Stato italiano non ha saputo coinvolgere in un processo di sviluppo e che ha lasciato schiavo di sé stesso in una totale arretratezza, e lo Stato francese, a cui, in particolare dall'Ottocento, le popolazioni dell'estrema propaggine ligure hanno guardato come pressoché unica possibilità di riscatto della propria misera condizione. Tuttavia, se si pone l'accento sul significato "naturale" dei miti, sulla loro intenzione di rinviare a un modello esistenziale di civiltà, l'opposizione tra le parti viene meno. Benché per Biamonti il mito politico francese sia ormai al tramonto o già definitivamente fallito, i valori di razionalità e d'intimità, che la Francia ha saputo impersonare così bene durante un certo periodo, rimangono, anche dopo il fallimento storico, punti di riferimento imprescindibili per la riflessione sull'uomo.

Al mito francese si accompagna, pur giocandosi su un piano distinto, il mito della Provenza. L'analisi proposta ha mostrato che l'uso della lingua provenzale in *AA*, in *VL* e in *AM* sostanzia la rievocazione di una Provenza antica e popolare, molto simile, nell'immaginario di Biamonti, all'entroterra ponentino. In particolare, all'interno dei romanzi il mito della Provenza si sviluppa intorno a tre elementi fondamentali, strettamente collegati e così riassumibili: 1) la lingua provenzale, che Biamonti utilizza attraverso la mediazione dei testi del Felibrisimo – in modo particolare Mistral – e della cultura popolare; 2) il mondo pastorale, che lo scrittore riconduce alla Provenza grazie alla suggestione di un fenomeno storico: lo svernamento dei pastori delle Alpi Marittime sulle alture sanbiagine e nei dintorni; 3) l'elemento musicale, che, anche attraverso il recupero di canzoni popolari, rimanda, come per la rappresentazione dell'entroterra ponentino, a un antico orizzonte tradizionale. Esiste dunque un mito della Provenza che partecipa alla mitologia biamontiana. Si tratta di un mito culturale-antropologico, di comunanza, poiché mette in evidenza, amplificandolo, un legame ancestrale tra le popolazioni del Ponente ligure e quelle del territorio provenzale. Il mondo tradizionale della Provenza, con i suoi ritmi legati alla natura, con la sua cultura, con la sua poesia, non può che diventare anch'esso una manifestazione concreta di un modello esistenziale di civiltà.

Lo studio dello spazio romanzesco, del "qui" e dell'"altrove" e dei meccanismi mitopoietici, ha portato ad approfondire la visione biamontiana della storia. Innanzitutto, è emersa l'idea di una frontiera interna al Ponente ligure: alla Liguria

costiera, completamente cementificata e sui cui cala una sorta di censura linguistica e morale da parte dei protagonisti dei romanzi e del loro autore, si contrappone la Liguria di montagna, una sorta di «Castiglia ancora austera», che, pur nell'abbandono e nella rovina, conserva ancora le tracce dell'antico mondo tradizionale. Questa bipartizione territoriale affonda nella storia novecentesca della regione, che ha subito una profonda trasformazione a partire dal secondo dopoguerra a causa dello sviluppo imperioso del turismo di massa e della speculazione edilizia. Biamonti guarda e rappresenta la storia della sua regione attraverso la lettura di alcuni autori, quali Calvino e Giono, e ne fa il punto di partenza per una riflessione più generale: la vicenda storica del territorio ponentino diventa l'esempio emblematico di una visione negativa della storia e del progresso, fatta di macerie e di oblio, una visione che si sussume nell'immagine dell'angelo distruttore evocato da Walter Benjamin nella nona tesi della filosofia della storia. Lo scrittore non può che guardare con dolore al passato e alle rovine del presente, consapevole della trasformazione in corso senza poter però prevederne in modo sicuro la direzione. Ne risulta una visione fortemente anti-storicistica, di cui è metafora proprio la bufera provocata dai colpi d'ala dell'angelo.

La distruzione portata dalla storia è resa ancora più tangibile e drammatica dalla rappresentazione dei movimenti e dei passaggi clandestini lungo il confine italo-francese. Biamonti recupera infatti, attraverso precisi riferimenti a luoghi di passaggio e a episodi presenti e passati, la storia novecentesca e contemporanea della clandestinità frontaliera, dagli anni Venti in poi. Vi è nello scrittore la volontà di raccontare, seppur attraverso la trasfigurazione romanzesca, un fenomeno caratterizzante di queste terre, che è carico ai suoi occhi, tanto nelle figure dei migranti quanto in quelle dei *passeurs*, di memoria e di suggestione. Il filo rosso di questo quadro è costituito, a livello narrativo, da una crescente enfaticizzazione della disperazione e della violenza incontrollata che percorrono i sentieri del confine. Di romanzo in romanzo Biamonti ne accentua fino all'esasperazione il "colore" infernale, a cui contribuiscono la situazione dei nuovi migranti e l'aria delittuosa che si respira sulle alture. Tale scelta, oltre a mettere in rilievo per contrapposizione la resistenza profondamente umana dei protagonisti, costituisce una chiave interpretativa della visione della storia e, in particolare, di quella della contemporaneità europea e mediterranea sottesa alle opere dello scrittore.

I passaggi frontali, difatti, rindirizzano lo sguardo verso alcune delle dinamiche geopolitiche che caratterizzano il bacino mediterraneo e aprono il discorso biamontiano sulla “fine dell’Europa”. In *AM* la rappresentazione della guerra nella Bosnia-Erzegovina è l’occasione per sottolineare non solo l’assurdità del conflitto, ma anche le responsabilità europee e occidentali. Inizia qui a delinearsi l’immagine di un’Europa in crisi, che caratterizzerà *PN*: alle soglie del nuovo Millennio, il Vecchio Continente si lascia alle spalle un secolo tormentato, pieno di odi, di massacri, di genocidi e non può che constatare il fallimento delle ideologie e delle fedi che pur hanno dato speranza agli uomini nel corso del Novecento. Il fallimento più cocente per Biamonti è proprio la fine del sogno di un’Europa quale sinonimo di civiltà, di un sogno della ragione capace di guidare gli uomini verso una realtà umana di pace e di cultura. In *PN* la morte del presidente Mitterrand è considerata il simbolo della fine dell’Occidente, dell’esaurimento delle forze razionali e intime che fino ad allora avevano tentato di condurlo. L’analisi ha dunque mostrato che, per Biamonti, l’Europa contemporanea è un continente alla deriva, disorientato, privo di forze e pieno di sensi di colpa per i massacri novecenteschi; è un’Europa disillusa che, chiusa in un’ottusa indifferenza, non sa più offrire una visione umana della realtà e progettare un cammino verso il futuro affrontando le sfide imposte dalla modernità.

In conclusione, dallo studio proposto è emersa la centralità, nell’opera biamontiana, della riflessione sulla storia novecentesca e sulle sue dinamiche. Biamonti vi ragiona a partire dalla vicenda del Ponente ligure e dalla rappresentazione dei passaggi clandestini, spostando poi lo sguardo sul contesto europeo e mediterraneo. Alla base di tutto vi è l’idea dell’“inferno della storia”, di un bilancio tragico del secolo e della contemporaneità più stretta. Tale visione costituisce in qualche modo la *pars destruens* della poetica biamontiana, poiché è tesa a demistificare la fiducia ideologica in un movimento lineare, progressivo e perfettibile della storia, mostrandone la tragedia che la sottende e denunciando gli errori e le responsabilità del Novecento. Di conseguenza, nel binomio storia-natura, non al primo ma al secondo termine si dovrà necessariamente aggrappare, seppure in una disperata disillusione, una possibile forma di salvezza.

Nella seconda parte lo studio della realtà umana ha permesso innanzitutto di evidenziare che lo schema dei personaggi biamontiani si costruisce intorno a una doppia



polarità: radicamento e cosmopolitismo. Da un lato vi è il senso di appartenenza al territorio, che si personifica, per esempio, in alcune figure locali legate al mondo contadino. Si tratta per lo più di uomini anziani, i soli che non hanno abbandonato i piccoli paesi dell'entroterra ormai in decadenza e che si ostinano a coltivare ancora gli uliveti, le vigne e gli orti, apparendo come gli ultimi rappresentanti di una cultura millenaria ereditata dalle generazioni precedenti. Dall'altro lato vi è la volontà di essere cittadini del mondo, che si traduce, per molti personaggi, in un allontanamento dalla propria patria e nella scelta di una condizione di estraneità; il carattere cosmopolita consiste, in fondo, nel riconoscere e nell'assecondare quella spinta interna che conduce l'uomo verso un "altrove", spaziale ma anche metaforico, portandolo a oltrepassare i confini del mondo da cui proviene. La necessità del radicamento e la tendenza alla fuga sono sì istanze contraddittorie, ma non per questo esclusive. Al contrario, è nella loro interazione che si gioca la creazione dei personaggi biamontiani; è un'interazione che, concretizzandosi nel loro vagabondare, trova piena espressione nei protagonisti dei romanzi e che inizia fin da subito a svelare la visione di Biamonti della condizione umana.

In prima istanza, la tensione radicamento-cosmopolitismo si articola intorno allo statuto interrogativo dei personaggi, che lo scrittore sviluppa sulla base di alcune letture esistenzialiste, tra cui *L'être et le néant* di Sartre. Sull'importanza di quest'opera nel pensiero di Biamonti la critica è stata in qualche modo depistata dallo stesso scrittore, che, se si escludono alcune citazioni o pseudo-citazioni ricorrenti, ha lasciato calare un certo silenzio sul filosofo francese. Nonostante il distacco mostrato, alcune idee chiave dell'opera sartriana vanno poste a fondamento dell'interpretazione biamontiana della realtà umana e si ripercuotono sulla rappresentazione dei personaggi.

Una di queste idee è, appunto, lo statuto interrogativo dell'uomo. L'interrogazione è centrale nel discorso di Sartre poiché introduce, su vari livelli, la possibilità della negazione: l'uomo si interroga sul suo essere o sulla sua maniera d'essere, consapevole che questi si possano rivelare come nulla. Poiché l'uomo nel momento in cui rivolge a sé stesso delle domande si pone in uno stato di indeterminazione, lo statuto interrogativo diventa fondamentale per comprendere l'impossibilità, da parte dei personaggi, di compiere scelte definitive, così come il loro permanente stato di dubbio e di indecisione. Il discorso intorno allo statuto interrogativo dell'uomo ha condotto a soffermarsi anche

su altri due concetti filosofici, centrali nella filosofia esistenzialista e proiettati da Biamonti nei suoi protagonisti: la libertà e l'angoscia. La libertà è la condizione necessaria affinché qualsiasi tipo di interrogazione sia possibile, mentre l'angoscia è la coscienza di tale libertà e della responsabilità che ne consegue, la consapevolezza da parte dell'uomo di non essere fondamento né del suo essere né del mondo e di dover tuttavia compiere una scelta.

La realtà umana descritta da Biamonti presenta un carattere non solo interrogativo, ma anche desiderativo. È nuovamente in *L'être et le néant* che si sono trovati i fondamenti filosofici di una tale concezione. L'esistenza è infatti caratterizzata per Sartre da un perenne "altrove", verso cui l'uomo tende a proiettarsi. Da qui deriva la progettualità dell'essere umano, il suo essere chiamato in ogni istante a scegliere sé stesso e a essere il proprio possibile. L'analisi filosofica ha permesso di capire meglio il modo in cui, nella visione di Biamonti, i concetti sartriani di "être des lointains", di "trascendenza", di "desiderio di essere" e quelli camusiani di "esilio", di "estraneità" e di "assurdo" si sintetizzano nella figura dello straniero. Essere straniero vuol dire far sì che all'interno di quella doppia polarità tra radicamento e tensione cosmopolita, prevalga la seconda, ossia la necessità dell'"altrove" e la volontà di staccarsi dalla propria terra per andare lontano. La "poetica dello straniero" si è rivelata visceralmente connessa alla metafora del movimento e del viaggio che caratterizza tutta l'opera di Biamonti e che aiuta a definire meglio il significato esistenziale della frontiera: i confini concreti, a partire da quello italo-francese, con cui sono chiamati a confrontarsi tutti i personaggi biamontiani, acquistano un'incontrovertibile valenza metafisica ed esistenziale. La frontiera socio-politica è simbolo di una frontiera all'interno della coscienza, che i personaggi vorrebbero superare. Benché il tentativo di trascendere sia necessariamente fallimentare, l'uomo non può fare a meno di rispondere a tale aspirazione. In ciò si gioca, per Biamonti, la dignità e la tragicità della condizione umana.

Risultati significativi sono emersi anche dallo studio della temporalità all'interno dei romanzi. Innanzitutto, in una prospettiva storica, si è mostrato che la riflessione biamontiana è caratterizzata dall'idea della conflittualità tra le varie generazioni. Su quest'idea è costruito *RG*, che vede tre generazioni a confronto attraverso i personaggi di Jean-Pierre (i figli), Gregorio (i padri) ed Edoardo (i padri dei padri). Nella riscrittura

del romanzo, Biamonti abbandonò tuttavia tale impostazione. Probabilmente lo scrittore si rese conto di aver replicato lo stesso punto di vista, ossia il suo, attraverso tre figure, diverse per età ed esperienze. Una scelta che si rivelò tutto a un tratto inutile e controproducente, dal momento che andava a inficiare la dialettica conflittuale del confronto generazionale. Un'altra ragione è da rintracciare nello stesso rapporto con la storia. La rappresentazione del difficile dialogo tra le generazioni fa perno in *RG* sugli eventi brutali che hanno sconvolto l'Europa nella prima metà del secolo. Se tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando Biamonti ideò verosimilmente *RG*, le contingenze della guerra erano ancora sentite, la situazione dovette cambiare negli anni successivi. Pur restando fedele alla visione tragica della storia e all'avversione nei confronti delle ideologie, lo scrittore dovette sentire l'esigenza di una riflessione sulle nuove tragedie della contemporaneità: cosa che fece, in maniera sempre più esplicita, a partire da *VL*.

Il discorso sul confronto-scontro generazionale si lega non solo alle vicende storiche, ma anche alla condizione dell'uomo che Biamonti si sforza di delineare. Nell'impossibilità da parte dei personaggi di liberarsi del peso di ciò che si lasciano alle spalle, nel loro continuo rifluire tra presente e passato, nel dibattersi tra la volontà di uno sguardo in avanti e il rimorso o la malinconia per ciò che si è perso, si intravede come al male storico subentri o si sovrapponga un male più profondamente esistenziale. L'analisi ha permesso, innanzitutto, di evidenziare che la riflessione di Biamonti sulla temporalità dell'esistenza è profondamente influenzata da alcune letture: Heidegger, Bergson, Sartre. Tali letture filosofiche portano lo scrittore a riconoscere il presente quale tempo dell'esistenza e a rappresentare narrativamente la continua presentificazione del passato che caratterizza l'esperienza umana. Si spiega così la centralità nell'opera biamontiana della memoria, con cui i protagonisti hanno un rapporto ambiguo e problematico. Di fronte al peso esistenziale e alla pena che si sprigionano dal riemergere di ciò che è stato, l'atteggiamento comune dei personaggi biamontiani è un continuo tentativo di fuggire il passato, di non ricordare, di dimenticare. Tuttavia, è solo nel passato, in ciò che è ormai imm modificabile, che è possibile trovare qualche punto fermo di fronte all'inafferrabilità del presente. È emersa, dunque, l'ambivalenza di un'esperienza in cui si scontrano la necessità di dimenticare e di farsi carico del nulla che definisce la realtà umana, per poter guardare avanti senza

consolazioni, e il bisogno di porre un freno, aggrappandosi a qualcosa di solido, a questa continua dispersione nullificante. La consapevolezza del proprio essere temporale, con tutto ciò che ne consegue, si esprime in quello che è lo stato d'animo tipico dei personaggi biamontiani: la malinconia.

La lezione di Heidegger e di Sartre è fondamentale per Biamonti anche per quanto riguarda la riflessione sull'esperienza della morte. L'analisi ha mostrato che la morte è in tutti i libri una realtà quotidiana, mai celata o rimossa, ma non per questo svaloriata o banalizzata sul piano del significato; al contrario, sia essa naturale o frutto di un atto violento, la morte è sempre posta in una cornice tragica, a sottolineare la distanza insuperabile che separa, come diceva Montale, «chi va e chi resta». Benché non intendano fornire delle risposte definitive, i romanzi esprimono in modo chiaro la volontà di restituire alla morte la sua importanza e la sua centralità nell'esperienza umana, tanto per coloro che muoiono, quanto, e soprattutto, per coloro che sopravvivono e che si trovano quotidianamente a confronto con le ombre, i fantasmi, i ricordi, le parole dei defunti. Per chi, come Biamonti, non riesce a credere in una promessa di riscatto ultraterreno e in una prospettiva trascendente, il confine tra morte e vita si fa spesso labile, quasi evanescente.

Di fronte alla tragicità della storia e della propria condizione esistenziale, i protagonisti biamontiani provano disperatamente a opporre una resistenza. Soffermandosi sui rapporti tra i personaggi, lo studio ha evidenziato la centralità della figura femminile. I caratteri comuni delle donne biamontiane dipendono in modo precipuo dal ruolo che esse svolgono agli occhi dei protagonisti maschili. Tutto ciò contribuisce all'organizzarsi delle figure femminili intorno a un modello ideale, di cui ognuna rispecchia o accentua una o più caratteristiche. Nella costruzione di tale modello, da un punto di vista letterario sono fondamentali la tradizione dell'*amor de lohn*, di origine provenzale, e quella della donna-angelo, di matrice stilnovista. L'apparizione della donna, reale o sotto forma di fantasma, diventa spesso una vera e propria epifania: il suo potere salvifico è quello di rimandare, tramite la bellezza, a un al di là. Al contempo, la poetica dell'*amor de lohn* acquista una grande importanza nel momento in cui si intreccia alla distanza esistenziale che lo scrittore, sulla scorta delle sue letture filosofiche, riconosce nell'uomo quale "essere della lontananza". Anche il rapporto amoroso si gioca, per Biamonti, nella mai sopita tensione radicamento-viaggio.

All'interno di questa dialettica lo scrittore accentua nei protagonisti maschili la tendenza all'evasione e al trasognamento, di cui molto spesso proprio le donne costituiscono il fattore scatenante, mentre conferisce alle donne una concretezza che ancora alla vita e alla materia. La concretezza della donna si manifesta anche nella sua corporeità: è nel corpo della donna, nel suo essere materia attraversata dal flusso esistenziale, che si esprime la sua vicinanza, maggiore di quella dell'uomo, al ciclo naturale vita-morte. Si è così dimostrato che la lezione di Merleau-Ponty è fatta interagire da Biamonti, già per quanto riguarda il discorso sulla figura femminile, con la "psicanalisi delle cose" di Gaston Bachelard. Solo in questa prospettiva si possono comprendere le metafore terragne che accompagnano in tutta l'opera dello scrittore la rappresentazione della donna.

La disillusione e la solitudine esistenziale dei protagonisti non si traducono mai in un'assenza di umanità. Al contrario, l'essere solitari e l'essere solidali vanno di pari passo, legandosi in maniera quasi inestricabile. Tutti i protagonisti biamontiani hanno, difatti, pur nella disillusione, un chiaro codice morale, che si manifesta negli atteggiamenti verso i personaggi in difficoltà. È nella fedeltà assoluta a certi principi e nell'impossibilità di non professare, anche nelle situazioni più disumane, valori come il rispetto della dignità, la solidarietà e soprattutto la pietà, che consiste la scelta umana dei personaggi biamontiani. Proprio l'essere pietosi si è rivelata la qualità eroica più caratterizzante dei personaggi, in cui si esprime, in tutta la sua profondità, la resistenza morale di fronte all'"inumano" portato dalla modernità. Si può parlare, dunque, di un vero e proprio "eroismo della pietà" che contraddistingue i personaggi: si tratta di una pietà antica, laica, mediterranea, di una clemenza universale che sola permette, all'interno di un mondo sempre più disumano, di conservare e salvare la propria umanità. "Restare umani" è la sfida che determina lo statuto eroico dei personaggi biamontiani.

L'"eroismo della pietà" non costituisce solo il punto centrale di una scelta individuale, ma diventa anche un elemento portante di una più ampia riflessione etica sul significato dell'esistenza. Di fronte all'"inferno della storia", passato e presente, che ha condotto alla soglie di una trasformazione culturale epocale, e fatta propria ormai dallo scrittore la consapevolezza di un'esistenza mutilata e angosciata, di un'orfanità e di una trascendenza necessariamente votata al fallimento, la lezione etico-metafisica che

Biamonti affida all'uomo contemporaneo è quella della ricerca del "fondamentale". Quest'ultimo viene a configurarsi come ciò che la vita ha di più primordiale, come ciò che si rapporta all'eternità della vita e della morte: l'amicizia, l'amore, l'illusione lirica della fraternità, il sogno, la pietà, la malattia, la morte, il vento, il mare, il cielo, la luce, la notte. Non si può non notare che il "fondamentale" riguarda da un lato il rapporto dell'uomo con la propria esistenza e con quella altrui, ridotto nelle sue espressioni più autentiche e universali, e dall'altro lato il rapporto dell'uomo con il paesaggio circostante, inteso nei suoi elementi costitutivi.

Il richiamo al "fondamentale", che lo scrittore recupera dalle pagine di André Malraux, appare così come il vero nocciolo etico-metafisico della visione biamontiana della realtà, capace non solo di mettere nella giusta prospettiva alcune singole scelte romanzesche, dall'onnipresenza dell'elemento naturale all'"eroismo della pietà" dei personaggi, ma di dare senso, sorreggendola, alla sua intera mitologia: di fronte allo sgomento e alla desolazione lasciati dalla storia novecentesca, Biamonti si rivolge disperatamente, attraverso un ritorno alle cose e al rapporto fondamentale che le lega alla realtà umana, alla ricerca di un'eternità tutta terrena che possa, ieri come oggi, marcare la (*r*)esistenza dell'uomo.

La terza parte della tesi ha permesso di esplorare, in una prospettiva sia testuale sia teorica, alcuni aspetti dello stile e della poetica biamontiana. Benché all'interno di un quadro evolutivo, la prosa di Biamonti si caratterizza per la ricorrenza di una serie di scelte formali che, fin dall'apparizione di *AA*, ne hanno marcato l'identità. Tale risultato è il frutto di un minuzioso lavoro intorno al testo e alla parola, incentrato, come è stato dimostrato, sul concetto di "riscrittura". All'interno del processo creativo la "riscrittura" si configura, oltre che come un atto concreto, come un'operazione mentale: prima che sulla pagina scritta, il perpetuo farsi e disfarsi della scrittura avviene, infatti, nella mente dell'autore. L'analisi di questa operazione, nella forma della "ruminazione" e del "rimuginio" interiore, è servita a comprendere la modalità in cui Biamonti legge e riutilizza le opere degli autori amati, offrendosi quale utile strumento per lo studio dell'intertestualità romanzesca: nella "riscrittura" interiore le *iuncturae* letterarie finiscono per sovrapporsi e per partecipare all'atto creativo. Biamonti sottopone normalmente i testi originali a un processo di scomposizione in tasselli linguistico-

formali, che, sedimentati nella memoria, sono poi ricomposti in strutture diverse, sulla base di associazioni emotive o di idee. L'impressione finale è così quella di una scrittura a mosaico che si costruisce nell'assimilazione e nella riproposizione di tessere e moduli precedentemente elaborati.

Il processo di "riscrittura" è posto al servizio, in Biamonti, di una chiara ricerca ritmica, riscontrabile sui vari livelli della testualità. Per quanto riguarda la struttura dei romanzi, lo stesso scrittore era solito comparare il testo a uno spartito musicale. Lo studio dell'*ordine* e della *durata*, nelle modalità descritte da Genette, ha portato a risultati significativi. In particolare, l'analisi ha evidenziato che i "movimenti" fondamentali della prosa biamontiana sono due: l'ellissi e la scena. È attraverso questi movimenti che prende forma l'unità di base della scrittura di Biamonti: il paragrafo, definito, appunto, come quella porzione di testo, narrativamente autonoma, che è racchiusa tra due spazi bianchi corrispondenti a due ellissi temporali di ampiezza variabile e che presenta temporalmente una tendenza scenica contemplativo-dialogica. Complessivamente, ciò che risulta da tale organizzazione testuale è senza dubbio un ritmo sincopato, fatto di continue accelerazioni e di continui rallentamenti, tanto nella successione dei paragrafi quanto nel loro andamento interno.

Lo studio del ritmo ha poi preso in considerazione la prosodia del testo, attraverso l'analisi delle unità melodiche e delle progressioni accentuative. È emersa una forte (e voluta) discontinuità "metrica", che va di pari passo con l'uso di una sintassi paratattica e frammentata. È chiaro come Biamonti rinunci a una struttura articolata e ipotattica che possa legare tra loro le frasi. L'assenza di connettivi logici è però rimpiazzata dalla creazione di un'attenta rete di echi e rimandi interni, che gettano dei ponti tra i bianchi delle varie proposizioni, dando ritmo e musicalità alla scrittura. Si è così evidenziata, attraverso una selezione di passi, la presenza di fenomeni di ripetizione e disposizione, di figure di suono – come le allitterazioni, le assonanze, le consonanze, le rime interne – e di altri espedienti retorici non certo estranei alla prassi prosastica, ma la cui concentrazione nei testi biamontiani rimanda all'esempio della tradizione poetica, italiana e francese.

La ricerca ritmica di Biamonti presenta, dunque, una grande complessità, che si articola in più direzioni non necessariamente concordi. Anzi, è proprio dal conflitto tra tendenze diverse che sembra generarsi la peculiarità del ritmo biamontiano: da un lato

alcune scelte, come la discontinuità temporale (e tipografica) dettata dal paragrafo, la sintassi franta, l'assenza di schemi preordinati nella disposizione delle unità melodiche e delle progressioni accentuative, muovono nella direzione di una frammentazione del testo; dall'altro lato, invece, altre scelte, come l'ordine cronologico degli intrecci e la loro strutturazione bipartita, la coerenza delle misure "paragrafiche", l'attenzione per gli aspetti prosodici e fonici, muovono verso una ricomposizione dell'unità.

La prassi scrittoria di Biamonti prende la forma di una "riscrittura in levare", indirizzata, oltre che alla ricerca di un ritmo, anche a quella di una condensazione testuale e di un'essenzialità espressiva. Le scelte dell'autore hanno ragioni profonde e filosofiche, che delineano una precisa concezione del linguaggio. In particolare, l'analisi ha approfondito la distinzione, spesso riproposta da Biamonti, tra la *parola*, che attinge all'essere e affonda sempre nell'esistenzialità, e la *chiacchiera*, che è solo un riempitivo privo di forza comunicativa. A questo proposito si è mostrata l'influenza capitale che hanno avuto su Biamonti alcuni testi di Merleau-Ponty, a cui è stato ricondotto anche il legame tra parola e silenzio: la parola originaria, infatti, è, tanto per il filosofo francese quanto per Biamonti, quel gesto creatore che rompe il silenzio. Risalire alle origini della parola, riscoprirne l'autenticità, significa riscoprirne anche il silenzio originario da cui è scaturita. Per quanto riguarda la centralità del silenzio, la riflessione di Biamonti sul linguaggio è poi influenzata da alcuni testi di Heidegger e di Blanchot; da quest'ultimo Biamonti trae, in particolare, l'immagine del "canto delle sirene", di un silenzio originario verso cui lo scrittore dovrebbe costantemente tendere, pur nella consapevolezza di non poterlo afferrare pienamente. Attraverso questi e altri riferimenti, è emerso che Biamonti, ricollegandosi a una precisa tradizione letteraria e filosofica, mantiene una certa fiducia nel linguaggio, in un linguaggio a cui non bisogna domandare verità assolute, ma verità relative sulla dolorosa esperienza dell'uomo nel suo essere-nel-mondo.

Se il compito dello scrittore è risalire alle origini della parola e se tali origini affondano nei silenzi esistenziali e in quelli naturali del mondo, non sorprende che la prosa biamontiana proponga una vera e propria fenomenologia del silenzio, articolata innanzitutto attraverso la descrizione del paesaggio e dei personaggi. Nella continua esitazione tra il dire e il non dire, nei dialoghi smozzicati e reticenti, nelle parole dette prima a sé stessi che agli altri, i protagonisti si caratterizzano per una volontà di tacere



che dimostra la loro sfiducia nei confronti di una parola comunicativa, capace di dare una spiegazione razionale dei sentimenti, dei dubbi e dei problemi. Alla base di tutto ciò vi è la convinzione di Biamonti che la realtà vera e autentica sia di fatto inesprimibile e che si possa, in fondo, solo sfiorarla con le parole, ma mai carpirla davvero. Il silenzio dei personaggi prende spesso forza e si impone sulla pagina biamontiana all'interno di una tensione tra l'aver delle cose da dire e il non dirle, tra il bisogno di parlare e quello opposto di tacere, tra la necessità di esprimersi e la paura di dire cose banali e inutili.

Il non detto viene a configurarsi come il vero significato di una scrittura che procede per assenza. L'omissione e la reticenza non riguardano, infatti, solo la parola dei personaggi, ma toccano l'intero tessuto della prosa biamontiana. Gli stessi paragrafi appaiono come degli iceberg che galleggiano sulla pagina bianca dell'inespresso e non permettono di ricostruire quanto è accaduto prima o dopo le diverse scene. Il procedere per assenza si realizza, allora, come un'alternanza di pieni e di vuoti, tra cui i lettori e i personaggi sono chiamati a districarsi, collegando elementi narrativi lasciati isolati o interpretandone altri completamente taciuti. L'analisi ha evidenziato che il silenzio "narrativo" è, innanzitutto, riconducibile alla scelta di una focalizzazione interna, la cui predilezione è confermata dall'uso cospicuo di due soluzioni narrative: il discorso indiretto e il discorso indiretto libero. Tuttavia, la focalizzazione non basta a spiegare le reticenze e i non detti dei romanzi, che vanno invece in gran parte imputati al ruolo della voce narrante. Come si è dimostrato, il narratore biamontiano non dice ciò che dovrebbe dire, rinuncia a tessere una trama narrativa, a organizzare le scene in una struttura coesa e a esplicitare i rapporti di causa ed effetto tra azioni e pensieri. È un narratore che riempie la propria storia di vuoti, che avvia l'azione e poi la lascia interrotta, eclissandosi. L'atteggiamento reticente del narratore ricalca quello dei personaggi, tanto che nella prosa biamontiana si verifica continuamente un avvicinamento tra le voci, tramite l'uso di un discorso indiretto libero dai confini non chiaramente definibili. Portato avanti su larga scala, cioè in gran parte della narrazione, questo procedimento crea necessariamente un cortocircuito tra voce narrante e voce del personaggio, nel senso che la prima tende a scomparire nella seconda e l'impressione finale non è quella di un personaggio che viene narrato ma di un personaggio che narra le proprie vicende in terza persona, dando di continuo spazio alla propria percezione.

Evidenziate alcune strategie testuali, ritmiche e retoriche, e studiata la centralità del silenzio, l'analisi ha infine affrontato la questione della liricità della prosa biamontiana da varie prospettive. In primo luogo, tale liricità è stata definita da un punto di vista storico-letterario: la scrittura di Biamonti è lirica perché fa un uso cospicuo di procedimenti stilistico-formali tipici della poesia, ossia di un altro genere letterario. Rifacendosi a una tradizione lirico-poetica, lo scrittore porta alle estreme conseguenze la *liricizzazione* della prosa, modificando dall'interno il carattere classico del romanzo, senza però rinnegarlo. In secondo luogo, si è proposta un'analisi narratologica della struttura enunciativa del discorso biamontiano. Tale approccio porta a riconoscere nella scrittura di Biamonti, a livello profondo, una voce poetica e non narrativa. Biamonti, dunque, non poeticizzerebbe la prosa, ma narrativizzerebbe la poesia.

Tuttavia, tanto l'approccio storico-letterario quanto quello enunciativo si sono rivelati, almeno in parte, insoddisfacenti, dal momento che non prendono in considerazione l'esperienza del soggetto e il suo rapporto alla realtà, centrale nella riflessione di Biamonti. Anche attraverso gli strumenti offerti da Antonio Rodriguez nel lavoro *Le pacte lyrique*, si è mostrato che nella poetica di Biamonti esiste un legame forte tra la forma lirica e l'esperienza del sentire: la necessità di un fondamento emozionale e quella di un suo dispiegamento in direzione delle cose, senza indugi e sentimentalismi, hanno permesso di iniziare a comprendere l'espressione, in apparenza ossimorica, di "lirismo arido" e hanno spinto a riprendere in considerazione le teorie esistenzialistiche e fenomenologiche della percezione.

Si è così approfondita, innanzitutto, la nozione di *situazione*, che assume per Biamonti una centralità non solo nella visione filosofica della realtà umana, ma anche nella poetica. Lo scrittore propone la semplice equivalenza "uomo in situazione" = "personaggio in situazione", che, condotta con coerenza e rigore, ha conseguenze profonde all'interno della scrittura: è infatti nell'apertura del soggetto al mondo e del mondo al soggetto (movimenti che definiscono la situazione) che va cercata l'emozione posta da Biamonti al fondo dell'atto creativo. Per la definizione dei rapporti tra uomo e mondo si è ritornati sulla fenomenologia husserliana e merleau-pontyniana, riprendendo i concetti di *epoché* fenomenologica e di *intenzionalità della coscienza*. È emerso che il lirismo biamontiano si affida proprio a quella conoscenza antepredicativa, definita da

Merleau-Ponty, che consiste nel cogliere le cose nel momento in cui appaiono nello stupore percettivo-emozionale della coscienza.

Quello di Biamonti si è così rivelato un lirismo fenomenologico-esistenziale, che definisce un atteggiamento (possibile e positivo) dell'uomo di fronte al mondo. In questa prospettiva il lirismo è, in quanto rapporto con il mondo, al di qua del testo: lo precede. È al lirismo che Biamonti affida la ricerca sul “fondamentale umano”, il compito di dare all'uomo, gettato nel mondo e nell'inutilità dell'esistenza, una piccola luce che, per quanto flebile e destinata a spegnersi, gli permetta per qualche momento di non brancolare nel buio. A questa coscienza lirico-poetica, capace di cogliere il “fondamentale umano” e di farlo durare (attraverso l'arte), l'autore affida l'unico possibile riscatto della vita e dell'umanità dell'uomo.

All'interno del quadro fenomenologico l'analisi si è soffermata, a partire dal concetto di traduzione, anche sulla centralità dell'immagine e dell'immaginazione nel processo creativo biamontiano. L'importanza della visibilità in Biamonti è stata messa in relazione, inoltre, con l'influenza della poesia surrealista. Tutto ciò ha portato a riconoscere nella scrittura biamontiana una vera e propria dinamica metaforica, nei termini enunciati da Rodriguez in relazione al patto lirico e da Paul Ricœur nel saggio *La métaphore vive*, una dinamica metaforica che sta alla base di una concezione della scrittura giocata, come soleva dire l'autore, tra la realtà e il sogno. Infine, si sono ricostruiti i rapporti tra la prosa biamontiana e la “teoria dell'immaginazione” di Gaston Bachelard, un filosofo che occupa un posto significativo nella formazione dello scrittore. Bachelard dedicò, come è noto, una serie di opere e di saggi alle dinamiche della “*rêverie*”, in cui individuò, riprendendola dalla filosofia antica, una legge dei quattro elementi: fuoco, aria, acqua e terra. La speculazione del filosofo francese ha permesso di comprendere meglio il motivo per cui Biamonti parli di una scrittura modellata sugli elementi del paesaggio e il modo in cui, nella concretezza della prosa, le diverse *rêveries* si intreccino tra loro, dando vita ad alcune delle tematiche più importanti dei suoi romanzi. Si è dimostrato, infine, come, partendo dalla teoria bachelardiana, Biamonti avesse effettivamente tentato di legare la scrittura di ogni romanzo a un *elemento* particolare, ideando un progetto ambizioso e affascinante: un progetto che dà coerenza alla sua opera e la presenta come una vera e propria tetralogia elementare della materia e dell'immaginazione.



## BIBLIOGRAFIA

La Bibliografia raccoglie le opere e i testi utilizzati per la presente Tesi di dottorato. Si articola in tre parti: 1) Bibliografia di Francesco Biamonti; 2) Bibliografia su Francesco Biamonti; 3) Bibliografia generale.

Per rendere più snelli i rimandi in nota e più agile la consultazione, si adottano sigle e abbreviazioni per le opere e i testi di Biamonti.

