

LO SGUARDO PITTORICO DI BIAMONTI: LA LUCE, GLI ULIVI, L'ALTROVE

Mi riservo di non delineare in modo sufficiente un profilo dei rapporti tra Biamonti e Morlotti, anche se so benissimo quanto l'opera del grande pittore abbia influenzato il sensibilissimo scrittore, come l'ha influenzato in generale la pittura moderna, quella specialmente che ha conosciuto il proprio elettivo teatro nei paesaggi mediterranei della Provenza e della Liguria ponentina. Biamonti nasce come scrittore proprio come critico di arti figurative ed estensore di cataloghi per mostre, tra le quali quelle di Morlotti, suo pittore prediletto. Credo persino che la sua più profonda e inconfessata vocazione fosse la pittura. In ogni caso, approdato alla prosa di romanzo dopo il lungo percorso attraverso la scrittura applicata all'arte, ha saputo mantenere nel suo terreno di competenza, come nessun altro scrittore italiano, le caratteristiche dell'espressione artistica da lui prediletta, realizzando mirabilmente l'antico motto della classicità, *ut pictura poësis*. Cercherò qui brevemente di indicare gli elementi della prosa dell'amico Francesco, il più amabile dei tanti poeti e scrittori che ho conosciuto, che mostrano in maniera palpabile le affinità con il mondo della pittura, cercando di mostrare come la sua poetica della luce sia stata in grado di sfondare i limiti del realismo, per cogliere nelle cose del suo amato paesaggio il segno dell'infinito altrove.

Per i personaggi dei romanzi biamonteschi, alzare gli occhi dalla terra significa, fondamentalmente, affidare alla vista compiti diversi rispetto a quelli operativi del semplice vedere. 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*). Guardare-mirare è portare lo sguardo oltre il misurabile dalla vista, 'fingendo', cioè cercando di immaginare gli «interminati spazi» e la «profondissima quiete» dell'infinito (o dell'essere, o del nulla, o della Cosa al di là delle cose). E' chiaro che uno spazio interminato, cioè non misurabile, è un non-spazio, esattamente come la quiete profondissima è non-movimento. E guardare comporta inevitabilmente il blocco di ogni moto, come ancora insegna il soggetto leopardiano, che incarna il modello

stesso della malinconia («sedendo e mirando», appunto). Quell'altro grande malinconico novecentesco che è Pavese, largamente ed esplicitamente debitore del poeta recanatese, erige colline e filari di vigna e piante di granturco a quinte rinviati ad un altrove inattingibile, il campo, dice lui stesso, dell'essere e dell'estasi. Il personaggio pavesiano, debitamente collocato in posizione supina, «sa cosa sia mettersi davanti a una casa, e guardarla finché non sembra più una casa»; è lo stesso tipo di sguardo che si appoggia ad aspetti e cose della campagna per trovare slancio sul vuoto che dietro di essi si spalanca: «Dietro il campo, una terra in salita, c'era il vuoto. [...] Al cielo tra gli steli do un'occhiata furtiva, come chi guarda di là dell'oggetto». Al vecchio compagno di caccia che, al solito bar, chiede a Leonardo: «Ma come passi adesso le giornate?», questi risponde: «- Sono loro che passano. Quasi non me ne accorgo. Guardare il mare, guardare il cielo di là degli ulivi non era un'attività che si potesse dire». Del resto, dice Biamonti nell'intervista sopra richiamata, «gli occhi sono più fertili del ragionamento. [...] Saper guardare con giustezza ciò che si vede, è già metà dell'arte».

Un guardare dunque che sostituisce, o interrompe, l'agire e propone forme di incantamento che quasi paralizzano il personaggio. Spesso, nel bel mezzo di un dialogo, il personaggio si blocca per fissare, fuori di ogni logica, un particolare che gli si è presentato con la forza di un evento epifanico, sia pure minimo e misero: «Guardava un fragile amalgama: una farfalla su un fiore ondeggiante»; «Guardava il fiore cresciuto nella polvere: foglie carenate, borsetta nera e, sopra, un bruno porporino con screziature». L'Edoardo di *Vento largo* dice sic et simpliciter: «Mi piace guardare». Per lui, come per tutti gli altri personaggi, un punto prospettico privilegiato è offerto dall'inquadramento della finestra di casa, che permette proprio di isolare dal contesto un dato di paesaggio e farlo assoluto, com'è per la «finestra passatoia» di Leopardi o per la «finestra di scala» di Pavese: «Non aveva voglia di uscire. Se ne stava alla finestra e guardava: il cielo si staccava dalle colline a mano a mano che si oscurava, il mare sempre più scarno tremava in una luce lontana». Appare del tutto evidente come questo guardare conduca alle promesse, eluse e deluse ma sempre rifiorenti, del *jenseits der Dinge*, mentre provvede a svincolare dagli obblighi operativi. E' la malinconia del personaggio, la sua nostalgia di una cosa perduta in realtà mai posseduta, a fare del suo sguardo un attentato perenne alla possibile inserzione nelle comuni attività. L'eterno ricorso della scrittura di Biamonti – sia detto per inciso – alle notazioni paesaggistiche (luci, colori, ventate), soverchianti rispetto agli elementi propriamente narrativi, ha senza dubbio a che vedere con questa disposizione al guardare decon-

tentualizzante, che invoca disperate alternative all'insensato fluire delle cose e alla devastante entropia storico-esistenziale.

