

IL VERDE L'OMBRA L'AZZURRO IL SILENZIO

“Bisogna stare attenti alla dolcezza delle cose”

(Ennio Morlotti in Francesco Biamonti,

Le parole la notte, Einaudi 1998, p. 54)

I. MORLOTTI E BIAMONTI: AFFINITÀ D'ELEZIONE. LA NATURA IL PA- ESAGGIO.

Ennio Morlotti, 1910, pittore lombardo, Francesco Biamonti, 1928, scrittore ligure, pertanto di generazione e di estrazione diverse, hanno una matrice umana e di cultura che li rende affini.

La condizione che maggiormente li accomuna è la malinconia. Non la cupa malinconia di Dürer o di Cesare Ripa, ma la malinconia sottile pacata creativa - la “malinconia poetica” di Milton – che induce al pensiero riflessivo.

La riflessione genera, in primo luogo, il bisogno di cercare il proprio centro, di immedesimarsi con il proprio nucleo interiore. Genera altresì, per un corrispettivo di equilibrio e di compensazione, un'ansia di espansione, di adesione alle cose, di implosione *dentro* le cose e la loro vita segreta, più che nei confronti dell'uomo e dei suoi recessi.

La presenza umana, in tale processo, viene avvertita quasi in trasparenza, quale transitiva apparizione: l'uomo diventa oggetto fra gli oggetti, entità paritetica anziché dotata di centralità, nello svolgersi degli eventi di natura.

Si è scritto, per Morlotti, di dimensione pànica, pan-naturalistica, pan-teistica, pan-sessuale, per indicare questa immanenza nella realtà naturale.

Tale situazione viene prospettata, in modo intensamente partecipe, da Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, “Paragone”, 1956:

“... Perché è ancora a un rapporto con la natura che l’amico si volge, secondo sue tendenze prime... La natura: che si guarda, si respira, si sente, si soffre, ancor prima la si dica in parole. L’amico pensa, anzi, che se la sua opera non sarà, e non sarà sentita come interna radice, al momento generante della natura, non avrà esistenza: se non come gusto, sterile intelletto, morta pittura, fredda distanza. Parla qualche volta, e subito sarà facile fraintenderlo, di ‘sesso’, di ‘pansessualità’; come un altro parlerebbe di Dio. Nello stesso momento, anzi, che parla di Dio”.

Dunque una natura totalizzante, adsorbente, coinvolgente, che diventa mezzo e fine, *medium* in cui immergersi, identificarsi, alfa e omega, nascita, eros e morte. Morlotti stesso ha teorizzato spesso simile poetica.

Analogamente Biamonti. Stabilisce il suo rapporto primario con la natura tramite il paesaggio. Il quale è inteso sintesi o simbiosi di natura e uomo, natura primigenia elaborata *ab antiquo* dall’intervento umano. Acutamente Calvino scrive: “ci sono romanzi-paesaggio così come ci sono romanzi-ritratto”. I libri di Biamonti sono appunto romanzi-paesaggio, in quanto il protagonista del racconto è il paesaggio, la natura-paesaggio, sulla cui scena si muovono personaggi epifanici, larvali, i quali in-

crociano in una trama rabescante i loro passi, le loro ossessioni, le loro solitudini che “sommandosi non si annullano” (Calvino).

Le presenze umane, presenze-assenze, non fanno che restituire una priorità allo scenario naturale, vero elemento primario, fondante degli eventi, pur nella sua cangiante staticità:

“Il mare, di là dagli ulivi, e le rocce di cresta segnavano il cielo di una luce che si ossificava.” (VL, p. 59)

“Tirava il vento di sud-ovest o vento delle libellule, che portava cirri e ragnatele e altre nuvole leggere.” (VL, p. 66)

“Erano le prime ore della notte. Se ne andava a Beragna a piedi, Eugenio l’aveva lasciato ad Argela. 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. Il cielo era illune, ma le stelle ardevano tanto che vedeva un abbozzo della sua ombra lungo i muri. ‘Posso scrutare queste tenebre, - pensava, - questo mondo che va in rovina, non avere di continuo la testa altrove, lassù sulle rupi o nell’oltremare’ “ (PN, p. 58-59)

Dunque trame, ragne, filamenti, cristallografie di paesaggio, in cui trapassano fantasmi, ombre, orme, in un'aura di irreversibile decadenza, di totale disfacimento.

