

Francesco Biamonti: del «*donner à voir*» sul confine tra l'immagine pittorica e la parola

Claudio Panella

Nato e vissuto nell'estremo Ponente ligure, a San Biagio della Cima, Francesco Biamonti (1928-2001) è stato un autentico uomo di confine e ha condensato nella propria scrittura un inesausto dialogo con la storia, la luce e il paesaggio della frontiera franco-ligure, e di quella tra terra e mare. Questo particolare confine geografico e l'idea stessa di confine hanno assunto un ruolo decisivo nell'opera dell'autore, anche nel quadro di una crisi culturale e politica della civiltà occidentale.

Il mio intervento vuole però ricostruire un'altra soglia su cui Biamonti ha saputo lavorare: quella tra la rappresentazione pittorica e la scrittura, da lui intese come altrettante discipline dello sguardo, assimilabili dal punto di vista tecnico.

Per sua stessa reiterata definizione, Biamonti intendeva il proprio lavoro di scrittore come un «*allervoir*» per poi «*donner à voir*». Si tratta naturalmente di una citazione da Eluard¹. Che cosa l'autore intendesse con l'espressione «*donner à voir*», e in quale maniera questo principio abbia ispirato la sua scrittura, lo possiamo ricostruire a partire da una dichiarazione di Biamonti stesso:

Mi piace agire come un pittore che usa la spatola, dare colpi visivi, dare visibilità, non fare psicologia. Trovo che la psicologia sia riduttiva nei confronti della realtà. Dare a vedere è quello che

¹ Cfr. Eluard 1939 e 1948.

mi interessa, in modo che la visione sia poliedrica di senso: non dare un senso limitato alle cose, ma allargarne il senso, se possibile. «Allervoir», andare a vedere, dicevano i surrealisti, ma anche Calvino, nelle «Lezioni americane»², diceva come si deve scrivere per il Duemila. «Rapidità, leggerezza, visibilità...» Non perdersi nei labirinti della psiche, ma dare la visibilità, fare vedere le cose. (Cipriani 1994)

Cercherò in ultimo di indicare alcune delle tecniche, di matrice pittorica, con cui Biamonti ha composto i suoi scritti, ma sono prima indispensabili alcune note storiche, poetiche, e anche filosofiche, sul suo lavoro, nel quale forma e contenuto sono davvero interdipendenti.

È il caso di ricordare che il clima intellettuale della Liguria occidentale nel secondo dopoguerra era tutt'altro che provinciale, grazie anche alla vicinanza con la Francia. Da una libreria di Mentone Biamonti leggeva *Combat*, e su *Combat* scriveva Camus e aveva scritto anche l'anomalo intellettuale cosmopolita Guido Seborga³, che a

² Cfr. Calvino 1988 e in particolare il capitolo VI, dedicato alla *Visibilità*, all'immaginazione come «identificazione con l'anima del mondo» e «processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile».

³ Guido Hess (1909-1990), discendente del comunista e protosionista Moses che ebbe una certa influenza sul pensiero del giovane Marx, torinese di nascita, adottò nell'immediato dopoguerra lo pseudonimo di Seborga, preso a prestito proprio da un paese dell'entroterra ligure. Giornalista, poeta, romanziere e poi pittore e scultore, a Bordighera Seborga fu tra i fondatori del Premio «Cinque Bettole» cui Biamonti partecipò nel 1956 con il racconto *Dite a mio padre*, premiato e pubblicato ne *Il nuovo eco della Riviera* del 12 agosto di quell'anno. Seborga promosse anche un'altra pubblicazione dell'amico, il frammento di romanzo *Colpo di grazia*, presentato dallo stesso Seborga nel foglio *A Barcà. Notizie da Bordighera*, stampato dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Bordighera nel 1960. I testi sono stati ripubblicati in Mallone 2001: 99-101 e 107-113.

Bordighera aveva già fatto conoscere Artaud a Edoardo Sanguineti⁴ e *L'être et le néant* di Sartre (libro citatissimo da Biamonti⁵) alla futura critica d'arte Lorenza Trucchi⁶. Negli anni '50 Seborga diventò molto amico di Biamonti, presentandogli il pittore Ennio Morlotti da lui conosciuto a Parigi⁷, anch'egli profondo conoscitore dei filosofi francesi⁸. Lo scrittore divenne presto una «costante e viva presenza» (Morlotti 1991) nella vita del pittore brianzolo, che ha lavorato a più riprese nel podere della famiglia Biamonti⁹, a San Biagio, ma anche a Borghetto e in altri studi stagionali nella regione.