Anche nei confronti dell'amore e della donna c'è il dominio del guardare sull'agire: «Guardala», si dice Edoardo dopo l'amore con Clara, «in questa luce che la cerca, nel suo abbandono. E ricordala». La donna, o è lontana, diventando così oggetto di sogno e di rimpianto, o, quando è presente, si trasforma da altro di un rapporto a mira di una contemplazione: «Non avrebbe mai voluto smettere di contemplarla»; «Tornava a vedere la sua donna nell'aria pura, corpo limpido, da pala d'altare» (i riferimenti sono ancora a Clara); «Avrebbe voluto rimanere ancora in contemplazione di quel corpo» (qui si tratta di Sabèl dell'*Angelo di Avrigue*). Per questo c'è l'invidia di Leonardo per il pittore che ha ripetutamente ritratto Veronique nuda: «Invidiava il pittore che aveva osservato quel corpo in ore e ore di luce, l'aria tremante sui sassi [...]. O forse, abbagliato, non aveva visto niente». Sempre la donna è parte integrante della fenomenologia della luce che, erodendo il dominio dello spazio-tempo ed esaltando quindi la sublimazione contemplativa, fa di quella figura un assoluto di bellezza, fuori da ogni possibile considerazione etica (le donne di Biamonti sono tutte, realmente o tendenzialmente, un po' delle angeliche puttane). Guardare a lungo, come fa il pittore, un corpo di donna significa farsi abbagliare dalla luce che ne promana, fino a non vedere più l'oggetto reale, ma l'*eidolon* stesso della perfezione. Penso davvero – ma è un capitolo troppo impegnativo per essere qui aperto – 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. In questo senso coglie molto bene la situazione Giorgio Bertone, quando dice che con Biamonti «il moderno è arrivato al suo terminal»⁸. Ecco appunto le portatrici di luce e bellezza dei vari romanzi: Sabèl «era una donna al colmo dello splendore» («se penso alla sua bellezza», dice Vari, «mi sento perso», Virgin giovanissima è «un'adolescente di pura grazia fiamminga»; Clara «riempiva col suo corpo la vuota luce del mattino» e il suo «volto ne (dal cielo) riceveva la luce delicata»; Veronique, che è «viaggio e sogno», «era seduta sulla ceppaia di un ulivo, i suoi capelli rischiavano la corteccia». Non per nulla la bellezza, non solo quella femminile ma della natura nelle sue folgoranti epifanie, ha qualcosa di doloroso, perché accenna ad

un'oltranza tanto necessaria quanto inattuabile: «La bellezza per lui [Leonardo] evocava sempre un senso di privazione. Gli faceva venir voglia di imprecare. Evocava un aldilà».

L'altro elemento strutturante che, con la luce, contribuisce al potenziale dissolvimento delle pertinenze dello spazio-tempo, è il vento, le cui presenze sono tanto fitte da esentare dalla necessità delle citazioni. Come la luce che, dietro l'Esterel, apre «una sorta di sera eterna», così «l'aria tra dossi e nuvole aveva un che di eterno». Per il personaggio di tutta l'opera luce e vento, nel variare delle stagioni e delle ore, con le chiarie e ombre e meteore alte e basse, travalicano sempre le loro specifiche funzioni di segnali del tempo meteorologico per innescare trasalimenti d'altrove. A differenza dei vecchi del paese, che non hanno mai alzato il capo dalla terra e vivono in una loro serenità rassegnata e un po' beota, trattando passato e futuro come solidi appoggi alla loro grigia sapienzialità esistenziale, il personaggio vive l'attesa di un tempo altro, di un eterno insomma, intravisto nelle variazioni luminose e nelle intermitenze del vento, con gli imprevedibili legami e ponti che fanno intessere (e che la scrittura insegue con l'arditezza di una retorica strenuamente creativa):

Anticipavano sempre le stagioni i vecchi ad Argela. Se era sereno dicevano: «lo pagheremo questo bel tempo»; e se pioveva: «La rimpiangeremo quest'acqua». Avevano una smania di futuro, di futuro che puniva. Mai una volta la sensazione dell'eterno che s'intravedeva là fuori, delle armonie che legavano le cose: i vicoli, le costruzioni, le montagne, gli alberi.

