

**Presentazione del libro:
“LE PAROLE LA NOTTE”
di Francesco Biamonti.
Introduzione di Luigi Surdich.**

Ogni volta che penso ai libri di Biamonti, che penso al Biamonti scrittore, penso all'immagine di un personaggio di un suo libro, del libro precedente a questo di cui parleremo, "Attesa sul mare", dove un personaggio minore, un giovane, chiede al protagonista Edoardo: "*ma lei non riposa, non va a dormire?*" e il protagonista risponde: "*preferisco riposare di giorno*". Questa immagine, questo personaggio che preferisce riposare di giorno mi è sempre sembrata una sorta di alter ego di Biamonti perché l'ho sempre visto, sentito, e ne ho avuto conferma diretta da lui stesso, di un uomo che vive prevalentemente nella notte e il giorno riposa. E allora, riposando di giorno, probabilmente i suoi occhi sono come fessure, più attenti e sensibili alla luce. E se c'è un aspetto dominante in Biamonti è proprio questa sua sensibilità all'esterno, alla luce. La luce è sempre stato detto essere una delle componenti dominanti del raccontare di Biamonti e se noi ripercorriamo la sua produzione vediamo che questa sua attenzione alla luce è costante e insistente in tutte le modalità e varietà che la luce propone nei confronti del mondo esterno e del paesaggio. E la luce è anche una delle componenti, delle dominanti di questo suo ultimo romanzo. Ho l'abitudine di leggere a tavolino per prendere degli appunti, e mi sono segnato dei piccoli passi, dei lacerti, anche per supportare queste affermazioni, per indicare come costante e ricorrente, ma anche mobile e varia sia questa presenza della luce nel narrare di Biamonti. Subito dalle prime pagine del libro si leggono espressioni di questo tipo: "*colpi di luce sfioravano le mimose, urtavano negli ulivi*". È una luce che oltre a essere viva e varia si può anche smorzare, e allora leggiamo: "*la luce ebbe un fremito e sembrò diminuire*". La luce appunto, come uno degli aspetti, delle forme e delle espressioni dominanti di questo suo narrare. E questo senso di attenuazione della luce, questo smorzamento che sembra come preludere e introdurre alla notte è subito evidenziato, messo in primo piano fin dall'incipit: "*spesso, alla sera, durante la degenza, aveva pensato al vento che precede la notte, dopo che il giorno con un piccolo scarto di luce, più spoglia o più velata, ha annunciato la fine. Le onde all'orizzonte sempre alto si mettevano a scorrere trascinate dal sole*". Dove in questo senso la luce, la notte, tutta questa serie di elementi assume un forte impatto, una forte evidenza. Ma assume un forte impatto perché c'è un altro elemento che viene ad emergere oltre a quello descrittivo: c'è questo "*durante la degenza*" e allora capiamo che c'è qualche cosa, c'è anche un avvenimento; non c'è solo la notte, non c'è solo la luce, non ci sono solo queste strisce d'ombra e di luce che si alternano; c'è anche qualcosa che è accaduto, l'azione. Mi sembra di aver letto in un'intervista che Biamonti ha rilasciato proprio in occasione dell'uscita di questo romanzo, un'affermazione che sembra nella sua perentorietà drastica, estrema: "*detesto l'azione, ma occorre rappresentarla*". C'è appunto, per chi vuol narrare l'azione - ma questo sembra come un narratore anomalo - quasi una sorta di contro-narratore che deve narrare ma detesta quello che è lo strumento fondamentale della narrazione, l'azione, eppure si accorge che bisogna rappresentarla, bisogna che ci sia l'azione per costruire un romanzo. E però ecco che questa rappresentazione viene fatta dirottare, slittare in forme diverse di una rappresentazione convenzionale come tanta tradizione del romanzo ci ha abituato a intendere. È una rappresentazione, quella del modo di narrare di Biamonti, che avviene prevalentemente per parole, per dialoghi, e avviene nella piena immersione del notturno. È proprio questo il luogo tipico in cui viene calata quest'azione ed è un estremo globale notturno. In questo anno leopardiano è il notturno, un notturno che tanti echi leopardiani può avere, a essere il luogo fondamentale in cui è collocata l'azione. Il notturno e il parlare. "*Le parole, la notte*". Non a caso il titolo di questo libro è un titolo strano, sono due soggetti si direbbe, "le parole" e "la notte", perché le due cose si giustappongono e si integrano insieme, sono le parole che si dicono nel notturno, in un pieno notturno, luogo fondamentale dell'azione. L'azione è appena accennata nell'incipit. Poi capiremo