⁴ Cfr. Crestana 1995: 31: «Fu uno dei miei primi punti di riferimento culturale e mi fece conoscere Antonin Artaud, di cui mi prestò "Héliogabale"». Sui rapporti tra i due cfr. anche Verdino 2004: 42-44 e Fiori 1996.

⁵ Soprattutto l'immagine dell'uomo come «essere delle lontananze», il «wesen der ferne» di Martin Heidegger che però quasi certamente Biamonti riprese da Sartre 1946: 562: «L'homme est un "être des lointains"».

⁶ Cfr. Trucchi 2009: 13, dove, a proposito dell'estate 1945, l'autrice ricorda: «Leggevo soprattutto poesia (Campana e Montale erano i miei idoli) e filosofia: alternavo l'ostico *L'être et le néant* di Sartre, che l'amico Guido Seborga mi aveva portato dalla Francia, all'*Estetica* di Croce».

⁷ Cfr. Seborga 1968: 32 e Biancheri 1998-1999: 97.

⁸ Cfr. almeno Tassi – Pirovano 1993: 100, dove Morlotti (intervistato da Anna Caterina Bellati) ricorda che a Parigi «c'erano Sartre e Camus. Si poteva entrare in un certo bistrot e bere il caffè con loro», e afferma: «Noi siamo figli dell'esistenzialismo». Cfr. ancora l'adesione al tema camusiano dell'*homme revolté* che ritorna di continuo negli scritti di Seborga e Biamonti e anche, per esempio, in una lettera di Ennio Morlotti a Francesco Arcangeli del 22 settembre 1956 e in un intervento letto dal pittore alla Fondazione Corrente di Milano il 17 febbraio 1981 in Morlotti 1997: 37-8 e 72-3.

⁹ Cfr. Biancheri 1998-1999: 101. Non è un caso se una delle *Rocce* composte in questi anni da Morlotti (e già presentate da Vittorio Sereni) è stata poi scelta per la copertina del romanzo di esordio di Biamonti, *L'angelo di Avrigue* (1983), un romanzo interamente minerale – così come *Vento Largo* (1991) sarà scritto sul vento e *Attesa sul Mare* (1994) sull'acqua – nel quale è presente proprio un personaggio che «dipingeva pietrame» ispirato all'amico. Anche nell'ultima opera pubblicata in vita da Biamonti, *Le parole, la notte* (1998), è

Con i poeti e i pittori, che lui stesso definì i propri «fari baudelairiani» (Mallone 2001: 56), tra i principali intercessori¹⁰ dei segreti della percezione e dello sguardo per Biamonti vi sono stati anche alcuni filosofi. «Io ero allora - come tutti gli stupidi del mio tempo - diventato sartriano» (*ibid.*: 162)¹¹, ha ricordato anni dopo Biamonti, rammentando anche di avere conosciuto prima Camus, poi Kierkegaard, Jaspers e altri pensatori nella «Piccola Libreria» che Maria Pia Pazielli gestiva a Bordighera.

Attraverso queste letture e queste frequentazioni, Biamonti elabora quindi l'istintivo interesse per la natura che lo circonda in quello che non è solamente un lungo apprendistato poetico ma anche una personale inchiesta fenomenologica: per questa ricerca lo scrittore troverà in Merleau-Ponty il suo referente principale e in Ennio Morlotti il suo complice più fedele. A Merleau-Ponty¹² e a Morlotti¹³ sono non a caso dedicati i due primi scritti saggistici di Biamonti: dopo i due racconti colmi di echi montaliani e pavesiani¹⁴ pubblicati negli anni '50 e fino all'esordio al romanzo, datato 1983, quando aveva 55 anni,

presente un pittore, dal nome di Eugenio, chiaramente ricalcato su quello di Morlotti.

¹⁰ Nota categoria deleuziana. Cfr. almeno Deleuze 1985 e 1996.

¹¹ Si tratta di un "Ricordo di Maria Pia Pazielli", testimonianza di Biamonti al Convegno "Maria Pia Pazielli: la cultura, la fede, i libri", Bordighera, 28 maggio 1994. Cfr. anche Bertone 2005: 43-70. Sulla libreria cfr. anche almeno Batocchi 1958. Nel 1958 la libreria si trasferirà a Sanremo.

¹² Cfr. Biamonti 1961. L'Unione Culturale Democratica, inizialmente intitolata a Edmondo De Amicis (che a Bordighera morì nel 1908) era stata creata nel 1958 da alcuni giovani della zona con l'aiuto di Seborga, che era tra i fondatori dell'Unione Culturale di Torino.