Si stabilisce una sorta di empatia tra la natura *naturans*, lucreziana, di Morlotti e la natura che evolve in paesaggio di Biamonti, equivalenza di un'estetica affine, elementi di una poetica che accomuna pittore e scrittore fino ad assumere aspetti e contenuti di una filosofia animista e di una religiosità pagana e immanente.

Sul concetto di Natura è ulteriormente chiarificatrice la risposta di Biamonti resa a Manuela Camponovo nell'intervista comparsa su *Il Giornale del Popolo*, Lugano, 8 giugno 2000.

A domanda: "E la natura conserva sempre il suo ruolo?", Biamonti dichiara:

"Ancora di più è sentito il rapporto con gli elementi naturali che vengono a sostituire quelli ideologici; il paesaggio diventa coscientemente consolatorio, ma in maniera indiretta: come riflessioni sul paesaggio, sulla funzione che il paesaggio ha avuto, da Cézanne ai giorni nostri, una riflessione sulla natura non come spettacolo ma come meditazione sugli aspetti della vita, in senso leopardiano...".

In un momento di crisi dei valori, le riflessioni su natura e paesaggio acquistano significato ideologico, rifacendosi addirittura alle implicanti ricerche di struttura cézanniane e al pensiero esistenziale leopardiano.

A questo livello Biamonti si riannoda alla posizione di Morlotti la cui radice naturalista nasce proprio dall'analisi dell'impegno di Cézanne e di Monet, del rifare Poussin *sur nature* cézanniano e del capovolgimento d'orizzonte e prospettico monettiano

per inseguire l'insistenza propria di De Staël, della sua ricerca luministica e della sua ossessione nel distruggere i contorni.

II. L'APPRODO NEL SILENZIO

Gli elementi, che fin qui hanno caratterizzato il discorso, trovano un approdo: il silenzio. È la naturale conseguenza delle premesse: dalla malinconia alla riflessione, alla meditazione e, infine, al silenzio. Che è sospensione, non afasia e non alienazione.

Il silenzio è addirittura il titolo, emblematico, quasi una dichiarazione di poetica, del libro ultimo, incompiuto di Biamonti.

Un libro breve, denso, riassuntivo che si interrompe, inaspettatamente e non senza sconcerto, con un interrogativo:

“Lisa si spogliò davanti a vetri carichi di silenzio: immersa in riflessi di madreperla. Dietro la sua testa, la collina si profilava nell'ombra. – Perché non mi hai fermata? – chiese”.

Il titolo del racconto, se non espressamente imposto, viene scientemente indicato, suggerito: “Nel mio romanzo Dio si allontana dal mondo fino alla riva del silenzio”. Così Biamonti, in una intervista ad Alain Elkann. “Il titolo ipotetico potrebbe essere *Il silenzio...*”, dichiarava a Manuela Campolongo, *Giornale del Popolo*, Lugano, 8 giugno 2000.

Con *Il silenzio* e la frattura di quell'interrogativo si ferma il viaggio terreno di Biamonti. *Hic constitit viator*. Il viandante della "emozione che diventa forma".

Qui, il silenzio diventa assoluto, perde la sua voce, si fa ossessivo come il mare:

"Il mare ossessiona chi lo guarda a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla". (AA, p. 11)

Si trasforma in uno spazio illimitato che si dilata in una foce immensa, in un golfo arcuato di luce e sconfina nella morte:

"Lasciò la sua campagna che rabbriviva nell'ombra e si avviò per la solita strada. Lentischi e rosmarini, sfiorati dai suoi passi, mandavano un aroma sottile. 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". (PN, p. 31)

"Il sole si era abbassato. Sul mare la luce serrava un cielo che componeva a poco a poco un'immagine del morire". (PN, p. 32)

"Adesso c'era silenzio e nulla su cui sperare" (S, p. 4)

Le indicazioni biamontiane sono sempre emblematiche. In questa identica tempe-
rie si colloca l'attitudine al silenzio di Morlotti che precede nel tempo e prosegue in
parallelo con Biamonti.

