

(«L'Evolution de l'image de la séduction dans la littérature narrative italienne des années 1970 à nos jours», Colloque International, Grenoble, 25-26 novembre 2004)

La donna e il mare ne *Il silenzio* di Francesco Biamonti: al di là della seduzione.

di Matteo Meschiari*

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.

Baudelaire

Francesco Biamonti aveva cominciato a scrivere un nuovo romanzo, di cui restano ventinove cartelle dattiloscritte ricche di varianti, un possibile titolo, e due brevi interviste da cui si evince l'ispirazione e in parte il disegno dell'opera. Anche se con qualche perplessità filologica, oggi possiamo leggere questo abbozzo in un'edizioncella einaudiana postuma.¹ Il valore dell'operazione editoriale, almeno per il critico, non è tanto quello di offrire al pubblico una manciata di pagine ritrovate, quanto quello di verificare su un oggetto largamente provvisorio una lettura più generale dell'opera biamontiana. Perché *Il silenzio*,

* Université Charles de Gaulle Lille 3.

¹ F. BIAMONTI, *Il silenzio*, Torino, Einaudi, 2003.

nato durante gli ultimi anni di malattia dell'autore, ha una fisionomia unica, e al tempo stesso priva di sorprese.

Chi conosce *L'angelo di Avrigue*, *Attesa sul mare*, *Vento largo* e *Le parole la notte*, avrà notato che, a parte la frustrazione di una lettura finita troppo presto, *Il silenzio* sembra tutt'altro che incompiuto, non più incompiuto di ogni altro romanzo pubblicato in vita. Certamente, potendo, Biamonti avrebbe continuato a lavorarci, ma quello che resta in quelle ventinove cartelle sembra racchiudere tutta la sua poetica, in una specie di icona, o mini-romanzo. Non ci è dato sapere se la malattia abbia fatto la sua parte, aiutando a condensare, a rapprendere in poco spazio (di tempo) qualcosa che in altre circostanze avrebbe potuto avere ben altro sviluppo. Quello che sembra certo è che *Il silenzio* è una specie di metonimia esemplare, un osservatorio privilegiato per fare esercizi di lettura su tutta la narrativa di Biamonti.

Dicevo che il testo in esame è anche privo di sorprese. Un po' come Cézanne, che ha dipinto tutti i punti di vista e tutte le stagioni del Mont Sainte-Victoire con un'ossessione conoscitiva che va di pari all'imprendibilità fenomenica del paesaggio, così Biamonti ha scritto lo stesso romanzo quattro volte, e ci stava riprovando una quinta. È come se a romanzo finito, l'autore dovesse ricominciare, mutando di qualche grado il proprio angolo di osservazione. I personaggi, i temi, i luoghi, le dinamiche narrative sono in definitiva le stesse ma, come di fronte a un paesaggio studiato *en plein air*, lo scrittore riprendeva a osservare e descrivere, per ridurre il disagio dell'ineffabile, dell'inesauribile, attraverso un acume fenomenologico ereditato da Merleau-Ponty.² Dice Italo Calvino:

² Per Biamonti appassionato lettore di Merleau-Ponty, cfr. F. BIAMONTI, *È morto Maurice Merleau-Ponty*, in «Il Giornale» dell'Unione Culturale Democratica di Bordighera, aprile-maggio 1961.

Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero – tempo che è durato tre secoli a dir tanto, cioè una fase molto breve della storia della pittura – oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista d'uno spazio tridimensionale. [. . .] Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità, cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro...³

La moltiplicazione dei punti di vista, la temporalità dettata dal movimento concreto, la provvisorietà della percezione spaziale e le potenzialità future sembrano le coordinate migliori per orientarsi nella scrittura di Biamonti, assieme a un'ansia sottile che per Calvino è tutt'uno con i limiti stessi della scrittura:

Descrivere vuol dire tentare delle approssimazioni, che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti, per cui dobbiamo continuamente rimetterci ad osservare e a cercare come esprimere meglio quel che abbiamo osservato.⁴

Proprio Calvino, nella quarta di copertina della prima edizione di *L'angelo di Avrigue*, aveva scritto per Biamonti:

³ I. CALVINO, *Ipotesi per una descrizione*, in AA.VV. (1995), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995., pp. 96-97.

⁴ I. CALVINO, *Osservare e descrivere*, in AA.VV., *Italo Calvino, ecc., cit.*, p. 88.

