



Antonio Maccioni

## Sopravvissuti alla corrosione del salino. Biamonti e il Mediterraneo

Conoscevano le mie pene, i bisogni, gli scontenti. In ognuno di loro c'era una frase, una lettera che era stata scritta solo per me. Sono stati la vita seconda, che insegna a correggere il passato, a dargli una presenza di spirito che allora non ebbe, a dargli un'altra possibilità.

Erri De Luca, *In alto a sinistra*

A Luca C.

**1.** Alla ricerca di una civiltà letteraria legata alle cose, bagnata dal mare Mediterraneo: l'indagine dei rapporti sottesi, dei contatti e delle reciproche influenze è collocata nel dibattito aperto e irrisolto dalla critica. Lo è per via di giustificazione: secondo strutture e valori precisi, qualora volesse radicarsi nella certezza teorica di un grado incontrovertibile di canonicità; qualora quella presumibile identità mediterranea, oltre le ipotesi chimeriche che sono quasi un resto che non sostituisce ciò che è andato in qualche modo perduto o è stato lasciato cadere, possa esemplificare la pregnanza di una letteratura specifica e particolare.

«Il concetto di opera letteraria» affermava Cesare Segre nel novembre del 1997, in occasione del convegno internazionale "Lingua e Letteratura italiana", «muta attraverso il tempo: ci sono epoche in cui esso esclude le composizioni a tradizione orale, altre in cui esclude scritti di carattere

scientifico».<sup>1</sup> Partendo da qualcosa di meramente «frivolo» come la redazione di una classifica delle opere più importanti, quasi come fatto semplicisticamente «giornalistico», il critico approdava a un problema «assolutamente serio»: quello del canone letterario. Relegando allora ai processi formativi di un autore il fenomeno imitativo e l'emulazione (e quindi alla sua crescita artistica, poetica e stilistica), è indiscutibile che, in maniera più o meno cangiante nell'opera compiuta e matura, la stessa letteratura nasca dalla letteratura. Perché «il fenomeno dell'intertestualità rivela i modi e i tramiti di questo rapporto», perché in fondo sarebbe comunemente complesso «immaginare uno scrittore privo di connessioni ideali con altri scrittori».<sup>2</sup> Nell'elaborazione teorica del suo ritorno alla critica, Segre proponeva di rappresentare la storia della letteratura come un labirinto: «se noi cerchiamo di raddrizzarlo e di ridurlo a un andamento lineare, noi lo distruggiamo». Così sosteneva: «meglio entrare nel labirinto, seguirne l'andamento apparentemente capriccioso», cercando di raggiungere «tutte le volte che si può, at-

<sup>1</sup> C. Segre, *Strutture storiche*, in *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001, p. 179.

<sup>2</sup> Idem, p. 157.



traverso questi fascinosi percorsi, una comprensione sempre più piena e soddisfacente» del seducente intrigo delle opere.<sup>3</sup> Secondo queste argomentazioni, la canonicità della composizione letteraria si risolveva nell'essere definita in correlazione alla collocazione, più o meno eminente, nella cultura di un dato paese con una data lingua, e dal relativo grado di funzionalità paradigmatica. Le opere che tuttora costituiscono libro di testo scolastico usufruirebbero di una credibilità privilegiata in questo canone, radicato sul malcelato «consenso nel considerare estranea alla letteratura la produzione di consumo». Separazione istituzionalizzata, questa, anche se ad agire in certe scelte gerarchizzanti «è una specie di *communis opinio*», ed è appunto mediamente «condivisa dal gusto dominante e dai suoi esponenti autorevoli».<sup>4</sup>

Parafrasando l'impostazione teorica della Scuola di Tartu, Segre ripensava l'opera di alto livello letterario come «una monade in cui si rispecchia il mondo; un rispecchiamento che è anche critica o presagio, che è nello stesso tempo descrizione della realtà e intervento sulla realtà».<sup>5</sup>

Il labirinto, anche se come sotto l'effetto di una credibilità da indice di gradimento e da indagine statistica, verrebbe così ripercorso. Pur comprendendo quanto la longevità, che in fondo tonifica la stessa credibilità canonica dell'opera, sia segno «che i valori trasmessi da questo testo non sono legati a particolari situazioni o concezioni, sono valori, come si dice banalmente, "universali"».<sup>6</sup> Eppure o anche per questo, tra aspirazioni chimeriche e aporie della critica, lo stesso concetto di opera letteraria sembra continuamente e più che ciclicamente sfaldarsi, sgretolandosi tra le posizioni relativiste di un dibattito aperto.