La Bibliografia di Francesco Biamonti si suddivide in otto sezioni. Come è consuetudine nella critica biamontiana, per i romanzi (sezione 1.1.) si usano le sigle *AA*, *VL*, *AM*, *PN* e *S*, a cui si aggiunge *RG*. Le prime edizioni non hanno l'anno tra parentesi, le altre sì. Le sigle sono utilizzate anche nella sezione 1.4. dedicata alle raccolte di scritti biamontiani. Per le restanti sezioni si utilizza l'abbreviazione *Bia.* seguita da ulteriori indicazioni e dall'anno di pubblicazione tra parentesi, in questo modo: 1.2. Traduzioni di romanzi = *Bia. trad.* sigla romanzo (anno); 1.3. Racconti e abbozzi di romanzi = *Bia. racc.* (anno); 1.5. Scritti di critica d'arte = *Bia. arte* (anno); 1.6. Altri scritti e parlati trascritti = *Bia. scr.* (anno); 1.7. Interviste = *Bia. int.* nome intervistatore (anno); 1.8. Carteggi = *Bia. lett.* corrispondente (anno). Quest'ultima sezione comprende, per semplicità e visto il numero limitato, sia le lettere dell'autore sia quelle all'autore; l'abbreviazione [Arc. B.] significa che la lettera citata si trova a San Biagio della Cima, nell'Archivio Biamonti.

La seconda parte raccoglie la Bibliografia su Francesco Biamonti e si articola in sette sezioni: 2.1. Monografie; 2.2. Opere collettanee; 2.3. Saggi e interventi in volume; 2.4. Saggi in rivista (in questa sezione sono inseriti anche alcuni interventi saggistici reperibili online su siti dedicati a Biamonti); 2.5. Recensioni, brevi articoli, testimonianze su quotidiani e riviste; 2.6. Tesi di laurea e di dottorato; 2.7. Sitografia.

Nella terza parte, infine, confluisce la restante Bibliografia utilizzata per questo lavoro di tesi. L'articolazione in otto sezioni, nel modo descritto di seguito, tenta di

rispecchiare non solo la natura dei testi (a volte difficilmente categorizzabili sotto una singola etichetta), ma anche il modo in cui sono stati utilizzati: 3.1. Narrativa e poesia; 3.2. Vocabolari, lessici ed enciclopedie; 3.3. Geografia e storia del Ponente ligure e della frontiera italo-francese; 3.4. Studi sull'immaginario dello spazio mediterraneo; 3.5. Antropologia e teoria del paesaggio (letterario); 3.6. Filosofia dell'esistenza e filosofia della storia; 3.7. Teoria della creazione artistica, della letteratura e del linguaggio; 3.8. Critica letteraria.

Nella prima e nella seconda parte, non si segnalano sempre i numeri di pagina per le recensioni e gli articoli apparsi sui quotidiani: l'archivio di Casa Biamonti ne conserva di norma copia, ma a volta si tratta di ritagli di giornale su cui non compare il numero di pagina.

Per alcuni testi, soprattutto di Biamonti, si riportano in ordine cronologico le varie sedi di pubblicazione. I numeri di pagina delle citazioni in nota si rifanno sempre alla versione più recente, a meno di indicazioni specifiche nella corrispondente voce bibliografica.

## 1. BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI FRANCESCO BIAMONTI

### 1.1. ROMANZI

*AA* = *L'angelo di Avrigue*, Einaudi, Torino 1983.

*VL* = *Vento largo*, Einaudi, Torino 1991.

--- (2003) = *Vento largo*, prefazione di Lorenzo Mondo, La Stampa, Torino 2003.

*AM* = *Attesa sul mare*, Einaudi, Torino 1994.

*PN* = *Le parole la notte*, Einaudi, Torino 1998.

--- (2014) = *Le parole la notte*, prefazione di Giorgio Ficara, Einaudi, Torino 2014.

*S* = *Il silenzio*, Einaudi, Torino 2003.

*RG* = *Il romanzo di Gregorio, testi e materiali preparatori verso "L'Angelo di Avrigue"*, a cura di Simona Morando, Il Canneto Editore, Genova 2015.

### 1.2. TRADUZIONI DEI ROMANZI

#### ***Bia. trad.***

*AA* (1990) = *L'Ange d'Avrigue*, traduit par Philippe Renard, Verdier, Paris 1990.

*VL* (1993) = *Vent largue*, traduit par Bernard Simeone, Verdier, Paris 1993.

--- (2000) = *Vent de mar endins*, tradució Rosa Maria Oliveros, Proa, Barcelona 2000.

*AM* (1996a) = *Attente sur la mer*, traduit par François Maspero, Édition du Seuil, Paris 1996.

--- (1996b) = *Die erwartung*, aum dem Italienischen übersetzt von Brigitte Forster und Christina Viragh, Klett-Cotta, Stuttgart 1996.

*PN* (1999) = *Les paroles la nuit*, traduit par François Maspero, Édition du Seuil, Paris 1999.

--- (2000) = *Die reinheit oliven*, aus dem Italienischen Von Paul-Wolfgang Wühl, Klett-Cotta, Stuttgart 2000.

--- (2004) = *Las palabras la noche*, traduzione di César Palma, Akal, Madrid 2004.

--- (2006) = *De woorden de nacht*, traduzione di Mieke Geuzebroek e Pietha de Voogd, Van Gennep, Amsterdam 2006.

*S* (2005) = *Le silence*, traduit par Carole Walter, Verdier, Paris 2005.

### 1.3. RACCONTI E ABBOZZI DI ROMANZI

#### *Bia. racc.*

- (1951) = *Serenità tra i fiori*, in «La Battaglia dei fiori», Numero unico, 20 maggio 1951, p. 3; poi in *PC* (99-101).
- (1956) = *Dite a mio padre...*, in «Il Nuovo Eco della Riviera», 12 agosto 1956; poi in *PC* (102-106).
- (1960) = [estratto di romanzo inedito] da *Colpo di grazia*, in «A Barcà», a cura dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Bordighera 1960; poi in *PC* (107-113).
- (1989) = *Il passeur d'Aürno*, in «Vice versa», 26, maggio 1989, pp. 12-13.
- (1991) = *Il mormorio della terra*, in «Idra», II (1991), 4, pp. 49-50.
- (1995) = *È sera ad occidente*, in «BlocNotes», 33, dicembre 1995, pp. 139-141.
- (1996) = *La veglia e il vento della sera di San Silvestro*, in «Il Secolo XIX», 31 dicembre 1996, p. 1; poi in *SP* (5-6).
- (1997a) = *Case a Occidente*, in «Micro Mega», 3 (1997), pp. 80-84.
- (1997b) = *Maisons à l'occident*, traduit de l'italien par François Maspero, in «La Nouvelle Revue Française», 538, novembre 1997.
- (1998) = *Ombre alla deriva*, in «AD», XVIII, 208, settembre 1998, p. 22; poi, con il titolo *Dialogo con l'abitatore di una barca*, in *SP* (7-8).
- (2000a) = *La fiaba del vino e del cielo*, in «I segreti del gusto», supplemento della «Stampa», 18, agosto 2000, p. 419; poi in *SP* (10-11).
- (2000b) = *Une branche d'olivier barrait un nuage*, trad. Marguerite Pozzoli, in «La pensée de Midi», 2000, 3, pp. 165-173.
- (2001) = *È già ottobre*, in «Resine», XXIII, 90 (ottobre-dicembre 2001), pp. 85-86; poi in «Il Secolo XIX», 6 luglio 2002, p. 18; poi in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 1 febbraio 2003, p. 1.
- (2014) = [abbozzo di romanzo inedito], a cura di Matteo Navone, in «Resine», XXXV, 141-142 (3° -4° trimestre 2014), pp. 31-45.

### 1.4. RACCOLTE DI ARTICOLI E INTERVENTI

*EM* = *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, a cura di Gian Luca Picconi, Ananke, Torino 1996.



PC = “*Il paesaggio è una compensazione.*” *Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, a cura di Paola Mallone, De Ferrari, Genova 2001.

SP = *Scritti e parlati*, a cura di Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti, prefazione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2008.

## 1.5. SCRITTI DI CRITICA D'ARTE

### *Bia. arte*

#### 1964

(1964) = *Ennio Morlotti*, in *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, Edizioni dell'ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1964, pp. 19-20 [catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano, giugno-luglio 1964]; poi, con il titolo *La lunga rivolta di Ennio Morlotti*, in *SP* (159-161). Si cita sempre una versione più lunga, tratta dal dattiloscritto, che si legge, con il titolo [*Ennio Morlotti*], in *EM* (19-25).

#### 1968

(1968) = [*Presentazione*], in *Artisti italiani contemporanei. Raimondo (barbadirame)*, Federazione Provinciale Coltivatori Diretti, Imperia [1968]; poi in *Terra e gente di Liguria nella tematica di Raimondo (barbadirame)*, Casinò Municipale di Sanremo, Sanremo 1973 [catalogo della mostra personale]; poi in *PC* (157-158).

#### 1969

(1969) = [*Presentazione*], in *Vegetali*, cartella con sei litografie originali, Teodorani editore, Milano 1969; poi in *Morlotti. Disegni e pastelli*, Galleria “Bottega d'Arte”, Acqui Terme 1969 [catalogo della mostra che ebbe inizio il 27 settembre 1969]; poi in *EM* (27); poi, con il titolo *Morlotti: fantasmi in forma romantica*, in *SP* (162).

#### 1970

(1970) = [*Presentazione*], nel dépliant di una mostra del 1970 (Galleria Civica, Monza); poi in *Cazzaniga. Antologia critica*, catalogo della mostra “*Flo reale*” 1987-1990 alla Galleria Cafiso, Milano 1992; poi in Claudio Malberti (a cura di), *Giancarlo Cazzaniga gli anni del jazz 1958-1994*, catalogo della mostra personale alla Galleria Bellinzona (Milano, 20 aprile-30 giugno 1995), Galleria Bellinzona, Milano 1995, pp. 68-69; poi in *PC* (136-140); poi, con il titolo *La tenera felicità di Cazzaniga*, in *SP* (163-166).

## 1972

(1972a) = [*Presentazione*], in *Ennio Morlotti*, con commento iconografico di Renzo Modesti, Club Amici dell'Arte, Milano 1972, pp. 7-14; poi parzialmente riedito in *PC* (119-121); poi, con il titolo *Considerazioni sul tempo e sull'esistenza nella pittura di Morlotti*, in *EM* (29-39); poi, con lo stesso titolo, in *SP* (167-177).

(1972b) = [*Presentazione*], in *Sergio Biancheri*, Unione Culturale Democratica, Bordighera, 12-22 agosto 1972 [dépliant della mostra personale]; poi in *Sergio Biancheri*, catalogo della mostra personale al Palazzo del Parco (Bordighera, 21 aprile-2 maggio 1973) Bordighera, 1973; poi, ampliato, in *Sergio Biancheri*, catalogo della mostra personale alla Galleria Spriano (Omegna, 6-20 ottobre 1973), Galleria Spriano, Omegna 1973; poi in *PC* (132-133); infine, con il titolo *La storia della pittura di Biancheri*, in *SP* (178-179).

## 1973

(1973a) = [*Presentazione*], in *Canepa*, Edizioni Galleria delle Ore, Milano 1973 [catalogo della mostra, 19 maggio-4 giugno 1973]; poi in *PC* (134-135); poi, con il titolo *Canepa: la dolorosa attesa*, in *SP* (180-181).

(1973b) = [*Presentazione*], in *Alfredo Chighine*, catalogo della mostra personale alla Galleria "Bottega d'Arte" (Acqui Terme, 27 ottobre-15 novembre 1973), Galleria "Bottega d'Arte", Acqui Terme 1973; poi in *PC* (144-145); poi, con il titolo *Il paese incantato di Chighine*, in *SP* (182-183).

## 1974

(1974) = [*Presentazione*], in "Il Gruppo Arte 74", opuscolo informativo della mostra alla Bottega d'Arte Riso, Ventimiglia, 9 aprile-5 maggio 1974 [Biamonti si occupa di Sergio Casella].

## 1977

(1977a) = [*Presentazione*], in *J. Truzzi*, Teatro Comunale, Ventimiglia, 15-28 gennaio 1977 [dépliant della mostra].

(1977b) = *Materia e Memoria di Morlotti*, in «Lo spazio», ottobre 1977, pp. 1 e 3-4; poi in *PC* (122-124); poi in *EM* (41-43); poi in *SP* (184-186).

## 1979

(1979a) = [*Presentazione*], in *Morlotti. Pastelli e disegni 1954-1978*, catalogo della mostra personale al Palazzo del Parco (Bordighera, 15 dicembre 1978-15 gennaio

1979), Comune di Bordighera-Assessorato Pubblica Istruzione, Bordighera 1979; poi in *PC* (125-130); poi in *EM* (45-50); poi, con il titolo *Morlotti: il partito preso della vita*, in *SP* (187-191).

(1979b) = [*Presentazione*], in *Pina Morlino Piana*, Galleria Accademia d'Arte "Riviera dei Fiori", Bordighera, 29 dicembre 1979-20 gennaio 1980 [dépliant della mostra]; poi in *PC* (156).

## 1980

(1980) = *Presentazione*, in *Materiali della realtà occitanica. RAIMONDO (barbadirame)*. *Pittura. Ario Calvini. Fotografia*, Biblioteca Civica (ex Piccadilly), Ospedaletti, 20 dicembre 1980-6 gennaio 1981 [dépliant della mostra; lo scritto di Biamonti è diviso in due sezioni: la prima riguardante Mario Raimondo, la seconda le fotografie di Ario Calvini]. La sezione su Ario Calvini confluisce, col titolo *Ario Calvini*, nella locandina Accademia de Cultūra Intemelia, Università della Terza Età, Liceo Scientifico "Aprosio", Vento largo, *romanzo di Francesco Biamonti edito da Einaudi*, prolusione di Andrea Maccario, interventi di Lorenzo Acquarone, Giannina Borelli, Osvaldo Girauo, foto di Ario Calvini "Case e terre di Liguria", Cartoline d'epoca di Paky Cudemo, "La frontiera e la dogana" [locandina della presentazione di *Vento Largo* avvenuta sabato 7 dicembre 1991 nell'aula magna del Liceo scientifico "A. Aproso" di Ventimiglia, accompagnata dalle due esposizioni sopra citate]. Poi, entrambi gli interventi, con i titoli *Barbadirame, l'universo contadino* e *Ario Calvini tra vita e sogno*, in *SP* (192-195).

## 1984

(1984) = [*Presentazione*], in *Pierluigi Lavagnino, "Cieli e altre stesure"*, Studio Arte Nazzari, Parma, 12 gennaio-16 febbraio 1985 [catalogo della mostra personale; la presentazione era in realtà stata redatta per una precedente mostra del 1984 e pubblicata nel corrispettivo dépliant]; poi in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Pier Luigi Lavagnino*, Electa, Mutilano 1992, p. 190; poi, col titolo *Materia e luce*, in Sandro Parmiggiani (a cura di), *Pierluigi Lavagnino. Opere 1952-1998*, catalogo della mostra a Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 3 luglio-14 agosto 1999, pp. 127-128; poi in *PC* (152-153); poi, con il titolo *Lavagnino e lo strazio del tempo*, in *SP* (196-198).

## 1985

(1985) = [Presentazione], in *Giancarlo Cazzaniga. Per un paesaggio 1980/85*, Galleria Bergamini, Milano, 2-30 aprile 1985 [catalogo della mostra personale]; poi in *PC* (141); poi, con il titolo *Consapevolezza di Cazzaniga*, in *SP* (199).

## 1986

(1986a) = [Presentazione], in *"I fantasmi di pietra" nell'opera grafica di Émile Marzé*, Accademia Riviera dei Fiori "G. Balbo", Bordighera, 25 gennaio-4 febbraio 1986 [dépliant della mostra]; l'ultima parte dell'intervento sarà ripresa in *Mistero della terra*, Accademia Riviera dei Fiori "G. Balbo", Bordighera, 23 gennaio-13 febbraio 2000 [catalogo della mostra]; poi in *PC* (155); poi, con il titolo *Émile Marzé tra pietà e ragione*, in *SP* (200).

(1986b) = [Presentazione], in *Lucio Bulgarelli*, 125<sup>a</sup> mostra, Studio d'Arte Beniamino, Sanremo, 22 febbraio-21 marzo 1986 [catalogo della mostra]; poi in *Lucio Bulgarelli. Come una vita (autobiografia con testi critici)*, Edizioni Cervino, Châtillon, settembre 1997, pp. 286-287.

(1986c) = [Presentazione], in *Tino Aime. Acquerelli, incisioni, cartelle*, Biblioteca Civica Internazionale, Bordighera, 19 luglio-23 agosto 1986 [dépliant della mostra]; poi in Angelo Mistrangelo (a cura di), *Quarant'anni d'Arte Pittorica e Poligrafica. Tino Aime un omaggio della Berrino Printer*, Berrino printer editore, Torino 1992, p. 62; poi in *Tino Aime. Acquerelli e puntesecche*, catalogo della mostra alla Libreria Antiquaria Prandi, Reggio Emilia, 13-23 maggio 1995; poi, in *Tino Aime. L'opera grafica 1969-1995*, Prandi, Reggio Emilia, settembre 1995, p. 155; poi, parte dello scritto (righe 17-24), in *Tino Aime*, note al catalogo della mostra al Palazzo Comunale del Comune di Gravere, 1-16 febbraio 1997; poi in *PC* (131); poi, con il titolo *Le controimmagini di Aime*, in *SP* (201-202).

## 1987

(1987a) = [Presentazione], in *Cornelia Lottes. Scultura-pittura*, Accademia Riviera dei Fiori "G. Balbo", Palazzo del Parco, Bordighera, 13-24 agosto 1987 [dépliant della mostra].

(1987b) = [Presentazione], in *Cazzaniga. Carte tinte 1971-1987*, Franco Sciardelli, Milano 1987; poi in *PC* (203-204); poi, con il titolo *Cazzaniga e il volto della terra*, in *SP* (203-204).

## 1988

(1988) = *I muretti di Gagliolo*, in *Sergio Gagliolo. Pastelli 1982-1987*, Biblioteca Civica Internazionale, Bordighera, 18 aprile-18 maggio 1988 [dépliant della mostra]; poi in *PC* (148); poi in *SP* (205).

## 1991

(1991) = *Intervista a Ennio Morlotti*, in *Ennio Morlotti. Bagnanti*, Galleria delle Arti, Città di Castello 1991 [catalogo dell'esposizione tenutasi dall'8 giugno all'8 luglio 1991 presso la Galleria delle Arti di città di Castello (PG)]; poi, con il titolo *Morlotti: amo solo il vero, ma ora il muro della natura è crollato*, in «La Stampa», 13 luglio 1991, p. 7; poi in *EM* (51-53); poi in *SP* (206-208).

## 1992

(1992a) = [*Presentazione*], in *Sergio Gagliolo. Opere 1960-1990*, Galleria D'Arte Moderna, Bordighera, aprile 1992, p. 4; poi in *PC* (149); poi, con il titolo *Gagliolo: la vita assorta*, in *SP* (209).

(1992b) = *Era la Liguria*, in Luigi Betocchi e Piero De Angeli (a cura di), *Bordighera vista da Ezio Benigni. Fotografie degli anni 1890-1930*, scritti di Francesco Biamonti e Domenico Astengo, Scheiwiller, Milano 1992, p. 11.

## 1993

(1993-1994) = *Un monaco della luce*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», 4-5 (1993-1994), p. 49; poi, in *PC* (154); poi, con il titolo *Maiolino, monaco della luce*, in *SP* (210).

## 1994

(1994a) = *Tra segno e materia*, presentazione della mostra personale, in *Sergio Gagliolo*, Galleria Biasutti, 14 aprile-7 maggio 1994, Torino 1994 [catalogo della mostra]; poi in *PC* (150).

(1994b) = [*Presentazione*], in *Mara Taggiasco. I pittori del Ponente 3*, Biblioteca Civica, Ospedaletti, 15 dicembre-31 dicembre 1994 [dépliant della mostra]; poi, con il titolo *Il cammino di Mara Taggiasco*, in *SP* (211-212).

(1994c) = [*Presentazione*], in *Marco Farotto. Sculture*, Accademia Riviera dei Fiori "G. Balbo", Bordighera, 17-26 dicembre 1994 [dépliant della mostra].

## 1996

- (1996a) = [Presentazione], in *Joffré Truzzi. I pittori del Ponente 5*, Biblioteca Civica, Ospedaletti, 5-25 aprile 1996 [dépliant della mostra]; poi, parte dello scritto (righe 25-33), in *Joffré Truzzi*, presentazione della mostra personale al Palazzo del Parco, Bordighera, 28 novembre-5 dicembre 2002 [dépliant della mostra]; poi, con il titolo *Truzzi, i paesaggi sospesi nel vuoto*, in *SP* (213).
- (1996b) = *Muri e fiori e una linea di silenzio*, in *Sergio Gagliolo. Perché il cielo blu*, catalogo della mostra personale alle Sale espositive ex Monte di Pietà (Spoleto, 8-28 settembre 1996), Elizabeth Sarah Glückstein, Agrigento-Palermo 1996, p. 15; poi in *Sergio Gagliolo. Perché il cielo blu*, catalogo della mostra personale al Palazzo Spadaro, comune di Scicli, 28 giugno-13 luglio 1997; poi in *PC* (151); poi, con il titolo *La sottoconversazione di Gagliolo*, in *SP* (214).
- (1996c) = *Intervista immaginaria a Gianni Del Bue sui suoi quadri marini*, in *Gianni Del Bue. Opere 1972-1996*, Palazzo Salmatoris, Cherasco 1996 [catalogo della mostra]; poi in *PC* (146-147); poi in *SP* (215-216).
- (1996d) = *Morlotti il colore del cielo*, in «La Repubblica», 2 dicembre 1996, pp. 22-23; poi in *EM* (55-57); poi, con il titolo *I cieli di Morlotti*, in *SP* (217-219).
- (1996e) = [Presentazione], in *Premio di pittura città di Bordighera*, catalogo della Biennale, 1° edizione 1996, all'Accademia Riviera dei Fiori "G. Balbo", Bordighera, 14 dicembre-8 gennaio.

## 1997

- (1997) = *Materia e oblio*, in Marco Goldin (a cura di), *Sirotti. Opere 1991-1996*, Electa, Milano 1997, p. 11; poi in *PC* (159).

## 1999

- (1999a) = [Testimonianza], in *Le sculture di Marco Farotto*, in «Corriere dell'Arte», 20 marzo 1999, p. 6.
- (1999b) = [Intervento], in *Antilibro per Mario Dondero. Testimone per immagini 1951-1999*, Museo della Carta, Acquisanta Mele 1999; poi, con il titolo *Dondero e l'angelo della storia*, in *SP* (221).
- (1999c) = [Presentazione], in Pino Venditti, *Silenzio*, Managò editore, Ventimiglia 1999; poi, in parte, in *Agenda A.P.I. (Aereo Products International)*, 2001 e 2002; poi, con il titolo *La coerenza di Venditti*, in *SP* (220).

## 2000

(2000) = *Misurata gestualità*, in «Des Arts», VII, ottobre-dicembre 2000, p. 16.

## 2001

(2001a) = *Italia, sirena d'arte e di piacere che incantava gli spiriti eletti*, in «Il Secolo XIX», 3 luglio 2001, p. 14; poi, con il titolo *Viaggiatori per l'Italia in una mostra genovese*, in *SP* (150-152).

(2001b) = *Per Alberto Beniscelli*, in «Resine», XXIII, 89 (luglio-settembre 2001), pp. 93-94; poi, con il titolo *Il puro lavoro di Beniscelli*, in *SP* (113-115).

## 1.6. ALTRI SCRITTI E PARLATI TRASCRITTI

### *Bia. scr.*

## 1961

(1961) = *Maurice Merleau-Ponty*, in «Il Giornale» (organo dell'Unione Culturale Democratica di Bordighera, II, nn. 7-8 (numero doppio), aprile-maggio 1961, p. 1 e 11-12; poi in Claudio Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXV, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 22-24.

## 1976

(1976) = [*Conferenza*], trascrizione a cura di Simona Morando della Conferenza tenuta presso la Biblioteca Civica di Ospedaletti, giovedì 23 dicembre 1979, in «Resine», XXXV, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 63-71.

## 1983

(1983) = *La metafora dell'Angelo di Avrigue*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti alla presentazione *L'angelo di Avrigue*, Libreria Einaudi, Milano, 20 aprile 1983, in *SP* (73-74).

## 1984

(1984a) = *Il gran fascino poetico del mare e della costa*, in «Il Ponente», 24, maggio 1984, p. 57; poi, con il titolo *Giuseppe Conte, L'oceano il ragazzo*, in *SP* (39-40).

(1984b) = "*Cartoline di mare*" di Nico Orengo, in «L'Eco della Riviera», 9 agosto 1984; poi, con il titolo *Nico Orengo, Cartoline di mare*, in *SP* (41).

## 1987

(1987a) = *Stelle rosse vischio agrifoglio*, in «Natale è», supplemento della «Stampa», 292, 12 dicembre 1987, p. 86; poi, con il titolo *Fiori nella morsa del freddo*, in *SP* (119-120).

(1987b) = *La terra decaduta*, in Mariateresa Anfossi, Domenico Astengo e Franco Contorbia (a cura di), *La città di Boine*, Centro Stampa Offset, Imperia 1987, pp. 131-132; poi, con il titolo *Boine e la terra decaduta*, in *SP* (42-43).

## 1988

(1988a) = [*Intervento*], in *Mario Novaro tra poesia e cultura*, Atti del primo Convegno di Studi (Imperia, 3-5 aprile 1987), Le Monnier, Firenze 1988, pp. 197-198; poi, con il titolo *La preghiera laica di Mario Novaro*, in *SP* (44-45).

(1988b) = *Un ligure cosmopolita*, in Giorgio Bertone (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Sanremo, 18-19 novembre 1986), Marietti, Genova 1988; poi in Marco Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, in «Riga», 9, settembre 1995, pp. 196-198; poi, con il titolo *Calvino, un ligure cosmopolita*, in *SP* (46-49).

## 1989

(1989) = *Giulio Einaudi*, Frammenti di memoria, trascrizione dell'intervento orale *Francesco Biamonti presenta l'opera di Giulio Einaudi. Frammenti di memoria*, a cura di Ito Ruscigni, Casinò Municipale di San Remo, 24 gennaio 1989, in *SP* (75-77).

([1989-1990]) = *Appunti sul romanzo* [s.d., probabilmente fine anni '80], in *SP* (13-15).

## 1990

([1990-]) = *L'arte scheggiata di Char* [s.d., probabilmente anni '90], in *SP* (18-19).

## 1991

(1991a) = *Antico! Così lo chiama Montale. Il Mediterraneo è antico e tragico*, in «In Europa», 27, 3 agosto 1991, pp. 86-87; poi, con il titolo *Mediterraneo antico e tragico*, in *SP* (121-122).

(1991b) = *La mia Germania*, in «Il Giornale», 17 novembre 1991; poi, con il titolo *Luis-Ferdinand Céline, Da un castello all'altro*, in *SP* (50-53).

(1991c) = *L'alba sul Toraggio nel vento di lavanda*, in «Passaggi a Nordovest», supplemento della «Repubblica», 18 marzo 1991; poi, con il titolo *Cattedrali della*



*nostra terra*, in «La Gazzetta di Isolabona», IV, 20, marzo 2000, p. 1; poi, con il titolo *La luce sulle Alpi Marittime*, in *SP* (123-124).

([1991-1994]) = *Breve nota autobiografica* [inedito, tra il 1991 e il 1994], in *SP* (16-17).

## 1992

(1992a) = [*Intervento*], in *Un Alphabet dans la Solitude*, in «Aube magazine», 43, gennaio 1992, p. XXIV; poi, con il titolo *Bernard Simeone: la purezza dell'orizzonte*, in *SP* (54-55).

(1992b) = *Le folate di Vento largo*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti alla Presentazione autori e opere finalisti, Premio nazionale dei Giovani «Costantino Pavan» di San Donà di Piave (VE), 14 novembre 1992, in *SP* (78-82).

## 1993

(1993) = «*La casta semplicità*», trascrizione a cura di Matteo Grassano dell'intervento tenuto all'Auditorium Monturbano di Savona il 2 aprile mattina 1993, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXV, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 87-90.

## 1994

(1994a) = *Ricordo di Maria Pia Pazielli*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti in occasione del Convegno di Studi *Maria Pia Pazielli: la cultura, la fede, i libri*, (Palazzo del Parco di Bordighera, 28 maggio 1994), in *PC* (161-165).

(1994b) = *Attesa sul mare: il pudore di un mondo sognato*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti alla presentazione di *Attesa sul mare*, Salone del libro 1994, Torino, 21 maggio 1994, in *SP* (83-85).

(1994c) = *Una giornata azzurra*, in «La Repubblica», 31 luglio 1994; poi, con il titolo *Un giorno in Provenza*, in *SP* (125-128).

(1994d) = *Al largo dove tutto è attesa*, in «Il Gazzettino», 8 settembre 1994; poi, con il titolo *I silenzi di Attesa sul mare*, in *SP* (27-29).

(1994e) = *Quell'antico scoglio*, in «Il Gazzettino», 17 settembre 1994.

(1994f) = *Penso a chi si regola sul battito del sole*, in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 17 settembre 1994, p. 3; poi, con il titolo *Mentre si scrive*, in *SP* (30).

## 1995

- (1995a) = *De quelle couleur était la terre?*, a cura di Bernard Simeone, in «Corbières», 8 agosto 1995, p. 13; poi, con il titolo *Corbières, il cielo verso i Pirenei*, in *SP* (129).
- (1995b) = *Biamonti lo ricorda così* [Giovanni Belgrano], in «Il Secolo XIX», 22 febbraio 1995, p. 9.
- (1995c) = *La visione del mondo di Pasolini*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti nell'ambito dell'incontro di studi *P.P. Pasolini, dal mito alla storia*, a cura di Francesco Improta, Circolo Pier Paolo Pasolini, Ventimiglia, 16 giugno 1995, in *SP* (86-88).
- (1995d) = *Paul Valéry e il fascino del cimitero*, in «La Repubblica», 12 agosto 1995; poi, con il titolo *Paul Valéry, Il cimitero marino*, in *SP* (56-58).
- (1995e) = *Quasi una musica bianca*, in «La Riviera Ligure», Quaderni della Fondazione Mario Novaro, VI, 17/18, dicembre 1995, pp. 27-28.
- (1995f) = *Calvino sulla strada di San Giovanni*, in Laura Guglielmi (a cura di), *Dal fondo dell'opaco io scrivo. Intorno alla Strada di San Giovanni di Italo Calvino*, con interventi di Francesco Biamonti, Nico Orengo, Massimo Quaini e una testimonianza di Libereso Guglielmi, Art&stampa, Sanremo 1995, p. 9; poi, con il titolo *Intorno alla strada di San Giovanni*, in «Il Secolo XIX», 27 dicembre 1995, p. 11; poi, con il titolo *Calvino, sulla collina l'ultimo rifugio*, in Laura Guglielmi (a cura di), *Dal fondo dell'opaco io scrivo. Calvino da Sanremo a New York*, Bordighera – Istituto Internazionale di Studi Liguri – De Ferrari Editore, Genova 1999, pp. 37-38.

## 1996

- (1996a) = *Il Consiglio*, in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 13 marzo 1996, p. 6; poi, con il titolo *Julien Gracq, Finestra sul bosco*, in *SP* (59).
- (1996b) = *La roccia e l'aria*, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Mondadori, Milano 1996, pp. 226-229; poi, con il titolo *Lalla Romano, la roccia e l'aria*, in *SP* (60-62).
- (1996c) = *Per me il mare è questo*, trascrizione di un intervento di Biamonti, tratto dal video *Francesco e il mare*, a cura di Vittorio Lanteri Laura, Lucia Righi, Tino Dolmetta, ideato e realizzato dagli allievi della classe III C dell'Istituto Statale

d'Arte di Imperia, 1996, in *L'ultimo mio mare dei diamanti estremi*, testi di Francesco Biamonti, a cura di Sergio Buonadonna, in «Stilos», supplemento letterario della «Sicilia», 4 gennaio 2005; poi, con il titolo *Davanti al mare*, in *SP* (89-91).

### 1997

(1997a) = *Il Consiglio*, in «Tuttolibri», supplemento a «La Stampa», 13 marzo 1997, p. 5; poi, con il titolo *Giorgio Ficara, Il punto di vista della natura*, in *SP* (63).

(1997b) = [Intervento], in *Voci dal Mediterraneo. Lo scrittore testimone di una cultura*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 16 febbraio 1996), Magma, Napoli 1997, pp. 74-75.

(1997c) = *Cultura e lirismo*, in *Voci dal Mediterraneo. Lo scrittore testimone di una cultura*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 16 febbraio 1996), Magma, Napoli 1997, pp. 97-99.

(1997d) = *L'intervento di Francesco Biamonti*, a cura di Corrado Ramella, in «Il Gabbiano», 1997, pp. 1-3.

### 1998

(1998a) = *Una luce per Le parole la notte*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti alla presentazione di *Le parole la notte*, Einaudi, Torino 1998, tenuta da Luigi Surdich presso il centro comunale di cultura, Valenza (AL), 26 marzo 1998, in *SP* (92-98).

(1998b) = *Lalla Romano e il segreto delle cose*, in «Nuovi Argomenti», 3, luglio/settembre 1998, pp. 291-296 [una parte già con il titolo *Un realismo fatto di interiorità*, in «Il Secolo XIX», 15 aprile 1998, p. 24].

(1998c) = *Quel folle delirio d'onnipotenza dello sterminatore*, in «La Repubblica», 21 aprile 1998, p. 4.

(1998d) = *Addio bei tempi quando c'erano le frontiere*, in «La Repubblica», 9 maggio 1998, p. 38; poi, con il titolo *Frontiere, ombra del passato*, in *SP* (130-132).

(1998e) = *Un'antica luce per il 2000*, in «Il Gazzettino», 9 settembre 1998, p. 21; poi, con il titolo *Racconto l'ambiente di un tempo malato. È questo il mio "Le parole la notte"*, in «Il Secolo XIX», 13 settembre 1998, p. 19; infine, con il titolo *La musica di Le parole la notte*, in *SP* (31-33).

- (1998f) = *Città nata dalla paura vive di grandezza serena*, in «Il Gazzettino», 13 settembre 1998; poi, con il titolo *Venezia: atmosfera di madreperla*, in *SP* (133-134).
- (1998g) = *La ragione impossibile*, in «Il Secolo XIX», 4 novembre 1998, p. 24; poi, con il titolo *La ragione impossibile*, in *SP* (135-136).
- (1998h) = *La notte della civiltà*, in «La Stampa», 17 novembre 1998, pp. 1 e 8; poi, con il titolo *L'angelo della distruzione e i popoli migranti*, in *SP* (137-138).
- (1998i) = *Il mondo mostrato da Calvino*, in Giorgio Bertone (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sanremo, 28 novembre-1° dicembre 1996), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998, pp. 31-33; poi, con il titolo *Calvino, scrivere al fondo dell'opaco*, in *SP* (64-67).

## 1999

- (1999a) = *In morte di Giulio Einaudi* [inedito, 1999], in *SP* (20).
- (1999b) = *Verso Il Duemila tra confusione e qualche sogno*, in «Il Secolo XIX», 2 gennaio 1999, p. 1.
- (1999c) = *Sogna e perdona i nostri errori*, in «La Stampa», 3 gennaio 1999, p. 19; poi, con il titolo *Sei miliardi di uomini: lettera all'ultimo neonato*, in *SP* (139).
- (1999d) = *Una dolce violenza che entra nel cuore*, in «I Viaggi», supplemento della «Repubblica», 66, 18 febbraio 1999, p. 15; poi, con il titolo *La Provenza nel cuore*, in *SP* (140-141).
- (1999e) = *Mario Rigoni Stern*, *Sentieri sotto la neve*, trascrizione dell'intervento *Francesco Biamonti presenta l'opera di Mario Rigoni Stern, Sentieri sotto la neve*, a cura di Ito Ruscigni, Casinò Municipale di San Remo, 23 marzo 1999, in *SP* (99-103).
- (1999f) = *Il declino del secondo impero*, in «La Stampa», 4 aprile 1999, p. 9; poi, con il titolo *L'Europa e la guerra in Kosovo*, in *SP* (142-143).
- (1999g) = *Già da anni si annidava lassù*, in «L'Indice», 1 aprile 1999; poi in «Fondazione informa», I, 4, ottobre-dicembre 1999, p. 48; poi, con il titolo *L'incontro con Calvino*, in *SP* (68-69).
- (1999h) = *Alessandro Natta*, *L'altra resistenza e Anch'io in Arcadia*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti alla presentazione dei libri di Alessandro Natta, *L'altra resistenza* (Einaudi, Torino 1997) e *Anch'io in Arcadia* (Centro

Editoriale Imperiese, Imperia 1998), a cura di Ito Ruscigni, Casinò Municipale di San Remo, 18 maggio 1999, in *SP* (107-112).

