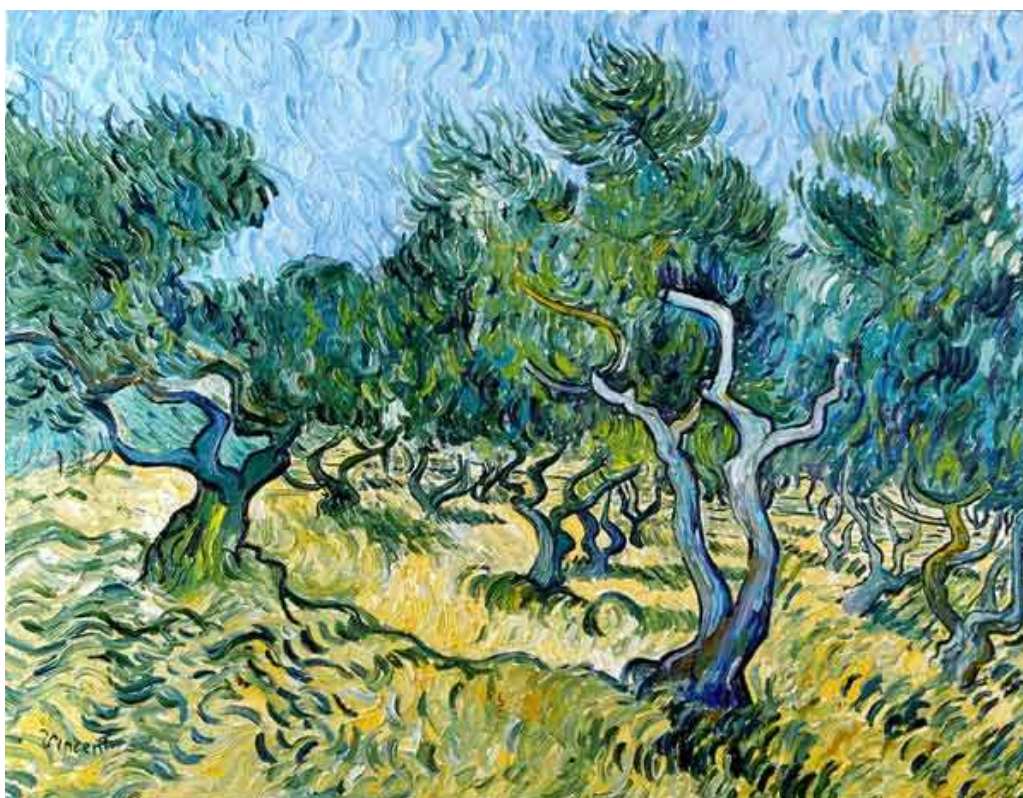


IL PAESAGGIO DELL'ANIMA



Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Incontri in Biblioteca

Il paesaggio dell'anima
itinerari di lettura:
Biamonti, Boine, Calvino



Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Presentazione

Se il titolo scelto a significare l'argomento di queste conversazioni di carattere letterario inserite nel programma annuale di Incontri Culturali della Biblioteca civica "A.S. Novaro" esclude l'esplicazione di una traccia naturalistica-paesaggistica, l'indefinitezza –e in qualche caso persino il sospetto- che può destare la parola "anima" esige che sia anteposta una breve nota che produca chiarezza.

L'espressione "Paesaggio dell'anima" è qui assunta in senso esteso, a significare per così dire l'immagine interiorizzata del "paesaggio" naturale e culturale in cui agisce lo scrittore, riflessa nell'ispirazione e nella produzione dell'opera letteraria.

Ma occorre precisare che la tradizione letteraria affermatasi da un secolo in questa provincia ligure di frontiera è maturata sullo sfondo del particolare assetto del paesaggio umano, caratterizzato dalla diversità delle culture che sono passate o si sono insediate, e dalla conformazione dell'ambiente geografico che per la varietà della sua flora e la dolcezza del suo clima non ha uguali al mondo..

La presenza di questi dati "oggettivi" è venuta assumendo, più di quanto accada altrove, il presupposto al costituirsi di una certa qual affinità di espressioni artistiche.

Ovviamente, le fisionomie intellettuali dei diversi autori determinano impronte diverse, di indirizzo e di stile. Nel nostro caso, le diverse personalità di Boine, Calvino e Biamonti e la temperie diversa in cui sono maturate le loro esperienze, rendono sufficientemente chiara e motivata l'importanza che assume nell'opera di ciascuno l'appartenenza a questa realtà umana e naturale, in alcuni momenti significativi o lungo tutto il corso della loro esistenza..

Giovanni Boine, personaggio di spicco tra gli intellettuali presenti al processo di rinnovamento della cultura italiana del primo '900, ha scritto pagine pervase da una spiritualità accesa e assai tormentata;

Italo Calvino lasciò Sanremo ove visse gli anni della giovinezza e iniziò a scrivere racconti in cui realtà e fantasia si fondono, per non tornarvi più conservando per quella città un rapporto dialettico di distacco e insieme di amore;

Francesco Biamonti trovò nei luoghi dell'estremo ponente in cui visse il "paesaggio" assunto a letterarietà dal quale attingere il senso desolato dell'esistenza e del suo problematico risolversi nelle tracce di un'indefinibile eternità .

Ancora una volta, come negli scorsi anni, la realizzazione degli interventi è stata resa possibile dalla collaborazione offerta, specificamente, ma non solo, in fase di redazione di questo fascicolo, dalla Direttrice dottoressa Santina Amoretti e dai collaboratori, signora Angelina Ottaviano e dottor Maurizio Albertieri. A quest'ultimo, in particolare, si deve la preziosa opera di trattamento del testo.

Infine, non potranno tacersi la disponibilità finanziaria e il supporto tecnico-amministrativo forniti dal dottor Biagio De Girolamo, Commissario prefettizio del Comune di Diano Marina, e dal rag. Gian Luigi Martini Responsabile del Settore Cultura e Turismo, che hanno consentito la realizzazione di questa iniziativa.

M. C.

Mario Carletto L'albero della grazia: gli ulivi, la luce, le essenze nel romanzo "Le parole la notte" di Francesco Biamonti

Lo scenario

Si può dire, estendendo il giudizio di un noto critico d'arte su Cézanne, che anche Francesco Biamonti fa della sua opera la sua vita.

Questa affinità spiega come lo scrittore, nella vita come nell'opera, costruisca il suo itinerario mentale attraverso una ricerca che ricupera e insieme rinnova continuamente, come il maestro prediletto di Aix en Provence, gli elementi del paesaggio in cui egli vive, quello appunto che raccoglie e, tranne in un caso, contiene le sue storie.