Sottesi alla disputa sono i più generali temi del confine tra identità, confine geografico e culturale, i temi della frontiera tra comunità storiche e tra civiltà letterarie. Slanciandosi oltre le parole di Goethe dedicate all'approssimarsi epocale di una «letteratura mondiale», nel maggio del 2006 e in occasione della conferenza "I mondi aporetici

della letteratura mondiale»<sup>7</sup>, Wladimir Krysinski passava in rassegna il dibattito teorico sorto intorno a una plausibile concezione di «mondialità letteraria». Dalla «letteratura della diversità» al «museo della lingua»: uno dei punti di svolta veniva infatti individuato nella conseguente assialogizzazione tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo. Passando per la «funzione fabulatrice» di Henry Louis Bergson come discriminante (e mutuata dall'ambito filosofico-religioso come mitica e vitale difesa dal divenire e dal potere dissolvente dell'intelligenza, che allontana l'uomo dai propri simili destinandolo al ripiegamento sulla sua stessa condizione mortale), il problema della canonizzazione degli autori si palesava comunque irrisolto, indefiniti i criteri di collocazione, instabile la gerarchia dei possibili valori.<sup>8</sup> Krysinski annunciava l'esistenza di tante e più letterature mondiali, quindi particolari, dalla letteratura «mondializzante» alla letteratura propriamente canonica. Così la collocazione geografica, l'identità nazionale, il retroterra storico-culturale e le corrispondenze linguistiche irrevocabilmente rafforzano le aporie.

**2.** Francesco Biamonti nasce a San Biagio della Cima il 3 marzo del 1928. Trascorre alcuni periodi in Francia e in Spagna, è bibliotecario all'Aprosiana di Ventimiglia tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Approda alla narrativa come per lento accumulo e accurata lievitazione: il romanzo *L'angelo di Avrigue*, primo della tetralogia edita dalla casa torinese Einaudi, esce nel 1983 dopo l'incisivo elogio di un romanziere adulto, Italo Calvino. Biamonti arriva al riscontro editoriale, volontariamente, quando va per i sessanta. Poi muore, nel 2001, anziano ma in piena fase creativa, mangiato da un cancro: i ritratti più malinconici lo ricordano con l'immane sigaretta tra le dita, appartato e solitario ma segnato da incontri e amicizie forti, importanti. Scrive al pittore Ennio Morlotti, e siamo ancora nell'ottobre del 1981: «tenevo il silenzio, pur soffrendone, perché oppresso da un vago senso di colpa, di cui ora, a libro fini-

<sup>3</sup> Idem, p. 176.

<sup>4</sup> Idem, p. 180.

<sup>5</sup> Idem, p. 182.

<sup>6</sup> Idem, pp. 185-186.

<sup>7</sup> Conferenza promossa dal Dipartimento di Filologie e Letterature Moderne dell'Università di Cagliari il 19 maggio 2006.

<sup>8</sup> «Come considerare, ad esempio, i poeti cileni che scrivono in inglese, arrivati in Canada dopo il colpo di stato di Pinochet?» si domandava Krysinski.



to, mi sento completamente liberato». Aggiungendo: «il libro forse uscirà da Einaudi: è piaciuto molto a Calvino».<sup>9</sup>

