
Il mare è maschio, la terra è femmina. Cosmogonie biamontiane

Matteo Meschiari



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/1780>

DOI: 10.4000/narrativa.1780

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 janvier 2008

Paginazione: 275-280

ISBN: 978-2-84016-038-0

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Matteo Meschiari, «Il mare è maschio, la terra è femmina. Cosmogonie biamontiane», *Narrativa* [Online], 30 | 2008, online dal 01 settembre 2022, consultato il 19 settembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/1780> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1780>



Creative Commons - Attribuzione 4.0 Internazionale - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Il mare è maschio, la terra è femmina.
Cosmogonie biamontiane

*No'm sai quora mais la veyrai,
que tan son nostras terras lonb.*

Jaufré RUDEL

Il mio contributo vuole esplorare l'abitudine di Biamonti a declinare in numerose varianti un'equazione manichea, che stringe a sistema i personaggi maschili dei suoi romanzi e il mare, e i personaggi femminili e la terra, in un paesaggio di corrispondenze che ammette poche deviazioni dal modello. L'apparente scontatezza della scelta che, come ovvio ricalca un cliché tassonomico quasi universale, non deve trarre in inganno, perché Biamonti, proprio sul terreno di una banalità latente, accetta una sfida letteraria che lo porta a esiti complessi.

Se il mare è maschio e la terra è femmina, l'autore non si accontenta di appannare i confini tra i due mondi, inventando marinai che sognano di essere coltivatori di ulivi, o amanti lasciate che tra le piante di un giardino selvatico vagheggiano di perdersi per mare. Non esistono principi maschili e femminili fatti virare l'uno nell'altro, proprio come non esistono metissaggi possibili o psicologie altalenanti: il mare è maschio e la terra è femmina, e le zone di intersezione tra i due mondi non vanno confuse con l'ermafroditismo che attraversa buona parte del postmoderno. Biamonti non cade in questo rovelto seducente perché riattiva nella propria scrittura una lunga tradizione folklorica, quella di una Liguria che tende a leggere il mare come una terra, e la terra come un mare. Ecco pochi esempi, da alcune canzoni tradizionali:

Sopra questa montagna / naviga il marinaio / senza barca risale / sopra il sentier
del mare.

Siam marinar fedeli / siam lieti di vogare / siam marinar del monte / siam caccia-
tor del mare.

Mare calmo di monti e mar di campi / alte montagne d'acqua qui davanti.
Lo ma l'è factu per i pescatori / e le montagne per li cacciaduri / ma me che sun de
Zena càso in mare / e supra i munti vado a navigare.

Questo stesso dinamismo percettivo consente a Biamonti di costruire dei paesaggi in movimento, mutanti e slittanti, in costante vibrazione. Come nell'*Angelo di Avrigue*:

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 (p. 8).

Ripensò il mare irrigidito, duro campo d'arenaria (p. 8).

Tornò a guardare la costa, terra e mare in un'impressione di vuoto tremolante in una sorta di vento (p. 61).

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 (p. 112).

L'incontro tra lo slittare di elementi primari e la coppia oppositiva uomo-donna, produce in Biamonti alcune invenzioni che dilatano il senso di sospensione e di inquietudine del suo narrare. Per questo voglio rileggere nei suoi romanzi alcune scene di atti d'amore, proprio perché condensano in autentici cronotopi l'inesauribile commercio erotico tra corpo e paesaggio. Per capire in quale arcipelago intratestuale Biamonti inserisca le scene di sessi in bilico l'uno sull'altro, voglio cominciare da un esempio forse meno eclatante, ma costruito così, e non a caso, nel primo capitolo di *Attesa sul mare*:

Lei si diede senza una parola. Le palpebre ancora abbassate, gli domandò se voleva che si cercasse un altro. Una luce a chiazze le pioveva addosso, dorava una gamba piegata e un braccio posato sul seno. "Guardala, – disse a se stesso, – in questa luce che la cerca, nel suo abbandono. E ricordala". Poi lei si alzò. Lo splendore le scendeva dai capelli lungo la schiena. Andò a rivestirsi in un angolo, in un mosaico d'ombre (p. 6).

