Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

«Una luce arcaica erra tra gli ulivi». Francesco Biamonti e il racconto del paesaggio ligure

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Giorgia Baù

N. 2039584

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione 5

Capitolo primo. La produzione del «paesaggio» 11

Il paesaggio: questioni teoriche 11

Paesaggio e soggettività 16

La leggibilità dello spazio 27

Capitolo secondo. La "linea ligure" e il paesaggio 37

La Riviera ligure e la letteratura 37

Il Primo Novecento: Boine, Sbarbaro, Montale 41

Il Secondo Novecento: Caproni, Calvino 55

Capitolo terzo. La Liguria di Francesco Biamonti 65

Uno scrittore di paesaggi 65

La poetica dello spazio 71

L'angelo di Avrigue 81

Bibliografia 93

Introduzione

Il presente elaborato si propone di indagare il concetto di paesaggio e della sua rappresentazione letteraria, analizzandolo dal punto di vista teorico, storico e rappresentativo. Il paesaggio viene trattato come costrutto stratificato, non come un dato meramente geografico o descrittivo, e quindi viene esaminato in quanto espressione culturale, frutto dell'interazione tra la percezione soggettiva e l'immaginario collettivo. Il paesaggio si presenta così come un dispositivo che riflette la visione del mondo propria di un soggetto, di un'epoca e di una cultura, e si presta ad una lettura multilivello; a partire da questa prospettiva, l'elaborato esplora il paesaggio in quanto spazio dotato di significato, in grado di attivare una pluralità di letture sia simboliche sia fenomenologiche, estetiche ed esistenziali. Esso è affrontato sia come costrutto della soggettività sia in quanto elemento dotato di una propria valenza strutturale e che quindi si configura come elemento narrativo, in grado di influenzare il testo. A tal proposito, l'interesse centrale di questo studio risiede nell'esplorazione delle modalità attraverso cui avviene tale trasformazione in una componente del testo narrativo o poetico, mediante le recenti teorie letterarie che discutono il rapporto tra spazio reale e spazio finzionale. Il lavoro si concentra sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura italiana del Novecento, affrontando un percorso storico, critico e letterario, centrato geograficamente nella regione della Liguria, attraverso l'analisi di alcuni autori che hanno raccontato il paesaggio ligure come spazio fisico e mentale, e ne hanno fatto strumento della propria poetica; essi sono: Mario Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale, Giorgio Caproni e Italo Calvino. Infine, l'analisi si concentra su Francesco Biamonti, attraverso un capitolo monografico che prende in considerazione la figura dell'autore e dei suoi «romanzi-paesaggio», affrontando nello specifico il paesaggio raffigurato nel suo primo romanzo, ovvero *L'angelo di Avrigue*

(1983). L'indagine sul paesaggio si fonda su un approccio critico che tiene conto della complessità strutturale dello spazio, per la quale analisi è necessario un metodo interdisciplinare e poliprospettico. Le letture proposte si basano sull'idea che lo spazio sia vissuto, interpretato, filtrato dalla coscienza, e non sia una mera rappresentazione mimetica; vengono quindi analizzate le diverse funzioni del paesaggio, tenendo in considerazione rapporto tra paesaggio e soggettività, ovvero spazio esteriore e spazio interiore, e permettendo quindi di leggere il paesaggio in un'ottica di incontro tra autore e mondo.

Il primo capitolo offre una ricostruzione teorico-storica delle nozioni di paesaggio e di spazio. Nel primo paragrafo si tenta di delineare una definizione del concetto di paesaggio in quanto costruzione culturale e storica, affrontando diverse problematiche che ruotano attorno al lemma stesso. Il punto di partenza è l'osservazione che il termine "paesaggio", ormai onnipresente nella quotidianità, si presenta come assunto apparentemente ovvio, ma in realtà si verifica essere di instabile definizione. La domanda a cui si cerca di rispondere è se sia possibile oggi vivere un'esperienza di paesaggio "vera", libera dagli schemi culturali preesistenti. Alla luce dell'iperproduzione contemporanea di "immagini-paesaggio", si evidenzia come l'esperienza estetica del paesaggio sia condizionata da una memoria collettiva e da rappresentazioni preconfezionate, spesso funzionali al consumo commerciale. Il paesaggio risulta dunque essere, «un risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura»,[1] dalla quale deriva una prima definizione: il paesaggio esiste solo come coscienza del paesaggio, e non come dato oggettivo e autonomo. Successivamente, viene approfondito il legame costitutivo tra paesaggio e soggettività e, partendo dalla formula proposta da Michael Jakob (P = S + N), il paesaggio viene concepito come l'esito di un'interazione tra un soggetto e un frammento di natura. L'attenzione si concentra qui sulle condizioni che rendono possibile tale esperienza: in particolare, la distanza, la selezione visiva, il coinvolgimento estetico. Il paesaggio non si dà mai come semplice presenza, ma come "immagine d'insieme", una sorta di quadro, che il soggetto ritaglia e struttura attraverso il proprio sguardo; è quindi il soggetto stesso a costituire il paesaggio, attraverso la propria soggettività chiaramente influenzata da fattori culturali, percettivi e mnemonici. Viene poi ripercorsa diacronicamente la storia

[1] M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 29.

della coscienza del paesaggio attraverso i secoli, soffermandosi su alcuni episodi particolarmente rilevanti al fine della nascita di una coscienza paesaggistica vera e propria; in particolare vengono citati alcuni episodi letterari e artistici canonici. Infine, ci si pone una domanda essenziale, ovvero della possibile o meno leggibilità del paesaggio. Ripercorrendo alcune teorie letterarie che si concentrano dapprima sulla definizione dello spazio, in ottica del recente *spatial turn*, e che permettono di inquadrare lo spazio come una dimensione attiva, stratificata e complessa, ci si sofferma sul rapporto tra mondo reale e mondo referenziale. Risulta, infatti, che essi siano profondamente intrecciati, in una relazione di influenza e scambio continuo. Ciò che emerge è che per interpretare e leggere uno spazio è necessario considerare i diversi strati di lettura di cui è composto, quindi il suo passato storico, l'aspetto simbolico, antropologico, fenomenologico, soggettivo, interdisciplinare, come se si trattasse di una vera e propria mappa.

Il secondo capitolo, che segue uno sviluppo storico-critico attraverso l'esplorazione del paesaggio letterario ligure, si propone di analizzare il modo in cui esso – con la sua morfologia franta, verticale, luminosa e al contempo ostile – abbia prodotto un immaginario letterario coeso, benché eterogeneo nelle forme, seguendo le tracce di quella che viene chiamata la "linea ligure". Vengono analizzati i caratteri generali degli autori ricondotti a questo gruppo, per affinità stilistica, tematica, o semplicemente geografica, e viene raccontato il loro paesaggio: una "lingua di terra", stretta tra montagna e mare, fatta di rocce, ulivi, sporgenze. Si tratta di un paesaggio verticale, resistente, ancora legato alla memoria di coloro che l'hanno coltivato con fatica. L'ipotesi critico-interpretativa è che tale conformazione abbia favorito una specifica sensibilità poetica, la quale vede la propria origine nella rivista «La Riviera Ligure», nata come strumento di promozione, ma presto trasformata da Mario Novaro in un luogo di aggregazione letteraria e riflessione lirica. Viene così analizzata l'opera di Mario Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale, Giorgio Caproni e Italo Calvino, i quali in modi differenti proiettano sulla Liguria il proprio vissuto, spesso accomunato da una visione malinconica, rendendo la Liguria specchio di un soggetto inquieto, frammentato, in lotta con il paesaggio stesso.

Il terzo capitolo, di taglio monografico, si apre con una panoramica sulla vita e sulla formazione di Francesco Biamonti, nato nel 1928 a San Biagio della Cima, dove avrebbe trascorso gran parte della sua esistenza. Autodidatta, collaborò anche come critico d'arte

e conferenziere per l'Unione Culturale Democratica. La sua attività letteraria è segnata da una lunga gestazione e da un lavoro formale estremamente accurato, che lo porta rivedere e rielaborare il primo romanzo per anni, e di giungere alla pubblicazione all'età di cinquantacinque anni. Successivamente viene dato spazio alla concezione poetica e stilistica del paesaggio in Biamonti. Il paesaggio è, all'interno della sua narrativa, il vero protagonista, ed assume diversi significati: diventa "autoritratto", riflesso della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, come egli afferma: «si parla del paesaggio per parlare di sé stessi».[2] La natura, nei suoi romanzi, assume un ruolo in primo piano: da qui deriva la definizione di "romanzi-paesaggio", utilizzata da Italo Calvino nell'introdurre *L'angelo di Avrigue* e che evidenzia come paesaggio e intreccio abbiano pari dignità narrativa. Lo spazio si costruisce attorno ai gesti dei personaggi, e riflette la loro interiorità, segue i loro percorsi verticali, quali salite, discese, vagabondaggi. Si tratta di un paesaggio di confine, ambientato nell'estremo ponente ligure, tra l'Italia e la Francia; il confine è costituito anche da un orizzonte metafisico, spesso simboleggiato dal mare, che corrisponde ad una possibilità di fuga in realtà irrealizzabile. La luce è un altro elemento chiave, ed è insieme strumento di visibilità e disgregazione: essa porta con sé un significato chiasmico, di vita e di morte, e nell'illuminare il paesaggio, lo mostra quale rarefatto e in decadenza, seppur ammantato da una rigida sacralità. L'ultima parte del capitolo propone la lettura ed analisi del primo romanzo di Biamonti, *L'angelo di Avrigue* (1983). Il protagonista, Gregorio, torna nel suo paese d'origine per indagare sulla morte di un giovane, Jean-Pierre. Ma la trama ricopre un ruolo soltanto marginale, in quanto a dominare è sempre il paesaggio, costruito attraverso il movimento del protagonista alla ricerca di una risposta sulla morte del giovane: egli si muove in un errare silenzioso che si intreccia con un paesaggio minerale, essenziale, attraversato da vento e luce. La narrazione è scarna, i dialoghi sono minimi, le descrizioni si concentrano su dettagli paesaggistici circoscritti e isolati. Il romanzo si configura così come *tranche de nature*, secondo la formula cézanniana, in cui paesaggio e soggetto si fondono all'interno della narrazione. In conclusione, il paesaggio ligure che viene raccontato ne *L'angelo di Avrigue*, viene analizzato sotto diversi punti di vista, per coglierlo nella sua complessità, nelle diverse stratificazioni che lo compongono, che siano storiche, percettive, simboliche

[2] P. Mallone, *Intervista*, in *Il paesaggio è una compensazione. Itinerario a Biamonti con una appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari, 2001, p. 55.

o narrative. Il paesaggio si dimostra per essere uno spazio segnato da uno sguardo individuale e culturale, e per essere colto e letto nella sua profondità necessita di essere interpretato nelle diverse sfaccettature che lo compongono. Esso non è soltanto ciò che a primo impatto si può vedere, ma anche il significato che assume nel momento in cui ci si impegna a guardarlo, e la letteratura si conferma uno dei luoghi più fertili in cui tale complessità di significato può essere pienamente espressa.

Capitolo primo
La produzione del «paesaggio»

Il paesaggio: questioni teoriche

Affrontare il tema del paesaggio porta inevitabilmente a interrogarsi sul reale significato di questo termine. Oramai il lemma "paesaggio" è di utilizzo quotidiano, raggiunge ogni ambito dell'esperienza umana, fino ad essere arrivati a teorizzare di trovarsi nell'epoca dell'«Onnipaesaggio».[3] Il paesaggio, nell'ideologia comune, è un qualcosa di esteticamente "bello" che va protetto, conservato, ma anche ricordato, immaginato e glorificato. Ogni giorno siamo perseguitati da migliaia di "immagini-paesaggio", come potrebbero essere banalmente una cartolina, o una riproduzione in televisione di un documentario naturalistico. Queste "immagini-paesaggio", necessarie all'industria turistica mondiale, contribuiscono alla formazione di un immaginario collettivo e alla memorizzazione di paesaggi idilliaci, ma altrettanto finti e non-autentici. Il problema che ne scaturisce è quello dell'autenticità del paesaggio stesso, nel momento in cui ciò che conosciamo e percepiamo di esso è veicolato e manipolato attraverso schemi predefiniti, a fini consumistici. Un paesaggio autentico sarebbe quindi un paesaggio inaspettato, o, per usare le parole di Jakob:

> dato a sorpresa a un individuo e non a una collettività o attraverso una coscienza collettiva, un pezzo di natura scoperto e non riconosciuto. […] Il paesaggio autentico unirebbe momentaneamente la persona in questione in una fusione con la natura tutta, […], invece di lasciarla in una posizione distante e dominante *dinanzi* alla natura.[4]

[3] M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 7-11.
[4] Ivi, p. 12.

A questo punto il quesito da porsi è un altro: alla luce di tutte le immagini-paesaggio che invadono la nostra quotidianità, è possibile costituire un'esperienza paesaggio "vera", libera dagli schemi culturali preesistenti? Esiste un paesaggio di per sé o questo può solo essere la rappresentazione di una rappresentazione? Per rispondere a questa domanda, è esemplificativa la vicenda raccontata dallo scrittore Dazai Osamu nel suo racconto *Cento Vedute del Monte Fuji*, in cui egli descrive un incontro alquanto deludente con il monte giapponese, a cui segue un vero e proprio smantellamento del mito costruito attorno ad esso:

> Ma supponiamo che si vada all'incontro con il Fuji senza essere sottomessi a tutto questo *battage* pubblicitario- quindi ingenuamente, innocentemente, con un cuore come una pagina bianca: in che misura sapremmo apprezzarlo? Niente è scontato. È una montagna piuttosto piccola. Si: piccola in rapporto alla sua base. Data la sua larghezza alla base, il Fuji dovrebbe essere una volta e mezza più alto.[5]

In un secondo momento, l'autore descrive ironicamente la visione del celebre monte che gli si mostra dalla finestra del bagno. Al contrario di quanto successo durante il primo incontro, l'apparizione lo scuote a tal punto da definirla indimenticabile. La differenza di percezione che Dazai ha dello stesso monte dimostra che non esiste un paesaggio in sé, che sia eterno e immutabile. Dimostra, inoltre, quanto profonde siano le tracce impresse nella memoria collettiva. Ne risulta che:

> Il paesaggio è il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia ad un paradosso: l'esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un'esperienza *di sé*. […] Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o, meglio, la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza.[6]

Da queste parole risalta una caratteristica fondamentale del paesaggio, ovvero la sua artificialità; infatti, esso non esiste che come processo di costituzione da parte di un soggetto che osserva. Inoltre, affinché nasca il senso di coscienza paesaggistica, è necessaria anche una certa distanza, un vero e proprio sguardo esterno che permetta di mettere a fuoco l'immagine, invece di viverci all'interno:

> Chi- come cacciatore, pescatore, taglialegna o pastore- abbia con la natura un rapporto immediato, che investe direttamente con il mondo della vita, baderà appena alla sua bellezza. Osserverà piuttosto la natura da un punto di vista parziale e utilitaristico. Ciò che gli preme

[5] D. Ozamu, *Cent vues du mont Fuji*, Paris, Piquier, 1993, p. 68, trad. it. *Cento vedute del monte Fuji*, Cagliari, WoM, 2021, cit. da M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 29.

[6] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 29.

> è il bottino della caccia, i funghi, il grano, il bestiame, la legna da ardere o il legname da costruzione. Per sviluppare un organo utile alla percezione della natura come paesaggio, è necessaria quella distanza che caratterizza chi non vive più a diretto contatto con la natura e non dipende più totalmente da essa.[7]

Ne risulta che non tutte le culture ed epoche storiche possiedono una concezione di paesaggio. Affinché ciò avvenga è sempre necessario un allontanamento, una rottura con la natura primordiale. Un primo allontanamento può essere collocato ancora in età neolitica, con la nascita dell'agricoltura e il passaggio ad uno stile di vita sedentario. La Natura assoluta e incontaminata è costretta ad arretrare di fronte ad un primo stadio di civilizzazione, stabilendo una prima fondamentale separazione tra uomo e natura. Ciò però non basta al fine della costituzione del senso di paesaggio.

Una notevole frattura si può collocare tra l'epoca ellenica e l'epoca ellenistica. Infatti, nella Grecia classica, profondamente antropocentrica, la Natura non aveva uno scopo in sé, bensì il suo ruolo era relativo e secondario a quello dell'uomo. La Natura era uno sfondo della vita cittadina, era una Natura domata e civilizzata, dove andare a ricercare l'utile, un utile che diventa "bello" proprio in quanto utile per l'uomo, perciò molto diverso da un "bello" in quanto elemento estetico. La visione della natura si basava sulla struttura *polis-agros-eschiatè*, e quindi, per quanto presente e necessaria, non nacque mai un interesse per la Natura in quanto tale.[8] Nel passaggio all'età ellenistica qualcosa in questa concezione cambiò, forse grazie all'ampliamento delle conoscenze geografiche e alla possibilità di mettere a confronto le diverse regioni.[9] Un dato estremamente importante è la nascita delle metropoli – la prima delle quali è Alessandria d'Egitto – e di un moderno tipo di cittadino separato dalla campagna. È dalla contrapposizione città-campagna e dal vuoto che segue la mancanza di quest'ultima, che la natura inizia ad assumere un altro significato. La Natura diventa improvvisamente l'*altro*, l'elemento originale, puro, incontaminato, contrapposto all'alienazione e corruzione urbana. Nel divenire oggetto di desiderio nostalgico da parte del cittadino, la Natura diventa anche oggetto di personificazione e proiezione di sentimenti in essa, fino alla nascita del genere bucolico e dell'idillio, attraverso le opere di Teocrito. Nell'idillio viene data un'immagine idealizzata della Natura, mediante la soggettività del poeta che la guarda da lontano:

---

[7] D. Groh, R.Groh, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, cit. da M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 9.

[8] M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 16.

[9] *Ibidem.*

> Egli, volgendo a sinistra per la strada verso Pissa se ne andò; mentre io ed Eucrito da Frasidano ci dirigemmo, con il bell'Amintuccio, e sui profondi giacigli di soffice giunco ci sdraiammo, gioiosi, e fra i pampini tagliati di fresco. In alto, sopra la nostra testa, ondeggiavano molti pioppi e olmi; e, vicino, l'acqua sacra, stillando giù dalla grotta delle Ninfe, mormorava. Contro gli ombrosi ramoscelli le abbronzate cicale si affaticavano a frinire, l'usignuolo di lontano tra i fitti spini dei rovi gorgheggiava; cantavano allodole e cardellini, si lamentava la tortora, attorno alle fonti volavano stridule api. Tutto odorava di raccolto opulento, odorava di frutti maturi: pere ai nostri piedi, ai nostri fianchi mele rotolavano in abbondanza, e si riversavano giù a terra rami pesanti di prugne.[10]

Nello sviluppo di questo quadro letterario, a differenza delle descrizioni razionali della natura in epoca classica, si può parlare di un vero e proprio (-proto)paesaggio letterario.[11] Così inizia il sodalizio eterno tra paesaggio ed arte. L'assunzione del paesaggio come oggetto di rappresentazione a partire dall'età ellenistica non deve però trarre in inganno, in quanto il rapporto tra «paesaggio-immagine» e «coscienza-paesaggio»[12] è tutto fuorché scontato e lineare. Il fatto che i termini paesaggio*, paysage* o *Landschaft* possano riferirsi sia all'immagine pittorica o letteraria del paesaggio quanto al paesaggio "reale" è la logica manifestazione di quanto i due ambiti si siano influenzati reciprocamente.[13] Affrontando questa questione ci imbattiamo in un altro dei paradossi che accompagnano la definizione del fenomeno paesaggio. Infatti, in questo caso è la rappresentazione a precedere l'originale, è il paesaggio come opera d'arte a dare nascita al paesaggio come esperienza vissuta. Ce ne possiamo accorgere analizzando due fattori: la storia del lemma e la sua etimologia. Innanzitutto, né la lingua greca né quella romana possiedono un termine che designi il paesaggio. Infatti, con τόπος s'intende il luogo o il posto, con χώρα lo spazio o la regione. Mentre il latino *prospectus* significa "vista", "vista panoramica" o "prospettiva", ma mancano caratteristiche essenziali del concetto di paesaggio.[14] Come precedentemente suggerito, non c'è infatti equivalenza di identità tra paesaggio e natura, e quindi la presenza costante di quest'ultima all'interno di una cultura non significa che si sviluppi anche una coscienza paesaggistica.

La natura diventa sempre più presente in campo artistico. Nelle scenografie viene introdotto uno sfondo – la prima volta accade nella rappresentazione di Agatarco dell'Oreste di Eschilo[15] – il quale segna concretamente la percezione di uno spazio-tempo

---

[10] O. Vox, (a cura di), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino, UTET, 1997, p. 179, vv. 130-146.

[11] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., pp. 50-51.

[12] Ivi, p. 29.

[13] Id., *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 10.

[14] Ivi, p. 20.

[15] Ivi, p. 18.

diverso da quello della città. Lo stile del giardino persiano-asiatico viene imitato dai greci introducendo l'arte dei giardini, apprezzata anche dai romani. In questa sede viene rappresentata una natura artificiale e perfetta, da cui l'arte pittorica prende a sua volta ispirazione. Infatti «i quadri paesaggistici tramandati dall'antichità appaiono sempre in forma di giardino o di parco; la natura imita in essi l'ideale artificiale raggiunto nei giardini».[16] Solo durante il Rinascimento prende forma un vero e proprio stile pittorico nordico basato sul paesaggio, al cui fine di descrizione vengono utilizzati i termini *landschap* (nl) o *Landschaft* (ted). Tali lemmi sono accomunati dalla stessa origine nel termine *lantscaf* (aat), ossia distretto giuridico o regio, per cui inizialmente possedevano un signficato esteso di "regione" o "provincia", ma è dal XVI secolo che assumono un significato estetico. La pittura paesaggistica nordica generò un effetto di moda europea, generando termini come *paysage* e "paesaggio" necessari alla definizione tecnica del nuovo stile artistico;[17] ne risulta la possibilità che i suddetti lemmi siano calchi dell'olandese *landschap*.[18] È questo un esempio evidente di come il paesaggio come spazio vissuto o come percezione immediata sia un prodotto dell'arte; un'ulteriore dimostrazione è il primo utilizzo di questo lemma, che sopraggiunge per la prima volta in Vasari nel 1521. Analizzando etimologicamente il lemma "paesaggio" – vale lo stesso per *paysage* – noteremo come sia formato dalla radice "paese" e dal suffisso "-aggio". Il sostantivo "paese" risale, attraverso *pagus, pagensis* al verbo *pango*, ossia "conficcare pioli", "delimitare"; un paese sarà quindi un territorio a cui sono stati tracciati dei confini da parte dell'uomo, fondando una nuova identità. Il suffisso "-aggio" avrebbe invece l'accezione di "globalità", "senso" o "vista d'insieme", "totalità". A questo punto, alla luce dei ragionamenti sovra proposti, si può giungere ad una definizione di paesaggio, suggerita da Michael Jakob:

> È possibile dargli una forma estesa, narrativa, del tipo: "Il paesaggio è una distesa di paese abbracciato dallo sguardo di un soggetto", ossia: "il paesaggio è un brano di territorio che viene percepito in un solo colpo d'occhio" […]. Ci limiteremo invece a fornire una formula breve, una specie di promemoria a vocazione pratica ed euristica:
>
> $$P = S + N$$ [19]

[16] Ivi, p. 19.
[17] Ivi, p. 20.
[18] Id., *Il paesaggio*, cit., p. 30.
[19] *Ibidem.*

Paesaggio e soggettività

La formula presentata nel paragrafo precedente implica la compresenza di un soggetto e della natura al fine della nascita del paesaggio, ma altresì sottintende una relazione tra i due elementi. È bene quindi delineare la modalità in cui il suddetto incontro può avvenire; a tal scopo si può fornire un'immagine esemplare, ossia l'atto di un uomo che apre una finestra:

> Il gesto di aprire una finestra è l'atto fondatore del quadro. Il pittore apre una finestra sulla superficie non come, il mattino, apre gli occhi, ma piuttosto come la divinità apre il suo occhio, per creare il mattino. Questo atto primo del pittore, atto immenso dell'occhio che si apre, consiste in un gesto del tutto materiale: tracciare semplicemente un quadrato sul muro. […] perché ci sia paesaggio, bisogna che ci sia distanza. La finestra è lo strumento di questa messa a distanza.[20]

Addison sosteneva che «la vista è il più perfetto dei sensi e la vera fonte del piacere che ricaviamo dall'esercizio dell'immaginazione»;[21] Merleau Ponty diceva che «è l'occhio, infine, che, creando la distanza – a differenza e in opposizione, per esempio, al tatto, che stabilisce continuità con l'essere – frammenta e seziona, taglia e separa l'immagine e la sua esperienza».[22] È infatti l'esercizio della vista che permette l'incontro di una soggettività con la Natura e il ritaglio di una parte di essa dal soggetto percipiente, permettendo la nascita del paesaggio. L'occhio funge da vero e proprio mediatore tra la soggettività e il mondo esterno, dandole modo di assumere una prospettiva consapevole su di esso, una visione unitaria organizzata secondo un punto di vista. L'osservatore, in questo modo, contribuisce attivamente alla formazione di un'immagine artistica e alla conseguente esperienza estetica – non a caso *aisthesis* originalmente ha il significato di "percezione del mondo attraverso il corpo". Studi di neuroestetica dimostrano come la percezione estetica sia suscitata da processi a livello cerebrale che, a partire dalla vista permettono il riconoscimento, la classificazione e interpretazione di informazioni. In

[20] G. Waycman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, cit. da M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 126.

[21] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio, Liguri e no, Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni, 2001, p.43.

[22] *Ibidem.*

particolare, Zeki sostiene che avvengono tre operazioni fondamentali: la selezione di informazioni utili al riconoscimento, l'esclusione del non necessario e il confronto con immagini e percezioni legate alla memoria;[23] ne risulta che l'impatto estetico avvenga a responsabilità dell'individuo e della sua primitiva idea di bellezza e di appagamento e nel riconoscimento di essa che consente una «trasformazione delle immagini e del loro significato»:[24]

> Dato che la natura è compito dell'occhio, dello sguardo del soggetto, esso si avvera tramite una visione. La natura diventa immagine. L'immagine non è quella di elementi disparati nella natura; è piuttosto o soprattutto immagine d'insieme, attraverso un'unità che designa la totalità offrendone un estratto, un "pezzo" o un "brano". […] il paesaggio non è mai un semplice dato. Si appella all'immaginazione che la compone […] ma anche al pensiero concettuale. Il suo stato ontologico ha, in altre parole, valenza estetica. Il termine *aesthesis*, "percezione visuale", indica anch'esso il primato della vista. È attraverso la visione estetica che il soggetto recupera la natura, appropriandosene tramite rappresentazioni.[25]

La riappropriazione della natura implica, infatti, l'adozione di una prospettiva unitaria su di essa, una visione estetica e ordinata di un ritaglio di natura che funziona come una vera e propria inquadratura, con cui il soggetto si fonde. Jakob aggiunge che il fenomeno in questione, nel momento in cui si verifica, coglie l'individuo «disinteressatamente sorprendendolo»:[26] l'io prova stupore nel rendersi conto di trovarsi di fronte al mondo, e quindi, in un moto di coscienza che diventa consapevolezza, comprende di essere l'*altro* rispetto al mondo, dotato di una propria peculiare soggettività:

> L'esperienza estetica della natura è nel contempo il risultato di una mediazione (è perciò intenzionale) e dell'immediatezza (si dà nella "grazia" del momento), mette insieme l'attesa con l'imprevisto, l'interesse con l'assenza di interesse, ed è sia soggettiva che generale.[27]

La relazione uomo-paesaggio necessita anche di un altro elemento per sussistere, ovvero di un particolare interesse da parte del soggetto che guarda la Natura. Come è stato indicato precedentemente, un qualsivoglia individuo che abita nella natura e vive con essa una relazione simbiotica non saprà adottare uno sguardo che implichi distanza da essa, e non si formerà nessuna prospettiva personale su di essa. Allo stesso modo, prendendo

---

[23] V. Lingiardi, *Mindscapes, Psiche nel paesaggio*, Milano, Cortina, 2017, p. 78.