Biamonti esordisce nella narrativa diciannove anni dopo il primo scritto dedicato al pittore; si trattava di una riflessione profondamente teorica intorno all'opera dell'amico: in poche cartelle citava Heidegger, Camus, Sartre, Husserl, Herder, l'autore della *Phénoménologie de la perception*, e non era poco; lo scritto su Morlotti seguiva infatti il primo breve pezzo assoluto, un sintomatico necrologio del filosofo Maurice Merleau-Ponty. La leggenda letteraria lo identificava come uno schivo contadino, solitario coltivatore di mimose: un'esoterica annotazione da promozione editoriale, come vorrebbe la critica che oggi va per la maggiore. Fuori dalle controversie, «lavorava per giorni e settimane a un'unica pagina, battendosi il petto se la pagina non riusciva, esigente, operoso, incontentabile, lentissimo», ripensando i suoi personaggi come «un'unica, araldica figura di viandante solitario».<sup>10</sup> Seguirono infatti *Vento largo*, *Attesa sul mare*, *Le parole la notte* e l'incompiuto e postumo *Il silenzio*, edito nel 2003. Il dibattito a cui facevamo riferimento, se non problematicizza, giustifica le posizioni teoriche dell'autore. Così, intervistato da Fulvio Panzeri nel gennaio del 1998 per il quotidiano *Avvenire*, Francesco Biamonti affermava: «Il confine non è tra Italia e Francia: coinvolge tutto il Mediterraneo. Ci sono tre grandi personaggi nel Mediterraneo: il Golfo di Genova (Montale); il Golfo di Marsiglia (Valéry), e il Golfo di Orano (Camus) che hanno creato una civiltà letteraria legata alle cose, in cui le cose parlano al posto dell'uomo. I loro paesi diventano aspri e emblematici di una civiltà umana legata a una sorta di corrosione dell'esistenza, quella che provoca il salino. È una civiltà data dalla luce e dal sapere, dalla lucidità e dalla corrosione».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> F. Biamonti, *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, Ananke, Torino 2006, p. 71.

<sup>10</sup> G. Ficara, *Francesco e la via difficile*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di Studi *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, San Biagio della Cima, Centro culturale "Le Rose"; Bordighera, Chiesa Anglicana, 16-18 ottobre 2003, Il nuovo melangolo, Genova 2005, p. 17.

<sup>11</sup> F. Panzeri, *Biamonti: inseguendo la luce*, *Avvenire*, 22 gennaio 1998, pp. 23-24 [cito da L. Barile, *La luce che allucina. Pittura e musica francese nell'opera di Francesco Biamonti*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 163].

**3.** Vogliamo almeno ripercorrere i primi capitoli dell'opera seconda di Biamonti, *Vento largo*, quando lo scrittore si raffina e affina meravigliosamente, acquistando un'andatura sciolta e delicatamente incisiva.<sup>12</sup> Nella ricapitolazione degli avvenimenti, volutamente, saremo però precisi e dettigliati in eccesso.

\* \* \*

In apertura, la campana mediana suona per la morte di un uomo: è Andrea, *passieur* di professione, che in un secondo tempo Vari stesso scoprirà come suo vero padre. La Sabèl amata, arrivata ad Aùrno di buon mattino («camminava veloce nei fremiti del mattino, e dietro di lei il sole entrava nelle cime degli ulivi e le argentava»<sup>13</sup>), rivela a Vari che Andrea teneva nascosti due clandestini, dei quali lei non sapeva che fare; «i due salirono una sera senza vento. La Cimòn Aurive emergeva scogliosa in faccia alla luna. Si chiamavano Dragomir e Danila. Parlavano bene il francese».<sup>14</sup> Vari, pur essendo un *passieur* a tempo perso, decide di accompagnarli.

Il secondo capitolo si apre con una descrizione di Aùrno (ma Biamonti vi ritornerà spesso). È una località ventosa, flagellata dai venti che arrivano mitigati dopo essere passati dal mare, abbastanza lontano perché il salino bruciante si depositi per strada prima di raggiungere il borgo. Ha sei case, tre grandi scalinate di terrazze di argilla umida e senza ristagni, tra le rocce. La sua decadenza traluce anche nei segni cristiani, con madonne sbrecciate e croci inclinate dal vento: perché se Luvaira è davvero simbolo di un mondo in declino, Aùrno è decisamente morta.

Vari stesso in fondo è rappresentato come testimone di una vita che si allontana. Mentre cura le mimose, l'ospite Vincenzo arriva con passi felpati, quasi terrorizzato dalla possibilità di essere sentito e udito da qualcuno. Perché è meglio non far sapere agli altri che ci siamo e dove siamo: così se Vari lo accusa di appostarsi per guardare, Vincenzo risponde che sono semplicemente gli altri che stanno sempre a spiarlo.

<sup>12</sup> Sono riflessioni e giudizi condivisi: F. Croce, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 23.

<sup>13</sup> F. Biamonti, *Vento largo*, Einaudi, Torino 1991, p. 4.