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.⁵

Calvino dice: «romanzi-paesaggio», non 'romanzi di paesaggio', perché non pensa alla ripetuta presenza di paesaggi incastonati in un tessuto narrativo, ma vuole proprio dire che i romanzi di Biamonti sono costruiti né più né meno *come* paesaggi, secondo una logica che non è quella della narrazione lineare, ma che si sviluppa a macchie e a movimenti di macchie, senza inizio né fine, in modo acentrico e incompiuto, mutevole eppure uguale a se stesso. Deriva da qui la sensazione d'apertura dei romanzi 'compiuti', mentre l'unico vero incompiuto ha in sé un'armonia interna che lo fa chiudere in qualche modo su se stesso. Biamonti ci abitua dalla prima pagina all'ultima a una specie di assenza di margini, a un *continuum* spazio-temporale in cui fine e inizio sono atti di arbitrio, e ci abitua anche a un ritmo sincopato che è una cosa sola con l'intreccio uomo-paesaggio.⁶ Non si può infatti capire Biamonti facendo astrazione dalla sua idea di natura. E a proposito de *Il silenzio* aveva detto in un'intervista:

Potenzierò la trama ma abbandonerò la natura come consolazione. Nei miei romanzi la natura va dalla vita alla morte, dalla morte alla vita, è completamente metamorfica, lo spazio è inficiato, il tempo è malato e il mondo è su un abisso. Però molti si consolavano con le mie descrizioni delle nuvole, del cielo, del mare. Ora non voglio più offrire questa consolazione, voglio che questo diventi un ulteriore pungolo all'angoscia che investe tutta la nostra coscienza.⁷

⁵ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi, 1983.

⁶ Sul paesaggio in Biamonti, cfr. G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no: Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni Editore, 2001; P. MALLONE, «*Il paesaggio è una compensazione*». *Itinerario a Biamonti*, Genova, De Ferrari Editore, 2002.

⁷ Intervista di Antonella Viale del 21 settembre 1999, riportata in BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., p. 38.

Ma, tempo qualche mese, era già tornato al punto di vista originario:

Ancora di più è sentito il rapporto con gli elementi naturali che vengono a sostituire quelli ideologici; il paesaggio diventa coscientemente consolatorio, ma in maniera indiretta: come riflessioni sul paesaggio, sulla funzione che il paesaggio ha avuto, da Cézanne ai giorni nostri, una riflessione sulla natura non come spettacolo diretto ma come meditazione sugli aspetti della vita, in senso leopardiano...⁸

Il tema della consolazione è forte, ma la riflessione cosciente sul paesaggio è ancora più sviluppata, in senso meta-letterario, in un intervento poco noto del 1999, che Biamonti scrisse in francese:

Tout change avec le XXe siècle : la nature devient indifférente, lointaine et plonge dans un désordre cosmique. [...] Toute la littérature existentialiste est traversée par cette conception d'une nature qui ne signifie plus rien, qui n'est plus que le « corrélatif objectif » de l'état d'âme de l'homme. Et avec elle, toute la lignée de la littérature ligurienne et de la côte française de la Méditerranée où la nature fournit des objets qui servent à établir l'état d'âme de celui qui regarde. Ce mélange d'émotivité humaine et de données naturelles commence avec Cézanne. Avec Cézanne, la nature devient non seulement le « corrélatif » de l'état d'âme du peintre mais aussi la fondation de l'émotion même. Il y a cette objectivité de l'émotion qui se transfère dans les choses tout en traçant une sorte d'autoportrait.⁹

La relazione uomo-natura di cui parla Biamonti è cruciale per andare alle radici della sua scrittura 'paesaggistica'. Lo stato d'animo dello scrittore, o del personaggio, si cristallizza in un frammento di paesaggio, in una realtà

⁸ Intervista di Manuela Camponovo dell'8 giugno 2000, riportata in BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., p. 42.