L'ampiezza della ricerca, di cui si avverte l'impronta dalle prove della giovinezza all'ultimo romanzo, *Le parole la notte*, che servirà di traccia a questa conversazione, e il suo tendere a collocare gli aspetti in un disegno di identità culturale, coinvolgono e rifondono ciò che è presente all'esperienza umana e ciò che appartiene al tempo della memoria. La dimensione del tempo spesso si contiene entro un'unica percezione, senza diaframmi, nel volgere di una sola frase, o di un'unica parola, per la quale l'immagine è immersa in un tempo dilatato. In questi frammenti:

"Gli tornavano agli occhi... il brillare dei muri che facevano gobbe"; "...il sentiero dove scendevano gli uomini morti per la strada del tempo: andava sparendo, come il cimitero dove crescevano rosmarini più alti delle lapidi", le immagini non sovrappongono presente e passato, sono esse stesse "momenti" di una dimensione che li rende egualmente presenti alla vista e alla memoria. Il passato preme sullo sguardo che ne "esplora" le tracce e sul pensiero espanso che lo richiama incessantemente. Leonardo, il protagonista del romanzo nel quale si riflette in molti aspetti la biografia intellettuale dello scrittore, dice di sé: *"In un attimo sono all'infanzia, e un passo dall'altra parte e sono alla morte"*.

Allo stesso modo il lembo costiero subito interrotto da anfratti e valli profonde, i profili prossimi delle Alpi Liguri, l'asprezza del terreno, la presenza di una flora mediterranea esaltata da questa vicinanza, i profumi del vento che sale dal mare, i segni di antichi borghi ormai in rovina che contraddistinguono l'estremo ponente ligure e la vicina Costa azzurra non si propongono essenzialmente come elementi di contorno ma si connotano di una marcata vena introspettiva. Il paesaggio non è "vuoto" ma percorso da un'umanità sofferente, nella memoria storica per le fatiche e i magri ricavi dalla coltivazione dell'ulivo e della vite, nell'oggi per il sopraggiungere di elementi di instabilità, come i nuovi insediamenti e i crolli delle antiche costruzioni di pietra, il passaggio dei clandestini, la diffusione della droga e della violenza che ne stravolgono il primitivo assetto:

"Leonardo guardava le case sorte da poco e pensava agli scomparsi che avevano coltivato quei campi sassosi. Rivedeva i fienili fessurati, le stalle. -Che volete, se ne sono andati-, pensava. Il mare si era liberato." Da lì salivano crinali e crinali; andavano a levigarsi lontano, verso Cima Marta nebbiosa..."; "Pensava ai narcotrafficcanti che volevano impossessarsi di quel vecchio rudere e lottizzare tutta la punta con le sue agavi e i suoi scogli. Tutto il territorio era minacciato dai nuovi costruttori"

La cultura, le scelte

Dunque tempo e spazio non hanno funzione semplicemente di cornice. Con il trascorrere delle pagine si imprimono nel mondo interiore dei personaggi, diventano ragione dialettica del loro rapporto e del rapporto con se stessi, sono materia che si scioglie in sensazioni, sentimenti, pensiero, in una sorta di stati d'animo estesi.

In primo luogo stendono sulla vicenda il senso di una desolata considerazione dei destini umani esposti "al gioco della sorte", tra la povertà che ha afflitto il passato e la ricchezza male

distribuita e strumentalizzata del presente. Ma la povertà del passato era dignitosa, ed anche austera: era cultura della natura e del rispetto dei valori morali il cui emblema è tutto nel richiamo alla vita dei pastori, personaggi prediletti della narrativa biamontiana, residui di una civiltà spenta nell'oblio, che osserva e giudica il mondo dalla solidità della saggezza antica.

La ricchezza materiale del presente è assoggettata all'assenza di consapevolezza della gravità della crisi che investe gli individui, le nazioni, si insinua nelle istituzioni rendendole incapaci di porre rimedio e porta allo smarrimento del senso stesso dell'esistenza.

Questa visione desolata della realtà che grava sulla vita dello scrittore e invade i suoi romanzi fa scorrere lungamente lo sguardo sui continui fenomeni di violenza, produce la sofferenza dello strappo, della ferita – la ferita d'arma da fuoco ricevuta da Leonardo di notte forse per errore, di cui si dice nelle prime pagine, ha evidente significato allusivo- che egli porta dentro di sé e lo dispone ad una solitudine pensosa, ricca di motivi di grande valore culturale, di amore per la vita, di composta riflessione sull'esperienza vissuta e sulle attese, sull'età avanzata e sulla morte.

Ciò che poteva essere motivo di rinuncia, mentre accentua la sua estraneità al degrado morale e intellettuale dei tempi, attiva lo spirito di conservazione, lo lega al mondo, al "suo" mondo, alla terra per la quale nutre un sentimento radicato. Questo senso di appartenenza e di fedeltà alle radici trova nell'ampia formazione letteraria e artistica conseguita soprattutto sulla conoscenza dei movimenti europei –francesi in modo particolare- postromantici e novecenteschi le condizioni per il costituirsi di un orizzonte intellettuale attraverso il quale la scelta di coscienza assume significato di valore cognitivo

Il romanzo

La tela linguistica entro la quale si distende l'intreccio di *Le parole la notte* si avvale di frequenti toponimi, delle molte forme desunte dal dialetto italianizzato, dell'attenzione a cogliere aspetti di antropologia e storia locale, segnatamente riferiti a tradizioni e a tecniche di coltivazione. Questo paesaggio geografico muove da una materialità elettiva, si espone allo sguardo, all'ascolto, alla percezione dei profumi, delle essenze -ancora una volta sembra proprio l'accostamento all'amato Cézanne- per essere smaterializzato e riflesso nella coscienza dello scrittore. L'"esserci" della materia è condizione necessaria al suo manifestarsi attraverso la percezione sensoriale ma tale forma di conoscenza non porta ad altro che alla catalogazione e alla sua collocazione entro lo spazio cui essa appartiene. Solo l'arte la rivela. Ma è ben nota la diffidenza di Biamonti per l'arte di tipo realistico-rappresentativo. In un passo del romanzo si legge questo non nuovo severo giudizio: "*Astra li condusse in un salotto di quadri veristi: promontori boscosi, pèschi in fiore, ragazzi che giocavano nei vicoli. una verità che, guardata, si perdeva*".

L'esplicazione di senso che la materia può offrire non può avvenire se non attraverso un'attività intuitiva e connettiva che traduca la percezione in interiorizzazione, in coscienza dell'essere, del suo rapporto con la vita. E attraverso una scrittura adeguata a seguire il filo che lega l'esperienza quotidiana, il rapporto con la materia, con le risonanze, le emozioni prodotte dall'incedere dell'esperienza intellettuale.

. Tutto è contenuto in una sintassi elementare e segmentata ed entro una linea in prevalenza discorsiva che assimila e spesso predilige la forma parlata, ancorata all'uso del concreto, come strumento idoneo al suo prestarsi al dialogo interiore. Così distribuito il pensiero assume un andamento lento, le immagini si distendono come sulla tela e l'occhio vi scorre come a imprimere nella mente l'emozione nel tempo: "*Un lento pomeriggio saliva dal mare. Negli alberi, di là dai vetri, la luce sostava. Il bar era vuoto*".

La tecnica di scrittura che rende possibile l'appartenenza dell'immagine alla finitezza della realtà oggettuale, e insieme alle infinite variazioni con cui essa stessa è percepita e resa liricamente attraverso il filtro della coscienza dello scrittore, è quel fraseggio che potenzia l'efficacia semantica della parola, di cui s'è detto, esteso dall'inizio alla fine del romanzo, in

ogni pagina, in ogni gesto. Questa connotazione fonde percezione ed emozione, assimilazione e introspezione,. produce una sorta di permeabilità dell'immagine, compresa tra un residuo di materialità che la rende presente allo stato di natura e la sua assimilazione al paesaggio del pensiero che si compone e si ricompone nel farsi dell'opera letteraria.