<sup>14</sup> Idem, p. 6.



Varì cerca Sabél a Luvaira, senza trovarla: si ferma sulla piazzetta davanti alla chiesa, con la sua facciata di pietre levigate come ciottoli di strada. Incontra Antonio, poi bussa alla porta di Sabél e scopre che la donna manca da due giorni. Incontra anche Jacopo, un olandese che studia il polacco: in vecchiaia vorrebbe leggere uno scrittore che dicono sia molto musicale. Gli racconta del marinaio Albert che è stato arrestato: ogni tanto mandava ad Andrea qualche cliente.

Varì sospetta che Sabél si sia nascosta per non essere interrogata. Eufrasia, invece, crede che sia andata talmente lontano che impiegherà del tempo per tornare: le dispiace però, perché la ragazza la aiutava a guardare, perché con i suoi poveri occhi «sbiaditi» vede davvero poco.

Nel terzo capitolo Biamonti racconta di Varì mentre lavora a zappa per molti giorni, nell'uliveto: pulisce l'area di caduta, poi la mano del vento setaccerà gli alberi. Proustianamente, mentre pensa a Sabél, allora la *rivede*.

Dopo l'inverno mite arriva la neve: le mimose sono carbonizzate, come bruciate dal fuoco e da un gelo mai visto; tornato il bel tempo, rosmarini e ulivi sembrano invece non aver sofferto.

Nei capitoli successivi, Biamonti introduce la sequenza di Sabél, rifugiata in un monastero davanti al mare: lei e Varì non riusciranno mai più ad incontrarsi.

\* \* \*

Secondo Elio Gioanola, ad un primo sguardo il personaggio di Biamonti sembra contraddire la contemplatività che uccide il movimento: non è mai fermo, viaggia e cammina, «sale e scende in continuazione per i sentieri della sua costa dirupata», guarda al mare e anche se solo in extremis solca le sue ampie vie. È questo un «moto in luogo circoscritto, esigente l'ablativo della stasi e non l'accusativo dello spostamento effettivo verso direzioni tra-scelte».<sup>15</sup> Il verbo ricorrente nell'opera biamontiana è il verbo «guardare». In questi termini e nella prospettiva del personaggio, guardare è il contrario di vedere: «vedere è misurare, calcolare distanze, opportunità e vantaggi, muoversi in ogni caso nel-l'ambito

<sup>15</sup> E. Gioanola, *Biamonti: l'indiscrezione dell'inesprimibile*, in Id., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaka Book, Milano 2005, p. 413.

del fenomenico e predisporre all'azione».<sup>16</sup> Il guardare stesso interrompe l'agire e incanta il dialogo, «il personaggio si blocca per fissare, fuori di ogni logica, un particolare che gli si è presentato con la forza di un evento epifanico, sia pure mini-mo e misero».<sup>17</sup>

Fu Italo Calvino, sulla copertina del romanzo d'esordio di Francesco Biamonti, a parlare per primo di «romanzo-paesaggio», certamente alludendo ai contenuti: «rocce, gerbidi, fasce e luci di Ponente; ma anche a una particolare forma della narrativa di Biamonti in cui il paesaggio ha valore di personaggio e i personaggi esistono solo in rapporto al paesaggio».<sup>18</sup> La natura della sua Liguria, che è anche terra di Mediterraneo, continente e mondo, sostituisce le stesse relazioni fra gli interlocutori: il turritorio circoscritto è una presenza costante che si insinua tra fraseggi potenti e precisi ma aleatori, e come un vero personaggio, anche lui potente nelle parole, muove e agisce sul racconto; nel frattempo ognuno sembra quasi colloquiare e dialogare con le forze della natura. Allora nella discontinuità della narrazione il ritratto fisico è scagliato per «aggregazioni e accumulazioni progressive»<sup>19</sup>, secondo «l'arte del togliere per via di scarto e di scavo»<sup>20</sup>, quando il filo del racconto è spezzato da visioni liriche, poetiche ma anche anti-liriche a un tempo. Contestualmente il personaggio, in senso heideggeriano, è diviso tra scelta e non scelta, è gettato sullo sfondo con la sua fusione dei sensi, in dialogo col mondo per via di sinestesie sparse e brucianti. Così Franco Croce ha reso bene il concetto: perché c'è «una battuta, un gesto; e poi un'apertura paesistica. Talora verso il basso: una farfalla, un fiore. Più spesso verso l'esterno: il mare che riempie l'orizzonte, l'Estrel che si illumina verso la Francia, il vento che scuote gli alberi. A volte, la notte, verso l'alto: le costellazioni con il loro esatto muoversi. Quindi un'altra battuta,

<sup>16</sup> Idem, p. 418.