che ci sono degli eventi, perché si ha il protagonista, che vediamo ferito per colpa di uno sparo; assistiamo anche alla presenza di una ragazza curda che viene rapita, assistiamo all'indagine di questi fatti misteriosi, lo sparo, il rapimento; assistiamo al rapporto tra il protagonista, Leonardo, e una donna già menzionata, Veronique, donna di particolare fascino e particolare mistero; assistiamo al muoversi in quest'area di frontiera in cui avviene tutta la vicenda di vari personaggi: curdi, slavi, turchi; di tutta questa sorta di Europa ed ex-Europa che sta "metticciando" il nostro universo. Abbiamo anche i francesi, visti come atteggiamento tra il favorevole e il nostalgico. C'è, all'interno di questo romanzo, una parte riservata alla rappresentazione del presidente francese che sta morendo, e la Francia che è un misto di dolcezza e ragione, vista anch'essa nell'ombra di una decadenza. Questi sono sostanzialmente gli accadimenti, gli eventi che fanno non da sfondo, ma da sostanza di questa narrazione. È anche, come si può vedere, uno sciame di movimento, un movimento di persone, di figure; alcune precise, altre più indeterminate; un insieme di fatti. Però tutto questo insieme di figure, persone, fatti, gruppi, idee, sono tutte calate all'interno di un coagulo che li tiene insieme e li scandisce, quello del ritmo dell'esistenza, che dà la misura riflessiva, meditativa. "Le parole la notte" per l'appunto, come dice il titolo. Si riflette su queste cose, si medita sugli avvenimenti. In realtà questo mondo vario che vi ho accennato si era già prospettato nella narrativa di Biamonti nel romanzo precedente; già lì aveva fatto irruzione con particolare forza la storia, con la rappresentazione in particolare, del mondo della ex-Jugoslavia, della Bosnia, luogo all'interno del quale Biamonti aveva ambientato una porzione del suo romanzo, ma anche luogo visitato, luogo che aveva fatto concludere sotto certi aspetti in una riflessione che a me pare uno dei ripensamenti più forti di quello che è stato il dramma degli ultimi dieci anni di una parte della nostra Europa; la riflessione che si legge a un certo punto del romanzo, laddove in un dialogo si dice: "*mio padre ha fatto le guerre civili*" e la risposta è: "*tutte le guerre europee lo sono state*", come a dire che tutte le guerre d'Europa sono state guerre sostanzialmente civili. In questo nuovo romanzo, l'ambito di attenzione sembra essere un ambito più ristretto, circoscritto, perché non ci sono altre terre, non c'è questa esplorazione dell'altra sponda del Mediterraneo, non c'è nemmeno la navigazione, uno degli elementi fondanti del romanzo "Attesa sul mare". Vengono però recuperati alcuni elementi di fondo: il dolore, la sofferenza, l'angoscia, per una sorta di male, di tumore dell'umanità che sembra più radicale, più irreversibile del male e del dolore della stessa guerra. In questo romanzo natura da una parte e storia dall'altra sembrano non trovare nessuna conciliazione. Esiste come una divaricazione drastica tra mondo della natura e mondo della storia, resa evidente nella considerazione della duplice anima, della duplice fisionomia che al cospetto del protagonista assume la Liguria: "*vi sono due Ligurie, pensavo; una costiera, con traffici di droga, invasa e massacrata dalle costruzioni, e una di montagna, una sorta di Castiglia ancora austera. Io sto su questo confine*". Due Ligurie, una austera e una rovinata, e il confine, postazione in cui sta il narratore. La Liguria risulta come una sorta di microcosmo che rispecchia un universo devastato, perché privato della memoria; "*il naviglio della memoria*" si leggeva nel romanzo precedente. La memoria è davvero l'oblio, la grande assente di questa situazione; da una parte c'è un mondo privato della memoria e dall'altra un mondo smanioso di un insensato futuro, di un futuro non progettato e non progettabile: "*avevano una smania di futuro, di futuro che puniva, mai una volta la sensazione dell'eterno che si intravedeva là fuori, delle armonie che legavano le cose, i vicoli, le costruzioni, le