[24] G. Bertone*, Letteratura e Paesaggio, Liguri e no, Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, cit., p. 49.

[25] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 42.

[26] Ivi, p. 43.

[27] *Ibidem.*

come esempio uno spunto offerto da Jakob, ovvero quello di Socrate che fa una passeggiata al di fuori delle mura di Atene mentre chiacchiera con Fedro e gli dice: «Io sono un amante del sapere, e gli alberi e la campagna non vogliono insegnarmi nulla, mentre gli uomini della città sì»,[28] sta vedendo la Natura, ma non la sta guardando. Le teorie filosofiche greche presocratiche interrogavano la Natura circa il suo senso nell'ordine cosmico nel tentativo di una sua totale comprensione, e Socrate stesso è consapevole della distanza che lo separa dalla Natura. L'esperienza-paesaggio avrebbe potuto generarsi in quella particolare occasione, se solo Socrate avesse voluto davvero guardare la natura che gli si trovava dinnanzi, azione che egli si rifiutava di fare.[29] Possiamo dire che, affinché si verifichino distanza e, di conseguenza, interesse nei confronti della natura, è necessaria una rottura con essa, una crisi. Bisogna averla persa, disconosciuta completamente. La relazione uomo-natura si basa sulla non-appartenenza ad essa; solo a questo punto il soggetto ne tenterà il recupero.[30]

A questo punto è opportuno affrontare brevemente la questione della differenza tra paesaggio esperito e paesaggio rappresentato. Entrambi i fenomeni sono racchiusi sotto lo stesso termine, ma la relazione che l'uomo intreccia con realtà e rappresentazione presenta chiaramente delle divergenze. La visualizzazione di un paesaggio rappresentato tramite l'arte rivela un'idea di natura che rimanda alla totalità di essa, generando allo stesso tempo un'immagine-paesaggio. Il rapporto tra quest'ultima e il soggetto percipiente però è di matrice esclusivamente estetica; infatti, il soggetto che guarda il paesaggio riesce a costituire una rappresentazione mentale della rappresentazione pittorica che sta guardando, fondendosi esteticamente con essa. Si tratta di una relazione particolarmente asimmetrica, che vede il predominio del soggetto sulla natura: l'arte è pur sempre un prodotto umano, che porta con sé il punto di vista dell'uomo. I paesaggi rappresentati fino al XVIII secolo presentano tracce umane; la natura è presente ma è occupata e modellata dall'uomo. Per quanto riguarda la fusione assoluta tra soggetto e paesaggio, avverrà soltanto nel XVIII secolo con la rivoluzione romantica, nel momento in cui la natura acquisirà la stessa importanza del soggetto e verrà intesa come entità e totalità con la quale entrare in risonanza. È infatti a partire da questo momento che il

[28] Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2005, 230d.
[29] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 41.
[30] *Ibidem.*

termine paesaggio smetterà di designare soltanto l'esperienza artistica, ma adotterà anche la valenza di spazio esperito.

Una volta circoscritta la complessa relazione tra soggettività e paesaggio, possiamo dedicarci alla dimensione storica che caratterizza quest'unione e alla quale abbiamo già dato qualche accenno. Considerando che non esiste paesaggio senza un soggetto cosciente di essere tale – quindi consapevole della sua soggettività e del proprio sguardo sul mondo – e che sia allo stesso tempo "moderno", nel senso di aver attraversato un periodo di crisi, una rottura con il passato, una «dissoluzione dei legami originari»[31] e che guardi la natura, si può allora comprendere come la storia del paesaggio vada intesa come la "storia dello sguardo che guarda la natura" o «storia della coscienza del paesaggio».[32] Tale coscienza è in ogni modo sia soggettiva quanto collettiva; infatti, non si può ignorare la presenza di un filtro culturale che influenzi lo sguardo individuale, nel tentativo naturale e primigenio di interpretare l'ambiente circostante e di riorganizzarlo secondo schemi ordinati. Si tenterà qui di riassumere le diverse tappe che caratterizzano la storia della coscienza del paesaggio, portandola a delle fasi di cristallizzazione, tenendo in considerazione che il fenomeno in analisi è estremamente trasversale e interdisciplinare, per cui si è scelto di dare luce particolarmente al campo letterario e di citare alcuni eventi fondativi per quello che verrà poi definito il paesaggio letterario.

Dunque, come è stato indicato nel paragrafo precedente, una delle particolarità che contraddistingue il fenomeno paesaggio, è come la coscienza del paesaggio reale sia una proiezione e rielaborazione mentale del prodotto artistico, che precede il fenomeno stesso; infatti, una reale esperienza-paesaggio sarà vissuta solo in età romantica. È stato introdotto il tema della contrapposizione città/campagna come motore per una parziale presa di coscienza sulla natura e sulla sua idealizzazione – che si contrappone all'alienazione urbana – e che porta ad un riavvicinamento ad essa, come succede con i greci e con la nascita del genere bucolico grazie a Teocrito.[33] Durante l'età ellenistica, per quanto ci sia un riavvicinamento con la natura, questa viene soltanto idealizzata, resa *locus amoenus,* un luogo idilliaco e privo di difetti, in cui rifugiarsi per trovare pace e allontanarsi dalla città. Anche in epoca romana la natura viene idealizzata nel continuo

[31] G. Simmel, *Philosphie der Landschaft*, München, Georg Müller, 1913, trad. it, *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando, 2006, p. 56.
[32] M. Jakob*, Il paesaggio*, cit., p. 29.
[33] Ivi, p. 49.

rimpiangere una vita agreste ormai perduta e simbolo di una purezza morale ormai distrutta dalla corruzione moderna. La natura viene elogiata, è il luogo in cui ricercare la tranquillità, la solitudine atta alla contemplazione – basti pensare all'*Angulus* oraziano. La natura viene qui resa oggetto di culto, fino a portare l'architettura dei giardini a realizzare *villae* che cerchino di riportare la natura in città, circondandole di laghetti, prati e natura artificiale.

Durante il Medioevo, invece la natura diventa manifestazione e simbolo del divino, ma allo stesso tempo è luogo di seduzione peccaminosa e di sviamento.[34] Anche le opere letterarie medievali, se raccontano la natura, la raccontano attraverso un filtro sacro e religioso, per cui non si può parlare di paesaggio letterario. Arrivati a questo punto, è interessante fare riferimento a quello che è considerato storicamente lo sguardo del «primo uomo completamente moderno»,[35] ovvero quello di Petrarca che sale sul Ventoso. Egli attraverso la scalata opera una «trasgressione»[36], un distacco sia fisico che simbolico che trascendentale che permette il suo ergersi sopra la cima del monte, il guardare a valle e ritrovarsi davanti ad una vista inaspettata, che lo sorprende, lo rende cosciente, lo risveglia:

> Dapprima, turbato da quella strana leggerezza dell'aria e da quello sconfinato spettacolo, restai come stordito. Mi volgo indietro: le nuvole erano sotto i miei piedi; e già mi sembrano meno incredibili l'Ato e l'Olimpo mentre osservo da un monte meno famoso ciò che di essi ho letto e sentito. Volgo poi lo sguardo verso l'Italia, dove più inclina l'animo mio; e, benché siano tanto distanti, vedo vicine le Alpi, ghiacciate e innevate […] Ho sospirato, lo ammetto, verso quel cielo d'Italia.[37]

Con Petrarca debutta la storia del soggetto, la soggettività *in atto.*[38] Egli attraverso la salita si discosta momentaneamente dalla vita precedente, ingenua, «presoggettiva»[39] e si muove alla scoperta della natura. Egli espande il suo sguardo sino ai confini del visibile e successivamente lo sposta verso l'interno, in un impeto di introspezione. È a quel punto che apre il libro delle *Confessiones* agostiniane e ne sfoglia le pagine, ed è da qui che sorgono alcune problematiche all'interno della vicenda. Egli legge:

---

[34] Id, *Paesaggio e Letteratura*, cit., p.84.

[35] J. Burckhardt, *Der Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seemann, 1904, cit. da M. Jakob, *Paesaggio e Letteratura*, cit., p. 90.

[36] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit. p. 33.

[37] M. Formica, M. Jakob, (a cura di), *La lettera del ventoso*, Verbania, Tararà, 1996, pp. 11-13.

[38] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 35.

[39]Ivi, p. 34.

> E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flutti del mare e i larghi corsi dei fiumi e l'immensità dell'oceano e le rivoluzioni degli astri, ma trascurano sé stessi.[40]

La lettura di queste parole porta Petrarca ad immedesimarsi con la sentenza di Sant'Agostino e a pentirsi di aver gettato lo sguardo sul mondo esterno, lo porta a rinnegarlo e ad annullarlo per cercare di liberarsi dalla colpa in cui lo condanna la sua inguaribile *curiositas*. Data la presenza di un soggetto riflessivo e consapevole di sé, che vive separato dalla natura e che però al contempo va alla ricerca di essa trovandosela dinnanzi inaspettatamente, sembrano esserci i presupposti per la nascita di un'esperienza paesaggistica. A tal proposito gli studiosi si dividono in due fazioni: chi sostiene che con Petrarca si inauguri la stagione della scoperta del paesaggio, e chi al contrario ritiene che gli elementi non siano ancora sufficienti. Infatti, quando Petrarca rinnega il suo sguardo, annulla ogni possibilità di un'esperienza-paesaggio, egli ed il mondo che gli si offre alla vista non si incontrano, al contrario, si respingono, escludendosi l'un l'altro.[41] Non si verifica un vero e proprio incontro con la natura; Jakob fa notare come la natura sia solo sfondo del sentirsi sopraffatto dell'io e che, per questo, si possa parlare di un'esperienza anticipatoria del *sublime* romantico:

> L'esperienza con la quale abbiamo a che fare non chiama in causa, né al primo istante, né al laconico passo descrittivo, la bellezza, ma la sublimità della natura.[42] "Sublime è" in termini kantiani, "ciò che, anche solo a poterlo pensare, attesta una facoltà dell'animo che supera ogni misura dei sensi". È "l'assolutamente grande" dello spettacolo della natura che affascina l'io e che rende "la nostra capacità di resistere, a paragone con la sua potenza, una piccolezza insignificante".[43]

Quindi, in questa sede attraverso una vertigine avviene un'esperienza del sublime che si rende precorritrice dei tempi successivi; seppur non sia, in termini assoluti, l'evento che si rende rivelatore del paesaggio, l'episodio del Ventoso può esserne considerato un determinante fondamento. Petrarca svolge un'operazione importante anche all'interno del suo *Canzoniere*, in quanto riporta un'immagine della natura che riflette i sentimenti di un *io* che, consapevolmente, ci si rispecchia: «Solo et pensoso i più deserti campi/ vo misurando a passi tardi e lenti».[44] Inoltre, introduce delle espressioni che modificarono il linguaggio poetico e la stessa concezione di natura, che da *locus terribilis*, pericolo e fonte

---

[40] Agostino, *Confessioni*, a cura di C. Carena, Milano, Bompiani, 2000, X, 8, 15.
[41] M. Jakob, *Paesaggio e Letteratura*, cit., p. 95.
[42] Ivi, p. 96.
[43] I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, a cura di E. Garroni e H.Hohenegger, cit. da M. Jakob, *Paesaggio e Letteratura,* p. 97.
[44] Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, XXXV.

di minaccia per l'uomo, torna ad essere un luogo sicuro. Termini come "ruscello", "collina", "sorgente", "roccia" rivoluzionarono per sempre il lessico lirico.[45]

Alla fine del Medioevo emerge la cultura urbana, la società mercantile. La natura in questo periodo viene rappresentata come lavorata, addomesticata dall'uomo – si pensi al celebre affresco *Allegoria del Buono e Cattivo Governo* dipinto da Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. La natura è presentata dal punto di vista prevalentemente urbano, è una natura utilizzata dall'uomo, dominata dalla città.

Con l'Umanesimo e il Rinascimento nasce una nuova sensibilità nei confronti del paesaggio dovuta all'incapacità di comprendere la natura durante il periodo precedente. Il bisogno di inquadrare la natura porta l'uomo a interpretarla attraverso un filtro di perfezione assoluta in cui egli si ritrova in armonia e al centro di essa. Sono gli anni delle scoperte scientifiche e matematiche di Copernico, Galileo, Newton; la natura viene regolata secondo canoni matematici e scientifici e diventa oggetto di studio mentre assume la forma di "macchina perfetta", mentre dal ritrovato interesse per la classicità nasce il sentimento del *bello* estetico, dell'armonia, proporzione e dell'ordine.

Tra Seicento e Settecento il rapporto tra uomo e natura cambia radicalmente: se l'uomo si ritrovava al centro del paesaggio come protagonista indiscusso, pian piano inizia a dare spazio a ciò che lo circonda. Le opere di Lorrain sono esemplificative di questo passaggio, infatti la figura umana viene indebolita, marginalizzata, mentre si erge la dominazione del paesaggio. La pittura di Lorrain contribuisce nel dare un senso a priori alla natura, senza bisogno della mediazione umana. Si fa spazio il desiderio del possesso della natura, della sua estetizzazione attraverso l'immagine. Il *bello* estetico non basta più, non è in grado di descrivere la natura e a definirla.

Tra il Settecento e l'Ottocento si verifica l'esplosione del Romanticismo. Il bisogno di possedere la natura porta all'estetica del *sublime*, ovvero un potente sentimento misto di entusiasmo e terrore che si prova di fronte ad uno scenario spettacolare. L'iniziale paura si trasforma in stupore e successivamente in piacere nel rendersi conto della grandiosità della natura, e l'unico controllo apparente che l'uomo può esercitare su di essa è il "dominio estetico". Infatti, a questo punto il soggetto vede la sua completa sottomissione a scapito della Natura e della sua immensità; nelle opere d'arte vengono rappresentate figure umane piccole, disperse e in pericolo che soccombono di fronte allo scenario

[45] M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 38.

naturale. Nel mentre, nelle aree urbane si verificava l'assoluta supremazia dell'uomo con il fenomeno dell'industrializzazione e si tracciava una delle più profonde rotture tra mondo e umanità.

Durante la rivoluzione romantica si impone un modello di natura intesa come totalità onnicomprensiva e vivente. La Natura adotta un ruolo attivo, è un organismo strutturato con una finalità superiore, in un'unione completa con il divino, che l'uomo può raggiungere attraverso di essa. In letteratura, il romanzo *Die Leiden des jungen Werther*[46] di Goethe costituisce un'altra fondamentale tappa nella costituzione della coscienza paesaggistica. La lettera del 10 maggio recita:

> Una meravigliosa serenità, simile a questo dolce mattino di primavera, mi è scesa nell'anima e io ne godo con tutto il mio cuore. Sono solo e sono lieto di essere vivo in questo luogo creato per anime come la mia. […] Quando la bella valle effonde intorno a me i suoi vapori e il sole alto investe l'impenetrabile tenebra di questo bosco e solo qua e là qualche raggio riesce a penetrare questo sacrario, e io mi stendo nell'erba alta accanto al torrente e , così vicino alla terra, scopro le piante più diverse e più singolari; quando sento vicino al mio cuore il brulichio del piccolo mondo in mezzo agli steli, le innumerevoli, incomprensibili figure dei bruchi e degli insetti e sento la figura dell'Onnipotente che ci ha creati secondo la Sua immagine, l'alito del Supremo Amore che ci porta e ci sostiene in un'eterna beatitudine. [47]

In queste righe, soggettività e descrizione paesaggistica si uniscono; un soggetto panteistico ed emancipato, in contatto fisico con ogni aspetto di una natura compresa come vivente, sviluppa il *suo* paesaggio.[48] Così l'*io*, colto in un momento estatico di condivisione con la natura, si ritrova separato eppure in contatto fisico con essa, vive un momento di assoluto presente, mentre la natura si configura come strumento privilegiato della conoscenza di sé e si configura come specchio dell'anima senziente.[49] Tuttavia, nel Werther si può parlare di "paesaggio dell'io", "paesaggio di corrispondenze", "paesaggio dell'anima",[50] ma il paesaggio manca di autenticità e di autonomia. Infatti, dopo la lettera del 18 agosto sorgono alcune problematiche:

> Quel sentimento, caldo e pieno, che il mio cuore aveva per la natura vivente e mi colmava di tanta beatitudine da trasformare il mondo in un paradiso ora è un intollerabile carnefice, uno spirito maligno che mi perseguita ad ogni passo. Una

[46] J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Leipzig, Weygand, 1774, trad.it, *I dolori del giovane Werther*, Torino, Einaudi, 1945.

[47] J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 21.

[48] M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 160.

[49] Ivi, p. 160.

[50] Ivi, p. 161.

> volta, quando contemplavo da questa roccia fertile la vallata fino a quelle colline al di là del fiume e intorno a me vedevo germogliare e sgorgare piante e acque; quando vedevo quei monti, coperti dal fondo alla cima di alberi alti e folti, e quelle valli ombreggiate dai boschi più ameni nelle loro molteplici anse […], sì che mi si rivelava l'intima, ardente, sacra, vita della natura: allora accoglievo tutto questo nel mio cuore commosso, mi sentivo come divinizzato in quella traboccante pienezza e le meravigliose figure dell'universo si muovevano nella mia anima destando ovunque la vita. […] E così mi prende una vertigine che mi riempie di angoscia! Il cielo e la terra e le loro forze vitali sono intorno a me: io non vedo che un mostro che eternamente divora, eternamente consuma.[51]

In questa lettera, infatti, il presente assoluto che connotava la lettera del 10 maggio viene annullato, mentre predomina la rievocazione del passato che fu. Il paesaggio, in questo modo, viene «mediato o espresso soltanto nel ricordo melanconico».[52] Jakob parla di inautenticità del rapporto tra io e natura, poiché:

> L'io stesso è […] il portatore del processo di vivificazione e personificazione della natura, e tuttavia esso intuisce già il carattere proiettivo dei propri atti, sa di andare in cerca di una natura che sia di suo gusto per innalzarla ad oggetto di un godimento momentaneo. […] L'intero atteggiamento di Werther verso la natura, inizialmente individuale ed immediato, e che culmina […] nella fusione di io e di natura, si rivela dunque il risultato di una coscienza sensibile, che trasferisce sulla natura brani di letture e proprie aspettative iconografiche.[53]

Werther vede la natura filtrandola attraverso la propria soggettività, ed infatti si parla di autenticità del paesaggio soltanto in un momento successivo, in pieno Romanticismo, nel momento in cui viene superato l'egocentrismo per il quale il paesaggio diventa specchio dei sentimenti dell'*io* e ne viene riconosciuta la piena autonomia. Sul finire del secolo, pertanto, il paesaggio come realtà indipendente, esperito dal soggetto che ci interagisce e che lo osserva mentre viene accompagnato dal piacere, diventa un motivo ricorrente all'interno delle opere letterarie come negli scritti di Schiller, Jean Paul, Hölderlin, Shelley, Coleridge, Wordsworth, Byron. Questa "esplosione" paesaggistica va intesa come culmine e «punto di cristallizzazione di un complesso processo storico, che unisce riflessione estetica, pratica dei viaggi pittoreschi e teorie della pittura paesaggistica».[54]

Il paesaggio acquista sempre più spazio all'interno del campo artistico; in questo senso le opere di Friedrich sono l'emblema del Romanticismo. La celebre figura di

---

[51] J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 74.
[52] M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 163.
[53] *Ibidem.*
[54] Ivi, p. 166.

schiena fridericiana presenta un soggetto non solo in relazione con la Natura, ma qualcuno per il quale la Natura che lo circonda è fondamentale. Egli non è soltanto un soggetto itinerante, un viaggiatore che ha un rapporto strumentale con la natura, bensì egli è perso nella sua contemplazione.[55] Si può dire che Friedrich all'interno dei suoi dipinti rappresenti una vera e propria esperienza paesaggistica:

> In lui, l'essere umano-non più mera figura ma soggettività- è sempre separato dalla natura che gli sta di fronte, natura che per questo motivo desidera sempre più ardentemente. Le situazioni silenziose messe in scena dal pittore espongono un dramma esistenziale latente, un'aspirazione ultima e assoluta dell'uomo, e lo fanno basandosi sull'esperienza del paesaggio. Esposto a una tela di Friedrich, lo spettatore guarda una rappresentazione di un brano di natura, natura di cui qualcuno nel quadro tenta a sua volta di appropriarsi visivamente. Il grande tema di Friedrich è quindi la coscienza paesaggistica *in atto*.[56]

Il tema della coscienza paesaggistica *in situ* si sviluppa parallelamente anche in campo letterario; il paesaggio a questo punto diventa un modo per sentire sé stesso, di ritrovarsi, di riconoscersi. La poesia rappresenta un nuovo modo di vedere la natura; infatti, essa viene mostrata nel suo costituirsi, nella sua completa autenticità. Goethe, già citato in relazione al *Werther*, nel suo scritto *Über den Granit,* offre una visione inedita della natura, che tenta di comprendere in tutta la sua estensione:

> Seduto, in alto, su di una cima nuda e mentre contemplo una vasta regione, posso dire a me stesso: stai riposando direttamente su un suolo che raggiunge le viscere della terra; […] Sorvolo il mondo, con le sue vallate ripide e più soavi e con i suoi fertili prati in lontananza; in un moto sublime la mia anima trascende a se stessa e tutta la creazione, e anela al cielo vicino.[57]

Per quanto ancora vengano proiettati da Goethe i propri sentimenti e il proprio sguardo sulla natura essa viene osservata in modo «soggettivo, e tuttavia non soggettivistico»[58] poiché lo sguardo che si posa sulla natura non è quello individuale e privato, ma quello di un *io* che "legge" la natura guardandola nella sua totalità. Nello stesso periodo Coleridge scrive i *Notebooks* all'interno dei quali racconta dei suoi viaggi e dell'esplorazione della natura, ed è interessante il modo in cui rappresenta l'esperienza

[55] Id, *Il paesaggio*, cit., p. 65.
[56] Ivi, p. 66.
[57] J. W. Goethe, Über *den Granit*, Amburg, Hamburger Ausgabe, 1861, cit. da M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, p. 171.
[58] M. Jakob*, Paesaggio e letteratura*, p. cit., 172.

paesaggistica. Infatti, egli scrive del paesaggio in termini assoluti, presentando la natura spogliandola di vecchi modelli e descrivendola nella sua essenzialità:

> Sono arrivato all'improvviso sopra Ulswater, che si estende lungo la riva opposta, fino a che Placefell, il famoso promontorio, non lo raggiunge e gli dona la sinuosità di un fiume maestoso […] Come posso descrivere i margini d'acqua che si fondono in un unico colore argento, quella casa con il tetto bagnato d'argento nel sole, e le sue ombre che si tuffano nell'acqua come colonne- i boschi sulla destra bui nella luce del sole e di fronte a me la valle inclinata di campi colpiti a tratti dal sole, che innalza verso allegre colline, allegre colline che a loro volta si perdono verso scure e selvagge montagne striate di neve […].[59]

Il poeta si lascia andare alla contemplazione della natura senza filtrarla attraverso se stesso o attraverso schemi predefiniti, «non si fissa in immagini già pronte, non trattiene un insieme di svariati quadri, ma prosegue all'infinito come la vita e i viaggi, la sequenza delle immagini e i pensieri».[60] Il paesaggio di Coleridge non viene indirizzato verso qualcos'altro, non è oggetto di proiezione dei sentimenti dell'*io*, ma esiste come realtà dinamica e aperta, pura apparenza.

Verso la fine dell'Ottocento la spinta romantica si esaurisce e la sensazione prevalente è che tutto sia già stato visto o rappresentato. Il bello ed il sublime passano in secondo piano ed il gusto muta in direzione del *pittoresco*, che corrisponde a ciò che attira a sé lo sguardo dello spettatore, all'effetto immediato che ha su di lui lo scorcio di natura; il pittoresco – etimologicamente "degno di essere dipinto" – deve sorprendere, variare e al contempo generare piacere estetico. Vengono rappresentati tutti gli elementi della natura, ma sotto una luce nuova, inedita e spesso antropomorfizzata.

Dall'Ottocento in poi il paesaggio assume una posizione sempre più marginale, per quanto rimanga onnipresente. Si parlava di una prima "morte del paesaggio" già con Monet, in quanto la negazione dello sguardo implicito tipica dell'impressionismo portava lo spettatore a non potersi orientare nel quadro e identificarsi nella natura rappresentata.[61] Una serie di innovazioni porta all'allontanamento dal paesaggio autentico: il trionfo degli spettacoli panoramici importati nelle città, che rimpiazza i contesti reali, la diffusione di paesaggi su carta da parati. Le immagini della natura diventano catalogabili, vendibili,

---

[59] S. T. Coleridge, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, 2004, trad. it, E. Zuccato (a cura di), *Diari 1794-1819*, Bergamo, Lubina, 1991, cit. da M. Jakob, *Paesaggio e letteratura,* cit., pp. 190-91.

[60] M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p.191

[61] Id., *Il paesaggio*, cit., p. 68.

riproducibili in serie; il paesaggio assume un valore commerciale. Le immagini di paesaggi si diffondono attraverso foto, cartoline, immagini digitali, fino a sostituire il reale, e a modificarlo. L'uomo mette costantemente mano sul paesaggio, a tal punto che un luogo naturale viene concepito come un idillio. Si verifica sempre di più il contrasto tra il "buon vecchio paesaggio" glorificato e i nuovi "non-luoghi", frutto dell'industrializzazione e meccanicizzazione. Con l'introduzione della ferrovia viene modificata persino la percezione della natura, in quanto viene adottato un punto di vista dinamico che fa luce su luoghi non pensati per essere osservati da qualcuno, né tantomeno sono stati programmati per essere visti in movimento, tant'è che i primi passeggeri ferroviari erano in grado solo di cogliere qualche impressione, un flusso di paesaggio. Anche l'introduzione dell'automobile alimenta la nuova estetica cinetica attraverso il controllo di una frontalità che si sottopone a una sequenza costante di immagini che si succedono senza sosta l'una nell'altra. In conclusione, per quanto sempre più presente nello spazio urbano e nella quotidianità, il paesaggio oggi sembra essere diventato inafferrabile.