<sup>17</sup> Idem, p. 419.

<sup>18</sup> G. Ficara, *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> G. Cavallini, *Francesco Biamonti e l'arte della dissolvenza*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 99.

<sup>20</sup> G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006, p. 46.



un altro gesto. E di nuovo un'apertura paesistica».<sup>21</sup>

\* \* \*

In termini heideggeriani, secondo Gioanola la luce che persiste nei suoi romanzi «è appunto l'annunciatrice di un apparire che conduce, oltre le vicende di un puro divenire temporale, alle plaghe estatiche dell'essere».<sup>22</sup> Perché secondo una simile impostazione critica sembra quasi di ritrovare il filosofo tedesco con i consueti abiti da contadino, nella seconda stagione della sua produzione e della sua riflessione, a speculare di un essere sottratto all'es-sente; perché il «pastore» come il perso-naggio di Biamonti non è proprietario ma custode della parola stessa, perché senza questa parola non vi sarebbe vero linguaggio, forte e sommerso tra l'apparire di un paesaggio come evento epifanico, che non si presta certamente alla mera descrizione degli aggiornamenti mondani. Muovere le radici dell'Essere significherebbe fare in modo che anche il silenzio possa essere sentito: eppure «il compito del poeta – lo hanno insegnato due fondatori di modernità come Hölderlin e Leopardi – è dare voce al silenzio: compete all'artista l'indiscrezione riguardo all'indicibile».<sup>23</sup>

Così viene scoperta una luce non soltanto fisica e non propriamente metafisica: è piuttosto una luce «di una realtà limitrofa, indice di una presenza, la presenza delle cose nella natura e a se stesse, che non sta tutta nel mondo fisico ma lo oltrepassa e lo alona».<sup>24</sup>

**4.** Possiamo adesso recuperare i punti focali del nostro discorso. Lo facciamo notando, sulla scia della letteratura critica, come la pratica citazionistica in Biamonti, straordinariamente radicata, abbia «la funzione di far entrare una corrente di tempo che spira dal mondo della vita e dell'esperienza in forma bruta». Gli stessi intertesti di Cesare Segre rimandano «al tempo reale e biologico dell'autore empirico, come spiragli da cui passa una corrente

di tempo allo stato puro, l'essere in sé del passato». Quelle stesse citazioni sono infatti orologi fermi: «come gli orologi fermi di certi uomini strappati improvvisamente alla vita, trascinano con sé il polline dell'ora passata».<sup>25</sup>

Talvolta il ricordo stesso è immesso senza parafrasi nel testo, non mediato, con «tutte le cicatrici che la carne del mondo vi ha lasciato, durante la tragica ablazione» che è il passo dell'ora; ed è per questo che, con Gian Luca Picconi impegnato a ripercorrere il rapporto tra Biamonti scrittore e critico d'arte e il pittore Ennio Morlotti, possiamo comprendere come anche la scrittura sia «una difficile ostensione di memoria, attraverso la materia». L'influenza della produzione bergsoniana è del resto evidente. Poi dal microcosmo al macrocosmo il passo è breve: è infatti stato notato come «per chi ha conosciuto personalmente Biamonti, o lo ha sentito parlare, è difficile pensare a lui senza immaginarlo citare i suoi scrittori o filosofi; frasi umide di tempo vissuto e sentite come necessarie, che lui ripeteva ossessivamente, sempre a memoria, frutto di un processo di interiorizzazione profonda. La citazione è un frammento ancora incrostato di memoria».<sup>26</sup>

\* \* \*

Nell'Europa sommersa da un'invasione multietnica come nel *Vento largo* di Vari, anche il marinaio Edoardo del postumo *Il silenzio* può avere «fame di terra». Anche se il mare «risarcisce e consola e pare cancelli il veleno distillato da un mondo in agonia»<sup>27</sup>, anche se il mare è «varco» perché è lì, nel mare, che i morti possono forse riapparire.