montagne, gli alberi*". E proprio questo futuro senza progetto, senza passato e senza memoria è una sorta di grande dramma che qui viene sceneggiato. Proprio in questa immagine del futuro, ma anche diversamente, in un'altra pagina si legge: "*non c'è più futuro— pensava il protagonista Leonardo — temo i rimorsi, le cose che fanno finta di andarsene, poi tornano e divorano il cuore. Non ho che queste sere d'alloro al rosa alla gamma dei grigi; questi preludi a un passaggio più grande*". C'è una sorta di parola chiave in Biamonti, la parola "passaggio", che da un punto di vista del significante confondiamo anche con "paesaggio". E "passaggio" e "paesaggio" sono un po' i due poli attorno al quale ruota molta della narrativa di Biamonti, perché il paesaggio è per Biamonti la natura, ma è soprattutto, quasi costantemente, una proiezione esistenziale per tutte le tracce, le presenze, le luci, le forme e le ombre che detiene in sé. È un paesaggio che ha

sembianze spesso propriamente non proprio minerali, un paesaggio che può essere rappresentato anche in una dimensione zoomorfica, somigliante a raffigurazioni animali; uno dei passi più poetici, anche dei più lirici di questo libro, è questo: *“mi può dire come sono le colline verniciate dalla notte? La vista mi si è abbassata”*. E la risposta è: *“come ali di rondine”*. Ecco appunto questa visione zoomorfica del paesaggio. In altre circostanze il paesaggio assume una rappresentazione di tipo antropomorfo, viene comparato a una dimensione umana, umanizzata: *“la notte aveva movimenti sul sentiero marino”*. La notte che si muove, questo senso di un notturno non immobile, ma con la sua animazione, il suo movimento. Paesaggio e passaggio, i due termini di fondo su cui si muove questa narrativa. “Passaggio” è proprio tipico di chi vive in zone di frontiera, di confine, perché passare è fare un viaggio; passare vuol dire superare, andare oltre il confine di ogni resistenza psichica e fisica. Il passaggio è anche il passare tra due terre, ma è anche quello della morte. Elementi fisici e concreti si congiungono con elementi di forte natura esistenziale. Per dare questa consistenza decisiva e risolutiva è, nel mondo fantastico di Biamonti, la concezione originale che lui propone, sempre narrativamente, di quelle che sono le coordinate che regolamentano l’esperienza, il vissuto; cioè il tempo e lo spazio. Un indicatore risolutivo viene fin dalle prime pagine del libro: *“non mi piace sentire passare il tempo, volevo dire il vento. Leonardo capiva dove passava il tempo: cespugli, rocce, spine, alberi; non lo legava al tempo, ma allo spazio”*. Tutto è legato: il vento si lega al tempo, ma questa visione del tempo è legata allo spazio. La misura del tempo così come la concepisce e la esibisce Biamonti è un tempo spazializzato, con una forza, una potenzialità che può essere recuperata solo nelle potenzialità di un Montale. Se pensiamo a un testo come “La casa dei doganieri” abbiamo un testo esemplare di tempo spazializzato. La possibilità di spazializzare il tempo è una delle possibilità praticate da Biamonti, più che in qualsiasi circostanza proprio in questo libro. È un tempo-spazio che non a caso trova la sua dimensione, la sua rappresentazione nei termini di paesaggio, della frontiera, dell’esistenza di un tempo onnicomprensivo e unico che è il notturno, laddove c’è questo dominio di un tempo, ma anche di uno spazio unico. Lo spazio, per l’appunto, è la rappresentazione del tempo, anche nella dimensione ontologicamente più essenziale e risolutiva della vita umana: *“c’è una promessa di immortalità nell’uomo, amalgamato al suolo. Non che una parte di lui non torni affatto alla terra, ma che non ne sia mai veramente uscito”*. Questa dimensione dell’esistenza umana, di un rapporto di radicamento spaziale è estremamente evidente ed eloquente in questa espressione. E sono proprio questi affondi di natura esistenziale a ricondurre in una sorta di unità tutti i brandelli di vita spezzata che avvengono nelle “parole” di questa notte. Le parole sono i brandelli di una vita frammentata, spezzata, ma sono parole che hanno anche una forza al di là della consumazione immediata, perché sono proiettate in un momento altro, quasi come un vedere il mondo dal di fuori.

