

LA VISIONE POETICA DI MORLOTTI E DI BIAMONTI

“Io credo che l’unico contributo che posso dare ai miei simili è quello di raggiungere il punto più alto delle mie emozioni. Non credo ad altro.”

(Ennio Morlotti intervistato da Mario Valsecchi, 1964)

Quando, nella vita, si conquista palmo a palmo il proprio percorso culturale in un ambiente sfavorevole o appartato, quando il dialogo avviene soprattutto coi libri - oggetti pieni di parole e di immagini anche sublimi, ma scarsamente idonei a fornire risposte dirette -, ecco che incontrare un Maestro, una persona ricca di suggestioni e di esperienze, una persona che ha attraversato, a suo tempo, le stesse amare penombre esistenziali e ne è uscita alla luce dell’arte, diventa esperienza fondamentale.

Allorché, nel 1959, Francesco Biamonti avvicinò Ennio Morlotti, nel bar vicino alla stazione di Bordighera in cui si riunivano gli intellettuali della zona, aveva trentun anni, e poteva vantare un discreto successo ottenuto al premio “Cinque Bettole”. Partendo dalla lettura adolescenziale di Baudelaire, era approdato, da solo, ai francesi, soprattutto gli esistenzialisti, e si era afferrato saldamente alle scabre parole di Montale e di Sbarbaro, alla lucida tristezza di Leopardi. Se ce lo figuriamo come doveva essere allora, non ci è difficile capire perché, ancora negli anni Novanta, durante un incontro al Liceo Aprosio di Ventimiglia, ad uno studente che gli chiedeva se avesse avuto un’infanzia e una giovinezza serene, Francesco abbia risposto: “Serena, come si fa a dire serena. L’infanzia è un’età da abolire, ed anche la giovinezza”. Parallelamente, il giovane Biamonti si era avvicinato, in modo altrettanto personale, all’arte, soprattutto quella di Cézanne e degli Impressionisti (“Je regardais

des reproductions, je lisais de la critique, je réfléchissais...” ha detto in una lunga e bellissima intervista a France Culture, ritrasmessa in occasione della sua morte).

Il quarantanovenne Morlotti era uscito da esperienze analogamente difficili: a tredici anni aveva iniziato a lavorare come contabile in un oleificio di Lecco, poi era stato operaio in diverse aziende; fattosi trasferire a Milano, si era messo a visitare chiese e musei per conoscere l'arte antica, ed aveva conseguito da autodidatta la maturità artistica a Brera; solo a ventisei anni si era potuto licenziare dal lavoro per dedicarsi a studi di pittura più organici. Quanto Morlotti disse di Cézanne nel 1964, “Lo sentivo pittore; ma lo sentivo anche come maestro di vita per via della sua solitudine, della sua cocciutaggine, della sua ostinazione sul lavoro”, avrebbe potuto dirlo Biamonti di lui. È probabile che questa affinità, questo comune sentire, sia stato captato da entrambi, e si sia tramutato in quella lunga, salda amicizia che, ad opinione diffusa, tanto avrebbe contato nella formazione del Biamonti uomo e del Biamonti scrittore.

Assieme a Morlotti, a Enzo Maiolino (“uomo chino sugli effetti della luce e dell'ombra” lo definì Francesco nel 1993) e a Joffre Truzzi (“Ricordo di lui un vagabondare alla ricerca delle luci dei costoni, delle dolcezze di un'aspra terra, fatta di cielo, di tramonti rosati, di silenzi nascosti nelle vegetazioni” appuntò per una sua mostra del 1996), Biamonti visita, nel 1963, lo studio di Cézanne ad Aix e la fondazione Maeght a Saint-Paul de Vence, in cerca delle opere di De Staël, “infelice coetaneo” col quale il pittore di Lecco “nel lungo dopoguerra aveva avuto qualche tormento in comune”. Con Morlotti discute di arte, naturalmente, ma anche di musica e di letteratura (i nomi si sprecano: la “dissoluzione inorganica” di René Char, e poi

Mallarmé, Valéry, Camus, Proust, il “tessuto notturno” nella *Morte di Virgilio* di Broch...).

Tracce dell'uno sono individuabili nell'altro in una simbiosi socratica tra due personalità compiute, nella quale il più giovane assimila dal più anziano ma anche viceversa, tanto che a volte diventa arduo discernere chi ha influenzato chi o se la posizione di entrambi consegue invece ad una sintesi dei rispettivi punti di vista originari.