(1999i) = *Il fascino dei paesaggi di carta*, in «La Repubblica», 1 luglio 1999, p. 36.

(1999l) = *Torna il volto di un agosto di siccità, di fuochi e di mare inquinato. Giocano le ombre e finisce la favola*, in «La Stampa», 12 agosto 1999, p. 3; poi, con il titolo *L'eclisse tra surrealismo e cosmicità*, in *SP* (144-145).

(1999m) = [*Intervento*], in «A Vâstéra», XI, autunno/inverno 1999, p. 7.

## 2000

(2000a) = *Stile e ispirazione* [inedito, 2000], in *SP* (21).

(2000b) = *La mia Liguria azzurra vince sul cemento*, in «Le strade del gusto», 24, supplemento della «Stampa», Slow Food Editore, 2000, p. 557; poi, con il titolo *La Liguria di Ponente*, in *SP* (146-147).

(2000c) = *Se il mondo risorge*, in «La Stampa», 1 gennaio 2000, p. 16.

(2000d) = *Il buio dell'anima*, in «La Stampa», 20 agosto 2000, p. 1.

(2000e) = *Il filobus di cristallo*, trascrizione dell'intervento di Francesco Biamonti nell'ambito del Convegno *Il filobus di cristallo*, sezione "Il valore del paesaggio", Teatro Ariston, Sanremo, 1° dicembre 2000, in *SP* (104-106).

## 2001

(2001a) = *Sull'altra sponda c'è la tragedia ma guardo il mare e posso sperare*, in «Il Secolo XIX», 2 gennaio 2001, p. 1.

(2001b) = *Se penso alla letteratura francese*, in «Eutropia», 1, maggio 2001, p. 75.

(2001c) = *Mare antico e insanguinato che sprigiona luce dai suoi scogli*, in «Il Secolo XIX», 5 giugno 2001, p. 15; poi, con il titolo *Mare di luce e di sangue. La realtà politica contro la libertà metafisica*, in Sergio Buonadonna (a cura di), *Finestra sul Mediterraneo. A window over the Mediterranean Sea*, Il Melangolo, Genova 2001, pp. 67-68; poi, con il titolo *Finestra sul mare*, in *SP* (148-149).

(2001d) = *Dolceacqua*, in Maria Verda Scajola (a cura di), *Mete d'autore*, De Ferrari Editore, Genova 2001, pp. 60-61; poi in *SP* (155).

(2001e) = *Civezza*, in Luciano L. Calzamiglia e Giampiero Laiolo, *Civezza. La sua storia*, Comune di Civezza, Civezza 2001, p. 9; poi in *SP* (156).

(2001f) = *My Liguria. The civility of the olive will save us from cement*, in «Il Secolo XIX», Special english edition for the G8 meeting, 20 luglio 2001, p. 1; poi, con il

titolo *L'ultimo articolo*, in «Il Secolo XIX», 18 ottobre 2001, p. 23; poi, con il titolo *La vera Liguria*, in *SP* (153-154).

(2001g) = *Une manière de contempler le lointain*, in «Magazine Littéraire», 400, luglio-agosto 2001, p. 32; poi, con il titolo *Noia, malinconia, vibrazioni liriche*, in *SP* (34-35).

(2001h) = *Le percept de nature dans la poésie contemporaine à partir des «Correspondances» baudelairiennes*, in Jean-Paul Manganaro *et alii* (a cura di), *Réalités et temps quotidien. Matériaux de la culture italienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 15-20.

## **1.7. INTERVISTE**

### ***Bia. int.***

#### **1983**

Amodeo (1983) = *Il primo romanzo di Francesco Biamonti*, intervista a cura di Mirko Amodeo, in «Il Ponente», 12, 1983, p. 45.

Badino (1983) = *Con la mimosa è fiorito uno scrittore*, intervista a cura di Roberto Badino, in «Il Secolo XIX», 5 febbraio 1983.

I.C. (1983) = *A Sanremo parla inglese il poco verde rimasto*, intervista a cura di I. C., in «Il Secolo XIX», 15 dicembre 1983.

Marcenaro (1983) = *Biamonti a passeggio sul dorso del mondo*, intervista a cura di Giuseppe Marcenaro, in «Il Secolo XIX», 3 luglio 2007, p. 16 [risale al 1983].

Orengo (1983) = *Il coltivatore di mimose a 50 anni si scopre romanziere*, in «Tutto libri», supplemento della «Stampa», 29 gennaio 1983, p. 3.

Troiano (1983) = *Il Biamonti dell'intimità*, intervista a cura di Antonio Troiano, in «La Gazzetta del Popolo», 2 marzo 1983.

#### **1984**

Martinat (1984) = *Com'è cambiata negli ultimi anni la campagna in Italia. Sulla Riviera della plastica*, intervista a cura di Giorgio Martinat, in «La Stampa», 14 giugno 1984, p. 3.

## 1991

Colonnelli (1991) = *Mimose e rocce che Van Gogh non avrebbe dipinto*, intervista a cura di Lauretta Colonnelli, in «Wimbledon. La gente che legge», maggio 1991, pp. 46-48.

Lanteri (1991) = *Torna il Seicento, ecco i nuovi barbari*, intervista a cura di Fulvio Lanteri, in «Il Secolo XIX», 30 novembre 1991.

Sereni (1991) = *Il vincitore morale*, intervista a cura di Silvia Sereni, in «Epoca», 2127, 17 luglio 1991, pp. 27-28.

Troiano (1991) = *Non c'è più pace tra gli ulivi*, intervista a cura di Antonio Troiano, in «Corriere della Sera», 31 marzo 1991, p. 11.

Valenti (1991) = *Il Confine di Biamonti*, intervista a cura di Alberto Valenti, in «La Nazione», 23 settembre 1991; poi, con in titolo, *Biamonti: vento di un confine, per vasti respiri*, in «Il Piccolo», 4 novembre 1991.

Zaghi (1991) = «*Chi può vive, chi non può scrive*», intervista a cura di Silvio Zaghi, in «Il Secolo XIX», 23 ottobre 1991, p. 13.

## 1992

Romano (1992) = *Da Biamonti*, intervista a cura di Carlo Romano, in «Mediterrané, ruptures», 8, mars 1992, pp. 23-27.

Valletti (1992) = *La scrittura che illumina le montagne "Vento Largo" di Francesco Biamonti*, intervista a cura di Camilla Valletti, in «ALP», 86, giugno 1992, pp. 109-110.

## 1993

Improta (1993) = *Grandi, sconcertanti silenzi*, intervista a cura di Francesco Improta, in «La Gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, pp. 1-2 [trascrizione tratta dalla registrazione di un incontro avvenuto al Liceo A. Aprosio di Ventimiglia nel 1993, organizzato da Francesco Improta].

## 1994

Cassini (1994) = *Biamonti, l'arte del rimuginio*, intervista a cura di Marco Cassini, in «Il manifesto», 16 giugno 1994.

Cipriani (1994) = *Destino umano è abitare il mondo*, intervista a cura di Elio Cipriani, in «Laguna», 22, settembre-ottobre 1994, pp. 38-42 [è stata raccolta in Elio Cipriani,

- Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, Edizioni del Girasole, Ravenna 1998, pp. 71-81].
- De Nicola (1994) = *Capitan Biamonti fa rotta sulla Bosnia*, intervista a cura di Francesco De Nicola, in «Il Secolo XIX», 14 aprile 1994, p. 9.
- De Stefano (1994) = *Poeta di mare*, intervista a cura di Cristina De Stefano, in «Elle», giugno 1994, pp. 95-96.
- Ferrari (1994) = *Un bilancio fra cielo e mare*, intervista a cura di Erminio Ferrari, in «Linea d'ombra», XII, 96, settembre 1994, pp. 32-34.
- Filippini (1994) = «*La memoria non è peccato*», intervista a cura di Gabriella Filippini, in «L'arena», 9 agosto 1994, p. 27.
- Floris (1994) = *Esame di coscienza in alto mare*, intervista a cura di Luciana Floris, in «L'Unione Sarda», 13 luglio 1994.
- G.C. (1994) = *Lo sforzo di essere onesti*, intervista a cura di G. C., in «Il Mattino», 18 giugno 1994.
- Guglielmi (1994) = *Soli, al centro del nulla*, intervista a cura di Laura Guglielmi, in «il Lavoro», supplemento della «Repubblica», 27 aprile 1994, p. 14.
- Lepri (1994) = *L'arte di scrivere con semplicità. Una vita solitaria ed essenziale*, intervista a cura di Laura Lepri, in «La Nuova Venezia», 7 settembre 1994.
- Mannoni (1994) = «*La salvezza è nel lirismo*», intervista a cura di Francesco Mannoni, in «Gazzetta di Parma», 27 agosto 1994, p. 2; poi, con il titolo *Biamonti e la metafora del viaggio*, in «La Provincia di Como», 31 agosto 1994.
- Mola (1994) = *Biamonti, la poesia del mare*, intervista a cura di Franca Mola, in «La Prealpina», 27 novembre 1994, p. 27.
- Mondo (1994) = *L'uomo che veniva dal mare*, intervista a cura di Monica Mondo, in «Il Tempo», 18 maggio 1994.
- Orengo (1994) = «*Disarmati, e dimenticati*», intervista a cura di Nico Orengo, in «La Stampa», 9 luglio 1994, p. 5.
- Pacchiano (1994) = *Nell'estrema Liguria con Francesco Biamonti*, intervista a cura di Giovanni Pacchiano, in «La Voce», 9 aprile 1994, p. 17.
- Pastorin (1994) = «*Grazie al calcio puoi vendicare le umiliazioni della vita*», intervista a cura di Darwin Pastorin, in «Tuttosport», 11 settembre 1994.



Quaranta (1994) = *Biamonti il signore delle mimose*, intervista a cura di Bruno Quaranta, in «La Stampa», 4 agosto 1994, p. 13.

Schweizer (1994) = *È l'ultimo viaggio nel silenzio del mare*, intervista a cura di Erica Schweizer, in «l'Adige», 20 agosto 1994, p. 11 e il «Il Mattino», 20 agosto 1994, p. 21.

Turitto (1994) = *L'isola degli ulivi*, intervista a cura di Antonio Turitto, in «Il Secolo XIX», 21 agosto 1994, p. 9.

Vaccari (1994) = *Il coltivatore di mimose*, intervista a cura di Luigi Vaccari, in «L'Informazione», 21 agosto 1994, p. 19.

Zoccoli (1994) = *“Sogni” di luce sul Mediterraneo*, intervista a cura di Laura Zoccoli, in «La Prealpina», 28 aprile 1994, p. 31.

## **1995**

Camponovo (1995) = *Con lo sguardo volto a occidente, un'elegia di fine secolo*, intervista a cura di Manuela Camponovo, in «Bloc Notes», 33, dicembre 1995, pp. 131-137.

C.G.S. (1995) = *Francesco Biamonti: uno scrittore che esorta alla solidarietà*, intervista a cura di C. G. S., in «Liguria», 9/10, settembre-ottobre 1995, pp. 21-22.

Dirosa (1995) = *A colloquio con Francesco Biamonti*, intervista a cura di Tiziana Dirosa, in «Arte Stampa», 3, luglio-settembre 1995, pp. 6-8.

Grassi (1995) = *Cuor di marinaio*, intervista a cura di Raffaella Grassi, in «Il Secolo XIX», 24 gennaio 1995, p. 9.

Grillo (1995) = *A San Biagio della Cima, eremo di Francesco Biamonti*, intervista a cura di Nelly Grillo, in «Piccola città», VIII, 10, ottobre 1995, p. 3.

Guglielmi (1995) = *Francesco Biamonti: «The mediterranean is the civilisation of light»*, intervista a cura di Laura Guglielmi, traduzione di Dick Edelstein, in «El guía. Ars mediterranea», VIII, 5-6, 1995, pp. 104-111.

Iarussi (1995) = *A Trani con Biamonti sognando un altro mare*, intervista a cura di Oscar Iarussi, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 9 aprile 1995.

Lanteri (1995) = *Biamonti sul mare*, intervista a cura di Fulvio Lanteri, in «Il Secolo XIX», 20 maggio 1995, p. 9.

N.G. (1995) = *Liguria paesaggio dell'anima. Intervista a Francesco Biamonti*, intervista a cura di N. G., in «Genovagando», 11, novembre 1995, p. 3.

Ribaudò (1995) = *Per un ricordo di Francesco Biamonti*, intervista a cura di Giorgio Ribaudò, in «Il Cormorano», luglio 2003, pp. 5-12 [intervista risalente al 1995, concessa da Biamonti a una radio locale].

Valenti (1995) = «*Povera Europa, sei avviata alla fine*», intervista a cura di Paolo Alberto Valenti, in «Il Messaggero», 4 settembre 1995, p. 14.

Viale (1995) = *L'infanzia incantata*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 3 ottobre 1995, p. 11.

## 1996

Dubillot (1996) = *Biamonti: une rédemption par la lumière*, intervista a cura di Thierry Dubillot, in «Patriote – Côte d'Azur», 13-19 dicembre 1996.

Improta (1996) = *s.t.*, intervista rilasciata da Francesco Biamonti ad alcuni studenti del Liceo "A. Aprosio" di Ventimiglia nel 1996, a cura di Francesco Improta, in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 19 ottobre 2002.

Simeone (1996) = *Des cris, mais sous forme de rêves*, entretien Francesco Biamonti / Bernard Simeone, Villa Gillet (novembre 1995), in Francesco Biamonti, *Le silence*, Verdier, Grasse 2005, pp. 41-57 [già pubblicata con il titolo *Colloquio*, in «Cahiers» di Villa Gillet, 4, maggio 1996, pp. 83-93].

Viale (1996) = *Biamonti, l'anti-estate*, intervista a cura di Antonella Viale in «Il Secolo XIX», 4 agosto 1996, p. 9.

Villa (1996) = *Intervista a Francesco Biamonti: un cantore sommerso del mondo ligure-provenzale*, intervista a cura di Olga Villa, in «Intemelion», 2, 1996, pp. 153-161.

## 1997

Falcolini (1997) = *Conversazione con Biamonti*, intervista a cura di Elisabetta Falcolini, in *Regards contemporains: la Ligurie*, Istituto italiano di cultura de Strasbourg, Strasbourg 1997, pp. 7-9.

Turra (1997) = *Colloquio con Francesco Biamonti*, intervista del 20 dicembre 1997 a cura di Giovanni Turra, in *SP* (225-240) [già in Giovanni Turra, *Francesco Biamonti: la narrativa delle omissioni*, tesi di Laurea in Lettere, Università di Venezia, 1997-1998, pp. 265-287].

## 1998

- Al.C. (1998) = *E' una luce bianca che denuda il mondo*, intervista a cura di Al. C., in «Il Secolo XIX», 8 agosto 1998, p. 19.
- Antelmi (1998) = *Basta il crepuscolo*, intervista a cura di Guido Antelmi, in «Linea d'ombra», 1 maggio 1998, p. 68.
- Benigni (1998) = *Sera di gala per il Campiello. Biamonti: dolori, infinito, e altre vicende umane*, intervista a cura di Corrado Benigni, in «L'Eco di Bergamo», 19 settembre 1998, p. 39.
- Bertola (1998) = “*Vorrei vivere dove il cielo è altissimo*”, intervista a cura di Gabriella Bertola, in «Il Nostro Tempo», 29 marzo 1998, p. 11.
- Boni (1998) = *Francesco Biamonti, Le parole la notte. Contemplazione e angoscia*, intervista a cura di Ida Boni, in «Galatea», dicembre 1998, pp. 92-97.
- Canevelli (1998) = *Lo sguardo lungo degli uomini della costa*, intervista a cura di Silvana Canevelli, in «Tecnologie & trasporti mare», marzo 1998, pp. 90-91.
- Codacchi-Pisanelli (1998) = *Il cielo in ogni pagina*, intervista a cura di Angela Codacchi-Pisanelli, in «L'Espresso», XLIV, 6, 12 febbraio 1998, p. 94.
- Ferrari (1998) = *Il passo sospeso del mondo. Francesco Biamonti parla del suo “Le parole la notte”*, intervista a cura di Erminio Ferrari, in «la Regione Ticino», 27 febbraio 1998, p. 31.
- Filippini (1998) = *Biamonti, il tempo e lo spazio. «Ognuno si cerca un suo controterrore, necessario per vivere»*, intervista a cura di Gabriella Filippini, in «Bresciaoggi», 15 agosto 1998, p. 7.
- Giovara (1998) = «*Siamo vittime dei barbari*». *Biamonti: incendiamo per poter speculare*, intervista a cura di Brunella Giovara, in «La Stampa», 9 agosto 1998, p. 3.
- Masino (1998) = «*Sono le cose stesse che tornano a parlare*», intervista a cura di Maria Angela Masino, in «Il Nostro Tempo», 1° novembre 1998, p. 10; poi, con il titolo *Oltre il confine con le parole*, in «Gazzetta del Sud», 12 novembre 1998, p. 15.
- Mondo (1998) = *Biamonti: il trionfo della leggerezza*, intervista a cura di Lorenzo Mondo, in «La Stampa», 12 settembre 1998, p. 22.
- Nardi (1998) = *Le parole di Biamonti tra le mimose e la notte*, intervista a cura di Giovanni Nardi, in «Il Resto del Carlino», 16 settembre 1998, p. 21.

- Oberti (1998) = *Malinconico novello Verga. Biamonti: «Leggendo i Malavoglia trovo la forza per affrontare la realtà»*, intervista a cura di Renzo Oberti, in «Messaggero Veneto», 31 luglio 1998, p. 9 [poi tagliata e firmata da Francesco Mannoni, *L'eroe che contempla la sventura*, in «Giornale di Brescia», 4 agosto 1998, p. 5].
- Panzeri (1998a) = *Biamonti: inseguendo la luce*, intervista a cura di Fulvio Panzeri, in «Avvenire», 22 gennaio 1998, p. 23.
- Id. (1998b) = *Francesco Biamonti. Il mio amico Morlotti*, intervista a cura di Fulvio Panzeri, in «La Provincia di Como», 13 agosto 1998, p. 26; poi in *EM* (59-64).
- Pedullà (1998) = *Alla ricerca del male del nostro tempo. «Vorrei scrivere un romanzo per rinnovare la mia visione del mondo»*, intervista a cura di Fausto Pedullà, in «Gazzetta del Sud», 13 settembre 1998, p. 14.
- Re (1998) = *Il lato eterno delle cose*, intervista a cura di Giuseppe Re, in «Tellus», IX, 21, dicembre 1998, pp. 24-32.
- Saba (1998) = *Notizie dall'oscurità. «Le parole la notte»*, dedicato ai clandestini, intervista a cura di Gabriella Saba, in «La Nuova Sardegna», 14 settembre 1998, p. 40.
- Sugliano (1998) = «*Requiem per la mia Liguria*». *Biamonti: rinasce soltanto d'inverno*, intervista a cura di Luigi Sugliano, in «La Stampa», 29 aprile 1998, p. 18.
- Viale (1998a) = *Il mondo sul confine. Sradicati uomini d'oggi paurosi del futuro. Biamonti racconta la malattia dell'Occidente*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 23 gennaio 1998, p. 14.
- Ead. (1998b) = *Biamonti: «Sul set s'impara a scrivere»*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 9 giugno 1998, p. 21.
- Ead. (1998c) = *A Biamonti il premio Allassio*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 5 settembre 1998, p. 25 [in parte confluita, sotto il titolo *La nebbia e le rovine*, in *S* (37)].
- Ead. (1998d) = *Il rifiuto di Biamonti*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 13 maggio 1998.
- Villa (1998) = *Biamonti: parola alla luce*, intervista a cura di Stefano Villa, in «La Lepisma», 30 marzo 1998, p. 5.
- Zoccoli (1998) = *Il male del Mediterraneo fra sogni di luce*, intervista a cura di Laura Zoccoli, in «La Prealpina», 18 febbraio 1998, p. 33.

## 1999

- Corradi (1999) = *Biamonti, settimana parigina*, intervista a cura di Marco Corradi, in «La Riviera», 8 ottobre 1999, p. 22.
- Elkann (1999) = «*Finisca presto il '900*». *Biamonti: racconto la mia malattia*, intervista a cura di Alain Elkann, in «La Stampa», 22 dicembre 1999, p. 23.
- Marongiu (1999) = *Biamonti, Ligure de style. Sous la lumière de la Méditerranée, les soubresauts de la fin d'un monde minéral. Entretien avec le plus sophistiqué des autodidactes*, intervista a cura di Jean-Baptiste Marongiu, in «Libération», 21 ottobre 1999, p. 8.
- Panzeri (1999) = «*Quell'immensità che evoca il mistero*», intervista a cura di Fulvio Panzeri, in «Avvenire», 8 agosto 1999, p. 17.
- Viale (1999a) = *Biamonti è l'Inquieto dell'anno*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 26 marzo 1999, p. 27.
- Viale (1999b) = *Biamonti spara a zero contro tv e premi letterari*, intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 21 settembre 1999, p. 22 [poi parzialmente, sotto il titolo *La nebbia e le rovine*, in *S* (38-38)].

## 2000

- Camponovo (2000) = *Biamonti, l'ultima, sognata, sigaretta*, intervista a cura di Manuela Camponovo, in «Il Giornale del Popolo», 8 giugno 2000, p. 34; poi in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 1 febbraio 2003, p. 1 [confluita in parte in *S* (40-43)].
- Demer (2000) = *Biamonti: i torrenti riprendono ciò che è loro*, intervista a cura di Loredana Demer, in «Il Secolo XIX», 8 novembre 2000, p. 4.
- Domínguez (2000) = *Avui ja no saps per què fer viure o morir els teus personatges*, intervista a cura di Lourdes Domínguez, in «Avui», 7 dicembre 2000, pp. 1-3.
- Valli (2000) = «*Anche il ruscello nel suo piccolo si arrabbia*», intervista a cura di Wanda Valli, in «La Repubblica», 15 novembre 2000, p. 13.
- Viale (2000) = «*Fragile terra, uomini voraci*», intervista a cura di Antonella Viale, in «Il Secolo XIX», 25 novembre 2000, p. 5.

## 2001

Apollonia (2001) = *Quattro chiacchiere con Francesco Biamonti. «Vorrei fare silenzio, su tutto!»*, intervista a cura di Lilla De Apollonia, in «L'Eco della Riviera», febbraio 2001, p. 36.

Mallone (2001) = *Intervista*, intervista a cura di Paola Mallone, in *PC* (47-59).

Monticone (2001) = *Biamonti: «Sanremo non può fare a meno dei Martedì»*, intervista a cura di Bruno Monticone, in «La Stampa», 6 gennaio 2001, p. 33.

Quattrini (2001) = *s.t.*, intervista a cura di Eliana Quattrini, in «Il Corriere mercantile», 23 marzo 2001, p. 25.

Ria (2001) = *Biamonti e le donne: sono le custodi delle memoria*, intervista a cura di Antonio Ria, in «Il Secolo XIX», 6 luglio 2002, p. 18 [risale al 2001].

## 1.8. CARTEGGI

### *Bia. lett.*

#### **Boselli, Mario**

(1993) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, gennaio 1993, in «La Riviera ligure», quaderni della fondazione Mario Novaro, XII, 33/34, ottobre 2000-aprile 2001, p. 97 [Arc. B.].

#### **Calvino, Italo**

(1981a) = Lettera dattiloscritta a B., Roma, 21 ottobre 1981, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 2000, pp. 1456-1457 [Arc. B.].

(1981b) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, 31 ottobre 1981 [Arc. B.].

(1981c) = Lettera manoscritta a B., Roma, 14 dicembre 1981 [Arc. B.].

(1981d) = Lettera manoscritta a B., Roma, 15 dicembre 1981, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1465 [Arc. B.].

(1982a) = Lettera manoscritta a B., s.d., 8 febbraio 1982 [Arc. B.].

(1982b) = Lettera manoscritta a B., s.d., 30 novembre 1982 [Arc. B.].

(1983) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, 3 gennaio 1983 [Arc. B.].

#### **Carena, Carlo**

(1982a) = Lettera dattiloscritta a B., Torino, 8 novembre 1982 [Arc. B.].

(1982b) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, 7 dicembre 1982 [Arc. B.].

**Coletti, Vittorio**

(1994) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, ottobre 1994 [Arc. B.].

**Di Stefano, Paolo**

([1990]) = estratto di una lettera di B. s.l., s.d. [1990], in «La Stampa», 18 ottobre 2001.

**Einaudi, Giulio**

(1991) = Lettera manoscritta a B., Torino, 12 giugno 1991, in «La Repubblica», 18 ottobre 2001, p. 39 [Arc. B.].

(1992) = Lettera manoscritta a B., s.l., Natale 1992 [Arc. B.].

**Maspero, François**

(1995a) = Lettera dattiloscritta a B., Parigi, 6 giugno 1995 [Arc. B.].

(1995b) = Lettera dattiloscritta a B., Parigi, 26 giugno 1995 [Arc. B.].

(1995c) = Lettera manoscritta a B., Parigi, 29 ottobre 1995 [Arc. B.].

(1996) = Lettera manoscritta a B., Parigi, 3 novembre 1996 [Arc. B.].

(1998) = Lettera dattiloscritta a B., Milon, 9 ottobre 1998 [Arc. B.].

**Morlotti, Ennio**

(1962) = Lettera manoscritta di B., Ventimiglia, 9 agosto 1962, in *EM* (69) [Arc. B.].

([1962-1963]) = Lettera manoscritta di B., s.l., s.d. [1962-1963], in *EM* (70) [Arc. B.].

(1969a) = Lettera manoscritta a B., Milano, 28 aprile 1969, in *EM* (73).

(1969b) = Cartolina postale a B., Milano, 6 maggio [1969], in *EM* (74).

(1972) = Lettera manoscritta a B., Colle Brianza, 6 agosto 1972, in *EM* (75).

([1973a]) = Cartolina manoscritta a B., s.l., s.d. [1973], in *EM* (77).

([1973b]) = Cartolina illustrata a B., s.l., s.d., in *EM* (79).

(1973a) = Lettera manoscritta a B., Milano, 10 luglio 1973, in *EM* (76).

(1973b) = Lettera manoscritta a B., Colle Brianza, 28 agosto 1973, in *EM* (78).

(1981) = Lettera dattiloscritta di B., San Biagio della Cima, 29 ottobre 1981, in *EM* (71) [Arc. B.].

(1983) = Lettera manoscritta a B., Milano, 17 aprile 1983, in *EM* (80).

(1991) = Lettera manoscritta a B., Milano, 5 maggio 1991, in *EM* (81).

**Segre, Cesare**

(1994) = Lettera dattiloscritta a B., Pavia, 29 maggio 1994 [Arc. B.].

(1998) = Lettera dattiloscritta a B., Pavia, 24 marzo 1998 [Arc. B.].

**Severino, Emanuele**

(1998) = Lettera manoscritta a B., Venezia, 18 febbraio 1998 [Arc. B.].

**Simeone, Bernard**

(1988a) = Lettera dattiloscritta a B., Lione, febbraio 1988 [Arc. B.].

(1988b) = Lettera dattiloscritta a B., Lione, 29 febbraio 1988 [Arc. B.].

(1988c) = Lettera dattiloscritta a B., Lione, 27 giugno 1988 [Arc. B.].

(1990) = Lettera dattiloscritta a B., Lione, 7 novembre 1990 [Arc. B.].

(1993) = Lettera dattiloscritta a B., Lione, 2 dicembre 1993 [Arc. B.].



## 2. BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

### 2.1. MONOGRAFIE

Bertone, Giorgio, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006.

Cavallini, Giorgio, *L'uomo delle mimose. Sei studi su Francesco Biamonti*, introduzione di Alberto Beniscelli, con una nota di Corrado Ramella, Termanini, Genova 2007.

### 2.2. OPERE COLLETTANEE

Aveto, Andrea e Merlanti, Federica (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005.

Debenedetti, Marco (a cura di), *Francesco Biamonti alla biblioteca del Senato*, Atti della presentazione del volume *Scritti e parlati* (26 maggio 2008), introduzione ai lavori di Simona Costa, in «Filologia antica e moderna», XX, 37 (2010), pp. 151-193.

*Francesco Biamonti tra parole e immagini*, scritti di Francesco Improta, Paola Mallone, Giorgio Bertone, Luigi Betocchi, fotografie di Ariodante Calvini, presentazione di Saverio Napolitano, Philobiblon, Ventimiglia 2003.

Massucco, Fortunato e Repetto, Aurelio (a cura di), *“Il silenzio del blu e del verde”. Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Mazzotta, Alessandria 2004.

Moreno, Diego, Quaini, Massimo e Traldi, Camilla (a cura di), *Dal parco “letterario” al parco produttivo. L’eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016.

*Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (3°-4° trimestre 2014).

*Vento largo*, Atti della tavola rotonda, a cura del Premio “Alassio 100 libri – Un autore per l’Europa”, con presentazione di Giovanni Bogliolo, La biblioteca sul mare, Peagna (Ceriale) 2009.

### 2.3. SAGGI E INTERVENTI IN VOLUME

- Barile, Laura, *La luce che allucina. Pittura e musica francese nell'opera di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 161-176.
- Beiu-Paladi, Lumintza, *La leggerezza del vento nel romanzo di Francesco Biamonti*, in Vento largo, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, *cit.*, pp. 47-52.
- Bertone, Giorgio, *Cartolina sinestetica per Francesco*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini, cit.*, pp. 65-71.
- Cazalé Bérard, Claude, *Pazienza nell'azzurro. Una lettura di Vento largo*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, *cit.*, pp. 17-27.
- Coletti, Vittorio, *Introduzione*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 9-16.
- Id., *Il silenzio di Francesco Biamonti*, in Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich, Stefano Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, pp. 115-122.
- Costa, Simona, *Naufragio con spettatore: frontiera mito identità*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 86-97.
- Croce, Franco, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 23-34.
- Fenzi, Enrico, *La luce e l'ombra, la vita e la morte nella terra malata di Francesco Biamonti*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo..., cit.*, pp. 37-51.
- Ferrari, Erminio, *Francesco, gli ulivi, la pioggia*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 189-192.
- Ficara, Giorgio, *Francesco e la via difficile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 17-22.
- Id., *L'antiromanzo di Francesco Biamonti*, in Id., *Lettere non italiane: considerazioni su una letteratura ininterrotta*, Bompiani, Milano 2016, pp. 142-158 [già come *Prefazione*, in *PN* (2014: v-xii)].
- Franco, Ernesto, *Ricordo di lettura*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 185-186.

- Gioanola, Elio, *Lo sguardo pittorico di Biamonti: la luce, gli ulivi, l'altrove*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *"Il silenzio del blu e del verde"...*, cit., pp. 13-18.
- Id., *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti o l'indiscrezione dell'inesprimibile*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 72-85 [poi in Id., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005, 411-424].
- Grassano, Marco, *La visione poetica di Morlotti e di Biamonti*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *"Il silenzio del blu e del verde"...*, cit., pp. 19-22.
- Grassano, Matteo, *Oltre il confine. Proiezioni e passaggi nei romanzi di Francesco Biamonti*, in Silvia Contarini, Margherita Marras e Giuliana Pias (a cura di), *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, Cesati, Firenze 2016, pp. 159-167.
- Kiselev, Gennady, *Una scrittura che cambia luogo e consistenza*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, cit., pp. 29-32.
- Improta, Francesco, *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, cit., pp. 13-32.
- Id., *Nota bio-bibliografica su Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, cit., pp. 187-189; poi, rivisto, con il titolo, *Francesco Biamonti*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *"Il silenzio del blu e del verde"...*, cit., pp. 133-134.
- Lanslots, Inge, *Ascoltare il mare come una liturgia o prendere il volo*, in Bart Van den Bossche, Michel Bastiansen e Corinna Salvadori Lonergan (a cura di), *«...E c'è di mezzo il mare»*. *Lingua, letteratura e civiltà marina*, Atti del XIV Congresso dell'AIPI, Spalato (Croazia) 23-27 agosto 2000, Cesati, Firenze 2002, pp. 313-325.
- Larsson, Björn, *Francesco Biamonti. Scrittore ligure o scrittore del mondo*, in Paola Polito (a cura di), *Sentieri liguri per viaggiatori nordici*, Olschki, Firenze 2008, pp. 149-157.
- Mallone, Paola, *Introduzione alla lettura di Francesco Biamonti*, in *PC* (19-42).
- Ead., *Luce e silenzi in Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, cit., pp. 39-57.
- Manganaro, Jean-Paul, *Bleu de peinture*, in Carlo Umberto Arcuri e Giorgio Passerone (a cura di), *Portulan. Gènes carte politique et poétique*, Presse universitaire du septentrion, Villeneuve d'Ascq 2004, pp. 153-154.

- Marabini, Claudio, *L'attesa di Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 187-188.
- Maspero, François, *Les paysages humains*, in *Les abeilles & la guêpe*, Édition du Seuil, Paris 2002, pp. 258-260.
- Mauri, Paolo, *Biamonti e gli uomini di frontiera* [1994], in Id., *L'opera imminente. Diario di un critico*, Einaudi, Torino 1998, pp. 164-166.
- McLaughlin, Martin, *Francesco Biamonti, Vento largo: romanzo magro, ossuto e poetico*, in *Vento largo, Atti della tavola rotonda*, cit., pp. 9-15.
- Meschiari, Matteo, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L'angelo di Avrigue*, in Claudio Griggio e Renzo Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche: in memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini, Verona 2011, pp. 783-803.
- Molinari, Dino, *Il verde l'ombra l'azzurro il silenzio*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *"Il silenzio del blu e del verde"...*, cit., pp. 23-30.
- Mondo, Lorenzo, *Prefazione*, in *VL* (2003: 5-10).
- Morando, Simona, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (5-61).
- Ead., *Il senso della terra. I contadini e il lavoro rurale*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo...*, cit., pp. 19-36.
- Morlotti, Ennio, *Mistero di rocce per Francesco Biamonti*, in «Idra», II (1991), 4, pp. 64-67; poi in *EM* (65-67) [si tratta di una testimonianza raccolta a Colle Brianza il 13 giugno 1991 e trascritta da Enrico Lombardi].
- Oggero, Dalia, *Il silenzio delle varianti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 117-129.
- Orengo, Nico, *A cercare strade e sentieri*, in F. Massucco e A. Repetto (a cura di), *"Il silenzio del blu e del verde"...*, cit., pp. 31-32.
- Pagano, Tullio, *Le rovine del paesaggio nell'opera di Francesco Biamonti*, in Daniela Rapattoni (a cura di), *Scrittori Liguri Verso il Terzo Millennio*, International Seminar (La Spezia, 18 Giugno 2009), Serra, Roma 2010, pp. 12-20.
- Id., *Francesco Biamonti and the Ruins of Landscape*, in Id., *The Making and Unmaking of Mediterranean Landscape in Italian Literature. The Case of Liguria*, Dickinson University Press, Madison 2015.

- Panella, Claudio, *Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del "mondo di prima della conoscenza"*, in Giuliana Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini. Poeti e filosofi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 173-182.
- Id., *"Io sono da cancellare": memoria e oblio nell'archivio di Francesco Biamonti*, in Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, tomo III, ETS, Pisa 2013, p. 223-232.
- Id., *Francesco Biamonti: L'«esilio» e il «regno» sul confine italo-francese*, in Novella di Nunzio e Francesco Ragni (a cura di), *"Già troppe volte esuli". Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo I, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2014, pp. 249-264.
- Id., *Fransé e gli altri: di come può accadere che uno scrittore diventi personaggio*, in Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno internazionale di Studi MOD-Società italiana (Sassari, 12-15 giugno 2013), ETS, Pisa 2016, pp. 71-84.
- Panizzi, Antonio, *Biamonti*, in Id., *Lecture Liguri. Montale, Conte, Biamonti, Caproni*, Philobiblon, Ventimiglia 2006, pp. 97-115.
- Perli, Antonello, *L'«anarratività» in Biamonti: una forma epocale del romanzo postmoderno?*, in Simona Costa e Monica Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Sette al Novecento*, ETS, Pisa 2010, t. II, pp. 529-539.
- Picconi, Gian Luca, *"Una nube di tempo materico". Biamonti, Morlotti*, in *EM* (7-17).
- Polito, Paola, *'Ligusticità': la letteraturizzazione del paesaggio*, in Ead. (a cura di), *Sentieri liguri per viaggiatori nordici*, Olschki, Firenze 2008, pp. 1-47.
- Quaini, Massimo, *Da paese a paesaggio. La lezione mediterranea di Francesco Biamonti*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo...*, cit., pp. 52-68.
- Risset, Jacqueline, *La voce e l'enigma*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 177-182.
- Rössner, Michael, *Il passeur e il traduttore. Riflessione sul terzo spazio, margini e confini*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, cit., pp. 55-59.
- Salwa, Piotr, *Il Vento largo e le linee d'ombra*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, cit., pp. 35-38.