C’è una sorta di appostamento dal punto di vista del narratore, quasi come se fosse fuori campo, per far sì che tutte le notazioni siano sottratte alla contingenza, alla limitatezza della parzialità e invece diventino voce profonda, che parla. Esistono quasi due forme di grafia, gli elementi grafici nella scrittura moderna contano molto. I discorsi diretti sono segnati da un duplice indicatore: le normali virgolette, al cui interno a volte troviamo anche le virgolette che chiamiamo “caporali”, quelle a forma di uncino, di v abbassata, che sono il “registro altro” all’interno di un discorso normale, sono il registro della sapienza, di una forma di saggezza che si inserisce, si incunea all’interno del discorso quotidiano, del parlato comune. È all’interno di questi elementi che viene fuori una voce di sapienza, che non vuole dare risposte, ma riflessioni. Riflessioni che per molti aspetti partono da lontano, anche da considerazioni già espletate in “Attesa sul mare”, laddove si leggeva di un mondo impazzito, di un male del secolo. Questa forma di dolore, di apocalisse, ritorna in questo libro. Queste note di negatività sono nuovamente declinate in questo testo. Una brevissima antologizzazione di un mondo che va in rovina, l’Europa ha fatto naufragio, anche gli eserciti fanno parte del “corpo malato dell’umanità”. Rovina, naufragio, malattia; tutta una serie di elementi che guardano a questo mondo nel suo declino, nella sua rovina. E, si direbbe, ancora con maggiore intensità; si legge: *“tutto va per il suo verso, tutto si muove per impulsi così disordinati da parere stanchi”*. E soprattutto, infine, *“questo mondo è malato, questa terra è guasta”*, dove l’incrocio tra

Eliot e Dante, la “terra guasta” ecc. si fa strepitoso e di estrema evidenza. È, il male, il grande rovello e quindi anche grande tema di questo romanzo. Romanzo del tutto particolare; gli statuti del romanzo tradizionale - gli eventi, la narratività - sembrano quasi essere abbandonati per essere recuperati per altra via. C'è tutta una serie di elementi tipici della narratività, c'è una sequenza anche di fatti, di dialoghi; ci sono quindi gli elementi del romanzesco tradizionale. Eppure, mentre sono mantenute queste strutture del canonico romanzo, ci troviamo anche di fronte a una “desturazione” dello stesso, perché poi ciò che predomina è un altro modo di narrare. Ciò che predomina è la descrizione, promossa alla responsabilità di raccontare. È un raccontare per descrizioni, un modo del tutto “biamontiano” di fare romanzo. Per concludere, proprio in questo tema della novità del modo di fare romanzo, si possono utilizzare le parole di un grande della Liguria, Eugenio Montale, pubblicate sul Corriere della Sera del 1964: *“mentre la poesia si fa prosa, il romanzo cerca di liberarsi dalle sue impalcature e aspira alla condizione di prosaicissima poesia. Si avrebbe dunque una convergenza dalla quale per altro restano escluse la musica e la pittura, concordi nel rifiutare ogni ordine di contenuto. Non che non ne abbiano uno: il loro compito è quello di circoscrivere il nulla e renderlo formalmente, fosse pure per un attimo, visibile”*. A me pare che il libro di Biamonti, un libro che è un po' tra due confini, tra due tempi, passato e futuro, tra due epoche, è anche un libro che rende visibile, proprio attraverso lo strumento della descrizione, la realtà e l'abisso, il luogo e il nulla. È un libro che davvero si sporge sull'abisso e a questo abisso guarda per rappresentarlo attraverso la descrizione. E in questo senso di smarrimento, di angoscia e di naufragio c'è una sorta di nicchia di salvezza che il libro si riserva: il richiamo a ciò che sembra essere perduto, alla gentilezza e alla bellezza. Credo che ogni libro abbia una frase che lo spiega interamente; se dovessi isolare una frase in questo libro sceglierei questa: *“la bellezza per lui evocava sempre un senso di privazione, gli faceva venire la voglia di imprecare, evocava un aldilà”*. È questo senso della bellezza smarrita e della volontà di ripristinare questa bellezza e insieme con essa anche una gentilezza, che credo sia una delle chiavi per poter leggere questo testo. Una delle chiavi per capire anche tutto il sistema di scrittura di Biamonti, perché tutti insistono su questo aspetto fondamentale della scrittura fortemente limpida e decantata, che ha la sua connotazione più tipica, peculiare e individuale nella purezza. È davvero una scrittura estremamente pura e limpida, quella di Biamonti.