L'ulivo

L'ulivo è l'anima di questo paesaggio interiorizzato e ridisegnato, il paesaggio dell'anima, appunto, che raccoglie e unisce, sollevando alla purezza di immagini mentali, quanto il paesaggio naturale si presta a concedere allo sguardo dello scrittore.

Il paesaggio dell'anima di Biamonti ha la sua liturgia raccolta intorno al simulacro dell'ulivo.

Gli ulivi, *“alberi toccati dal cielo,...alberi della grazia con le radici affondate nei secoli”*, pur abbandonati, danneggiati, divelti per dare luogo ai nuovi insediamenti e alle nuove colture, fondano questa cultura e sono il segno della sua continuità storica, di resistenza al tempo, di robustezza che ispira protezione: *“Gli ulivi sempre quel senso di protezione. Fermezza protettiva dei tronchi bagnati. Un brivido solo sulle cime, dove l'argento cozza nel bianco delle nuvole”*, e sono insieme elemento che lega la materialità della vita agli orizzonti celesti, *“inciela”*. L'ulivo ispira il senso della purezza francescana, è dunque argomento di speranza. se mai Dio appaia all'uomo.,

Le immagini

In tale tessuto linguistico, la parte nominale costituisce elemento d'aggregazione nel disegno del paesaggio fisico e dell'anima. Essa mantiene costante l'univocità di significato dell'immagine rappresentata nell'ordine oggettuale-naturale del paesaggio. Sulle immagini nominate si fonda l'incedere dell'“itinerarium mentis” di Leonardo, il protagonista. La storia –se storia è- del romanzo più che nella casualità e nella incisività, per altro scarsa, degli avvenimenti, è nella accentuata accumulazione di significati delle “cose” prodotti dalla presenza di questo paesaggio.

Mare, vento, ulivo, luce, muri fissano le coordinate fondamentali di campo, talvolta incentivandole come s'è visto con un rinforzo metaforico-evocativo (*“i muri lapidi del passato”*), discendendo via via a particolari più minuti e non meno evocativi (licheni, rosmarino...), alleggerendo la materia a tenuità di suoni, profumi: *“Saliva dai dirupi un odore di lentischi, di elicrisi, il mare ancora illune era ancora un soffio”*, o infine aggregando due immagini in un rapporto analogico che ne aggruma i significati e li espone a forti esiti di espressività: *“agonie luminose”; “rupe decapitata”; sussurro spento”*...

Osservare, percepire, contemplare l'oggetto più e più volte per segnalarne la presenza in diversi luoghi, condizioni di luce o di tempo è l'energia che scuote l'inerzia, la solitudine. Così il senso amaro dell'esistenza, si fa atto cognitivo. La centralità di questi momenti spiega la ragione per la quale lo sviluppo dell'intreccio è interrotto senza che ne soffra più di tanto, l'oggetto significato si soggettivizza, estraniato dall'attività mentale che lo seleziona e si colloca a sé, piuttosto che atto del pensiero (“è”, “non è l'oggetto del pensiero”), come ad attribuirgli l'evidenza e la consistenza che assorbono in quel punto tutto lo spazio percettivo: *“Nel cielo non c'erano più spiragli e sul mare slittava una nuvola bianca, sulla pendice i ruscelli approfondivano i solchi. I pini avevano le ali basse”*.

La luce

L'aggettivo è il veicolo che attrae il significato dell'immagine verso una risoluzione del tutto originale, verso una rarefazione della sua materialità nella folgorazione della luce che da essa riceve.

Il colore è veramente una grande, insostituibile risorsa stilistica di questa scrittura: *“Il giallo delle calendule fu il primo a comparire, poi il rosso di una rosa nel buio e il quarzo di un pezzo di terra che smerigliava le zappe. Poi la luce balzò dappertutto, l'azzurro assediava persino le fessure dei ceppi, nell'ombra dimenticata”*.

Sono i colori tenui, leggeri del paesaggio autunnale, del “*tempo distillato da ore uniformi*”, la stagione delle “*rose d’autunno nel vento del largo, delle mimose novembrine, già in fiore, nuvole abbarbicate, quando nella stasi dell’aria non cadono più foglie di quercia ma gocce di rugiada*” e invernale, piuttosto che quelli violenti dell’estate ad assecondare la ricerca, a colmare la desolazione di Leonardo: “*Alla mia età... non c’è più futuro... temo i rimorsi, le cose che fanno finta di andarsene, poi tornano e divorano il cuore. Non ho che queste sere, dall’oro al rosa, alla gamma dei grigi, questi preludi a un passaggio più grande*”.

Ma un’altra risoluzione del colore accende di luce diversa le pagine del romanzo, ed è quella della sua resa pittorica, del suo entrare a far parte del paesaggio dell’anima dell’artista. Questa risoluzione è resa esplicita dal lungo dialogare di Leonardo con il personaggio del pittore che intende fare di questo paesaggio l’oggetto della sua perenne ricerca tentando la via del ritratto di donna immerso in un’atmosfera goyesca, dipingendo cespugli, foglie, ulivi, del quale si diceva che traesse “*dalla natura ori longobardi e chiese romaniche di provincia*”.

La scelta di questo registro stende nuovi impasti di colore sulla frase, talvolta risolve il pensiero in vibrazioni di luce: “*continuava a piovere, ma sull’alpe, momentaneamente, in un brulicame di rossi il tempo si apriva*”; “*Di là dalla finestra, i rami spogli di un ciliegio in un giorno color genziana che anneriva lentamente*”; “*Da lì salivano crinali e crinali; andavano a levigarsi lontano,... dove il cielo non riusciva a districarsi dall’oro che vi si posava*”; “*La terra inconsistente, porosa, gli ulivi come in un moto di vento, rosa e cenere sulle cortecce. Uno sperone lontano decapitato da un oro friabile*”.

L’animazione

Ma è ancor più l’efficacia della scelta sinestesica del verbo che spesso interrompe la catena dei rapporti convenzionali ponendo in relazione parole il cui significato rimanda a tipi di sensazioni diverse.

Questo scarto imprime forza rappresentativa a tutta la frase ed esalta l’evidenza delle immagini rendendole partecipi di un paesaggio assimilato liricamente e risolto in forte densità emotiva: si riflette sulla percezione da parte del lettore per un verso producendo un accumulo di significato, per l’altro sollevando la materialità delle immagini a levità di forme.

Alcune volte l’effetto assume forma di relazione tra due termini. E’ il caso che si propone nelle seguenti frasi: “*Lasciò la campagna che rabbriviva nell’ombra e si avviò per la solita strada*”; Poi *l’azzurro, fattosi vivo, fece tremare ciò che toccava*”; “*I rondoni tessevano l’azzurro*”; “*Liturgia di un giorno che si accorava*”; “*...più in là i corbezzoli stormivano e dal basso saliva il suono quasi martellante delle querce*”. Altrove la sinestesia è il prodotto di un rapporto che invade più parole coinvolgendole: “*La rosa tremava con tutta la sera addosso*”; “*Sulla pendice della collina viaggiava l’ombra di una barca d’avorio*”. Infine, nella stessa frase può estendersi una doppia relazione, che coinvolge quattro parole, due a due: “*Colpi di luce sfioravano le mimose, urtavano gli ulivi*”.