- Sismondini, Alberto, *Biamonti: um lirismo de fronteira*, in Ana Beatriz Demarchi Barel (a cura di), *Os nacionalismos na literatura do século XX, os indivíduos em face das nações*, Edições Minerva Coimbra, Coimbra 2010, pp. 11-22.
- Suomela-Härmä, Elina, *La luce in Vento largo*, in *Vento largo*, Atti della tavola rotonda, *cit.*, pp. 41-45.
- Surdich, Luigi, *Il paesaggio è una compensazione*, in *PC* (13-15).
- Tarpino, Antonella, *Paesaggi al confine. I paradossi della frontiera*, in Ead., *Il paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, Einaudi, Torino 2016, pp. 68-104.
- Tonani, Elisa, *Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpuntive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich, Stefano Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, pp. 423-442.
- Varese, Claudio, *Appunti interrotti per Le parole la notte di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 35-42.
- Verdino, Stefano, *Il secondo Novecento*, in *La letteratura ligure. Il Novecento*, Costa & Nolan, Genova 1992, pp. 390-392.
- Zublena, Paolo, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 131-160.
- Id., *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio*, in *EM* (83-120) [già, leggermente più corto, con il titolo *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento. Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto*, in Marcello Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e arte figurativa*, Mauro Barone Editore, Viareggio-Lucca 2002, pp. 427-457].

#### **2.4. SAGGI IN RIVISTA**

- Arnaldi, Marta, *Vento largo, evoluzione di una storia. Varianti dell'incipit e dell'explicit*, «Autografo», 51 (2014), pp. 31-61.
- Ead., *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell'anima*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 72-83.
- Bagnoli, Lorenzo, *Confini e migrazioni nel romanzo Le parole la notte di Francesco Biamonti*, in «Geotema», 50 (2016), pp. 10-16.

- Bertone, Giorgio, *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7 (2002), pp. 91-110.
- Id., *Letto e ascoltato. Ricordo di Francesco Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 159-168.
- Bico, Mauro, *Che malinconia, questi nomi! Onomastica dialettale nella narrativa ligure del secondo Novecento*, in *Lessicografia e onomastica*, atti delle Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Roma Tre – 14-16 febbraio 2008, «Quaderni Internazionali di RION», 3 (2008), pp. 617-629.
- Id., *L'etica dei nomi nei romanzi di Francesco Biamonti*, in «Anthia», voce dell'Associazione Amici di Peagna, 21 (2016), pp. 13-14.
- Id., *“Era un'ora di diamanti estremi”: il lessico del mare in Francesco Biamonti*, in «Quaderni Iscres», in corso di pubblicazione.
- Boselli, Mario, *L'Angelo di Avrigue* [1988], in *Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, «Nuova Corrente», XXXIX, 109 (gennaio-giugno 1992), pp. 207-224.
- Id., *La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo*, in *Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, «Nuova Corrente», XXXIX, 109 (gennaio-giugno 1992), pp. 225-240.
- Bovo-Romoeuf, Martine, *L'Ange d'Avrigue de Francesco Biamonti: esquisse d'une écriture picturale*, in «Echo des études romanes», VIII (2012), 2, pp. 57-67 [con il titolo *L'esprit des lieux dans L'Ange de Avrigue de Francesco Biamonti*, in «Eidolon», 99 (2012), pp. 447-457].
- Ead., *Tra poesia e romanzo: l'espressione del tragico nell'opera di Francesco Biamonti*, in «InVerbis», 2014, 2, pp. 205-218.
- Ead., *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica», XLIV (2015), 1, pp. 135-146.
- Camponovo, Manuela, *Per Francesco Biamonti, straordinario cantore di frontiere e vite sospese tra cielo e mare*, in «Bloc notes», 44 (2001), pp. 111-114.
- Castellana, Maria Teresa e Morando, Simona, *Vento mare rocce: paesaggio fisico e metafisico in Biamonti*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», IV-V (1993-1994), pp. 87-96.
- Cavalluzzi, Raffaele, *Allegoria del viaggio e dell'attesa in un romanzo di Biamonti*, in «Italianistica», XXVI (1997), 3, pp. 503-506.

- Choukadharian, Giovanni, *L'usignolo di Biamonti*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», XI-XII (2000-2001), pp. 9-22.
- Costa, Simona, *Introduzione*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 156-157.
- Debenedetti, Marco, *Per Biamonti*, in «Sincronie», VIII (2004), 15, pp. 59-68.
- Id., *Francesco Biamonti e la musica della libertà*, in «La modernità letteraria», 10 (2017), pp. 105-114.
- Di Stefano, Paolo, *Raccontare il silenzio. Una lettura di "Vento largo"*, in «Idra», II (1991), 4, pp. 48-63.
- Fenzi, Enrico, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III (2000-2001), pp. 61-76.
- Ghiandoni, Gabriele, *Il romanzo-paesaggio di Francesco Biamonti*, in «Il lettore di provincia», 91 (1994), pp. 75-79.
- Givone, Sergio, *Letteratura e conoscenza in Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 177-182.
- Grassano, Marco, [*Intervento*], al convegno *Francesco Biamonti, le parole, il silenzio*, tenuto il 18 ottobre 2003, trascritto online: <http://www.francescobiamonti.it/spazio/2003/grassano.html>
- Id., *L'immagine, la parola, il suono, il silenzio*, introduzione alla giornata di studio su Morlotti e Biamonti, Alessandria 31 gennaio 2005, trascritto online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/grassano.html>
- Grassano, Matteo, «*La casta semplicità*». *Francesco Biamonti all'Auditorium Monturbano di Savona*, in *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 84-90.
- Id., *Tra memoria e finzione: il pastore dell'Angelo di Avrigue*, in «Anthia», voce dell'Associazione Amici di Peagna, 21 (2016), pp. 12-13.
- Improta, Francesco, *Costruzioni di luci e di suoni per un mondo alla deriva*, relazione in occasione della giornata di studio su Morlotti e Biamonti, Alessandria 31 gennaio 2005, trascritta online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/improta1.html>
- Leitempergher, Stefano, *Un viaggio tra le correnti del nuovo e le rovine*, in «*Dialogica*», 2 (dicembre 1995), pp. 23-26.



- Maccioni, Antonio, *Sopravvissuti alla corrosione del salino. Biamonti e il Mediterraneo*, in «Amaltea», III (2008), 1, pp. 44-49.
- Mallone, Paola, *Ricordando Francesco Biamonti*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», XI-XII (2000-2001), pp. 3-7.
- Marengo, Marina, *Sguardi letterari sulle "terre di frontiera": le rappresentazioni delle Alpi sud-occidentali nelle opere di Francesco Biamonti e Jean Giono*, in «Intemelion», 22 (2016), pp. 89-104.
- Mauri, Paolo, *I silenzi di Biamonti*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 189-192.
- Meschiari, Matteo, *La donna e il mare ne Il silenzio di Francesco Biamonti: al di là della seduzione*, in «Resine», XXVII, 105 (3° trimestre 2005), pp. 57-65 [poi tradotto: *La femme et la mer dans Il silenzio de Francesco Biamonti: au-delà de la séduction*, in «Cahiers d'études italiennes», V (2006), pp. 11-21].
- Id., *Il mare è maschio, la terra è femmina. Cosmogonie biamontiane*, in «Narrativa», 30 (2008), pp. 275-281.
- Molinari, Dino, *Centralità "iniziale" di Morlotti nel rapporto Morlotti/Biamonti*, relazione in occasione della giornata di studio su Morlotti e Biamonti, Alessandria 31 gennaio 2005, trascritta online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/molinari.html>
- Morando, Simona, *«Una memoria affettiva»: Biamonti lettore dei poeti liguri in una conferenza del 1976 (e in alcuni postillati)*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 47-62.
- Ead., *Il romanzo di Gregorio di Francesco Biamonti*, in «Anthia», voce dell'Associazione Amici di Peagna, 21 (2016), pp. 9-11.
- Ead., *Francesco Biamonti révolté. Un documento su Camus e le ricadute dell'oggi*, in «Intemelion», in corso di pubblicazione.
- Navone, Matteo, *«fredde oasi» e «sporchi paradisi»: un abbozzo di romanzo inedito*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 29-45.
- Id., *Libri d'arte nella biblioteca di Francesco Biamonti. Primi sondaggi*, in «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, 2 (maggio-agosto 2015), pp. 69-74.

- Pagano, Tullio, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX (2009), pp. 87-102.
- Panella, Claudio, *Le silence des hommes, le silence des choses dans l'œuvre de Francesco Biamonti*, in «Loxias», 33 (2011), online: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6687>
- Id., *Francesco Biamonti: del «donner à voir» tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», rivista internazionale dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, I (2011), 1, online: <http://www.Between-journal.it/>
- Id., *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 7-27.
- Perli, Antonello, *Il racconto sospeso. Poetica dei romanzi di Biamonti*, in «Critica letteraria», XXXVII (2009), 1, pp. 47-72.
- Id., *Il tramonto della luce. Etica e poetica in Biamonti*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 113-129.
- Picconi, Gian Luca, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), pp. 39-78.
- Id., *Lirismo e romanzo: appunti su una configurazione discorsiva del testo narrativo*, in «Nuova prosa», 64 (2014), pp. 159-190.
- Quaini, Massimo, *Nel segno del paesaggio: Biamonti, la Liguria, il Mediterraneo*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 131-138.
- Ramella, Marco, *Francesco Biamonti e l'infanzia*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 89-96.
- Risset, Jacqueline, «Vivre avec l'inconnu devant soi», in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti..., cit.*, pp. 169-175.
- Surdich, Luigi, *Presentazione del libro Le parole e la notte*, Centro Comunale di Cultura, Valenza, 26 marzo 1998, trascritto online: <http://www.francescobiamonti.it/biblio/articoli/valenza.pdf>
- Testa, Enrico, *Un ritratto di Francesco Biamonti*, in «La Casana», LVI, 3 (settembre-dicembre 2014), pp. 24-27.
- Turra, Giovanni, *L'«approssimarsi» di Francesco Biamonti*, in «Critica letteraria», XXVII (1999), 102, pp. 125-146.

Valesini, Carla, *'... per eccesso di storia e di luce': il Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Symposia melitensia», 13 (2017), pp. 167-173.

Zambianchi, Claudio, *Come la parete di un antico affresco*, in M. Debenedetti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 183-187.

## 2.5. RECENSIONI, BREVI ARTICOLI, TESTIMONIANZE SU QUOTIDIANI E RIVISTE

Andreani, Alberto, *I dubbi e la rabbia. Parole cinquantenni*, in «Il Piccolo», 18 febbraio 1983.

Astengo, Domenico, *Un breve viaggio*, in «Resine», IV, 28 (aprile-giugno 1986), pp. 72-74.

Id., *Parole come onde. Francesco Biamonti autore di frontiera*, in «il Lavoro», supplemento della «Repubblica», 16 marzo 1993, p. 15.

Bertone, Giorgio, *Il "passeur" innamorato*, in «Il Secolo XIX», 28 marzo 1991, p. 9.

Id., *Capitan Biamonti fa rotta sulla Bosnia*, in «Il Secolo XIX», 14 aprile 1994, p. 9.

Id., *Esiliato e padrone*, in «Il Secolo XIX», 23 gennaio 1998, p. 14.

Id., *Biamonti, il passeur*, in «Il Secolo XIX», 29 gennaio 1998, p. 15.

Id., *Il paesaggio dell'attesa. Biamonti, la lente del sentimento collettivo*, in «Il Secolo XIX», 13 settembre 1998, p. 19.

Id., *E' morto Biamonti scrittore di confine*, in «Il Secolo XIX», 18 ottobre 2001, p. 23.

Id., *Francesco, uomo di confine con una sua geografia interiore*, in «Il Secolo XIX», 25 febbraio 2003, p. 12.

Id., *Biamonti, il racconto dell'amore e della speranza*, in «Il Secolo XIX», 21 marzo 2003, p. 19.

Betocchi, Luigi, *Aveva gli occhi color degli ulivi*, in «La gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, p. 4.

Bo, Carlo, *Il fascino dei "Piccoli Amanti"*, in «Gente», 9 maggio 1991, p. 26.

Bruzzone, Gian Luigi, *L'angelo di Avrigue*, in «Arte Stampa», settembre 1983.

Cane, Alberto, *Ciao Francesco*, in «La Gazzetta di Isolabona», 29, dicembre 2001, pp. 1-2.

Castellana, Maria Teresa e Morando, Simona, *Incontro con Francesco Biamonti*, in «l'Agenda», maggio 1995, p. 17.

- Cavaglion, Alberto, *Recensione a Vento largo*, in «La Nuova Antologia», luglio-settembre 1991, pp. 546-548.
- Id., *s.t.*, in «La gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, p. 3.
- Cecchi, Ottavio, *Il suicidio di Jean-Pierre*, in «L'Unità», 28 aprile 1983.
- Id., *I viandanti della memoria e del desiderio*, in «L'Unità», 25 marzo 1991, p. 8.
- Id., *Giorni di bufera e di delitti sulla via degli ulivi*, in «L'Unità», 19 febbraio 1998, p. 2.
- Ciriello, Marco, *Biamonti e il vento largo verso il mare*, in «Il Mattino», 5 giugno 2005.
- Citati, Pietro, *Spettri e farfalle*, in «La Repubblica», 19 marzo 1991, p. 4.
- Id., *Biamonti fantasmi oltre frontiera*, in «La Repubblica», 22 gennaio 1998, p. 34.
- Coletti, Vittorio, *Mare buono, terra cattiva*, in «L'Indice», 7, luglio 1994, p. 7.
- Id., *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio*, in «L'Indice», 3, marzo 1998, p. 6.
- Conte, Giuseppe, *Donne provate dalla violenza e ragazzi sulla via della droga*, in «Avanti!», 18 febbraio 1983, p. 9.
- Id., *Biamonti, l'angelo sconfitto di Avrigue*, in «Provincia di Imperia», settembre-ottobre 1983, p. 29.
- Id., *Addio Biamonti voce appassionata della Liguria*, in «Il Secolo XIX», 18 ottobre 2001, pp. 1 e 4.
- Id., *Francesco Biamonti: affabulatore dell'animo*, in «Compagnia de l'Urivu», 2001, pp. 13-14.
- De Nicola, Francesco, *Vento largo, inquieta rotta*, in «Il Lavoro», supplemento della «Repubblica», 29 giugno 1991, p. 37
- Id., *La Liguria dolce e violenta di Biamonti*, in «Il Lavoro», supplemento della «Repubblica», 29 gennaio 1998.
- Id., *Biamonti, sospeso tra mare e confine*, in «Il Lavoro», supplemento della «Repubblica», 18 ottobre 2001, pp. 1 e 9.
- Id., *Biamonti, ligure dissestato uno scrittore tra gli ulivi*, in «La Repubblica», 20 marzo 2002, p. 15.
- Einaudi, Giulio, «*Un romanzo di parole, di notti*», in «Il Secolo XIX», 29 gennaio 1998, p. 15.
- Fabre, Thierry, *Chronique des deux rives. Promontoire sur la mer*, in «Méditerranée», janvier-février 1997.
- Id., *Le marin des cimes*, in «Télérama» [édition de Saint-Malo], 9-15 mai 1997, p. 21

- Faggi, Vico, *L'Angelo di Avrigue*, in «Resine», 15 (gennaio-marzo 1983), pp. 75-76.
- Id., *Poesia di Biamonti*, in «Resine», 46 (ottobre-dicembre 1990 [ma 1991]), pp. 55-56 [e, con il titolo, *Paesaggi ed atmosfere*, in «Il Giornale di Brescia», 2 luglio 1991, p. 3].
- Id., *Attesa sul mare. Il romanzo di Francesco Biamonti tra narrativa e poesia*, in «Il Raggiungimento Librario», 10, ottobre 1991.
- Id., *La poesia di Biamonti*, in «Vernice», 4/5 (1996), pp. 68-69.
- Id., *La terra di Biamonti*, in «Resine», XX, 75 (gennaio-marzo 1998), pp. 79-80.
- Ficara, Giorgio, *I nomi degli alberi*, in «Alfabeto», 47, aprile 1983, p. 17.
- Id., *Scritto dal vento*, in «Panorama», 28 aprile 1991, p. 18.
- Id., *Marinaio errante*, in «Panorama», 13 maggio 1994, p. 128.
- Id., *Un giallo velato di pietà leopardiana*, in «Panorama», 12 febbraio 1998, p. 109.
- Giudici, Giovanni, *I mari di Biamonti. Sugli oceani del nulla*, in «L'Unità», 23 maggio 1994, p. 6.
- Guglielmi, Laura, *La finestra del suo rifugio dava sulle vigne. Amava Camus e la cucina provenzale*, in «Il Secolo XIX», 18 ottobre 2001, p. 23.
- Ead., *Le "sue amate" donne: «Che peso dava alle parole»*, in «Il Secolo XIX», 21 marzo 2003, p. 19.
- Ead., *Biamonti, le parole del silenzio*, in «Il Secolo XIX», 14 ottobre 2003, p. 13.
- Improta, Francesco, *Con la scomparsa di Francesco il mondo sarà più buio per sempre*, in «Il Secolo XIX», 21 ottobre 2001, p. 37.
- Id., *Un mondo alla deriva*, in «La gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, p. 3.
- Landel, Vincent, *Les paroles la nuit*, in «Magazine littéraire», 382, décembre 1999, pp. 79-80.
- Lanfranchi, Fabrice, *Francesco Biamonti, écrivain de la lueur*, in «L'Humanité», 18 novembre 1999, p. 23.
- Maccario, Angelo, *Esordio di Biamonti narratore*, in «U berriùn», II, 2 (2003), pp. 51-52.
- Manganaro, Jean-Paul, *Paysages avec hommes au Nord de l'Italie*, in «Magazine littéraire», mars 1991.
- Maspero, François, *Biamonti de terre et de mer*, in «Le Monde», 20 septembre 1996, p. 4.

- Id., *La traversée du siècle*, in «La Croix», 30 settembre 1999.
- Mauri, Paolo, *Lo scrittore che amava la luce*, in «La Repubblica», 21 ottobre 2002, p. 32.
- Mondo, Lorenzo, *L'abisso di Biamonti*, in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 29 gennaio 1998, p. 3.
- Orengo, Nico, *Contrabbandiere di parole nei cieli di Cézanne*, in «L'Indice», maggio 1991, p. 22.
- Id., *Un popolo d'argilla e parole*, in «La Stampa», 30 dicembre 1994, p. 15.
- Id., *Biamonti un vento fra le mimose*, in «La Stampa», 18 ottobre 2001, p. 31.
- Id., *Biamonti, il silenzio del marinaio*, in «Tuttolibri», supplemento della «Stampa», 1 febbraio 2003, p. 1.
- Id., *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*, in «La Stampa», 10 luglio 2003, p. 12.
- Pacchiano, Giovanni, *L'eterno femminile*, in «Il Giornale», 31 marzo 1991, p. 2.
- Id., *Marinaio delle lettere*, in «Il Sole-24 Ore», 21 ottobre 2001, p. 5.
- Id., *L'angelo che volò sopra Ponente*, in «Il Sole-24 Ore», 13 ottobre 2002, p. 30.
- Id., *Silenzio, parla Biamonti*, in «Il Sole-24 Ore», 13 aprile 2003, p. 33.
- Panzeri, Fulvio, *Il problema della luce*, in «L'ordine», 19 maggio 1983.
- Id., *Osservando il mondo alla deriva*, in «L'Esagono», 19 marzo 1991, p. 3.
- Id., *Biamonti, braccato dalla luce e tra ombre di alluminio*, in «L'Avvenire», 21 aprile 1991, p. 17.
- Id., *Odissea nell'oblio*, in «Avvenire», 23 aprile 1994, p. 2.
- Id., *L'ultima roccia di Biamonti*, in «Avvenire», 18 ottobre 2001, p. 24.
- Id., *Biamonti, un profeta in Liguria*, in «Avvenire», 15 settembre 2016.
- Papuzzi, Alberto, *La solitudine di uno scrittore*, in «L'Indice», marzo 1998, p. 6.
- Pardini, Vincenzo, *Il mare di Biamonti*, in «Nuovi Argomenti», ottobre-dicembre 1994.
- Pesce, Michelangelo, *Francesco Biamonti a Tiglieto*, in «Il Foglio», periodico della biblioteca di Tiglieto, 2002.
- Picconi, Gian Luca, *Gabbiani intonacati d'aria*, in «La gazzetta di San Biagio», V, 33, ottobre 2002, p. 3.
- Portinari, Folco, *Coltivatore di mimose*, in «L'Unità», 29 marzo 1991, p. 10.
- Rigoni Stern, Mario, *Luci sul mare*, in «Amica», 5 agosto 1991.

- Risset, Jacqueline, *Contrabbandiere tra le mimose*, in «Il Messaggero», 31 marzo 1991, p. 14.
- Ead., *Biamonti, una voce fuori dal tempo. Che leggeva il presente*, in «Corriere della Sera», 17 dicembre 2004.
- Romano, Lalla, *La ballata del moderno marinaio*, in «Corriere della Sera», 10 aprile 1994, p. 22.
- Ead., *L'uomo delle mimose voleva un altro titolo*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1998, p. 29.
- Simeone, Bernard, *Francesco Biamonti*, in «Corbières matin», 15 août 1996, pp. 6-8.
- Id., *Un oratorio de la mer*, in «La Quinzaine littéraire», 1-15 octobre 1996, p. 15.
- Id., *Liturgie de cristal*, in «La Quinzaine littéraire», 1-15 septembre 1999, p. 11.
- Id., *Da "Acqua fondata"*, traduzione di Camilla Salvago Raggi, in «Resine», XXIV, 92 (aprile-giugno 2002), pp. 99-100.
- Valletti, Camilla, *La scrittura che illumina le montagne "Vento Largo" di Francesco Biamonti*, in «ALP», 86 (giugno 1992), pp. 109-110 [la seconda pagina è un'intervista].
- Vigorelli, Giancarlo, *Francesco Biamonti gran "passeur" oltrepassa le frontiere*, in «Il Giorno», 12 maggio 1991, p. 27.

## 2.6. TESI DI LAUREA E DI DOTTORATO

- Arnaldi, Elena, *La fortuna di Francesco Biamonti in Francia*, tesi di Laurea in Lingue e letterature straniere, Università degli Studi di Genova, 2003-2004.
- Arnaldi, Marta, «*La lotta della perseveranza*». *Evoluzione di Vento largo*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Pavia, 2011-2012.
- Di Rosa, Tiziana, *Francesco Biamonti: analisi linguistica di uno scrittore ligure tra prosa e poesia*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Genova, 1994-1995.
- Ferrari, Elisa, *Il paesaggio dell'estremo Ponente ligure nelle opere di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Genova, 2002-2003.
- Guasco, Cristina, *Solitudine e incomunicabilità nelle opere di Francesco Biamonti*, Tesi di Laurea in Lettere, Université Nice Sophia Antipolis, 1995-1996.

- Mancini, Alessandra, *Paesaggi e luoghi nei romanzi di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Cagliari, 2004-2005.
- Migliaccio, Francesco, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati e Biamonti*, tesi di dottorato in Culture Classiche e Moderne, Università degli Studi di Torino, 2014-2015.
- Molinari, Giovanni, *La poetica di Biamonti*, tesi di Laurea in Filosofia, Università degli Studi di Torino, 1999-2000.
- Panella, Claudio, *Francesco Biamonti: la preistoria e l'esordio*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Torino, 2001-2002.
- Rousselin, Fanny, *Il paesaggio e l'amore nell'opera narrativa di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Université Nice Sophia Antipolis, 2008
- Toselli, Rita, *Le opere di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Université Nice Sophia Antipolis, 1993-1994.
- Turra, Giovanni, *Francesco Biamonti: la narrativa delle omissioni*, tesi di Laurea in Lettere, Università di Venezia, 1997-1998.
- Venza, Coletta, *Le figure del silenzio e della reticenza nei romanzi di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Genova, 2003-2004.
- Villa, Olga, *La narrativa di Francesco Biamonti*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Genova / Université Nice Sophia Antipolis, 1994-1995.

## 2.7. SITOGRAFIA

<http://www.altritaliani.net/spip.php?article1069>

<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/biamonti/biamonti.html>

<http://www.francescobiamonti.it/>

<http://www.parcobiamonti.it/>



### 3. BIBLIOGRAFIA GENERALE

#### 3.1. Narrativa e poesia

- Alighieri, Dante, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, 3 voll., Garzanti, Milano 2011.
- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris (petit poèmes en prose)*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, Paris 2003.
- Id., *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris 2009.
- Bo, Carlo (a cura di), *Nuova poesia francese*, Guanda, Bologna 1952.
- Boine, Giovanni, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 395-413.
- Broch, Hermann, *La morte di Virgilio*, prefazione di Ladislao Mittner, traduzione di Aurelio Ciacchi, Feltrinelli, Milano 2006, 2<sup>a</sup> edizione.
- Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993.
- Id., *La speculazione edilizia*, Mondadori, Milano 1994.
- Id., *Racconti sparsi ed altri scritti di invenzione*, vol. III di *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 1997, 2<sup>a</sup> edizione.
- Campana, Dino, *Canti Orfici e altre poesie*, introduzione e note di Neuro Bonifazi, Garzanti, Milano 2004, 6<sup>a</sup> edizione.
- Camus, Albert, *Théâtre. Récits. Nouvelles*, Gallimard, Paris 1967.
- Id., *L'exil et le royaume*, Gallimard, Paris 1972.
- Id., *Noces* suivi de *L'été*, Gallimard, Paris 1972.
- Id., *Œuvres complètes*, vol. 1 (1931-1944), édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, avec, pour ce volume, la collaboration de Raymond Gay-Crosier et d'André Abbou, Zedjiga Abdelkrim, Marie-Louise Audin, Samantha Novello, Pierre-Louis Rey, Philippe Vanney, David D. Walker et Maurice Weyembergh, Gallimard, Paris 2006
- Id., *L'Envers et l'Endroit*, dossier et notes réalisés par Geneviève Winter, lecture d'image par Bertrand Leclair, Gallimard, Paris 2013.

- Char, René, *Les Matinaux* suivi de *La parole en archipel*, Gallimard, Paris 1987.
- Id., *Feuillets d'Hypnos*, dossier et notes réalisés par Marie-Françoise Delecroix, lecture d'image par Alain Jaubert, Gallimard, Paris 2007.
- Conte, Giuseppe, *L'oceano e il ragazzo*, introduzione di Giorgio Ficara, TEA, Milano 2002.
- Id., *Viaggio sentimentale in Liguria*, prefazione di Domenico Astengo, Philobiblon, Ventimiglia 2010.
- D'Annunzio, Gabriele, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, 5 voll., Mondadori, Milano 1964.
- D'Arzo, Silvio, *Casa d'altri*, MUP, Parma 2006.
- D'Aubigné, Agrippa, *Les tragiques*, chronologie, introduction et glossaire par Jacques Bailbé, Flammarion, Paris 1968.
- Eliot, Thomas S., *La terra desolata*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri, con il testo della prima redazione, testo inglese a fronte, Rizzoli, Milano 1985, 2<sup>a</sup> edizione.
- Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, vol. 1, Gallimard, Paris 1968.
- Ferrari, Erminio, *Fransé*, Casagrande, Bellinzona 2005.
- Firpo, Edoardo, *'O grillo cantadò e altre poesie*, a cura di Mario Boselli, Ettore Giuseppetti, Giovanni e Guido Sechi, traduzione dal genovese di Guido Sechi, Einaudi, Torino 1982, 2<sup>a</sup> edizione.
- Galtier, Charles, *Le chemin d'Arles*, Gallimard, Paris 1955.
- Giono, Jean, *Colline*, Grasset, Paris 1929.
- Id., *Noé*, La Table Ronde, Paris 1947.
- Id., *Provence*, texte réunis et présentés par Henri Godard, édition revue et augmentée, Gallimard, Paris 1995.
- Id., *Manosque-des-Plateaux*, suivi de *Poème de l'olive*, Gallimard, Paris 1998.
- Id., *Arcadie... Arcadie...*, précédé de *La pierre*, Gallimard, Paris 2001.
- Id., *Voyage en Italie*, Gallimard, Paris 2014.
- Girard, Marius, *La Crau. Poésies et Légendes Provençales*, Roumanille, Avignon 1894.
- Guignabodet, Liliane, *Car les hommes sont meilleurs que leur vie*, Albin Michel, Paris 1991.

- Machado, Antonio, *Poesias completas*, Espasa-Calpe, Madrid 1969.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverse. Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, nouvelle édition établie, préfacée et annotée par Daniel Lauwers, Librairie Générale Française, Paris 1998.
- Malraux, André, *L'Espoir. Roman*, Gallimard, Paris 1938, 85<sup>e</sup> édition.
- Id., *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard, Paris 1948.
- Id., *Le miroir des limbes. Lazare*, Gallimard, Paris 1974.
- Id., *La condition humaine*, dossier et notes réalisés par Sophie Doudet, lecture d'image par Agnès Verlet, Gallimard, Paris 2007.
- Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2005.
- Nelli, René (a cura di), *La poésie occitane des origines à nos jours*, Seghers, Paris 1979, 3<sup>e</sup> édition.
- Novaro, Mario, *Murmuri ed Echi*, edizione definitiva a cura di Giuseppe Cassinelli, premessa di Pino Boero e di Maria Novaro, Scheiwiller, Milano 1994.
- Orengo, Nico, *L'intagliatore di noccioli di pesca*, Einaudi, Torino 2004.
- Perse, Saint-John, *Amers* suivi de *Oiseaux*, Gallimard, Paris 1970.
- Pessoa, Fernando, *Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, traduction de Antonio Tabucchi, Einaudi, Torino 1996.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, édition commentée a cura di Marco Santagata, nouvelle édition actualisée, Mondadori, Milano 1996.
- Pompidou, Georges (a cura di), *Anthologie de la poésie française*, nouvelle édition suivie d'un post-scriptum, Librairie Générale Française, Paris 1968.
- Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Gallimard, Paris 1967.
- Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préfacé de René Char, texte présenté, établi et annoté par Louis Forestier, Gallimard, Paris 1984, 2<sup>e</sup> édition.
- Rudel, Jaufre, *Chansons pour un amour lointain*, présentation et notes critiques de Roy Rosenstein, préface et adaptation d'Yves Leclair, Fédérop, Gardonne 2011.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Vol de nuit*, dossier réalisé par Lucien Giraud, lecture d'image par Isabelle Varloteaux, Gallimard, Paris 2007.
- Sartre, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Gallimard, Paris 1976.

Seborga, Guido, *Vivere disvivere. Fogli demotici Realismo cosmico ideografia*, Edizioni Carte secrete, Toma 1972.

Shakespeare, William, *Hamlet*, présenté et traduit par Michel Grivelet, in Id., *Tragédie I*, di *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris 2005, pp. 839-1067.

Unamuno, Miguel de, *L'agonia del Cristianesimo*, introduzione, traduzione, note e apparati di Enrico Rubetti, Bompiani, Milano 2012.

Valéry, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, 2. voll., Gallimard, Paris 1957-1960.

Verlaine, Paul, *Poesie*, introduzione, traduzione e note di Lanfranco Binni, Garzanti, Milano 1993.

Viani, Lorenzo, *Scritti e battaglie d'arte*, a cura di M. Ciccuto et E. Lorenzetti, Mauro Pagliai, Firenze 2009.

### **3.2. Vocabolari, lessici ed enciclopedie**

*DELI* = Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Il nuovo etimologico*, Zanichelli, Bologna 1999.

*Enciclopedia virgiliana*, 5 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984-1991.

Galtier, Charles, *Météorologie populaire*, Éditions Horvath, Le Coteau 1984.

*GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., UTET, Torino 1961-2009 [più il *Supplemento 2004* e il *Supplemento 2009*, diretti da Edoardo Sanguineti].

*Sabatini Coletti* = Francesco Sabatini e Vittorio Coletti, *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Sansoni, Milano 2007-2008.

*Treccani* = *Il vocabolario Treccani. Enciclopedia dell'italiano*, online: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

*Tresor* = Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige ou dictionnaire provençal français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne*, Marcel Petit, Raphèle-lès-Arles 1878, online: [http://www.lexilogos.com/tresor\\_felibrige.htm](http://www.lexilogos.com/tresor_felibrige.htm).

### **3.3. Geografia e storia del Ponente ligure e della frontiera italo-francese**

Ascheri, Mario e Palmero, Giuseppe (a cura di), *Il catasto della magnifica comunità di Ventimiglia: famiglie, proprietà e territorio (1545-1554)*, Archivio di Stato di

- Imperia (Sezione di Ventimiglia) – Academia Ventemigliusa – Accademia di Cultura Intemelina, s.l. 1996.
- Audenino, Patrizia e Bachelloni, Antonio, *L'esilio politico fra Otto e Novecento*, in Paola Corti e Matteo Sanfilippo, (a cura di), *Migrazioni*, vol. 24 di *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 2009, pp. 343-369.
- Azaretti, Emilio, *L'evoluzione dei dialetti liguri: esaminata attraverso la grammatica storica del ventimigliese*, Casabianca, Sanremo 1982, 2<sup>a</sup> edizione.
- Bechelloni, Antonio e Blanc-Chaléard, Marie-Claude (a cura di), *Gli italiani in Francia dopo il 1945*, Centro Studi Emigrazione, Roma 2002.
- Beretta, Claudio, *I nomi dei fiumi, dei monti, dei siti: strutture linguistiche preistoriche*, con un contributo di Rosalba Guglielmino, Hoepli, Milano 2003.
- Borzani, Luca e Quaini, Massimo, *La Liguria visibile*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria, cit.*, pp. 511-530.
- Bottazzi, Natale, *Valle sabbia e riviera: toponomastica e qualche balla*, Vannini. Brescia 1956.
- Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1999, 2<sup>a</sup> edizione.
- Castageto, Pierangelo, *Crisi economica e movimenti migratori nel Ponente ligure dall'età napoleonica alla grande emigrazione. Il caso di Cervo ligure*, in *Mémoire et identité de la frontière, cit.*, pp. 59-77.
- Corti, Paola, *L'emigrazione stagionale italiana nel Midi attraverso la fonte fotografica: appunti di lettura*, in *Mémoire et identité de la frontière, cit.*, pp. 19-38.
- Ead., *L'emigrazione italiana in Francia. Un fenomeno di lunga durata*, in «Altreitalia», 26 (gennaio-giugno 2003), online: <http://www.aspapi.net/Documents/francia-2003.pdf>
- Derai, Jean-Paul, *Vers une approche socio-statistique des flux migratoires transfrontaliers*, in *Mémoire et identité de la frontière, cit.*, pp. 213-239.
- Durante, Bartolomeo, Poggi, Ferruccio, *Storia della Magnifica Comunità degli Otto Luoghi*, Civica biblioteca internazionale, Bordighera 1986.
- Iid. e Tripodi, Erio, *I graffiti della storia: Vallecrosia e il suo retroterra*, introduzione geografia di G. Garibaldi, Erio's, Vallecrosia 1984.