Egli è, oggi come oggi, tra i prosatori forse il miglior *“fabbro del nostro parlar materno”*, che secondo le parole di Dante era stato Arnaud Daniel, poeta provenzale per eccellenza. E la Provenza è area di particolare predilezione nel mondo rappresentativo di Biamonti. Daniel era quel poeta che nel rappresentare se stesso aveva detto in alcuni suoi versi: *“io sono Arnaldo, che ammasso il vento, che caccio la lepre con il bue e nuoto contro corrente”*. È cioè il poeta che tenta l'impossibile, in questa sua forma di auto-rappresentazione. E raggiunge questo impossibile della rappresentazione attraverso un'estrema distillazione dell'enunciato, una perfezione della scrittura. Il recupero della bellezza e della gentilezza si realizza in Biamonti nel recupero di un'estrema chiarezza della scrittura, la grande virtù di questo narratore, capace non di raccontare attraverso la luce, il silenzio, il vento, l'ombra, ma capace di raccontare la luce, il silenzio, l'ombra, il vento, cosa estremamente difficile.

Questo esame fatto da Surdich mi ha sorpreso; sapevo che fosse un uomo di ingegno, ma non che fosse così profondo nella semplicità estrema. Tutto quello che c'era da dire sul mio libro lo ha detto, ma positivamente; ci sarebbero anche delle critiche negative. Ed è stato un crescendo continuo, fino a questo finale per me stupendo, che mi ha fatto capire di essere stato capito profondamente nella fatica del lavoro, nel laboratorio della scrittura, dicendo che tutta la realtà è in superficie. E in effetti io ho lavorato sempre in questo senso, cercando di portare alla superficie le cose più profonde dell'animo umano. Portarle sul piano della visibilità se possibile, o della musicalità, se la visibilità non è possibile. Quando una cosa si può dare a vedere io la do a vedere. Tra una scelta psicologica e una scelta visiva io scelgo sempre quella visiva, perché la visibilità è più fertile di senso. D'altra

parte i poeti sui quali mi sono formato da ragazzo sono proprio i poeti surrealisti, in cui c'era il tentativo di vedere la visione stessa, di vedere alla seconda potenza, di vedere la visione quasi alla propria radice per chiedersi il perché della visione. Conoscete tutti i grandi inizi della poesia surrealista: *“la tua capigliatura d'arancio nel vuoto del mondo, nel vuoto dei vetri carichi di silenzio dove le mie mani nude cercano tutti i tuoi riflessi”*. Questo annaspere delle mani umane per cercare tutti i riflessi della capigliatura sui vetri mi pare un grande sforzo dell'arte visiva novecentesca, di dare visibilità alle cose attraverso le parole. Oppure: *“un po' prima di mezzanotte, sull'imbarcadero, se una donna scarmigliata ti segue non allarmarti, è l'azzurro”*. Ecco, l'azzurro a mezzanotte; *“se ci fosse un po' di sole stanotte”*. Questo carattere visivo della poesia surrealista, serve poi all'esplorazione dell'inconscio, la superficie che riflette e porta alla luce il profondo. E Surdich, con grande talento, da grande critico quale egli è, da uomo molto sensibile, ha capito che l'unico modo per dare l'abisso è descrivere la superficie. *“Abissus abissum invocat”* dice Sant'Agostino; ma anche il tempo agostiniano è un tempo esistenziale, che, sottratto alla Gerusalemme celeste, porta inevitabilmente all'abisso. Perché Sant'Agostino, che è poi il padre della temporalità degli esistenzialisti, il ramo della filosofia moderna che più si impegna nel rovello della vita contemporanea, riscatta tutto: questo tempo terreno attraversa il tempo della Gerusalemme celeste, che è l'eterno. Ora, siccome la Gerusalemme celeste si è allontanata, siccome anche il sogno storicistico di uno storicismo assoluto che porti al regno dell'uomo sulla terra si è frantumato, non rimane che sorvolare questo abisso che ci si spalanca davanti, attraverso i segni più antichi della civiltà, che sono l'amore, la gentilezza, la bellezza; *“l'età del fondamentale inizia”*, diceva Malraux nella *“Meditation de la nuit avec l'orange”* (un libro in parte distrutto dalla Gestapo); e fondamentale tornano ad essere il paesaggio, il cielo stellato, la notte, il vento, l'amore, la morte, l'amicizia, la malattia; tutti temi che ho cercato di mettere nel mio libro tenendomi sulla levità della superficie, purificando, come diceva Surdich, il più possibile la scrittura, scegliendo sempre il modo più cristallino e meno contorto di dire le cose, a rischio di parere incompiuto, un poco frammentario. Piuttosto che portare torpidità e oscurità preferisco alonare le