La leggibilità dello spazio

«Lo spazio! Fino a pochi anni fa questo termine non evocava niente altro che un concetto geometrico, quello di una forma vuota».[62] Con queste parole Henri Lefebvre apre la sua celebre opera *La produzione dello spazio* e avvia una riflessione su un tema ampliamente discusso, ossia quello della trasformazione della percezione spaziale. Stephen Kern in *Il tempo e lo spazio* identifica i segni del cambiamento come elementi di un processo già in atto durante il modernismo e dice che: «La visione tradizionale, secondo cui lo spazio era un vuoto inerte in cui esistono gli oggetti, cedette il passo a una nuova visione di esso come attivo e pieno».[63]

La riformulazione della concezione dello spazio ha occupato i critici e teorici per buona parte del secolo scorso, per accentuarsi durante il post-moderno, in cui lo spazio

[62] H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976, p. 27.
[63] S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 190.

ha goduto di una rivalorizzazione ai danni del tempo ed è emerso come «nuovo centro di orientamento cognitivo ed esperienziale».[64] Infatti, come suggerisce Westphal, la concezione del tempo come linea retta, come flusso continuo che scorre nella direzione imposta dal progresso, subisce un'interruzione dopo la Seconda Guerra Mondiale. Se il tempo prima era un mezzo per comprendere lo spazio e unificarlo, per esempio con l'adozione dello *standard time* nel 1883, dopo il 1945 il tempo viene privato della sua principale «metafora strutturante».[65]

Karl Hausofer, uno dei padri fondatori della geopolitica, riteneva che lo spazio fosse più importante del tempo. Quest' idea venne ripresa e ricordata anche da un prigioniero della Seconda guerra mondiale, il quale glossò quest'asserzione dicendo: «Possiamo dirlo meglio? Passano gli anni e i secoli, ma l'umanità recita la sua perpetua commedia sempre sul medesimo palcoscenico».[66] Bernard Westphal, in *Geocritica* (2009), in seguito di queste riflessioni si chiede se lo spazio non acquisisca il suo statuto proprio in valore della sua immutabilità, al contrario del tempo. Infatti, è proprio dopo il 1945 che ha luogo la rivoluzione spazio-temporale. Ci si rende conto di come progresso e progressione non vadano avanti di pari passo, «gli istanti temporali non confluiscono in una sola durata progressiva. Al contrario, esistono più durate che, in assenza di gerarchie, possono moltiplicarsi; la linea temporale è ormai scissa in una molteplicità di linee».[67] È la fine della metafora fluviale del tempo, che si riconfigura invece nell'ottica della "profondità" o "spessore"; in altre parole, il tempo viene spazializzato. Soja definisce questa rivoluzione *spatial turn* e, durante il post-moderno, vede il predominio delle categorie spaziali su quelle temporali in diversi aspetti della vita quotidiana e del linguaggio culturale. Le cause di questo fenomeno sono molteplici, ed oltre il già citato disallineamento di tempo e progresso ed il conseguente indebolimento della storicità tradizionale, Westphal individua altri fattori che ne sono responsabili: i movimenti migratori del Novecento, l'accelerazione della mobilità seguita al processo di decolonizzazione, i viaggiatori.[68] Le conseguenze sono visibili nell'importanza che oggi viene attribuita ai problemi che concernono la sfera spaziale: la crisi dello Stato-nazione,

[64] M. Archetti, *Lo spazio ritrovato: antropologia della contemporaneità*, Milano, Meltemi, 2002, p. 26.
[65] B. Westphal, *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma, 2009, p. 21.
[66] Ivi, p. 38.
[67] Ivi, p. 23.
[68] Ivi, p. 40.

la globalizzazione, la moltiplicazione di dispositivi, ovvero di spazi.[69] La definizione di spazio è stata lungamente discussa e tutt'oggi non trova una risposta univoca. Lefebvre sostiene che esiste un unico tipo di spazio, ma che esso si costituisca su più livelli, ovvero percepito-quotidiano, concepito-astratto/rappresentato, vissuto-simbolico. Lo spazio è eterogeneo, «allo stesso tempo totale e rotto, globale e fratturato. Ugualmente è allo stesso tempo concepito, percepito e vissuto».[70] Gilles Deleuze e Félix Guattari attuano la distinzione tra spazio liscio e spazio striato, in cui il primo è eterogeneo e fluido, il secondo omogeneo e strutturato.[71] Westphal, invece, sostiene che lo spazio si basi su due premesse fondamentali: l'interconnessione con il tempo e l'isotropia, ossia l'assenza di gerarchia interna, che genera uno spazio in cui si articolano movimenti e tensioni.[72] Lo spazio «non è un contenitore monodimensionale»,[73] ma bensì un insieme variegato e polifonico che riflette le diverse sfaccettature del reale. Lo spazio concepito nella geocritica erige una definizione maggiormente flessibile:

> in quanto proclive a concepire in sé, nella sua prospettiva multifocale, uno scenario accogliente, vicende concernenti i luoghi nel tempo […] mettendo a nudo i punti di vista allogeni tramite i quali descrivere un luogo abitato, un approdo per il migrante, uno spazio di conquista.[74]

Ma qual è il rapporto che vige tra spazio concreto e rappresentazione, o, in altre parole, tra spazio reale e spazio finzionale? Lo *spatial turn* ha contribuito ad arricchire il dibattito che, sin dai tempi di Platone e Aristotele, s' interroga sulla relazione mimetica che intercorre tra finzione e mondo; come scrive John Berger: «Ogni racconto contemporaneo che ignori la pregnanza di questa dimensione [spaziale] non può che risultare incompleto e adottare gli schemi propri alla favola».[75]

Secondo la definizione di Mark Bonta e John Protevi, la rappresentazione è la «duplicazione o tracciamento sotto forma di immagini mentali delle cose che costituiscono il mondo […] La rappresentazione opera a livello dei prodotti effettivi di

---

[69] F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010, p. 9.

[70] Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit. p. 407.

[71] B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 59.

[72] Ivi, p. 57.

[73] Ivi, p. 7.

[74] G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio, teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 20.

[75] J. Berger, *The look of Things*, New York, Viking, 1974, trad. it. M. Nadotti, (a cura di), *Modi di vedere*, Milano, Bollati Boringhieri, 2004, cit. da B. Westphal, *Geocritica*, p. 38.

cui essa traduce in parole le proprietà estensive, disponendole secondo i principi di identità, analogia, opposizione e somiglianza».[76] Westphal aggiunge che:

> «la rappresentazione è la traduzione di una matrice in un derivato, laddove a volte questa matrice è il "reale" (il mondo) e il derivato è il "finzionale" (l'immagine mentale, il simulacro). […] Questa estensione suscita un paragone che Ricoeur chiamerebbe "identità", "alterità", "analogia". Infine, la rappresentazione è veicolata dalla parola, dall'immagine, dal suono […] La rappresentazione si basa su un passaggio (una trasmissione), una relazione (di paragone) e un sistema di segni.[77]

È quindi attraverso l'espressione che la rappresentazione diventa discorsiva o iconica, «la rappresentazione richiede una coerenza discorsivo-iconica e consustanziale al linguaggio che esprime, più ancora di quanto richieda una coerenza di fondo con il mondo».[78] È lo «spazio della parola» teorizzato da Lefebvre a creare lo spazio stesso, o «lavoro poetico», secondo Roudaut, che «fa essere: dà nascita»[79]; in definitiva, è il discorso a fondare lo spazio referenziale. Il rapporto tra referente e finzione si articola su due principi elementari: il primo consiste nella distinguibilità tra realtà e rappresentazione: quest'ultima non si sostituirà mai al reale. Il secondo principio invece sostiene la continua tensione della rappresentazione alla realtà seguendo diverse gradazioni di prossimità. Questi principi nel post-moderno sono stati messi in crisi, poiché la distanza tra referente e finzione è drasticamente diminuita; alcuni studiosi hanno persino teorizzato il suo totale annullamento. McHale parla di «interpenetrazione»[80] tra reale e finzione, Augè si esprime a riguardo in *Disneyland e altri nonluoghi*:

> Ci fu un tempo in cui il reale si distingueva chiaramente dalla finzione […] in cui si andava in luoghi specializzati e ben delimitati (parchi di divertimento, fiere, teatri, cinema) in cui la finzione copiava il reale. Ai nostri giorni, insensibilmente, si sta producendo l'inverso: il reale copia la finzione. Il minimo monumento del più piccolo villaggio si illumina per assomigliare a una scenografia.[81]

Il reale ha iniziato quindi a riprodurre la finzione, tant'è vero che si parla di «realtà derealizzata»[82]. Nel momento in cui il divario tra finzione e realtà è ridotto ai minimi termini, è opportuno chiedersi che cosa rimanga del reale, ed è proprio la letteratura

---

[76] M. Bonta, J. Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, 2004, cit. da B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 107.
[77] B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 107.
[78] Ivi, p. 109.
[79] Ivi, p. 110.
[80] B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londra, 1987, p. 96.
[81] M. Augè, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Milano, 1999, p. 47.
[82] B. Westphal, *Geocritica,* cit., p. 127.

postmoderna ad adattarsi maggiormente alla rappresentazione di questo reale «decanonizzato».[83] Negli anni Ottanta, quando si verifica il ritorno del reale in letteratura, ci si chiede quale sia il rapporto tra il reale rappresentato e la realtà effettiva, e a tal proposito Pavel sostiene che possano intercorrere due possibili relazioni tra testo e realtà: la segregazione, ossia la riduzione del testo a puro prodotto dell'immaginazione, oppure l'integrazione, per cui non vi sarebbe «nessuna differenza ontologica vera e propria tra la finzione e le descrizioni non fittizie dell'universo».[84]

La teoria dei mondi, ripresa da Pavel in *Mondi di invenzione,* e associata al "polisistema" di Evan-Zohar, fornisce riflessioni interessanti per quanto riguarda il rapporto tra referente e reale. Westphal si chiede: «lo spazio rappresentato in letteratura è scollegato a quello che gli è esterno […] o, altrimenti, interagisce con esso?».[85] Risponde a questo interrogativo teorizzando un modello a mondo unico, ma «a patto che comporti un mondo eterogeneo».[86] A tal proposito, scrive:

> Si tratterebbe quindi di stabilire una comunicazione tra il reale e il finzionale- elementi che non sono né totalmente separati né totalmente fusi l'uno nell'altro- ma anche di riflettere al tipo di regime liminare che mette le due istanze in contatto tra loro. Il tutto, però, tenendo bene a mente che la liminarità concerne la soglia (il *limen*, che può essere varcato liberamente) e non la frontiera (il *limes*, che potrebbe rivelarsi chiuso e non oltrepassabile).[87]

Secondo Westphal, "la soglia" che separa e unisce realtà e finzione sopracitata può essere di due diverse nature: metonimica, ovvero di contiguità, oppure a modello della *myse-en-abyme*, ovvero a livello meta-reale. Rifacendosi alla "teoria dell'interfaccia" di Alessandro Zinna, che tentando di spiegare il rapporto tra scrittura tradizionale e informatica introduce il concetto di "ipertesto", corrispondente a una rete di testi messi in relazione attraverso delle interfacce materiali o informatiche, Westphal ipotizza:

> La rappresentazione nella finzione del mondo referenziale, (e dunque degli spazi detti 'reali') si attua all'interno di un processo di interattività tra istanze di natura eterogenea riunite in uno stesso mondo tramite un'interfaccia. L'interfaccia, allora, consiste proprio nella modalità della connessione tra gli elementi costitutivi di questo

[83] *Ibidem*.
[84] T. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 19-20.
[85] B. Westphal, *Geocritica*, cit., p.138.
[86] *Ibidem.*
[87] Ivi, p. 139.

mondo. […] Nella mia visione, l'interfaccia è una non-superficie, una linea che rende possibile la comunicazione immediata tra reale e finzionale.[88]

Il reale e il finzionale sono quindi in comunicazione fra loro, in un gioco di influenza reciproca; il testo rappresenta un luogo, ma, allo stesso tempo, lo precede. Se un luogo è uno spazio "umanizzato", "addomesticato", «un centro calmo dai valori stabiliti»[89] per usare un'espressione di Yi-Fu Tuan, è comprensibile come le informazioni che lo precedono prendano un posto fondamentale nel processo di decifrazione. Michel Butor confessò che, prima di partire per un viaggio, aveva l'abitudine di leggere libri ambientati nei luoghi per cui sarebbe partito, o che parlavano di essi: «tutto ciò mi aiuta a imparare a leggere il paese stesso»,[90] scrisse. Allo stesso modo, all'interno delle sue autobiografie, Calvino parla della grande metropoli francese dove visse per alcuni anni e dice: «Prima di una città del mondo reale, Parigi, per me come per milioni di altre persone d'ogni paese, è stata una città immaginata attraverso i libri, una città di cui si appropria leggendo».[91] Infatti, i romanzi dei grandi autori parigini quali sono Dumas, Baudelaire, Zola, Hugo, Balzac, Proust, contribuiscono ad alimentare il nostro inconscio collettivo e a formare un'immagine mentale della città; Claudio Magris arriva addirittura ad ipotizzare che la sua città, Trieste, forse non esisterebbe nemmeno senza il volto che le hanno dato Svevo, Saba, Slataper.[92] Lo scrittore si fa autore della propria città, «demiurgo dei luoghi»,[93] la letteratura contribuisce alla formazione identitaria di un luogo e, per l'appunto, lo precede. La rappresentazione dei luoghi diventa quindi una complessa elaborazione stratigrafica in cui «si sovrappongono l'"immagine" […] veicolata da un patrimonio comune di conoscenze, quella personale di ciascuno e infine la città "in sé", la città "reale"».[94]

«La città è un romanzo. Il romanzo è una città immaginaria».[95] Si deve quindi ipotizzare che anche le città, o i luoghi in generale, si possano leggere? Barthes ne parla

---

[88] Ivi, p. 140.

[89] Y. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, cit. da B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 54.

[90] M. Butor, *Frontiéres. Entretiens avec Christian Jacomino*, Le Temps Parallèle, Saint Maximin, 1985, cit. da B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 214.

[91] I. Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano, 1994, p. 190.

[92] A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1987, p. 16.

[93] B. Westphal, *Geocritica,* cit., p. 217.

[94] Ivi, p. 206.

[95] J. Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, cit. da B. Westphal, p. 218.

in *L'impero dei segni*, sostenendo come la città e il testo entrino in compenetrazione fra loro fino a confondersi: «La città è un ideogramma: il Testo continua».[96] La città giapponese, attraverso i suoi segni, simboli e ideogrammi indecifrabili agli occhi di un occidentale, è comprensibile soltanto nel momento in cui Barthes smette di essere visitatore per farsi invece lettore, accogliendo la dialettica tra realtà percepita e testo. La riduzione della distanza tra realtà e finzione porta a nutrire ed arricchire l'idea che si ha degli spazi reali, come è stato detto; ma in un mondo in cui il reale è influenzato dalla rappresentazione può subire un processo di decostruzione, o di "iperrealismo". Westphal, a tal proposito, scrive:

> È la discorsività, infatti, ad attribuire lo statuto di simulacro a quegli spazi in cui […] il reale è soppiantato da un iperreale derealizzante. […] Oggi la mappa precede il territorio e la rappresentazione si sostituisce al referente, il quale finisce ad esistere soltanto nel discorso.[97]

Le conseguenze possono essere molteplici; Frederic Jamerson parla di "sublime isterico", ovvero dello spazio tra reale e immaginario dove il simulacro della realtà è il vero protagonista, e dove la mancata coincidenza tra mappa mentale e mappa reale porta ad una vera e propria isteria.[98] Secondo Westphal però, è proprio nella dimensione tra il reale e l'immaginario che vengono fondate le città e che vengono rese leggibili grazie alla correlazione tra testo e immagine, ovvero grazie ad una mappa; infatti, è in questa dimensione liminale che le città acquisiscono significato tangibile in quanto costruzione culturale individuale e collettiva. La mappa si rende quindi intermediaria tra realtà e soggettività, permettendo la rappresentazione e leggibilità del referente. [99]

Franco Moretti, nel celebre *Atlante del romanzo europeo*, parla della leggibilità dei luoghi all'interno del romanzo, e, a tal proposito, scrive:

> Ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia. Non c'è un picaresco della frontiera, o un *Bildungsroman* dell'europeo in Africa: per avere *quella* forma specifica, c'è bisogno di *quello* spazio specifico- la strada, la grande città. Il che, infine, può esprimersi anche così: nel romanzo moderno quello che

[96] R. Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 44.
[97] B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 220-221.
[98] *Ibidem.*
[99] *Ibidem.*

> accade dipende strettamente dal dove esso accada. E così, […] il lettore costruisce una mappa mentale […] dei molti "dove" di cui è fatto il suo mondo.[100]

E allo stesso modo, Vincent Jouve aggiunge:

> Il modo in cui il lettore si rappresenta un'azione dipende direttamente dall'ambientazione in cui essa si svolge. Per passare da una scena all'altra, difatti, il lettore ha bisogno di afferrare il legame che le unisce e delineare uno sfondo costante all'interno del quale variano eventi e personaggi è un modo efficace per creare quel legame. Il mantenimento di un'ambientazione costante permette di riunire fatti sparsi attribuendo loro una logica che li rende leggibili. […] Il riferimento allo spazio facilita la rappresentazione dell'azione anche grazie alla predisposizione di sceneggiature predeterminate o "script" […] permettono quell'intersezione tra mondo e testo e il mondo del lettore senza la quale non vi è lettura possibile.[101]

Come i luoghi del reale sono influenzati dalla finzione e compresi da mappe mentali e fisiche, anche i luoghi finzionali acquisiscono spazialità e profondità attraverso mappature del reale, in un «incessante scambio tra lo spazio e le parole della scrittura» come scrive Marc Augè, precisando che «la città esiste grazie all'immaginario che produce e che ad essa ritorna, che alimenta e di cui si nutre, che fa nascere e che la fa rinascere ad ogni istante».[102] Per comprendere la vera natura di un luogo, per imparare a leggerlo, allora forse servirà interpretare tutti i vari strati di "mappe" ed interpretazioni. La proposta di Bernard Westphal, in questo senso, è la metodologia *Geocritica*, già citata più volte, la quale si basa su una prospettiva "geocentrata" in cui il luogo viene analizzato in tutte le sue sfaccettature e stratificazioni. Infatti:

> La specificità della geocritica risiede nell'attenzione che presta al luogo. Lo studio del punto di vista dell'autore o di una serie di autori pertinente a un'isotopia identitaria sarà superato dall'esame di una molteplicità di punti di vista, eventualmente eterogenei, i quali convergeranno tutti verso un dato luogo, *primum mobile* dell'analisi. La dinamica multifocale sarà l'oggetto inaggirabile di quest'analisi. […] La demoltiplica dei punti di vista rende d'altro canto manifesta la percezione sensoriale, o sensuale, che gli autori hanno dello spazio. Quando si scrive, si dipinge o si filma, si inscrive il testo in uno schema visuale, olfattivo, tattile, uditivo, la cui estrema variabilità […] dipende dal punto di vista. La polisensorialità è propria degli spazi umani; sta al geocritico di gettare uno sguardo nuovo, di prestare orecchio attento e di porsi in ascolto delle vibrazioni sensoriali del testo e degli altri supporti della rappresentazione.[103]

---

[100] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997 cit. da F. Sorrentino (a cura di), *The Spatial Turn*, Roma, Armando, 2011, p. 76.

[101] V. Jouve in F. Sorrentino (a cura di), *The Spatial Turn*, cit., pp. 54-55.

[102] B. Westphal, *Geocritica*, p. 231.

[103] B. Westphal, *Geocritica*, pp. 198-9.

Un approccio, multifocalizzato e polisensoriale, ma anche interdisciplinare in quanto indaga lo spazio nella sua interazione con diversi aspetti umani, storici e letterari; inoltre «evidenzia la variabilità della dimensione temporale negli spazi eterogenei»,[104] ovvero, in un presente «asincronico»[105], nel quale la nostra percezione del tempo non necessariamente è uguale a quella di qualcun altro: «la globalità implica la policronia».[106] Una proposta che vuole decifrare gli spazi in tutta la loro complessità, esplorando ogni sfumatura e dimensione, muovendo «dallo scrittore verso il luogo e non viceversa».[107]

[104] B. Westphal in F.Sorrentino (a cura di), *The Spatial Turn*, cit., p. 124.
[105] *Ibidem*.
[106] *Ibidem.*
[107] B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 187.

Capitolo secondo
La “linea ligure” e il paesaggio

La Riviera ligure e la letteratura

> A chi, straniero o no, s’avvicini a poco a poco, via mare, alle due coste della Liguria – l’una inclinata da libeccio a greco per 50 gradi, l’altra da maestrale a scirocco per 120 gradi circa–, la regione appare a ogni miglio guadagnato, a mano a mano che i rilievi lievitano sull’orizzonte e i promontori si accentuano e si protendono, come una riviera spezzata in due, più articolata del previsto e con il dorso ingobbito dalle acque. Capi che coincidono sempre con monti ripidi e scuri, spesso con il nome di monti, e che dunque fanno da doppio spartiacque del mare e del cielo e rendono più pronunciati di quanto non siano golfi, baie e anse minori; rientranze tutte sviluppate da archi e archetti, da quello massimo alla caletta nascosta e solo raggiungibile con il battello […], pronte quasi per un’applicazione esemplare dei frattali; la linea batimetrica dei 50 m– azzurrina delle *pilot charts*– ristretta a una sottilissima striscia lungo le coste per lasciare a Sud il fondo marino sprofondarsi subito in abissi e forre, come di rado nel Mediterraneo, con il canyon di Genova a dividere in due, da nord a sud, le diverse depressioni dei fondali (e quella a Ponente esige scandagli di grande scala): insomma, in un mare calvo e profondo (solo tre piccole isole agli estremi e lo scoglio di Bergeggi) al navigante può sovvenire l’idea di essere approdato, se guarda all’arco maggiore, su una vera isola grande, su un semiatollo enorme, o se mette la prua in un archetto minore, in una delle tante piccole di un arcipelago.[108]

La Liguria, regione italiana dall’«identità schizofrenica»[109], viene descritta come una «terra di antitesi e di contrasti […] che rinvia alla disomogeneità, alla mancanza di

[108] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., pp. 7-8.

[109] T. Pagano, *Liguria: una precaria identità conflittuale*, in «Annali d'Italianistica», 24, 2006, p. 65.

unità».[110] Il territorio si divide tra una Liguria "litoranea", esposta agli occhi dei viaggiatori, che offe un lungomare turistico «con palmizi, casinò, alberghi, ville»[111], scenari suggestivi "da cartolina" in cui prevale una vegetazione di agrumeti e di ulivi, e una Liguria nascosta, la Liguria "interna", contadina, aspra, che porta con sé il ricordo delle braccia che hanno lavorato la terra «dura e cattiva»,[112] che si estende su monti e colline in cui dominano i pini e i castagni fino ad arrivare agli Appennini.

La Liguria, con la sua morfologia verticale e scoscesa, la dialettica tra mare ed entroterra montano, il perenne contrasto tra urbanizzazione costiera e ruralità interna, è per Caproni «una delle regioni più partecipi, e addirittura un'anticipatrice, della grande poesia del Cinquantennio: quella che maggiormente è riuscita ad esprimere la lunga e profonda crisi dell'anima nostra».[113] Per conseguenza il paesaggio ligure è stato al centro di un discorso letterario che non si limita a trattarlo meramente come uno sfondo, e nemmeno come un'accozzaglia di elementi simbolici che riflettano il «geroglifico della nostra desolata anima contemporanea»,[114] bensì, secondo un'idea moderna di paesaggio, indagandolo come «luogo e personaggio […] privilegiato del drammatico soggetto novecentesco».[115] Caproni stesso, in un articolo del 1956 che presenta all'interno della rivista «La fiera letteraria», ricostruisce i tratti e l'origine della cosiddetta "linea ligure", e a tal proposito scrive:

> L'indifferenza, la nuda sigla d'ansietà, la mancanza di risoluzione e di consolazione, il soffrire, l'angoscia, il desolato senso della solitudine nonostante la ironica cadenza della frase […] valgono a definire i caratteri (lo spirito) della linea ligure che sommariamente andiamo tracciando: una linea […] ormai ben definita, e di così gran avvenire, da rendere più che giustificate le parole che lo stesso Boine ebbe a scrivere al Novaro nel '15: «Ora c'è da onorarsi sul serio d'appartenere al gruppo ligure».[116]

Un ruolo fondamentale nell'emersione del gruppo ligure viene ricoperto dalla rivista «La Riviera Ligure» (1895-1919), fondata ad Oneglia, in provincia di Imperia, per iniziativa dello stabilimento oleario Sasso. Inizialmente il periodico – che in una prima

---

[110] A. Gibelli, *Le regioni italiane dall'unità ad oggi, La Liguria*, Torino, Einaudi, 1994, p. 17.

[111] I. Calvino, *Prefazione* a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 10.

[112] Id, *Liguria magra e ossuta*, in «Il Politecnico», 10, 1945, p. 2.

[113] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, «La fiera letteraria», 11, 46, 1956, p. 6.

[114] G. Caproni, (citato da) G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., pp. 16-17.

[115] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio, Liguri e no, Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., pp. 16-17.

[116] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 1.

fase si chiamava «La Riviera Ligure di Ponente» – si proponeva l'obiettivo di fondere interessi pubblicitari, e quindi di promuovere la vendita dell'olio, a motivazioni culturali; a tal fine la rivista univa pubblicità degli oli Sasso, prezzari e condizioni di spedizione dell'olio a descrizioni di paesaggi liguri, ricette di cucina, bozzetti di intrattenimento, racconti umoristici, giochi a premi, illustrazioni in bianco e nero di località pittoresche della Riviera.[117] I collaboratori erano intellettuali locali, pagati in denaro o talvolta con l'«olio "buono"»[118]; tra i nomi ci sono Carlo Tallone, Samuele Carena, Dado Dadone, in un primo momento. I principali argomenti d'interesse erano il «dimostrarsi unici possessori di una esclusiva sensibilità utile a decifrare il paesaggio nei termini di "marittima Arcadia"»[119] e il «dimostrare che la matrice agraria dell'economia ligure non ha subito violenza dalle nuove industrie».[120] La rivista ebbe un incredibile successo – si parla di una tiratura oscillante tra le 50.000 e le 120.000 copie – seppur inizialmente non offrisse testi letterari di alto livello, bensì di semplice intrattenimento.

Nel 1899 l'amministrazione passa da Carlo Tallone a Mario Novaro, appena laureato in filosofia a Berlino, che cambia il nome della rivista ne «La Riviera Ligure» e che inizia a collaborare con personalità più rinomate come Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Cosimo Giorgieri Contri e i celebri Giovanni Pascoli, Luigi Capuana, Grazia Deledda e Luigi Pirandello. È sotto la direzione di Mario Novaro, infatti, che la rivista gode del momento di massima notorietà e che riunisce produzioni letterarie di maggiore rilevanza, a partire dall'*Inno all'Olivo*[121] di Pascoli, che segna l'inizio di una tradizione che, attraverso la nobilitazione simbolica dell'ulivo, punta a favorire la valorizzazione commerciale dell'olio Sasso. È in questa sede che inizia a farsi strada il *topos* dell'ulivo, sia come «elemento più tangibile e indicativo del legame che l'industria olearia intende stabilire fra la religione della Terra e il progresso industriale»[122], sia come simbolo in sé, che incarna i valori di sobrietà, resilienza, operosità e legame con la propria terra e tradizione.

A partire dal 1910 la rivista si apre a nuovi autori che non aderiscono strettamente a quello che era il panorama italiano tradizionale, tanto da ricevere alcune critiche, come

---

[117] P. Boero, *Tra Otto e Novecento*, in G. Bertone *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento-Parte prima*, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 36.

[118] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 27.

[119] P. Boero, *Tra Otto e Novecento*, cit., p. 36.