¹³ Cfr. Biamonti 1964, poi riedito nella forma integrale del dattiloscritto biamontiano in Id. 2006: 19-26. Sullo scambio artistico tra i due cfr. anche Zublena 2002: 427-57, poi rimaneggiato e riedito in Biamonti 2006: 83-120, e Massucco - Repetto 2004.

¹⁴ Si tratta di *Serenità tra i fiori*, uscito il 20 maggio 1951 sul numero unico de *La battaglia dei fiori*, e del già citato *Dite a mio padre* (1956) poi riediti in Mallone 2001: 99-101 e 102-6.

Biamonti sarà quasi esclusivamente uno scrittore d'arte. In questo modo ha esercitato liberamente per anni la sua vocazione ad «*allervoir*» per poi «*donner à voir*» quanto il suo sguardo aveva colto nelle opere dei pittori da lui prescelti. Applicandosi allo studio di quello di altri critici illustri, quali Roberto Longhi, Biamonti ha così potuto perfezionare un proprio stile particolare di scrittura sull'arte.

Grazie ad alcune recenti pubblicazioni¹⁵, è infatti possibile rileggere molti di questi materiali e rendersi conto della loro coerenza formale e poetica con le pagine e il mondo dei romanzi dello scrittore. Ancora in una delle sue ultime interviste Biamonti dichiarava: «È dall'età di diciott'anni che ammiro Cézanne» (in Mallone 2001: 50). Poco più avanti, ecco che l'autore teorizzava un'influenza diretta della pittura sulla scrittura otto-novecentesca, alludendo *in primis* alla propria:

Non si può scrivere se non si sono visti Cézanne, gli impressionisti e gli astratti. La veduta non è più quella dell'Ottocento, che fa da scenario. È una visione di partecipazione. Ma è già un proseguimento del correlativo oggettivo dello stato d'animo che c'è nella poesia ligure, come anche nella poesia di Valéry o di Eliot. Si parla del paesaggio per parlare di se stessi. Il paesaggio diventa quasi un autoritratto, ma questa è l'influenza di Cézanne e degli informali, di tutta la pittura della modernità che trova in Cézanne il suo pilastro più forte. Dopo si allucina in De Staël e in Fautrier. (*Ibid.*: 55-6)

Studio dei pittori e dei filosofi, quindi, seguendo una ricerca che ha il suo fulcro in Merleau-Ponty interprete delle opere e degli scritti di Cézanne¹⁶. Per Merleau-Ponty: «[C]'è un unico tema della filosofia: il *nexus*, il *vinculum* "Natura"- "Uomo"- "Dio"», la Natura è come un «foglio dell'Essere», e «il concetto di Natura» è «sempre espressione di

¹⁵ Oltre già citati Mallone 2001 e Biamonti 2006, cfr. anche Biamonti 2008.

¹⁶ Cfr. almeno Merleau-Ponty 1948: 15-49.

un'ontologia – ed espressione privilegiata» (Merleau-Ponty 1996: 297-298). A mio parere, questo è anche l'approccio con cui Biamonti guardava alla pittura che ritrae la natura, e alla scrittura su questa pittura, considerandole altrettante «espressioni privilegiate» dello studio condotto da altri uomini/artisti/filosofi sulla base della loro «natura percepita»: al fondo di tutta la poetica di Biamonti c'è quindi un'idea autenticamente fenomenologica, che vede, come per Merleau-Ponty e per Husserl prima di lui, l'Essere manifestarsi nel vincolo «“Natura”-“Uomo”-“Dio”» – inteso come trascendente sovrumano e ante-umano, «il crepaccio del mondo» (Biamonti 1983: 19) intravisto in un passo del romanzo d'esordio di Biamonti –, vale a dire non al di là degli enti che ci si manifestano, ma proprio, *in primis*, attraverso essi, la nostra relazione con essi, i movimenti della luce che ce li svelano.

Dunque, per riassumere e procedere: l'arte figurativa come scuola di sguardo sulla natura e sulle cose, la scrittura filosofica e quella d'arte come modello conoscitivo e anche compositivo, nel solco di una tradizione, prevalentemente francofona, poetica¹⁷ e fenomenologica (di quella che si farà per forza fenomenologia dell'arte, come scrissero poi polemicamente Deleuze e Guattari¹⁸).