parole di un certo silenzio. D'altra parte sono proprio le parole filtrate dal silenzio, dalla notte, quelle che io cerco di adoperare, e credo di aver adoperato in questo senso tutta una coerenza stilistica per le soluzioni dialogiche e per le soluzioni descrittive. Nei dialoghi cerco di attenermi all'essenzialità, alle parole che muovono l'essere e che sono veramente parole, non chiacchiera. In francese si dice *“mot”* per indicare le parole quotidiane, mentre *“parole”* indica già un'invenzione quasi poetica, è già un'essenzialità e premeditazione più profonda. Bene, io ho cercato di utilizzare sempre delle *“parole”*, mai dei *“mot”*, delle chiacchiere. La parola che sia veramente la creazione dell'essere, oppure la concezione dell'artista come pastore dell'essere, e quindi non narra cose sociologicamente estese, ma narra essenzialmente per intuizioni poetiche la psicologia del profondo dell'animo umano, però portandola il più possibile in superficie. È il rischio della scrittura. D'altra parte ogni scrittura è un azzardo; si sceglie un tipo di scrittura e se ne escludono molti altri, e ci si assume la responsabilità di questa scrittura. Un tempo si credeva che la scrittura discendesse direttamente da Dio, e che l'uomo che scriveva meglio era quello più a contatto con una specie di suggerimento divino, ma in realtà l'uomo assume la responsabilità della scrittura. Dopo *“Les mots et les choses”* di Foucault la scrittura che porta a Dio è un po' finita, perché è venuto a mancare questo vertice, e la scrittura che sostituisce la preghiera nasce veramente da un azzardo, dal caso, come dice Mallarmé, che ha tentato la parola assoluta: *“un colpo di dadi, quand'anche gettato in circostanze eterne dal fondo di un naufragio, mai abolirà l'azzardo”*. L'azzardo si deve quindi correre, io l'ho sempre corso, col rischio di arrivare con la mia scrittura a un pubblico rarefatto, perché non è adatta alle grandi masse; però non posso piegare la scrittura a esigenze di ascolto maggiore, perché mi sembra che sia un mondo ormai in cui bisogna prendersi delle responsabilità e scrivere a costo dell'impopolarità, anche in un modo piuttosto difficile e impregnato dell'antica poesia, che fa la dignità delle civiltà mediterranea, italiana, francese, che al mondo hanno da suggerire solo questo, rivolgendosi quasi a una forma di antica pietà, o *pietas* virgiliana, in cui ci sia la compassione della vita umana; un'assunzione di responsabilità davanti al caos e al disordine della

vita, una specie di fraternità lirica verso la sventura e gli uomini, quasi fine a se stessa, per dare un po' di conforto a un tempo estremamente caotico dove il marasma sale e la luce della ragione si assottiglia, ma diventa anche più raffinata. Se volessi fare un paragone della luce cosmica, quella creaturale, la luce giudaico-cristiana di Rembrandt che illumina il dolore dall'interno, poi la luce caravaggesca, mi affiderei però al più cartesiano dei caravaggeschi, George de la Tour, "Femme à la flamme filante", la donna dalla candela, in cui si vede solo una parte di volto umano illuminato dal cerchio di luce di una candela, e basta questa piccola luce di fondo per rischiarare un poco con la ragione il marasma della vita. Questo quadro, questa luce, li faccio capire nelle pagine su Sara, dove c'è questa lampadina a forma di candela che illumina l'abbozzo dei seni e una fronte reclina; tutta questa luce che basta. Come diceva Sereni della musica di una tenda sbattuta contro un palo: "*è la mia sola musica, e ciò basta*". A me basta questa piccola luce di candela, poi certo, mi piacciono questi crepuscoli della sera in cui il mare compone a poco a poco un altro mare, o questi crepuscoli del mattino, dove si affaccia l'infinito, perché l'uomo è l'essere delle lontananze, getta il suo cuore sempre più lontano e poi lo guarda tra le cose per poterle descrivere con il massimo del distacco poetico e dell'obiettività. D'altra parte Surdich ha già detto tutto, i temi sono quelli tipici dell'esistenzialità: il tempo, lo spazio. Io tenderei a creare frammenti di spazio intrisi di tempo, che però si slegano un poco, non sono più collegati. Anche la tecnica del simbolista, del correlativo oggettivo dello stato d'animo attraverso la natura non si può più applicare integralmente, perché anche la natura è disintegrata, ogni cosa se ne va per suo conto, come se mancasse ormai anche l'armonia oggettiva all'universo. E Montale ha capito perfettamente questo, quando dice: "*l'ombra crociata