In un passo del romanzo Leonardo oppone al soggiacere delle vecchie generazioni a un’idea di futuro “*che puniva*”, l’attrazione suscitata dalla “*sensazione dell’eterno che s’intravedeva là fuori, delle armonie che legavano le cose: i vicoli, le costruzioni, le montagne, gli alberi*”. Dunque le “armonie” s’intravedono, non si manifestano. La coscienza, che nasce da quel bisogno di conservazione, lo induce a opporre al triste spettacolo di “*un mondo edificato sulle rovine e sui delitti*”, della vita “*sorta dall’abisso*” e a quest’ultimo destinata, il sentimento di una bellezza evocata attraverso il linguaggio dell’arte, nella partecipazione di una cognizione intuitiva e al tempo stesso razionale che si rifonde nella espressività del messaggio artistico. Leonardo avverte che la bellezza, accentuando nell’uomo il senso di precarietà, fa nascere sempre “*un senso di privazione*” che gli fa “*venir voglia di imprecare*” poiché sente che essa evoca “*un al di là*”. Certo, un “al di là” non posseduto, indefinito, ma comunque non estraneo, dentro la suggestione del messaggio che lo evoca. “Guardare”, “trarre”, “evocare” sono le voci che fanno sentire prossima, se pure inesprimibile, la rivelazione.

L'ulivo è il soggetto che unisce meglio la materia alla luce, il senso della precarietà della vita all'eternità: *“Gli ulivi lavorano notte e giorno per aggiogare la terra al cielo”*..

Un gruppo di clandestini in procinto di espatriare ha acceso un fuoco nell'uliveto di Leonardo:

“Intorno, uomini accovacciati e donne avvolte da coperte e scialli. E ombre tremule alle loro spalle.

Uno di quegli uomini levò la mano mostrando il palmo nudo.

—Bonsoir, — disse.

—Bonsoir, —disse Leonardo. E accostò ad un muretto il suo bastone. A quella mano disarmata l'altro sorrise. Lieve. Ma vi tremava tutta la mestizia del mondo. — Se cercate il confine, è più in là nell'altra valle.

— Non possiamo restare? Siamo stanchi.

— Finché volete. Gli ulivi sono fatti per proteggere.

— Gli ulivi non sono Dio, — l'altro disse.

— Non sono Dio, d'accordo, ma è quanto qui c'è di meglio, — disse Leonardo.

Augurò la buona notte e se ne andò in casa. ...Al mattino erano scomparsi. E la brezza, che muoveva la cenere, sembrava rovistare nella tristezza degli uomini”.

Mario Scavello Le improvvise frane abissali vedute sull'anima nostra: il paesaggio dell'anima nell'opera di Giovanni Boine

Il paesaggio ligure “geroglifico della nostra desolata anima contemporanea”

Quali sono i modi che hanno gli artisti e i poeti di dar vita in se stessi, e priorità, al desiderio d'essere? Dato che deve trovare un senso all'esistenza, sembra proprio che gli occorra in primo luogo cercare di comprenderla nella sua vera natura, che è quella di essere limitata nel tempo come nello spazio e dunque nelle sue scelte [...].

Queste riflessioni che uno dei maggiori poeti contemporanei, il francese Yves Bonnefoy, scrive nell'introduzione della sua opera *La civiltà delle immagini*, un atto d'amore verso i poeti e agli artisti italiani, credo possano valere come bussola per cominciare ad orientarsi nel mondo di un autore che scrivendo al direttore della *Voce*, Giuseppe Prezzolini, il suo rifiuto della filosofia idealista ridotta a mera azione affermava:

[...] io credo che ciascuno di noi ha anche il dovere di conoscersi oltre quello di agire

e che, ancora, giudicando il suo *Peccato nei Plausi e botte della Riviera Ligure* ribadiva:

l'intenzione di esprimere una compresenza di cose diverse nella brevità dell'attimo.

L'affermazione decisa di scavare a fondo il proprio essere e la propria anima e di comprenderli entro i limiti del tempo e dello spazio. Il paesaggio della Liguria di Ponente, dove dal 1910 Giovanni Boine (Finalmarina 2 settembre 1887 – Porto Maurizio 16 maggio 1917) si ritirò definitivamente con la speranza di trovare nel sole della Riviera un qualche giovamento alle sue condizioni di salute, offriva a tal fine, con la sua particolare conformazione fisica, uno “scenario” privilegiato, efficacemente descritto dal poeta stesso in una lettera ad Emilio Cecchi del 21 luglio del 1915.

Beati, beati i vivi! Ma io con questa cerchia di roccie, quest'anfiteatro d'apocalissi d'intorno, dal prato dove ti scrivo sono come chi è vinto dalla divinità terribile.

La metafora teatrale, spesso utilizzata da viaggiatori giunti dal mare sulle nostre coste, è qui impiegata per uno sfogo esistenziale in cui la verticalità del paesaggio diviene dimensione della moderna angoscia e della vertigine del vivere protese verso l'autodistruzione e la morte. Paesaggio dunque è visto e, soprattutto, vissuto come

geroglifico della nostra desolata anima contemporanea

per dirla con le parole di un altro poeta ligure d'elezione se non di nascita, Giorgio Caproni, non come semplice sfondo della propria esistenza.

L'anima e la biografia

Ma qual è la vicenda biografica ed esistenziale che ha contribuito al formarsi dell'anima di Boine? Ci affidiamo per ricapitolarne le vicende principali e per tentarne un'interpretazione alle parole di Giorgio Bertone, uno degli studiosi che in questi ultimi anni hanno maggiormente contribuito ad illustrarne la personalità e l'opera:

Agrario senza terra, bibliotecario senza biblioteca o senza stipendio, professore senza laurea e con la scuola in gran dispetto, traduttore (di Mistral e di Nietzsche) magari lodato ma inedito, giornalista occasionale e malpagato, volontario per la guerra riformato dopo cinque giorni, quasi povero e sempre questuante, Boine fu tra quelli che più radicalizzarono l'emarginazione e

l'esclusione, fino a fare della malattia – che l'aveva ricondotto nel 1910 dal centro, la Milano di Casati, a Porto Maurizio, via Davos (Svizzera) per ragioni elioterapiche – un punto di vista estremo, una chiave esclusiva di penetrazione gnoseologica, ed esistenziale per attingere ciò che lui chiama l'essenziale: “sono sceso all'essenziale”.

È il ritratto di un uomo e di un intellettuale inquieto, portatore di un forte sentimento di estraneità e di inappartenenza, alla continua ricerca di una sistemazione economica e professionale, di una identità e di un ruolo sociale, ma soprattutto, come si evince dalla chiusa della citazione, protagonista di una “esperienza religiosa” volta all'assoluto, nello sforzo di attingere alle fonti stesse dell'esistere:

il caos germinale in cui pare albergare, par aver la sua natura iddio.