⁹ F. BIAMONTI, *Le percept de nature dans la poésie contemporaine à partir des « Correspondances » Baudelairiennes*, in J-P. MANGANARO, G. PASSERONE, C. BOBAS, A. MARINO,

fenomenica che nella traduzione verbale racchiude anche lo sguardo emozionato su quella stessa realtà. Un autoritratto psicologico oggettivato, dunque. Ma questa stessa realtà, in modo circolare, diventa a sua volta fondamento dell'emozione. In altre parole, il paesaggio non è il mero riflesso di uno stato d'animo, o un reagente che aiuta lo scrittore a colorare l'emozione, ma coesiste in modo armonico ad essa, come se uomini e paesaggi agissero in base a dinamiche analoghe e ineluttabili.¹⁰

La tavolozza biamontiana resta sempre la stessa: « Le fundamental, pour nous qui habitons sur les rives de la Méditerranée, c'est le rocher, les oliviers, le ciel étoilé, la nuit, l'amour, la mort, l'amitié».¹¹ Più che un paesaggio compenetrato di emozioni, Biamonti mette in scena un mondo di emozioni primarie che si organizza in paesaggio, e soprattutto *sul* paesaggio: la trama, le aspirazioni dei personaggi, i sentimenti si distribuiscono nello spazio prima che nel tempo, e per ottenere questa spazializzazione narrativa, Biamonti imita in scrittura le qualità morfiche dei luoghi: macchie e dinamiche di macchie, in cui uomo e natura si organizzano in una specie di ecosistema, una logica naturale che si riconosce solo se si sorvola il testo a volo d'uccello.¹²

N. GAILIUS (éd.), *Réalités et temps quotidien. Matériaux de la culture italienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 15-20, p. 16.

¹⁰ «Paesaggio e anime e non un semplice paesaggio dell'anima», come avverte G. CONTE, *Donne provate dalla violenza e ragazzi sulla via della droga*, in «Avanti!», 18 febbraio 1983.

¹¹ BIAMONTI, *Le percept de nature* cit., p. 17.

¹² Sul paesaggio come funzione narrativa cfr. M. MESCHIARI, *Il paesaggio epico delle "Lettere di Crociera" di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, in «Studi e problemi di critica testuale», LIX, 1999; ID., *Il paesaggio arcipelagico della "Navigatio Sancti Brendani"*, in «Studi celtici», I, 2003; ID., *Un mondo di licheni. Immagini e metonimia in Camillo Sbarbaro*, in «Filologia e critica», XXVIII, 2003; ID., *Forme dello spazio nelle chansons de geste. Il caso della lassa similare*, «Quaderni di filologia romanza», Bologna, XV, 2004.

Si tratta qui di un'ecologia testuale e mentale in cui l'opposizione mare-uomo-viaggio da un lato e terra-donna-casa dall'altro forma l'asse che coordina tutto, secondo un'antinomia onnipresente in Biamonti.¹³ La mente è così compenetrata del paesaggio che la psicologia umana risulta al tempo stesso conseguenza diretta e interpretazione autentica delle 'leggi' del luogo. È il caso dell'ambivalenza dei protagonisti, sempre in bilico tra il partire e il restare, tra il perdersi nel presente e il ritrovarsi nel passato dei padri, tra il mare navigato e la montagna lavorata duramente. Un logico riflesso del paesaggio ligure, dialettico e in bilico, che genera invariabilmente personaggi di marinai in perenne nostalgia di terra, e donne di terraferma che sognano inquiete il mare. Tutto è animato da un cocente desiderio di quiete e di unità, ma secondo un sistema di vite e di attese che in definitiva nega l'incontro, la comunicazione, e genera l'ineluttabile silenzio tra i sessi. Calvino, nella già citata quarta di copertina, diceva del protagonista: «Quattro personaggi di donne, ognuna con una sua ossessione, incrociano i suoi passi; ma le solitudini sommandosi non si annullano». Perché gli opposti non si annullano, possono solo sfumare ai margini, conservando elementi ambigui che ne complicano il profilo, ma lasciano lo spirito in disequilibrio tra seduzione e rifiuto.

Quello della seduzione è un argomento vasto in Biamonti, ma ne *Il silenzio* è messo in scena con una coscienza che non lascia scampo. A minima conferma di quanto si è detto sul paesaggio, è proprio su una doppia geografia, interiore e reale, che la seduzione trova il proprio spazio di espressione. In uno scenario naturale polarizzato tra mare e terraferma, in un cosmo già tutto definito tranne

¹³ Su questa opposizione in Biamonti, studiata in base alle categorie di *le lisse et le strié* di Deleuze e Guattari, cfr. I. LANSLOTS, *Ascoltare il mare come una liturgia o prendere il volo*, in B. VAN DEN BOSSCHE, M. BASTIAENSEN, C. SALVATORI LONERGAN (éd.), «... E c'è di mezzo il mare»: *lingua, letteratura e civiltà marina*, Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I., Spalato, 23-27 agosto 2000, 2 voll., Franco Cesati Editore, 2002, vol. 2, pp. 313-25.

nelle modalità della sua caduta annunciata, sembra quasi non esserci posto per il libero arbitrio, e anche la seduzione, da arte, si riduce a una forza di attrazione primaria, deterministica, scarnificata e ridotta ai minimi termini proprio come le terre avare che sembrano generare l'azione.