del gheppio pare ignota ai giovinetti arbusti, quanto rada e fugace. E la nube che vede, ha tante facce la polla schiusa; forse nel guizzo della trota controcorrente torni anche tu ai miei piedi, fanciulla morta Aretusa. Tempo e spazio babelicamente se ne vanno per loro conto e si confondono*". Dopo Montale anche la natura è un galleggiare di frammenti in una marea, in un flusso che non possiamo più assolutamente dominare. Siamo veramente a un'epoca di grandi trapassi, con la sensazione di vivere sull'orlo di un baratro, di un abisso. "*La vita che dà barlumi è quella che sola ci resta, a lei ti sporgi da questa finestra che non si illumina*". Io ho cercato di esplorare lo spazio e di aggrapparmi a questo tempo legato allo spazio, perché il tempo puro di per sé è così minaccioso che fa distogliere gli occhi. Oggi non è possibile scrivere un libro come "Guerra e pace", perché non è possibile vedere il destino umano in modo positivo, in un modo che non sia immediatamente aggredito da tutti i pericoli; non c'è una concezione serena e idilliaca della storia, non possiamo averla, siamo in un tempo di grande cataclisma. Siamo in un tempo in cui sentiamo che tutto ciò che abbiamo amato è minacciato. D'altra parte non abbiamo nemmeno il coraggio, la volontà, e nemmeno forse la ragione per difendere ciò che abbiamo amato; viviamo con grandi complessi di colpa, nell'insicurezza del domani e ciò che ci siamo lasciati alle spalle non ci rassicura per niente. Ci siamo lasciati alle spalle un secolo carico di stermini, di delitti, di guerre, di inutili massacri, per cui anche la memoria che ne portiamo è una memoria che non ci aiuta. "*La memoria*" dice Montale "*non è peccato finché giova, dopo è vita che funghisce su sé, sonno vitalbe e abiezione*". Non possiamo nemmeno consolarci con la memoria. In "Attesa sul mare" dicevo "*mon bon navir, ma memoire*", che è poi un'invocazione di Apollinaire. Però per navigare occorre alleggerire la zavorra della memoria e adesso poi, per vivere in questi nostri giorni, bisogna spasimare sul presente e non rammemorare quasi niente del nostro passato. Bisogna però portare nel cuore questa volontà di poesia, il fremito lirico, l'arido lirismo che le cose producono in chi le guarda. Bisogna imparare a vedere con giustizia ciò che si vede, circoscrivere la propria emozione. E poi qualcosa succederà, come dice Montale: "*forse ritornerà sul gelo la bontà di una mano, varcherà il cielo lontano la ciurma luminosa che ci saccheggia*". La ciurma luminosa sono appunto le luci e ombre della notte lunare. E tutto perché la notte, perché le parole. Le parole sono quelle che l'uomo dice a un altro uomo per ordinarci qualcosa o per convincerlo di qualcosa, sono le parole che l'uomo dice a se stesso per confortarsi nella vita, i cosiddetti soliloqui di shakespeariana memoria, che adesso si chiamano monologhi interiori, stregato dalla ragione e legato di più ai moti carnali dell'inconscio. Io però preferisco continuare nel vecchio e antico soliloquio, che poi è il

grande mugugno dei liguri; i liguri hanno sempre avuto questo parlare tra sé e sé, in genere per protestare ed imprecare. In fondo per esorcizzare il dolore della vita. Quindi, forse all'uomo basta questo riscatto attraverso delle parole filtrate dal dolore interno e alleggerite da una forma di poesia, che è un mormorio di accompagnamento della vita. Certo, lo scrittore vorrebbe incorporare e carpire il canto delle sirene, ma questo non può farlo, non lo fa e non deve farlo, perché il canto delle sirene, se ascoltato e soprattutto se scritto, diventerebbe mortale, provocherebbe la paralisi eterna, e quindi è un tentativo di avvicinarsi, attraverso la voce sempre più interna, al canto probabile delle sirene, a quello che era stato il grande mito del canto delle sirene, quel canto paradisiaco. Però qualcosa di paradisiaco deve essere sparso nelle parole per confortare gli uomini di questa dura legge del vivere; diceva Faulkner *“chi può vive, chi non può scrive”*. Nell'impotenza del vivere si cerca di mettere nella scrittura questo lato, questa tensione della vita verso un bisogno di felicità e di conforto, perché lo scrittore che non pone una ricerca di felicità e di conforto nelle parole che dà agli uomini è uno scrittore che in fondo manca al suo dovere, che è prima di tutto quello di essere generoso e di consolare. Se la scrittura non consola e non ha questo lato di generosità, è perché non si è voluto faticare abbastanza per renderla visibile e musicale.