Quello che ora vorrei proporre è di andare un po' più oltre la (apparentemente) codificata categoria del «paesaggio», evocata fin dalla presentazione che Italo Calvino fece nel 1983 per la quarta di copertina dell'esordio di Biamonti, *L'angelo di Avrigue*: «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».

¹⁷ Cfr. Barile 2005: 165: «In Francia in realtà c'è una vera e propria tradizione di sorellanza fra le due arti della scrittura e della pittura. Lo sguardo sui pittori per molti scrittori e poeti è divenuto il pensiero della poesia: da Diderot a Baudelaire a Apollinaire (pensiamo alla collaborazione con i legni di Dufy per il suo *Bestiaire*), fino a Beckett e a Bonnefoy, di cui è recentemente uscito anche in Italia un libro di saggi sull'arte del Novecento».

¹⁸ Cfr. Deleuze – Guattari 1996: 150-151.

Le interpretazioni successive a questa definizione di «romanzo paesaggio» che, se non intendo male, mi sembrano andare nella mia direzione sono quella di «paesaggio-ragionamento» (Ficara 2007: 179), e poi quella di «paesaggio diviso», «decomposto, decostruito, a volte divelto» (Bertone 2001: 202). Il quale ha sottolineato come nell'opera di Biamonti, in particolare nell'ultimo *Le parole e la notte*, «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 [...] La luce, in Biamonti, mentre lo accenna quasi lo distrugge, il paesaggio, e si propone come un suo surrogato» (*ibid.*: 220).

Bisogna considerare che Biamonti mette in primo piano, attraverso la contemplazione della luce, il divenire delle cose sulla soglia della coscienza: «A me le cose interessano nel momento in cui varcano la soglia della coscienza, quell'attimo: il loro breve percorso per entrare nella coscienza umana. Dopo, se si insiste, diventa retorica» (Turra 2008: 229)¹⁹. Per «donner a voir» nei suoi romanzi la visione del «lato eterno delle cose»²⁰, e il complesso rapporto dell'uomo con la Natura che glielo fa intravedere, Biamonti si rifà apertamente a quei grandi pittori che, come Cézanne, hanno saputo cogliere questo rapporto e sono riusciti a rappresentarlo comunicandoci «un'emozione vicina ad una verità morale e metafisica»²¹.

Al di là di ogni interpretazione realistico-descrittiva, si può quindi provare a dimostrare che le immagini di paesaggio biamontiane sono *letteralmente* frutto di quell'approccio che Roland Barthes definiva così:

¹⁹ Scontato, ma pertinente, richiamare qui le diverse elaborazioni filosofiche del «divenire» che, da Eraclito a Nietzsche a Severino, hanno speculato sul movimento che porta per un breve momento le cose sulla soglia dell'essere, o della coscienza, e che viene per lo più descritto come un divenire delle cose dal nulla e un loro ritornarvi.

²⁰ Cfr. almeno Re 1998 e Codacci Pisanelli 1998. Cfr. anche Panella 2010: 173-182.

²¹ Cfr. Villa 1996: 156: «Secondo Biamonti nei dipinti di Cézanne la vera bellezza è quella spoglia, non quella creata ad arte, poiché è nell'emozione che essi sono in grado di suscitare che risiede il loro fascino, "un'emozione vicina ad una verità morale e metafisica"».

«Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel» (Barthes 1970: 61).

Anche il «come» del Biamonti romanziere è infatti direttamente modellato sul lavoro dei suoi pittori favoriti. Lo scrittore ha superato la concezione di paesaggio come autoritratto, richiamando piuttosto alla memoria la nota definizione di paesaggio di Erwin Straus²², e si ricollega piuttosto all'essenza del lavoro di Cézanne (per non dire del Van Gogh studiato da Artaud²³) che, tra i tanti scrittori, aveva già influenzato Leslie Kaplan proprio per la sua capacità di cogliere «l'infini par morceaux, et sans métaphore» (Kaplan 1987: 112-3)²⁴.

Basta rileggere due diverse dichiarazioni dell'autore:

²² Cfr. Straus 1989: 519, brano anche citato in Deleuze – Guattari 1996: 207n.: «I grandi paesaggi hanno tutti un carattere visionario. La visione è ciò che dell'invisibile diventa visibile... Il paesaggio è invisibile perché più noi lo conquistiamo, più ci perdiamo in esso. Per arrivare al paesaggio dobbiamo sacrificare, per quanto possibile, ogni determinazione temporale, spaziale, oggettiva; ma questo abbandono non raggiunge soltanto l'obiettivo, *colpisce anche noi stessi* nella stessa misura. Nel paesaggio, smettiamo di essere degli esseri storici, ossia degli esseri essi stessi oggettivabili. *Noi non abbiamo memoria* per il paesaggio, non ne abbiamo nemmeno per noi nel paesaggio. Noi sogniamo in pieno giorno ad occhi aperti. Siamo sottratti al mondo oggettivo ma anche a noi stessi. È il sentire».