[120] *Ibidem*.

[121] G. Pascoli, *Inno all'Olivo*, in «La Riviera Ligure», 30, 1901.

[122] P. Boero, *Tra Otto e Novecento*, cit., pp. 37-39.

quella di Onorato Fava relativa agli scritti di Papini, Soffici e Palazzeschi, distanti dalla più stretta tradizione letteraria.[123] Nello stesso anno, infatti, La Riviera inizia a collaborare con il giovane Giovanni Boine, a cui Mario Novaro assegna la rubrica di recensioni "Plausi e Botte" (1914-1916); gli autori recensiti positivamente da Boine sono chiamati a collaborare con la rivista, come accadde a Rebora, Sbarbaro, Campana.[124] In seguito ai cambiamenti dovuti allo scoppio della Prima guerra mondiale, nel 1919 «La Riviera Ligure» pubblica il suo ultimo numero, interamente dedicato alla raccolta poetica composta da Camillo Sbarbaro, *Trucioli.*[125]

«La Riviera Ligure» si configura quindi come lo spazio in cui alcuni autori, liguri e italiani, si riuniscono; all'interno della pluralità di esperienze raccolte, si riconosce un gruppo coeso di autori che, per affinità tematiche e stilistiche, daranno vita alla cosiddetta "linea ligure"; tra questi, si possono riconoscere Mario Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Camillo Sbarbaro, Giovanni Boine, Eugenio Montale; nel secondo Novecento si possono rilevare delle somiglianze nella poetica di Giorgio Caproni e Italo Calvino, le quali conducono questi due autori ad identificarsi a loro volta con la "linea ligure". Ognuno di loro, in modo diverso, mantiene uno stretto legame con il paesaggio ligure e lo introduce all'interno delle proprie opere; di seguito verrà offerto uno sguardo individuale ad ognuna delle personalità sopracitate.

Mario Novaro (1868-1944), il già citato direttore della Riviera ligure, seppur dedichi la sua vita all'industria olearia, continua a coltivare interessi letterari e pubblica le poesie all'interno della sua stessa rivista. Tra le sue opere *Murmuri ed echi*[126] (1912) è la più rilevante; all'interno della raccolta inserisce riflessioni filosofiche ereditate dai suoi studi universitari, riflessioni e meditazioni, nel tentativo di rendere la poesia «mediatrice del logos, interprete del cosmo»[127]. Attraverso l'individuazione di piccoli particolari, egli strumentalizza la vita quotidiana per porsi domande più alte, per «fissare la contemplazione dell'essere e della vita»[128]. Così attraverso «il pescatore che fuma rammendando seduto la lunga rete sul suolo»; «il respiro inebriante del mare»; «la margherita nel bicchiere sul tavolino della commessa nel chiuso ufficio»; «il piccolo bucato sciorinato al

[123] Ivi, p. 40.
[124] Ivi, p. 41.
[125] C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920.
[126] M. Novaro, *Murmuri ed echi*, Napoli, Ricciardi, 1912, cit. p. 84.
[127] E. Villa, *Per Mario Novaro poeta*, in «Italianistica», 19, 2/3, 1990, p. 400.
[128] Ivi, p. 401.

vento»; «al nuovo sole del mattino l'odor di terra bagnata»; «Le macchie d'inchiostro sulle dita sui libri sui quaderni»; «i piccoli davanzali di lavagna consunti»; «il lumino del lattaio che viene in città di buon mattino»[129] Novaro «proietta il piccolo mondo degli uomini nel movimento immutabile e solenne dell'universo».[130] Novaro si mantiene lontano da ogni idealizzazione retorica della natura e ampollosità descrittiva per prediligere invece un linguaggio sobrio che restituisce un'immagine essenziale e meditativa della natura ligure; attraverso la semplicità del paesaggio «appena increspato da un termine raffinato o tecnico-letterario, e intensificato qua e là da una onomatopea o da un'anafora»[131] egli «evoca, interroga inquieto, supera gli oggetti i particolari e tutto converge in un'ansia da rivelazione».[132]

Allo stesso modo, si può menzionare Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), genovese «la cui arte e vita sono aggrovigliate insieme»[133], noto anche per la sua vita vissuta in miseria, nonostante il tentativo di viverla in un moto d'esaltazione dannunziana. Egli stesso si definisce «ego-archista aristocratico rivoluzionario», «un poco grullo […] ed un sognator», uomo dai «sogni eroici» e dalle «disperate fughe».[134] È conosciuto per aver scritto *Il libro dei frammenti*[135] (1895), *Sonetti e poemi*[136] (1910), *Sillabe ed ombre*[137] (1925), pubblicata postuma. L'opera centrale, *Sonetti e poemi*, raccoglie una serie di componimenti poetici scritti tra il 1898 e il 1909. Nel 1899 ha l'inizio della collaborazione con «La Riviera Ligure»; infatti, molti componimenti della raccolta vedono la luce per la prima volta proprio attraverso la rivista. All'interno della raccolta è esplicita

[129] M. Novaro, *Fioretti*, in *Murmuri ed echi*, cit., pp. 106-109, 111-113, 115-116.
[130] E. Villa, *Per Mario Novaro poeta* cit., p. 401.
[131] *Ibidem.*
[132] *Ibidem.*
[133] V. Coletti, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, in G. Bertone *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento- Parte prima*, cit., p. 135.
[134] Ivi, p. 136.
[135] C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, Milano, Aliprandi, 1895.
[136] Id, *Sonetti e poemi*, Empoli, Traversari, 1910.
[137] Id, *Sillabe ed ombre. Poesie (1910-1919)*, Milano, Treves, 1925.

la presa a modello di Carducci, sia per l'utilizzo del metro barbaro sia per alcune similitudini nella struttura[138], inoltre centrale è la concezione di una natura «infinita, immanentisticamente e panteisticamente concepita»,[139] ma descritta attraverso un linguaggio «aderente, colto ed essenziale»[140]. La natura ligure viene trattata come una componente imprescindibile e rappresentata minuziosamente, ma «senza declinazioni emotive e lenizioni sentimentali e anche senza troppe complicazioni simbolistiche»;[141] il risultato è un «impressionismo vivido e senza esitazioni»:[142]

> Tra magri olivi pende
> La luna in su l'oscuro
> Viottolo che scende
> Lungo il poggio ed un muro.[143]

Il Primo Novecento: Boine, Sbarbaro, Montale

Nel 1956 Giorgio Caproni, scrivendo per «La fiera letteraria», presenta Giovanni Boine (1887-1917) in questo modo:

> Boine, «tormentato da un male inesorabile» (la tubercolosi […]), e morto appena trentenne nella primavera del '17 a porto Maurizio, anche Boine, «venuto all'arte– com'egli stesso ci dice– per fallimento della logica e morale comprensione», appartiene in pieno alla tormentata generazione di quei liguri che soffrirono nel profondo il rifiuto di ogni mito calante o crescente […]. E del suo realismo morale in rotta con qualsiasi schema o sistema, […] di tale suo realismo inquieto e perfino angosciato ne fanno testimonianza i *Frantumi*.[144]

---

[138] P. Zoboli, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi tra Carducci e il Simbolismo*, in «Aevum», 67, 3, 1993, pp. 698-699.
[139] *Ibidem*.
[140] V. Coletti, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, cit., p. 155.
[141] *Ibidem.*
[142] *Ibidem.*
[143] C. Roccatagliata Ceccardi, *Sensazione di luna,* in «La Riviera ligure», 7, 1907.
[144] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 1.

Boine, infatti, nato a Finalmarina in provincia di Savona, fa parte della generazione cosiddetta «vociana»,[145] poiché venne in contatto con la rivista «La Voce» di Prezzolini, e più ristrettamente «moralista»[146] insieme a Jahier, Slataper e Michelstaedter.

Il "moralismo" in questione è la risposta di questi giovani intellettuali alla crisi del primo Novecento del ruolo dell'intellettuale stesso. Il che, secondo Bertone, vuol dire:

> […] indisponibilità a seguire le categorie economiche e sociali liberalborghesi, e inoltre, profonda insofferenza per le trasformazioni operate dal capitalismo primo-novecentesco: industrializzazione crescente, sviluppo del ceto impiegatizio e della burocrazia, progressiva avanzata dell'industria editoriale, complicazione e corruzione della compagine politica, scuola di massa, proletarizzazione dell'intellettuale.[147]

La crisi dell'intellettuale moderno si manifesta anche nell'impossibilità, per lo stesso, di coniugare l'attività letteraria "pura e incontaminata" con la realtà e quindi con il lavoro impiegatizio "sporco" e straziante. A tal proposito è lo stesso Boine a scrivere, nella lettera a Casati del 25 dicembre 1910:

> Che cosa sporca e scialba il mondo! Io sono in questo caso, che sento il dovere di viverci, di mescolarmene, di fare, in conclusione, con gli altri; e tutte le volte che faccio, soffro […]. Ed allora ecco l'angoscia: - debbo violare la mia coscienza morale, debbo restringere e fare? O debbo ritirarmi nel mondo della purezza e non fare?[148]

L'autore passa buona parte della sua vita a Milano, dove frequenta la facoltà di Lettere, seppure senza ottenere mai la laurea, per tornare a Porto Maurizio nel 1910. All'allontanamento dalla città, certamente polo di opportunità e novità ma anche di mondanità e distanziamento dalla «coscienza dell'essenziale»,[149] si contrappone infatti la purezza scarna del paesaggio ligure, che si configura come rifugio dall'urbanità e spazio di autenticità, nonché si riformula come *topos* di esaltazione della provincialità "immobile", opposta alla urbanità frenetica e convulsa:

---

[145] G. Bertone, *Giovanni Boine*, in G. Bertone *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento*, cit., p. 180.

[146] *Ibidem.*

[147] Ivi, p. 182.

[148] M. Marchione, S. E. Scalia (a cura di), *Carteggio. Giovanni Boine- Amici del «rinnovamento»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

[149] G. Bertone, *Giovanni Boine*, in G. Bertone *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento-Parte prima*, cit., p. 181.

> Siam qui in due o tre […] lettori provinciali, spettatori provinciali, spettatori curiosi […] di ciò che fate lì voi cittadini, di ciò che disputate nei vostri crocchi ed agitate per le colonne dei vostri giornali. Siam qui, provinciali che guardano, in disparte a far eco. Ma ora dirò, le cose arrivan qui (fuor dal mondo) senza la febbre delle vostre città, arrivano a noi, quieti e un po' lenti, e s'inquadrano (nell'eterno) fra il neniare ondoso del mare e il zittire soleggiato dormiente del bosco d'ulivi. Qui tutto è vecchio, qui tutto è lento. Qui tutto è all'antica. Qui si fa e si vende da millanni, queti, il nostr'olio, da millanni è un lento va e vieni tra i medesimi truogoli, ed il medesimo porto del medesimo olio biondiccio dorato, sui medesimi carri […]; qui si fa e si vende da millanni l'olio, si vive e tutto va lento.[150]

Si possono quindi riassumere i tratti distintivi della scrittura di Boine, chiaramente influenzati dalla sua ideologia: «Ribellismo, inquietudine esistenziale»,[151] la tensione verso una scrittura autentica e assoluta, venata di misticismo e religiosità. La volontà di sovvertire le regole si traduce, in campo letterario, con l'abolizione dei generi, prosa e poesia, dando vita a forme ibride di prosa poetica o di poemi in prosa come accade all'interno dei *Frantumi*. Caratteristica fondamentale delle opere boiniane è l'autobiografismo, come se «il vissuto, il personalmente esperito, il dibattito ideologico interiore, […] fossero l'unico punto di riferimento e di partenza possibile nel generale crollo di ogni capacità […] di presa conoscitiva […] col mondo, con gli uomini e le loro attività».[152]

Autobiografismo, analisi economica, critica all'industrializzazione ed esaltazione della propria terra si uniscono nell'opera pubblicata nella rivista «La Voce», *La crisi degli olivi in Liguria* (1911), considerata anche manifesto ideologico dell'autore. La ragione ispiratrice dell'opera è la crisi dell'olivicoltura tradizionale nell'entroterra Ligure, compromessa da una serie di fattori concatenati: da un lato, parassiti come la mosca olearia e periodi di siccità; dall'altro, l'ascesa dell'industria olearia concentrata lungo la costa d'Oneglia e l'importazione di oli provenienti da altre parti del Mediterraneo contribuiscono a distruggere l'economia agricola fondata sull'ulivo.[153] Attraverso quest'opera Boine «trasforma la contingenza storica in uno dei manifesti capitali dell'antimodernismo d'una generazione italiana, dentro la testimonianza del suo sbigottimento esistenziale e ideologico di fronte all'industrialismo e capitalismo moderni».[154]

---

[150] G. Boine, *Epistola al "Tribunale"*, in «La Voce», 8, 21, 1913.
[151] G. Bertone, *Giovanni Boine*, cit., p. 182.
[152] Ivi, p. 183.
[153] Id, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 25.
[154] *Ibidem.*

Il paesaggio di cui Boine parla all'interno dell'opera assume il valore di un paesaggio che ha visto la storia del paese, viene sacralizzato in quanto fondamento della civiltà odierna, in quanto terra primigenia che si contrappone al «regno del Denaro»;[155] si tratta di un paesaggio «segnato dal tempo laborioso e dalla fatica scandita su ritmi atavici ed etici»:[156]

> Si vede qui su in vallata, a dieci chilometri dal mare, sopra Porto Maurizio, la casa di mio nonno. Casa fra gli ulivi, con vigna ed orto, casa a due piani, con mezza collina, con loggiati con terrazze […]. Era un uomo all'antica [il nonno], signore nel tratto, rispettato in vallata, buon proprietario d'oliveti. E poiché gli oliveti rendevano allora sai olio e assai denaro, generoso ampliamente del suo […] Ma poi gli oliveti non resero più. Tristezze, strettezze, agonia. Ed ora vendon la casa. […] Ecco la terra che vive e riconosce come un servo beneficato il suo giusto padrone. Ed ecco le fatiche fatte sante, ed ecco… Le fatiche! […] Lavoro tenace, lavoro rude, lavoro anche di notte. […] 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! […] Perché gli ulivi! Lentissimi a crescere, tardissimi a dare, solo i popoli ricchi li han coltivati, solo le generazioni a cui altre generazioni han tramandata una ricchezza sicura […].[157]

Nel 1914 Boine inizia a collaborare con «La Riviera Ligure», attraverso la rubrica *Plausi e botte*. In questa sede scrive anche un autocommento al romanzo *Il peccato*,[158] pubblicato a puntate tra il 1913 e il 1914, in cui tratta il tema del contrasto tra se stesso, la propria «individualistica, ribelle e aristocraticamente oziosa coscienza»[159] e il rapporto con la provincia, luogo di moralità e stabilità, ma anche di grettezza borghese.

Nel 1918 vengono pubblicati i *Frantumi*[160], opera postuma curata da Novaro, che raccoglie una serie di prose poetiche e aforismi publicati all'interno della rivista «La Riviera Ligure». I componimenti riflettono profondamente la crisi dell'*io* moderno, «che non sa riconoscersi se non come cosa certificata dall'anagrafe»,[161] mentre la Liguria che viene rappresentata diventa luogo simbolico di crisi, di solitudine e precarietà, ma anche di sacralità e di legame con la tradizione.

---

[155] Id, *Giovanni Boine*, cit., p. 198.

[156] Id, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 26.

[157] G. Boine, *La crisi degli olivi in Liguria*, in «La voce», 7, 6, 1911.

[158] Id, *Il peccato- Ed altre cose*, Firenze, Libreria della voce, 1914.

[159] G. Bertone, *Giovanni Boine*, cit., p. 201.

[160] M. Novaro, (a cura di), *Frantumi. Seguiti da Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della voce, 1918.

[161] G. Bertone, *Giovanni Boine*, cit., p. 205.

Secondo Caproni, una svolta in direzione paesaggistica all'interno della linea ligure viene data da Camillo Sbarbaro (1888-1967), in quanto nelle sue opere la Liguria si concretizza in un paesaggio letterario «essenzializzato e condensato».[162] Sempre per la rivista «La fiera letteraria», Caproni scrive:

> È che Sbarbaro è quasi sempre teso sul più raumiliato versante della città genovese: di quella Genova bifronte come il Giano messo a guardia dei suoi giardini, la quale, se sali con la funicolare fino al proustiano Albergo Pagoda del Righi, là essa può offrirti, dopo il buio maieutico di un tunnel, e oltre il "fremito degli ulivi" di San Nicola […] il panorama più allegorico, e più veritiero, della sua (della nostra) anima: il panorama di una città spaccata in due fra la luce e l'ombra, la quale, sonora di cantieri e di traffici, e incandescente di grigie fiamme marine sul versante portuale e rivierasco, subito su quello opposto strapiomba […] sul cupo e lichenoso greto del Bisagno, dove i parallelepipedi dei casamenti, in un dei quali ha abitato appunto lo Sbarbaro, mostrano nudo tutto l'affascinante squallore ch'è nel fondo della città: una gola irta di slogate architetture e di folli prospettive stradali, stratificate l'una sull'altra, nel cui ampio seno hanno trovato asilo, fra gli spellati contrafforti d'un preappennino che mostra l'ossa sotto il magro grigioverde dell'erba, tutte le urbane laidezze: le ossificate trine cemeteriali di Staglieno, i gasometri, i depositi tranviari, i canili, i forni delle spazzature, i mercati di Marassi.[163]

L'autore, infatti, rende il paesaggio «luogo e personaggio»[164] con cui rispecchiarsi, nel paesaggio

> che par semplicemente descritto, proprio per virtù d'oggetti nominati è rappresentato l'uomo (il paesaggio dell'anima, dirà altrove lo stesso Sbarbaro) che non vuole, o non può più, cedere ai rapimenti- alle rapine- della mediterranea e meridiana luce: l'uomo «troppo cresciuto che s'inframmette, ingombrante e caparbio», l'«individuo che persiste», «sinistra marionetta».[165]

Camillo Sbarbaro nasce a Santa Margherita Ligure, in provincia di Genova, nel 1888; divenne impiegato alla Siderurgica di Savona e all'Ilva di Genova, successivamente si arruolò alla Croce Rossa e partecipò alla Prima guerra mondiale come soldato di fanteria. Dopo la guerra, si stabilì a Genova dove visse di lezioni di greco e latino e di studi sui licheni, a cui dedicò una pubblicazione poco prima della sua morte (*Licheni: un campionario del mondo*, 1967), dato che ne era affascinato sin dall'infanzia e ne divenne uno

---

[162] Id., *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 15.

[163] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 6.

[164] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 16.

[165] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 1.

dei principali studiosi italiani. L'autore viene descritto fin dalla giovane età come un ragazzo schivo, silenzioso, solitario[166], e, seppur a partire dall'adolescenza iniziò ad adattarsi al mondo, viene ricordato anche per la sua «fanciullesca bontà»,[167] l'amore per la natura, il mare, i licheni (Montale dice di lui che è un uomo «pochissimo *livresque*: i suoi amici sono gli animali, gli alberi, le nuvole»).[168] Egli, disgustato dal suo lavoro d'ufficio, non appena è possibile si abbandona a consolazioni provvisorie, tra taverne e osterie, in compagnia di artisti e letterati, ma l'unico elemento in grado di ridargli pace e liberazione è la poesia, una poesia in cui trova conforto al suo "male d'esistere".

Nel 1912 uscì la sua prima pubblicazione, *Resine*,[169] una raccolta di poesia lirica e di sonetti scritti durante la sua gioventù. Si può dire che anticipi i temi e i tratti che caratterizzano le opere più mature, come l'attenzione e la precisione lessicale per quanto riguarda la terra, la natura ligure, l'«espressionistica coloritura»[170] dei lemmi e degli aggettivi. Nel 1912 iniziò a collaborare con la rivista «La Riviera Ligure», all'interno della quale pubblica alcuni componimenti che in un secondo momento faranno parte delle raccolte *Pianissimo*[171] e *Trucioli*;[172] nello stesso periodo scrive anche per «La Voce» e «Laterza». Nel 1914, a Firenze, Sbarbaro incontrò Prezzolini, che gli consentì di far uscire *Pianissimo* nella libreria della "Voce".

In *Plausi e botte*, Boine recensisce la raccolta così: «Poesia della plumbea disperazione, succinto velo, scarna espressione di un irrimediabile sconforto […] interiore arida solitudine».[173] Infatti, il tema trasversale all'intera raccolta è quello della solitudine, intesa come condizione ineludibile dall'uomo; l'angoscia è resa ancora più acre nel momento in cui l'*io* si ritrova in mezzo alla moltitudine indistinta di una folla anonima.

Mi desto dal leggero sonno solo
nel cuore della notte.
                Tace intorno
la casa come vuota e laggiù brilla

---

[166] G. Logorio, *Camillo Sbarbaro*, in G. Bertone *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento-Parte prima*, cit., p. 216.
[167] Ivi, p. 215.
[168] Ivi, p. 213.
[169] C. Sbarbaro, *Resine*, Genova, Caimo, 1911.
[170] G. Logorio, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 220.
[171] C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.
[172] C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920.
[173] G. Boine, (citato da) G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 28.

silenzioso coi suoi lumi un porto. […]
Or questo camminare fra gli estranei
Questo vuoto d'intorno m'impaura
e la certezza che sarà per sempre.[174]

Altri temi presenti nella raccolta sono il "male d'esistere", l'alienazione fino all'«estraniazione dell'anima stessa»,[175] che si prosciuga e si irrigidisce come pietra, si «mineralizza».[176]

A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile.
Partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità.
Mi pare
d'esser sordo ed opaco come loro,
d'esser fatto di pietra come loro.[177]

L'ambiente cittadino che viene rappresentato è un ambiente freddo, sterile: «pietre i lastrici, pietrificata la città, sterili gli amori (le prostitute), senza meta laboriosa il cammino (che è appunto *flânerie*), non alimento ma veleno il vino, veleno la città medesima».[178] I pochi spazi di sospensione del dolore sono riservati ad immagini della natura e all'incontro con essa, oppure al ricordo ed elogio del padre e della sorella («Il mio cuore si gonfia per te, Terra/ come zolla a primavera»). Si può dire che il ritorno alla terra e la repulsione per la vita urbana indirizzino Sbarbaro nella stessa direttrice di Boine, il rifiuto e la crisi di fronte all'industrialismo moderno.

L'incontro dell'io con la città non è riconducibile solo al vuoto e all'alienazione, ma presenta un elemento di complessità in più, «è l'avventura dell'occhio»,[179] come dice Bertone, una crisi percettiva, una riflessione sull'atto stesso di vedere, una trasformazione sul modo di percepire il mondo. L'io perde contatto con la natura viva, e il suo sguardo si posa su elementi fossilizzati e marginali, che presentano un modo di esistere analogo a quello dei licheni, tanto cari all'autore, che diventano simbolo di una condizione esistenziale di vita marginale, silenziosa, eppure persistente: «sarà allora da rivalutare sotto altro

[174] C. Sbarbaro, *Mi desto dal leggero sonno*, in *Pianissimo,* cit.
[175] G. Logorio, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 228.
[176] *Ibidem*.
[177] C. Sbarbaro, *Esco dalla lussuria*, in *Pianissimo*, cit. p. 68.
[178] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 29.
[179] Ivi, p. 44.

aspetto sia la *distanza* dal mondo pietrificato, sia la *prossimità-contiguità* con la terra e l'erba e con un mondo vegetale al limite della vita come i licheni».[180]

Nel 1920 Sbarbaro pubblica a Firenze *Trucioli*,[181] una raccolta di brevi prose liriche che mescolano osservazione del mondo, «inventari di fauna umana»,[182] impressioni su di esso e meditazioni esistenziali raccolte durante il corso della propria vita e durante il periodo in trincea. È qui che Sbarbaro assume i toni più tragici e disperati, tanto da poter parlare di una «stagione baudelairiana e rimbaudiana».[183] A tal proposito Caproni scrive che in *Trucioli* «Sbarbaro è il cantore (se tale sonoro attributo si addice alla sua voce quasi strozzata) di questa tristissima ma affascinante Genova: è lo storico delle sue cupidigie, dei suoi brividi, rappresentati in fugaci ma indimenticabili personaggi che nessuno, prima di lui, aveva saputo rappresentare».[184] Solo nel 1948 a *Trucioli* viene aggiunta una sezione di prose pubblicate su «L'azione», e che costituiscono il lascito artistico, in termini di prosa, più noto e apprezzato dell'autore. Si tratta di una serie di scritti il cui tema principale è la Terra ligure in tutte le sue declinazioni: piante, ulivi, animali, mare, colori, profumi, ma il motivo di tanta notorietà sono il tono e la dimensione delle descrizioni; infatti, è presente «un sapore di tipo boccaccesco, esaltato dall'aulicità del lessico scherzosamente piegato a cantare le gioie gagliarde e sapide dei cibi».[185]

Nel parlare di paesaggio ligure, è inevitabile trattare del poeta «più ligure di tutti»,[186] Eugenio Montale (1896-1981). L'opera di Montale non si può leggere da una prospettiva esclusivamente regionale; si può dire che il suo lascito trascenda quello dei suoi predecessori liguri e allo stesso tempo ne permetta una rilettura a ritroso, assumendo una funzione chiarificatrice che in qualche modo «crea»[187] i suoi predecessori. Caproni, infatti, scriveva:

> Se Montale si fosse limitato ad assumere, sia pure con tanta energia, e con così lucida determinazione, la doviziosa eredità ligure, certo egli sarebbe rimasto un poeta notevole, ma conclusivo soltanto. Ma Montale è poeta d'avvio, ed è proprio con lui […] che parlar di poesia ligure cessa d'avere un senso. Appunto perché Montale è

---

[180] *Ibidem.*
[181] C. Sbarbaro, *Trucioli*, cit. p. 37.
[182] G. Logorio, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 233.
[183] *Ibidem*.
[184] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit. p. 6.
[185] G. Logorio, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 236.
[186] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 6.
[187] F. Croce, *Eugenio Montale*, in F. Croce *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento- Parte seconda*, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 10.

> soprattutto «una coscienza» e come tale capace d'abbracciare non soltanto lo spazio d'Europa, ma l'intero tempo della storia degli uomini europei. [188]

In ogni modo, la voce montaliana va letta anche da una prospettiva più ristretta, ligure, e, per l'appunto, regionale. Montale nutriva un legame profondo con la Liguria, terra d'origine e scenario fondamentale della sua poesia; egli, infatti, nasce a Genova nel 1896, e tra Genova e Monterosso trascorre la propria infanzia, e giovinezza, fino alla partenza per il servizio militare e successivamente per il fronte. Il paesaggio ligure ricopre un ruolo di spicco nella prima parte della produzione montaliana, e, per quanto nel 1927 l'autore abbandoni definitivamente la Liguria per trasferirsi a Firenze, non l'abbandonerà mai definitivamente.