Nelle immagini incise, folgoranti, che lo scrittore dà del pittore, psicologicamente indagate ed esatte, Morlotti diventa egli stesso l'icona, la maschera del silenzio, di una silente condizione non esente dalla sofferenza:

“Eugenio - che sta chiaramente per Ennio - parlava con dolore, con voce sommessa, teneva quasi la bocca ferma”. (PN, p. 57)

“In macchina, dopo le svolte, tornarono alla pittura. Guidava Leonardo. Il pittore, bavero del cappotto rialzato, sembrava sonnecchiare”. (PN, p. 52)

Morlotti - era un suo atteggiamento peculiare – quando si concentrava su un'idea, su un pensiero, socchiudeva gli occhi quasi come in un sonno leggero.

Il poeta ritrae l'amico non solo nella sua interiore chiusura, ma lo colloca spesso in un *medium* “altro”, in una alterità assente tutta da indagare, da dosare, con sodale partecipazione.

“L'indomani all'alba il pittore era già tornato.

- Voglio vedere come si comporta questa terra alla prima luce.

Si era appoggiato a un tronco e aveva acceso una sigaretta. Finché il lavoro si avviava, fumava come un disperato.

Il giallo delle calendule fu il primo a comparire, poi il rosso di una rosa nel buio e il quarzo di un pezzo di terra che smerigliava le zappe. Poi la luce balzò dappertutto, l'azzurro assediava persino le fessure dei ceppi, nell'ombra dimenticata.

Il pittore prese nella stalla il cavalletto e una tela, li portò fuori a testa china; guardava per terra, già concentrato”. (PN, p. 52)

Biamonti prosegue nella sua analisi precisa, millimetrica, in un processo quasi autoanalitico, perché Morlotti diventa una figura speculare in cui lo scrittore riscopre se stesso.

“Erano due tele analoghe, come soggetto. Di un azzurro incandescente, di mare. E una donna vi entrava e lo dorava. Un azzurro era compatto e l’altro screpolava attorno a una fessura...

La donna aveva delle macchie che sembravano sanguinare.

- La luce si accascia, - disse il pittore. Sorrideva mestamente.

- L’avevo troppo di fronte. Non sono riuscito a darne l’evasione... Che fatica il mare! Con le terre è diverso, anche con le più accese sai dove appoggiare.

- Preferisci volgergli le spalle, quando lavori?

- Brucia tutto, tutto. Non resta nulla: l’impronta delle cose, la dolcezza, le orme umane (...).

- Bisogna stare attenti alla dolcezza delle cose (...).

- La pittura è un lusso.

E il discorso tornò sulla modella (...).

- L’ho riconosciuta dal passo. Anche se il suo corpo era lacerato, ho visto il suo muoversi.

- Vorrei recuperare tutto, lei e la 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’ ”. (PN, p. 53-54)

Forse nel nudo femminile – “Si è messa nuda, ma non posava. Si amalgamava” – in quel nudo spogliato dalla luce, acceso, scorticato, sanguinante, è possibile riconoscere la stessa “specie” che Luigi Carluccio aveva definito: “una colonna dorica al tramonto”. Tutta l’immagine era concentrata nel silenzio, in una solitudine silenziosa e disperata, era la rappresentazione stessa del silenzio, e dell’eros che talora il silenzio comporta e suggella.

In egual misura, la pittura di Morlotti e la scrittura di Biamonti si fanno materia di una condizione che rasenta l’afasia.

Nella fabulazione di Biamonti, in una sorta di *transfert*, di travaso di sé nell’entità del pittore, e viceversa, si insiste su questa zona di identificazione dolorosa tra interno ed esterno, dentro e fuori, nell’*esserci*, presenza pulsante resa ancor più perentoria dalla precarietà dell’umano. L’immanenza *hic et nunc* del nudo-colonna, se pure trafitto come un San Sebastiano, si rinnova con i boschi di ulivi, i cactus aerei, le rocce.

“Sul mare ho provato coi cactus, penduli dai ciglioni, col cielo da due lati...
Non sono riuscito a rendere l’ombra che si inoltra negli intrichi degli spini”.
(PN, p. 57)

Malgrado la dichiarata insoddisfazione dell’artista, di recente ne ho visto uno di questi *Cactus*, di verde d’azzurro d’ombra, di grande forza evocativa, come tagliato

nella pietra da un lapicida romanico, apparentato alla dura plastica wiligelmica lievitante nei fregi di Nonantola, nei capitelli o nelle metope di Modena o di Fidenza.