La malattia appare allora, come per molti altri autori del Novecento, una condizione privilegiata e non è fuori luogo pensare a certe coincidenze: la *Montagna incantata* dell'omonimo romanzo di Thomas Mann, in cui domina il tema della malattia intesa come marca di una condizione esistenziale di autoesclusione e ricerca di identità, è quella di Davos, la stessa dove trascorre un breve periodo di cura Boine...

L'entroterra: la casa del nonno e la “Cattedrale degli ulivi”

È però nella Liguria dei suoi avi, di suo nonno materno, che la ricerca di Boine scopre un punto fermo e trova nelle fasce degli oliveti dell'entroterra di Porto Maurizio un paesaggio che offre testimonianza del lavoro dell'uomo, fondato su saldi valori etici, e nel contempo contiene le tensioni e la lacerazione che segnano l'animo dello scrittore e le ragioni della sua avversità al contemporaneo. La *Crisi degli olivi in Liguria*, articolo pubblicato sulla “Voce” di Prezzolini nel 1911, che verrà ripreso da Mario Novaro nel 1939 con il titolo *La casa del nonno e la cattedrale degli ulivi*, è il testo che ci offre a questo proposito, in virtù di una forte tensione stilistica, la testimonianza più sentita e profonda, tanto da essere considerato un vero e proprio “manifesto ideologico”.

L'apertura è con uno spunto autobiografico svolto con toni lirico-evocativi:

Si vende qui sulla vallata, a dieci chilometri dal mare, sopra Porto Maurizio, la casa di mio nonno, con vigna ed orto, casa a due piani, a mezza collina, con loggiati con terrazze, (oh, i meriggi di quand'ero ragazzo e seccavano sul parapetto al sole, i fichi neri, bianchi, carnosì, polposi, gravemente odoranti e gocciolanti di miele gommoso! Oh al sole le api a migliaia ronzanti ed io queto all'ombra, disteso, meriggiate da solo in ascolto; e la vallata dinnanzi, giù, scialba di ulivi nella calura; e tutt'intorno e nelle stanze il silenzio e nel silenzio le voci a tratti e i rari romori delle donne per casa e delle loro composte faccende! Terrazza, terrazza mia con un pochino di mare in fondo lontano! E i grilli a sera! La voce nella brezza, la piangente, l'ondeggiante, la ritmata voce dei grilli che io ascoltavo (grandissima stesa per ogni dove) alla frescura, nel buio, trasognando sbigottito mentre dentro il rosario che il nonno e le zie dicevano empieva di una sommessa sonorità la casa!) casa salda, grande, nella via mulattiera con stalla e con fienile, ampi – si vende! [...].

Si prosegue con una descrizione delle fasce in cui è celebrato il lavoro atavico, tenace e faticoso, impregnato di forte senso religioso, dei padri:

Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri di muri a secco che chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno con le loro mani costruito. Pietra su pietra con le loro mani, le mani dei nostri padri per secoli e secoli, fin su alla montagna! Non ci hanno lasciati palazzi i nostri padri, non han pensato alle chiese, non ci han lasciato la gloria delle architetture composte: hanno tenacemente, hanno faticosamente,

hanno religiosamente costruito dei muri, dei muri a secco come templi ciclopici, dei muri ferrigni a migliaia, dal mare fin su alla montagna, Muri e terrazze e sulle terrazze gli olivi contorti a testimoniar che han vissuto, che hanno voluto, che erano opulenti di volontà e di forza; i muri e le terrazze a testimoniare che han vinto contro la natura la loro battaglia ordinata; gli olivi contorti a mostrarci la generosità e l'opulenza delle anime loro. Anime piene, anime pingui, anime vive nella loro tenace forma conchiusa, vive di tutti noi che non eravamo ancora e di tutti i padri che già eran vissuti. Perché gli ulivi! Lentissimi a crescere, tardissimi a dare, solo i popoli ricchi li han coltivati, solo generazioni a cui altre generazioni han tramandato una ricchezza sicura, solo le razze sicure della sopravvivenza loro, piene della sopravvivenza loro, piene e sicure della perpetuità della loro vita[...].

E si conclude con decise valutazioni economiche-politiche:

*I frantoi in vallata non lavorano più; son chiusi in gran parte, ma i magazzini dei negozianti al mare, le giarre, i pozzi, i truogoli dei negozianti al mare son pieni, son colmi [...].
E le politiche son due, io dico: quella del Danaro, quella della fluida, della beffarda, dell'impersonale, dell'internazionale vita del Danaro; e quella della Terra, della conservazione della terra, della lenta, della salda, della conservatrice e tenace vita della Terra, sono due poli, due fondamentali tendenze. Non s'escludono ferocemente. Sono due anime diverse in cospetto delle medesime cose.*

L'articolo, che ci consente di cogliere, nella cura del ritmo concitato ed ansioso, alcuni dei tratti stilistici caratterizzanti della prosa di Boine, già evidenziati dagli studi di Gianfranco Contini, quali l'addensarsi di ripetizioni, allitterazioni, rime interne, inversioni sintattiche, troncamenti, rivela nell'antitesi conclusiva fra *Danaro* e *Terra* l'avversione dell'autore per il diffondersi nel mondo della piccola proprietà agraria di rapporti sociali e di produzione tipicamente capitalistici e l'angoscia per il senso di irreversibilità di questo processo. È una avversione che Boine condivide con altri intellettuali "vociani", ma in lui affonda in una circostanziata realtà ligure, e dunque egli reagisce alla massificazione e alla proletarizzazione, che investe anche gli intellettuali, affondando le radici nella precisa realtà geografica ligure cercando la reidentificazione in paesaggio privo assolutamente di pittoresco, ma colmo di una energia oppositiva, in cui l'anima degli ulivi vive dell'anima delle generazioni degli uomini che si succedono su quella terra.

La città: "Il peccato"

Vivere a Porto Maurizio, se per un verso consente di riscoprire questo paesaggio atavico, dall'altro vuol dire però essere lontano dalle grandi città dove il progresso corre impetuoso, si disputa nei crocchi e ci si agita per le colonne dei giornali; tuttavia, anche in questo in sintonia con altri intellettuali "periferici" della *Voce*, Slataper, Jahier, Sbarbaro, Boine trova nella provincia ligure, nel suo paesaggio e nei suoi ritmi di vita, ragioni per rovesciare le gerarchie del rapporto fra cittadini e provinciali, come scrive nell'*Epistola al "Tribunale"*, pubblicata su *La Voce* del 21. VIII. 1913:

[...]le cose arrivan qui (fuori del mondo) senza la febbre delle vostre città, arrivano a noi, quieti e un po' lenti, e s'inquadrano (nell'eterno) fra il neniare ondoso del mare e il zittire soleggiato dormiente del bosco d'ulivi. Qui tutto è vecchio, qui tutto è lento. Qui tutto è all'antica. Qui si fa e si vende da millanni, quieti, il nostr'olio, da millanni è un lento va e vieni fra i medesimi truogoli, ed il medesimo porto del medesimo olio biondiccio dorato, sui medesimi carri (lungi, pesanti, sbattenti con ritmi di sonagli e schiocchi a tempo di frusta e il polverone affocato); qui si fa e si vende da millanni l'olio, si vive e tutto va lento.