Il rapporto che lega Montale alla sua terra è piuttosto conflittuale: spazia, pertanto, tra il "rifiuto" e il "riconoscimento" del legame:

> Lo stesso paesaggio ligure riesce in *Ossi* a diventare fonte di poesia, non tanto per l'amore che il poeta ha per esso, quanto perché il poeta lo vede attraverso uno stacco. Lo stacco di chi […] torna alle "marine", da dove era fuggito "straziato". Lo stacco di chi […] sente irreparabilmente rotto l'antico rapporto fiducioso con la natura e vede "la plaga dell'infanzia" diventare "strania" e in qualche modo nemica. Lo stacco […] di chi guarda alla realtà […] come una prigione, sicché […] l'orto (che nel concreto dei suoi versi è l'orto di Monterosso) è sì un luogo privilegiato, un "reliquiario" di memorie, ma è anche un luogo in cui si "cerca" una "maglia rotta" attraverso il fuggire della "rete che ci stringe".[189]

Montale, all'interno delle proprie opere, converte il paesaggio in parola, riducendo la distanza tra realtà e linguaggio. Si può dire che effettui una vera e propria «traduzione»,[190] intesa come «transizione analogica dal paesaggio alla parola, dal *landscape* al *wordscape*».[191] A tal proposito egli scrive:

> io volevo– come ho già detto in altre interviste– aderire anche alla natura del terreno della mia terra, della Liguria, in modo più nervoso, volevo fare una poesia che fosse costruita come un muretto a secco, una poesia, diciamo, a denti stretti.[192]

---

[188] G. Caproni, *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*, cit., p. 6.

[189] F. Croce, *Eugenio Montale*, cit., pp. 13-14.

[190] M. Meschiari, *«Non chiedo lineamenti fissi». Geografie montaliane*, in P. Polito e A. Zollino (a cura di), *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 2011, p. 220.

[191] *Ibidem.*

[192] E. Montale, *Biografie al microfono, intervista di Giansiro Ferrata*, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1611-1612.

E ancora:

> La Liguria orientale− la terra in cui trascorsi gran parte della mia giovinezza− ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante. Per istinto io tentai un verso che aderisse ad ogni fibra di quel suolo: e non senza risultato, perché un critico illustre (Emilio Cecchi) notò subito che nel mio libro tutto si svolgeva sotto un velo di *allucinazione*.[193]

Per Montale, tra poesia e spazio vige un rapporto di dipendenza strutturale, l'ambiente condiziona la visione, il lessico, la scrittura poetica, in modo che il poeta condivida una relazione organica con il territorio. In questa chiave, la Liguria diventa un «iconema»,[194] ovvero un modulo visivo e antropologico ricorrente che consente di isolare uno spazio geografico ordinato; Montale infatti offre un'immagine del paesaggio ligure come paesaggio minimo e vitale, antropomorfizzato e domestico:

> Mi contenterei che sopravvivesse ancora qualche esemplare di quella meraviglia che poche regioni italiane posseggono: l'orto; pochi metri quadrati non sempre protetti da cocci di bottiglia in cui una famiglia trovava tutto, dico tutto quello che era necessario per il suo sostentamento. Anche in quegli orti il dio Pan faceva capolino; ma doveva rimpicciolirsi come uno gnomo, rendersi domestico e utile, aiutare i bambini ad attingere acqua dal pozzo. Non fu mai alcionia la Riviera ligure né panica nel senso torrenziale della parola. Fu piuttosto, nelle sue forme naturali, antropomorfica e squisitamente umana, sia pure in piccolo formato.[195]

Nel 1925 Montale pubblica la sua prima opera, *Ossi di seppia.*[196] Questa prima raccolta è sicuramente quella più legata al paesaggio ligure, nonostante sia solamente attraverso la pubblicazione della seconda edizione (1928), la quale vede l'aggiunta di alcuni testi, che Montale esprime con massima rappresentatività la sua forza poetica. I componimenti di *Ossi di seppia*, nei quali scenari dominano ritagli di natura di mare, monti, sole, vento, il paesaggio viene innervato da opposizioni: aria/terra; luce/ombra; alto/basso; mare/roccia; mobilità/immobilità; allo stesso modo, la natura stessa presenta una serie di contrasti, tra "grazia" e "disincanto", tra "armonia" e la "sofferenza".

> Se – nella giovanile e più incerta *Riviere* − Montale aspira panicamente a "sparir carne/ per spiccare sorgente", la "sorgente" non è poi soltanto "ebbra di sole", ha

[193] Id., *Introduzione a Poesie di Eugenio Montale*, in Id., *Il secondo mestiere* cit., p. 1494.
[194] M. Meschiari, *«Non chiedo lineamenti fissi». Geografie montaliane*, cit., p. 222.
[195] E. Montale, *La Riviera di Ciceri (e la mia)*, in E. Montale, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1459.
[196] Id., *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925.

> anche quasi una sofferenza, è "dal sole divorata". Se- nella grande, e oratoria, orchestrazione di *Mediterraneo*- Montale proietta panicamente "il piccino fermento" del suo "cuore" nell'immenso fermento del mare, non c'è poi slancio orgiastico, ma, all'opposto, c'è una ricerca di "legge", "rischiosa" e "severa", che comporta l'impegno- morale si direbbe- di "svuotarsi così d'ogni lordura". Se infine- nella più nitida ed energica sezione centrale degli *Ossi* brevi- Montale osserva i "fanciulli" crescere come "un cespo umano nell'aria pura", l'accento non batte poi sulla gioia di quella innocenza naturale, bensì sul "supplizio" di chi ha consumato "il distacco dalle antiche radici": il panismo è evocato insomma nella poesia solo in quanto irraggiungibile, perduto per sempre.[197]

Il paesaggio montaliano non è composto da elementi descrittivi ampi, bensì si frantuma in oggetti minimi, dettagli: «Sono, intanto, le cose piccole, i frammenti, gli emblemi minimi, quelle "briciole" che instaurano una tradizione diversa e moderna di particolari e dettagli manipolati, in modo da riassumere un intero universo».[198] Queste «disposizioni di elementi»,[199] che possono essere anche « i cammini laterali e obliqui, le soglie, le porte socchiuse o malchiuse»,[200] rimandano a un vuoto di senso, ad un'assenza, ad un'immobilità, a «quelle situazioni liminari di confine […] in cui il tempo reale è sospeso e s'instaura il tempo immediatamente realizzato del desiderio».[201]

La sensazione di "sospensione" viene data anche attraverso l'architettura del testo, infatti, spesso la struttura dei componimenti è costituita in modo da ottenere un inizio impressionistico e movimentato, per poi concludersi con un'immagine isolata, immobile, come succede in *Meriggiare pallido e assorto*:

> e andando nel sole che abbaglia
> sentire con triste meraviglia
> com'è tutta la vita e il suo travaglio
> in questo seguitare una muraglia
> che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.[202]

Oltre a riflettere la propria sofferenza interiore, la natura dei paesaggi di *Ossi di seppia* è riconosciuta per essere anche un male più universale ed oggettivo, ovvero il

---

[197] F. Croce, *Eugenio Montale*, cit., p. 16.

[198] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, cit., p. 56.

[199] Ivi, p. 57.

[200] Id., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, p. 250.

[201] Id, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, cit., p. 57.

[202] E. Montale, *Meriggiare pallido e assorto*, in *Ossi di Seppia*, cit. p. 40.

cosiddetto "male di vivere". La natura, quindi, non è solo specchio del dolore, ma è problematica di per sé. Franco Croce ipotizza che il realismo di Montale nasca proprio come risposta alla problematicità della natura, in un tentativo di comprenderla e di temerla meno:

> Montale dubita della realtà, sospetta che sia solo uno "schermo". La osserva perciò, non con l'arbitrio fantastico di chi vi cerca corrispondenze con i propri stati d'animo, ma con l'analisi puntigliosa di una "mente" che "indaga accorda disunisce", con l'attenzione precisa di chi spia le cose nella speranza che possano "tradire il loro ultimo segreto".[203]

In Montale il paesaggio ligure assume la funzione di un confine, non solo in termini storico-culturali o intimistico-esistenziali, «ma in una riconfigurazione poetica che tutti li riassume e li travalica».[204] Il confine, a differenza della frontiera, non consente alcun superamento, bensì trattiene e imprigiona, come la rete che viene descritta nella poesia che apre gli *Ossi*, *In Limine* («Cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»). Secondo Bertone, il tentativo di evasione, che si muove «dalla terra verso il fuori, verso il mare»,[205] simbolo di un altrove desiderato, «non è un'escursione orizzontale, come ci si attenderebbe, ma si instaura nella dimensione dell'alto e del basso».[206] La verticalità di questo movimento permette di vedere il mare, metaforicamente, dall'alto, «nel suo palpito e nel suo delirio, cioè nel suo levitare e nel suo spasmodico o caotico sollevarsi».[207] Secondo Bertone

> l'intera avventura degli *Ossi* può condensarsi nella staticità di un soggetto che nel suo «estremo angolo d'orto» sente fortissimamente l'invalicabilità del limite e si protende superiormente o protende il tu con cui l'io-personaggio fonda il decisivo dialogo (proprio sul tema del moto dentro il paesaggio) verso l'alto: «Il canneto rispunta i suoi cimelli/ nella serenità che non si ragna:/ l'orto assetato sporge irti ramelli/ oltre i chiusi ripari, all'afa stagna» (poi «Un albero di nuvole sull'acqua/ cresce», infine «tutto divaga/ dal suo solco, dirupa, spare in bruma»: s'innalza verso l'alto, l'albero di nuvole, poi il paesaggio «dirupa», crolla in basso).[208]

---

[203] F. Croce, *Eugenio Montale*, cit., pp. 20-21.
[204] G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., p. 242.
[205] *Ibidem.*
[206] *Ibidem.*
[207] Ivi, p. 243.
[208] *Ibidem.*

In questo contesto il paesaggio si configura come contrapposizione radicale della storia, oppure «come "alterità" come rovello o luogo d'indagine e opposizione».[209] Se la storia è intesa come flusso degli eventi umani, segnato dal disordine e dalla violenza, il paesaggio montaliano nega ogni dinamismo, ogni speranza di redenzione. Esso si presenta come un ordine naturale differente, come uno spazio essenziale, resistente, immutabile che rifiuta di aderire al corso storico, non cede al disordine e all'illusorietà dell'agire umano.

Nel 1939 Montale pubblica la sua seconda raccolta poetica, le *Occasioni*;[210] a questo punto della sua vita Montale si era già trasferito dalla Liguria a Firenze, e aveva già conosciuto la sua «Mosca», ossia Drusilla Tanzi Marangoni, futura moglie dell'autore, e l'italianista americana Irma Brandeis, a cui Montale dedicherà le *Occasioni* e la *Bufera*.[211] Questa raccolta segna un passaggio verso una scrittura più ermetica e allusiva rispetto agli *Ossi*, il poeta stesso utilizza il termine *obscurisme.*[212] La motivazione dell'ulteriore complessità della scrittura montaliana è, secondo Franco Croce, dovuta alla stessa visione del mondo dell'autore:

> Se la realtà è uno "schermo" entro cui può aprirsi il "vuoto", se la vita cioè non ha certezze, è ben logico che non sia possibile organizzare un discorso tutto limpido in un mondo che limpido non è.[213]

Inoltre, come molti poeti che operano durante il periodo che intercorre tra le due grandi guerre, Montale «aspira a una *poesia pura* che esprima solo le sue emozioni liriche e taccia le circostanze pratiche, gli "antefatti" che le hanno fatte nascere».[214] In questa visione, le emozioni non trovano una via di sublimazione né un'immediata espressione simbolica; Montale

> non crede che si possa ottenere un dominio– sia pure irrazionale e ineffabile– sulla realtà attraverso l'incanto trasfiguratore della parola, ma solo attraverso il miracoloso "incontro" con un'Amata che dia senso alle cose. Le emozioni, in attesa della

[209] Ivi, p. 241.
[210] E. Montale, *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939.
[211] Id., *La bufera ed altro*, Venezia, Pozza, 1956.
[212] F. Croce, *Eugenio Montale*, cit., p. 33.
[213] *Ibidem.*
[214] *Ibidem.*

> epifania dell'Amata, non possono perciò lievitare nell'analogia e nella metafora. Restano irrisolte, legate a particolari concreti, a puntuali gesti, a puntuali situazioni, a puntuali […] "occasioni".[215]

Il paesaggio delle *Occasioni*, rispetto a quello degli *Ossi*, diviene meno osservabile, più frammentato, interiorizzato, e simbolico. A tal proposito Giuliana Petrucci scrive che la particolarità che caratterizza il paesaggio delle *Occasioni*

> sta proprio nella evidenza allucinata degli oggetti, non metafore dell'esistenza, ma vere e proprie presenze assedianti («schermo di immagini») spesso indecifrabili per il soggetto. Ora, esse esigono, per una corretta comprensione, una fuoriuscita dal "poetico" e una escursione nel campo dei "realia".[216]

Ad esempio, l'aggettivo "impazzita" riferito alla bussola in *Casa dei doganieri* non è solo decorativo, ma tecnico; infatti, indica una bussola che non segna più il nord per una causa specifica, ovvero delle perturbazioni magnetiche. Inoltre, il «punto atono del faro» in *Vecchi versi* è descritto come la «fase spenta della lampada»,[217] o l'«intervallo buio della lampada del faro»;[218] la didascalia di Tiziana de Rogatis spiega: «Dopo ogni eclissi di luce, il faro è illuminato dai tre lampi che sembrano dilatare il volume della stessa lanterna. La luce si irradia infatti con immediata intensità perché la sorgente luminosa, sempre accesa, viene liberata da uno schermo mobile posto sopra di essa proprio per ottenerne l'intermittenza».[219] Allo stesso modo il "cannone di mezzodì" de *Il ramarro se scocca* è descritto come "fioco", come un suono attenuato che annuncia il mezzogiorno; richiede quindi una conoscenza della tradizione diffusa in molti paesi europei di segnalare il tempo con un colpo di cannone «il cui suono giunge, attenuato, ovunque».[220]

Nelle *Occasioni* e, successivamente, nella *Bufera e altro*, il paesaggio è tematicamente più marginale rispetto agli *Ossi* ma è più presente rispetto a *Satura*, in cui ricopre un ruolo meno rilevante. Nelle *Occasioni* predominano i temi della perdita, della memoria e dell'assenza, che si incarna nella figura di Clizia, ispirata a Irma Brandeis, donna idealizzata e irraggiungibile, che rappresenta la possibilità di elevazione e salvezza dell'*io.* Nel periodo tra la pubblicazione delle *Occasioni* (1939) e la pubblicazione della *Bufera*

---

[215] Ivi, p. 34.

[216] G. Petrucci, *Su un nuovo commento alle occasioni montaliane*, in «Lettere Italiane», 66, 3, 2014, p. 441.

[217] E. Montale, *Le occasioni*, (a cura di) T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, p. 16.

[218] *Ibidem.*

[219] *Ibidem.*

[220] Ivi, p. 118.

(1956), Montale pubblica in riviste o raccolte collettive; sono anni segnati da eventi storici cruciali, come la Seconda guerra mondiale, la caduta del fascismo, l'occupazione tedesca e la Resistenza. Questo contesto alimenta i nuovi nuclei tematici della *Bufera*, in cui il paesaggio, seppur presente, appare più trascurato, deformato, allucinato. L'interesse del poeta si sposta su un piano più alto e drammatico, in cui Clizia assume i tratti di un angelo salvifico che si oppone alle forze della distruzione. Sia nelle *Occasioni* sia nella *Bufera*, sopravvive la stessa tensione metafisica presente negli *Ossi*, ovvero la speranza che qualcosa possa squarciare il velo e offrire un barlume di senso; infatti, il tema dell'orto, «simbolo esso stesso del passaggio dalla stagnazione mortifera alla vita»,[221] riappare nella *Bufera* «imbevuto dalla *pietas* e della comunicazione coi morti che percorre e sostanzia il libro»,[222] nel momento in cui «la "chiusura" dell'orto è recinzione del sacro, del terreno-arca, nel mezzo della bufera mondiale della guerra, il luogo dell'epifania delle figure femminili cristologiche e salvifiche»:[223]

> Io non so, messaggera
> Che scendi, prediletta
> Del mio Dio (del tuo forse), se nel chiuso
> Dei meli lazzeruoli ove si lagnano
> I luì nidaci, estenuanti a sera
> Io non so se nell'orto […]
> Io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene se s'avvicina in questo intrico
> È quello che mi colse un'altra estate
> Prima che una folata
> Radente contro il picco irto del Mesco
> Infrangesse il mio specchio.[224]

Il Secondo Novecento: Caproni, Calvino

Giorgio Caproni (1912-1990) è livornese di nascita, ma all'età di dieci anni si trasferisce con la famiglia a Genova, dove vivrà per gli anni della formazione; in seguito all'esperienza sul fronte francese il poeta si trasferisce a Roma, ma il capoluogo ligure

[221] G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., p. 249.
[222] *Ibidem.*
[223] *Ibidem.*
[224] E. Montale, *L'orto*, in *La Bufera e altro*, cit.

rimarrà sempre una componente costitutiva della sua identità poetica e personale; a tal proposito:

> Innamorato, lui, sì, di Genova− la cui verticalità e scalarità è subito sublimata in litanie famose e letteralmente proverbiali−, innamorato, sì, di alcuni spezzoni di Liguria (il capoluogo innanzitutto, ma poi la val di Trebbia di tante poesie e prose, fino a composizioni come *Statale 45*, in *Res Amissa*; la 45 è la statale da Genova a Piacenza), e innamorato dei propri amori e sogni liguri pressoché romanzeschi ("Genova sono io").[225]

Caproni viene influenzato dagli altri autori appartenenti alla "linea ligure" come Sbarbaro e Montale, sia per quanto riguarda il recupero di temi e formule liriche, sia per quanto riguarda il rigore etico, l'opzione antiretorica, la ricerca di essenzialità.[226]

Nel 1936 Caproni pubblica la sua prima raccolta, *Come un'allegoria*.[227] Si tratta di sedici brevi composizioni descrittive la cui forma ricorda quella degli *haiku* giapponesi; Bertone li descrive come «non solo giusta intonazione e congegno memoriale, non semplice risorsa sonora […], ma dizione fisiologicamente perfetta nella straordinaria economicità di mezzi della verità sapienziale, una sorta di haiku giapponese traslato alla poesia filosofica nostrana».[228] La raccolta è profondamente segnata da una dimensione autobiografica, attraverso di essa Caproni tenta di dare forma poetica al proprio vissuto; ne parla Aldo Capasso, direttore della collana "Scrittori nuovi" all'interno della quale la raccolta viene pubblicata, che offre un commento introduttivo:

> Egli è un uomo per cui il mondo esterno esiste. Egli prende la penna quando lo ha toccato un fatto plastico, naturale o comunque esteriore: un paesaggio, una festa borghigiana, un gruppo di saltimbanchi, l'atmosfera di un luogo e di un'ora determinatissimi.[229]

Sebbene il rapporto tra Caproni e il paesaggio sia radicato, esso non si esaurisce mai in una descrizione naturalistica o esterna; al contrario, per lui il mondo esterno esiste solo quando si carica di una valenza emotiva, e il poeta «oscilla tra un'istintuale felicità

---

[225] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 14.

[226] L. Surdich, *Giorgio Caproni*, in F. Croce *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento- Parte seconda*, cit., p. 130.

[227] G. Caproni, *Come un'allegoria*, Genova, Orfini, 1936.

[228] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio, Liguri e no, Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 130.

[229] L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., p. 132.

della percezione del mondo esterno e il senso di fuggevolezza dell'emozione».[230] L'allegoria che dà il nome alla raccolta si manifesta nel fatto che il paesaggio, il tempo, le stagioni, diventano segni della condizione interiore dell'*io*, segni di perdita, di provvisorietà, del ricordo. La Liguria, e in particolare Genova, vengono spesso riprese all'interno delle opere di Caproni, e assumono il ruolo di sfondo alle percezioni dell'autore, come in *Ballo a Fontanigorda,*[231] la seconda raccolta pubblicata dall'autore. In quest'opera, la Liguria d'entroterra, la Liguria d'Appennino, appare legata alla figura di Rina Rettatagliata, futura moglie del poeta. A lei dedica alcuni idilli:

> Nei tuoi occhi è il settembre
> Degli ulivi della tua cara
> Terra, la tua Liguria
> Di rupi e di dolcissimi frutti […][232]

All'interno dell'opera, l'autore ricorda la giovinezza a Fontanigorda, dove trascorreva le estati d'infanzia; egli racconta i balli, le feste, le strade e la leggerezza dei tempi, in una dimensione idealizzata appartenente al passato.

In *Finzioni*,[233] raccolta pubblicata nel 1941, Caproni prosegue con la stessa linea tematica. Egli prosegue con la costante ripresa di «immagini di vita»,[234] di paesaggi e incontri, ma si fa spazio una «più acuita coscienza della dissolvenza: avvolge e corrode occasioni del vivere nella loro identità, istituita sulla freschezza, una più sensibile avvertenza, che si trasmuta in ansia, in batticuore».[235]

Una svolta nella poetica di Caproni coincide con il periodo del secondo dopoguerra; infatti, il poeta viene segnato da esperienze che lasciano un'impronta indelebile alla sua scrittura. Reduce della partecipazione al fronte e della Resistenza e profondamente attraversato dalla scomparsa della madre, figura centrale nella poesia di Caproni, egli si ritrova a scrivere una poesia più inquieta, in cui vengono intrecciati trauma collettivo e dolore personale; egli «proietta sullo schermo vasto e solido della memoria culturale l'urto di un dolore attuale e urgente: la perenne "contemporaneità" del mito potenzia l'universalità

---

[230] *Ibidem.*
[231] G. Caproni, *Ballo a Fontanigorda*, Genova, Orfini, 1938.
[232] Id., *Altri versi a Rina* in Id., *Ballo a Fontanigorda*, cit.
[233] Id., *Finzioni*, Roma, Tiberino, 1941.
[234] L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., p. 139.
[235] *Ibidem.*

della sofferenza caproniana, in una congiunzione di contingenza e assoluto, privato e storia».[236] In questo contesto, Genova si carica di una tensione spettrale, di oblio. Ne *Il passaggio di Enea*,[237] attraverso la rievocazione di un mito classico,

> Caproni fa calare l'attualità del presente: l'effimero trionfo della civiltà capitalistica (simboleggiata nell'assurdo sfilare delle automobili, «folli falene accecate di luce»). Come Enea, «solo nella catastrofe», anche il poeta avverte d'esser giunto «al punto più esatto e incerto dei nostri anni bui».[238]

Enea stesso incarna la sofferenza dell'uomo moderno; egli stesso è un essere errante, ferito, costretto al viaggio, ma privo di meta certa e fede nel futuro. Il viaggio, infatti, costituisce il paradosso dell'uomo moderno: la condanna che costringe ad «esplorare lo spazio che è, nello stesso istante […] ultima speranza– o illusione? – di trovare nello spazio e nella spazializzazione un segnale e un senso».[239] I luoghi evocati sono incerti e bui, spesso vengono raccontate grida di guerra, oppure predomina la nebbia:

> Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia, e il latte
> nei bicchieri è ancor nebbia, e nebbia ha
> nella cornea la donna che in ciabatte
> lava la soglia di quei magri bar […].[240]

Ne *Il seme del piangere*,[241] invece, il poeta compiange la madre Anna Picchi dopo la sua perdita; la donna viene ritratta nella sua giovinezza nei luoghi livornesi. Nell'ultima sezione della raccolta, *Altri versi*, Caproni invece ritorna a parlare di Genova in *Litania*: «Litania è l'omaggio più disteso e affettuoso, nella nostalgia del distacco e della lontananza, alla città della vita, Genova, emblema di una felicità che in altre circostanze il contrasto su Roma sembra accentuare».[242] Egli offre, attraverso dei distici baciati, un quadro completo della città:

> Genova tutta tetto.
> *Macerie. Castelletto*

---

[236] Ivi, p. 152.
[237] G. Caproni, *Il passaggio di Enea*, Firenze, Vallecchi, 1956.
[238] U. Dotti, *Giorgio Caproni*, in *«Belfagor»,* 33, 6, 1978, p. 683.
[239] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 139.
[240] G. Caproni, *Stanze della funiculare*, in *Il passaggio di Enea*, cit. p. 98.
[241] Id., *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959
[242] L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., p. 162.

[…]
Genova mercantile,
industriale, civile.
Genova d'uomini destri,
Ansaldo. San Giorgio. Sestri.
[…]
Genova di tutta la vita.
Mia litania infinita[243]

Il *muro della terra*[244] è una delle opere di Caproni più dense e filosoficamente pregne; il muro del titolo esprime un limite invalicabile: è il confine tra il visibile e l'invisibile, tra materia e spirito, «la barriera invalicabile del reale»[245] che rappresenta la condizione umana di distanza e separatezza da ciò che "sta oltre", che sia Dio, il senso dell'esistenza o la verità. La soglia invalicabile e la conseguente impossibilità di comprendere la realtà mostrano inevitabilmente «il relativismo della presenza umana e delle sue difettose forme di conoscenza».[246] Il paesaggio che caratterizza questa raccolta è l'unico possibile, ovvero quello di un deserto di solitudine e di isolamento, simbolo dell'abbandono come unico compagno dell'uomo nel corso della propria esistenza; l'immagine del deserto rimanda ai «tanti deserti quotidiani di cui il villaggio globale nel suo dialetto internazionale ci invia ripetute icone per confermare la scelta e l'incoronazione del paesaggio moderno più tipico: deserti percorsi da macchine iperveloci, […] da merci».[247] L'entroterra ligure che viene descritto è spoglio, inospitale, privo di tracce umane e privo di risposte; il vuoto è tutto ciò che rimane:

Il vento… È rimasto il vento.
Un vento lasco, raso terra, e il foglio
(*quel* foglio di giornale) che il vento
Muove su e giù sul grigio
Dell'asfalto.
[…]
Il vento e nient'altro. Un vento
Spopolato. Quel vento,
là dove agostinianamente
più non cade tempo.[248]

---

[243] G. Caproni, *Litania*, in *Il seme del piangere*, cit. p. 77.
[244] Id., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.
[245] L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., p. 168.
[246] Ivi, p. 170.
[247] G. Bertone, *Letteratura e Paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua,* cit., p. 133.
[248] G. Caproni, *Lasciando loco*, in *Il muro della terra*, cit. p. 105.

Eppure, «è proprio la desolata Alta Val Trebbia, nella sua perdita del tempo, a permettere di non essere ancora "murati", di possedere la propria identità, addirittura di avere forse un'"anima"».[249]

Italo Calvino (1923-1985) nasce a Cuba da genitori italiani, e a due anni torna in Italia, più precisamente nella città di Sanremo. In Liguria passa l'infanzia, la giovinezza, partecipa alla Resistenza sull'Appennino ligure; si trasferirà a Torino solo nel momento in cui inizierà la collaborazione con Einaudi, ovvero dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).[250]

Per quanto Calvino lasci la Liguria di Ponente, essa rimane una costante nel suo immaginario; l'autore parla del rapporto con la propria terra nella prefazione al suo primo romanzo, che è, peraltro, ambientato in Liguria:

> Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio […], un paesaggio che nessuno aveva mai scritto davvero. (Tranne Montale, – sebbene egli fosse dell'altra riviera, – Montale che mi pareva di poter leggere quasi sempre in chiave di memoria locale, nelle immagini e nel lessico). Io ero della Riviera di Ponente; dal paesaggio della mia città– San Remo– 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 dei 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 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. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone.[251]

Come scrive Calvino, la sua Sanremo «continua a saltar fuori nei miei libri».[252] Il primo romanzo nasce immerso in una conoscenza della natura: terrazze, pini, ulivi, scogli, mare. La natura è un'esperienza totalizzante, che lo accompagna per sempre; Calvino è

> un camminatore delle colline, dei dirupi, che salgono dal mare alle Alpi liguri; ne percorre i sentieri, i crinali che dànno 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. […] Lo sguardo che egli getta sulle cose è uno sguardo etico, velato di pietà per quella terra desolata e povera, per quell'entroterra, per quei paesi «trascurati e angariati». […] Lo sguardo intriso di eticità percorre le voragini del tempo, le peripezie della storia, le fiabe della sua terra, per orientarsi

[249] S. Verdino, qui cit. da L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., p. 171.
[250] I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.
[251] I. Calvino, *Prefazione* a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 10.
[252] *Intervista a I. Calvino*, a cura di M. Corti, in «Autografo», 11, 6, 1985, p. 47.