A volte lo spettacolo solitario, spettrale, quasi avulso, acquista valenza antropomorfa. Accade coi cactus, accade con le creste acuminata e taglienti dei monti:

“Dalla finestra si vedevano più crinali che cielo, altezze pietrose, con alberi, e brulle. Spazio fatto di profili, con chiusure azzurre”. (S, p. 8.)

Tra gli aspetti più umanizzati degli spettacoli di natura, è la componente più ombrosa a prevalere nella consapevolezza del pittore, condivisa in maniera solidale dallo scrittore:

“Un giorno si passeggiava sul mare - ricorda Biamonti nell'intervista resa a Fulvio Panseri, *La provincia di Como*, 1998 - c'era un tramonto a occidente tutto fiammeggiante sull'acqua, rosso, molto rumoroso. Poi arrivati in fondo alla passeggiata a mare di Bordighera ci siamo girati indietro a oriente. C'era un blu già pieno di tenebra con delle venature strane. (Morlotti) ha detto: 'Ecco, dipingerei questo silenzio più che la parte rumorosa del cielo' ”.

III. IMMAGINE PAROLA PAROLA IMMAGINE

Immagine parola. Immagine delineata o dipinta, parola scritta o pronunciata.

Si pone il problema della priorità, cronologica e di valore, dell'immagine nei confronti della parola, e viceversa. Tale problema è pretestuoso, pertanto non risolvibile, superfluo. Rimanderebbe alla disputa intercorsa tra Jacopo da Pontorno e Benedetto Varchi - disputa quanto mai teorica ed accademica – sulla valenza gerarchica da attribuire alle varie arti. Pontorno, nella lettera al Varchi, scrive: "...La cosa in sé è tanto difficile che non la si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è che è nobile, che è el suo fondamento: e questo si è il disegno...". Altrettanto sarebbe per un confronto tra immagine e parola. Malgrado ciò, Arcangeli il discorso lo affronta. In una breve ma intensa, e interrogativa, testimonianza pone la questione - senza la pretesa di risolverla – su rapporti, connessioni, reciproci tributi, tra il lavoro del pittore (immagine) e quello del critico (scrittura). Arcangeli, in sintonia con l'impegno febbrile di Morlotti, sempre in *Gli ultimi naturalisti*, scrive:

“Non conosco i luoghi dove ha dipinto, ho un'eco soltanto, con me, dei loro nomi antichi, rustici, ‘lombardi’. Secondo le nuove pervenute da un altro comune amico, so che si è affaticato intorno a certi campi di granoturco; ed ora quei campi mi fiammeggiano nella mente, in questo settembre ardente e dolcissimo, estate prolungata e ossessiva, tempo ormai insostenibile. ‘Avido lutto ronzante nei vivi...’, ‘... bronzo ronzante da prostrate messi’; non so come io senta i versi del poeta interni a quel lavoro, dove immagino, mescolati, premere profondamente il senso della vita e il senso della morte... Pittore, egli non è obbligato al senso logico delle parole che mi tocca mettere in carta: sta dentro la vita senza esser costretto a definirla, se non tacitamente, senza dover frazionarne il senso in minuscoli tratti mentali, suoni, sillabe, parola, periodi. Un suo quadro è un gran-

de periodo immediato, emozionante, che preme su di noi, subito. È il vantaggio e lo svantaggio del pittore. Da qualche tempo, mi sembra un vantaggio”.

Arcangeli, in primo luogo, si pone - come constateremo in Biamonti - in una condizione partecipe, solidale, cogente, verso il lavoro dell'amico pittore: scrive da poeta più che da critico, usando una prosa cromaticamente ricca, “dipinta”, dunque paritetica: i campi di granoturco s'accendono di fuochi interiori, folgoranti, fino a diventare immagine visiva, plastica, che urge.

Ricorre, in seconda istanza, alla citazione di sonori, bronzei versi del “poeta” a supporto dell'amico, del suo dipingere arrovellato. La poesia in soccorso o a commento della lezione pittorica.

Successivamente, in una sottile analisi, teorizza la distinzione tra la leggera, analitica, astratta vicenda del discorso e la dura concretezza del dipingere; dell'ordinato, logico comporsi della parola in sillabe, frasi, periodi, del suo trascorrere nell'evolvere dello scrivere e della fabulazione in genere, nei confronti dell'immediatezza sintetica della pittura.