- Escallier, Robert, *Introduction. Les mouvements transfrontaliers de population: mise en perspective et interrogations*, in *Mémoire et identité de la frontière*, cit., pp. 1-6.
- Faidutti-Rudolph, Anne Marie, «*L'immigration italienne dans le sud-est de la France*», Thèse de doctorat en Lettres, Université de Paris – Faculté des lettres et sciences humaines, Paris 1964.
- Fortini, Alessandra, *Il paesaggio come archivio: corti, ovini e olivi. Prime esplorazioni di archeologia rurale a San Biagio della Cima (IM)*, in D. Moreno, M. Quaini, e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario"...*, cit. [nella Bibliografia su Biamonti], pp. 133-160.
- Gabellieri, Nicola, *Un repertorio cartografico per la storia di un paesaggio individuale: esplorando la cartografia storica di San Biagio della Cima (Liguria Occidentale)*, in D. Moreno, M. Quaini, e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario"...*, cit. [nella Bibliografia su Biamonti], pp. 161-184.
- Gabrielli, Bruno, *La dilapidazione del territorio*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria*, cit., pp. 779-803.
- Gandolfo, Andrea, *La provincia di Imperia: storia, arti, tradizioni*, 2 voll., Blu, Torino 2005.
- Gastaut, Yvan, *1980-1995. L'image du clandestin dans les Alpes-Maritimes*, in «Hommes et Migrations», 1203 (novembre 1996), pp. 33-39.
- Giacobbe, Alessandro, *Un repertorio di fonti e temi per la storia del paesaggio a S. Biagio della Cima*, in D. Moreno, M. Quaini, e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario"...*, cit. [nella Bibliografia su Biamonti], pp. 185-230.
- Gibelli, Antonio e Rugafiori, Paride (a cura di), *La Liguria*, vol. XVII di *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a Oggi*, Einaudi, Torino 1994.
- Goggi, Clelio, *Toponomastica ligure dell'antica e della nuova Liguria*, Bozzi, Genova 1967.
- Lanteri, Nino, *Ai lettori*, in «A Vaštéra», XV (2007), p. 1-2.
- Le migrazioni in Italia. Scenario attuale e prospettive*, ricerca affidata al Centro Studi e Ricerche Idos, Idos, Roma 2011, online: [http://www.dossierimmigrazione.it/docnews/file/2012\\_OIM\\_1951-2011\\_IT.pdf](http://www.dossierimmigrazione.it/docnews/file/2012_OIM_1951-2011_IT.pdf)

- Mémoire et identité de la frontière: étude des migrations de proximité entre les provinces ligures et les Alpes Maritimes* (Actes des journées de Nice, octobre 1998). «Cahiers de la Méditerranée», 58 (1999), 1.
- Panicacci, Jean-Louis, *Les Alpes-Maritimes de 1939 à 1945. Un département dans la tourmente*, Édition Serre, Nice 1989.
- Pérrarli, Michel, *La condition migrante*, in «La pensée du Midi», 26 (2008), 4, pp. 81-94.
- Petracco Sicardi, Giulia, *Toponomastica di Pigna*, Istituto internazionale di Studi liguri, Bordighera 1962.
- Potenza, Rocco, *La figura del passeur nell'emigrazione clandestina italiana in Francia del secondo dopoguerra*, in «Altreitalia», 36-37 (gennaio-dicembre 2008), pp. 90-102.
- Quaini, Massimo, *La Liguria invisibile*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguri, cit.*, pp. 42-102.
- Ramella, Corrado, *L'émigration du Ponant ligure en France entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de DEA, Université de Nice Sophia-Antipolis, Nice, décembre 2000.
- Rinaudo, Christian e Hily, Marie-Antoinette, «Faire frontière». *Commercer et circuler entre Menton e Vintimille*, in «La Pensée de Midi», 10 (2003), 2, pp. 89-97.
- Rinauro, Sandro, *Percorsi dell'emigrazione italiana negli anni della ricostruzione: morire a Dien Bien Phu da emigrante clandestino*, «Altreitalia», 31 (luglio-dicembre 2005), pp. 4-48.
- Romane Tirel, *De l'italien au Mausouin: migrations transfrontalières, espaces et identités*, in *Mémoire et identité de la frontière, cit.*, pp. 39-57.
- Semerano, Giovanni, *Le origini della cultura europea: rivelazioni della linguistica storica*, vol. 2, Olschki, Firenze 1984.
- Tombaccini-Villefranche, Simonetta, *La frontière bafouée: migrants clandestins et passeurs dans la vallée de la Roya (1920-1940)*, in *Mémoire et identité de la frontière, cit.*, pp. 79-95.
- Toso, Fiorenzo, *L'occitanizzazione delle Alpi Liguri e il caso del brigasco: un episodio di glottofagia*, in Albina Malerba (a cura di), *Quem tu probe meministi. Studi e interventi in memoria di Gianrenzo P. Clivio*, Atti dell'incontro (Torino, Archivio di Stato, 15-16 febbraio 2008), Centro Studi Piemontesi, Torino 2009, pp. 177-248.

- Traldi, Camilla, *Notizie da una terra di mezzo. San Biagio della Cima (luglio-dicembre 2015)*, in D. Moreno, M. Quaini, e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario"...*, cit. [nella Bibliografia su Biamonti], pp. 73-132.
- Veziario, Paolo, *Ombre al confine. L'espatrio clandestino degli ebrei stranieri dalla Riviera dei Fiori alla Costa Azzurra 1938-1940*, prefazione di Alberto Cavaglion, Fusta, Saluzzo 2014.
- Viazzo, Pier Paolo, *La mobilità nelle frontiere alpine*, in Paola Corti e Matteo Sanfilippo, (a cura di), *Migrazioni*, vol. 24 di *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 2009, pp. 91-105.
- Villa, Renzo, *I toponimi delle due Mortole terrestri e marini*, Compagnia d'i Ventemigliusi, Ventimiglia 1990.
- Id., *I toponimi dei quartieri e delle ville [di Ventimiglia]*, in Mario Ascheri e Giuseppe Palmero (a cura di), *Il catasto della magnifica comunità di Ventimiglia...*, cit., pp. 239-264.

### **3.4. Studi sull'immaginario dello spazio mediterraneo**

- Basset, Guy, Bresolin, Alessandro *et alii*, *L'Europe selon Camus*, Éditions A. Barthélemy, Avignon 2011.
- Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 3 voll., Colin, Paris 1990, 9<sup>e</sup> édition.
- Id., *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2014, 12<sup>a</sup> edizione.
- Cassano, Franco, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2011, 4<sup>a</sup> edizione.
- Id. e Consolo, Vincenzo, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*, Mesogea, Messina 2000.
- Cassano, Franco e Zolo, Danilo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Ellison, David R., *La pensée / le partage de midi: le dernier Camus et la Méditerranée*, in Alek Baylee Toumi (a cura di), *Albert Camus, précurseur. Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, préface de Gilles Bousquet, Peter Lang, Bern 2009, pp. 103-116
- Fabre, Thierry, *Les territoire de l'appartenance Provence-Méditerranée*, in «La pensée du Midi», 1 (2000), 1, pp. 6-10.



- Id., *Camus et la pensée du Midi*, in «La pensée du Midi», 31 (2010), 2, pp. 113-116.
- Ferrini, Costanza, *Pour une littérature de l'olivier*, in «La pensée du Midi», 10 (2003), 2, pp. 136-140.
- Galasso, Giuseppe, *Il Mezzogiorno di Braudel*, in «Mediterranea», IV (2007), 10, pp. 209-214.
- Izzo, Jean-Claude e Fabre, Thierry, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo francese*, Mesogea, Messina 2000.
- Lenzini, José, *Albert Camus dans la postérité de la Méditerranée*, «La pensée du Midi», 1 (2000), 1, pp. 94-99.
- Matvejevič, Predrag, *La Méditerranée et l'Europe*, leçons au Collège de France, Stock, Paris 1988.
- Id., *Breviario mediterraneo*, prefazione di Claudio Magris, Garzanti, Milano 2006, 2<sup>a</sup> edizione ampliata.
- Vegetti, Matteo, *Una geopolitica immaginaria del Mediterraneo*, in «Impresa & Stato», Rivista della Camera di Commercio di Milano, 87 (2009-2010), pp. 19-26.

### **3.5. Antropologia e teoria del paesaggio (letterario)**

- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992.
- Id., *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris 1994.
- Bertone, Giorgio, *Paesaggio e letteratura: il paradigma ligure*, in A. Gibelli e P. Rugafiori (a cura di), *La Liguria, cit.* [in 3.3. Geografia e storia del Ponente ligure e della frontiera italo-francese], pp. 105-160.
- Id., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, presentazione di Gian Luigi Beccaria, Interlinea, Novara 2000, 2<sup>a</sup> edizione.
- Id., *Letteratura e paesaggio. Liguri e no: Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce 2001.
- Id., *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», IX (2007), 1, pp. 55-64.
- Foucault, Michel, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006.
- Iacoli, Giulio, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Cesati, Firenze 2016.

- Le Breton, David, *Le paysage pour le marcheur*, in «Étude de lettres», 1-2 (2013), pp. 247-258.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1986, 3<sup>a</sup> édition.
- Meschiari, Matteo, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo 2008.
- Id., *Terra sapiens. Antropologie del paesaggio*, Sellerio, Palermo 2010.
- Polito, Paola, *Visioni del paesaggio: tra rappresentazioni e realtà*, in «Études de lettres», 1-2 (2013), pp. 223-230.
- Quaini, Massimo, *Ri/tracciare le geografie dei confini*, in Silvia Salvatici (a cura di), *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 187-198.
- Id., *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- Id., *Utopie paesaggistiche: dal paesaggio-angelo al paesaggio-spaventapasseri*, in «Études de lettres», 1-2 (2013), pp. 293-304.
- Ritter Joachim, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano 1994.
- Roger, Alain, *Cour traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997.
- Suberchicot, Alain, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Honoré Champion, Paris 2012.
- Zanini, Piero, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 2000.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris 2007.

### **3.6. Filosofia dell'esistenza e filosofia della storia**

- Abbagnano, Nicola, *La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, vol. 3 di *Storia della filosofia*, UTET, Torino 2003.
- Agostino d'Ippona, Aurelio, *Confessionum Libri XIII*, online: <http://www.augustinus.it/latino/confessioni/index2.htm>
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1995.

- Id., *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Porfido, Torino 2007.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Denis Forest, édition établie sou la direction de Paul-Antoine Miquel, GF Flammarion, Paris 2012.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
- Id., *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris 2000.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1985.
- Id., *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1985.
- Caputo, Anselmo, *Il concetto di hyle nella fenomenologia della percezione di Husserl*, in «Idee», 40 (1999), pp. 77-105.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris 2005.
- Freud, Sigmund, *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia. E altri scritti*, vol. 10 di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare L. Musatti, Boringhieri, Torino 1978.
- Gentili, Dario, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Guida, Napoli 2002.
- Giovanni Paolo II, *Angelus*, Domenica, 28 maggio 1989, online: [http://www.vatican.va/liturgy\\_seasons/pentecost/documents/hf\\_jp-ii\\_ang\\_19890528\\_it.html](http://www.vatican.va/liturgy_seasons/pentecost/documents/hf_jp-ii_ang_19890528_it.html)
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo – L'essenza del fondamento*, a cura di Pietro Chiodi, Utet, Torino 1969.
- Id., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.
- Id., *Lettera sull'«umanismo»* [1949], in Id., *Segnavia*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, edizione italiana a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1994, 3ª edizione, pp. 267-315.
- Jaspers, Karl, *Filosofia*, a cura di Umberto Galimberti, UTET, Torino 1978.
- La Sacra Bibbia = Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*, sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II, ratione habita, iussu Pauli PP. VI recognita, auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata, editio typica altera, online:

[http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_it.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_it.html)

- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1997.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, Presses universitaires de France, Paris 2001.
- Lukács, György, *La distruzione della ragione*, introduzione di Elio Matassi, 2 voll., Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Maurice, Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960.
- Id., *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une préface, Gallimard, Paris 2001.
- Id., *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Gallimard, Paris 2010.
- Nelli, René, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII<sup>e</sup> siècle*, Payot, Paris 1975.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1976.
- Id., *L'existentialisme est un humanisme*, présentation et notes par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1996.
- Saveri, Carlo, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004.

### **3.7. Teoria della creazione artistica, della letteratura e del linguaggio**

- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1985.
- Id., *L'intuition de l'instant*, suivi de *Introduction à la poétique de Bachelard* par Jean Lescure, Denoël, Paris 1985.
- Id., *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, 2<sup>e</sup> édition, José Corti, Paris 2007.
- Id., *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 2010.
- Id., *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires Françaises, Paris 2010, 7<sup>e</sup> édition.
- Id., *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires Françaises, Paris 2011, 5<sup>e</sup> édition.

- Id., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 2012, 12<sup>e</sup> édition.
- Id., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires Françaises, Paris 2013, 11<sup>e</sup> édition.
- Id., *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, Paris 2013, 5<sup>e</sup> édition.
- Id., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 2014, 10<sup>e</sup> édition.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, introduzione di Rossana Platone, Einaudi, Torino 2001.
- Id., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002.
- Id., *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Gallimard, Paris 1984.
- Barthes, Roland, *Le mythe, aujourd'hui* [1957], in Id., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1970.
- Id., *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 2014.
- Id., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 2015.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966.
- Bernardelli, Giuseppe, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, V&P, Milano 2002.
- Blanchot, Maurice, *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971.
- Id., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1986.
- Id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1988.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, édition revue et corrigée, Éditions du Seuil, Paris 1998.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, presentazione dell'autore, Mondadori, Milano 1995.
- Croce, Benedetto, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Laterza, Bari 1942, 6<sup>a</sup> edizione.
- Id., *La poesia. Introduzione alla critica e alla storia della poesia e della letteratura*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1994.

- D'Acunto, Giuseppe, *Il movimento della parola nel linguaggio di Meschonnic e la poetica del ritmo*, in «Testo & Senso», 13 (2012), pp. 1-18.
- Deleuze, Gilles, *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2010, 2ª edizione.
- Dupont, Pascal, *L'image. Le doute de Cézanne. Réflexions sur le paradoxe de l'œuvre de culture*, in «Philopsis», 2012, online: <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/image-cezanne-dupond.pdf>
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1990.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969.
- Id., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Id., *Introduction à l'architexte* [1979], in Id. et alii, *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris 1986, pp. 89-160.
- Id., *Nouveau discours du récit* [1983], in Id., *Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris 2007, pp. 291-435.
- Giusti, Francesco, *Come funziona la lirica secondo Jonathan Culler*, in «Il Verri», 61, giugno 2016, pp. 79-87.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, Paris 1986.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, Paris 1970.
- Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1973, 2ª edizione.
- Kundera, Milan, *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris 2008.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, introduzione di Alberto Asor Rosa, traduzione e note di Antonio Liberi, Newton, Roma 1972.
- Id., *Scritti sul realismo*, a cura di Andrea Casalegno, vol. 1, Einaudi, Torino 1978.
- Malraux, André, *Les voix du silence*, NRF, Paris 1951.
- Marchese, Angelo, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano 1985.
- Id., *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori, Milano 1990.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

- Meschonnic, Henri, *Fragments d'une critique du rythme*, in «Langue française», 23 (1974), pp. 5-23.
- Id., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1990.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1997.
- Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont 2003.
- Sarraute, Nathalie, *L'ère de soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1966.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, préface d'Arlette Elkaim-Sartre, Gallimard, Paris 1985.
- Staiger, Emil, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, traduit et annoté par Raphaël Célis et Michèle Gennart avec la collaboration de René Jongen, suivi de *La poétique phénoménologique d'Emil Staiger* par Raphaël Célis, Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1990.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris 1993.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Finzione, discorso e biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 20 (2017), pp. 6-17.

### 3.8. Critica letteraria

- Beccaria, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964.
- Bologna, Corrado, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Einaudi, Torino 1993 [ma 1994].
- Cattanei, Giovanni, *La Liguria e la poesia italiana del Novecento*, Silva, Milano 1966.
- Chabot, Jacques, *La Provence de Giono*, Édisud, La Calade, Aix-en-Provence 1991.
- Coletti, Vittorio, *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova 1989.
- Id., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993.
- Id., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000.
- Id., *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Il Mulino, Bologna 2011.

- Id. e Enrico, Testa, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, in Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 135-157.
- Dao, Vinh, *André Malraux ou La quête de la fraternité*, Droz, Genève 1991.
- Del Lungo, Andrea, *Maurice Blanchot: la folie du commencement*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 50 (1998), pp. 343-375.
- De Nicola, Francesco, *Liguria e letteratura del '900*, in «Resine», 41 (luglio-settembre 1989), pp. 32-38.
- Hoffmann, Joseph, *L'humanisme de Malraux*, Klincksieck, Paris 1963.
- Hoppenot, Éric, Rabaté, Dominique *et alii*, *Maurice Blanchot*, Éditions de L'Herne, Paris 2014.
- Kovatcheva, Yulia, *Modernité esthétique chez André Malraux*, l'Harmattan, Paris 2016.
- Larrat, Jean-Claude, *André Malraux*, Librairie Générale Française, Paris 2001.
- Lebesque, Morvan, *Camus par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1963.
- Mauri, Paolo, *Nord. Scrittori in Piemonte, Lombardia, Liguria*, Einaudi, Torino 2000.
- Modler, Karl W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Le Harmattan, Paris 2000.
- Monte, Michèle, *Sobriété et profusion: une rhétorique du paysage dans Noces et L'été d'Albert Camus*, in «Babel», 7 (2003), pp. 230-254.
- Peyre, Sully-André, *Frédéric Mistral*, essai de S.-A. Peyre, bibliographie, illustrations, Seghers, Paris 1974.
- Pinat, Etienne, *Les deux morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*, préface de Jérôme de Gramon, Zeta books, Bucarest 2014.
- Prandi, Mario, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat e Paolo Ramat (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, FrancoAngeli, Milano 1990, pp. 217-239.
- Righi, Nicolas, *L'humanisme d'André Malraux*, in «Le Philosophoire», 2 (2004), pp. 195-211.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1963.
- Tannery, Claude, *L'héritage spirituel de Malraux*, suivi d'un entretien avec André Malraux, Arléa, Paris 2005.
- Testa, Enrico, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino 1997.



Id., *Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo*, in Lene Waage Petersen, Birgitte Grundtvig, Pia Schwarz Lausten (a cura di), *Il detto e il non detto*, atti del Convegno Internazionale (Copenaghen, novembre 1998), Cesati, Firenze 2002, pp. 87-106.

Id., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

Tortora, Massimiliano, *Il colloquio con i morti in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, in Id. e Roberto Ubbidente (a cura di), «*Parlando cose che 'l tacer è bello*». *Messinscena del dialogo nella letteratura italiana. Dal "Dialogo coi morti" al "Colloqui" con i fantasmi della mente*, Atti dell'omonima sezione del XXXII *Deutscher Romanistentag* (Berlino, 25-28 settembre 2011), Cesati, Firenze 2013, 169-184.



## Indice dei nomi

- Abbagnano, Nicola 54, 371n, 515, 589, 591
- Abbou, André 363n
- Abdelkrim, Zedjiga 363n
- Adorno, Theodor W. 257
- Alain [Émile-Auguste Chartier] 398
- Alighieri, Dante 102n, 188, 205, 206, 413n, 464, 468
- Alvandi, Roham 237n
- Amendola, Claudio 18, 33n
- Andrič, Ivo 246
- Apollinaire, Guillaume 11, 363n, 365n, 367, 382, 465, 468, 567
- Aristotele 475
- Arnaldi, Elena 33n
- Arnaldi, Marta 34n, 458, 577, 599
- Arvon, Henri 259n
- Ascheri, Mario 46n, 51n
- Astengo, Domenico 133n
- Aucouturier, Alfreda 560n
- Audenino, Patrizia 225, 226n
- Audin, Marie-Louise 363n
- Augé, Marc 23, 67, 68, 69, 94, 104, 112, 113, 217, 644
- Aveto, Andrea 28n, 34n, 35n, 80n, 154n, 163n, 280n, 299n, 347n, 392n, 459n, 462n, 482n, 494n, 505n, 549n, 571n, 595n, 599n, 616n
- Azaretti, Emilio 51n
- Bachelard, Gaston 27, 235, 308, 309, 418, 419n, 619, 620, 622-625, 629, 631, 632, 633n, 634, 639, 653, 659
- Bachelloni, Antonio 225, 226n
- Bachtin, Michail 39, 548, 560, 567, 581
- Balbo, Giuseppe 9
- Balzac, Honoré 442n
- Baranelli, Luca 41n, 77n
- Barengi 41n, 70n, 77n, 101n, 158n, 189n, 208n, 257n
- Barile, Laura 505n
- Barth, Karl 9, 315n
- Barthes, Roland 23, 97-99, 107, 120, 199, 472, 473, 562, 617n
- Bastiansen, Michel 630n
- Baudelaire, Charles 7, 11, 29n, 85, 155, 171, 212, 216, 231, 232n, 293, 320, 321n, 324, 369n, 398, 414, 464, 466, 468, 469, 519, 563n, 564, 567, 627n, 629n, 633, 640n

Beccaria, Gian Luigi 26, 493, 494, 498, 500  
 Bedeschi, Giuseppe 259n  
 Beiu-Paladi, Lumintza 633n  
 Beniscelli, Alberto 282n, 494n, 620, 621n  
 Benjamin, Walter 217-219, 255n, 350n, 357, 398, 540, 541n, 552, 647  
 Benveniste, Émile 475, 596  
 Beretta, Claudio 60n  
 Bergman, Ingmar 408, 420n, 421n, 429  
 Bergson, Henri 25, 29n, 292, 349, 353, 354, 355n, 357, 601, 651  
 Bernanos, Georges 29n, 315, 441, 444, 565  
 Bernardelli, Giuseppe 559, 568  
 Bertone, Giorgio 21, 34n, 40n, 67n, 184n, 200, 203n, 292, 297n, 313n, 325, 360, 363, 378n, 412n, 549, 556, 571n, 582n, 601-603, 616, 637  
 Biamonti, Enzo 6  
 Biamonti, Gian Carlo 6, 22, 47, 50, 54n, 57, 59, 61, 82, 157, 191n, 279, 383n  
 Biancheri, Sergio 8  
 Bico, Mauro 22, 82n, 295n, 630n  
 Binni, Lanfranco 463n  
 Blanchot, Maurice 26, 299, 441n, 517-520, 641, 656  
 Bloy, Léon 414n  
 Bo, Carlo 299n, 367n, 378, 379n, 393n 411, 465n, 468n  
 Boero, Pino 463n  
 Bogliolo, Giovanni 370n, 607n,  
 Boine, Giovanni 12, 100, 101n, 102-104, 106, 117, 139, 462, 463, 624, 644  
 Bonifazi, Neuro 462n  
 Bonnefoy, Yves 634n  
 Bonola, Gianfranco 217n  
 Borges, Jorge Luis 126, 374  
 Borrelli, Clara 35n, 293n  
 Bosco, Giovanni Melchiorre 28n  
 Boselli, Mario 21, 34n, 84n, 114, 179n  
 Bottazzi, Natale 45n  
 Bouvier, Jean-Claude 186n  
 Bovo-Romoeuf, Martine 34n, 314n, 608n  
 Braudel, Fernand 118, 119  
 Brecht, Bertolt 552  
 Breton, André 11  
 Broch, Hermann 441, 519, 641  
 Bufalino, Gesualdo 516n  
 Calvini, Ario 415n, 435n, 512n, 616n  
 Calvino, Italo 9, 13-15, 21, 31n, 34n, 40, 41, 43, 44n, 70n, 76, 77n, 84, 85, 101, 102, 106, 114n, 115, 117, 157, 158n, 164, 165n, 178, 179, 189n, 199-201, 207-210, 243, 257, 258, 283, 305, 376, 443, 457, 489, 544n, 551, 556, 565n, 582n, 598, 609, 610n, 647  
 Cambiaso, Luca 62  
 Campana, Dino 462, 468, 469  
 Camponovo, Manuela 34n  
 Camus, Albert 9, 22, 29n, 30n, 35n, 105,

- 119, 132, 137, 138, 153n, 250n,  
262, 273, 292-294, 314n, 316-320,  
321n, 322, 363, 370, 387, 388n,  
424n, 425, 437, 441, 451n, 452,  
564, 578, 594n, 596n, 600-602, 608,  
609n, 619, 628n, 632n, 635, 636,  
650
- Canaletto [Giovanni Antonio Canal]  
126
- Candela, Elena 35n, 293n
- Cappelletti, Federica 20, 539
- Caproni, Giorgio 41, 205n, 317n, 477,  
506, 598
- Caputo, Anselmo 588n
- Caravaggio [Michelangelo Merisi] 635
- Carducci, Giosuè 28n, 495
- Casalegno, Andrea 259n
- Cassano, Franco 251n
- Cassinelli, Giuseppe 463n
- Cassini, Giovanni 57
- Castellana, Maria Teresa 621
- Cattanei, Giovanni 41n, 105, 424
- Cavaglioni, Alberto 184n, 226n
- Cavallini, Giorgio 282n, 494n, 621,  
639n
- Cavalluzzi, Raffaele 322n
- Cazalé Bérard, Claude 565n
- Čechov, Anton 290, 529n
- Celati, Gianni 283n, 544n, 598n,
- Cézanne, Paul 10, 11, 30n, 31n, 126,  
141, 176, 289n, 369n, 419n, 466,  
473n, 507n, 564, 568, 569n, 597n,  
610-613, 615n, 635
- Chabot, Jacques 149n, 213
- Chagall, Marc 141
- Char, René 9, 29n, 30n, 86, 132, 153,  
171, 319n, 331n, 366, 415n, 467,  
468, 471, 472, 597
- Chardonne, Jacques [Jacques Boutelleau]  
170n
- Chiodi, Pietro 310n, 371n, 513n
- Chopin, Fryderyk Franciszek 478
- Choukadharian, Giovanni 501n
- Ciccuto, Marcello 286n
- Citati, Pietro 33n, 541
- Clinton, Bill [William Jefferson  
Clinton] 170n
- Cocteau, Jean 9
- Coletti, Vittorio 28n, 78n, 97n, 235n,  
244, 347n, 482n, 515n, 520, 528,  
529n, 530, 565, 582, 583n, 618n
- Conte, Giuseppe 133, 178n, 205n
- Conte, Maria-Elisabeth 535n, 542n
- Contorbia, Franco 35n, 78n, 483n,  
525n, 530n, 541n
- Corbière, Tristan [Édouard-Joachim  
Corbière] 150
- Corti, Paola 159, 225n
- Costa, Simona 163n, 378n, 471n, 521n,  
557n, 620n
- Courbet, Gustave 564
- Croce, Benedetto 247, 549n, 568-570
- Croce, Franco 599n

Célis, Raphaël 575n  
 D'Acunto, Giuseppe 476  
 Daniel, Arnaut 188  
 D'Annunzio, Gabriele 6, 28n  
 Dao, Vinh 336n, 416n, 426, 449  
 D'Arzo, Silvio 138, 318, 477, 565  
 D'Aubigné, Agrippa 277, 343  
 Davico Bonino, Guido 31n  
 David, Jacques-Louis 569n  
 Debenedetti, Marco 378n, 404n, 471n,  
 521n, 620n, 636n  
 Debussy, Claude 505, 592, 597, 629n  
 De Fourvières, Xavier 186n  
 De Gaulle, Charles 169, 445, 466  
 De Gramon, Jérôme 299n  
 De La Tour, Georges 604n  
 Del Buono, Oreste 10  
 Delecroix, Marie-Françoise 471n  
 Deleuze, Gilles 340  
 De Lubac, Henri 9, 315n  
 De Musset, Alfred 126  
 De Saint-Pierre, Jacques-Henri Bernardin  
 625, 626  
 De Sanctis, Francesco 549n, 569  
 Desideri, Fabrizio 217n, 255n, 357n,  
 398n  
 De Staël, Nicolas 141, 613n  
 De Ventadorn, Bernart 187  
 Di Nunzio, Novella 293n, 319n  
 Dirosa, Silvia 83  
 Di Stefano, Paolo 192, 193n, 280n,  
 282n, 295n, 527n  
 Djebbar, Assia [Fatima-Zohra Imalayen]  
 316n, 321n  
 Doidalsas 420  
 Dostoevskij, Fëdor 393n, 398, 409n,  
 441, 442n, 548  
 Doudet, Sophie 336n, 416n, 426n  
 Dumas, Marcelle 467n  
 Durante, Bartolomeo 49n, 56n  
 Einaudi, Giulio 13, 14, 33n  
 Eliot, Thomas S. 29n, 41n, 221, 354n,  
 368, 519, 539n, 562n, 564, 598,  
 599, 609n, 613n, 640  
 Elkaïm-Sartre, Arlette 295n, 300n,  
 309n, 349n, 373n, 399n, 439n, 580n  
 Ephrussi de Rothschild, Béatrice 134  
 Escallier, Robert 158  
 Fabre, Thierry 33n  
 Falcetto, Bruno 41n, 77n  
 Faulkner, William 609n  
 Fautrier, Jean 613n  
 Fenoglio, Beppe 477, 564  
 Fenzi, Enrico 21, 23, 34n, 44, 50n, 55,  
 56n, 82, 91, 125, 127, 159, 160,  
 165n, 168, 172, 175, 202n, 203, 294  
 Ferrari, Erminio 28n, 251  
 Ferrari, Isabella 18  
 Ferreccio, Giuliana 293n, 593n, 608n  
 Ficara, Giorgio 549n, 571n  
 Fink, Eugen 589  
 Firpo, Edoardo 84n, 179n  
 Flaubert, Gustave 557  
 Forest, Denis 357n

Forestier, Louis 319n, 331n  
 Fortini, Alessandra 189n  
 Foucault, Michel 504  
 Freud, Sigmund 247, 253n, 259, 262,  
 340, 398, 417n, 419  
 Gabrielli, Bruno 80, 205n, 209  
 Gagliolo, Sergio 9  
 Galasso, Giuseppe 569n  
 Galimberti, Umberto 579n  
 Galtier, Charles 192, 193, 194n  
 Gandolfo, Andrea 45n, 51n, 54n, 55n,  
 56n, 60n, 61n, 62n, 63  
 Garavini, Fausta 186n  
 García Lorca, Federico 103n  
 Gasquet, Joachim 611  
 Gay-Crosier, Raymond 363n  
 Genette, Gérard 26, 479, 482, 487, 490,  
 544, 546, 548, 550, 558, 559, 560,  
 655  
 Gennart, Michèle 575n  
 Gentili, Dario 219n  
 Giacalone Ramat, Anna 535n, 542n  
 Giacobbe, Alessandro 189n  
 Giannanti, Alessio 28n  
 Gibelli, Antonio 40n, 80n, 200n, 205n  
 Gide, André 30n  
 Ginzburg, Natalia 316n  
 Gioanola, Elio 35n, 280n, 392, 414,  
 616n  
 Giono, Jean 22, 35n, 117, 118n, 132,  
 139, 140n, 142, 143n, 149, 153,  
 176, 213, 214, 647  
 Giorgione [Giorgio da Castelfranco]  
 126  
 Giovanni Paolo II 437n, 460n  
 Girard, Marius 183n  
 Giudici, Giovanni 541n  
 Giuseppetti, Ettore 84n, 179n  
 Givone, Sergio 636n  
 Godard, Henri 143n  
 Goggi, Clelio 45n  
 Gracq, Julien 29n, 283n  
 Grassano, Marco 418n, 634n  
 Griggio, Claudio 34n, 458n, 507n,  
 577n, 599n  
 Grivelet, Michel 308n  
 Grundtvig, Birgitte 535n, 552n  
 Guardini, Romano 9, 315n  
 Guattari, Félix 340  
 Guggenheim, Marguerite 9  
 Guglielmino, Rosalba 60n  
 Guignabodet, Liliane 193, 194n  
 Guitton, Jean 170n  
 Guttuso, Renato 34n, 569n  
 Hamburger, Käte 567  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 219,  
 566  
 Heidegger, Martin 26, 29n, 293, 310,  
 318, 349, 350, 351n, 371-373, 377,  
 512-515, 517, 520, 567, 575n, 579,  
 587n, 588, 651, 652, 656  
 Hemingway, Ernest 257n, 539, 549n,  
 596n, 609n  
 Hoffmann, Joseph 426n, 430n, 447

Hussein, Saddam 236, 237,  
 Husserl, Edmund 29n, 292, 512n, 586-  
 589, 591-593, 595, 610, 658  
 Hytier, Jean 100n, 135n, 155n, 465n,  
 475n  
 Hölderlin, Friedrich 9, 314n, 369n, 515,  
 563n, 564  
 Improta, Francesco 30n, 115, 435n,  
 512n  
 Ioli, Giovanna 35n, 78n, 483n, 525n,  
 530n, 541n  
 Isella, Dante 10, 30n  
 Jakobson, Roman 563, 564, 566, 574  
 Jaspers, Karl 9, 292, 579  
 Jaubert, Alain 471n  
 Jesi, Furio 97n  
 Jongen, René 575n  
 Jospin, Lionel 170n  
 Joyce, James 42, 354n, 595  
 Kafka, Franz 441n, 442n  
 Kierkegaard, Søren 8, 417n  
 Kissinger, Henry Alfred 237  
 Klee, Paul 217n, 218  
 Koestler, Arthur 441  
 Kovatcheva, Yulia 448n, 449n  
 Kundera, Milan 478, 479, 506n, 518n,  
 539n, 548n, 590n  
 Lagorio, Gino 31n  
 Landel, Vincent 551n  
 Lanslots, Inge 630n  
 Lanteri, Fulvio 115  
 Lanteri, Nino 190n, 191n, 324n  
 Larrat, Jean-Claude 450  
 Laurano, Renzo 9  
 Lauwers, Daniel 374n, 467n, 558n  
 Lebesque, Morvan 636  
 Le Breton, David 282n  
 Leclair, Yves 412n  
 Lefebvre, Henri 121  
 Lefort, Claude 288n, 417n, 466n, 508n,  
 512n, 580n, 608n  
 Leopardi, Giacomo 28n, 85, 283n, 369,  
 435n, 436, 549n, 564, 569, 616n  
 Levi, Carlo 283  
 Lévi-Valensi, Jacqueline 363n  
 Longhi, Roberto 126  
 Lorenzetti, Enrico 286n  
 Löwy, Michael 219n  
 Lukács, György 257-259  
 Maccario, Angelo 29n  
 Maccario, Vitaliano 49  
 Maccioni, Antonio 34n, 451n  
 Machado, Antonio 84n, 146, 285, 287,  
 465, 467  
 Magris, Claudio 76n, 118n, 130n  
 Maiolino, Enzo 8, 9  
 Malerba, Albina 191n  
 Mallarmé, Stéphane 11, 85, 374, 444n,  
 466, 467n, 468, 519, 520, 558, 567,  
 635n, 639n  
 Mallone, Paola 5, 10, 11, 20, 33n, 153,  
 415n, 435n  
 Malraux, André 10, 11, 25, 107, 169,  
 336n, 373, 374, 416, 417n, 426,



- 430n, 437, 441, 442n, 444n, 445-450, 452, 465, 466, 468, 469, 590, 654
- Manganaro, Jean-Paul 33n
- Mann, Thomas 9, 257, 258, 259
- Manzoni, Alessandro 459, 495, 503n, 545
- Maragliano, Anton Maria 47
- Marcel, Gabriel Honoré 29n, 315
- Marcenaro, Giuseppe 44
- Marchese, Angelo 566
- Marengo, Marina 35n, 213n
- Maritain, Jacques 9, 29n, 315n
- Marrou, Henri-Irénée 186n
- Martel, Claude 186n
- Marzé, Émile 366n
- Maspero, François 19, 33n
- Massucco, Fortunato 35n, 147n, 418n, 616n, 634n
- Matassi, Elio 258n
- Matisse, Henri 141
- Matvejevič, Predrag 76, 118, 130, 135n, 138
- Mauri, Paolo 521n
- McLaughlin, Martin 89n, 494n
- Merlanti, Federica 28n, 34n, 35n, 80n, 154n, 163n, 280n, 299n, 347n, 392n, 459n, 462n, 482n, 494n, 505n, 549n, 571n, 595n, 599n, 616n
- Merleau-Ponty, Maurice 11, 26, 29n, 288, 292, 293, 417, 418, 445, 466, 508-512, 517, 520, 523, 567, 580, 586-589, 592-594, 608, 610-612, 614, 653, 656, 658, 659
- Meschiari, Matteo 34n, 458, 507, 576, 577n, 599, 630n
- Meschonnic, Henri 475, 476, 504
- Messiaen, Olivier 279, 505, 506
- Michaux, Henri 320, 323
- Migliaccio, Francesco 283n, 544, 546, 598
- Milanini, Claudio 41n, 77n
- Millet, Jean-François 102
- Milosz, Oscar Vladislav de Lubicz 279, 378, 379
- Miquel, Paul-Antoine 357n
- Mistral, Frédéric 45, 180, 181, 182n, 183-186, 192, 646
- Mitterrand, François 169, 170, 290, 374, 386, 387, 648
- Modler, Karl W. 636n
- Molinari, Dino 418n
- Mondo, Lorenzo 473n
- Montale, Eugenio 6, 9, 12, 15, 28n, 30n, 34n, 40, 41, 84n, 103n, 105, 106, 119, 146, 153n, 179, 200, 205n, 218, 249, 293, 296, 313, 317n, 354n, 359n, 363n, 367n, 375, 378, 383, 384, 389, 392, 407, 412n, 413n, 415n, 419n, 421, 452, 464, 465, 468, 498, 501n, 506, 519, 539, 549n, 562n, 564, 568n, 595, 598-599, 600n, 612, 624, 628, 631n, 635, 636n, 652