> nella solitudine. Proietta nel passato il suo paesaggio. Lo affonda nei secoli morti per dare più corpo ai suoi fantasmi.[253]

Anche all'interno di *Le città invisibili*,[254] emerge il rapporto tra Calvino e la Liguria, per quanto le città che vengono raccontate sembrino appartenere a mondi onirici, simbolici e concettuali. Le città descritte non sono luoghi reali, ma proiezioni mentali, immagini del tempo, del desiderio, della morte, o del linguaggio stesso. Calvino costruisce così un atlante poetico in cui lo spazio urbano diventa una metafora dell'esperienza umana. Ne *Le città e la memoria*, Calvino riflette sulla fragilità sul rapporto tra spazio e identità, come nel caso di Zora, città che si dissolve proprio perché resta immobile, priva di vita e di trasformazione:

> Nella figurazione di Zora, Calvino mette il dito sulla piaga del destino che si replica all'infinito nei centri storici costieri, belli di una bellezza ormai artificiale, perché svuotati dalle attività diversificate che ne sono state matrici: la monocultura turistica cui sono stati votati li condanna all'ininterrotta altalena fra estati e week-end chiassosi e basse stagioni che li svelano.[255]

Da un lato, quindi, Calvino mostra

> i «solchi» e le «trame» come tracce di un paesaggio costruito con fatica di cui non consentire la completa cancellazione e, d'altra parte, la consapevolezza dell'inutilità e dell'insensatezza del tentativo di fermare il tempo che si appoggia alle cose del mondo e le trasforma.[256]

Nelle opere calviniane, una prosa poetica si distingue per la sua liricità e per «il particolare incontro tra paesaggio ligure e riflessione "filosofica"»;[257] si tratta di *Dall'opaco*[258] (1971), all'interno del quale Calvino descrive un paesaggio ligure spoglio, indistinto, quasi cancellato dalla luce diffusa e grigia che lo avvolge. Il testo è costruito come un flusso di pensieri in cui lo sguardo dell'autore si perde tra le colline, la vegetazione, i muretti a secco; riflette un senso di spaesamento, di crisi. La Liguria, che nelle

---

[253] F. Biamonti, *Un ligure cosmopolita*, 1986, in *Scritti e Parlati*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 46-47.

[254] I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

[255] L. Rossi, *Fra Zora e Leonia. Geografia, scrittura e pianificazione paesaggistica*, in P. Polito e A. Zollino, (a cura di), *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 181.

[256] Ivi, p. 183.

[257] N. Sapegno, *Italo Calvino*, in F. Croce *et al*. (a cura di), *La letteratura ligure. Il Novecento- Parte seconda*, cit., p. 197.

[258] I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990.

opere giovanili era viva, piena di ricordi, diventa un «mondo di linee spezzate ed oblique»;[259] luogo di perdita, stanchezza, dissolvenza; «luogo geometrico dell'io»:[260]

> Chiamasi "opaco", nel dialetto: "ubagu", − la località dove il sole non batte, − in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione: "a bacìo"; − mentre è detta "a solatìo", o "aprico", − "abrigu", nel dialetto, − la località soleggiata. […]. "D'int'ubagu", dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso il cui me stesso ha bisogno di sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è.[261]

A tal proposito Francesco Biamonti scrive:

> Scrivere dal fondo dell'opaco è scrivere da un paese lontano, un paese dove il mondo si pensa, stranito e foresto, nella freddezza della ragione.
> L'intelligenza anela a conoscere. Guarda attentamente alle cose a mano a mano che prendono luce. Ma guardare attentamente alle cose è vederle morire. La loro apparizione tra due nulla è tutto ciò che resta. Quasi per necessità la visione si fa precisa e si ingigantisce.[262]

Per Calvino, l'opaco è ciò che resiste alla trasparenza del significato, alla chiarezza, alla leggibilità. L'opaco «si può chiamare solitudine se la solitudine è un'intelligenza che conta solo sulle proprie risorse, se è uno strapparsi alle facilità del momento in uno sforzo di separazione»;[263] è la condizione ineluttabile in cui la realtà non si offre più come superficie nitida e decifrabile, bensì fitta, impenetrabile, la «condizione morale […] di chi guarda con freddezza, con stoicismo».[264] Dal fondo dell'opaco si può vedere chiaramente solo la realtà dei fatti, un paesaggio «pietroso, secco, glaciale, negativo, senza illusioni»[265]; è infatti proprio dal fondo dell'opaco che paradossalmente il mondo può essere colto realmente, mentre l'aprico ne è solo l'elemento complementare, un'apparenza di chiarezza che può esistere solo in quanto proiettata sull'oscurità sottostante:

> la linea che traccio s'avvolge sempre più nell'opaco, ed è inutile che cerchi di ricordare a che punto sono entrato nell'ombra, già c'ero fin dal principio, è inutile che

[259] Ivi, p. 119.
[260] Ivi, p. 131.
[261] Ivi, p. 124.
[262] F. Biamonti, *Calvino, scrivere dal fondo dell'opaco*, in *Scritti e parlati*, cit., p. 65.
[263] *Ibidem.*
[264] *Ibidem.*
[265] I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 48

cerchi in fondo all'opaco uno sbocco all'opaco, ora so che il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprico ne è solo il rovescio.[266]

[266] I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 131.

Capitolo terzo
La Liguria di Francesco Biamonti

Uno scrittore di paesaggi

Francesco Biamonti (1928-2001) nasce a San Biagio della Cima, paese nell'entroterra di Vallecrosia, in provincia di Imperia; in Liguria trascorre la sua intera vita, tranne per alcuni periodi dell'età giovanile, come tra il 1948 e il 1949 quando si trasferisce a Napoli per frequentare la facoltà di Lingue e Letterature Straniere, e per alcuni viaggi che compie in Spagna e in Francia. Dopo aver fatto ritorno in Liguria, lavora per qualche anno come bibliotecario nella Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia – più specificatamente tra il 1956 e il 1564− per poi tornare nel suo borgo natale nel Ponente ligure e dedicarsi alla coltivazione, alla lettura e allo studio come autodidatta. Amava particolarmente la letteratura francese, gli ermetisti, i simbolisti e i surrealisti. L'autore si dedica anche alla critica d'arte; tra gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, viene chiamato a fare il conferenziere per l'Unione Culturale Democratica, ovvero un circolo culturale giovanile che si riuniva tra Ventimiglia e Bordighera. Biamonti prosegue scrivendo saggi per l'UCD ed enti locali; nel mentre coltiva la passione per la scrittura, in silenzio e appartato. Infatti «mai si mosse dalla sua casa di pietra, ben stretto alle cose di sempre»,[267] fino alla sua scomparsa, dovuta ad un tumore ai polmoni, avvenuta anch'essa a San Biagio della Cima. L'autore non amava la biografia e l'autobiografia:

> 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. 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

[267] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea, 2006, p. 8.

> scuole dei preti di Don Bosco, che almeno insegnavano bene il latino [si diplomò in ragioneria].[268]

Poco, pertanto, è possibile rinvenire sulla sua vita e sulla sua personalità. Giorgio Bertone lo descrive così:

> Anche in tarda età era, in effetti, di una bellezza sommessa e intensa, austera nel volto scavato di solitudine e ironia, un poco nascosta dalla curvatura della persona, con un berretto da marinaio improbabile quasi fosse sempre in partenza per o in arrivo da, ma radicato o sradicato, bilicato fra scelta e non scelta nei confronti della terra e della donna, lui frequentatore di bar, osterie e cimiteri, lui bibliotecario ma solo per otto anni, lui agricoltore putativo, coltivatore di mimose solo grazie leggenda di orecchie editoriali, l'eterna sigaretta tra le dita.[269]

Ne *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965*, invece, Guido Seborga scrive:

> Francesco Biamonti scrive romanzi, e 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.[270]

Francesco Biamonti scrive, per l'appunto, in solitudine, appartato, in un continuo lavoro di lima e cesellatura, alla ricerca della perfezione formale. Nel 1960 appare un frammento di un suo romanzo sulla rivista locale «A Barcà. Notizie da Bordighera». Il romanzo il cui titolo *Colpo di Grazia* viene suggerito dall'amico Guido Seborga, non viene mai completato ed è tutt'ora inedito. Si tratta di un romanzo che

> non rinuncia completamente al realismo, pur affascinato dalla "scuola dello sguardo", e dunque si sospende tra l'urgenza di raccontare la disumanità della seconda guerra mondiale nelle sue tragiche ripercussioni sulla vita individuale e su quella di un paese dell'entroterra ligure […] e la disumanità dell'esistenza in quanto tale: la testimonianza più feroce della vita è affidata ad un ragazzo cieco che consuma con il suo odio la vita di chi lo ama, mentre alcuni personaggi intorno cercano la fine volontariamente.[271]

---

[268] P. Mallone, *Intervista*, in *Il paesaggio è una compensazione. Itinerario a Biamonti con una appendice di scritti dispersi*, cit., p. 50.

[269] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 8.

[270] S. Seborga, *La vita rotta. Quaderno narrativo 1965*, inedito, p. 49., cit. da C. Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 141-142, 2014, p. 26.

[271] S. Morando (a cura di), *Francesco Biamonti. Il romanzo di Gregorio*, Genova, Il Canneto, 2014, p. 8.

Nel 2014, sul numero 141-142 della rivista «Resine» viene pubblicato, a cura di Matteo Navone, un abbozzo del cosiddetto "romanzo algerino", a cui l'autore si dedica negli anni Sessanta, dopo *Colpo di Grazia* e che, come quest'ultimo, rimane incompiuto. Il romanzo tratta di un uomo, Stefano, che trasmigra e diventa un *passeur* tra Italia e Francia. Nei primi romanzi di Biamonti, si rilevano chiaramente le tracce e i temi che caratterizzeranno la sua stagione letteraria più matura. All'inizio degli anni Settanta Biamonti comincia una prima scrittura del *Romanzo di Gregorio*, il quale verrà pubblicato soltanto nel 2015 da Simona Morando e, a seguito di numerose modifiche e riscritture, si configurerà nel primo romanzo biamontiano che riesce a vedere la luce.[272] Infatti, soltanto nel 1983, all'età di 55 anni, l'autore pubblica la sua prima opera, *L'Angelo di Avrigue*,[273] per poi procedere con *Vento largo*[274] nel 1991, *Attesa sul mare*[275] nel 1994 e *Le parole, la notte*[276] nel 1998; tutti e quattro i romanzi sono pubblicati da Einaudi. L'ultima opera dell'autore, pubblicata postuma e incompiuta, è *Il silenzio*,[277] composta da 29 cartelle dattiloscritte curate da Dalia Oggero sempre per Einaudi. I quattro romanzi pubblicati in vita dell'autore sono fortemente omogenei, simili dal punto di vista stilistico e tematico; Bertone sostiene che si tratti di quattro «variazioni»,[278] e non di «iterazioni»[279] sui temi, che sono «la terra, il confine, il dolore, il paesaggio, la luce, la morte. Aggiungi la bellezza femminile».[280] Al contrario, l'ultima opera avrebbe dovuto essere diversa dalle altre quattro, per stessa ammissione dell'autore. A tal proposito:

> Vorrei fare un libro con molte generazioni a confronto, in modo di 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 […] potenzierò la trama, ma abbandonerò la natura come consolazione. […] Lavoro sui personaggi, varie generazioni di persone.[281]

---

[272] S. Morando (a cura di), *Francesco Biamonti. Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 6.
[273] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi, 1983
[274] Id., *Vento largo*, Torino, Einaudi, 1991
[275] Id., *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994
[276] Id., *Le parole, la notte*, Torino, Einaudi, 1998
[277] F. Biamonti, *Il silenzio*, a cura di D. Oggero, Torino, Einaudi, 2003
[278] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 8.
[279] *Ibidem.*
[280] *Ibidem.*
[281] A. Viale, *La nebbia e le rovine*, in «Il Secolo XIX», 5 settembre 1998 e 21 settembre 1999, ora in F. Biamonti, *Il Silenzio*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 37-39.

Per Biamonti, la scrittura ha una funzione epifanica, è «illuminazione e conoscenza, illuminazione che abbaglia e conoscenza che si contraddice».[282] È sia necessità sia dovere, in quanto nella scrittura si cela un testimone del mondo, e allo stesso tempo viene offerto un modo per interpretare il mondo; infatti, «è attraverso il linguaggio che il mondo si svela all'uomo come penetrabile dall'intelligenza umana ed è attraverso il linguaggio che l'uomo riconosce il mondo e se ne appropria».[283] Egli stesso, all'interno di alcuni suoi appunti, scrive:

> Tutta la vita psichica è investigazione, investigazione che cerco di tradurre in immagini. E ognuno è solo su questa terra su sfondi di cielo, di mare o di montagne. […] Le storie in genere le invento, raccolgo e solidifico una sparsa atmosfera. Non denuncio, scrivo un disagio. La terra forse insegna la calma, la ricerca della verità. […] Ben vengano altri popoli, altri individui, colgono anch'essi il significato delle rocce, dei cieli.[284]

E ancora:

> Si scrive sull'onda di ciò che si vede o di ciò che si ricorda. Scrivere è circoscrivere un'emozione, sognarne quale altra omologa e darne vita.
> La sera, sovente, vado a guardare il mare: si alza nel cielo e palpita prima di sparire. La notte, prima di scrivere, lo ricordo. Cerco lo stile, che garantisce l'avvenimento e l'illusione. Immagino il personaggio a contatto delle cose […] o in preda ai ricordi.[285]

L'autore riprende lo stile dei grandi scrittori del Novecento ligure, soprattutto Calvino, nella ricerca di un linguaggio «rigoroso ed essenziale».[286] Così, infatti, si esprime Biamonti riguardo alla tecnica dello scrittore sanremese:

> Calvino, per chiunque voglia scrivere un paesaggio obbligato, è una lezione di scrittura cristallina, di tono aderente alle cose, di cancellazione di parole inutili. Poi è anche tutto il paesaggio ligure dei primi libri, che è prosecuzione, il prosciugamento del paesaggio di Montale e Sbarbaro. Mi sembra indispensabile passare attraverso Calvino.[287]

---

[282] S. Givone, *Prefazione*, in *Scritti e parlati*, cit., p. 5.
[283] Ivi, p. 7.
[284] F. Biamonti, *Breve nota autobiografica*, in Ivi, pp. 16-17.
[285] Id., *Stile e ispirazione*, in Ivi, p. 21.
[286] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, in *Scrivere il paesaggio. Cinque studi su Francesco Biamonti*, Milano, Mimesis, 2024, p. 19.
[287] P. Mallone, *Intervista*, in *Il paesaggio è una compensazione. Itinerario a Biamonti con una appendice di scritti dispersi*, cit., p. 49.

Altri autori che Biamonti dichiara di leggere e ai quali si ispira sono «Valéry, Camus per la loro *métaphysique ensoleillée* e lo stile rischioso e severo».[288] Inoltre, tra gli italiani, egli cita «Pavese, Silvio D'Arzo, Calvino, Lalla Romano, Rigoni Stern, Boine, Sbarbaro, Montale».[289] Ciò che egli cerca all'interno della sua scrittura è «una prosa rapida e meditante».[290] Infatti, le opere di Biamonti:

> sembrano mirare a un'esplicita negazione delle risorse del "romanzesco", respingono cioè le suggestioni più facili dell'intrigo a favore di una narrativa per così dire "filosofica", impegnata in una inesausta interrogazione sulla realtà, che diventa, nel costante dialogo con gli elementi naturali, interrogazione interiore e ricerca di verità.[291]

A tal proposito, egli stesso scrive:

> Mare, cielo e vento sono le realtà in cui si rispecchiano gli uomini; i fatti sono pochi, come conviene a epoche di trapasso, ma alonati da conversazioni che affondano nella storia e, apparentemente dimesse, s'interrogano sulla condizione del mondo. In condizione di isolamento e di solitudine, gli uomini entrano ed escono dalla notte, fanno dei passi su questa terra, dialogano con le cose, ascoltano i canti di una liturgia al tramonto.[292]

All'interno delle opere di Biamonti, personaggi e paesaggio si intrecciano profondamente, secondo la lezione di Paul Cézanne, che l'autore notoriamente ammirava: «Diceva Cézanne: "Gli altri fanno dei quadri, noi facciamo delle *tranches de nature*"». [293] I romanzi biamontiani non offrono soltanto un «plot narrativo, un intrigo romanzesco»,[294] ma «una vera e propria esperienza estetica»;[295] infatti per Biamonti il paesaggio costituisce l'oggetto di

> una sfida artistica e intellettuale una sfida che nasce dalla convinzione che si possa tradurre l'immediata evidenza del paesaggio, con le sue forme, i suoi colori, le sue linee di continuo ridisegnate dalla luce, nella dimensione linguistica della narrazione, anche sostenendo […] le ragioni di una possibile omologia di fondo, quell'omologia

---

[288] F. Biamonti, *Breve nota autobiografica*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 17.
[289] *Ibidem*.
[290] Ivi, p. 16.
[291] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 22.
[292] F. Biamonti, *La musica di Le parole, la notte*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 32.
[293] Ivi, p. 31.
[294] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 25.
[295] *Ibidem*.

> che consente di trasferire il paesaggio sulla pagina, facendo del romanzo stesso un equivalente del quadro paesistico, una sua immagine omologa e del tutto coerente.[296]

La natura diventa, all'interno dei romanzi di Biamonti, la vera protagonista, più di qualsiasi altro personaggio. Infatti, i personaggi biamontiani – marinai, passeurs, statici avventurieri – si delineano progressivamente, dall'Angelo di Avrigue fino a Le parole, la notte, come ombre che assumono una posizione sempre più marginale, ridotti a presenze diafane, la cui funzione narrativa sembra subordinata a quella del paesaggio stesso. Le trame dei romanzi biamontiani sono semplici, essenziali, l'azione è sospesa; i personaggi si configurano come variazioni della stessa figura archetipica: «una araldica figura di un viandante solitario, sottomessa al fato».[297]

Ne *L'angelo di Avrigue*, il protagonista è Gregorio, un marinaio imbarcato su navi mercantili che fa ritorno nel paese natale dell'entroterra ligure dopo la misteriosa morte di Jean-Pierre, un ragazzo precipitato da una rupe. Il racconto si costruisce attorno a un moto errante e continuo: Gregorio si sposta tra le case ed i sentieri, interrogando i pochi abitanti rimasti ad Avrigue, alla ricerca della verità sulla morte avvenuta. Nel secondo romanzo, *Vento largo*, Biamonti accentua la rarefazione dell'intreccio, che si esprime attraverso un linguaggio pittorico – quello che portò Calvino a parlare di "romanzo-paesaggio" – tanto nei contenuti (le fasce coltivate, gli uliveti, i cieli della Liguria occidentale) quanto nello stile narrativo, per il delineamento di riquadri paesaggistici. La storia segue il personaggio di Varì, un passeur che conduce clandestini oltre il confine tra Italia e Francia. La narrazione si affida per lo più a monologhi e dialoghi essenziali, simili ad un «sommesso mormorio»,[298] mentre:

> la solitudine e uno strano sentimento di abbandono accomuna l'insieme dei personaggi, sognatori, gentili che si tratti degli arabi «scalcagnati che si muovono con destrezza» o dei turchi dignitosi e tristi come «stoici antichi», o degli intellettuali desolati e alla deriva.[299]

Nel terzo romanzo, *Attesa sul mare*, Edoardo, capitano vicino alla fine della propria carriera, intraprende un ultimo viaggio in mare, a partire da Tolone per arrivare in Bosnia,

---

[296] *Ibidem*.

[297] M. Bovo Romoeuf, *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 44, 1, 2015, p. 138.

[298] *Ibidem*.

[299] *Ibidem*.

con l'obiettivo di trasportare un carico d'armi. La sua funzione narrativa si concretizza proprio nell'atto del viaggiare: «senza àncora sentimentale né porto di ritorno»,[300] immerso in una libertà assoluta, si lascia trasportare dal movimento stesso, nella contemplazione di un paesaggio sublimato. Infatti, come suggerisce il titolo, l'azione è minima, e il viaggio si trasforma presto in un'occasione di osservazione e meditazione. Infatti, la bellezza del mondo, luminosa e allo stesso tempo crudele, si alterna all'ossessiva presenza del pensiero della morte, che si insinua come un'eco profonda e costante. Infine, ne *Le parole, la notte*, Biamonti porta all'estremo l'indebolimento dell'intreccio narrativo. Il racconto si apre con una doppia indagine – il ferimento del protagonista Edoardo e il rapimento di una ragazza curda alla frontiera tra Francia e Italia – che però si dissolve nel corso della narrazione. Questi eventi servono solo da spunto per un progressivo affondamento del protagonista nei toni smorzati del paesaggio: cieli velati, nuvole sospese, ulivi argentei, su cui si proiettano le sue emozioni.

La poetica dello spazio

«Si parla del paesaggio per parlare di sé stessi. Il paesaggio diventa quasi un autoritratto».[301] Così diceva Francesco Biamonti all'interno dell'intervista rilasciata a Paola Mallone, facendo riferimento alla propria idea di paesaggio: «elemento che dà la misura di sé, che non solo squarcia prospettive del profondo di chi scrive, ma in qualche misura è esso stesso profondità, da cui far risalire risonanze rivelatrici».[302] Egli, in un colloquio con Elio Cipriani, a tal proposito si esprimeva con le seguenti parole:

> 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 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. […] Non perdersi nei labirinti della psiche, ma dare visibilità, far vedere le cose.[303]

---

[300] *Ibidem*.

[301] P. Mallone, *Intervista*, in *Il paesaggio è una compensazione. Itinerario a Biamonti con una appendice di scritti dispersi*, cit., p. 55.

[302] L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, in L. Marfè, C. Panella, L. Preziosi, F. Scrivano, *Calvino, Biamonti, Magliani. Il racconto del paesaggio, lo sguardo, la luce*, Roma, Exòrma, 2023, p. 49.

[303] E. Cipriani, *Destino umano è abitare un mondo. Colloquio con Francesco Biamonti*, in «Laguna», 22, 1994, anche in Id. *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, Ravenna, Edizioni

La «visibilità»,[304] la «messa in luce»,[305] lo «sguardo del pittore»,[306] si identificano quindi come gli strumenti di descrizione del paesaggio biamontiano. Dal punto di vista geografico, la Liguria di Biamonti è piuttosto «peculiare»,[307] per utilizzare le parole di Bertone:

> In breve e con un certo tasso di approssimazione diremo così: sulla linea di confine politico reale che sale più o meno dai Balzi Rossi (sul mare, un poco a Ovest di Ventimiglia) verso Nord-Nordovest, s'innesta un paesaggio geoculturale tutt'affatto personale che dovrebbe incentrarsi su San Biagio della Cima, il paese di fondovalle di Biamonti, il qual paese sta però due valli più a Est, — nella Val Nervia, dopo la Val Roja —, e invece a forza di traslazioni di luoghi, toponimi e vedute si innalza di quota e da lassù si schiude in un ideale ventaglio aperto a Ovest e Nord-Ovest, che include i monti, italiani e francesi, esclude le città della costa italiana a Sud, contempla, nominandole più volentieri, quelle della costa francese fino a Tolone e Marsiglia. E oltre: fino alla Catalogna e Barcellona, se possibile. […] Con tutta evidenza Biamonti inclina e flette le sue coordinate verso Nizza (la Baie des Anges o la Baia degli Angeli, indifferentemente), verso Cannes e le due isole, Saint-Honorat e Sainte-Margherite; e verso i monti dell'una e dell'altra parte (Cima Marta). Cancella il litorale italiano come luogo della «speculazione edilizia» […], del traffico maleodorante di auto, e dei traffici malavitosi; anche se, quanto a macrocriminalità (investimenti delle varie mafie non solo italiane) e microcriminalità nelle passeggiate, sa bene che la Côte d'Azur non ha niente da invidiare alla Riviera.[308]

Il paesaggio di Biamonti è «il paesaggio ligure, pieno quindi di quella luce che piove sugli ulivi, e che dalla superficie marina rimbalza e colma di sé la vista di chi lo osserva»,[309] una Liguria, descritta da Preziosi, in cui:

> emerge la scabrosità di certi scorci, tra montagna e collina, la terra strappata alla pietra assolata, terrazze e uliveti sotto il sole a picco, orti riarsi, a cui ingegnose architetture idrauliche portano l'acqua necessaria, il fango della montagna sotto la tempesta, che rischia di far colare a valle lavori accumulati in un tempo misurato sulle generazioni che si sono succedute nella cura di questi luoghi.
> La Riviera dell'estremo Ponente è la *loro* Riviera. È montagna, ma così prossima al mare che se ne può intuire (o immaginare?) l'odore. I paesi sono abbarbicati su coste spesso aride, le salite costano, come tutto qui, fatica. Sui fianchi dei monti s'alternano, nel giro di poco, tagli di luce e velature d'ombra. Il sole picchia e sparisce, ma

---

del Girasole, 1998, pp. 71-81, in C. Panella, *Francesco Biamonti: del «donner à voir» sul confine tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», I.1, 2011, cit. da L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, cit. p. 49.

[304] E. Ferrari, *Francesco Biamonti: le parole il silenzio*, Atti del convegno di Studi, Genova, Il Melangolo, 2003, p. 189.

[305] *Ibidem*.

[306] L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, cit., p. 50.

[307] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 15.

[308] Ivi, pp. 15-16.

[309] L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, cit., p. 50.

> un chiarore speciale rimane. E le coste dei monti sono spesso orti, ma anche giardini, campi, gerbido o terreni brulli. Sono soprattutto vigne, in acrobatica pendenza, e uliveti centenari: il grigio pallido del loro fogliame scosso dal vento spesso richiama un mare fosco, dalle lunghe ondulazioni. […] Vecchi saperi si dispiegano per tramandare un mondo che scompare (o forse semplicemente ricomparirà diverso, ma non dimentico degli antichi insegnamenti). A volte, gli uomini di essi hanno solo memoria (e chissà, qualche nostalgia), anche se si occupano di altro.[310]

La Liguria raccontata da Biamonti è una Liguria «in via di disparizione»,[311] una «terra bellissima ma fragile»,[312] in cui «ogni angolo sembra minacciato da qualche cosa che minaccia l'intelaiatura stessa del paesaggio».[313] Della «civiltà dell'ulivo e del mare» qualcosa rimane; a tal proposito Biamonti osserva:

> In realtà alcuni elementi sparsi di questo paesaggio, che già fu armonico e unico, 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. […] Bisogna rispettare la Liguria nelle sue entità più remote: dalle mulattiere di campagna, agli ovili, alle cappellette, 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 ricominci a rinascere.[314]

Lo scrittore spera che la civiltà dell'ulivo faccia ritorno, in quanto «è destino umano abitare un mondo, ma è anche destino umano abitarne un altro»:[315]

> 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 lavora contro l'ambiente, alla fine perde. […] Di un paese di mille anime e di poche casette hanno fatto un coacervo di palazzi da prigione senza verde. […] Ora è il tempo di dire basta, di salvare il salvabile. […] È ora di dire basta: sembra che

---

[310] Ivi, p. 20.
[311] F. Biamonti, *Il filobus di cristallo*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 104.
[312] Ivi, p. 105.
[313] *Ibidem*.
[314] Ivi, pp. 104-105.
[315] F. Biamonti, *Le folate di Vento largo*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 78.