L'incipit de *Il silenzio* è semplice: un uomo e una donna si incontrano all'aperto, non si conoscono bene, non sappiamo niente di loro. La donna cerca dei fiori, e intanto parla all'uomo che conosce quei luoghi, e in parte li racconta. Quanto basta per imbastire una conversazione, e per far capire la simpatia nascente: «Se non ci fosse quest'amica che mi aspetta mi fermerei volentieri», dice la donna, e dopo: «Un giorno, torno. Se capita in paese mi venga a trovare».¹⁴ L'uomo scende in paese ma lei non è in casa, in seguito la vede in strada e per la prima volta si presentano. Tutto si svolge in modo molto lineare, fino al momento della rivelazione esplicita. Il capitolo comincia con un'apertura sul paesaggio, che fa da sostrato alla scena imminente:

Lei era tornata a cercare qualche fiore, ma in quel periodo di riposo della terra, la linfa, rintanata nei vecchi alberi, non aveva ancora preso a sbocciare nell'oro delle mimose. Nei giorni brevi, di luce necessaria per vivere, venature rosa si allungavano nei rami dei lentischi.¹⁵

Altre scene di seduzione in Biamonti cominciano così, con una donna avvolta e toccata dai vegetali, e un uomo che le parla dei luoghi, come in *Vento largo*:

Sabèl toccò le foglie di una waldorf: le restò sulle dita una sorta di polvere.
– Si coprono di polvere per non traspirare, – egli disse.
– Se continua questo secco non riusciranno a portare il fiore.¹⁶

¹⁴ BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., pp. 5 e 6.

¹⁵ Ivi, p. 10.

Siamo in presenza di una funzione narrativa essenziale: l'incontro uomo-donna avviene in un giardino che mescola bellezza e rischio, fertilità e aridità. È come se la scena fosse modellata su qualcosa di archetipico, di adamico quasi, e la seduzione sembra rispondere a uno schema che trascende la volontà degli individui, perché in definitiva si tratta del ripetersi di una storia vecchia come il mondo.¹⁷ Ne *Il silenzio*, un po' come Sabèl di *Vento largo* che viene macchiata dal vegetale, troviamo Lisa ferita da una pianta:

Si mosse tra i lentischi; uno spuntone le escoriò una gamba, sopra il ginocchio. Vi batté la luce di una nuvola bianca. Passavano delle nuvole, il cielo sembrava scivolare. Solo verso la montagna era di un azzurro rugoso.

[...]

Lei gli chiese dell'acqua ossigenata, Edoardo andò a prenderla, stappò la bottiglia e gliela porse. Lei sedé e si alzò la gonna. – Non si volti, può guardare, – disse. Versò l'acqua sulla graffiatura; si chinò a guardarla. Le biancheggiò sopra la fronte una ciocca di capelli. Tinta ad arte? Le altre erano di un castano lieve. Si alzò. – Ecco, sono pronta.

– Perché tanta premura?

– Tanto lei non mi guarda.¹⁸

Come nel *Perceval* di Chrétien de Troyes, la ferita e la contemplazione della ferita sono la *mise en scène* di una pulsione che non lascia fraintendimenti. La seduzione è primaria, quasi brutale nel suo essere così esplicita, ma ciò che importa è osservare il parallelo tra la luce bianca che batte sul ginocchio e la

¹⁶ F. BIAMONTI, *Vento largo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 4.

¹⁷ Sul giardino come luogo archetipico di seduzione si può fare riferimento al Jaufré Rudel di *Quan lo rius de la fontana*, ben noto a Biamonti (Cfr., L'intervista a Biamonti di F. IMPROTA, *Grandi, sconcertanti silenzi*, in «La Gazzetta di San Biagio», n. 33, ottobre 2002), e alla tradizione romanza della pastorella.