Il paese dei romanzi è sempre un luogo di desolazione e abbandono, un angolo morto del mondo, per di più devastato dal transito e dalle precarie permanenze di una fauna ambigua di disperati in fuga, di giovani sbandati, di drogati. Solo qualche superstite abitatore dei vicoli deserti e le vecchie cadenti case di pietra. Ma basta una variazione della luce o una ventata tra gli alberi, per colui che, né giovane né vecchio, ha alzato il capo dalla terra ma da questa terra non ha potuto e voluto evadere, a riportare l'ondata della vita:

Pietrabruna manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle finestre. Ma la vita dove'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? Il 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.

Il vento come traccia di anima in mezzo alla desolazione e all'abbandono. Infatti il vento è *anemos*, *spiritus*, ha la natura dell'invisibile e si percepisce solo dai suoi effetti, spira da ogni dove e cade avendo rinnovato il modo di percepire le cose.

«E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno [...]». Le piante di Biamonti tra cui stormisce il vento, e la luce si rifrange, sono gli ulivi. Credo che si debba portare una particolare attenzione alla diffusissima presenza dell'ulivo nell'opera, vera e propria figura simbolica della tensione a sfuggire ad una prigionia paesaggistica a partire da un preciso e fondamentale dato di questo paesaggio. L'ulivo infatti è il vero e proprio catalizzatore delle epifanie propiziate dalla luce e dal vento: «C'era brezza di mare e qualche bagliore s'aggrovigliava agli ulivi toccati da questa brezza» (*L'angelo di Avrigue*). Bagliore, brezza, ulivo: la pianta, costantemente prospettata nel raccordo tra terra e cielo, è come il mezzo attraverso cui la luce, in sé cieca, si fa elettivamente visibile e il vento sensibile. Ancora un esempio: «L'aria passava sopra le loro teste, sopra il muretto a cui s'erano accostati, e intorno agli ulivi aveva luminosi tentennamenti» (*Vento largo*).

E' davvero difficile occuparsi della fenomenologia della luce e del vento senza tenere conto del legame stretto che tali elementi intrecciano con questa pianta-simbolo. «Gli venivano in mente [a Edoardo] gli ulivi, dalle fronde quasi minerali e dai tronchi quasi umani. Risplendevano dentro, e sembravano parlare nella luce del mattino»; «Al suo paese, a quell'ora, gli ulivi si inchinavano alle luci della sera»; «Rivedeva un ulivo più carico di cielo che di fronde»; «ulivi [...], rovesciati nel vento, si scioglievano nel sereno e lasciavano sui costoni una scia argentata»; «Gli arrivò di nuovo un colpo da Pietrabrana: la luce negli ulivi». Quasi inconsciamente, forse, lo scrittore introduce, per quest'albero che viaggia da secoli sulle terrazze della costa, la simbologia del sacro, ad assicurarne le funzione di soglia rispetto al buio fecondo e muto dell'altrove: «Gli capitava [a Vari] di passare certe sere a pensare. Pensare agli ulivi d'altri tempi, alla loro aria sacra e sempre nuova»; «gli vennero in mente [a Edoardo] 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»; «Gli ulivi non sono Dio», dice un curdo di passaggio, a cui Leonardo risponde: «Non sono Dio, d'accordo, ma è quanto qui c'è di meglio»; «A casa c'era una luce azzurrata sugli ulivi [...]. Alberi toccati dal cielo, alberi della grazia con le radici affondate nei secoli»; «Che ne sarà un giorno dei miei ulivi con la loro purezza francescana? Dei loro licheni, delle loro muffe? Lavoravano notte e giorno, sotto il sole e sotto le stelle per

aggiogare la terra al cielo»; «Gli ulivi, che il cielo stellava, sembravano ancora immersi nella notte della loro origine. Notte santa! Da quanti secoli viaggiate?»

Da tutti gli elementi messi in fila, la fondamentale tensione della scrittura di Biamonti a ricavare, dai dati oggettivi di una specialissima provincia ligure, le accensioni verso un'oltranza irrinunciabile e impedita, risulta di un'evidenza fin troppo scontata. E quasi inevitabile che lo scrittore, anche qui ultimo fedele della religione simbolista, ricorra nel suo guardare al di là dell'oggetto, e quindi al di là della parola, alle suggestioni della musica. Nella minima raccolta di libri e dischi che Leonardo percorre con lo sguardo nella casa di Veronique c'è, a fermare particolarmente la sua attenzione, il *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen, vera e propria traduzione in forma di sonata dell'Apocalisse. «Per scrivere», dice Biamonti in un'intervista, «ho bisogno di ascoltare della musica perché mi sbarazza della gravità delle cose pratiche, facendo librare lo spirito e muovere l'anima», è «un modo per sollevare l'animo e muoverlo verso la poesia profonda della vita, che è simile a un vento che passa»: è un vento la vita, ma è un vento anche la musica, che spira dal mistero preverbale e ispira. Noi sappiamo che tra i pezzi preferiti dallo scrittore c'era *La mer* di Debussy e il *Quatuor* di Messiaen:

Amo molto ascoltare Debussy, *La mer* in particolare, perché mi dà proprio il senso della materia e dell'infinito, dell'impressionismo e nello stesso tempo dell'eterno, l'istante che passa e l'eco eterna che esso suscita. Vi trovo immanenza e trascendenza mescolate. Il mare dà proprio idea di un movimento che non si ferma mai, tendente però a una quiete assoluta. [...] Questo senso della consumazione del tempo che avviene guardando il mare e nello stesso momento l'assunzione di un tempo eterno.

Infinito, eterno, consumazione del tempo, movimento ritornante su sé fino alla «profondissima quiete»: la musica concentra nella sua potenza emotiva senza parola tutti i termini della crisi del tempo-spazio, fornendo l'approssimazione più adeguata per un tipo di ricerca espressiva, nel nostro caso quella di una prosa lirica tendente al narrato, che obbedisce ad un ineludibile statuto di parola. Quanto al pezzo di Messiaen, composto nella desolazione di un freddissimo inverno in un campo di concentramento tedesco, Biamonti lo sente come l'espressione di un «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». E così conclude:

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.

Ecco, inevitabile e sottesa a tutta la meontologia dello scrittore, l'ultima nota del suo registro emotivo-espressivo, il silenzio. «Certe sere sui crinali me ne andavo tra il viola e il viola, un passo mi separava da un'altra vita». Per chi viaggia alle soglie dell'altrove, l'«altra vita», accennata dai barbagli luminosi e dai soffi del vento, è tanto reale quanto vuota, buia e muta. Eppure il compito del poeta, - lo hanno insegnato due fondatori di modernità come Hölderlin e Leopardi -, è dare voce al silenzio: compete all'artista l'indiscrezione riguardo all'indicibile. «C'è un silenzio vivo», dice Leonardo al pittore, «Non ti intimisce?»; e questi, all'amico che gli chiede: «Se tu dovessi dipingere, dove ti attaccheresti?», risponde: «Dove c'è più silenzio». In *Attesa sul mare*, Edoardo e Clara camminano sulla collina, dove «L'aria tra dossi e nuvole aveva un che di eterno»; echeggia a un tratto il canto di un usignolo», che «giungeva attraverso le foglie di una vitalba, dal fondo del ritano. Era al 'rallentando', una nota in tre sospiri, quasi canto del silenzio». Per i poeti l'usignolo non è più solo, ora, tradizionale maestro di canto, ma lo è pure di silenzio, dal quale solamente il canto può scaturire. Se allora, come vuole l'ontologia o meontologia di Biamonti, «la parola deve muovere le radici dell'Essere» (cito ancora una volta dall'intervista), deve inevitabilmente «toccare il silenzio esistenziale, coinvolgere anche i grandi silenzi e farli sentire». Infatti per il poeta-scrittore «la parola è alonata di silenzio [...], fa sentire il tempo o l'eterno, il lato segreto delle cose», e se anche la parola, per l'usura comunicativa, è «un po' corrosa», «in definitiva dovrebbe imprigionare il silenzio»: la parola del poeta, infatti, è «evocatrice dell'ineffabile, enigmatica e misteriosa, si avvicina alle radici dell'Essere, della vita e della morte mescolate nella stessa immagine». Non è certo senza una precisa intenzionalità che lo scrittore pensasse di intitolare il suo lavoro estremo, rimasto purtroppo all'esordio, *Il silenzio*. La musica è la via regia all'ascolto del silenzio e il silenzio, in definitiva, rappresenta la musica più grande. Come il canto delle Sirene, conclude Biamonti, riprendendo, forse senza volerlo, una frase di Kafka: «Non il canto delle Sirene, ma il loro silenzio è carico di

illuminazione, e di minaccia». Insomma, è sulle tracce di Baudelaire, oltre che su quelle di Leopardi, che lo scrittore si pone in questo accanito inseguimento dell'altrove, tra minimali estasi e deluse attese, nell'impossibilità, in questi tempi deietti, di un possibile naufragio in cui sentirsi, come l'amatissimo poeta francese, «entouré de mystère, de silence, de paix e des parfums», in una «vie suprême où le temps est disparu et c'est l'éternité qui règne».

Elio Gioanola