²³ Cfr. Artaud 1947, e anche le considerazioni sul suo studio del «piano di composizione delle sensazioni stesse», Deleuze – Guattari 1996: 169-171 *et passim*.

²⁴ L'autrice racconta la rivelazione cézanniana che le ha permesso di descrivere la sua esperienza della fabbrica: «Au moment où j'ai commencé juste à avoir l'idée que je voulais écrire ce livre, il y a eu une grande rétrospective de Cézanne à Paris. C'était en été 78, d'ailleurs. Il y a eu une formule qui m'est venue : C'est l'infini par morceaux, et sans métaphore. Et je me suis dit qu'il fallait passer de l'usine à Cézanne, ou de Cézanne à l'usine... Cela m'a fait, je ne sais pas comment dire... une espèce... de révélation, parce qu'il me semblait que Cézanne avait un point de vue qui était un point de vue d'absence par rapport à tout».

Anche quando sono lì che annaffio le mimose, penso a delle frasi, mi creo gli stilemi per la scrittura. [...] E allora penso a Cézanne, a come avrebbe visto le cose lui, a cosa avrebbe tagliato. Nel mio libro [*Le parole la notte*] ho cercato di mettere anche il lato eterno delle cose, di coglierle – da buon seguace di Husserl e di Merleau-Ponty, – nell’attimo in cui s’affacciano sulla soglia della coscienza. (Codacci Pisanelli 1998: 94)

La musica è una arte molto difficile. Non sono competente per poter giudicare. Posso dirle cosa mi piace ascoltare mentre scrivo. Mi piace ascoltare Debussy, Olivier Messiaen, che sono alla base della partitura di *Le parole la notte*. Però non posso dire di applicare una loro tecnica nella scrittura. Per la pittura sì. Posso dire che la visione di Cézanne, di De Staël e della pittura moderna, mi aiuta a rapportarmi velocemente col paesaggio. Perché nel pittore c’è già tutto stilizzato. Spesso scrivendo mi dico, quando sono in una *impasse*, in un vicolo cieco e vedo che s’affastellano troppe parole e non si vede più niente: «Come vedrebbe Cézanne?». Tuttavia è arbitrario dire così. Forse Cézanne vedrebbe solo questo dorato e questo blu. (Mallone 2001: 56)

Per presentarci la luce, il paesaggio, le cose e i suoi stessi personaggi «nell’ordine della loro percezione», Biamonti descrive questi elementi tutti alla stessa maniera²⁵: come vedute, nature morte e ritratti dipinti, come visioni rese dinamiche dalle pennellate della luce e da una coscienza che le contempla.

L’immagine pittorica è quindi il filtro, il «referente fantasma», quell’«arrière-fond qui n’apparaît pas directement» dietro a «chaque élément du récit» (Kéchichian 2005)²⁶ di cui si è parlato a proposito delle opere di Biamonti, le cui pagine, a mio parere, sono il risultato di una tecnica di composizione che ha molto a che fare con la pittura: un

²⁵ Cfr. Bertone 2001: 204: «Nature morte, paesaggi e ritratti non son più tre generi separati e distinti».

²⁶ Si tratta della recensione della traduzione francese de *Le Silence* edita da Verdier.

vero e proprio atto materico che impasta intertestualmente le numerose citazioni, da poeti e filosofi che spesso vi sono incastonate con le pennellate di quadri alla maniera di Cézanne, De Staël, Morlotti che vi sono immaginate o descritte invece del paesaggio sino a diventare esse stesse veri e propri «stilemi» della scrittura biamontiana.

Le immagini del paesaggio ligure e tutti gli elementi intertestuali che lo compongono e lo interpretano hanno perciò anche la funzione primaria di costruire, visivamente, lo spazio d'azione dei personaggi di Biamonti, di essere cioè il tessuto connettivo del romanzo stesso. A questo servono quelle «parole-immagine ricorrenti (come *vento, mare, luce, cielo, olivi, ecc.*)» (Cavallini 2007: 15) enumerate da Giorgio cavallini citando Leopardi²⁷ e Balzac²⁸ (per il loro potenziale connotativo), che definirei anche «parole-tema», vere e proprie strutture ritmiche iterate in un processo di «cristallizzazione» non dissimile da quello con cui è stata analizzata l'opera di Cesare Pavese²⁹, fino a comporre «rime strutturali» che si rivelano avere anche una funzione «cronometrante di appiglio memoriale»³⁰, nel senso che tali ricorrenze lessicali aiutano concretamente il lettore a orientarsi nel testo e nei suoi significati, ricordandogli di continuo quei luoghi, e quei simboli, che l'autore vuole «donner à voir» ai propri lettori.