D'altra parte nei libri c'è solo questo rapporto tra l'uomo e il tempo, l'uomo e lo spazio, l'uomo e la parola. E tutto quello che uno scrittore può fare è mettere con sincerità questo rapporto con le cose, esplorare il mondo che è intorno, gettare uno sguardo sulla storia e uno sguardo sull'eterno. Il principe Andrej, in *“Guerra e pace”*, ferito, prima guarda i suoi compagni, feriti anch'essi, poi guarda la quercia e poi guarda le nuvole del cielo. E questo è lo sguardo verticale che deve avere lo scrittore, dal basso verso l'alto, dall'alto verso il basso; deve dare degli spaccati di realtà attraverso questa verticalità dello sguardo. Diceva Cézanne: *“gli altri fanno dei quadri, noi facciamo delle tranches de nature”*, dei pezzi di natura. E poi diceva ancora: *“congiungendo le dita si tratta di congiungere le mani erranti della natura”*; si tratta di guardare alla storia umana e la natura. E in questi confronti tra natura e uomo, nello sguardo dell'uomo che non si arrende alla marea montante dell'irrazionale, nello sguardo dell'uomo che guarda prima gli uomini e poi la natura, è tutta la dura legge e il duro dovere dello scrittore. Io credo di averlo fatto, con i miei mezzi, con mezzi non sempre all'altezza, cercando di esplorare quello che rimane della natura dei miei paesi, di questa Liguria che fu già una bella terra e che adesso è semi distrutta; e guardando ciò che avviene nelle grandi trasmissioni umane che urgono sui confini, questi passaggi notturni di migliaia e migliaia d'uomini, come se l'umanità fosse tornata a trasmigrare come già molti secoli or sono. Perché noi stessi veniamo forse da grandi migrazioni, con la sensazione che qualcosa di tragico si prepari all'orizzonte, di cui oggi ancora nessuno si rende ben conto, come se tutti i nostri valori fossero minacciati e messi in pericolo; può darsi che ne sorgano domani di migliori, ma comunque il nostro mondo è in un equilibrio instabile. Ho guardato questi popoli della notte e della fame, in contrapposizione dei francesi e degli italiani di media e alta cultura, che sembrano vivere in un salotto sull'abisso. E lì mi è parso che l'agonia di Mitterrand, che tratta con la morte e che vorrebbe venire a patti con essa, sia l'immagine emblematica di un'Europa che giunge al colmo della diplomazia e della dolcezza e nello stesso tempo però è segnata da un esito inevitabile di fine millennio. Per quanto riguarda il resto, fuori di questa arida poesia - un critico francese de *“Le monde”* ha parlato di *“arid lirisme”*, di arido lirismo a proposito dei miei libri; fuori di questo non so che dire, non c'è nessun messaggio esplicito. D'altra parte lo scrittore oggi non può che fare il guardiano del faro, aspettare anch'egli un messaggio che può venire da lontano, ma, come dice Montale: *“sparir non so, né riaffacciarmi da lontano, tarda la fucina vermiglia della notte, la sera si fa lunga, la preghiera è supplizio e non ancora tra le rocce che sorgono t'è giunta la bottiglia dal mare; l'onda vuota si rompe sulla punta a finis terrae”*. E aspettando che giunga questa bottiglia dalle onde di finis terrae, dalle onde più lontane del mare, si continua a guardare e a scrivere ciò che ci circonda, perché è destino umano abitare un mondo, anche se è destino umano sognarne un altro, e i romanzi si svolgono a metà strada tra il mondo che si abita e il mondo che si sogna; e però il mondo che si sogna deve essere omologo al mondo in cui siamo stati destinati a vivere.