Fra il pittore che dichiara, nel 1992, “Non voglio aver a che fare con la gente, non so cosa dire. Chi vuol sapere cosa penso deve guardare i miei quadri. Parlano loro per me”, e lo scrittore che afferma, nel 2001, “Non credo alle biografie. Sono per un'interpretazione proustiana del libro”, c'è un'indubbia comunanza di vedute. E quando, poi, Ennio invita, nella stessa occasione, a “Vivere secondo le proprie speranze, non scendere a compromessi con se stessi. Scendere a compromessi con la vita, semmai. Adattarsi. Mangiare poco e male, se necessario, ma non tradirsi, non lavorare in banca se si vuol scrivere”, è proprio all'esperienza di Francesco (il quale in banca ci ha resistito un solo giorno) che pare alludere. E quando, infine, Biamonti ribadisce che, a suo avviso, “Non è l'amore che ci spinge a scrivere; è il disagio, la ferita che c'è fra noi e il mondo”, sembra voler riecheggiare espressamente Morlotti: “Se non c'è disperazione non c'è pittura, non c'è poesia, non c'è arte”.

Quanto al titolo (solo parzialmente congetturale) del testo postumo di Biamonti, *Il silenzio*, si leggano queste parole, pronunciate da Morlotti poco prima della morte: “È il silenzio che contiene il significato dell'esistenza. Cerco di metterlo nei miei lavori, ma riuscirci non dipende solo da me”.

Entrambi erano legatissimi alla matrice transalpina della loro formazione: lo scrittore, come si è visto, deve ai libri francesi, ed alla lingua francese, il proprio apprendistato; il pittore fino alla fine leggerà in francese “anche i classici italiani (...), tanto la lingua gli suggeriva una capacità evocativa di suono, di magia, di colore, di stretta affinità con i temi, con le aperture da cui maggiormente era rimasto affascinato” (Stefano Crespi).

L'artista lombardo era restio a riconoscere una specifica matrice poetica del proprio lavoro, o comunque ad ammettere contaminazioni strettamente letterarie; eppure, nel 1975, dipinge un intensissimo *Ricordo di Hölderlin* la cui piena fruizione non può prescindere dal raffronto con tematiche ed atmosfere del grande lirico tedesco. Francesco Arcangeli, dal canto suo, con la straordinaria capacità analitica e associativa che caratterizza le sue pagine, nell'introdurre una importante personale morlottiana, densa di viluppi vegetali, tenutasi a New York nel 1964, cita una strofa della poesia *Io, nella mia immagine intricata* del gallese Dylan Thomas, e commenta: “mi vien fatto di pensare che nessuno abbia mai scritto qualche cosa di più rispondente alla pittura di Morlotti”. D'altronde, anche Biamonti affermò, a proposito di Cazzaniga (1970): “Se c'è uno scrittore legato al caos materico, questi è Faulkner. (...) Si dirà che Faulker è un poeta... E i pittori che altro sono?”.

Ecco che oggi, davanti a queste opere maturate nella luce ricca di Liguria, siamo tentati di sfogliare Montale per cercarvi un correlativo agli uliveti stampati sul terso cobalto (“Ulivi le vestivano / qua e là disseminati come greggi, / o tenui come il fumo di un casale / che veleggi / la faccia candente del cielo”) o alle rocce quasi metafisiche (“Or, m'avvisavo, la pietra / voleva strapparsi, protesa / a un invisibile abbraccio; / la dura materia sentiva / il prossimo gorgo e pulsava; / (...) Tu, vastità,

riscattavi / anche il patire dei sassi: / pel tuo tripudio era giusta / l'immobilità dei finiti. / Chinavo tra le petraie, / giungevano buffi salmastri / al cuore...”), o alle bagnanti, pur consanguinee di quelle cézanniane, ammirate e attentamente studiate a Parigi fin dal 1937, a loro volta in qualche modo apparentabili alle figure nude che si dispiegano nell'*Apertura del quinto sigillo dell'Apocalisse* di El Greco (“Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le membra. / Ricordi la lu-certola / ferma sul masso brullo...”).

Per i “cactus”, invece, credo si debba ricorrere ad alcune dense e laconiche notazioni nei *Trucioli 1930-1940* di Sbarbaro: “Il ficodindia, che vive in Liguria una vita precaria, qui è di casa. Cresce in tribù, in polipai; si consolida in banchi come il corallo. (...) Campa sui muretti in rovina, ai margini delle vie maestre, sugli scogli del mare. La lava, che il fittone non intacca, le sue barbe la schiantano. (...) Dove lo sterpo stenta e la gramigna illividisce, lui s'impingua. Da sassi e da polvere trae succo; e lo immagazzina in mucillagine che gli ispessisce le lenticchie delle foglie e gli consente, come il serbatoio d'acqua al cammello, d'attraversare la più ostinata secura. (...) È di carne. È un compromesso tra l'animale e la pianta. Articolato come l'insetto, ha una vita dura così. (...) L'àrmano, come il riccio, batterie di spine. Sotto la resta di ognuna, aghi si annidano con l'innocenza d'una peluria. (...) Prolifico e prolifero. I figli gli nascono da costa; da sé; come bitorzoli. Rampollano uno dall'altro; fanno a scavalcarsi, acrobati che si saltano sulle spalle. La pianta è, sullo stipite, un mazzo di carte che si apre; una squadra di equilibristi che si sventaglia in parata; dove, al solito, l'ultimo nato si azzarda al posto di maggior rischio e lancia in vetta l'*olà* del suo verde novello”.