La «mineralizzazione» è la prima soluzione, poetica e materica, dell'opera di Biamonti: *L'Angelo di Avrigue* è un romanzo programmaticamente scritto sulle rocce, le stesse dipinte da Morlotti e descritte dallo scrittore con gusto sbarbariano.

²⁷ Cavallini si riferisce ai noti pensieri leopardiani dello *Zibaldone* 109-110: «Le parole come osserva il Beccaria (trattato dello stile) non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno [110] immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole».

²⁸ Cfr. la celebre distinzione operata da Honoré de Balzac tra «la littérature des Images» e la «littérature des Idées».

²⁹ Per l'uso di questa definizione a proposito delle occorrenze lessicali nelle opere di Pavese cfr. Mutterle 1977.

³⁰ Cfr. Wlassics 1985: 65-75, 89 *et passim*.

Nel mondo di *Avrigue* è «roccioso» (Biamonti 1984: 73) il bosco, gli ulivi «sempre più scarni, di una bellezza quasi minerale» (91), il cielo secco è un «un tetto luminoso» (23)³¹, segnato da «solchi nell'azzurro, sentieri tracciati dal freddo in arrivo» (50), o anche una «lamiera tempestata di purissimo gelo sospesa sopra le onde» (8). Grande attenzione è inoltre riservata alle soglie di luce tra i diversi elementi naturali, altrettante forme dalla sostanza materica e cromatica teoricamente distinta ma qui resa quasi uniforme dalla tavolozza «minerale» dell'autore. Ecco un esempio di scorcio tra cielo e mare: «Si vedeva un cielo ostruito da picchi e dirupi, stelle spezzate da spigoli, altre sorrette dalle pietre; si vedeva al di là del serro una luce, e un'altra luce ancora più solitaria dentro il mare nebuloso e vitreo nel contempo» (59). Anche il mare è «irrigidito, duro campo d'arenaria», come quella terra di cui Biamonti ha tratteggiato una visione poche righe prima: «Rami d'ulivo, tetti e profili di colli evocavano nella sera la presenza della terra. Sì, essa non era diversa dal mare, ridotta a incisioni quasi argentee» (8). Un'altra tra le cento citazioni possibili: «Emergeva all'estremità di quel dosso, su una marea di costoni, un serro come un veliero di rocce bianche, rocce e calanchi. Rifletteva il sole e pareva vibrare e quasi fluttuare» (112).

Pur dovendo qui limitarmi a questo solo esempio, in tutte le sue opere, la prosa di Biamonti procede secondo quello che è stato definito un «principio modulare di riproduzione continua delle stesse strutture»³² a livello formale e tematico. Un procedimento con cui lo scrittore riusciva a dare alle sue pagine un ritmo peculiare, in molti casi una vera e propria metrica, inserendo anche talvolta endecasillabi nella prosa. Il che, in pratica, costringeva Biamonti a un continuo lavoro di composizione e revisione dei suoi scritti. Come confermato anche dal manoscritto incompiuto de *Il Silenzio*, ritrovato e pubblicato postumo, e da Dalia Oggero³³ che ci ha lavorato sopra, la tecnica dello scrittore era

³¹ Cfr. *Le cimetière marin* di Valéry dove il mare è visto fin dal primo verso come un «toit tranquille».

³² Cfr. Zublena 2005: 136.

³³ Cfr. Oggero 2005: 117-129.

quella di procedere «per varianti alternative»³⁴: cambiando una parola, una pennellata, diventava necessario modificarne anche altre nella stessa pagina, un accumulo materico essenziale per raggiungere l'equilibrio delle parti e del tutto.

Tra coloro che hanno indagato maggiormente la forma della prosa di Biamonti, ci sono senz'altro Paolo Zublena e Giorgio Cavallini, ai cui scritti rimando per analisi più distese. Apparirà evidente da quanto esposto finora come Biamonti si sia ritrovato nella necessità di filtrare quasi ogni parola attraverso uno sguardo, con un ricorso continuo ai verbi di percezione, e su tutti a quelli relativi alla vista. Con uno stile paratattico, nominale, da «nominativo assoluto», che si distende appena di tocco in tocco, di stilema in stilema, nell'uso della metafora, la figura che secondo Zublena «serve a tematizzare la rappresentazione del divenire dello spazio che tanta parte ha nella tradizione pittorica cézanniana e post-cézanniana (De Staël e Morlotti in testa) così amata da Biamonti» (Zublena 2005: 157).