La parola rientra in una operazione più mentale, più prossima alla musica - ne è esempio la poesia - che, in ultima analisi, ci allontana dal premere della vita. La pittura, invece, veicola l'immagine in modo concreto, tangibile, sanguigno, pulsante. Dunque, è più diretta, più aderente al flusso vitale.

Vantaggio o svantaggio? - si chiede il critico. Arcangeli è propenso a ipotizzarne il vantaggio. Biamonti, forse, è presumibile che non aderirebbe a tale convincimento: rimarrebbe perlomeno ancorato al dubbio, all'interrogazione.

Biamonti mira a far leva sulla parola, cesellare l'immagine, immagine gelosa però dei suoi territori che sono quelli della poesia (e della musica). L'immagine dello scrittore, pur ambendo a una definizione cristallografica, a una interiore evidenza rappresentativa, è pur sempre di maggior lievitante consistenza, ai margini della trasparenza.

A differenza della forma "quadrata" di Morlotti, nella quale par di avvertire il battito di un metronomo, il pulsare eterno del tempo della vita: nella quale persiste ancora il senso della organicità, terra come carne, linfa come sangue, dunque della *physis*. In Biamonti, l'immagine è sciolta dalla materia, è inorganica, mineralizzata, porosa, della stessa natura e consistenza dell'osso di seppia montaliano, del ciottolo o del lichene di Sbarbaro.

È sorprendente però - lo conferma lo stesso scrittore - che, in difficoltà di resa, Biamonti si ponga il quesito di come avrebbe risolto il problema Cézanne, dunque il pittore, le cui soluzioni erano essenzialmente di struttura e di luce, condizione cui ambiva anche Morlotti.

Il ricorso all'immagine dipinta diventa quindi una prerogativa di voler vedere anche con l'occhio del pittore. E, a Cézanne, si associano gli altri artisti del suo olimpo figurale: Monet, Bonnard, De Staël e, non ultimo, Morlotti.

I suoi *regards* marini, le rocce luminose d'albe o di tramonti, gli uliveti centenari densi d'ombra sotto l'argento o il viola aereo del folto, non rifuggono dalla tentazione della luce prismatica e degli schemi geometrici di Cézanne, né dagli intrichi magmatici o dagli ori e dalle pietre barbarici di Morlotti. Non a caso Testori fa riferimento al tesoro del duomo di Monza.

“Gli ulivi erano lucidi, e l’oro delle querce già librato nel volo crepuscolare.”
(AA, p. 83);

“La collina era irruvidita nel lungo tramonto. La notte non riusciva a toccare gli ulivi soprani trasformati in vaste farfalle nere. Era arrivata una di quelle tristissime sere in cui sul mare sentiva lo stridio del ferrame.” (AA, p. 57)

“La notte univa le cose: massi, cespugli e mare da cui si staccava qualche traccia fosforescente.” (PN, p. 134);

La prosa di Biamonti, a volte, si presenta diramata, aprospettica o, meglio, di prospettiva aerea, tutta interiore, prosa “altra”, informale - “volo crepuscolare”, “vaste farfalle nere”, “lo stridio del ferrame”, “massi, cespugli e mare” - debito od omaggio alla pittura di Morlotti.

Credo sia necessario conoscere i contributi relativi al rapporto Morlotti/Biamonti - ai quali si rinvia - di Paolo Zublena, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto*, in *I segni incrociati*, II, Baroni editore, 2002; di Marco Grassano, *La visione poetica di Morlotti e di Biamonti*, in questo catalogo, per stabilire l’entità delle influenze, dei rimandi reciproci che nei lunghi anni di amichevole frequenza sono intercorsi fra pittore e scrittore.

Il sodalizio - umano, d’intelligenza, di cultura, di sensibilità - si è protratto dal 1959 alla morte di Morlotti.

Morlotti stesso ne ha reso un’affettuosa testimonianza, riferita da Zublena (cit.):

“Il nostro primo incontro risale al 1959, nella sua Bordighera, dove io mi ero da poco stabilito per lavorare. Dalla stazione, dov’ero giunto accompagnato da mia figlia, mi fermai al vicino caffè della piazza, il ritrovo degli intellettuali della regione. Fu lui ad avvicinarmi - allora era poco più di un ragazzo spinto dalla curiosità e dall’interesse di conoscere un pittore.