Le ripetizioni lessicali e le simmetrie sintattiche sembrano rendere visivamente la lenta e quieta successione dei giorni della provincia, impressione rafforzata dall'utilizzo dei desostantivali

neniare e zittire, quest'ultimo preceduto dalla forma preconsonantica d'articolo a cui Boine ricorre più volte. Anche in questo caso la descrizione del paesaggio, in cui la topografia comprende lo spazio del paese, del bosco dell'interno e del mare, acquista una forte soggettività ed esprime una condizione esistenziale alternativa a quella imposta dai ritmi della modernità cittadina. A conferma di ciò si possono ricordare le parole di *Plausi e Botte*:

La provincia [...] che è la moda e la novità, l'inutile sforzo del nuovo, è l' a Milano e a Firenze, laddove la città si chiama in ciascuno di noi, l'intima, l'ironica coscienza dell'essenziale contro il miserevole mulino della caducità.

Porto Maurizio è, pur non venendo mai nominata, la città in cui è ambientato il romanzo autobiografico di Boine il *Peccato* (Libreria della Voce, 1914). La precisione dei riferimenti: il Calvario, la chiesa e il convento delle Carmelitane, la Collegiata, non lascia alcun dubbio che proprio il luogo scelto per vivere e lavorare sia lo stesso in cui si svolge la torbida storia di una passione proibita. Il silenzio del nome fa assumere un forte rilievo, per contrappunto, alla presenza della città nel romanzo, che non è solo lo sfondo in cui si svolge la vicenda romanzesca, ma uno spazio interiore, "luogo della conoscenza [...] di rivelazioni o meglio di epifanie" (Giulio Ungarelli), preannunciato nel racconto *La città*, vero e proprio cartone preparatorio del romanzo uscito l'anno precedente sulla *Riviera Ligure*:

La città fuor d'ogni apprezzamento morale e logico lo penetrò. E gli invase l'anima vuota come una turba trionfale in corteo nell'edificio nuovamente costruito per dedicarlo. [...] Finì per averla come assommata dentro, per averne come il senso simultaneo e orchestrale dentro [...] il mondo gli viveva a lato e molteplice dentro, armonicamente idealmente compenetrato e presente. E la città assorbita gli fu tutto a un certo punto anch'essa presente [...] tutta complessivamente viva dentro di lui non più lui.

Il carattere di visionarietà delle descrizioni del romanzo, la loro capacità di riflettere la luce interiore del protagonista è particolarmente evidente quando la scena si sposta nell'immediato entroterra cittadino, spazio sospeso fra colle del monte e mare, come accade nella sequenza in cui per la prima volta compare il luogo principe della azione del romanzo.

Frinire di cicale per tutto, barbaglio accecante bianchiccio, cose nette, sfacciate, senza ombra [...]. Pensava di salirsene su pian piano ai cipressi del Monte, che la frescura c'era lassù e la queta vista intorno dei colli e del mare. Ma come arrivò al convento delle Carmelitane dove la salita comincia (sassosa incassata fra i muri sgretolati bianchi di cinta, con aldilà gli orti e i giardini e su sveltanti le cime dei mandorli e dei limoni lucide-verdi) come dunque costeggiava, salendo il convento, gli giunse grave, nascosto, d'un tratto il suono d'harmonium.

È stato fatto notare (sempre da G. Ungarelli) che in questa pagina ai luoghi reali si è sovrapposta, contaminandola, la figurazione del Monte Carmelo di Juan de la Cruz, il grande mistico spagnolo del Seicento, con l'effetto di trasformare un spazio "domestico" nell'espressione di tensioni, tormenti, angosce e tremori religiosi. Le tecniche narrative "novecentesche" prevalenti nel romanzo, come il flusso di coscienza e il monologo interiore, fanno sì che i luoghi siano ogni volta rifatti, modificati, ampliati dall' "io" del protagonista, attraverso il filtro della memoria, anche quella letteraria.

Il mare: "Frantumi"

Il mare, che già abbiamo intravisto dagli oliveti dell'entroterra e dalle colline della città, è l'ultima tappa del nostro viaggio che approda ai *Frantumi*, raccolti postumi nel 1918 da Mario Novaro, opera con la quale Boine intese scandagliare le "larve del caos". Al mare, infatti, appartengono le immagini e le situazioni che danno vita ad una serie insistita di paragoni e metafore nel più famoso dei *Frantumi*, *Fuga*:

- *Le paurose bonaccie dell'immobilità, che magico il mondo pare un vano rispecchio di lago: è, o non è? E l' respiro è sospeso, improvvisa le spazza la frescata levante e l'ansimo degli spazi mugolando dissacca.*
- *Fugge la bianchissima spuma, innumerevole riso; verso i ponenti allora trionfa in regali beccheggi la più nuova nave.*
- *Mani in conchiglia, presto, alla bocca: Nave mia nave ohè! nave mia nave ohilà! – Lustran per l'acque i fianchi neri, proprio ne sento il risciacquo, proprio le sartie le conto..., con balzo allora pel bordo l'abbranco! Torreggian gonfi i pennoni e fiuto catrame – Così mi distendo in coperta e lascio che vada.*
- *Addio addio voi bocca aperta laggiù! Addio il padre e la madre, gli amici e l'amante! prigionie decrepite, vecchissimo mondo. Panciallaria mi stendo in coperta e tra castelli di vele le nuvole pazze fuggono.*
- *Ohi toh! e credevano d'avermi inceppato! Con cambiali d'affetto, colleghi di consuetudine, mi trattavano per credito e debito. Ma l'affetto è un pallon di papavero, e il vento via se lo soffia! Sì forte crepitano, sì tese gemono le rande ei fiocchi, che i vostri fievoli gridi laggiù, fazzoletti agitati nessuno li ascolta più. E addio, addio!*
- *Che strepito il mare, che balli dai bordi! La pianura turchina s'innalza e s'inchina; vi solchiamo una scia di spumosa allegria, e scarmigliati si va.*
- *Tutto il mondo è scamiciato, l'universo è liberato, ogni schiavo scatenato; il gabbiano grida ohé! e la ciurma canta ohilà!*
- *Allora giunge l'al di là, veggo rive con città, corre il mondo per di qua, vien la Spagna vien l'Australia, passa l'India con il Gange, l'Imalaja veggo già (chi ci pensa a voi laggiù) tutto selve tutto brezze, è il paese libertà!*

La fuga dalle convenzioni degli amori interessati, anche quelli familiari più stretti, dove gli affetti si scambiano e si scontano, è resa con mezzi sintattici e lessicali che rappresentano un vero e proprio catalogo degli strumenti espressionistici tipici di Boine, dall'anacoluto ai deverbali, dalle neoconiazioni alle inversioni sintattiche, il tutto inserito nella fluidità musicale di perfetti ottonari. Ai fini del nostro discorso, però, importano di più alcuni dei motivi del testo prediletti dal frammentismo orfico alla Campana: la nave, la partenza, la navigazione, che l'autore utilizza nella catena iterativa di metafore per propiziare la liberazione del mondo. Un mondo che non conosce confini, ben più ampio del ristretto limite dell'angusto anfiteatro della Riviera, è comunque, come dice Giuseppe Conte, "il mondo dei liguri, prima che Montale lo pietrificasse nei suoi splendidi nullificanti emblemi; un mondo in movimento, fluente, organico, pulsante di vita dove la vita sembra impossibile, un mondo in cui l'ego tende a disperdersi nell'eterno rinascere amoroso delle cose, e in cui l'amore tende sempre ad andare al di là di se stesso, a farsi forza cosmica di liberazione e di vita". Sono parole che, credo, Boine avrebbe condiviso, lui che nell'*Esperienza religiosa*, testo che si può definire il manifesto programmatico della sua spiritualità, ha scritto che l'artista:

vuol essere più vicino alla vita per coglierla nel suo fetale umidore.