Qui, in apparenza, il paesaggio naturale è assente, ma solo poco sopra l'autore aveva scritto:

Sul pendio silenzioso ardeva l'oro delle eriche arboree. / Per terra, altre eriche, erbacee, a chiazze viola. Più in là si alzavano "terche", con corvi appollaiati e rosmarini sereni. Si vedeva di nuovo il mare (p. 5).

Deve attirare la nostra attenzione l'intratestualità del termine "chiazze", usato per il corpo della donna come per il corpo della terra, ma la coordinata

più promettente è quella della luce: proprio come la luce cerca la donna, così il mare affida alla luce la sua forza intrusiva. Il romanzo inizia con questo paesaggio:

Si vedevano frane aggrappate alle colline e uliveti dentro voragini luminose.
Era luce di mare. Si saldava alle cime, ai crinali, sino a Pietrabruna (p. 3).

E più sotto:

Il mare era alto all'orizzonte. Luminoso tra le rupi, veniva a riva in silenzio.
La sua luce tagliava le colline, poi si inerpicava (p. 5).

O ancora:

Lo specchio di mare, a cui scendevano strade e sentieri, dava la vertigine (p. 15).
Colpi di sole rendevano la terra colore del bronzo, e cirri dorati si alzavano dal mare (p. 31).

Si volse di nuovo a valle: il mare saliva all'orizzonte arato dal cielo e dal sole. [...] A nord, quando il mare era alto, un baratro inglobava i rilievi. Un'ala grigia batteva i crinali (p. 34).

Se ne andò che il mare era tutto un deposito di sole sotto celesti campiture (p. 52).

Edoardo pensava a Clara. Sedeva solo. Si ricordava che temeva il vento, la rivedeva con una mano alta, sui capelli, mentre laggiù sul mare il vento entrava (p. 56).

Rivedeva i promontori nella sera: il mare in luce con la terra in ombra (p. 86).

Era mezzogiorno. Sul mare si formavano correnti ascensionali di luce (p. 78).

La luce sfiorava l'onda lunga che batteva nello scoglio, al largo sprofondava e sembrava salire insieme al mare. Luce ondosa (p. 86).

Da noi il mare sale per rocce e per dirupi col suo respiro (p. 87).

In *Attesa sul mare* la rappresentazione della verticalità marina (“celeste dai confini scoscesi”, p. 7) è asse portante delle costruzioni di paesaggio del romanzo: gli esempi sono numerosi e tra tutti spiccano quelli di una luce dal largo che risale sinuosa le terre. Estraneo come sono a ogni lettura psicoanalitica del testo letterario, non posso tuttavia non registrare questo mare in atto di cercare, di “entrare”, di penetrare la terra, traccia di un sistema di corrispondenze in cui l'erotismo della materia, come avrebbe potuto dire Calvino, è fortemente presente. Così la donna, proprio come il paesaggio di terre in *incipit*, è “avvolta dalla luce che sfiorava frane e ulivi inerpicati” (p. 15), oppure, inversamente, si dirà che “c'erano terre che volgevano le spalle al sole, sconfortate [...]. I raggi scendevano dai picchi senza toccarle. Terre in perpetuo desiderio” (p. 51), e ancora, “Batteva sul pendio una luce netta, quasi un alito a suggerire

tenerezze” (p. 56). La luce marina, insomma, con la sua lenta pulsazione, con il suo premere verticale, agita e turba la terra, la accende, e ne rivela l’ombra. Ecco come si conclude il romanzo, in un dialogo tra un nostromo d’Occitania e il protagonista:

- È bella la sua terra?
- Coume uno blanco mar. E la vostre?
- Edoardo non rispose.
- “C’è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese” (p. 115).