Morace, Aldo Maria 28n  
 Morandi, Giorgio 34n, 569n  
 Morando, Simona 12, 13, 20, 22, 31n,  
 34n, 35n, 41n, 56n, 65n, 78n, 82,  
 105, 106n, 155n, 179, 183n, 201,  
 340, 341, 350n, 380, 393, 394n,  
 423n, 458, 507, 599n, 621, 636n  
 Moreno, Diego 34n, 65n, 78n, 91n,  
 189n, 317n  
 Morlino Piana, Pina 211n  
 Morlotti, Ennio 10, 12, 20, 22, 30n, 35n,  
 147, 310n, 319, 369n, 418, 419,  
 420, 436n, 469n, 569, 587, 610,  
 611, 612, 616n, 634n, 635  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 504n, 548  
 Musatti, Cesare L. 398n  
 Napolitano, Saverio 415n, 435n, 512n,  
 616n  
 Natta, Alessandro 84n  
 Navone, Matteo, 13, 22, 31n, 35n, 569,  
 610n  
 Nestel, Hermann 211n  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 293n,  
 313, 317, 436, 441, 442n, 634  
 Nixon, Richard 237n  
 Nizan, Paul 29n, 337n  
 Novalis [Georg Friedrich Philipp  
 Freiherr von Hardenberg] 9  
 Novaro, Mario 12, 105, 106, 186, 187,  
 462, 463, 468, 562n  
 Novello, Samantha 363n  
 Oggero, Dalia 34n, 459  
 Oliva, Angelo 30n  
 Omero 546, 581n, 607n, 632n  
 Orengo, Nico 13, 14, 31n, 133, 147n,  
 157n, 418n, 507  
 Pacchiano, Giovanni 287n, 413n  
 Pagano, Tullio 34n, 113n, 114n, 283n,  
 435n, 451n  
 Palmero, Giuseppe 46n, 51n  
 Panella, Claudio 7-9, 21, 22, 28n-31n,  
 34n, 35n, 293, 319, 325, 423n,  
 523n, 593, 608, 617n  
 Panicacci, Jean-Louis 164  
 Panizzi, Antonio 205n  
 Pascal, Blaise 135  
 Pascoli, Giovanni 97, 103n, 495  
 Pavese, Cesare 10, 11, 138, 316n, 354n,  
 564  
 Pazielli, Maria Pia 8, 9, 29n, 294, 315  
 Pea, Enrico 153n, 565  
 Pennati, Camillo 14  
 Perli, Antonello 35n, 553, 556, 557n,  
 566, 567, 570, 571, 577  
 Perse, Saint-John 463, 468  
 Pessoa, Fernando 150n, 326n  
 Petracco Sicardi, Giulia 55n  
 Petrarca, Francesco 401n, 412, 413n,  
 465, 468  
 Peyre, Sully-André 179, 180n, 182n,  
 183-186  
 Picconi, Gian Luca 20, 22, 35n, 418n,  
 461, 465n, 469n, 476, 483, 493,

494, 497, 539, 551, 556n, 558, 562,  
 564, 616, 619n  
 Pichois, Claude 232n, 398n, 464n  
 Pinat, Etienne 299n  
 Platone 475  
 Platone, Rossana 39n, 581n  
 Plinio il Vecchio [Gaio Plinio Secondo]  
 625  
 Poe, Edgar Allan 374  
 Poggi, Ferruccio 49n, 56n  
 Polito, Paola 621  
 Pompidou, Georges 467n  
 Ponge, Francis 85, 86  
 Portinari, Folco 179n  
 Potenza, Rocco 221n  
 Pound, Ezra 126  
 Prandi, Mario 535n, 542n  
 Proust, Marcel 9, 28n, 29n, 30n, 126,  
 289, 353, 357, 363, 367n, 380,  
 442n, 504, 519n, 575, 595n, 597n,  
 608  
 Puccini, Davide 101n  
 Pupino, Angelo R. 35n, 293n  
 Quaini, Massimo 34n, 40n, 65n, 78,  
 91n, 189n, 317n  
 Quasimodo, Salvatore 385n  
 Quilici, Folco 102  
 Rabboni, Renzo 34n, 458n, 507n, 577n,  
 599n  
 Raciti, Giuseppe 257  
 Ragni, Francesco 293n, 319n  
 Raimondo, Mario 9  
 Ramat, Paolo 535n, 542n  
 Ramella, Corrado 22, 157n, 282n, 494n,  
 621n  
 Ramella, Marco 332, 333  
 Ranchetti, Michele 217n  
 Rapattoni, Daniela 114n  
 Ravier, Xavier 187  
 Rembrandt [Rembrandt Harmenszoon  
 van Rijn] 419n, 612n, 635, 636n,  
 637  
 Renard, Philippe 19, 167n  
 Repetto, Aurelio 35n, 147n, 418n, 616n,  
 634n  
 Rey, Pierre-Louis 363n  
 Ricœur, Paul 573, 614, 615n, 659  
 Righi, Nicolas 426n  
 Rigoni Stern, Mario 100, 285, 366n  
 Rimbaud, Arthur 11, 28n, 29n, 318,  
 319n, 331, 635n, 640n  
 Risset, Jacqueline 299n, 471n  
 Ritter, Joachim 283n  
 Rodriguez, Antonio 559n, 560, 567n,  
 572-575, 584, 586, 589, 595, 596n,  
 615, 658, 659  
 Romano, Lalla 257n  
 Rosenstein, Roy 412n  
 Rössner, Michael 607n Rouquette, Max  
 186n  
 Rudel, Jaufre 412n  
 Rugafiori, Paride 40n, 80n, 200n, 205  
 Ruskin, John 126  
 Ruwet, Nicolas 564n

Sabatini, Francesco 97n, 235n  
 Saint-Exupéry, Antoine de 137, 138,  
 441, 442n, 446, 564, 590  
 Salvadori Lonergan, Corinna 630n  
 Salwa, Piotr 370n  
 Sanfilippo, Matteo 225n  
 Sanguineti, Edoardo 607n  
 Sansone, Giuseppe Edoardo 186n  
 Santagata, Marco 465n  
 Sant'Agostino [Aurelio Agostino  
 d'Ippona] 254, 353, 354, 355n, 359,  
 460  
 Sarraute, Nathalie 607n  
 Sartre, Jean-Paul 11, 24, 25, 29n, 153n,  
 292-296, 298-303, 309-313, 316,  
 318, 320, 326, 348-354, 360, 364,  
 371-376, 384n, 399, 415, 418n, 424,  
 439, 440, 452, 504n, 569, 579, 580,  
 588, 592, 649-652  
 Sbarbaro, Camillo 12, 30n, 78, 105,  
 106, 153n, 562n, 598, 599n, 600n  
 Scheler, Lucien 467n  
 Schopenhauer, Arthur 257, 258  
 Schubert, Franz Peter 145, 409n  
 Schwarz Lausten, Pia 535n, 552n  
 Seborga, Guido 9-12, 31n, 44, 423  
 Sechi, Guido 84n, 179n  
 Semerano, Giovanni 45n  
 Sereni, Silvia 16  
 Sereni, Vittorio 296, 597n  
 Serpieri, Alessandro 368n, 640n  
 Severino, Emanuele 401n, 451n  
 Shakespeare, William 307, 308  
 Šklovskij, Victor Borisovič 590, 591  
 Simeone, Bernard 19, 33n, 161, 571  
 Slataper, Scipio 116n  
 Sofocle 7, 28n, 435n  
 Solmi, Renato 217n, 219, 255n, 357n,  
 398n  
 Souvestre, Émile 235  
 Spengler, Oswald 448  
 Spohn, Jürgen 186n  
 Staiger, Emil 575n  
 Steinmetz, Jean-Luc 320n  
 Stendhal [Marie-Henri Beyle] 442n  
 Surdich, Luigi 35n, 78n, 483n, 525n,  
 530n, 541n, 637n  
 Sutherland, Graham Vivian 127  
 Tabucchi, Antonio 17, 326n  
 Tadini, Emilio 521n  
 Teilhard de Chardin, Pierre 9, 315n  
 Temple, Frédéric Jacques 186n  
 Testa, Enrico 83, 438n, 535n, 552, 565n  
 Tito [Josip Broz] 246  
 Todorov, Tzvetan 560n  
 Tolstoj, Lev 200n  
 Tombaccini-Villefranche, Simonetta 224,  
 225n, 234n  
 Tonani, Elisa 35n, 483, 491n, 525n, 541n  
 Tortora, Massimiliano 378n  
 Toso, Fiorenzo 190, 191n  
 Toulet, Paul-Jean 467, 468  
 Tozzi, Federigo 153n, 503n, 564, 565  
 Traina, Alfonso 437n

Traldi, Camilla 34n, 65n, 78n, 91n,  
 189n, 317n  
 Tripodi, Erio 49n  
 Troiano, Antonio 116, 561  
 Truffaut, François Roland 401n  
 Truzzi, Joffré 9  
 Turra, Giovanni 115, 283n, 355, 356n,  
 482n, 548, 626, 637n  
 Ubbidente, Roberto 378n  
 Unamuno, Miguel de 146, 315  
 Ungaretti, Giuseppe 9  
 Vaissiera, Claudi 186n  
 Valesini, Carla 451n  
 Valletti, Camilla 565n, 640n  
 Valéry, Paul 85, 100, 119, 132, 135,  
 153, 155, 316n, 452, 462, 465, 468,  
 475, 505, 521n, 539n, 562n, 567,  
 587n, 597n, 598, 613n, 628, 631n,  
 635, 636n, 639  
 Van den Bossche, Bart 630n  
 Van Gogh, Vincent 32n, 141, 597n,  
 615n, 635n  
 Vanney, Philippe 363n  
 Vecellio, Tiziano 126, 612n  
 Velázquez, Diego 126, 531, 612n  
 Venturini, Monica 557n  
 Venza, Coletta 530n, 535n  
 Verdino, Stefano 35n, 78n, 483n, 525n,  
 530n, 541n  
 Verga, Giovanni 495, 503n, 564, 617  
 Verlaine, Paul 463, 468  
 Verlet, Agnès 336n, 416n, 426n  
 Veronese, Paolo [Paolo Caliari] 126  
 Veziano, Paolo 225, 226n, 233, 234n  
 Viale, Antonella 19, 161  
 Viani, Lorenzo 285, 286n  
 Vicentini Orgnani, Ferdinando 18  
 Vigorelli, Giancarlo 9  
 Villa, Olga 29n, 337  
 Villa, Renato 51n, 223  
 Virgilio [Publio Virgilio Marone] 519,  
 631n, 641  
 Vittorini, Elio 10, 11, 30n, 76  
 Volpi, Franco 513n  
 Von Herrmann, Friedrich-Wilhelm  
 513n  
 Waage Petersen, Lene 535n, 552n  
 Walker, David D. 363n  
 Weyembergh, Maurice 363n  
 Zambianchi, Claudio 620n  
 Zampa, Giorgio 28n, 40n, 218n, 359n,  
 375n, 407n, 464n, 498n, 595n  
 Zanini, Piero 325  
 Zanzotto, Andrea 581n  
 Zola, Émile 568, 617  
 Zolo, Danilo 251n  
 Zublena, Paolo 22, 35n, 62n, 80, 147n,  
 154, 369n, 418n, 419n, 462, 469,  
 470n, 494, 496, 595, 613, 616, 621,  
 638n

*Nel concludere questo lavoro di tesi desidero ringraziare innanzitutto i miei due tutors, il prof. Antonello Perli dell'Università di Nizza e la prof.ssa Carla Riccardi dell'Università di Pavia, per l'aiuto che mi hanno dato in fase di scrittura e correzione. Esprimo poi la mia sincera gratitudine a tutti gli amici dell'Associazione "Amici di Francesco Biamonti", che non hanno mai fatto mancare i consigli e il supporto. Ringrazio anche la mia famiglia, i miei amici e Silvia Littardi per avermi aiutato e accompagnato in questi anni. Un ultimo pensiero va, infine, a Gian Carlo Biamonti, fratello di Francesco, che ha visto iniziare, ma non finire, questo lavoro.*

## « Résumé substantiel » de la thèse

Cette thèse est consacrée à l'étude de l'œuvre et de la poétique de Francesco Biamonti (1928-2001), l'une des voix les plus importantes de la littérature italienne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. L'écrivain est né et a vécu la plupart de sa vie à San Biagio della Cima, un petit village dans l'arrière-pays de Vallecrosia, qui n'est pas loin de Vintimille. Biamonti est auteur de quatre romans, publiés par Einaudi (*L'angelo di Avrigue*, 1983 ; *Vento largo*, 1991 ; *Attesa sul mare*, 1994 ; et *Le parole la notte*, 1998). Les deux premiers chapitres d'un dernier roman (*Il silenzio*) sont parus posthumes en 2001.

L'ambition de cette thèse consiste à proposer un parcours critique qui puisse montrer les liens entre l'écriture de l'auteur, aussi bien dans ses thématiques que dans ses choix stylistiques, et l'expérience culturelle qui la sous-tend. Les romans biamontiens apparaissent sans aucun doute comme une tentative d'exprimer sous forme artistique une vision personnelle du monde et de l'homme, que l'écrivain italien élaborait en autodidacte pendant sa vie. Il s'agit d'une vision qui ne peut ne pas tenir compte de la réflexion sur le territoire du Ponant ligurien, représenté par Biamonti dans ses transformations du XX<sup>e</sup> siècle et dans son actualité. Ainsi, la juxtaposition des termes *territoire* et *existence* dans le titre suggère une première clef de lecture de cette étude.

Francesco Biamonti n'a jamais trop aimé parler de lui. Il avait un caractère réservé et une conception de l'écriture (à laquelle il décida de remettre entièrement le témoignage de son existence) qui l'amenaient à considérer comme aléatoire sa biographie. En 2001, il dit à Paola Mallone, qui lui posait des questions sur sa vie : «Je préfère rien dire. Je suis à effacer. Ma vie n'a pas d'importance ; mon village est insignifiant ».<sup>1</sup>

Le refus de la biographie, en tant que genre narratif capable de favoriser une meilleure interprétation d'une œuvre littéraire, s'accompagne, chez Biamonti, d'une minimisation des faits biographiques particuliers, puisqu'ils se réduisent à une

contingence qui ne mérite pas d'être racontée. La réticence de Biamonti résulte aussi de sa conviction, plus ou moins mensongère, de ne pas avoir vécu selon ses capacités effectives. Si d'Annunzio pouvait dire au début du poème autobiographique *Maia* «mon âme vit come dix milles âmes !»,<sup>2</sup> l'écrivain ligurien reprenait plutôt la formule montaliennne du cinq pour cent,<sup>3</sup> en la corrigeant à la baisse.<sup>4</sup>

Malgré le silence que Biamonti a imposé sur sa vie, il importe d'exposer, au moins dans ses grandes lignes, la parabole biographique et littéraire de l'écrivain. En accord avec les souvenirs de ceux qui le connurent, Biamonti fut « un personnage d'un roman plutôt qu'un auteur de romans ».<sup>5</sup> Il est alors important de reconstruire la vie de ce personnage, en combinant les nombreuses déclarations de l'auteur – qui nous montrent ce que l'écrivain voulait rappeler de son passé, et comment – et des données historique-biographiques déjà acquises par la critique ; ce qui permettra un premier rapprochement indispensable à l'expérience artistique biamontienne et rendra, par la suite, notre argumentation plus efficace et plus claire.

Biamonti naquit le 3 mars 1928 à Vintimille. Son père était fonctionnaire bancaire, alors que sa mère était institutrice. Ses deux frères, Enzo et Gian Carlo, naquirent en 1930 et en 1932. Gian Carlo est décédé le 10 mars 2016 à San Biagio della Cima, dans sa maison, proche de celle de Francesco, après avoir consacré ses dernières années à promouvoir l'œuvre de son frère par l'Association « Les amis de Francesco Biamonti ».

Lorsqu'il en parla, Biamonti mit toujours en évidence le caractère déchiré et angoissé de son enfance et de sa jeunesse, comme s'il voulait cacher sous un voile douloureux cette première période de sa vie et alimenter le mythe de l'écrivain autodidacte à travers le récit de cette mutilation : « Ma jeunesse a manqué de tout, de livres, de culture, d'enseignement ; elle a été angoissante, mutilée ».<sup>6</sup> La formation biamontienne fut marquée en profondeur par la lecture de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, que, d'après ses dires, Biamonti acheta dans un kiosque à Menton, lorsqu'il avait seize ans.<sup>7</sup> La découverte d'autres poètes symbolistes et surréalistes français, ainsi que la passion pour la tradition poétique et romanesque italienne déterminèrent également la vocation littéraire de l'auteur.

Cependant, la manière dont Biamonti réussit à acquérir la maîtrise, au cours des années suivantes, d'une vaste culture littéraire, philosophique et artistique est restée longtemps reléguée soit aux souvenirs personnels de ses amis des années Cinquante et



Soixante, soit à certains témoignages qui, même s'ils étaient connus, ne suffiraient pas à expliquer le parcours culturel de l'auteur. En outre, il faut considérer que le même Biamonti contribua à ce silence et consentit à la création de son mythe d'écrivain autodidacte, réservé et paysan, cultivateur de mimosas, occupé à élaborer silencieusement sa poétique personnelle tout au long de sa vie. Il s'agit d'une vision qui ne convainc pas et qui ne rend surtout pas justice aux relations humaines et intellectuelles à travers lesquelles l'écrivain se forma.

Heureusement, pour nous éclairer à ce sujet, la critique dispose aujourd'hui d'un essai récent et déjà essentiel de Claudio Panella, qui recueille les résultats d'une longue recherche dans les archives : *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*.<sup>8</sup> Nous tirons donc de cet article certaines informations biographiques, auxquelles nous ajoutons d'autres considérations.

En 1947, Biamonti obtint son baccalauréat et, en 1948 ou l'année suivante, il s'inscrit à la faculté de « Langues et Littératures étrangères », auprès de l'« Università L'Orientale » de Naples, où il déménagea. Cette expérience ne dura pas longtemps, puisqu'en 1949 il était à nouveau en Ligurie. Pendant quelques mois, il donna des cours de « Computisteria » à la « Scuola dell'Avviamento al lavoro » de Vintimille. Il y connut le peintre Enzo Maiolino, qui enseignait Dessin, et le jeune Sergio Biancheri, qui était étudiant et qui deviendra un artiste, connu sous le nom de « Ciacio » ou « Ciaciò ».

En 1951, Biamonti publia son premier récit, *Serenità tra i fiori*,<sup>9</sup> dans une revue locale. Ce récit raconte la « bataille de fleurs » de Vintimille, vue à travers les yeux d'un homme, Enzo, qui rentre chez lui à l'invitation de parents éloignés après plusieurs années d'absence. Il rentre à Vintimille pour « chercher la paix ». L'homme s'attarde tout d'abord dans les souvenirs de sa jeunesse et puis il décide d'aller rendre visite à sa cousine. Il va assister avec elle à la « bataille de fleurs ». Le soir il arrivera à découvrir la douceur et la paix à travers un geste maternel de sa cousine, et à recomposer les joyeuses vociférations du jour dans une harmonie intérieure. Des années plus tard, Biamonti définit le texte comme « naïvement pascolien ».<sup>10</sup> Claudio Panella a justement mis en évidence que le récit présente déjà des thèmes typiques de l'œuvre biamontienne et qu'il est possible de percevoir l'influence de la tradition poétique ligurienne, de l'Hermétisme et du Symbolisme français.<sup>11</sup> D'ailleurs, au lendemain de la Seconde

Guerre Mondiale, la formation intellectuelle de l'écrivain «fut favorisée par la vivacité culturelle du Ponant ligurien, en osmose avec la France ».<sup>12</sup>

Biamonti fréquenta à Bordighera la « Piccola Libreria » gérée par Maria Pia Pazielli, qui eut un rôle fondamental dans sa formation. Il existe un témoignage de l'auteur (qui remonte à 1994) qui dévoile l'importance de ce « guide spirituel ». Biamonti en rappela ainsi leurs premières rencontres :

Elle m'obligeait de parler, moi, qui alors ne parlais pas, j'étais enfermé dans un désespoir silencieux, dans des attitudes suicidaires, comme tous les jeunes ; elle m'obligeait de parler et est arrivé à me convaincre de lire un livre de Kierkegaard – c'était *I gigli dei campi e gli uccelli del cielo* – le plus franciscain et le plus doux entre les livres de Kierkegaard ; puis je suis passé à *Aut-Aut*, et à d'autres livres de Kierkegaard plus philosophiques et problématiques. Elle m'a donné un livre apaisant. Puis nous avons parlé d'Ungaretti, de Montale, que j'aimais beaucoup. Depuis lors j'ai continué à fréquenter la « Piccola Libreria » et j'ai commencé à lire tous les livres qu'elle me proposait : Karl Barthes, les théologiens de la mort de Dieu, de l'agonie du Christianisme, puis Romano Guardini, puis le jésuite prohibé, Teilhard de Chardin, la messe sur le monde.<sup>13</sup>

Dans la suite de ce témoignage nous lisons aussi les noms de Hölderlin, Novalis, Ungaretti, Mann, Proust, De Lubac, Maritain, Jaspers, Caruso et Camus.<sup>14</sup>

Biamonti fréquenta aussi une librairie de Menton, où, selon ses déclarations, il pouvait trouver des œuvres de philosophes français et des revues telles que « Combat ». Il découvrit probablement la poésie de René Char grâce à la lecture de cette revue.<sup>15</sup>

Comme Claudio Panella l'a souligné dans son essai susmentionné, au cours des années Cinquante et Soixante la formation de Biamonti fut influencée, aussi bien au niveau pictural qu'au niveau philosophique-littéraire, par «la fréquentation de nombreux artistes et intellectuels actifs dans le Ponant ligurien, et en particulier à Bordighera, où se déroulèrent des événements très importants, tels que les 'Expositions de peinture américaine', les Prix des 'Cinque Bettole' et le 'Prix Bordighera' ».<sup>16</sup>

Les « Expositions de peinture américaine » furent mises en place entre 1952 et 1957 grâce à l'énergie du peintre Giuseppe Balbo, qui avait déjà organisé une série d'expositions avec ses élèves vers la fin des années Quarante. Les « Expositions de peinture américaine » accueillirent des personnages très connus, tels que Jean Cocteau

et Peggy Guggenheim. Au début des années Cinquante naquit le Prix des « Cinque Bettole », qui était uniquement destiné aux peintres dans un premier temps, et qui fut ensuite élargi aux poètes et romanciers. Au fil des années l'initiative eut un succès de plus en plus important. Guido Seborga e Renzo Laurano, les infatigables promoteurs de ces événements, impliquèrent, entre autres, Italo Calvino et le critique Giancarlo Vigorelli. Il est intéressant de noter que les années suivantes Biamonti écrit, en tant que critique d'art, sur tous les peintres lauréats : Enzo Maiolino, Joffré Truzzi, Mario Raimondo, Sergio Gagliolo.

En 1956, le même Biamonti remporta un prix « Cinque Bettole » avec le récit inédit *Dite a mio padre*,<sup>17</sup> l'histoire d'un vieux paysan qui raconte l'exécution de son fils maquisard par les allemands, à laquelle sa femme et lui ont dû assister impuissants. Biamonti dit de ce texte, qui est très différent de celui du 1951 : « Je ressens l'influence de Pavese et de Malraux. Ça me gêne. Il faut arriver à une écriture qui ait de la grâce ». <sup>18</sup> Ce récit propose les premières descriptions d'un village en ruine dans l'œuvre de l'écrivain.<sup>19</sup>

En 1959, Biamonti connut à Bordighera le peintre Ennio Morlotti. Ce dernier décrit ainsi leur première rencontre : « C'est lui qui m'a approché – alors il n'était qu'un jeune homme poussé par la curiosité et par l'intérêt de connaître un peintre ». <sup>20</sup> Le témoignage de Morlotti, remontant à 1991, explique aussi le déroulement de cette rencontre et de l'amitié qui se créa entre les deux hommes. Les souvenirs du peintre nous aident à mieux connaître les intérêts artistiques et littéraires de Biamonti, auxquels nous avons déjà fait allusion.

La prédilection pour Cézanne fut sans aucun doute un élément qui rapprocha les deux artistes, au point que Biamonti revendiqua l'authenticité de son intérêt pour le peintre français, en disant à Paola Mallone : « Lorsque j'ai connu Morlotti, j'avais déjà mes idées sur la peinture. Nous sommes même devenus amis parce que nos idées sur la peinture concordaient. J'admire Cézanne depuis l'âge de dix-huit ans ». <sup>21</sup>

En 1959, Biamonti avait réussi à trouver du travail en tant que bibliothécaire à la Bibliothèque « Arosiana » de Vintimille.<sup>22</sup> L'écrivain rappela, en certaines occasions, cette expérience, qui dura six ans : <sup>23</sup> « Je le faisais sans trop m'engager. Après, j'ai préféré la liberté et alors je suis allé à la campagne et j'ai planté des mimosas pour survivre ». <sup>24</sup>

Entre la fin des années Cinquante et le début des années Soixante l'écrivain travailla intensément sur un roman, que Guido Seborga (qui suggéra le titre *Colpo di grazia*)<sup>25</sup> lut au printemps 1960 ; un extrait de ce roman parut à la fin de la même année avec une présentation de Seborga.<sup>26</sup> Biamonti proposa le roman au moins à deux maisons d'édition : Einaudi, dont les archives conservent la trace du manuscrit, et Mondadori, grâce à l'aide de Morlotti.<sup>27</sup>

Le manuscrit fut lu par Dante Isella, Oreste del Buono et Elio Vittorini. Ce dernier apprécia le texte dans son ensemble,<sup>28</sup> mais il dut proposer des changements qui convainquirent peut-être Biamonti à renoncer à la publication.<sup>29</sup> L'écrivain ne parla jamais volontiers de cette tentative avortée.<sup>30</sup>

D'ailleurs, c'est peut-être le même Biamonti qui ralentit le processus de publication. Bien que des annonces de publication, signées par Guido Seborga, soient parues jusqu'en 1962 dans des journaux locaux, le roman ne fut jamais publié. Aujourd'hui deux témoins intégraux de *Colpo di grazia* se trouvent dans la maison de Biamonti à San Biagio della Cima ; leur étude pourra sans aucun doute donner des informations supplémentaires sur l'histoire du roman.

Malgré cet échec, « les années Soixante furent une décennie importante pour Biamonti, qui était de plus en plus souvent invité à des événements culturels en qualité de conférencier et de critique d'art ».<sup>31</sup> À la fin des années Cinquante, des jeunes progressistes de Bordighera avaient créé l'« Unione Culturale Democratica » (UCD), une association qui regroupait des jeunes démocrates et antifascistes d'origines politiques différentes. Une série d'événements lia Biamonti aux activités de cette association. Par exemple, début 1961, l'écrivain donna une conférence intitulée *La littérature et la poésie française après la Guerre*. Il aborda l'analyse des auteurs principaux de la poésie française contemporaine, « en donnant une claire anthologie de vers : de Baudelaire à Mallarmé, de Rimbaud à Apollinaire, à Éluard, à Breton et à d'autres surréalistes » ; il s'attarda aussi sur « l'engagement de Sartre et de Malraux, médié par le réalisme du meilleur Vittorini et de Pavese ».<sup>32</sup>

D'autres conférences suivirent. Biamonti faisait probablement allusion à ces événements, lorsqu'il dit à Paola Mallone, à propos de son expérience de bibliothécaire : « J'avais fait acheter des livres. Le Consulat de France m'en avait offert une partie, car j'avais donné des conférences sur la littérature française ».<sup>33</sup>

En mai 1961, à l'occasion de la mort de Merleau-Ponty, le premier écrit critique de Biamonti parut dans le journal de l'UCD.<sup>34</sup> Il s'agit d'un texte très important, qui démontre que la spéculation du philosophe français joue un rôle central dans l'approche biamontienne de la phénoménologie et de l'interprétation de Cézanne.

Au début des années Soixante, Biamonti continua à participer à des événements culturels locaux. Par exemple, à l'été 1961, il fut membre du jury du concours littéraire « Cinque Bettole » ; la même année il inaugura une exposition de peintres de Bordighera, alors qu'en août 1964 il donna une conférence sur « L'art d'Ennio Morlotti » au siège de l'UCD. Biamonti commença ainsi à être connu en tant que critique d'art.

Comme nous l'avons dit, au cours des années Soixante et de la décennie suivante Biamonti écrit beaucoup de présentations pour des artistes avec qui il avait été en contact. Une étape très significative de ce parcours fut la publication d'une monographie sur Ennio Morlotti, en 1972.<sup>35</sup>

Biamonti continua aussi l'activité de conférencier. Simona Morando a récemment publié le texte d'une conférence donné par Biamonti à la Bibliothèque Civique d'Ospedaletti le 23 décembre 1976.<sup>36</sup> Il s'agit d'une communication dédiée à la représentation de la Ligurie dans l'art et dans la poésie du XX<sup>e</sup> siècle. Cette intervention confirme l'intérêt biamontien pour des écrivains tels que Novaro, Boine, Sbarbaro et Montale.

Au début des années Soixante, Biamonti décida de quitter son travail de bibliothécaire à la Bibliothèque « Aprosiana » et il déménagea à San Biagio della Cima (auparavant, il vivait à Vintimille), en commençant à gérer les cultures de mimosas. L'écrivain fut vraiment un passionné de botanique et un fin connaisseur des plantes de son arrière-pays. Il raconta dans une interview de 1994 : «Sept cent cinquante plantes de mimosa Floribunda. Je les avais trouvées en France, pendant les années Soixante. Mon père les paya. Le plus grand vendeur de mimosas en France, Monsieur Quarante, originaire de Mondovì, nous les vendit».<sup>37</sup>

Biamonti poursuivit entretemps son militantisme politique au sein du Parti socialiste et, en octobre 1968, il fut élu Secrétaire provincial du Parti.

Biamonti voyagea beaucoup durant cette période, surtout en France et en Espagne.<sup>38</sup> Bien que les destinations soient plus ou moins toujours les mêmes, la passion pour les

voyages accompagna l'écrivain jusqu'à sa vieillesse. En 1998, il déclara à soixante-dix ans : « Cette année j'ai voyagé. J'ai été en Argentine et en Espagne ». <sup>39</sup>

Il faut pourtant s'interroger sur l'activité d'écrivain de Biamonti, parce que pendant plusieurs années on n'a pas d'informations sur des nouveaux récits ou romans. Guido Seborga a écrit dans le texte inédit *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965* :

Francesco Biamonti écrit des romans, il ne les publie pas, il part pour la France, et il veut s'occuper de floricultures. Francesco, t'es un phénomène plutôt incompréhensible, qu'est-ce que c'est ta vie ? Depuis que je te connais et que je suis à ton côté, je ne t'ai pas encore compris ; mais j'espère lire bientôt un de tes livres et savoir. <sup>40</sup>

Biamonti dit dans une interview de 1999 ne rien avoir écrit pendant vingt ans, après la publication manquée de *Colpo di grazia*. <sup>41</sup> C'est évidemment une fausse déclaration. Biamonti continua à écrire au cours des années Soixante et Soixante-dix. Matteo Navone a récemment publié un brouillon du roman dit « algérien » qui occupa Biamonti après la rédaction de son premier roman : <sup>42</sup> « il s'agit de trois chapitres, se déroulant entre l'extrême Ponant ligurien et Nice à l'époque de la Guerre d'Algérie. Ils ont probablement été rédigés au cours des années Soixante et présentent les vicissitudes de certains jeunes algériens et d'un passeur qui les aide ; un des thèmes qui seront centraux dans *Vento largo* apparaît donc déjà ici ». <sup>43</sup>

Une fois abandonnée cette tentative, Biamonti commença à écrire le *Romanzo di Gregorio* (dorénavant *RG*). Des années plus tard, ce roman se transforma, après une révision profonde, dans le roman de son début de carrière, *L'angelo di Avrigue* (dorénavant *AA*). <sup>44</sup>

Au cours de la seconde moitié des années Soixante-dix, Biamonti travailla donc intensément sur *RG* et puis sur *AA*, en continuant à habiter à San Biagio della Cima et en s'occupant de ses mimosas. En même temps, il poursuivit l'activité de critique d'art.

La publication d'*AA* fut possible grâce à l'intercession d'un autre écrivain, Nico Orengo, que Biamonti connut à Ospedaletti, une petite ville très proche de Sanremo, en 1981. Orengo a ainsi raconté sa version des faits en 2003, dans le quotidien « La Stampa » :

Finalement, j'ai atterri dans son [de Biamonti] jardin, assis devant lui qui me passait l'une après l'autre les pages de ce qui deviendrait *L'Angelo di Avrigue*. C'était plus d'un an avant que le livre soit publié par Einaudi et présenté par Italo Calvino. C'était un livre de silence et de nature, qui aurait pu plaire à Giulio Einaudi, mais il fallait le mettre sur la voie.

À cette époque l'éditeur avait, au Château de Perno au Piémont, un mimosa souffrant. Je l'ai décrit à Biamonti et lui ai dit de faire un rapport « médical », en énumérant les soins possibles. Il l'a fait. Il a écrit un dossier médical dans une écriture extraordinaire qui a frappé l'éditeur : alors je lui ai dit que Biamonti avait écrit un roman très intense sur le même ton. Il a voulu le lire tout de suite et il en a été enthousiaste. La stratégie adoptée a été celle d'envoyer une copie du manuscrit à Calvino et une deuxième à Camillo Pennati, rédacteur de la maison d'édition ; lui, Einaudi, s'il avait été le cas, ne serait intervenu que dans un deuxième temps. J'ai ainsi fait lire le livre à Calvino qui a pris Biamonti sous sa protection, de « ligurien » à « ligurien ».<sup>45</sup>

Nico Orengo envoya certainement le manuscrit d'*AA* à Italo Calvino, comme le démontre la première lettre de ce dernier à Biamonti, datée du 21 octobre 1981 et présente dans ses archives à San Biagio della Cima.<sup>46</sup> Les mois suivants Calvino aida l'écrivain à corriger le manuscrit et, en février 1982, il envoya la version définitive à l'éditeur :

Cher Biamonti,

j'ai envoyé votre manuscrit corrigé à Turin. Ces derniers temps – je vous préviens – tous les manuscrits que je présente (très peu) sont refusés au moment de décider de la publication. Toutefois, je voulais que votre roman soit lu dans une rédaction correcte, qui résiste le plus possible aux critiques ; cela veut dire que s'Einaudi devais le refuser, on pourra essayer ailleurs et le travail fait ne sera quand-même inutile.<sup>47</sup>

Le manuscrit fut aussi probablement envoyé par Biamonti aux éditeurs Garzanti et Mondadori ;<sup>48</sup> vue la réponse de Calvino, Biamonti choisit pourtant de collaborer avec Einaudi.

*AA*, dont l'histoire se déroule dans l'arrière-pays ligurien près de la frontière franco-italienne, s'ouvre avec la découverte du cadavre d'un jeune français, Jean-Pierre, qui est tombé de la falaise surmontant le village d'Avrigue. Le protagoniste du livre, Gregorio, un capitaine au long cours qui voudrait être un paysan, mais qui attend l'appel pour un

nouvel embarquement, commence à enquêter sur cette mort. L'histoire se déroule à travers une série de rencontres et de dialogues entre le protagoniste et d'autres personnages : Ester, la femme à laquelle Gregorio est lié d'une relation amoureuse, mais qui le quittera à la fin du roman ; Martine, la mère de Jean-Pierre, et son amie Laurence ; les amis de Jean-Pierre, des garçons de nationalités différentes, enclins à la drogue, qui se traînent le long des zones de la frontière. En outre, apparaissent un berger qui parle en provençal et une femme polonaise qui demande à Gregorio de l'accompagner jusqu'à un col frontalier où, des années plus tôt, son mari est mort en essayant de traverser illégalement la frontière : il s'agit d'épisodes qui permettent à Biamonti de raconter l'histoire de la Ligurie traditionnelle et frontalière. À la fin du roman, Gregorio se convaincra que la mort de Jean-Pierre est un suicide, motivé par une grave maladie. Le roman se caractérise par une atmosphère de désolation et de solitude, qui ne se dégage pas seulement des histoires et des discours des personnages, mais aussi de la représentation d'un arrière-pays en état d'abandon et en ruine. Cette représentation s'appuie sur une écriture lyrique, qui, même dans son évolution, restera un élément constant dans les romans suivants de l'écrivain ligurien.

*AA* parut au début de 1983, avec une quatrième de couverture signée par Italo Calvino. Il fit connaître Biamonti au grand public et obtint tout de suite des comptes rendus positifs. Il s'agit d'un début de carrière très inattendu, car l'auteur avait alors cinquante-cinq ans et il venait d'une zone marginale de l'Italie et de la culture littéraire.