Proprio per sottolineare ancora il rapporto tra questo divenire del paesaggio e la coscienza umana, tale rappresentazione ricorre molto spesso a metafore antropomorfizzanti. Ma anche quando non è così, anche nelle più semplici note d'ambiente, ecco che il lettore si trova di fronte a vere e proprie nature morte – un esempio: «Brillavano sulla tavola due limoni, nel sole polveroso. Una farfalla era posata su un pezzo di pane» (Biamonti 1983: 121) –, a un montaggio sapiente di quadri, di visioni, cucite in molti casi da dissolvenze ed ellissi, da scene intervallati da spazi bianchi, accorgimenti che Cavallini ha definito di natura cinematografica.

Il fondamentale referente della prosa biamontiana sono però senz'altro le immagini pittoriche, realizzate con la parola, ispirate a quelle dei maestri di sguardo dello scrittore.

³⁴ Così si legge nella "Nota dell'editore" in Biamonti 2003: 33: «una parola viene soprascritta a un'altra, senza che l'altra venga cancellata, o intere frasi sono riscritte senza eliminare le precedenti», così da rimandare sino all'ultimo la definizione del complessivo equilibrio della pagina.

Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Van Gogh - Le suicidé de la société*, Paris, K, 1947.
- Aveto, Andrea – Merlanti, Federica (eds.), *Francesco Biamonti – le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di San Biagio della Cima e Bordighera, 16-18 ottobre 2003, Genova, il melangolo, 2005.
- Barile, Laura, “La luce che allucina, pittura e musica francese nell’opera di Francesco Biamonti”, *Francesco Biamonti – le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di San Biagio della Cima e Bordighera, 16-18 ottobre 2003, Aveto – Merlanti 2005.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Bertone, Giorgio, *Letteratura e paesaggio – Liguri e no*, Lecce, Manni, 2001.
- Id., “Alle radici della “situazione”: esistenzialismo e oltre”, Aveto – Merlanti 2005: 43-70.
- Betocchi, Carlo, “Lettere da dovunque”, *La Fiera Letteraria*, XIII.35-36 (1958): 1-2.
- Biamonti, Francesco, “Maurice Merleau-Ponty”, *il giornale – Unione Culturale Democratica*, II.7-8 (1961): 1 e 11-12.
- Id., “Ennio Morlotti”, AA.VV., *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, Milano, Edizioni dell’ente Manifestazioni Milanesi, 1964: 19-20.
- Id., *L’Angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi, 1983.
- Id., *Vento largo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994.
- Id., *Le Parole la notte*, Torino, Einaudi, 1998.
- Id., *Il Silenzio*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Ennio Morlotti – “Pazienza nell’azzurro”*, Ed. Gian Luca Picconi, Torino, Ananke, 2006.
- Id., *Scritti e Parlati*, Eds Gian Luca Picconi – Federica Cappelletti, Torino, Einaudi, 2008.
- Biancheri, Sergio, “Gli ateliers ponentini di Ennio Morlotti. Ricordi”, *Bollettino della Comunità di Villaregia*, IX-X.9-10 (1998-1999): 97-107.
- Calvino, Italo, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 1988.