Sembra un dialogo tra marinai che parlano di donne, ma l’accento provenzale ci porta direttamente alla poesia trobadorica, che Biamonti conosceva e citava soprattutto attraverso Jaufré Rudel: il suo viaggio per mare verso un “amore di terra lontana”, e assieme verso la morte. Respirando questa atmosfera intertestuale, cominciamo allora a capire che un mare che somiglia a una terra e una terra che somiglia a un mare, non significa solo confusione percettiva o intreccio di elementi e di generi. La realtà è che, come per i provenzali, quello che racconta Biamonti è un amore incorrisposto, o irraggiunto, o raggiunto troppo tardi. La confusione tra i due mondi (così vicini e così lontani) è allora il segno di un mito antico: quello di una terra irraggiungibile perché, come un miraggio, diventa mare, e imprigiona il marinaio in un nuovo viaggio, un’appendice di attesa (come recita il titolo del romanzo) che allontana per sempre l’approdo. Viceversa, il mare che diventa terra è il controcanto di questa attesa, perché evocando un altro miraggio presentifica l’approdo, lo mette a portata di mano, ma in realtà lo sottrae. Il rapporto tra i due elementi è dunque quello di elisione, e nel sistema di corrispondenze, è lo stesso che porta gli amanti a una dolorosa lontananza in presenza. Ecco allora un altro incontro (mutilato) di corpi:

Lisa tornò tre giorni dopo, di sera. Il viola ardeva sui dirupi, li univa al mare, avvolgeva l’uliveto. L’aria scuoteva i rami, ma lei non sembrava avere freddo; solo più fondo il blu degli occhi, più nuda la pelle nuda [...]. Di quella sera rimase tagliata solo lei che si stendeva nella penombra, che dava, che esigeva. Ma non erano completamente soli nella sera. Si era impossessato di lei un essere strano e ne diceva i desideri con frasi secche e ondosi gemiti. E da che avevano riaccesso si era dissolto (*Il silenzio*, pp. 13 e 14).

Le “frasi secche” e gli “ondosi gemiti”, l’ho detto altrove, sono un paesaggio minimo ligure, fatto di terre aride e di movimenti marini. Facevo anche notare quel viola, che prelude all’unione dei corpi: unisce i dirupi al mare, cioè

il femminile al maschile, ma arde freddo, quasi spento, come la passione fredda della donna, che si consuma in una notte:

Lei si spogliò che il cielo era di cobalto, di un azzurro che non riusciva a fondersi né con le rocce né con le montagne; gli ulivi vi si specchiavano. La campagna in quel momento non era fatica e pena, ma qualcosa d'altro. "Il suo seno è splendido", egli pensava. Si proiettava sulla parete come gli ulivi sul cielo. La luce entrava senza fiatare, tratteneva il respiro. Era una giornata ferma, di rami immobili. Lo zirlo dei tordi nell'uliveto e il fruscio degli abiti, che cadevano, suonavano come cristallo (*Il silenzio*, pp. 19-20).

Qui, finalmente, paesaggi di terre e di corpi entrano in sinestesia, si aiutano a esistere gli uni con gli altri, e soprattutto dichiarano che l'incontro tra carne di amanti e carne del mondo non si dà nei campi della sola metafora, ma esiste nella comune entropia, nella dissoluzione senza speranza. Leggiamo allora un ultimo amplesso agonizzante:

– A che pensi? – lei chiese.

– A nulla, a quei cespugli.

– Ti ho portato qui perché è la stanza più calda. Facciamo un patto: d'ora innanzi mi dirai quel che ti passa per la mente. Anzi, ce lo diremo.

Si spogliò tranquilla. Gli disse di accarezzarla. Divenne veemente, come in un flutto. Poi tornò marmorea. Si rivestì del solo impermeabile. Lo accompagnò di nuovo fuori, sotto il portico (*Le parole la notte*, p. 39).