Biamonti est revenu à plusieurs reprises dans ses interviews sur ce début tardif, en en parlant en ces termes : « Il n'y a pas une raison précise ; j'ai toujours travaillé la terre, mes oliviers, mes mimosas. Et il y avait toujours peu de temps. Et puis... et puis... je ne sais pas, j'aimerais ajouter un vers de Montale, un poète qui m'est très cher : 'Les années volèrent courtes comme des jours' ». <sup>49</sup> En d'autres occasions, il attribua le retard à sa condition existentielle « très désespérée » et à sa difficulté d'organiser sa propre écriture. <sup>50</sup>

Au cours des années Quarante-vingt Biamonti décida de se consacrer à plein temps à l'écriture et il abandonna les cultures de mimosas, qui en tous cas ne l'avaient jamais occupé de manière excessive et lui avaient laissé le temps de suivre d'autres intérêts. <sup>51</sup> Par ailleurs, l'hiver rigide de 1985 provoqua la mort d'une partie considérable de ses mimosas, en lui donnant le prétexte pour se soustraire définitivement à ce travail. <sup>52</sup>



La rédaction du deuxième roman occupa l'écrivain, comme celle d'*AA*, pendant plusieurs années et, malgré la certitude d'une publication, elle ne fut pas si simple. En 1991, Biamonti répondit à la question « Pourquoi avez-vous attendu huit ans pour publier un nouveau roman ? » : « Je m'étais aperçu que je répétais les stylèmes de *L'Angelo di Avrigue*. Cela m'a longtemps paralysé. Je devais trouver la manière de me régénérer, de replonger dans la nuit du désespoir pour revoir ensuite la lumière ». <sup>53</sup>

Le deuxième roman, *Vento largo* (dorénavant *VL*) parut au printemps 1991. L'incipit avait été déjà publié deux ans plus tôt, en 1989, avec le titre *Il passereur d'Aurno*. <sup>54</sup> Biamonti situa à nouveau son roman dans l'arrière-pays du Ponant ligurien, en donnant, par rapport à *AA*, une plus grande importance à la frontière grâce au thème des passages clandestins. Comme nous l'avons dit, ce thème était déjà présent dans le brouillon du roman « algérien » des années Soixante.

Parallèlement à *AA*, *VL* s'ouvre avec la mort du passeur Andrea de Luvaira. À la suite de cet événement, le protagoniste Vari, un paysan qui regrette de ne pas avoir choisi une vie de marin, commence à accompagner les clandestins au-delà de la frontière. Aussi ce livre se développe-t-il à travers les rencontres et les dialogues parmi les personnages : nous rappelons ici Sabèl, la fille du passeur Andrea ; Virgin, une jeune femme hollandaise, qui, ainsi que son copain Alberto, recrute les clandestins sur la côte et les amène à Vari ; le père de Virgin, un professeur hollandais, et d'autres paysans et habitants du village qui est au cœur de l'histoire. Au fur et à mesure que le travail de passeur devient systématique avec l'implication d'autres hommes, Vari éprouve un malaise de plus en plus fort envers son nouveau travail, car il ne veut pas prendre part au scénario de violence qui s'organise dans la zone frontalière. L'histoire est en outre caractérisée par la disparition de Sabèl, qui, après avoir découvert l'identité de son père, fuit sur l'île de Saint-Honorat, au large de Cannes.

Le roman fut immédiatement apprécié par la critique et confirma le statut littéraire de l'écrivain. Cependant, *VL* n'accéda pas à la phase finale des prix Strega, Viareggio e Campiello. Silvia Sereni demanda à Biamonti la raison de cette exclusion en juillet 1991 et l'écrivain répondit : « Je l'attendais, parce que je sais que les critiques qui me supportent ne participent pas aux grandes manœuvres. Les prix n'ont rien à voir avec la littérature. Et puis c'est mieux de perdre, peut-être. C'est plus noble ». <sup>55</sup>

*VL* obtint quand-même les prix Comisso, Flamalgal et Città di Gaeta.

Malgré ces premiers signes de reconnaissance et la notoriété qui s'ensuivit, Biamonti continua à vivre isolé à San Biagio della Cima, en fréquentant peu d'intellectuels et d'artistes. Il n'eut jamais de téléphone ni de poste de télévision dans sa maison.<sup>56</sup>

La rédaction de deux romans suivants coûta à Biamonti moins de temps que celle d'*AA* et de *VL*, car il était désormais uniquement concentré sur son écriture et plus convaincu de ses propres capacités. En 1991, l'écrivain travaillait déjà sur un autre projet. La même année Biamonti publia le récit *Il mormorio della terra*, qui deviendrait l'incipit de son troisième roman.<sup>57</sup>

*Attesa sul mare* (dorénavant *AM*) parut au printemps 1994. Il s'agit d'un roman légèrement différent des œuvres précédentes et plus solide au niveau de la trame. Le roman raconte les vicissitudes d'Edoardo, capitaine chevronné et originaire d'un village du Ponant ligurien. Comme il est arrivé à la fin de sa carrière, Edoardo décide d'entreprendre un dernier voyage, très risqué, qui pourrait lui permettre d'arrêter son travail et de se retirer dans son village. Ici, il est attendu par sa compagne, Clara. Le livre se divise en deux parties. La première partie se situe entre l'Italie et la France : Edoardo se déplace de son village natal, où vivent Clara et d'autres personnages secondaires, à Toulon, où le protagoniste rencontre son ami armateur François pour organiser le voyage. La deuxième partie raconte tout d'abord le voyage à travers la Méditerranée du navire Hondurian Star, qui, une fois qu'il a levé l'ancre à Toulon, se dirige au port de Neum en Bosnie. Après quelques jours de navigation les communications avec l'agence maritime de Toulon s'interrompent et Edoardo comprend qu'il est désormais le seul responsable d'une aventure qui pourrait mal se terminer, pour lui et pour les autres marins. Edoardo réussit à arriver à Neum, dont l'arrière-pays est ravagé par la guerre, et à livrer la cargaison illégale d'armes que la légion étrangère française lui avait fournie. Il ne réussira à rejoindre le navire qu'après une descente précipitée vers la mer et il mettra à l'abri une fille de la région, déterminée à laisser derrière elle les horreurs de la guerre.

*AM* accéda à la phase finale du prix Campiello, qui fut puis décerné à Tabucchi pour *Sostiene Pereira* ;<sup>58</sup> le livre de Biamonti remporta toutefois le prix Grinzane-Cavour en 1995.<sup>59</sup> En 1997, Biamonti reçut le prix Mario Novaro pour la culture ligurienne.

En 1997-1998, le réalisateur Ferdinando Vincentini Orgnani tourna un film, *Mare largo*, sur l'histoire d'*AM*. Biamonti ne s'occupa pas du scénario (même si cela lui fut soumis), car il était trop pris par la rédaction de son nouveau roman et il était convaincu que le livre était juste un prétexte pour une œuvre originelle du réalisateur. Il joua quand-même un rôle marginal dans le film. Sur le moment, le tournage fit une bonne impression à Biamonti,<sup>60</sup> mais quelques années plus tard il en parla de façon négative : « Je n'ai pas aimé du tout le film, ni le protagoniste ». <sup>61</sup>

Le plus grand succès pour Biamonti arriva en 1998 avec la publication de son dernier roman, *Le parole la notte* (dorénavant *PN*). Les deux premiers chapitres étaient déjà parus dans deux revues : en 1995 le récit *È sera a Occidente*<sup>62</sup> et en 1997 le récit *Case a Occidente*.<sup>63</sup>

*PN* est sans aucun doute le roman le plus complexe que Biamonti nous ait laissé. L'histoire a à nouveau pour cadre l'arrière-pays ligurien, d'où parfois les personnages s'éloignent pour rejoindre la Côte d'Azur ou la Provence. *PN* s'ouvre avec le retour du protagoniste dans son village. L'homme, un paysan qui s'appelle Leonardo, a passé une période à l'hôpital, car il avait été blessé par balle à une jambe. Leonardo commence ainsi à enquêter sur le coupable : cette enquête est un des leitmotifs de l'histoire. Cependant, le vrai fil rouge de l'histoire est constitué par les rencontres nocturnes de Leonardo avec un petit groupe de personnages, hommes et femmes, plus ou moins cultivés, qui se retrouvent pour discuter de ce qui se passe autour d'eux. Nous rappelons ici Alain, professeur français, ex-soldat en Algérie, et sa femme Veronique, qui enchante tous les hommes avec sa beauté marmoréenne ; Corbières, ex-official de l'armée française, qui avait libéré les zones de la frontière en 1945 ; Astra, une femme italienne d'Istrie, et son mari, un médecin. Les rencontres et les conversations de ces personnages deviennent le symbole d'une Europe qui est arrivée à une sorte d'épuisement morale et de saturation culturelle, et qui est en même temps entourée de nouvelles forces auxquelles elle devrait faire face. Le roman reprend, en effet, et amplifie dans une lumière luciférienne, le scénario délictueux des passages clandestins déjà présent dans *VL*. À ce propos, une histoire emblématique est celle d'une jeune kurde qui, après avoir trouvé un abri chez Astra, disparaît soudainement. Leonardo et d'autres personnages du groupe enquêtent sur cette disparition, mais sans résultats : l'auteur laisse entrevoir l'hypothèse que la fille ait été enlevée ou tuée. Le livre se

termine sur le suicide de Corbières, atteint d'une maladie incurable. Ses amis partent alors pour le village de Bergème, en Provence, où Corbières voulait que ses cendres soient dispersées.

Le roman remporta les Prix Pen Club, Brancati, Alassio, Marotta. Le livre fut finaliste au prix Viareggio e Campiello, en se classant à la troisième place.<sup>64</sup>

L'écrivain confirma à plusieurs occasions son rejet pour le monde de la société littéraire, qu'il ne supportait pas. Par exemple, en 1999, il dit à Antonella Viale qui l'interrogea sur le sens des prix littéraires : « Ils n'ont aucun sens, surtout en Italie. On avance grâce aux connaissances personnelles et aux amitiés 'mafieuses' ; quant à la valeur littéraire, ils ne révèlent que le pouvoir social de l'écrivain, jamais son statut littéraire ». <sup>65</sup>

La francophilie de Biamonti fut récompensée d'une certaine manière par la culture française, si nous considérons le bon accueil que son dernier roman eut en France.<sup>66</sup> Il faut dire que depuis plusieurs années l'écrivain avait tissé des relations étroites avec des intellectuels français.<sup>67</sup> D'ailleurs, les trois premiers romans biamontiens avaient été déjà traduits en français : en 1990 *L'ange d'Avrignue* par Philippe Renard,<sup>68</sup> en 1993 *Vent largue* par Bernard Simeone<sup>69</sup> et en 1996 *Attente sur la mer* par François Maspero.<sup>70</sup> *Les paroles la nuit*, traduit par Maspero,<sup>71</sup> parut en 1999 et reçut un bon accueil de la part du public. En septembre de la même année Biamonti alla présenter le livre à Paris.<sup>72</sup>

Biamonti continua à vivre à San Biagio della Cima, où il se remit au travail sur un nouveau roman. Sa rédaction fut toutefois empêchée par un cancer qui lui fut diagnostiqué en hiver 1999 et par la série d'analyses et d'opérations qui suivirent.<sup>73</sup>

Biamonti mourut le 17 octobre 2001.

L'année précédente un récit intitulé *Une branche d'olivier barrait le nuage* était paru, en traduction française, dans la revue « La pensée du Midi ». <sup>74</sup> Il s'agit de l'incipit du nouveau roman sur lequel Biamonti travaillait avant son décès. La version italienne, plus longue que celle française, a été publiée en 2003 avec le titre *Il silenzio* (dorénavant *S*) et en 2006 en français.<sup>75</sup> Le texte consiste en deux chapitres brefs et raconte les premières rencontres, qui se passent dans un village de l'arrière-pays ligurien, entre le marin Edoardo et une femme originaire de Gênes, Lisa, qui est momentanément dans le village avec une amie de Marseille, Hélène. Cette dernière est

internée, car elle veut se suicider. Lisa et Edoardo, entre-temps, commencent à se fréquenter, en allant ensemble à Nice.

Bien qu'il y ait eu des essais critiques très intéressants au cours des années Quatre-vingt et Quatre-vingt-dix, la critique biamontienne s'est surtout développée dans la période qui suivit la mort de l'auteur. Cela a été rendu possible d'une part grâce à la création en 2002 de l'Association « Les amis de Francesco Biamonti », qui, encore active à nos jours, s'occupe des archives et de la bibliothèque de l'auteur, et promeut chaque année des manifestations pour répandre la connaissance de l'écrivain sur le territoire ; d'autre part grâce à l'intérêt du milieu universitaire, italien et étranger, qui s'est traduit dans la rédaction de plusieurs mémoires et dans la publication d'articles et d'essais.

La recherche sur Biamonti a été marquée très positivement par le colloque *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, qui s'est déroulé à San Biagio della Cima en 2003. La même année, le volume collectif *Francesco Biamonti tra parole e immagini* a été publié. En même temps, l'intérêt pour l'écrivain a tout de suite fait émerger la nécessité de connaître ses écrits d'art et journalistiques. En 2001, Paola Mallone mit ainsi sous presse le recueil « *Il paesaggio è una compensazione* », auquel a fait suite le volume, procuré par Gian Luca Picconi, *Ennio Morlotti. « Paziienza nell'azzurro »*. La publication la plus importante a toutefois été le recueil *Scritti e parlati*, réalisée par Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti et parue chez Einaudi en 2008. Il s'agit d'une publication qui a revitalisé les études biamontiennes. En effet, en 2010, les actes de présentation du volume ont été publiés et, en 2011, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Biamonti, un autre colloque, intitulé *Francesco Biamonti tra immagine e silenzio*, a été organisé à San Biagio della Cima.

Les recherches bibliographiques ont aussi encouragé les premières études<sup>76</sup> sur les manuscrits présents dans la maison de l'écrivain, qui ont conduit Simona Morando à publier en 2015 *RG*, la première version du roman du début de la carrière de l'auteur.

En ce qui concerne les thèmes de recherche, le fil rouge de la critique biamontienne, tissé pour la première fois par Italo Calvino dans la quatrième de couverture d'*AA*, a été sans aucun doute celui de la représentation du paysage. Les essais « pionniers » de Mario Boselli<sup>77</sup> ont souligné la centralité du concept de « ruine » du paysage, qui a été

considérée aussi bien dans sa valeur historique que dans celle métaphysique ; cette piste de recherche a été aussi parcourue tout au long des années suivantes,<sup>78</sup> en s'articulant parfois autour de l'étude du monde paysan<sup>79</sup> et des liens de Biamonti avec sa terre.<sup>80</sup>

Un autre point fixe de la critique centrée sur le paysage a été l'idée de frontière, compte tenu de sa représentation omniprésente dans les romans : en 2001, Enrico Fenzi a étudié dans un essai la toponomastique et l'anthroponomastique dans les livres de l'auteur.<sup>81</sup> Il a proposé une première interprétation scientifique, d'un point de vue politique-anthropologique, de l'opération biamontienne. D'autres études dans le même domaine se sont aussitôt ajoutées à cette contribution, comme les essais fondamentaux de Giorgio Bertone, réunis en volume en 2006.<sup>82</sup> Les critiques se sont ensuite davantage intéressées à la thématique des passeurs et des passages clandestins, ce qui a inscrit l'étude dans un contexte plus vaste. D'où l'attention qui a été portée à une perspective méditerranéenne, géopolitique et littéraire.<sup>83</sup>

Les essais que nous venons de citer ne sont qu'une petite partie des contributions qui, de manière différente, ont abordé le thème du paysage et de l'espace narratif dans les romans biamontiens. Encore récemment, ce thème a été au centre de l'attention grâce à la création du « Parc littéraire Francesco Biamonti » à San Biagio della Cima et grâce à la publication du volume *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti* en 2016.

Cependant, la recherche s'est aussi orientée vers d'autres axes, à partir de l'étude de la formation culturelle de Biamonti et de ses intérêts philosophiques, littéraires et artistiques. Giorgio Bertone a entamé dans ses essais susmentionnés la recherche sur l'influence que la philosophie existentialiste et phénoménologique a eue sur l'écriture biamontienne ; cette recherche a été approfondie par Claudio Panella dans une perspective aussi bien biographique<sup>84</sup> que picturale.<sup>85</sup> D'autres chercheurs se sont concentrés sur les rapports entre l'écriture et la peinture, en explorant les relations intellectuelles que Biamonti avait tissées avec plusieurs peintres, tels que Morlotti.<sup>86</sup> Nous pouvons aussi remarquer la présence de nombreuses études approfondissant les rapports entre l'œuvre biamontienne et celle de certains écrivains français (Camus,<sup>87</sup> Giono).<sup>88</sup>

L'analyse de la poétique et de l'écriture de Biamonti, dont le caractère lyrique est reconnu comme un trait distinctif, a été développée par la critique à travers l'étude de la

langue<sup>89</sup> et du style de ses romans.<sup>90</sup> Dans cette perspective l'interprétation de la représentation linguistique du silence et de sa signification,<sup>91</sup> ainsi que celle des rapports entre la forme romanesque et l'instance lyrique<sup>92</sup> ont été particulièrement précieuses.

Ce travail de thèse exploite les essais que nous avons cités et d'autres encore, et il les fait interagir avec l'étude des œuvres littéraires et philosophiques de référence pour Biamonti. À ce propos, la consultation de la bibliothèque personnelle de l'auteur à San Biagio della Cima a été fondamentale en ce qu'elle a permis de vérifier la présence de certains livres, souvent riches de notes de lecture. Matteo Navone, qui est en train d'achever le catalogue de cette bibliothèque, nous a particulièrement aidés en partageant avec nous les résultats de son travail.<sup>93</sup>

Nous avons également eu la possibilité d'accéder aux archives de « Casa Biamonti » : cette thèse consacre une grande attention aussi bien à l'étude des textes critiques et journalistiques de Biamonti (certains d'entre eux n'ayant pas été recueillis dans les volumes précités), qu'aux interviews, dont le *corpus* est considéré pour la première fois dans son ensemble. Avec l'accord de l'Association « Les amis de Francesco Biamonti », nous avons eu l'occasion de consulter aussi les lettres, les matériaux manuscrits et dactylographiés de l'auteur.

Finalement, nous avons enrichi notre recherche à travers le dialogue et la confrontation avec plusieurs experts de l'œuvre biamontienne (Simona Morando, Claudio Panella, Gian Luca Picconi, Paolo Zublena, Mauro Bico) et avec certains membres de l'Association « Les amis de Francesco Biamonti » qui connaissent l'écrivain et qui en gardent encore le souvenir. En particulier, le président de l'Association, Corrado Ramella, et Gian Carlo Biamonti (qui, pendant plusieurs années, a été un organisateur enthousiaste et dynamique d'événements en mémoire de son frère) nous ont donné des informations biographiques et des conseils très précieux.

Cette thèse s'articule en trois grandes parties et propose un parcours critique qui permet de définir les aspects principaux de l'œuvre et de la poétique de Francesco Biamonti. L'étude de l'espace romanesque a favorisé l'analyse de la vision biamontienne de l'histoire méditerranéenne et européenne, et nous a montré les mécanismes de transfiguration et les processus mythopoïétiques caractérisant la représentation du Ponant ligurien et de l'« ailleurs » français dans les romans. En même

temps, l'étude des personnages nous a amené, à la lumière d'une série de lectures philosophiques, à approfondir la conception de Biamonti de la réalité humaine et de l'existence. Finalement, les résultats acquis dans les deux premières parties se sont révélés indispensables pour explorer l'idée biamontienne de création artistique et pour souligner certaines caractéristiques de sa prose dans une perspective aussi bien textuelle que théorique.

Tout d'abord, la première partie de la thèse a fait apparaître deux aspects très importants de la stratégie biamontienne d'appropriation et de reproduction de la géographie réelle : en premier lieu, le village de l'auteur, San Biagio della Cima, et le territoire qui l'entoure (Vallée Verbone et Vallée Nervia) se sont révélés comme constituant sans aucun doute l'horizon géographique considéré par l'auteur pour récréer l'arrière-pays de son espace narratif d'un point de vue topographique et toponomastique. Biamonti réutilise une toponomastique locale, souvent d'origine dialectale, désignant des campagnes, des localités, des rues, des lieux civils et religieux du territoire de San Biagio della Cima. L'écrivain ne nomme jamais directement son village, afin de rendre moins explicites ses sources ; parallèlement, il change les noms des villages limitrophes, tels que Soldano e Perinaldo, qui deviennent Sultano (*PN*) et Poggioscuro (*AA*). A l'inverse, les noms des villages plus lointains restent inchangés (Airole dans *VL*, Pietrabrana e Boscomare dans *AM*, Rocchetta Nervina dans *PN*).

En deuxième lieu, l'étude a révélé que Biamonti réutilise et combine les lieux de son territoire avec une grande liberté, en se réservant le droit de modifier à sa guise les rapports réels entre les espaces au niveau macro et micro-géographique. À ce dernier propos, tous les romans prévoient la construction d'un arrière-pays imaginaire à travers la combinaison d'éléments du territoire de San Biagio della Cima. Dans *AA*, dans *VL* et dans *PN*, Biamonti déforme volontairement la réalité, en plaçant les villages représentés aux abords immédiats de la frontière. Dans *AM*, nous retrouvons plutôt un mouvement vers l'est, puisque les éléments de l'arrière-pays de San Biagio sont réutilisés dans la description d'un autre village réel, Pietrabrana.

Le lien avec le Ponant ligurien s'est aussi révélé central dans la représentation du monde rural : effectivement l'écrivain n'hésite pas à transcrire sur ses pages plusieurs aspects et habitudes de la vie paysanne, des traditions religieuses, des personnages typiques de son village, gravés dans la mémoire collective. Sa reconstruction narrative



dévoile les particularités d'un mode de vie et d'une culture traditionnels, qui se reflètent dans l'utilisation d'un langage concret et précis, à peine coloré par une nuance dialectale. Cette reconstruction revendique un lien indissoluble entre l'individu et son territoire. L'analyse a ainsi montré que l'interprétation du monde rural avancée par Biamonti se fonde sur des données anthropologiques : comme Marc Augé l'a expliqué dans son essai *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, il s'agit d'une construction symbolique d'un espace où l'individu peut se reconnaître et trouver son rôle. Le « lieu anthropologique » représente donc un véritable moyen critique pour comprendre la vision particulière de l'espace que l'écrivain ligurien, en tant que natif, partage avec les habitants de son territoire et qu'il exprime dans ses romans.

La transformation de l'arrière-pays dans un espace symbolique et identitaire constitue, chez Biamonti, la première étape d'un double discours mythique. Le mythe particulier de l'extrême Ponant ligurien, relatif à une société précise et localisée dans le temps et l'espace, sert de base à un mythe plus vaste (aussi par la médiation de l'idée de crise du « lieu anthropologique », résumée par la « poétique des ruines ») : le modèle identitaire d'une petite société se transforme dans un modèle existentiel de l'entière civilisation ligurienne-méditerranéenne, symbolisée par l'olivier. Il s'agit de la « civilisation de l'olivier », que Biamonti développe à travers une série de textes littéraires italiens et français. C'est un mythe complexe qui se construit autour de deux aspects principaux : d'un côté nous trouvons le concept boinien de la « religiosité des œuvres », c'est-à-dire l'idée d'une identification de l'homme dans son propre travail et d'une vie qui, malgré le désespoir et la fatigue, se reconnaît dans l'agir au sein du monde ; de l'autre côté nous repérons la connaissance qu'une existence réduite aux besoins essentiels, fondée sur des rythmes et des activités ancestrales, garantit un accord entre l'homme et la nature. Le passage de la représentation anthropologique au mythe de la « civilisation de l'olivier » permet de vérifier que la mythopoétique de l'auteur conduit de la contingence de l'Histoire vers l'éternité de la Nature.

Bien qu'ils soient ancrés dans le territoire ligurien, les romans de Biamonti sont parcourus par une tension vers l'« ailleurs », qui se définit aussi bien à travers les mouvements des personnages qu'à travers leurs souvenirs et leurs désirs. L'analyse des toponymes non liguriens a souligné que l'espace biamontien s'ouvre de manière indiscutable sur la France et sur l'Occident européen. Biamonti transpose sur la carte

romanesque des lieux que lui-même il a visités durant des années et auxquels les œuvres et les vies de certains artistes sont liées. Il en résulte un long itinéraire littéraire et existentiel partant du Ponant ligurien à travers la Provence et la Languedoc, en se bifurquant d'un côté en direction de l'Espagne et de l'autre côté en direction de la côte atlantique française : c'est un itinéraire qui réécrit au niveau narratif la géographie réelle filtrée par l'expérience humaine et culturelle de l'écrivain.

Tout comme la réalité paysanne du Ponant ligurien, l'« ailleurs » français fait l'objet d'un processus de transfiguration, d'où le mythe de la « civilisation de l'esprit » prend forme. Il s'agit tout d'abord d'un mythe à caractère politique, fondé sur les espoirs et les possibilités économiques offerts par la France, entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières années d'après-guerre, aux populations du Ponant ligurien, pauvres et prêtes à émigrer pour améliorer leur condition. Biamonti hérite de ce mythe de la génération précédente et le laisse parler, en le réélaborant sur la base de sa dévotion culturelle envers la France. Comme il a été démontré, dans l'imaginaire de l'écrivain la France n'est pas seulement un modèle de civilisation politique, mais elle a aussi incarné une véritable « civilisation de l'esprit »: elle a été capable de fournir une vision du monde à l'Europe entière, en la guidant et en conciliant deux forces primordiales de l'expérience humaine, c'est-à-dire le rationalisme et l'intimisme.

Au sein de la mythologie biamontienne, il existe un rapport ambigu entre la « civilisation de l'olivier » et la « civilisation de l'esprit ». Dans une perspective historique il y a une opposition : un arrière-pays pauvre et marginal, que l'Etat italien n'a pas réussi à impliquer dans un processus de développement, et l'Etat français, auquel l'espoir des populations liguriens s'est longtemps adressé. Toutefois, si l'on souligne la signification naturelle des mythes et leur intention de renvoyer à un modèle existentiel de civilisation, l'opposition disparaît. Bien que selon Biamonti le mythe politique français ne soit plus d'actualité, les valeurs de rationalité et d'intimité que la France a incarnées pendant une certaine période restent, même après la faillite historique, un point de repère fondamental pour la réflexion contemporaine sur l'homme.

Finalement, un autre mythe intervient dans la définition de l'espace romanesque de Biamonti : le mythe de la Provence. Il s'agit d'un mythe qui, tout en se jouant sur un plan différent, se juxtapose à celui de la France. L'analyse a montré que dans *AA*, dans

*VL* et dans *AM* l'utilisation de la langue provençale concrétise l'évocation d'une Provence ancienne et populaire, similaire, selon Biamonti, à l'arrière-pays du Ponant ligurien. En particulier, le mythe de la Provence se développe autour de trois éléments fondamentaux : 1) la langue provençale, que Biamonti utilise à travers la médiation des textes du Felibrisme (surtout Mistral) et de la culture populaire ; 2) le monde pastoral, que l'écrivain lie à la Provence grâce à la suggestion d'un phénomène historique, c'est-à-dire l'hivernage des bergers des Alpes Maritimes dans le territoire de San Biagio della Cima ; 3) l'élément musical, qui renvoie à un horizon traditionnel à travers la valorisation romanesque de certaines chansons populaires. Il existe donc un mythe de la Provence qui participe à la mythologie biamontienne. Il s'agit d'un mythe culturel-anthropologique et communautaire, car il met en évidence des liens ancestraux entre les populations du Ponant ligurien et celles du territoire provençal. Le monde traditionnel de la Provence (avec ses rythmes calqués sur la nature, avec sa culture et sa poésie) devient ainsi lui-même une manifestation concrète d'un modèle existentiel de civilisation.

L'étude de l'espace romanesque, de l'« ici » et de l'« ailleurs », des dynamiques mythopoïétiques, nous a amené à approfondir la vision biamontienne de l'Histoire. Tout d'abord, l'idée d'une frontière interne au Ponant ligurien a été mise en évidence : une Ligurie de montagne, une sorte de « Castiglia ancora austera » qui, même en état d'abandon et en ruine, conserve encore les traces de l'ancien monde traditionnel, s'oppose à une Ligurie côtière et complètement bétonnée, qui d'une certaine manière est ignorée par les protagonistes des romans et par leur auteur. Cette bipartition territoriale dérive de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle : depuis le lendemain de la Seconde Guerre Mondiale la région a subi une transformation profonde à cause du développement d'un tourisme de masse et de la spéculation immobilière. Biamonti observe et décrit l'histoire de sa région à travers une confrontation avec les œuvres de certains auteurs, tels que Calvino et Giono, et il en fait un point de départ d'une réflexion plus générale : l'histoire du territoire du Ponant devient l'exemple emblématique d'une vision négative de l'Histoire et du progrès. Cette vision, faite de ruines et d'oubli, trouve sa mise en abîme dans l'image de l'ange de la destruction évoqué par Walter Benjamin dans sa neuvième thèse de la philosophie de l'histoire. L'écrivain ne peut qu'observer les ruines du passé et du

présent avec douleur, sans pouvoir prévoir les conséquences de cette transformation. Il en résulte une vision très antihistoriciste.

La destruction provoquée par l'Histoire se manifeste de manière encore plus tangible et dramatique à travers la représentation des mouvements et des passages clandestins tout au long de la frontière franco-italienne. Biamonti retrace en effet l'histoire de la clandestinité frontalière du XX<sup>e</sup> siècle, à partir des années Vingt. Nous comprenons que l'écrivain veut absolument raconter en forme romanesque un phénomène qui caractérise son territoire et qui lui apparaît riche de mémoire et de suggestion dans les vicissitudes aussi bien des migrants que des passeurs. Le fil rouge de ce tableau est constitué, au niveau narratif, par une focalisation croissante sur les scènes de désespoir et de violence incontrôlée marquant les sentiers frontaliers. Biamonti accentue de roman en roman l'atmosphère infernale jusqu'à l'exaspération. Ce choix met en évidence la résistance humaine des personnages principaux et constitue une clef d'interprétation de la vision historique de l'Europe et du bassin méditerranéen.

Les passages frontaliers redirigent le regard vers certaines dynamiques géopolitiques de la zone méditerranéenne et introduisent le discours biamontien sur la « fin de l'Europe ». Dans *AM*, la représentation de la Guerre en Bosnie-Herzégovine est l'occasion de souligner à la fois l'absurdité du conflit et les responsabilités européennes et occidentales. L'image d'une Europe en crise, qui caractérisera *PN*, commence ici à se dessiner : à l'aube du nouveau millénaire le Vieux Continent laisse derrière lui un siècle tourmenté, rempli de haine, de massacres et de génocides, et ses intellectuels ne peuvent que constater l'échec des idéologies et des idéaux qui avaient donné de l'espoir aux hommes au cours du XX<sup>e</sup> siècle. L'échec le plus douloureux pour Biamonti est justement la fin d'un rêve qui voyait l'Europe comme synonyme de civilisation, d'une raison capable de guider les hommes vers une réalité de paix et de culture. Dans *PN*, la mort du président Mitterrand symbolise la fin de l'Occident, l'épuisement des forces rationnelles et intimes qui, jusqu'alors, avaient essayé de le conduire. L'analyse a donc montré que, selon Biamonti, l'Europe contemporaine est un continent à la dérive, désorienté, qui se culpabilise pour les massacres du dernier siècle ; il s'agit d'une Europe de la désillusion, qui, enfermée dans son indifférence bornée, ne sait plus offrir une vision humaine du monde et tracer un chemin vers le futur en affrontant les défis de la modernité.

En conclusion, notre étude a montré la centralité de la réflexion sur l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et de ses dynamiques dans l'œuvre biamontienne. Biamonti traite ce sujet à partir de l'histoire du Ponant ligurien et de la représentation des passages clandestins, en ouvrant ensuite son raisonnement au contexte européen et méditerranéen. Au départ de ces réflexions nous trouvons l'idée de « l'enfer de l'Histoire », d'un bilan tragique du siècle et de la contemporanéité. Cette vision constitue la *pars destruens* de la poétique biamontienne, car son objectif est la démystification de la confiance idéologique dans un mouvement linéaire, progressif et perfectible de l'Histoire et la dénonciation des crimes et des erreurs commis pendant le XX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, dans le binôme Histoire-Nature, l'écrivain s'accroche au deuxième terme pour trouver, même dans la désillusion, une forme possible de rédemption.

Dans la deuxième partie de la thèse, l'étude de la réalité humaine a tout d'abord permis de remarquer que le schéma des personnages s'organise autour d'une double polarité : l'enracinement et le cosmopolitisme. D'un côté il y a le sentiment d'appartenance au territoire, qui s'incarne dans certains personnages locaux liés au monde paysan. Il s'agit, pour la plupart, de vieux hommes, les seuls qui n'ont pas encore abandonné les villages d'un arrière-pays en ruine et qui s'obstinent à cultiver les oliviers, les vignes, les jardins. De l'autre côté il y a la volonté d'être des citoyens du monde, qui se traduit, pour la plupart des personnages, dans un éloignement de leur patrie et dans une condition d'étrangers ; le caractère cosmopolite de l'homme consiste, au fond, en un élan intérieur qui l'amène vers un « ailleurs », concret et métaphysique, en le conduisant au-delà de ses limites. La nécessité de l'enracinement et la tendance à la fuite sont des instances contradictoires, mais pas exclusives. La création des personnages romanesques se joue dans leur interaction, qui permet de dévoiler la vision biamontienne de la condition humaine.

La tension enracinement/cosmopolitisme s'articule, en première instance, autour du statut interrogatif des personnages, que l'écrivain développe sur la base de certaines œuvres existentialistes, telles que *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre. Jusqu'à aujourd'hui la critique n'a pas assez souligné l'importance de cette œuvre pour l'écrivain ligurien : elle a été dépistée par Biamonti lui-même, qui n'a jamais parlé trop volontiers du philosophe français. Toutefois, malgré ce silence, certaines idées clés du

texte sartrien doivent être placées à la base de l'interprétation biamontienne de la réalité humaine et se répercutent sur la représentation de ses personnages.

Nous trouvons parmi ces idées celle du statut interrogatif de l'homme. L'interrogation est centrale dans le discours de Sartre puisqu'elle introduit, à plusieurs niveaux, la possibilité de la négation : l'homme s'interroge sur son être ou sur sa manière d'être, et il est conscient que cet être peut se révéler comme néant. Lorsque l'homme se pose des questions, il se place dans un état d'indétermination. C'est la raison pour laquelle le statut interrogatif s'avère fondamental pour comprendre l'impossibilité, de la part des personnages, de faire des choix définitifs et leur état constant de doute et d'indécision. Le discours autour du statut interrogatif nous a amené à nous attarder aussi sur d'autres concepts de la philosophie existentialiste repris par Biamonti : la liberté et l'angoisse. La liberté est la condition nécessaire pour que l'interrogation soit possible, alors que l'angoisse est la conscience de telle liberté et de la responsabilité qui s'ensuit ; l'angoisse est la prise de conscience que l'homme n'est pas le fondement de lui-même, mais qu'il doit pourtant faire un choix.

La réalité humaine décrite par Biamonti présente un caractère non pas seulement interrogatif, mais aussi désidératif. Nous trouvons à nouveau les bases philosophiques de cette conception dans *L'être et le néant*. Selon Sartre, l'existence se caractérise par un « ailleurs » pérenne, vers lequel l'homme se projette. Nous en venons donc à la projectualité de l'être humain, c'est-à-dire à la nécessité qu'il a, à chaque instant, de choisir lui-même et d'être sa propre possibilité. L'analyse philosophique a permis de mieux comprendre la façon dont les concepts sartriens d'« être de lointains », de « transcendance » et de « désir d'être », et ceux camusiens d'« exil », d'« étrangeté » et d'« absurde » se synthétisent dans le personnage biamontien de l'étranger. Être étranger signifie que, au sein de la double polarité enracinement/cosmopolitisme, la nécessité de l'« ailleurs » est prédominante. La « poétique de l'étranger » s'est révélée connectée à la métaphore du mouvement et du voyage qui caractérise toute l'œuvre de Biamonti et qui aide à mieux définir la signification de la frontière : les frontières politiques, à partir de celle franco-italienne, à laquelle tous les personnages font face, acquièrent une véritable signification métaphysique et existentielle. La frontière socio-politique est le symbole d'une frontière interne à la conscience, que les personnages voudraient dépasser. Bien que la tentative de transcendance soit toujours irréalisable, l'homme ne peut que

ressentir cette aspiration. C'est en cela que, selon Biamonti, l'homme exprime la dignité et le tragique de sa condition.