Carlo Alassio Di una città non godi le tante meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda: Italo Calvino alla ricerca della Sanremo perduta

Credo opportuno partire da una precisa osservazione di Calvino in *“Cominciare e finire”*, l’Appendice” alle *“Lezioni americane”*¹, per dire che davvero si aprono strade diverse quando si inizia un lavoro, di creazione, di analisi o di riflessione che sia, che ci possono portare anche dove non si pensava di andare, il *“momento del distacco dalla molteplicità dei possibili”*.

Ma si tratta di un vero momento di libertà: poi ci si infila in percorsi quasi obbligati, da cui diventa difficile o addirittura impossibile uscire.

E allora bisogna subito definire il senso del titolo scelto, per non generare equivoci e per delimitare il campo di indagine.

La Sanremo della giovinezza

E’ elemento chiarificatore dell’esperienza di Calvino la breve introduzione a *“Una pietra sopra”*, raccolta di saggi pubblicata nel 1980, in cui tra l’altro sostiene: *“Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte s’identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e di atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando d’investirsi d’una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: “l’intellettuale impegnato”. Seguendo le sue mosse sul palcoscenico, s’osserversà come in lui, visibilmente anche se senza svolte brusche, l’immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa d’interpretare e guidare un processo storico. Non per questo si scoraggia l’applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un’attitudine di perplessità sistematica”*².

Anche per un lettore vale questa perplessità, ma si può sostenere con buone ragioni che la città sia il “paesaggio dell’anima” di Calvino, e ci aiuterà a capirlo *“La strada di San Giovanni”*; *“La speculazione edilizia”* e *“Il barone rampante”* prima, *“Le città invisibili”* dopo, saranno i testi che ci aiuteranno a dire se e quanto Sanremo sia questa città.

Calvino non è andato nel tempo a cercare la Sanremo della sua adolescenza, non ha ricostruito nei suoi scritti una città, nel frattempo cambiata profondamente, che fosse quella dei sogni di ragazzo: ha però pervicacemente perseguito il disegno di immaginare una città vivibile, fino a pensarla in una dimensione metareale, coerentemente con la sua ricerca linguistica e narrativa.

Servono a questo proposito alcune citazioni, utili, forse indispensabili: ne *“La strada di San Giovanni”*, che è del 1962, nella prima pagina, Calvino divide il mondo tra un *su* e un *giù* rispetto alla casa di famiglia, posta *“a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti”*.

Per il padre *“il mondo era di là in su che cominciava, e l’altra parte del mondo, quella di giù, era solo un’appendice, talvolta necessaria per cose da sbrigare, ma estranea e insignificante, da attraversare a lunghi passi quasi in fuga, senza girare gli occhi intorno. Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma la città, uno spiraglio di tutte le città possibili, come il suo porto era già i porti di tutti i continenti”*³; e a conferma di ciò Massimo Quaini, nel suo intervento al Convegno su Calvino del 1996, ha acutamente ricordato questo passo: *“ogni orientamento comincia per me da quell’orientamento iniziale, che implica sempre l’aver sulla sinistra il levante e sulla destra il ponente”*.

Il che è come dire che *“l’orientamento iniziale, che in maniera indelebile si è fissato nella bussola interna di Calvino, è quello che lo scrittore ha formato scoprendo il mondo in un punto*

determinato dell'anfiteatro delle colline che cingono l'abitato moderno di Sanremo"⁴: quindi la posizione di uno che guarda in giù.

Il ricordo di San Giovanni

In realtà queste affermazioni dello scrittore sanremese sembrano confliggere con l'ambientazione del primo romanzo "*Il sentiero dei nidi di ragno*" (1947) e con la raccolta di racconti "*Ultimo viene il corvo*" (1949), che si svolgono o nell'entroterra o dove la città sembra confondersi con il mondo del padre, come la Pigna del primo romanzo, una specie di casbah, "grigia e porosa come un osso dissotterrato"⁵, che si spinge fino alle spalle della via delle luci e del passeggio elegante, la centrale via Matteotti.

Ma in queste prime prove Calvino doveva dare voce all'esperienza vissuta, quella drammatica della guerra e della sua partecipazione alla lotta partigiana: non poteva non essere quel mondo a fare da sfondo al suo narrare, perché troppo grande e urgente era il bisogno di ricostruire il dramma di una generazione di giovani e dell'intera società. In quelle pagine però assai di rado si trovano momenti di abbandono, di lirica descrizione del paesaggio, piuttosto invece la presenza di una natura aspra, nemica, che neppure un indubbio versante favolistico riesce a trasformare in un ambiente amico.

E ancora ne "*La strada di San Giovanni*", che Calvino scrive dieci anni dopo la morte del padre, troviamo due passaggi che chiariscono da un lato le due contrastanti personalità e dall'altro, ciò che qui più importa, perché la città affascina il giovane Italo e ancora lo attirerà e lo coinvolgerà in età matura:

"Parlarci era difficile. Entrambi d'indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni. Per mio padre le parole dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso; per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte. [...] Io non riconoscevo né una pianta né un uccello. Per me le cose erano mute. Le parole fluivano fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi. [...] (Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e pietà, finalmente un far ricorso

a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni)".

"(Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione... - non è vero: credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo, parvenza d'una concretezza che non esisteva già più, e io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia - ancora senza città né storia e di ciò sofferente - , un consumatore - e vittima - dei prodotti dell'industria - candidato consumatore, vittima appena designata -, e già le sorti, tutte le sorti erano decise, le nostre e quelle generali, però cos'era questo rovello mattutino di allora, il rovello che ancora continua in queste pagine non completamente sincere? Forse tutto avrebbe potuto essere diverso, - non molto diverso ma quel tanto che conta - se quelle ceste non mi fossero state già talmente estranee, se il crepaccio tra me e mio padre non fosse stato così fondo?)"⁶.

Manca al giovane Italo il solido ancoraggio al fazzoletto di terra di molti liguri, le parole corrono dietro alle fantasie, la città deve essere decifrata, capita, non è una realtà catalogata, incanalata in schemi: può essere spazio aperto alla creatività, ma deve anche essere interpretata con lucido raziocinio.