Il movimento vitale dei flutti attraversa solo per un attimo il corpo della donna, che torna alla fissità mortale del marmo, alla sua vera essenza minerale, come in un nudo di Morlotti. Così potremmo ordinare "maschio", "mare", "mobile", "giorno", "vita", "materia" con la filiera "femmina", "terra", "immobile", "notte", "morte", "sogno". Potremmo sondare la tenuta di questa tramatura intima anche al livello dei dettagli, come nella rappresentazione di volti-paesaggi ("Giovanni parlava a ondate. I suoi occhi andavano dal verde al nero nel volto ormai vecchio, colore di un lago in ombra, coperto da picchi e da fronde"; oppure "– Viene notte, lei disse, e accese la luce. / Nel suo volto sinuoso e ossuto, di una dolcezza irregolare, si accordavano inquietudine e sogno", *Attesa sul mare*, pp. 27 e 19). Potremmo fare letture trasversali, incrociate, in filigrana, ma in ogni caso dovremmo sempre cercare nel paesaggio l'ordine costitutivo soggiacente alla visione poetica dell'autore, alla sua *Weltanschauung*. In questo senso, credo, si può parlare di "cosmogonie biamontiane": il paesaggio marino-terrestre non è il correlativo oggettivo dell'animo

dei personaggi, e non è, a livello minimale, lo scheletro (slogato) della narrazione. Il paesaggio è molto di più: a livello percettivo, psicologico, poetico, è il solo catalizzatore di forme viste e sentite, è un apparecchio cosmogonico che porta a emersione i fantasmi della memoria e della scrittura, e che aiuta a ordinare in sistemi di corrispondenze la complessità delle cose. Uno sforzo di ordine nel disordine, ma con una vibrazione tutta ligure nelle fibre, che già nell'atto di creazione (come nel nodo dei corpi) include la fine.

Matteo MESCHIARI
Università di Palermo

Riferimenti bibliografici

AVETO, Andrea, MERLANTI, Federica, *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Genova, Il Melangolo, 2005.

BERTONE, Giorgio, “Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti”, in *Quaderns d'Italia*, VII, 2002, pp. 91-110.

ID., “Il paesaggio diviso di Francesco Biamonti”, in ID., *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni Editore, 2001, pp. 199-224.

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

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

ID., *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994.

ID., *Le parole la notte*, Torino, Einaudi, 1998.

ID., *Il silenzio*, Torino, Einaudi, 2003.

CASTELLANA, Maria Teresa, MORANDO, Simona, “Vento mare rocce: paesaggio fisico e metafisico in Biamonti”, in *Bollettino della Comunità di Villaregia*, IV-V, 1992, pp. 87-96.

CONRIERI, Davide, “I paesaggi di Biamonti”, in *La Rivista dei Libri*, X, 2003, pp. 34-36.

GHIANDONI, Gabriele, “Il romanzo-paesaggio di Francesco Biamonti”, in *Il Lettore di provincia*, XCI, 1994, pp. 75-80.

MANCIOTTI, Mauro, *Trallalari e canti popolari*, Genova, Sagep, 1973.

MARCOALDI, Oreste, *Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini*, Genova, Regio Istituto de' Sordomuti, 1855 [rist. Sala Bolognese, Forni, 2000].

MASSUCCO, Fortunato, REPETTO, Aurelio (a cura di), “*Il silenzio del blu e del verde*”. *Morlotti e Biamonti. Il luogo dipinto e il luogo narrato*, Milano, Mazzotta, 2004.

MESCHIARI, Matteo, “La donna e il mare ne *Il silenzio* di Francesco Biamonti: al di là della seduzione”, in *Resine*, CV, 2005, pp. 57-65.

ID., *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Palermo, Sellerio, 2008.

MORLOTTI, Ennio, “Mistero di rocce. Per Francesco Biamonti”, in *Idra*, IV, 1991, pp. 64-67.

NEILL, Edward, *Canti popolari di Liguria*, Archivio CNSMP, 1968.

SAVONA, Virgilio, STRANIERO, Michele, *I canti del mare nella tradizione popolare italiana*, Milano, Mursia, 1980.

ZUBLENA, Paolo, “Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento. Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto”, in CICCUTO, Marcello (a cura di), *I Segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2002, pp. 427-457.