> stia sorgendo una speranza di rinascita nell'olivicoltura, una scoperta o una riscoperta dell'olio d'oliva nel mondo. Speriamo che la civiltà dell'ulivo torni.[316]

Il paesaggio di Biamonti è inoltre un paesaggio diviso in due: «"Vi sono due Liguorie", 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"».[317] La marginalità costituisce una chiave di lettura essenziale dello spazio descritto da Biamonti, sotto molteplici aspetti; infatti, si tratta di un paesaggio:

> al confine tra Italia e Francia, al confine tra terra e mare, al confine tra monti aspri (prealpi e vere montagne alpine, il ripido e lo scosceso orografico come segno primario dei luoghi) e la piana mediterranea. Al confine tra mondo cittadino e cultura cittadina (turistica, urbanistico-architettonica e, in tutti i sensi, di traffici). Al confine tra vita antica, atavica e moderne correnti cosmopolite, plurietniche.[318]

Si è parlato anche di paesaggio di frontiera, un luogo «suscettibile di espansioni e contrazioni, in movimento, dove le culture si rincorrono e contrastano, si sfidano in vista – eventualmente – di un traguardo, della realizzazione avventurosa di qualche ideale o terra promessa del futuro o del passato»,[319] ma la liminalità dei paesaggi di Biamonti non si traduce mai in una frontiera autentica, ma semmai di una frontiera «vagheggiata, virtuale, e impossibile»,[320] poiché non riesce ad attivare alcuna tensione verso l'altrove, verso il futuro, verso un "mito". Bensì, la frontiera rimane una possibilità che mai potrà essere attuata, e questo avviene a causa della desertificazione del mondo moderno, alla sua omologazione, alla sua irreversibilità, qualità che lo rendono privo di margini da oltrepassare. Bertone a tal proposito scrive:

> Ma infine l'accertamento della parificazione e omogeneizzazione del mondo moderno – in una sorta di una piccola teodicea gnomico aforistica, ma fedelmente laica, ch'è lo stilema mentale di Biamonti – impedisce alla "frontiera" di accedere alla forza riscattante di un mito che la feconda e la proietti su una qualche mèta, fosse pure un miraggio. […] Non c'è futuro neppure come iterazione formale di un passato che poteva includere speranza. Ognuno torna al suo confine.[321]

---

[316] F. Biamonti, *La vera Liguria*, in *Scritti e parlati*, cit., p. 153.
[317] Id., *Le parole, la notte*, cit., p. 109.
[318] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 13.
[319] Ivi, p. 14.
[320] Ivi, p. 18.
[321] *Ibidem*.

Il confine, chiuso, statico, di linee «consolatorie e radicate al suolo»[322] è quindi ciò che rimane, per quanto continui ad intrecciarsi con i valori della frontiera, come accade, ad esempio, nel racconto del Mediterraneo.

Biamonti, riguardo al paesaggio, diceva che «è destino umano abitare un mondo»;[323] infatti nei cosiddetti «romanzi-paesaggio» biamontiani lo spazio e chi lo abita sono profondamente intrecciati: il paesaggio «pare divenire lo strumento per ricostruire il luogo, il luogo specifico, cioè lo spazio in cui natura e intimità mnemonica si incontrano e si riconoscono», esso «pare più lo scheletro del reale, qualcosa che sorregge il movimento naturale dei corpi e l'ineluttabile passaggio del tempo». Un «romanzo-paesaggio» – e a tal proposito si ricordi il commento di Calvino che introduce *L'Angelo di Avrigue*: «Ci sono romanzi-paesaggio come romanzi-ritratto. Questo vive, pagina per pagina, ora per ora, dalla luce del paesaggio ligure…»[324] – è un romanzo in cui l'elemento romanzesco e l'elemento paesaggistico hanno pari importanza, «il che significa individuare il paesaggio come elemento primario del racconto, costitutivo al pari di come lo è l'articolazione degli eventi o la caratterizzazione dei personaggi».[325] Infatti, nei romanzi biamontiani, il paesaggio viene definito anche attraverso la funzione narrativa. Si veda per l'elemento verticale che caratterizza il paesaggio ligure, che assume il profilo di «un paesaggio roccioso, scosceso, di memoria dantesca che consente più spostamenti verticali che orizzontali; del resto tutta la Liguria, per la sua conformazione geografica, appare come una zattera sospesa tra il cielo e il mare»:[326] nel delineare il suddetto elemento assumono un ruolo gli stessi movimenti dei personaggi, i quali «sono impegnati in continue salite o discese, in percorsi di ricerca o divagazione, in un ossessivo, reiterato vagare».[327] In questo modo, «se da un lato è il paesaggio che impone la propria presenza, anche determinando o condizionando lo stato d'animo dei personaggi, dall'altro sono proprio i personaggi che sembrano tracciare, coi loro movimenti, il profilo e le linee del paesaggio».[328]

---

[322] *Ibidem*.
[323] Id., *Breve nota autobiografica*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 17.
[324] I. Calvino, in Id., *L'Angelo di Avrigue*, cit., p. 173.
[325] L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, cit., pp. 27-28.
[326] F. Improta, *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in F. Improta, P. Mallone, L. Betocchi, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, Ventimiglia, Philobiblon, 2003, p. 17.
[327] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 26.
[328] *Ibidem*.

Nei romanzi di Biamonti, sequenze narrative e descrittive si fondono a formare un «unicum inscindibile in cui uno sostiene l'altro»,[329] dal momento in cui per ogni spostamento dei personaggi nello spazio si presenta una visione del paesaggio, formando delle unità narrativo-descrittive. Si veda un esempio tratto da *Vento largo*:

> 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.[330]

Lo scrittore però raramente descrive il paesaggio nella sua totalità, anzi, sceglie un dettaglio e si concentra su di esso, isolandolo e lasciando al resto degli elementi una funzione di sfondo che verrà messo a fuoco solo procedendo con la lettura. La narratività biamontiana può sembrare ripetitiva, ma si tratta di:

> una ripetitività che, in realtà, è solo apparente, dal momento che è proprio la riproposta della stessa azione (il salire dei personaggi, il loro inoltrarsi nello spazio alla ricerca di qualcosa o di qualcuno) a permettere di cogliere, in momenti diversi della giornata, caratterizzati da una luce e da un'atmosfera che cambiano di continuo, la realtà paesaggistica in tutte le sue sfumature, nella infinita variabilità delle sue linee, dei suoi colori e delle sue forme.[331]

Inoltre, all'interno dell'unità descrittivo-narrativa, si coglie anche uno sguardo orizzontale, che potrebbe identificarsi sia con quello del narratore sia con quello del personaggio, che si muove nella dimensione della profondità spaziale. Si veda questo procedimento in un passaggio tratto da *L' angelo di Avrigue*: «Al di là del ritano, sulla sponda di un terrazzo, due girasoli piegavano la testa nelle grandi foglie già secche».[332] Questo sguardo orizzontale permette di «cogliere e visualizzare i diversi aspetti del quadro delineato […] quasi fosse uno zoom che riesce a fissare anche gli elementi che la distanza, almeno in linea teorica, dovrebbe nascondere».[333] Il modo in cui viene riportata l'unità narrativo-descrittiva, attraverso una visione che congiunge l'avvicinamento prospettico e la messa a rilievo del particolare, e allo stesso tempo coinvolge l'azione di un personaggio

[329] L. Preziosi, *Scorci di paesaggio ligure*, cit., p. 31.
[330] F. Biamonti, *Vento largo*, cit., pp. 19-20.
[331] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., pp. 30-31
[332] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 7.
[333] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., pp. 31-32.

con il dinamismo paesaggistico, si configura come una sorta di «quadro paesistico»,[334] come avviene in questo brano di *Le parole, la notte*:

> Sara li portò a esplorare il giardino: sempre queste agavi, questi aranci, queste mimose. Guardarono il mare al di là di un botro di ginestre e delle luci delle rive, poi il cielo.
> –Guardate queste stelle.[335]

In questo modo, attraverso la messa in primo piano di elementi naturali apparentemente distanti, e attraverso l'avvicinamento improvviso che colloca in primo piano un dettaglio minimo, quest'ultimo viene messo in rilievo, ed esso «è in grado di restituire un momento vitale, di evocare un'atmosfera, per quanto sospesa e transitoria».[336]

Si può dire che, all'interno dei paesaggi di Biamonti:

> la figura centrale è quella di un personaggio che, muovendosi nello spazio, innescando il movimento narrativo-descrittivo, (si) apre alla dimensione paesistica, rendendola visibile e , quindi, trasferibile sulla pagina scritta. È però da notare che ciò non avviene da "fuori", da un posizionamento esterno […]: ciò avviene, a ben vedere, restando sempre dentro il paesaggio, assumendo una prospettiva che è sempre interna all'oggetto da rappresentare. In questo senso, il punto di vista di Biamonti è del tutto coincidente con quello di un pittore. […] In tal modo, poiché i personaggi sono costantemente immersi nel paesaggio, il paesaggio stesso finisce per imporsi non solo quale indiscusso protagonista ma anche con l'evidenza irrefutabile del primo piano.[337]

Per Biamonti «il paesaggio va sempre visto da un punto di vista coerente col personaggio, con la situazione realistico-esistenziale del personaggio».[338] E infatti, come nel destino delle terre descritte da Biamonti e della civiltà dell'ulivo, in cui «tutto è precario, tutto è sospeso»[339] questa sospensione si riflette anche nel destino umano. A livello stilistico questa sospensione viene data attraverso uno "slittamento" che ricorda quello delle «folate di vento»:[340]

> La mia tecnica è di spostare continuamente il discorso, farlo slittare, perché quello che si dice non è più valido già dieci minuti dopo; tutto slitta. Il dialogo non ha una

---

[334] Ivi, p. 33.
[335] F. Biamonti, *Le parole, la notte*, cit., p. 191.
[336] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 33.
[337] Ivi, p. 47.
[338] F. Biamonti, in *Agenda 1978 Italsider*, Archivio Biamonti, 11 gennaio, in S. Morando (a cura di), *Francesco Biamonti. Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 22.
[339] Id., *Le folate di Vento largo*, in *Scritti e Parlati*, p. 78.
[340] *Ibidem*.

> funzione pratica, ma ontologica: tocca sempre le radici dell'essere; anche il monologo. Il dialogo è sotto forma di un sentenziare antico, ma in realtà si aggancia all'essere. [...] E faccio distinzione fra "mot" e "parole", fra "chiacchiera" e "parola": la parola vera capace di toccare le radici dell'essere e di far procedere la narrazione.[341]

A livello tematico, non solo i quattro romanzi di Biamonti si possono leggere come «una meditazione, uno *studium mortis*»,[342] ma i personaggi stessi sono fuggevoli, solitari, enigmatici. La sensazione di precarietà viene data attraverso l'utilizzo di elementi naturali, che, attraverso la ripetizione, evocano un clima di silenzio e di attesa che contribuisce alla carica espressiva e all'intensità lirica. Giorgio Cavallini le chiama «parole-immagine», e a tal proposito scrive:

> Fra esse spiccano, per numero di occorrenze e soprattutto per carica espressiva, parole come *vento, mare, luce*: talvolta usate semplicemente per significare la cosa che indicano e rappresentano, esse invece oltrepassano spesso l'idea della cosa significata per assumere il valore di immagine.[343]

La luce, in particolare, all'interno della narrativa di Biamonti ha un ruolo particolare e strutturalmente complesso, in quanto si lega a significati opposti: da un lato, infatti, la luce dà forma al paesaggio, rendendolo visibile, mentre dall'altro lo immobilizza e lo pietrifica; si può dire che la luce porti con sé un significato chiasmico, di vita e di morte:

> Biamonti usa il bisturi della luce dimidiante, l'universo che lo circonda ne riemerge scisso, di netto. È densa, la luce, che costruisce il confine simbolico: tra luminosità della vita e non riscattabile opacità della morte.[344]

La luce «abbraccia in modo trionfale la creazione, nascondendo la sua forza più tremenda, che ne fa un riflesso di decomposizione»,[345] si veda come esempio questo passo tratto da *Attesa sul mare*:

> C'è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce… ci sono colpi di sole su terre appese.[346]

---

[341] G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti*, in *Scritti e parlati*, cit., p. 234.

[342] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 9.

[343] G. Cavallini, *Parole-immagine nella narrativa di Biamonti*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 642.

[344] G. Bertone, *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, p. 103.

[345] S. Givoni, *Prefazione a Scritti e Parlati*, cit., p. 5.

[346] F. Biamonti, *Attesa sul mare*, cit., p. 115.

Bertone, a tal proposito scrive:

> La luce che fu l'unità del paesaggio ora ne è il bisturi. Non c'è il momento di ricostruzione materica – sulla tela o sulla pagina, non importa – di un analogo della visione armonica e complessiva […]. La luce in Biamonti, mentre lo accenna, quasi lo distrugge il paesaggio, e si propone come un suo surrogato. […] Non è in gioco solamente la funzione strutturale di orientare le minisequenze tramite "effetti" speciali (luce più profili; luce più parole; luce più alberi e piante). […] Non c'è oggetto o luogo o frammento del mondo che non venga da essa marcato. La luce non si "posa", ma incide, segna, distingue, che equivale figurativamente a "creare" gli oggetti minimi o macriscopici, l'orografia del mondo («solo un lucore listava il crinale»), va in cerca dei rilievi della terra per fornirgli quell'essenziale risalto che gli consente di poter esistere.[347]

La luce rappresenta quindi vita e morte, un «flusso di vita biologica e mortificazione incombente»,[348] che Bertone traduce in una «istanza di sacralizzazione sempre promessa e sempre negata».[349] Il paesaggio, in questo caso la luce, si riflette nei personaggi: come essa è portatrice di sacralità ed arcaicità, e «si colloca fuori dal tempo, in una dimensione di inattingibile lontananza»,[350] anche i personaggi sono «portatori di una tendenza che li induce a volgere lo sguardo sempre altrove, nella direzione di un'oltranza-lontananza che, […] si colloca in definitiva al di fuori dal tempo».[351] Inoltre, il presagio di morte è espresso dal contrasto «tra pietre nude, opache, che vivono di luce, da una parte, e la vita e i corpi umani che si mineralizzano, si pietrificano»;[352] dall'eternità, staticità, immobilità degli ulivi, la cui «antica forza»[353] contrasta con la «fragilità»[354] che «è propria dell'uomo, da sempre condannato alla caducità, a una condizione insuperabile di debolezza e precarietà esistenziale».[355] Il paesaggio influenza le emozioni e i gesti dei personaggi; la luce, la sospensione ed il silenzio penetrano nell'interiorità umana, e ne formano un tutt'uno. I

---

[347] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., pp. 56-57.
[348] Ivi, p. 58.
[349] Ivi, p. 59.
[350] B. Mellarini, *Biamonti, Magris e il «romanzo di mare»*, in *Scrivere il paesaggio. Cinque studi su Francesco Biamonti*, cit., p. 89.
[351] Ivi, p. 88.
[352] M. Bovo Romoeuf, *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, cit., p. 140.
[353] F. Biamonti, *Le parole, la notte*, cit., p. 11.
[354] *Ibidem*.
[355] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, in *Scrivere il paesaggio. Cinque studi su Francesco Biamonti*, cit., p. 97.

personaggi di Biamonti sono consapevoli della precarietà del mondo in cui vivono, e provano allo stesso tempo «un'immensa pietà e un rapimento dei sensi davanti alla bellezza del mondo nonché lo sgomento davanti alla decadenza».[356] A tal proposito:

> gli elementi del paesaggio, antropomorfizzati, diventano l'espressione di un continuum cosmico, di una eternità vitale negata agli uomini esposti alla precarietà esistenziale. La luce e il vento esprimono l'essenza dell'eternità, inglobano gli uomini che non smettono di essere di transito sulla terra: da qui il continuo errare sui colli liguri dei personaggi le cui linee del destino si incrociano solo senza mai fissarsi nella durata. Una luce dotata di poteri sovrannaturali, e cieli dotati di attributi animaleschi si riallacciano a una visione agonistica della natura osservata in sequenze di pura forza ed essenzialità, come in questo brano: «una luce radente spianava il mare e lo sollevava nelle insenature, anche al largo esso si alzava sino a cozzare contro il cielo». […] La voce lirica narrante espone con una rassegnata serenità una visione dell'esistenza ancorata su un nichilismo esasperato: Dio è morto su quelle colline liguri, e gli uomini sono stati abbandonati alla loro sorte. Nessuna redenzione è possibile.[357]

Il mar Mediterraneo, nel paesaggio di Biamonti, invece corrisponde ad una frontiera, alla possibilità di un futuro, di una salvazione, che però si conclude con un nulla di fatto; da un lato rappresenta l'apertura, l'infinito, la possibilità di andare oltre, dall'altro lato è anche vuoto, lontananza e assenza. Per usare le parole di Biamonti, il mare «è un varco, ma anche il deserto»,[358] è «un mare che compone a poco a poco un'immagine del morire, ma che ha dei varchi diafani che fanno intravedere anche un certo al di là».[359]
Il mare diventa lo spazio dove si proiettano le tensioni dei personaggi, un luogo di partenza che però non garantisce davvero l'arrivo, una potenziale occasione di fuga che si conclude in illusione; infatti «ulivi, piante e pietre sono i medesimi anche dall'altra parte del Mediterraneo».[360] Biamonti scrive:

> 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. […] È un mare che il più delle volte risplende e il suo bordo lontano sembra versarsi altrove per rifrazione di orizzonte. […] Fra il mio paese e il mare si frappone una rupe, un

[356] M. Bovo Romoeuf, *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, cit., p. 140.
[357] Ivi, pp. 139-140.
[358] F. Biamonti, *Davanti al mare*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 89.
[359] Ivi, p. 91.
[360] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 19.

> agglomerato di ciottoli e di conchiglie (o piuttosto di orme di conchiglie) dall'aspetto arcigno. […] Da lassù si gode, saltate le orrende costruzioni della nostra costa, di un vasto arco luminoso. […] Ma non riuscivo a trasognarmi, a comporre in pace quel paesaggio. Ma, sogni a parte, non so veramente che dire, questo azzurro che scolpisce le cose e le tocca e le corrode, che ha sovrastato un mondo di pastori, di pescatori, di ulivicoltori, è pieno di ombre segrete sempre più fonde per eccesso di storia e di luce.[361]

L'angelo di Avrigue

L'*Angelo di Avrigue* viene pubblicato nel 1983, a Torino, da Einaudi. Prima dell'edizione definitiva, Biamonti aveva lavorato alla storia di Gregorio e Jean-Pierre almeno per una decina di anni, negli anni Settanta. Le prime stesure e abbozzi sono consultabili all'interno delle agende e taccuini dello scrittore, ora conservati nella Casa Archivio a San Biagio della Cima. Biamonti stende due incipit in cui presenta la sua prima idea, la quale «ruota intorno al ritorno di un uomo sulle sue fasce dopo aver molto viaggiato»;[362] in questa prima fase il protagonista non si chiama ancora Gregorio, bensì ancora Stefano. Un racconto è invece contenuto in alcuni quaderni che secondo Simona Morando risalgono agli anni dal 1970 al 1973; all'interno di questi documenti, divisi in 43 cartelle, si trova il primo abbozzo del protagonista, che assume il nome di Fabrizio Lestral nelle prime 14 cartelle per poi mutare il nome nel definitivo Gregorio. Nella cartella 42, invece, vengono introdotti il personaggio di Jean-Pierre e il suo suicidio. Successivamente, questi primi schizzi si trasformano nel *Romanzo di Gregorio*, testo compiuto ma poi abbandonato, di cui sono presenti ben quattro stesure che occupano lo scrittore soprattutto negli anni dal 1974 al 1976. Il nucleo dei personaggi, inizialmente, contiene la figura di Gregorio, marinaio che ritorna da un viaggio, il suo amico Edoardo, la donna – che inizialmente si chiama Blanche, poi Lora, e in *L'angelo di Avrigue* avrà poi il nome di Ester – Jean-Pierre, sua madre Martine, la francese che gestisce il Bar dell'Olandese. Il suicidio di Jean-Pierre arriva a tre quarti del romanzo, per cui il suo personaggio viene scolpito in modo molto più approfondito rispetto a quanto avviene nell'*Angelo*; inoltre, la causa della sua morte presenta diverse varianti: «è minacciato dai sicari per un debito; ha una vita

[361] F. Biamonti, *Mare di luce e di sangue*, in *Finestra sul Mediterraneo*, a cura di S. Buonadonna, Genova, Il Melangolo, 2001, pp. 67-68.
[362] S. Morando (a cura di), *Francesco Biamonti. Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 10.

sessuale che lo ha messo in pericolo; infine: è malato terminale e decide di suicidarsi per evitarsi ulteriori sofferenze».[363] Dopo una profonda revisione, Il romanzo di Gregorio si trasforma ne *L'angelo di Avrigue*. Per quanto riguarda la pubblicazione, è fondamentale la figura di Nico Orengo, che Biamonti incontra nel 1981 vicino a Sanremo; egli invia un manoscritto del romanzo a Calvino, il quale lo corregge e lo propone ad Einaudi. A tal proposito Orengo, in un'intervista rilasciata per «La Stampa» nel 2003, racconta:

> 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".[364]

Dopo l'invio del romanzo a Calvino, egli risponde con una lettera, datata 21 ottobre 1981:

> Caro Signor Biamonti,
> Nico Orengo 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. La storia prende e non si ha voglia di smettere. La compenetrazione del paesaggio e dei drammi umani è molto suggestiva. […] È un libro in cui succedono molte cose ma che è fatto soprattutto di cose non dette e di silenzi: e ogni personaggio conserva il suo mistero. Il lirismo del linguaggio ha la sua efficacia; qualche sbavatura qua e là magari si potrà correggere cin piccoli ritocchi. […] Quello che Lei vuole fare è una cosa molto difficile: dare al linguaggio la concretezza d'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 il *magaiu* solo noialtri sappiamo cos'è; e non è nemmeno detto che nel resto d'Italia sappiano cos'è una fascia. (Ci sono poi anche dei 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 suo terreno. […] Quello che il Suo romanzo è

[363] Ivi, p. 13.
[364] N. Orengo, *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*, in «La Stampa», 10 luglio 2003, p. 12.

riuscito a rappresentare credo per la prima volta, è un'immagine della Liguria che comprende insieme la vita agricola dell'entroterra, dura e aspra e povera, e il modello di vita facile della Riviera che ora prende l'aspetto tragico della droga come consumo di massa.[365]

Successivamente, Calvino aiuta lo scrittore nella correzione del manoscritto, che viene inviato ad Einaudi nel febbraio del 1982 e ottiene una risposta positiva; il libro esce agli inizi del 1983 con una quarta di copertina presentata sempre da Calvino:

Ci sono romanzi-paesaggio così come ci sono romanzi-ritratto. Questo vive, pagina per pagina, ora per ora, della luce del paesaggio aspro e scosceso dell'entroterra ligure, nell'estremo suo lembo di Ponente, al confine con la Francia. 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 del 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. È una voce grave e pausata, con una naturale propensione per i toni lirici e sospesi; ma il suo vocabolario è ricco di parole vere e insolite e precise, che vengono dal linguaggio parlato a ridosso delle Alpi Marittime. (L'apparizione d'un pastore che parla provenzale ci ricorda che anche linguisticamente questa è una zona di frontiera). Tra i casolari di pietre e i villaggi di bungalow, i due aspetti della Riviera sono qui presenti insieme: un'agricoltura faticosa e solitaria e il mondo facile del turismo, a cui s'aggiunge la nuova dimensione internazionale del vagabondaggio giovanile che segue il miraggio della droga. E poi il pathos della frontiera, con la sua drammaticità depositata in tante storie di guerra, di contrabbando, d'espatri clandestini.
Come seguendo una tacita morale libertaria, il protagonista si rifiuta di giudicare il modo in cui ogni individuo spende la propria vita; ma vorrebbe comprendere cos'è quella spinta di autodistruzione che si sente nell'aria; e i suoi andirivieni lo portano a indagare sulla morte misteriosa d'un giovane. Quattro personaggi di donne, ognuna con una sua ossessione, incrociano i suoi passi; ma le solitudini sommandosi non s'annullano.[366]

Il racconto è ambientato in un paesino dell'entroterra ligure, Avrigue, che probabilmente trova un riferimento nella cittadina di Apricale, come sostiene Enrico Fenzi:

Il paese di Avrigue è con ogni evidenza lo stesso che Apricale, l'antico paese della Val Nervia, dopo Dolceacqua e dietro il colle di Perinaldo, che nel dialetto del luogo suona Avrigà. Il latino apricum, "esposto al sole", dà infatti *avrigu/abrigu* (c'è anche una Costa Abrigo sopra Seborga), così come *opacum* dà *ubagu*, donde il toponimo diffuso in quella regione. […] La forma Avrigue la si direbbe tuttavia forma francesizzata di Abrigà: il che ricorda quel tentativo di *rattachement* alla Francia delle valli

[365] I. Calvino, *Lettera del 21 ottobre 1981 a Francesco Biamonti*, in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1456.
[366] I. Calvino, in Id., *L'Angelo di Avrigue*, cit., p. 173.

di confine, nel '45. […] Non dunque Apricale, ma una forma francese, Avrigue, che s'innesta su quella dialettale, Avrigà.[367]

Il romanzo si apre con il ritrovamento del cadavere di Jean-Pierre, un giovane ragazzo francese, precipitato dalle rocche di Craiora, forse a causa di un incidente, forse a causa della sua propria volontà. Sull'accaduto inizia a riflettere e investigare Gregorio, un capitano di mare che, sospeso tra due imbarchi, è tornato per qualche tempo alla sua terra d'origine, con l'idea di dedicarsi alla vita agreste. Di famiglia contadina, Gregorio ha trascorso vent'anni in mare e ora, durante questa pausa, si trova a interfacciarsi con le proprie radici e con un senso di precarietà esistenziale che ha pervaso Avrigue. Attorno a lui ruotano diverse figure: Ester, la donna con cui intrattiene una relazione intermittente e fragile, «bella, un tipo deciso»,[368] che tuttavia lo abbandona nel corso della vicenda; Martine, la madre di Jean-Pierre, devastata dalla perdita, e Laurence, sua amica e confidente. Proprio con Laurence, donna enigmatica e affascinante, incline al gioco d'azzardo, nasce una sottile tensione. Sarà Laurence, alla fine, a rivelare a Gregorio la verità sulla malattia segreta che affliggeva Jean-Pierre e che potrebbe averlo spinto al gesto estremo. Il romanzo si costruisce così attraverso una serie di incontri e dialoghi, tra cui quelli con i giovani amici del ragazzo scomparso, provenienti da diversi paesi e immersi in una vita sbandata, fatta di vagabondaggi e droghe lungo le rotte del confine. Spiccano anche figure marginali ma caratteristiche: un pastore che parla in provenzale e una donna polacca che chiede a Gregorio di accompagnarla verso il valico dove anni prima suo marito ha perso la vita cercando di attraversare la frontiera. Alla fine, Gregorio si convince che Jean-Pierre si sia davvero tolto la vita, e nella malattia che lo affliggeva, e nell'incapacità della morfina a porre fine al suo dolore, si può intravedere la causa.