Da allora i nostri incontri divennero una piacevole consuetudine; ci si trovava la sera, dopo il lavoro - lui era impiegato alla Biblioteca di Ventimiglia - si cenava insieme e poi si partiva con l’automobile per qualche paese dell’entroterra. Attraverso Biamonti e grazie a quei nostri giri notturni in macchina, ho conosciuto tutte le valli dell’alta Liguria.”

Per il giovane Biamonti, Morlotti, artista già affermato, fu un decisivo, prezioso riferimento, un maestro di cultura e di vita, una sorta di confronto, conferma, collaudo, dal momento che lo scrittore si era creato in precedenza un entroterra di conoscenze letterarie e figurative che il pittore non poteva non condividere e assecondare.

Con il progredire del tempo e delle possibilità di incontro, il rapporto si trasforma in amicizia e in occasione di fertile scambio.

È ancora Morlotti a confermarlo:

“In tante ore di conversazione scoprii a poco a poco le sue predilezioni letterarie, senza però immaginare o prevedere che il suo sarebbe stato poi un destino di scrittore. 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, 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.”

Morlotti era giunto a Bordighera da Milano e dalla Brianza - a parte i contingenti motivi familiari - per il bisogno di misurarsi con diversa realtà di paesaggio, per la necessità di un nuovo riscontro di luce - “la grande luce mediterranea” di Dino Campana, già condivisa con pànica religiosità da Monet, Cézanne, Bonnard, De Staël, Valéry, Sbarbaro, Montale. Provava un urgente desiderio di “schiarire” la tavolozza - è una affermazione di Biamonti -, di “smagrirla”, renderla più asciutta, più scabra.

Non è illegittimo pensare che in un secondo tempo - rivelatosi Biamonti prosatore di limpida, misurata scrittura - Morlotti abbia potuto essere suggestionato dalla levità e dalla essenzialità di visione dello scrittore-poeta. Il quale, a sua volta, non è rimasto insensibile all’immagine dura, conchiusa, bloccata, che si era andata evolvendo nella luce nuova. Forma talora di estrazione romanica in cui vengono conglobati gli ulivi, i cactus, le rocce, i nudi terrosi, pietrosi - “Era una pietra ferma.” (PN, p. 173) -, figure larvali, spesso lacerate cruenta nel lume dell’incendio marino.

Si è verificato - senza voler stabilire un impossibile ed improbabile bilancio di un dare e di un avere - un flusso, uno scambio in cui la parola “dipinta” e l’immagine “narrata” sono divenute speculari, si sono fuse a formare una sintesi di natura rappresentata e di natura de-scritta.

Mi piacciono le condivisibili considerazioni a cui perviene Marco Grassano quasi al termine di una fitta analisi dell'avventura Morlotti/Biamonti:

“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 decisamente 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'.”.

Simile avventura di instaurato riscontro, di travaso d'espressioni figurative in esperienze letterarie - e viceversa - era già occorsa a Morlotti in altre fruttuose circostanze, senza però la durata e la costanza del rapporto con Biamonti che è caso del tutto singolare. Si vuole fare riferimento alle altrettanto amichevoli convergenze con la poesia malinconicamente lombarda di Vittorio Sereni, con la prosa sontuosa, tutta “portante”, di Giovanni Testori e di Arcangeli – già ampiamente citato.

Resta pur sempre suggestivo il riferimento a Giovanni Pozzi, allievo e successore di Gianfranco Contini, autore di *La parola dipinta* e di *Sull'orlo del visibile parlare*, editi da Adelphi. L'indagine complessa e diramata di padre Pozzi, in alcuni suoi aspetti, potrebbe essere emblematica e chiarificatrice nel nostro caso, circa il complice registro di rappresentazione e di narrazione, di immagine enunciata e di operazione verbale visualizzata.

Frugarolo, settembre 2004

Dino Molinari

NOTA: Si riportano i titoli dei romanzi di Francesco Biamonti corrispondenti alle relative abbreviazioni utilizzate nel testo: AA, *L'angelo di Avrigue*, Einaudi, 1983; VL, *Vento largo*, Einaudi, 1991; PN, *Le parole la notte*, Einaudi 1998; S, *Il silenzio*, Einaudi, 2003.