L'étude de la temporalité dans les romans a également fait apparaître des résultats importants. Tout d'abord, dans une perspective historique, nous avons montré que la réflexion de Biamonti est marquée par l'idée de conflictualité entre les générations. Par exemple, *RG* est construit sur cette opposition générationnelle à travers les personnages de Jean-Pierre (qui représente la génération des fils), de Gregorio (les pères) et d'Edoardo (les pères des pères). Cependant, Biamonti abandonna cette approche dans la réécriture du roman, car il se rendit probablement compte qu'il avait reproposé le même point de vue, c'est-à-dire le sien, à travers les trois personnages. En même temps, une autre raison de changement est directement liée à l'histoire du siècle. Dans *RG*, la représentation du dialogue difficile entre les générations est centrée sur les événements brutaux qui ont dévasté l'Europe pendant la première moitié du siècle. Quand Biamonti conçut *RG*, à la fin des années Soixante, les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale étaient encore vives dans les mémoires. Toutefois, le contexte changea dans les années suivantes. Tout en restant fidèle à une vision tragique de l'Histoire et à son intolérance envers les idéologies, l'écrivain eut probablement l'exigence d'entamer une réflexion sur les nouvelles tragédies de la contemporanéité ; ce qu'il fit à partir de *VL* de manière de plus en plus explicite.

Le discours sur le conflit générationnel se lie aussi à la condition de l'homme que Biamonti essaie de décrire. L'impossibilité des personnages de se libérer du passé, leurs remords et leur mélancolie nous convainquent qu'il existe un profond malaise existentiel qui s'accompagne aux maux historiques. L'analyse a permis de souligner que la réflexion de Biamonti sur la temporalité est influencée par certains philosophes, tels que Heidegger, Bergson et Sartre. Ces lectures amènent l'écrivain à reconnaître dans le présent le temps de l'existence et à représenter au niveau narratif la présentification continue du passé caractérisant l'expérience humaine. Tout cela nous explique ainsi la centralité de la mémoire dans l'œuvre biamontienne, une mémoire avec laquelle les protagonistes ont un rapport ambigu et problématique. Face au poids existentiel et à la peine qui relâche ce qui a été, l'attitude commune des personnages biamontiens est une tentative continue de fuir le passé, de ne pas se rappeler, d'oublier. Toutefois, ce n'est que dans le passé qu'il est possible de trouver un point fixe devant la fugacité du

présent. Il est donc apparu que la mémoire est une expérience ambivalente dans laquelle la nécessité d'oublier et d'accepter le néant qui définit la réalité humaine se heurte au besoin de freiner cette dispersion néantifiante, en s'accrochant à quelque chose de solide. La conscience de son propre être temporel s'exprime dans le sentiment typique des personnages biamontiens : la mélancolie.

La pensée de Heidegger et de Sartre est aussi fondamentale pour Biamonti en ce qui concerne la méditation sur l'expérience de la mort. L'analyse a mis en évidence que la mort est une réalité quotidienne dans tous les romans ; elle n'est jamais cachée ni minimisée ou dévalorisée. Au contraire, qu'elle soit naturelle ou violente, la mort est toujours placée dans un cadre tragique, pour souligner la distance qui sépare, comme le disait Montale, « ceux qui vont et ceux qui restent ». Bien qu'ils ne veuillent pas donner des réponses définitives, les romans de Biamonti expriment très clairement la volonté de ne pas négliger l'importance de la mort et sa centralité dans l'expérience humaine aussi bien pour ceux qui meurent que pour ceux qui survivent et qui se retrouvent quotidiennement devant les ombres, les fantômes, les souvenirs et les mots des défunts. La ligne de coupure entre la mort et la vie devient ainsi très labile et évanescence pour ceux qui, comme Biamonti, ne peuvent pas croire dans une promesse de rédemption transcendante.

Face à la tragédie de l'Histoire et à leur condition existentielle, les personnages biamontiens essaient de résister de manière différente. Tout d'abord, notre étude a pris en considération l'importance des personnages féminins. Les caractéristiques communes des femmes biamontiennes découlent principalement du rôle qu'elles jouent aux yeux des protagonistes masculins. Cela contribue à l'organisation de ces personnages autour d'un modèle idéal, dont chaque femme reflète ou accentue une ou plusieurs caractéristiques. La construction de ce modèle est influencée, au niveau littéraire, par la tradition occitane de l'« amour de loin » et par la tradition italienne stilnoviste de la « femme-ange ». L'apparition de la femme, réelle ou fantastique, devient souvent une véritable épiphanie : le pouvoir salvateur de la femme renvoie à un « au-delà » à travers sa beauté. En même temps, la poétique de l'« amour de loin » amplifie la distance existentielle que l'écrivain reconnaît dans les rapports humains sur la base de ses lectures philosophiques. Aussi le rapport amoureux se joue-t-il, selon Biamonti, dans une tension entre l'enracinement et le voyage. Au sein de cette



dialectique, l'écrivain accentue le caractère rêveur et évasif des personnages masculins, alors qu'il donne aux femmes un pragmatisme et une présence corporelle qui les ancrent à la matière. La proximité de la femme au cycle naturel vie-mort s'exprime ainsi dans le physique de son corps : une matière traversée par un flux existentiel. Notre étude démontre que, dans ce discours sur le modèle féminin, Biamonti fait interagir la pensée de Merleau-Ponty avec la « psychanalyse des choses » de Gaston Bachelard. Ce n'est que dans cette perspective que nous comprenons les métaphores terrestres qui accompagnent la représentation de la femme dans toute l'œuvre de Biamonti.

La désillusion et la solitude des personnages biamontiens ne se traduisent jamais dans une absence d'humanité. Au contraire, l'être solitaire et l'être solidaire vont de pair, en se liant de manière étroite. Même s'ils sont désenchantés, tous les protagonistes des romans ont un code moral à suivre, que leurs attitudes envers d'autres personnages en difficulté laissent apparaître. Le choix humain des protagonistes biamontiens consiste dans une foi absolue en certaines valeurs, telles que la dignité, la solidarité et la pitié, qu'il faut professer même dans les situations les plus inhumaines. En particulier, la compassion s'est révélée la qualité héroïque la plus typique des personnages de Biamonti. Cette qualité exprime avec le plus de force leur résistance morale face à la modernité. Nous pouvons donc parler d'un véritable « héroïsme de la pitié » qui identifie les personnages : il s'agit d'une pitié ancienne, laïque, méditerranéenne, d'une clémence universelle qui, au sein d'un monde de plus en plus inhumain, permet de garder et de sauver sa propre humanité. « Rester humain » est donc le défi qui détermine le statut héroïque des personnages biamontiens.

L'« héroïsme de la pitié » n'est pas seulement le point central d'un choix éthique individuel, mais il devient aussi un élément essentiel d'une réflexion plus vaste sur le sens de l'existence. Face à l'« enfer de l'Histoire » qui a conduit l'homme à l'aube d'une transformation culturelle et face à la conscience d'une existence angoissée et mutilée, Biamonti confie une mission précise à l'homme contemporain : la recherche du « fondamental ». Ce dernier se présente comme ce que la vie a de plus primordial, comme ce qui se rapporte à l'éternité de la vie et de la mort : l'amitié, l'amour, l'illusion lyrique de la fraternité, le rêve, la pitié, la maladie, la mort, le vent, la mer, le ciel, la lumière, la nuit. Nous pouvons remarquer que le « fondamental » concerne d'une part le

rapport de l'homme avec sa propre existence et avec celle d'autrui, et d'autre part le rapport de l'homme avec le paysage qui l'entoure, conçu dans ses éléments constitutifs.

Le rappel du « fondamental », que l'écrivain élabore à partir de certaines pages d'André Malraux, nous apparaît ainsi comme le véritable noyau éthique-métaphysique de la vision biamontienne de la réalité. Cela permet de mieux comprendre les choix romanesques et de donner un sens à la mythologie entière de l'auteur : face au désarroi existentiel et à la désolation historique, Biamonti s'adresse désespérément à la recherche d'une éternité terrestre qui, à travers un retour aux choses et au « fondamental humain », pourrait marquer, hier comme aujourd'hui, la résistance (l'existence) de l'homme.

La troisième partie de la thèse a permis d'explorer certains aspects du style et de la poétique de Biamonti dans une perspective aussi bien textuelle que théorique. Même si au sein d'un cadre évolutif, la prose de Biamonti se caractérise par la récurrence d'une série de choix formels qui en ont marqué l'identité depuis l'apparition d'*AA*. Ce résultat est le fruit d'un travail minutieux autour du texte et des mots, centré sur le concept de « réécriture ». Au sein du processus créatif, la « réécriture » se présente comme une opération mentale : avant d'être un acte concret, la composition et la décomposition perpétuelle de l'écriture se déroule dans l'esprit de l'auteur. L'analyse de ce processus de « rumination » a servi à comprendre la manière dont Biamonti lit et réutilise les œuvres des écrivains qui lui sont chers et à offrir un instrument critique pour l'étude de l'intertextualité romanesque : les *iuncturae* littéraires finissent par se chevaucher et par participer à l'acte créatif dans la « réécriture » intérieure. Biamonti soumet normalement les textes originaux à un processus de décomposition en dominos linguistiques-formels qui, sédimentés dans la mémoire, sont ensuite recomposés en structures différentes sur la base d'associations émotives d'idées. L'impression finale est celle d'une écriture en mosaïque, qui se construit dans l'assimilation et la répétition de pièces précédemment élaborées.

Biamonti met le processus de « réécriture » au service d'une recherche rythmique claire et perceptible sur plusieurs plans de la textualité. En ce qui concerne la structure des romans, l'auteur lui-même avait l'habitude de comparer son texte à une partition musicale. L'étude de l'*ordre* et de la *durée*, comme Genette les a décrits, a amené à des résultats significatifs. En particulier, l'analyse a souligné que les « mouvements »

fondamentaux de la prose biamontienne sont l'*ellipse* et la *scène*. C'est à travers ces mouvements que l'unité de base de l'écriture biamontienne, c'est-à-dire le paragraphe, prend forme. Le paragraphe a été défini comme une portion de texte, narrativement autonome, qui est entourée par deux espaces blancs correspondant à deux *ellipses* temporelles d'ampleur variable et qui présente une tendance scénique contemplatif-dialogique. Dans l'ensemble, ce qui résulte de cette organisation est un rythme syncopé, caractérisé par des accélérations et des ralentissements continus, aussi bien dans la succession des paragraphes que dans leur démarche interne.

L'étude du rythme a ensuite pris en considération la prosodie textuelle à travers l'analyse des unités mélodiques et des progressions d'accents. Il est apparu que la discontinuité « métrique » de la prose biamontienne va de pair avec l'utilisation d'une syntaxe paratactique et fragmentée. Il est clair que Biamonti renonce à une structure articulée et hypotactique qui puisse lier les phrases entre elles. L'absence de connecteurs logiques est toutefois remplacée par la création d'un réseau phonique qui donne du rythme et de la musicalité à la prose. Nous avons ainsi souligné la présence de phénomènes linguistiques de répétition et de disposition, de figures de son (allitérations, assonances, consonances, rimes) et d'autres expédients rhétoriques qui ne sont pas inconnus à la praxis romanesque, mais dont la concentration dans les textes de Biamonti découle de l'exemple de la tradition poétique italienne et française.

La recherche rythmique de Biamonti présente donc une grande complexité, qui s'articule en plusieurs directions, parfois divergentes. La particularité du rythme biamontien semble justement résulter du conflit entre choix différents : d'un côté certaines solutions, telles que la discontinuité temporelle typographique définie par les paragraphes, la syntaxe fragmentée, l'absence de régularité dans la disposition des unités mélodiques et des progressions d'accents, accentuent la fragmentation du texte ; d'un autre côté d'autres solutions, telles que l'ordre chronologique des histoires et leur structuration bipartie, la cohérence de la longueur des paragraphes, l'attention pour les aspects prosodiques et phoniques, favorisent une recomposition de l'unité textuelle.

La méthode textuelle de Biamonti prend la forme d'une « *riscrittura in levare* » qui ne vise pas seulement à la recherche d'un rythme, mais aussi à une essentialité expressive. Ce choix a des raisons profondes qui définissent une conception précise du langage. En particulier, l'analyse a approfondi la distinction, souvent proposée par

l'auteur, entre la *parole*, qui s'appuie sur l'être et qui plonge dans l'existentialité, et le *mot*, qui n'est qu'un remplissage privé de force communicative. À ce propos, nous avons montré l'influence capitale que les écrits de Merleau-Ponty ont eue sur l'écriture de Biamonti pour ce qui concerne surtout les liens entre la parole et le silence : la parole originaire est, aussi bien pour Merleau-Ponty que pour Biamonti, un geste créateur qui rompt le silence. Remonter aux origines de la parole permet d'en redécouvrir l'authenticité et le silence primordial d'où elle est sortie. En ce qui concerne la centralité du silence, la réflexion de Biamonti est aussi influencée par certains textes de Heidegger et de Blanchot ; Biamonti tire l'image du « chant des sirènes » de ce dernier. Il s'agit d'un silence originaire auquel l'écrivain devrait aspirer, même s'il sait qu'il ne pourra jamais l'atteindre. Ces références ont permis de montrer que Biamonti s'insère dans une tradition littéraire et philosophique précise et qu'il maintient une certaine confiance dans le langage. C'est pourtant un langage dont il ne faut attendre que des vérités partielles sur l'expérience douloureuse de l'homme dans son être-au-monde.

Si la tâche de l'écrivain est de remonter aux origines de la parole et si ces origines plongent dans les silences existentiels et dans ceux naturels du monde, il n'est donc pas surprenant que la prose de Biamonti propose une véritable phénoménologie du silence, d'abord articulée à travers la description du paysage et des personnages. En particulier, la parole des protagonistes se caractérise par une hésitation perpétuelle entre la volonté de dire et celle de se taire, par des phrases hachées et réticentes, par des mots adressés à eux-mêmes avant qu'autrui. Ce qui démontre la méfiance des personnages vis-à-vis d'une parole communicative, capable d'expliquer les sentiments, les doutes et les problèmes de manière rationnelle. Biamonti est convaincu que la réalité authentique est tout à fait inexprimable et qu'il n'est possible que de l'effleurer avec les mots.

Le non-dit se présente ainsi comme la signification profonde d'une écriture qui procède par absence. L'omission et la réticence ne concernent pas seulement la parole des personnages, mais aussi le tissu tout entier de la prose biamontienne. Les mêmes paragraphes apparaissent comme des *icebergs* qui flottent sur la page blanche de l'inexprimable et qui ne permettent pas de reconstruire ce qui s'est passé auparavant. Cette écriture de l'absence se traduit dans une alternance de pleins et de vides dans laquelle les personnages doivent savoir se retourner en liant les éléments narratifs isolés et en interprétant d'autres. L'analyse a souligné que le silence narratif est en partie lié au

choix d'une focalisation interne, qui est confirmé par l'utilisation de la part de Biamonti du discours indirect et du discours indirect libre. Cependant, cette focalisation ne suffit pas à expliquer toutes les réticences et tous les non-dits des romans : il faut aussi considérer le rôle de la voix narrative. Comme nous l'avons démontré, le narrateur biamontien ne dit pas ce qu'il devrait dire, renonce à tisser une histoire, à organiser les scènes dans une structure solide et à expliciter les relations de cause à effet entre les actions et les pensées. Le narrateur brise le fil de sa propre histoire, déclenche l'action et puis l'abandonne en s'éclipsant. L'attitude réticente du narrateur imite celle des personnages au point que nous assistons continuellement à un chevauchement des voix, surtout à travers l'utilisation d'un discours indirect libre qui n'a pas des contours bien définis. Cette opération est employée à grande échelle et provoque nécessairement un court-circuit entre la voix narrative et celle du personnage, en ce sens que la première tend à disparaître dans la deuxième. L'impression finale est celle d'un personnage qui n'est pas narré, mais qui narre son histoire à la troisième personne, en donnant de l'espace à sa perception.

Finalement, l'analyse a appréhendé dans plusieurs perspectives la question du lyrisme dans la prose biamontienne. En premier lieu, ce lyrisme a été défini d'un point de vue historique-littéraire : l'écriture de Biamonti est lyrique parce qu'elle utilise beaucoup d'expédients stylistique-formels de la poésie. L'écrivain, en se rapportant à la tradition lyrique-poétique italienne et française, pousse à son paroxysme la *lyricisation* de la prose, en modifiant le caractère classique du roman, sans le répudier. En deuxième lieu, nous avons proposé une analyse narratologique de la structure énonciative du discours biamontien. Cette approche nous a amené à reconnaître, en profondeur, une voix poétique dans l'écriture de Biamonti. L'auteur ne poétiserait donc pas la prose, mais il narrativiserait la poésie.

Toutefois, l'approche historique-littéraire tout comme l'approche énonciative se sont révélées, au moins en partie, insatisfaisantes, car elles ne considèrent pas l'expérience du sujet et son rapport avec la réalité, un thème central dans la réflexion de Biamonti. Les instruments critiques offerts par l'ouvrage d'Antonio Rodriguez *Le pacte lyrique* nous ont permis de montrer qu'il existe un lien significatif entre la forme lyrique et l'expérience du sentir dans la poétique de Biamonti : la nécessité d'un fondement émotionnel et celle de ne pas s'éloigner de la réalité des choses ont servi à mieux

comprendre l'expression de « lyrisme aride » et nous ont conduit à ré-envisager les théories existentialistes et phénoménologiques de la perception.

Nous avons ainsi exploré, tout d'abord, la notion de *situation*, qui est centrale aussi bien dans la vision philosophique de la réalité humaine que dans la poétique de Biamonti. L'écrivain propose la simple équivalence entre « homme en situation » et « personnage en situation » ; ce qui a des implications profondes sur son écriture. En effet, il faut chercher l'émotion placée par Biamonti au fond de l'acte créatif dans l'ouverture du sujet au monde et du monde au sujet (des mouvements qui définissent la situation). Les concepts basiques de la phénoménologie husserlienne et merleau-pontynienne, tels que l'*epochè* phénoménologique et l'*intentionnalité de la conscience*, ont servi à décrire les rapports entre l'homme biamontien et le monde. Il est apparu que le lyrisme de Biamonti s'en remet justement à la connaissance antéprédicative définie par Merleau-Ponty dans son ouvrage *La phénoménologie de la perception*. Cette connaissance permet de saisir les choses dès qu'elles apparaissent dans la stupeur perceptif-émotionnelle de la conscience.

Nous avons donc pu parler, pour Biamonti, d'un lyrisme phénoménologique-existential, qui définit une attitude (possible et positive) de l'homme face au monde. Dans cette perspective, le lyrisme est, en tant que rapport avec le monde, en-deçà du texte ; il le précède. Biamonti confie au lyrisme sa recherche sur le « fondamental humain », la tâche de donner à l'homme, jeté dans le monde et dans l'inutilité de son existence, une petite lumière qui, même si elle est faible et destinée à s'éteindre, lui permette d'avancer à tâtons dans l'obscurité pendant quelques instants.

Au sein du cadre phénoménologique, l'analyse s'est aussi attardée, à partir du concept de traduction, sur le rôle de l'image et de l'imagination dans le processus créatif de Biamonti. L'importance de la visibilité chez Biamonti a été mise en relation avec l'influence de la poésie surréaliste. Tout cela nous a amené à reconnaître une véritable dynamique métaphorique dans l'écriture biamontienne, en accord avec la réflexion de Rodriguez sur le pacte lyrique et de celle de Paul Ricœur élaborée dans son livre *La métaphore vive*. Il s'agit d'une dynamique qui se trouve à la base de la conception d'une écriture partagée, comme le disait Biamonti, entre la réalité et le rêve. Finalement, nous avons reconstruit les rapports entre la prose biamontienne et la « théorie de l'imagination » de Gaston Bachelard, un philosophe très important dans la formation de

Biamonti. Bachelard consacra comme on le sait une série d'ouvrages aux dynamiques de la rêverie, en définissant une loi des quatre éléments (feu, air, eau et terre) à travers la philosophie ancienne. La théorie du philosophe français a permis de mieux comprendre la raison pour laquelle Biamonti parle d'une écriture modelée sur les éléments du paysage et la manière dont les différentes rêveries s'entrelacent entre elles en développant les thématiques les plus importantes de ses romans. En conclusion, l'étude a démontré que, sur la base des théories bachelardiennes, Biamonti avait effectivement tenté de relier chacun de ses romans à un élément particulier dans le cadre d'un projet littéraire ambitieux et fascinant : c'est un projet qui donne une grande cohérence à son œuvre et nous la présente comme une véritable tétralogie élémentaire de la matière et de l'imagination.

- 
- <sup>1</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50).
- <sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Maia. Laus vitae*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, 5 voll., Mondadori, Milano 1964, p. 26.
- <sup>3</sup> E. Montale, *Per finire*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2005, p. 520: «Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere / ed è già troppo vivere in percentuale. / Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose».
- <sup>4</sup> Cf. *Bia. int.* Oberti (1998) et *Bia. int.* Falcolini (1997: 8).
- <sup>5</sup> V. Coletti, *Introduzione*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003), Il Melangolo, Genova 2005, p. 9. Biamonti est vraiment devenu un personnage romanesque : cf. E. Ferrari, *Fransé*, Casagrande, Bellinzona 2005. D'un point de vue critique, cf. C. Panella, *Fransé e gli altri: di come può accadere che uno scrittore diventi personaggio*, in A. M. Morace e A. Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno internazionale di Studi MOD-Società italiana (Sassari, 12-15 giugno 2013), ETS, Pisa 2016, pp. 71-84.
- <sup>6</sup> *Bia. scr.* ([1991-1994]: 17).
- <sup>7</sup> *Bia. int.* Quattrini (2001), *Bia. int.* Mallone (2001: 53) et *Bia. int.* Marongiu (1999).
- <sup>8</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142 (4° trimestre 2014), pp. 7-27.
- <sup>9</sup> *Bia. racc.* (1951). Cf. A. Maccario, *Esordio di Biamonti narratore*, in «U berriun», II, 2, 2003, pp. 51-52.
- <sup>10</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 59).
- <sup>11</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 8.
- <sup>12</sup> *Ibidem.*
- <sup>13</sup> *Bia. scr.* (1994a: 161).
- <sup>14</sup> *Ivi*, pp. 162-163.
- <sup>15</sup> Cf. *Bia. int.* Mallone (2001: 53).
- <sup>16</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 12.
- <sup>17</sup> *Bia. racc.* (1956).
- <sup>18</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 59).
- <sup>19</sup> Cf. C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 15.
- <sup>20</sup> E. Morlotti, *Mistero di rocce per Francesco Biamonti* [1991], in *EM* (65).
- <sup>21</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 50).
- <sup>22</sup> Cf. *Bia. int.* Apollonia (2001).
- <sup>23</sup> Cf. *Bia. int.* Mallone (2001: 51).
- <sup>24</sup> *Bia. int.* Camponovo (1995: 132).
- <sup>25</sup> Cf. C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 17, n. 47.
- <sup>26</sup> *Bia. racc.* (1960).
- <sup>27</sup> Cf. E. Morlotti, *Mistero di rocce...*, cit., p. 66.
- <sup>28</sup> Cf. *Bia. int.* Zaghi (1991).
- <sup>29</sup> Cf. *Bia. int.* Marongiu (1999).
- <sup>30</sup> Cf. *Bia. int.* Mallone (2001: 59) et *Bia. int.* Troiano (1983).
- <sup>31</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 19.
- <sup>32</sup> A. Oliva, «L'avventura della poesia francese», in «il Giornale» dell'Unione Culturale Democratica, II, 5, 1961, p. 5, cit. par C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 21.
- <sup>33</sup> *Bia. int.* Mallone (2001: 51).
- <sup>34</sup> *Bia. scr.* (1961).
- <sup>35</sup> *Bia. arte* (1972a).
- <sup>36</sup> *Bia. scr.* (1976).
- <sup>37</sup> *Bia. int.* Quaranta (1994).
- <sup>38</sup> Cf. *Bia. int.* Colonnelli (1991: 47).



- 
- <sup>39</sup> *Bia. int.* Zoccoli (1998).
- <sup>40</sup> S. Seborga, *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965*, inedito, p. 49, cit. par C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, cit., p. 26.
- <sup>41</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999) : «Pendant vingt ans, je n'ai pu écrire une ligne de roman. J'ai fait de la critique d'art, j'ai même fait paraître un livre, *l'Existence et le temps dans la peinture informelle*. Mais ma voie était d'écrire des romans, des atmosphères, des états d'âme».
- <sup>42</sup> Cfr. M. Navone, «*fredde oasi*» e «*sporchi paradisi*»: un abbozzo di romanzo inedito, in *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 29-45.
- <sup>43</sup> *Ivi*, p. 29.
- <sup>44</sup> Cf. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in *RG* (7-8).
- <sup>45</sup> N. Orenco, *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*, in «*La Stampa*», 10 luglio 2003, p. 12.
- <sup>46</sup> Cf. *Bia. int.* Mola (1994).
- <sup>47</sup> *Bia. lett.* Calvino (1982a).
- <sup>48</sup> Cf. *Bia. int.* Villa (1996: 156-157) et *Bia. int.* Boni (1998: 93).
- <sup>49</sup> *Bia. int.* Troiano (1991). Cf. *Bia. int.* Vaccari (1994) et *Bia. int.* Colonnelli (1991: 46).
- <sup>50</sup> Cf. *Bia. int.* Viale (1995), *Bia. int.* Dirosa (1995: 7) et *Bia. int.* Camponovo (1995: 132).
- <sup>51</sup> *Bia. int.* Marongiu (1999): «C'est tout à fait vrai que, pour vivre, j'ai cultivé des mimosas. La culture du mimosa ne demande pas trop de temps. Il faut faire attention les premières années, puis les mimosas poussent toute seule, il faut juste les arroser s'il y a une trop grande sécheresse. C'est un travail qui laisse beaucoup de temps libre pour voyager, pour lire».
- <sup>52</sup> Cf. *Bia. int.* Codacchi-Pisanelli (1998), *Bia. int.* Sereni (1991) et *Bia. int.* Camponovo (1995: 132).
- <sup>53</sup> *Bia. int.* Troiano (1991).
- <sup>54</sup> *Bia. racc.* (1989).
- <sup>55</sup> *Bia. int.* Sereni (1991).
- <sup>56</sup> Cf. *ibidem*.
- <sup>57</sup> *Bia. racc.* (1991).
- <sup>58</sup> Cf. *Bia. int.* Mola (1994).
- <sup>59</sup> Cf. *Bia. int.* Lanteri (1995).
- <sup>60</sup> Cf. *Bia. int.* Viale (1998b).
- <sup>61</sup> *Bia. int.* Apollonia (2001).
- <sup>62</sup> *Bia. racc.* (1995).
- <sup>63</sup> *Bia. racc.* (1997a) e (1997b).
- <sup>64</sup> Cf. *Bia. int.* Masino (1998).
- <sup>65</sup> *Bia. int.* Viale (1999b). Cf. *Bia. int.* Elkann (1999) et *Bia. int.* Corradi (1999).
- <sup>66</sup> Cf. E. Arnaldi, *La fortuna di Francesco Biamonti in Francia*, tesi di Laurea in Lingue e letterature straniere, Università degli Studi di Genova, 2003-2004.
- <sup>67</sup> Cf. *Bia. int.* Mallone (2001: 52).
- <sup>68</sup> *Bia. trad. AA* (1990).
- <sup>69</sup> *Bia. trad. VL* (1993).
- <sup>70</sup> *Bia. trad. AM* (1996a).
- <sup>71</sup> *Bia. trad. PN* (1999).
- <sup>72</sup> Cf. *Bia. int.* Elkann (1999).
- <sup>73</sup> Cf. *Bia. int.* Camponovo (2000).
- <sup>74</sup> *Bia. racc.* (2000b).
- <sup>75</sup> *Bia. trad. S* (2006).
- <sup>76</sup> Cf. D. Oggero, *Il silenzio delle varianti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti...*, cit., pp. 117-129; M. Meschiari, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L'angelo di Avrigue*, in C. Griggio e R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le*

---

*dolcezze domestiche*, in memoria di Clemente Mazzotta, Fiorini, Verona 2011, pp. 783-803; M. Arnaldi, Vento largo, *evoluzione di una storia. Varianti dell'incipit e dell'explicit*, in «Autografo», 51, 2014, pp. 31-61; et Ead., *Gli autografi inediti di Vento largo: il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell'anima*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 72-83.

<sup>77</sup> M. Boselli, *L'Angelo di Avrigue* [1988] et *La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo* [1992], in *Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, «Nuova Corrente», XXXIX, 109 (gennaio-giugno 1992), pp. 207-240.

<sup>78</sup> Cf. T. Pagano, *Le rovine del paesaggio nell'opera di Francesco Biamonti*, in *Scrittori Liguri Verso il Terzo Millennio*, International Seminar, La Spezia, 18 Giugno 2009, pp. 12-20.

<sup>79</sup> C. Panella, *Les paysans déracinés de Francesco Biamonti*, intervento alla giornata di studi *Représentations contemporaines du travail agricole de 1930 à nos jours*, Lyon, 5-8 novembre 2014; et S. Morando, *Il senso della terra. I contadini e il lavoro rurale*, in D. Moreno, M. Quaini e C. Traldi (a cura di), *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*, Oltre edizioni, Boca (NO) 2016, pp. 1-16.

<sup>80</sup> M. Bovo-Romoeuf, *L'esprit des lieux dans L'Ange de Avrigue de Francesco Biamonti*, in «Eidolon», 2012, 99, pp. 447-457.

<sup>81</sup> E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «il Nome nel testo», II/III, 2000-2001, pp. 61-76.

<sup>82</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006.

<sup>83</sup> Cf. A. Maccioni, *Sopravvissuti alla corrosione del salino. Biamonti e il Mediterraneo*, in «Amaltea», III, n. 1, marzo 2008, pp. 44-49; T. Pagano, *Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti*, in «Quaderni del '900», IX, 2009, pp. 87-102; et M. Quaini, *Nel segno del paesaggio: Biamonti, la Liguria, il Mediterraneo*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 131-138.

<sup>84</sup> C. Panella, *Prima dell'Angelo...*, *cit.*, p. 19.

<sup>85</sup> Id., *Francesco Biamonti: del «donner à voir» tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», rivista internazionale dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, I, 1, online: <http://www.Between-journal.it/>

<sup>86</sup> G. L. Picconi, «Una nube di tempo materico». *Biamonti, Morlotti*, in *EM* (7-17).

<sup>87</sup> S. Morando, *Francesco Biamonti révolté. Un documento su Camus e le ricadute dell'oggi*, in «Intemalion», sous presse.

<sup>88</sup> M. Marengo, *Sguardi letterari sulle "terre di frontiera": le rappresentazioni delle Alpi sud-occidentali nelle opere di Francesco Biamonti e Jean Giono*, in «Intemalion», 22, 2016, pp. 89-104.

<sup>89</sup> P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in A. Aveto e F. Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti. Le parole il silenzio, cit.*, pp. 131-160.

<sup>90</sup> G. L. Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in *La trama sonora. Poesia nella prosa*, «Istmi», 19-20 (2007), pp. 39-78.

<sup>91</sup> E. Tonani, *Bianco come il silenzio. Strutture tipografiche e interpuntive nei romanzi di Francesco Biamonti*, in F. Contorbis, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Interlinea, Novara 2009, pp. 423-442.

<sup>92</sup> A. Perli, *Il tramonto della luce. Etica e poetica in Biamonti*, in *Per Francesco Biamonti, cit.*, pp. 113-129.

<sup>93</sup> Cf. C. Panella, «Io sono da cancellare»: memoria e oblio nell'archivio di Francesco Biamonti, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, tomo III, ETS, Pisa 2013, p. 223-232; et M. Navone, *Libri d'arte nella biblioteca di Francesco Biamonti. Primi sondaggi*, in «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, 2, maggio-agosto 2015, pp. 69-74.

## Résumé

**Titre de la thèse :** *Le territoire de l'existence. Francesco Biamonti (1928-2001)*

**Mots clés :** Biamonti, Ligurie, frontière, Existentialisme, lyrisme

Cette thèse est consacrée à l'étude de l'œuvre et de la poétique de Francesco Biamonti (1928-2001). Elle propose un parcours critique qui montre les liens entre l'écriture de l'auteur, aussi bien dans ses thématiques que dans ses choix stylistiques, et l'expérience culturelle qui la sous-tend. Les romans biamontiens apparaissent comme une tentative d'exprimer sous forme artistique une vision personnelle du monde et de l'homme, que l'écrivain italien élaborait en autodidacte pendant sa vie. Il s'agit d'une vision qui ne peut pas tenir compte de la réflexion sur le territoire du Ponant ligurien, représenté par Biamonti dans ses transformations du XX<sup>e</sup> siècle et dans son actualité. Ainsi, la juxtaposition des termes *territoire* et *existence* dans le titre suggère une première clef de lecture de cette étude.

Cette thèse s'articule en trois grandes parties. Dans la première partie, l'étude de l'espace romanesque favorise l'analyse de la vision biamontienne de l'histoire méditerranéenne et européenne, et montre les mécanismes de transfiguration et les processus mythopoïétiques caractérisant la représentation du Ponant ligurien et de l'« ailleurs » français dans les romans. La deuxième partie porte sur l'analyse des personnages et propose une interprétation de la conception biamontienne de la réalité humaine sur la base des théories existentialistes et phénoménologiques. Enfin, la dernière partie explore l'idée de création artistique et souligne certaines caractéristiques de la prose biamontienne et de son lyrisme dans une perspective aussi bien textuelle que théorique.

## Abstract

**Thesis title:** *The territory of the existence. Francesco Biamonti (1928-2001)*

**Key words:** Biamonti, Liguria, border, Existentialism, lyricism

The PhD Thesis is devoted to the study of the work and the poetics of Francesco Biamonti (1928-2001). It proposes a critical analysis showing the connections between the writing of the author, in both its themes and its stylistic choices, and its underlying cultural influences. Biamonti's novels appear as an attempt to express his personal vision of the world and the human condition, which the Italian writer developed as autodidact all along his life. Framing this vision cannot ignore the considerations of the author about the Ligurian west territory, represented through its twentieth century transformations and its contemporary topics. Thus, the juxtaposition of the words *territory* and *existence* in the title suggests the first key to read this work by.

The PhD Thesis is articulated in three main parts. The first part, through the study of the narrative space, analyses Biamonti's reflections on the Mediterranean and European history; moreover, it contains the literary mechanisms and the mythopoietic processes characterizing the representation of the Ligurian territory and the French "Elsewhere" in the novels of the author. The second part is concerned with the study of the characters and, in light of a series of philosophical readings, it examines Biamonti's conception of the human reality and existence. The third and final part explores the idea of artistic creation and highlights specific characteristics of Biamonti's prose and its lyricism from both a textual and a theoretical perspective.

## Riassunto

**Titolo della tesi:** *Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)*

**Parole chiave:** Biamonti, Liguria, frontiera, Esistenzialismo, lirismo

La presente tesi è dedicata allo studio dell'opera e della poetica di Francesco Biamonti (1928-2001). L'analisi critica esplora i legami tra la scrittura dell'autore, tanto nei suoi contenuti quanto nella sua veste stilistica, e l'esperienza culturale che la sottende. I romanzi biamontiani si configurano, indubbiamente, come un tentativo di esporre in forma artistica una personale visione del mondo e dell'uomo, che lo scrittore italiano elaborò, da autodidatta, nel corso della sua vita. Si tratta di una visione che non può prescindere dalla riflessione sul territorio del Ponente ligure, rappresentato da Biamonti nelle trasformazioni dettate dal XX secolo e nella sua attualità. L'accostamento dei termini *territorio* ed *esistenza* nel titolo suggerisce così una prima chiave di lettura dell'intero lavoro.

La tesi si articola in tre grandi parti. Nella prima parte, lo studio dello spazio narrativo favorisce l'analisi della visione biamontiana della storia mediterranea ed europea, e mostra i meccanismi di trasfigurazione e i processi mitopoietici che caratterizzano nei romanzi la rappresentazione del Ponente ligure e dell'"altrove" francese. La seconda parte propone uno studio dei personaggi e approfondisce, alla luce di una serie di letture filosofiche, la concezione di Biamonti della realtà umana e dell'esistenza. Infine, la terza parte analizza l'idea di creazione artistica e sottolinea alcune caratteristiche della prosa biamontiana e del suo lirismo in una prospettiva sia testuale sia teorica.