- Cavallini, Giorgio, *L'uomo delle mimose – Sei studi su Francesco Biamonti*, Genova, Stefano Termanini Editore, 2007.
- Cipriani, Elio, "Destino umano è abitare un mondo. A colloquio con Francesco Biamonti", *Laguna*, 22 (1994) poi in Id., *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998: 71-81.
- Codacci Pisanelli, Angiola, "Il cielo in ogni pagina – Colloquio con Francesco Biamonti", *L'Espresso*, XLIV.6, 12 febbraio 1998: 94.
- Crestana, Ermanno M., "Odori, odori e silenzi del mare di Sanguineti – Estati a Bordighera, Seborga, Artaud e la caduta sull'Appennino", *Le pietre & il mare. Rivista delle province liguri*, VIII.2 (1995): 31.
- Deleuze, Gilles, "Les intercesseurs", *L'Autre Journal*, 8 ottobre 1985, poi in Id., *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990: 165-184.
- Id., *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, Ed. Ubaldo Fadini, Verona, Ombre Corte, 1996.
- Id. – Guattari, Felix, *Che cos'è la filosofia*, Ed. Carlo Arcuri, tr. it. Angela De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996.
- Eluard, Paul, *Donner à voir*, Paris, NRF, 1939.
- Id., *Voir*, Genève - Paris, Ed. des Trois collines, 1948.
- Ficara, Giorgio, "Francesco e la via difficile", Id., *Stile novecento*, Venezia, Marsilio, 2007: 175-180.
- Fiori, Cinzia, "Sanguineti la Malesia a Bordighera", intervista a Edoardo Sanguineti, *Corriere della Sera*, 3 agosto 1996: 23.
- Kaplan, Leslie, *L'Excès-l'usine*, suivi de *Usine* par Marguerite Duras et Leslie Kaplan, Paris, Hachette - P.O.L., 1987.
- Kéchichian, Patrick, "Dans l'immensité du souvenir", *Le Monde*, 11 febbraio 2005.
- Mallone, Paola, *Il paesaggio è una compensazione – Itinerario a Biamonti*, Genova, De Ferrari, 2001.
- Massucco, Fortunato – Repetto, Aurelio (eds.), *Il silenzio del blu e del verde – Morlotti e Biamonti: il luogo dipinto e il luogo narrato*, catalogo della mostra tenutasi presso il Palazzo Guasco di Alessandria, 10 dicembre 2004-25 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne", Id., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948: 15-49.

- Id., *La natura – Lezioni al College de France 1956-1960*, Eds. Dominique Seglard – Mauro Carbone, Milano, R. Cortina, 1996.
- Morlotti, Ennio, “Mistero di rocce. Per Francesco Biamonti”, *IDRA*, II.4 (1991): 64-7.
- Id., *Questa mia dolcissima terra - Scritti 1943-1992*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Mutterle, Anco Marzio, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977.
- Oggero, Dalia, “Il silenzio delle varianti”, *Aveto –Merlanti* 2005: 117-129.
- Panella, Claudio, “Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del "mondo di prima della conoscenza"”, *La lingua delle origini – Poeti e filosofi*, Ed. Giuliana Ferreccio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010: 173-182.
- Re, Giuseppe, “Il lato eterno delle cose”, intervista a Francesco Biamonti, *Tellus*, IX.21 (1998): 24-32.
- Sartre, Jean Paul, *L'êtr e et le néant*, Paris, Gallimard, 1946.
- Seborga, Guido, *Occhio folle occhio lucido*, Milano, Ceschina, 1968.
- Straus, Erwin, *Du sens des sens*, Paris, Millon, 1989.
- Tassi, Roberto – Pirovano Carlo, *Morlotti*, Milano, Electa, 1993.
- Trucchi, Lorenza, *1957-2004. Cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Turra, Giovanni, “Colloquio con Francesco Biamonti”, *Biamonti* 2008: 229.
- Verdino, Stefano, “Non voleva essere definito neorealista, eppure...”, intervista a Edoardo Sanguineti su Guido Seborga, *La Riviera Ligure*, XV.43-4 (2004): 39-45.
- Villa, Olga, “Intervista a Francesco Biamonti: un cantore sommerso del mondo ligure provenzale”, *Intemelion*, II.2 (1996).
- Wlassics, Tibor, *Pavese falso e vero – Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1985.
- Zublena, Paolo, “Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento. Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto”, *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e arte figurativa*, Ed. Marcello Ciccuto, Viareggio-Lucca, Mauro Barone Editore, 2002: 427-57.

Claudio Panella, *Francesco Biamonti: del «donner à voir»*

Id., "Un malinconico paesaggio di parole – La lingua di Francesco Biamonti", *Aveto – Merlanti* 2005: 131-160.

L'autore

Claudio Panella

Claudio Panella è cultore della materia in Letteratura Italiana Contemporanea e dottorando in Letterature e Culture Comparete presso l'Università di Torino. A Francesco Biamonti ha dedicato anche

"Tra luce e parola: Francesco Biamonti e la sua personale ricerca del «mondo di prima della conoscenza»", *La lingua delle origini - Poeti e filosofi*, Ed. Giuliana Ferreccio Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010: 173-182 e parte del saggio "Seborga, Bordighera, la Liguria del '900", *Resine*, 122, IV trimestre 2009: 11-21.

Email: claudio.panella@unito.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Panella, Claudio, "Francesco Biamonti: del «donner à voir» sul confine tra l'immagine pittorica e la parola", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>