¹⁸ BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., pp. 10 e 11.

ciocca di capelli che biancheggia sopra la fronte della donna. L'elemento cromatico e luminoso mette in sottile connessione il corpo e il paesaggio, innescando una specie di illustrazione reciproca: la bellezza della luce, del cielo, è forse fallace, ingannatrice, come la ciocca di capelli ha una tinta forse innaturale. Adamo nel giardino dell'Eden viene messo allusivamente in guardia. Le nuvole passano, il cielo scivola, come un segno dell'effimero, e la donna decide troppo in fretta di andarsene. Questa doppia «premura», di cose che finiscono, mette a nudo il vero punto debole di Edoardo, che come ogni personaggio maschile di Biamonti resiste sconfitto all'autunnare del mondo.

Ma la seduzione della scena passa attraverso la nudità della pelle, perché in una terra scabra anche la seduzione è scabra, e mira per la via più diretta all'unione dei corpi. In un sistema dove le solitudini non si annullano, dove la terra tocca il mare senza davvero incontrarlo, dove uomini e donne sono su una posizione tutta manichea, la seduzione come arte è superflua. Basta solo un altro incontro perché tutto si risolva, e perché tutto cominci a finire:

Lisa tornò tre giorni dopo, di sera. Il viola ardeva sui dirupi, li univa al mare, avviluppava 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 stagiata 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 ondosì gemiti. E da che avevano riacceso si era dissolto.¹⁹

Non resta nulla della primitiva 'innocenza' del giardino, ma ciò che resta è il paesaggio, duro, che sembra trasmettere a Lisa una specie di delirio notturno. Le

¹⁹ Ivi, pp. 13 e 14.

«frasi secche» e gli «ondosi gemiti» sono un paesaggio ligure in penombra, anche se un paesaggio del corpo. E l'aria che scuote i rami sembra appartenere allo stesso vento che ha reso più nuda, più esplicita e scabra, la pelle della donna. Ma è ancora sul colore che bisogna fare pausa, perché è proprio quel viola che anticipa l'unione dei corpi: non solo unisce i dirupi al mare, e cioè il femminile al maschile, ma arde di un colore freddo, quasi spento, proprio come la passione fredda di Lisa che brucia e si brucia in una notte. La luce e le sue variazioni sono importanti in Biamonti, perché ad esse l'autore sembra affidare una funzione allusiva e intratestuale. Il caso più evidente, che ripete il modello di connessione tra il corpo della donna e il paesaggio, è anche il momento rivelatore del romanzo:

Il mare di là dai dirupi tentava il fiabesco: si squamava d'oro e incorniciava un paese aggrappato a picco. «Ma non mi prendi, – egli pensava, – la tua seduzione la conosco troppo; ci sovrasta». Cominciava a ricordare certe sere e albe e giorni, sconfinata memoria, da cui lei lo scosse.

– Sembra un braciere.

– Ancora mezz'ora e si spegne, – lui disse.

[...]

Il dorato del mare, che prima si rifletteva sull'ampia scollatura della donna, sulle stille di perla che scendevano fino al seno, crollava senza alcun rumore nel blu cupo e nella cenere. La sera si avviava verso sentieri impervi. Ma nel ritorno, a notte fonda, cambiò di colpo. Lei denudava le gambe e le apriva, rovesciava la testa come presa da un grande sonno.²⁰

Attraverso la luce del tramonto, la donna e il mare sono legati (non assimilati), come la terra e l'acqua, ed entrambi sono fonte di seduzione per un ex-marinaio che stenta a ritrovarsi. L'oro che si riflette sul seno di Lisa è solo una fiaba, come Lisa stessa, che è qualcosa di meraviglioso e fugace, qualcosa che «in mezz'ora si

²⁰ Ivi, pp. 18-19.

spegne». Quello che segue è solo cenere. Infatti la donna conduce Edoardo a un'esperienza vagamente dantesca, che guasta ineluttabilmente il rapporto:

Entrarono in un piccolo atrio: aveva due scale, una saliva e l'altra scendeva nei sotterranei.

C'era un tavolino con un registro e un guardaroba.

– Dovete darmi il nome e uno pseudonimo, – la donna disse.

Li accompagnò di sopra, in un gorgo di musica, in una sala orlata di divani, con luce a lampi che feriva gli occhi e svelava gente che si accoppiava. In mezzo alla sala qualcuno si ostinava a danzare.

Sedettero accanto a una coppia che era ancora alle carezze. Lei aveva un volto chiaro e ossuto.

– Che cercate?

– Emozioni, – Lisa disse.

– Siete arrivati un po' tardi.

– Qualcosa faremo.