Un conte philosophique

Nel 1957, lo stesso anno de “*Il barone rampante*”, secondo della trilogia de “*I nostri antenati*” (dopo “*Il visconte dimezzato*”, del 1952, e prima de “*Il cavaliere inesistente*”, del 1959), viene pubblicato sul quaderno XX di *Botteghe Oscure* “*La speculazione edilizia*”, che può essere considerato il racconto chiave del mio ragionamento: quella Sanremo che era il suo prototipo di città, tanto più per un rivierasco ora trapiantato a Torino, stava subendo l’affronto peggiore, perché era diventata preda appetita di una corsa sfrenata alle case anonime, ma anche senz’anima, opera di affaristi un po’ arruffoni e con pochi scrupoli, che, saccheggiandola, la snaturavano.

E’ solo casuale la contemporanea scelta di un protagonista, come Cosimo Piovasco di Rondò, che rifiuta di vivere con gli altri a terra e decide di passare il resto della vita a guardare il mondo di giù dall’alto degli alberi di Ombrosa e dintorni?

E’ banale e sbagliato pensare che in Cosimo si identifichi l’autore, che, come il suo personaggio, egli torni poco nella sua città e se ne distacchi con sdegno ostentato, come un amante tradito, senza tuttavia rinunciare a guardarla dal suo privilegiato osservatorio esterno?

Come Cosimo, leggendo avidamente da Diderot e soci, coglie il nuovo e lo svela agli Ombrosotti (ombroso, oltre che abitante di Ombrosa, vuol dire “che sta in ombra”, “che vive nell’ombra”, ma per chi sa il dialetto –*sumbru*- si può anche pensare al significato più ricercato di “permaloso”, di “chi se la prende oltre il dovuto”), così Calvino apre gli occhi a chi non vede ciò che sta succedendo o non ne sa valutare le conseguenze.

C’è una breve descrizione della città di Ombrosa e dei suoi dintorni all’inizio del IV capitolo del “*Barone*”, ma è solo nella memoria, non esiste più, la speculazione l’ha cancellata: Sanremo è come tutte quelle grandi, in cui ci si trova spaesati, schiacciati da una assurda e straniante condizione di esclusi: l’abita un uomo alienato, un po’ buffo e un po’ tragico, di cui è espressione Marcovaldo, che proprio non sa e non riesce ad adattarsi a ciò che lo circonda.

E’ però vero ciò che ha acutamente notato Cesare Cases: “*In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l’opera di Calvino*”⁷.

La città della fantasia

Forse è un parallelo un po’ azzardato, ma ne “*Le città invisibili*” (1972), a Kublai Kan, che gli chiede perché non parli mai di Venezia, Marco Polo così risponde sorridendo:

“E di che altro credevi che ti parlassi? L’imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo: - Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.

- Quando ti chiedo d’altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.

- Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.

- Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com’è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei.

L’acqua del lago era appena increspata; il riflesso di rame dell’antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano.

*- Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, - disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d’altre città, l’ho già perduta a poco a poco.”*⁸.

Perché le città sono invisibili? Forse perché Kublai Kan non le può conoscere direttamente, considerato che il suo è uno degli Imperi più grandi della storia (e lo confermano le mirabolanti grandiosità e ricchezze della sua reggia): si affida quindi al racconto fantastico dell'amico Marco, il grande viaggiatore venuto da lontano, che certo saprà indicargli i tratti distintivi di ognuna.

O più probabilmente perché esistono solo nella fantasia.

Senza entrare nella questione complessa della struttura del libro, che si intreccia con *“Il Milione”*, ma anche con *“L’Utopia”* di Tommaso Moro, credo opportuno riportare parte di un testo dattiloscritto, che Calvino ha usato per una conferenza alla Columbia University:

*“Penso d’aver scritto qualcosa come un ultimo poema d’amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e Le città invisibili sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. Oggi si parla con eguale insistenza della distruzione dell’ambiente naturale quanto della fragilità dei grandi sistemi tecnologici che può produrre guasti a catena, paralizzando metropoli intere. La crisi della città troppo grande è l’altra faccia della crisi della natura. [...] Quello che sta a cuore al mio Marco Polo è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città, ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi. Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s’apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici”*⁹.

Se in Marco individuiamo, come pare logico, lo scrittore, si delineano in modo sufficientemente chiaro le speranze e le delusioni, le angosce di questo “cittadino”, che ha finito per rifugiarsi nella campagna toscana, lontano da Sanremo, ma anche da Parigi e New York, che aveva detto essere la *sua* città.

Il “paesaggio dell’anima” di Calvino è perciò quello della città e in ogni città c’è “implicita” Sanremo, con la marina e la Pigna, le ville e i giardini, e il mare sullo sfondo: una realtà che si è portato dietro a Torino, a Parigi, a Roma, rifiutando la Sanremo della speculazione edilizia.

E la Liguria dell’interno?

Non mancano molti e consistenti riferimenti, e non solo nei testi narrativi; anzi, come in Boine, alcuni saggi, pubblicati su *“Il Politecnico”*, delineano i problemi atavici del paesaggio delle “fasce” e dei “maxei”, denunciando le colpe di molti governi, anche proponendo qualche ipotesi di soluzione, che oggi appare forse un po’ ideologica, ma che non si discosta molto dalle decisioni possibili¹⁰; tuttavia, anche vissuto e amato, non è quello il mondo che affascina Calvino.

Note

- 1) Calvino Italo, *“Saggi”*, a cura di Mario Barenghi, I Meridiani, tomo I°, pagg. 734-5, Mondadori Editore, Milano, 1995
- 2) Calvino Italo, *“Saggi”*, cit., tomo I°, pag. 8
- 3) Calvino Italo, *“Romanzi e racconti”*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, I Meridiani, vol. III°, pagg. 7-8, Mondadori Editore, Milano, 2005
- 4) Quaini Massimo, *“D’int’ubagu...dal fondo dell’opaco io scrivo”*, in *“Italo Calvino A writer for the next millennium”*, a cura di Giorgio Bertone, Atti del Convegno Internazionale di Studi, San Remo, 28 novembre-1° dicembre 1996, pag. 240, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1998
- 5) Calvino Italo, in *“La strada di San Giovanni”*, cit., pag. 8
- 6) Calvino Italo, ivi, pagg. 11-13 e 23-24

- 7) Cases Cesare, "*Calvino e il pathos della distanza*", in "*Patrie lettere*", pag. 160, Einaudi, Torino, 1987
- 8) Calvino Italo, "*Romanzi e racconti*", cit., vol. II°, pag. 432
- 9) Calvino Italo, "*Romanzi e racconti*", cit., vol. II°, pag. 1362
- 10) Calvino Italo, "*Saggi*", cit., tomo II°, pagg. 2363-2375

Indice

Mario Carletto *L'albero della grazia: gli ulivi, la luce, le essenze nel romanzo
"Le parole la notte" di Francesco Biamonti..... pag. 1*

Mario Scavello *Le improvvise frane abissali vedute sull'anima nostra:
il paesaggio dell'anima nell'opera di Giovanni Boine..... pag. 6*

Carlo Alassio *Di una città non godi le tante meraviglie
ma la risposta che dà a una tua domanda:
Italo Calvino alla ricerca della Sanremo perduta.....pag.11*



In copertina: V. Van Gogh, *Gli ulivi*, 1889
Finito di stampare in proprio nel mese di marzo 2006