Nei libri di Biamonti le suggestioni poetiche sono innumerevoli, e si celano anche negli angoli più impensati. 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...”); nello stesso romanzo, la battuta del protagonista “Guardare qualcuno o qualcosa nel deserto è già vederli morire” risulta essere una parafrasi da Edmond Jabès (“regarder les choses dans le désert, c’est déjà les voir mourir” soleva citare Francesco nelle sue interviste francesi). Lo spazio aperto a un’investigazione accurata è qui enorme; per poter individuare tutti i riferimenti, tutte le assonanze più o meno esplicite bisognerebbe ricalcare gli infiniti appigli di lettura tentati dallo scrittore. Davide Conrieri, della Normale di Pisa, ha invece già abbondantemente analizzato le concordanze linguistiche tra il Biamonti critico d’arte ed il Biamonti romanziere, a partire dai “gabbiani intonacati d’aria” di De Staël che trasmigrano in *Vento largo*, a sorvolare crinali filettati dal sole.

Si può dire che il maggior debito dello scrittore ligure con le arti figurative risieda proprio nel lento posarsi delle immagini, nello scorrere dei paesaggi, nel graduale avvicinarsi della luce, nella consistenza porosa, quasi materica, dei colori. Egli affermava d’altronde che l’operazione di scrittura deve modellarsi sulla pittura dei grandi, perché i loro quadri sono già una selezione, una filtrazione della realtà dalla quale è più facile partire per le descrizioni. E non a caso, quando si trovava in uno stallo nel lavoro di dar forma alle parole, si chiedeva: “Come vedrebbe qui Cézanne?”. I *romanzi-paesaggio* di Biamonti danno l’impressione di volersi appunto conformare al precetto cézanniano cui già si era attenuto Morlotti: “Il compito di un pittore è risvegliare la sensibilità di chi guarda attraverso l’immagine”. E decisa-

mente legate alla percezione biamontiana paiono le parole che l'amico pittore raccoglie per descriverci il proprio impatto col paesaggio ligure, cui era giunto imbevuto dei folti verdi brianzoli: "Fui subito colpito e stupito dalle ombre luminose dei sottoboschi di ulivi, e dalle cime di quegli alberi nel cielo splendente".

Nella compatta prosa del suo sapido libretto *Pagine postume pubblicate in vita*, Robert Musil abbozza la figura del pitturatore, "che sta al pittore come il letterato sta allo scrittore", osservando che i pittori e gli scrittori sembrano sempre appartenere al passato o all'avvenire, mentre i pitturatori ed i letterati sussistono nella sola dimensione della contemporaneità. Ne deriva che riaffrontando vent'anni dopo un'opera di questi due ultimi tipi umani, dalla quale al suo apparire eravamo stati sconvolti, ci accorgiamo che il suo splendore è svanito. Questo trapassare ha qualcosa di affine alla moda, la più effimera ed arbitraria delle discipline, anche se forse è soltanto per caso – continua Musil – che le mostre di quadri coincidono con le sfilate, in primavera e in autunno. "Un'eccezione è costituita dall'arte veramente grande, la sola che, a rigore, dovrebbe chiamarsi arte", conclude l'autore austriaco.

Conferma a queste riflessioni la possiamo trovare quando ripercorriamo le pagine di Biamonti o, in occasioni come questa, ci risofferriamo davanti alle tele morlottiane: il tempo si è depositato sulle une e sulle altre, ma il gusto che ne ricaviamo ci si rivela ogni volta inedito e, se possibile, accresciuto. Il pittore Ennio Morlotti e lo scrittore Francesco Biamonti hanno trasceso la fugace attualità per scavalcarla con un solido ponte che unisce passato e futuro: il ponte di un'arte "veramente grande".

Marco Grassano

NOTA: Per i riferimenti testuali a Morlotti, si veda il volume: Ennio Morlotti, *Questa mia dolcissima terra*, Le Lettere, 1997; per Biamonti si consultino invece le varie sezioni del sito www.francescobiamonti.it