Biamonti, nel raccontare il proprio romanzo, lo definisce un «romanzo d'indagine»,[369] un «giallo cosmico»[370] in cui «attraverso una successione di paesaggi, di tramonti, di dare sempre la coscienza concreta del personaggio»[371] cerca di dare un'«idea dell'enigmaticità della condizione umana».[372] Egli dice:

---

[367] E. Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «Il Nome del testo», 2/3, 2000-2001, p. 61., cit. da G. Bertone, *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, cit., p. 94.
[368] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 9.
[369] F. Biamonti, *La metafora dell'angelo di Avrigue*, in *Scritti e Parlati*, cit., p. 73.
[370] *Ibidem*.
[371] Ivi, p. 74.
[372] *Ibidem*.

> Il marinaio, che viene dallo sterminato, dall'infinito (e ha esigenza di concretezza e di realtà, si trova davanti a una vita che si sbriciola, a una luce che acceca, la luce della Liguria, divenuta nella poesia del Novecento un aspro paese emblematico, fatto di desolazione metafisica e di accensione lirica nel contempo, di grandi contrasti, e fa una esplorazione del suo piccolo mondo, del suo microcosmo, in cui scopre la violenza della storia, e quella della morte della civiltà contadina e pastorale. Sbarcato per trovarsi davanti alla vita, si trova di nuovo davanti ai segnali del nulla; e ne subisce i contraccolpi, negli strappi della memoria, nell'incapacità di condurre un'inchiesta.[373]

Il romanzo, fin dall'incipit, presenta un'atmosfera di morte, solitudine e desolazione, che si riflette sia nei personaggi e nei loro dialoghi, sia nel paesaggio. La morte «sparsa come una sofferenza ineluttabile»[374] appare, principalmente, seguendo la traccia della morte di Jean-Pierre; a questo evento centrale seguono altre morti, come quella del polacco, alla cui moglie Gregorio offre di fare da guida, e quella dello Chasseaurs des Alpes. La morte viene citata anche attraverso l'utilizzo di metafore, come «la porta tenebrosa»[375] e «una nave che batte bandiera bianca con le vele nere»[376]; la sua presenza assume diverse forme, come quella dei riti funerari:

> 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.[377]

Essa si riflette negli abitanti di Avrigue e nel luogo stesso in cui la vicenda si svolge. Avrigue appare come un paese sospeso nel tempo, un centro abitato pervaso da una sensazione di immobilità, in cui tutto ha cessato di evolversi. I segni della decadenza sono ovunque: nelle case abbandonate, nelle piazze vuote e nei silenzi che avvolgono le vie deserte. Sempre più cittadini abbandonano il paese, e solo gli anziani rimangono, aspettando essi stessi la morte; infatti, sono solo eventi come «una morte accidentale, la pazzia, un suicidio»[378] a rompere il silenzio. Nelle prime pagine dell'opera si può leggere:

---

[373] Ivi, p. 73.
[374] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 4.
[375] Ivi, p. 30.
[376] Ivi, p. 81.
[377] Ivi, p. 66.
[378] Ivi, p. 4.

> 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. […] L'immobilità delle cose garantisce dal trascorrere del tempo e dei mutamenti. Tutto è eguale, da sempre e per sempre: le feste, le esequie, le esistenze imprigionate, gli spersonalizzati destini personali, la miseria che viene da secoli.[379]

L'immobilità porta lentamente Avrigue a spegnersi, ciò che rimane è il ricordo del passato e delle proprie radici, a richiamare Giovanni Boine e *La crisi degli ulivi in Liguria* (1911): «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"»[380] e l'impossibilità di allontanarsi da esso: «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»[381] – una «scheggia verghiana passata per gli esistenzialisti francesi e rimuginata in chiave solipsistica»[382], secondo Bertone. L'immobilità delle cose è però intervallata dal percettibile scorrere del tempo, che assume i connotati di una presenza fissa, incombente ed inesorabile, come se «il tempo fosse sottoposto a una sorta di trascrizione visiva, divenendo, attraverso i continui, ossessivi riferimenti alla luce e al suo svariare, una presenza tangibile e concreta».[383] La luce, in questo caso, è l'elemento fondamentale che scandisce il ritmo del tempo e rende visibile il suo trascorrere, spostandosi sui terrazzamenti e pendici delle montagne e segnando il passare delle ore: «Alle due del pomeriggio il cielo come al solito febbricitò sul crinale e scese l'ombra oltre il ritano, nel querceto»;[384] «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 nelle catene rocciose».[385] Inoltre, la descrizione del mondo sociale del paese viene intervallato dalla descrizione dell'immobilità del mare («Il mare da lassù è di un azzurro immobile e smorzato»[386]), presenza «ancestrale ed eterna, voce perenne rispetto alla quale l'uomo può commisurare la propria

[379] Ivi, pp. 3-4.
[380] Ivi, p. 4.
[381] *Ibidem*.
[382] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 37.
[383] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 36.
[384] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 12.
[385] Ivi, p. 55.
[386] Ivi, p. 4.

finitudine»:[387] «Una zona rugosa e chiara ha morsicati confini che si sciolgono e si ripristinano in un richiamo interminabile. Il mare ossessiona chi lo guarda troppo a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla».[388] Gregorio guarda il mare da lontano, non per rispecchiarcisi o per comprendere qualcosa, ma semplicemente per contemplarlo, senza mai affrontarlo. Egli è «a tal punto divorato dal "male del ferro", dalla sottile angoscia che il lungo navigare trasmette all'uomo, facendogli desiderare l'approdo sulla terraferma».[389] Il mare è, quindi, «un lontano ricordo e, soprattutto, una presenza da esorcizzare: lo si guarda rimanendone a distanza, non lo si affronta direttamente ma lo si vive nel ricordo e nella rievocazione».[390] Secondo Biamonti, il personaggio di Gregorio, dopo aver visto i segni di distruzione e decadenza dovuti allo scorrere del tempo, e aver perso ogni fiducia nella «Storia»[391], è inquieto:

> al punto di desiderare un ritorno al mare. Il salino in cui spera, che lavori come una camola nei ricordi, è proprio la materializzazione di questa via di comunicazione, di questo tramite verso l'infinito. In definitiva, rianela al mare come al minore dei mali, cioè la dispersione nell'infinito, il cullarsi […]; allora si rifugia nella nostalgia dell'eterno viaggiare per non ossessionarsi oltre sulla metafora della luce che è anche metafora del buio.[392]

Il senso di precarietà, morte e distruzione si riflette anche nel paesaggio, un paesaggio:

> decomposto, decostruito, a volte divelto, che spesso viene fatto coincidere con un particolare che viene innalzato a protagonista, quasi che l'antico paesaggio avesse subito la configurazione grafica dell'"esploso" e una sola componente fosse afferrata e riproposta come soluta dalle altre.[393]

Infatti, la costa è «falcata», il cielo «si scortica», si «assottigliava e si alzava, come per prepararsi alla sera», «V'erano a volte cieli magri che s'allontanavano», «c'erano solchi nell'azzurro, sentieri tracciati dal freddo in arrivo».[394] La morte si vede nel paesaggio, che è un paesaggio stanco, consumato, pronto a spezzarsi; un paesaggio sospeso, in attesa della fine:

---

[387] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 35.
[388] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 11.
[389] B. Mellarini, *Sui "Romanzi-paesaggio" di Francesco Biamonti*, cit., p. 35.
[390] Ivi, p. 36.
[391] F. Biamonti, *La metafora dell'Angelo di Avrigue*, cit., p. 74.
[392] *Ibidem.*
[393] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 38.
[394] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., pp. 21, 28, 31,32.

> 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. Al di là del ritano, sulla sponda di un terrazzo, due girasoli piegavano la testa nelle grandi foglie già secche.
> Il suo bosco di ulivi era inchiodato da un vento inquieto. Più lontano la collina di Avrigue era avvolta da una luce minore. Quel mondo che raccoglieva i suoi affetti se ne andava. Non tutto, gran parte. Restavano dei solchi, delle trame a suggerire la sua scomparsa.[395]

Inoltre, di nuovo, è la luce a rendere visibile lo scorrere del tempo e la decadenza che esso porta con sé:

> 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.[396]

Bruno Mellarini, ricordando Heidegger, chiama questa sensazione di sospensione, attesa e mancanza «tempo della povertà», che si riflette sia nel paesaggio, sia nei personaggi:

> In questa «povertà» che trova nel paesaggio una trascrizione puntuale si palesa l'erosione del tempo e, insieme, un senso di privazione, di perdita inarginabile. Ed è, certo, il paesaggio sfigurato e stravolto della Riviera, quello di cui si parla; ma anche il paesaggio che fa da sfondo alle avventure estreme dell'umano, colte – come dice Biamonti – in un tempo di cataclismi, in cui si addensano minacciosi i segni della fine.[397]

Il paesaggio dell'*Angelo*, però, non solo porta con sé i segni del tempo e i segni della decadenza, bensì, si coglie anche un'eco di eternità. Sempre Mellarini, a tal proposito, scrive:

> Se è certa la presenza di un tempo percepibile sotto forma di *chrónos*, altrettanto indubbio è il richiamo a una dimensione di eternità che s'identifica nel persistere di una realtà naturale che viene prima dell'uomo e che è destinata a rimanere dopo la sua scomparsa, una dimensione da intendere […] non in termini di pura anteriorità geologica ma in termini di appartenenza a un mondo e un ordine che precedono la comparsa dell'umano. Non si tratta di cogliere l'istantaneità della percezione in cui si produce la visione del paesaggio da parte del soggetto, ma di rapportarsi a una

[395] Ivi, p. 7.
[396] Ivi, p. 19.
[397] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 99.

dimensione di eternità, al tempo pre-umano della creazione e della natura, che appare legato ad una bellezza astratta e inscalfibile.[398]

Si può leggere un esempio di quanto appena detto:

Era lampescuro, l'ora in cui l'uliveto, sulle terrazze che si spegnevano, si sollevava fra le stelle e cambiava di fulgore: da vitale e familiare a cosmico ed estraneo.
Era l'impressione di ogni sera, ma accentuata e senza rimedio, questa bellezza lontana e marmorea.[399]

Il contrasto che si percepisce, quindi, è quello tra «una luce folgorante e viva e una "mortificazione" degli elementi paesistici fino alla loro mineralizzazione»,[400] il che, secondo la definizione di Bertone, si traduce in un paesaggio trattato come «*still life*».[401] L' immobilità delle cose, il «tempo di povertà», che è poi anche «tempo dell'oscurità, della non-conoscenza o della conoscenza insediata dal dubbio, […] la rinuncia a capire»[402] è insediata anche nei personaggi. Lo si nota, per esempio, nell'incapacità di Gregorio di abbandonarsi all'amore, e quindi nel mantenersi per tutta la durata del romanzo in una situazione liminale nella sua relazione con Ester, con cui sembra sempre determinato a lasciarsi senza che ciò mai accada; si può vedere quest'eterna attesa nell'ostinata ricerca per la causa della morte di Jean-Pierre, che si conclude in un nulla di fatto, nell'impossibilità di una conoscenza certa sull'accaduto. Non rimane che «la riaffermazione del dubbio, la resa a un giudizio sospeso, a un'insuperabile, costitutiva incertezza gnoseologica»:[403]

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 il vento rimproverava gli strumenti dell'aubade.
Ormai egli aveva rinunciato a capire sino in fondo e si lasciava cullare da quel vento di terra, da quel buon vento del Rodano.[404]

Ciò sembra essere ancora più visibile in alcune figure femminili, evanescenti e fuggevoli, in una costante ricerca verso qualcosa che non può essere raggiunto e di risposte

[398] Ivi, p. 96.
[399] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 110.
[400] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 40.
[401] *Ibidem.*
[402] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, cit. p. 100.
[403] Ivi, p. 98.
[404] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 120.

che non possono essere ottenute, come ad esempio accade con la polacca che Gregorio accompagna lungo il passo roccioso, lungo il «cammino della memoria»[405] alla ricerca del punto in cui il marito ha perso la vita vent'anni prima; oppure come accade a Martine Haillier, madre di Jean-Pierre, che si ritrova addolorata e inconsolabile, condannata a struggersi nella ricerca della ragione della morte del figlio, nella speranza di poter trovare una tranquillità interiore che non sopraggiunge; allo stesso modo, ciò si evince nelle ostinate interrogazioni di Gregorio:

> Aspettava sempre Martine, sperava che lei salisse. Forse quella donna sapeva com'era andata. O no? Nemmeno lei sapeva o immaginava com'era comparsa la "vecchia nutrice" che prende tra le braccia per ricondurli a casa i ragazzi smarriti.[406]

Ciò che rimane, dopo tutto questo girovagare è solo «il silenzio, la rinuncia a capire e quindi, in definitiva, il salvifico abbandono sinestesico alle sensazioni offerte dal paesaggio, colto unitariamente con i suoi colori e i suoi suoni».[407] Secondo Mellarini, ciò che si stabilisce è «una sorta di contiguità, una non-separatezza tra Io e mondo, una corrispondenza forte e intensificata, che non ha alcuna connotazione psicologistica e che appartiene più all'ordine esistenziale che non a quello "sentimentale"».[408] A tal proposito si può citare un brano in cui l'autore rievoca il suicidio di Jean-Pierre e si può notare una corrispondenza tra il "tremare" dell'aria e la tragedia in corso:

> L'ultimo gesto di Jean-Pierre si stampò nel cielo sereno: il febbrile aggrapparsi delle sue mani a quei fragili rami.
> Guardò giù nel precipizio, buttò una pietra: cadde sullo spuntone dove era caduto Jean-Pierre. Su quello spuntone di roccia l'aria tremava.[409]

Se, in questo caso si può individuare una «sovrapposizione tra interno ed esterno»,[410] in altri episodi si può parlare di vera e propria «immedesimazione e compenetrazione»,[411] per esempio come accade quando Martine viene raccontata come poggiata a un masso, avvolta dall'«ora viola»,[412] ossia «l'ora della nostalgia tra quei due mari».[413]

---

[405] Ivi, p. 65.
[406] Ivi, p. 31.
[407] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 100.
[408] *Ibidem*.
[409] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 101.
[410] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 101.
[411] *Ibidem*.
[412] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 55.
[413] *Ibidem*.

In questo modo, Martine pare sospesa tra i due mari, il mare di luce e il mare d'ombra, che vengono descritti poco prima: «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».[414] In questo modo:

> Fissata nel punto d'incontro tra luce e ombra, la figura della donna pare destinata all'immobilità, ma è in realtà dominata da un'interna inquietudine, dal suo desiderio/impulso di raggiungere il figlio morto. […] La morte dell'Altro funge anche da prefigurazione della morte del soggetto, che vi ritrova una possibilità del tutto propria e contigue, un richiamo alla sua stessa fine.[415]

Il paesaggio dell'*Angelo* presenta i tratti caratteristici della narrativa di Biamonti: è un paesaggio che «non si dà quasi mai […]. Son tagli, son lampi, accompagnati da rapidi spostamenti del discorso, figure retoriche».[416] Le figure retoriche, nella narrativa di Biamonti, hanno un ruolo specifico, che è quello di separare un elemento e dargli risalto: «Quando giunse all'Annunciata per vecchi selciati, dagli uliveti se ne andava già il sole, balzando verso le fasce delle terre soprane».[417] La figura retorica prediletta da Biamonti è la sinestesia, utilizzata molto frequentemente: «L'amaro fumo dell'ulivo»; «Il mare fiatava»; «mattinata rauca di brezza»; «sole polveroso»; «Le argille non le dipingo più. Prediligo la pietra soffusa… come dire? Lucente come il velluto».[418] A volte nella sinestesia è implicata tutta la frase, che «distesamente imposta le diverse percezioni per risolverle in una sensazione sintetica e complessiva».[419] Questo accade soprattutto con i verbi che Biamonti utilizza per dare movimento alla luce attraverso un tono aspro, quali scorticare, vibrare, tremare, serrare:

> Il sole ebbe come un fremito, offuscato da vapori marini. Un attimo! E il cielo si scorticò di nuovo, e accrebbe la sua luce rude. Come era vero quel cielo! E quelle rocce! Ed egli avrebbe voluto trovare un motivo alla morte di Jean-Pierre più vero ancora.[420]

---

[414] *Ibidem*.
[415] B. Mellarini, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 101.
[416] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 38.
[417] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 21.
[418] Ivi, pp. 8, 18, 19, 121, 98.
[419] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 76.
[420] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 28.

La funzione della sinestesia non è quella di antropomorfizzare il mondo, in quanto, «non pretende a nessun mito, sia pure personale. Né ritorno al tempo ciclico contadino, né epica del riscatto di un passato collettivo».[421] La sinestesia, secondo Bertone:

> comporta e include un *engagement* intensamente vissuto nell'ora e nello spazio presente. Esclude il passato. Almeno tendenzialmente […] il passato è dato per morto. Scelta esistenziale ed esistenzialistica, scelta stilistica confluiscono in una strategia personale ed originale di esclusione. Si svelano nella loro convergenza in una *conventio* ad *escludendum*. Ciò che rimane escluso è qualcosa di importante e preciso. Che è detto ad ogni pagina. La grande esclusa, con la forza anche disperata di chi la avverte sempre premere e bussare all'uscio, è la memoria.[422]

La memoria, infatti, è rimorso: «Forse la seduzione del ricordo era solo la copertura d'oro del rimorso».[423] E infatti, Gregorio dice: «Tutto ciò che rivive nel passato, anche solo appena, mi sembra folle».[424] La sinestesia, in Biamonti, porta ad un annullamento della distanza critica, dell'interiorizzazione temporale e quindi della funzione memoriale. La sinestesia viene presentata non come accesso a una profondità del tempo o della coscienza, ma come disintegrazione delle connessioni temporali e sospensione dell'ordine logico e narrativo e, quindi, preclude la memoria; pertanto, essa non serve a ricordare, ma a disperdere, a svanire nel presente sensoriale.

[421] G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, cit., p. 77.
[422] *Ibidem*.
[423] F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 112.
[424] Ivi, p. 115.

Bibliografia

Augé, Marc. 1999. *Disneyland e altri nonluoghi*. Milano, Bollati Boringhieri.

Ara, Angelo. Magris, Claudio. 1987. *Trieste. Un'identità di frontiera*. Torino, Einaudi.

Archetti, Marcello. 2002. *Lo spazio ritrovato: antropologia della contemporaneità.* Milano, Meltemi.

Aveto, Andrea. Merlanti, Federica (a cura di). 2005. *Francesco Biamonti: le parole il silenzio*. Genova, Il Melangolo.

Barthes, Roland. 1984. *L'impero dei segni*. Torino, Einaudi.

Berger, John. 1974. *The Look of Things*. New York, Viking. Trad. it. Nadotti, Maria, (a cura di). *Modi di vedere*, Milano, Bollati Boringhieri, 2004.

Bertone, Giorgio. 1999. *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara, Interlinea.

Bertone, Giorgio. 2001. *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*. Lecce, Manni.

Bertone, Giorgio. 2002. *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, pp. 91-110.

Bertone, Giorgio. 2006. *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*. Novara, Interlinea.

Bertone, Giorgio. Croce, Franco. 1988. *La letteratura ligure. Il Novecento*. Genova, Costa & Nolan.

Biamonti, Francesco. 1983. *L'angelo di Avrigue*. Torino, Einaudi.

Biamonti, Francesco. 1991. *Vento largo*. Torino, Einaudi.

Biamonti, Francesco. 1994. *Attesa sul mare*. Torino, Einaudi.

Biamonti, Francesco. 1998. *Le parole, la notte*. Torino, Einaudi.

Biamonti, Francesco. 2003. *Il silenzio*. A cura di Daniela Oggero. Torino, Einaudi.

Biamonti, Francesco. 2008. *Scritti e parlati*. A cura di Gian Luca Picconi, Federica Cappelletti. Torino, Einaudi.

Boine, Giovanni. 1914. *Il peccato – Ed altre cose*. Firenze, Libreria della Voce.

Bonta, Mark. Protevi, John. 2004. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Buonadonna, Sergio (a cura di). 2001. *Finestra sul Mediterraneo*. Genova, Il Melangolo.

Butor, Michel. 1985. *Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino.* Saint Maximin, Le Temps Parallèle.

Burckhardt, Jacob. 1860. *Der Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig, Seemann. Trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Firenze, Sansoni, 1942.

Calvino, Italo. *Lettera del 21 ottobre 1981 a Francesco Biamonti*, in Baranelli, Luca (a cura di). 2000. *Lettere 1940-1985*. Milano, Mondadori.

Calvino, Italo. 1945. *Liguria magra e ossuta*. In «Il Politecnico», 10.

Calvino, Italo. 1964. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi.

Calvino, Italo. 1972. *Le città invisibili*. Torino, Einaudi.

Calvino, Italo. 1880. *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.

Calvino, Italo. 1990. *La strada di San Giovanni*. Milano, Mondadori.

Calvino, Italo. 1994. *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano, Mondadori.

Caproni, Giorgio. 1936. *Come un'allegoria*. Genova, Orfini.

Caproni, Giorgio. 1938. *Ballo a Fontanigorda*. Genova, Orfini.

Caproni, Giorgio. 1941. *Finzioni*. Roma, Tiberino.

Caproni, Giorgio. 1956. *Il passaggio di Enea*. Firenze, Vallecchi.

Caproni, Giorgio. 1956. *La corrente linguistica nella nostra poesia. Boine, Sbarbaro, Montale*. In «La fiera letteraria», 11, 46, pp. 1-6.

Caproni, Giorgio. 1959. *Il seme del piangere*. Milano, Garzanti.

Caproni, Giorgio. 1975. *Il muro della terra*. Milano, Garzanti.

Cavallini, Giorgio. 1997. *Parole-immagine nella narrativa di Biamonti*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni.

Cipriani, Elio. *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni.* Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998, pp. 71-81.

Coleridge, Samuel Taylor. 2004. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford, Oxford University Press. Trad. it. Zuccato, Edoardo (a cura di). *Diari 1794–1819*. Bergamo, Lubrina, 1991.

Corti, Maria (a cura di). 1985. *Intervista a I. Calvino, In «Autografo»,* 11, 6, pp. 47-54.

Dotti, Ugo. 1978. *Giorgio Caproni*. In «Belfagor», 33, 6, pp. 681-696.

Fenzi, Enrico. 2000. *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*. In «Il Nome del testo», 2/3, pp. 61-76.

Formica, Maura. Jakob, Michael (a cura di). 1996. *La lettera del ventoso*. Verbania, Tararà.

Gibelli, Antonio. 1994. *Le regioni italiane dall'unità ad oggi. La Liguria*. Torino, Einaudi.

Goethe, Johann Wolfgang. 1774. *Die Leiden des jungen Werther*. Leipzig, Weygand. Trad. it. *I dolori del giovane Werther*. Torino, Einaudi, 1945.

Groh, Dieter. Groh, Ruth. 1991. *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Iacoli, Giulio. 2008. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma, Carocci.

Improta, Francesco. 2003. *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*. In Improta, Francesco. Paola Mallone. Betocchi, Luigi, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*. Ventimiglia, Philobiblon.

Jakob, Michael. 2009. *Il paesaggio*. Bologna, Il Mulino.

Jakob, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze, Olschki.

Kant, Immanuel. 1999. *Critica della facoltà di giudizio*. A cura di Emilio Garroni, Hans Hohenegger. Torino, Einaudi.

Kern, Stephen. 1988. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna, Il Mulino.

Lefebvre, Henri. 1976. *La produzione dello spazio*. Milano, Moizzi.

Lingiardi, Vittorio. 2017. *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*. Milano, Raffaello Cortina.

Mallone, Paola. 2001. *Intervista. In Il paesaggio è una compensazione. Itinerario a Biamonti con una appendice di scritti dispersi*. Genova, De Ferrari.

Marfè, Luigi. Panella, Claudio. Preziosi, Luigi. Scrivano, Fabrizio. 2023. *Calvino, Biamonti, Magliani. Il racconto del paesaggio, lo sguardo, la luce*. Roma, Exòrma.

Marchione, Margherita. Scalia S. Eugene (a cura di). 1977. *Carteggio. Giovanni Boine. Amici del "rinnovamento".* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Londra, Routledge.

Mellarini, Bruno. 2024. *Scrivere il paesaggio. Cinque studi su Francesco Biamonti*. Milano, Mimesis.

Montale, Eugenio. 1925. *Ossi di seppia*. Torino, Gobetti.

Montale, Eugenio. 1939. *Le occasioni*. Torino, Einaudi.

Montale, Eugenio. 1956. *La bufera ed altro*. Venezia, Pozza.

Montale, Eugenio. 1996. *Il secondo mestiere. Prose 1920–1979*. Milano, Mondadori.

Montale, Eugenio. 2011. *Le occasioni*. A cura di Tiziana de Rogatis. Milano, Mondadori.

Morando, Simona (a cura di). 2014. *Francesco Biamonti. Il romanzo di Gregorio*. Genova, Il Canneto.

Moretti, Franco. 1997. *Atlante del romanzo europeo. 1800–1900*. Torino, Einaudi.

Novaro, Mario. 1912. *Murmuri ed echi*. Napoli, Ricciardi.

Novaro, Mario (a cura di). 1918. *Frantumi. Seguiti da Plausi e Botte*. Firenze, Libreria della Voce.

Orengo, Nico. 2003. *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*. In «La Stampa», p. 12.

Osamu, Dazai. 1993. *Cent vues du mont Fuji*. Paris, Piquier. Trad. it. *Cento vedute del monte Fuji,* Cagliari, WoM. 2021.

Pagano, Tullio. 2006. *Liguria: una precaria identità conflittuale*. In «Annali d'italianistica», 24, pp. 65-85.

Pavel, Thomas. 1992. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*. Torino, Einaudi.

Petrarca, Francesco. 1996. *Canzoniere*. A cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.

Petrucci, Giuliana. 2014. *Su un nuovo commento alle occasioni montaliane*. In «Lettere Italiane», 66, 3, pp. 440-452.

Platone. 2005. *Fedro*. A cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani.

Polito, Paolo. Zollino, Antonio (a cura di). 2011. *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*. Firenze, Olschki.

Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo. 1895. *Il libro dei frammenti*. Milano, Aliprandi.

Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo. 1910. *Sonetti e poemi*. Empoli, Traversari.

Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 1925. *Sillabe ed ombre*. Poesie (1910–1919). Milano, Treves.

Romoeuf, Martine Bovo. 2015. *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 44, 1, pp. 135-146.

Roudaut, Jean. 1990. *Les Villes imaginaires dans la littérature française*. Paris, Hatier.

Simmel, Georg. 1913. *Philosophie der Landschaft*. München, Müller. Trad. it. Sassatelli, Monica (a cura di). *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando, 2006.

Sorrentino, Flavio (a cura di). 2010. *Il senso dello spazio. Lo spacial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma, Armando.

Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Villa, Edoardo. 1990. *Per Mario Novaro poeta*, in «Italianistica», 19, 2/3, pp. 399-407.

Vox, Onofrio. 1997. *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino, UTET.

Waycman, Gérard. 2004. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier.

Westphal, Bernard. 2009. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*. Roma, Armando.