Si sentivano lamenti simulati, qualche grido. «È un fuoco talmente finto, – lui pensava, – che non produce cenere. Un piccolo inferno addomesticato».²¹

Questo inferno addomesticato è l'ultimo atto di una storia il cui correlativo oggettivo è un mare che tenta «il fiabesco», e la cui seduzione è solo luce in superficie, un fuoco falso che non lascia nemmeno la cenere. E Lisa dice: «Forse sono stata un libro troppo aperto», e con parole che concludono il romanzo: «Perché non mi hai fermata?». Ma non c'è alcuna risposta, c'è il silenzio del titolo, un silenzio che Lisa aveva previsto:

– Non c'è più bisogno di parole, – diceva.

– Di che cosa c'è bisogno?

– Di mettere qualcosa di seducente, di forte sopra le ferite, in modo da renderle indolori e invisibili.

– Ci possiamo provare.

²¹ Ivi, pp. 30-31.

- Torno ancora per l'ultima volta sullo stesso argomento. Me ne vorrai scusare. Ti pare giusto morire per un'ideologia al tempo della sua morte?
- No, non mi pare giusto. Ma non c'è più tempo per nessuna fede.²²

Mettere qualcosa di seducente sopra le ferite o, come dirà dopo, mettere immagini «gioiose [...] contro l'angoscia che avanza»,²³ è un'idea che Biamonti, pur nella consapevolezza della perdita, condivide con Lisa. Per questo Edoardo non risponde alla frase «Perché non mi hai fermata?». Per questo Biamonti, nonostante i primi propositi, non può eliminare l'elemento naturale dal romanzo che ha cominciato:

Alors, le paysage, à quoi ça sert ? Ça sert de consolation, comme disait Camus, comme les tablettes que les frères du Moyen Age mettaient devant les condamnés à mort sur le chemin qui les menait à l'échafaud. Peut-être c'est ça : il y a un silence du monde, mais la tâche de l'écrivain, c'est de rendre ce silence, faire en sorte que le monde parle, Faire parler le monde dans un monde de la chute des idéologies et de l'éloignement du divin, c'est difficile : il faut apprendre à écrire en regardant le rocher vers le ciel étoilé.²⁴

Così Lisa invoca il silenzio e chiede di stendere qualcosa di seducente, forte, gioioso sulle ferite, sull'angoscia crescente, sulla caduta delle ideologie. Questo qualcosa è la carne, quella della donna, e anche quella del paesaggio. E Biamonti, attraverso Edoardo, la ascolta, e la soddisfa, in una con-fusione ormai completa tra il corpo di lei e quello della Riviera di Ponente:

Lasciarono il mare, che tanto non si vedeva; entrarono in vallata; s'inerpicarono, passarono accanto al paese addormentato, andarono a casa di Edoardo. Contraddicendosi, facendo il contrario di ciò che si erano proposti, parlarono sino a giorno fatto. Lei si spogliò che il cielo

²² Ivi, p. 19.

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ BIAMONTI, *Le percept de nature* cit., p. 17.

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.²⁵

Come Edoardo e Lisa, anche Biamonti si contraddice, e non può rinunciare a parlare del paesaggio. Perché il paesaggio, pur nella distruzione annunciata, è l'ultima vera seduzione. Escludere la terra, negare il «caractère primordial de la terre dans l'aventure humaine»²⁶ equivale a perdere una via di accesso alla realtà. Ne è simbolo minimo la ciocca chiara dei capelli di Lisa: un giorno lei decide di eliminare i colpi di sole e Edoardo constata che era come se «avesse cancellato una strada, un invito all'intimità del suo corpo».²⁷ Per Biamonti l'amore arriva nel disincanto, come un paesaggio consolatorio per vite svuotate dall'inutilità. L'amore è quella luce bianca che scivola sul ginocchio di Lisa, è l'oro che tramonta sul suo seno, è la natura che scivola alla propria fine. Biamonti dice: « Il faut se river à cete terre comme à une proie, comme à la seule consolation possible, avec sa dureté et malgré la fatale séparation».²⁸ Il che significa vivere il presente con fatalità, ancorandosi all'amore delle cose senza negarlo, e conservando solo l'essenziale di ogni seduzione: il bisogno di una preda.

²⁵ BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., pp. 19-20.

²⁶ BIAMONTI, *Le percept de nature* cit., p. 18.

²⁷ BIAMONTI, *Il silenzio*, cit., p. 22.

²⁸ BIAMONTI, *Le percept de nature* cit., p. 19.