La distinzione fondamentale, qui, teorizzata da Giorgio Bertone, è tra «confine» e «frontiera». Del resto la più importante frontiera, dipinta nel pathos di Francesco Biamonti secondo Italo Calvino, con la sua portata storica insuperata, sarebbe il mare Mediterraneo; che però non può certo essere via di fuga, non è salvezza per i clan-

<sup>21</sup> F. Croce, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 25.

<sup>22</sup> E. Gioanola, *op. cit.*, p. 413.

<sup>23</sup> Idem, p. 424.

<sup>24</sup> L. Barile, *La luce che allucina. Pittura e musica francese nell'opera di Francesco Biamonti*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 162.

<sup>25</sup> G.L. Picconi, "Una nube di tempo materico". *Biamonti, Morlotti e la pittura*, in F. Biamonti, *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, cit., p. 8.

<sup>26</sup> Idem, p. 9.

<sup>27</sup> S. Costa, *Naufragio con spettatore: frontiera, mito, identità*, in AA.VV., *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., p. 90.



destini poiché la terra è la medesima terra e gli ulivi, le pietre, le rovine sono sempre immancabilmente le stesse oltre ogni costa, e gli uomini pure. È il mare «antico» di Eugenio Montale, come Biamonti sapeva bene. È lo stesso mare di Albert Camus, reiterata lettura da temperie esistenzialista, anche se post-datata e rievocata in una vicenda editoriale tardiva. Il Mediterraneo è «l'abbacinante specchio d'acqua dirimpettaio, il contraltare laico della terra nascosta»<sup>28</sup> dalla quale il Dio cristiano e gli dèi greci sono stati esclusi. Come la luce che costituisce confine simbolico tra luminosità della vita e opacità della morte, anche il Mediterraneo è confine e non propriamente frontiera (o è frontiera per immigrati che non arriveranno mai a nessun approdo, che non incontreranno mai i confinanti), perché anche navigarlo è un non navigarlo, perché anche la terra bagnata dalle sue acque è davvero sempre la stessa.

«Biamonti rilegge in qualche modo le sedimentazioni semantiche del termine "confine" – sottolinea Bertone – e le adopera compiutamente: il latino *confinis*, "chi confina con noi", il "nostro confinante", esaltava l'idea di proprietà, vicinanza a qualcuno, poi ha assunto in seguito il significato diverso e in un certo senso opposto di "distante da qualcuno", "separato", "diviso da un limite", una barriera. In Biamonti lo stare sui confini riassorbe le antiche e nuove valenze della parola accentuando però l'attenta osservazione, la vista privilegiata, alla lettera, dell'esistenza del discrimine e di tutte le sue valenze, cinestesiche, percettive ed esistenziali».<sup>29</sup>

Quando anche i pastori sacri di Biamonti possono parlare in provenzale, quando le citazioni dei filosofi e dei poeti amati in giovinezza ritornano in lingua originale, quando paradossalmente anche Heidegger viene ripreso in francese, e con naturalezza, la babele delle lingue nel Mediterraneo "delle cose" è annullata. In questo senso quella di Biamonti, dopo il frutto della temperie esistenzialista, è una letteratura canonica, forse a modo suo. Perché qui le cose parlerebbero al posto degli uomini: i paesi come Luvaira sono in decadenza e la costa è mangiata dal salino, qui il mare oltre gli scogli ha già annullato misteriosa-

mente le identità, e il paesaggio è una variante della parola come in Merleau-Ponty. Qui la natura è personaggio che ha già tessuto dialoghi silenziosi e potenti per i viandanti attenti ma sordi. E allora, seppure paradossalmente e proprio per via di collocazione e distanza geografica, come nel pathos di Calvino quando nell'«incapacità di adattarsi alla realtà immediata»<sup>30</sup> si alza *lo sguardo* incontro alle più intime concordanze, poeticamente forse, e almeno per questo verso, le aporie della collocazione, dell'identità e del retroterra culturale, in qualche modo, sono così superate.

<sup>28</sup> G. Bertone, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>29</sup> Idem, p. 22.

<sup>30</sup> C. Cases, *Calvino e il "pathos" della distanza*, in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, p. 160.